

# ВВСБ

НАУЧНО-ЛИТЕРА-  
ТУРНЫЙ И КРИТИЧ.  
ПЕРВЫЙ ГОД  
1964



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИ  
ЕЖЕМЕСЯЧНИК  
ЛЕНАДЕН  
ЕМ



САКСТЫС

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПИОНЪ»



# ВВСЫ

НАУЧНО-ЛИТЕРА-  
ТУРНЫЙ И КРИТИКО  
ПЕРВЫЙ ГОДЪ  
1904



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ  
ЕЖЕМЕСЯЧНИКЪ  
ИЗДАНИЯ  
№ 3

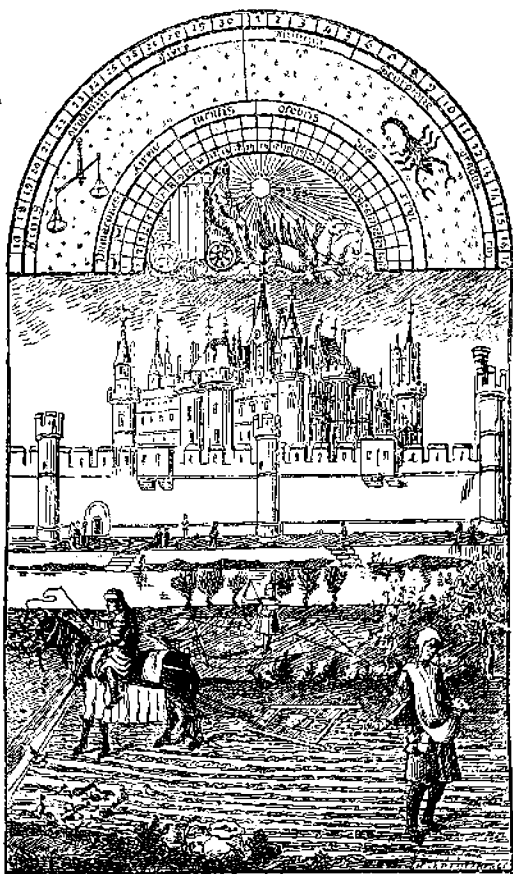
ш

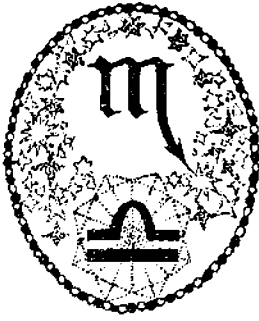
## СОДЕРЖАНИЕ.

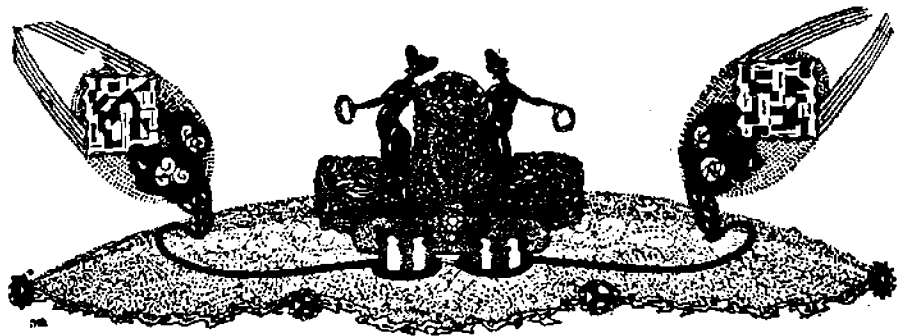
Вячеславъ Ивановъ. Поэтъ и Чернь . . . . .	1
Андрей Бѣлый. К. Д. Бальмонтъ . . . . .	9
Георгій Чулковъ. Свѣтлѣютъ дали . . . . .	13
А. Сѣровъ. Письмо 1868 г. (Съ автографомъ) . . . . .	17
René Ghil. Письма о французской поэзии. (Пер. съ рукон.) . . . . .	19
Ж. Бальмонтъ. Символизмъ народныхъ повѣрій . . . . .	33
Эляны. Танецъ будущаго . . . . .	38
Dagny Kristensen. Письмо изъ Христианіи . . . . .	41
Максъ Волошинъ. Письмо изъ Парижа . . . . .	44
Александръ Блокъ. Новое Общество Художниковъ . . . . .	47
А. —скій. Московское Товарищество Художниковъ . . . . .	49
Сунанда. Музыка въ Москвѣ . . . . .	51
О книгахъ. (Отзывы о книгахъ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, норвежскихъ, чешскихъ, греческихъ) . . . . .	53
Въ газетахъ и журналахъ, Хроника . . . . .	69
К. Бальмонтъ. Маску долой! Письмо въ редакцію . . . . .	79
Перечень новыхъ книгъ. Изданія о Дальнемъ Востокѣ русскія и иностранныя . . . . .	80
Заглавный рисунокъ Л. Бакста. Рисунки и выньетки: Н. Теофилактова (стр. 1, 40), М. Волошина (стр. 9, 16, 32), К. Сомова (стр. 52, 68) и А. Я—ки (стр. 48). Фронтисписъ — миниатюра XIV в. На отдѣльномъ листѣ: Рисунокъ въ краскахъ Н. Теофилактова, обложка ко 2 изд. романа Ст. Пшибышевскаго Homo Sapiens.	

## SOMMAIRE.

Venceslas Ivanov. Le poète et le peuple.—André Bjely. C. Balmont et sa poésie.—A. Sicroff. Une lettre de 1868.—G. Tchoulkov. Les horizons s'éclaircissent. — René Ghil. Lettres sur la poésie française. II. De quelques poétiques rétrogrades actuelles.—C. Balmont. Le symbolisme des croyances populaires.—Hellène. Miss Isidora Duncan.—Dagny Kristensen. Lettre de Christiania.—Max Wolochine. Lettre de Paris.—A. Block. «Société Nouvelle» des peintres russes.—A.—sky «Compagnie des peintres de Moscou».—Sunanda. La musique à Moscou.—Bibliographie. (Livres russes, français, allemands, norwégiens, tchèques et néo-grecs).—Les revues et les journaux.—Chroniques.—Lettre à la rédaction.—Publications récentes (Éditions russes, anglaises, françaises, allemandes, italiennes, danoises concernant L'Extrême-Orient). — Couverture par L. Bakst. Vignettes par N. Théophilactov, Max Wolochine, C. Somov et A. J-ko. Frontispice—miniatur du «Livre d'Heures» du duc de Berri. Hors-texte: dessin (en couleur) de N. Théophilactov, couverture pour le roman „Homo Sapiens“ par St. Przybyszewski.







## ПОЭТЪ И ЧЕРНЬ.

### I.

Стихотвореніе Пушкина «Чернь» первоначально было озаглавлено «Ямбъ». Ближайшимъ образомъ Пушкинъ могъ ознакомиться съ природою «ямба» изъ твореній Андрея Шенье. Едва ли это переименованіе сдѣлало стихотвореніе болѣе вразумительнымъ. Подлинное заглавіе опредѣляетъ «родъ», образецъ котораго хотѣлъ дать поэтъ-художникъ. «Родъ» предугадываетъ пафосъ и обуславливаетъ выборъ словъ («печной горшокъ», «метла», «скопцы»...). Если бы мы не забыли, что Пушкинъ выступаетъ здѣсь въ маскѣ Архилоха и говоритъ въ желчныхъ ямбахъ («I will speak daggers»), въ древнихъ ямбахъ, которые презираютъ быть справедливыми,—мы не стали бы съ его Поэтомъ отождествлять его самого, безпристрастнаго, милостнаго, его, который

сѣтуетъ душой  
На пышвухъ играхъ Мельпомены,  
И улыбается забавѣ площадной  
И вольности лубочной сцены.

## II.

Пушкинскій Іамбъ впервые выразилъ всю трагику разрыва между художникомъ новаго времени и народомъ: явленіе новое и неслыханное, потому что въ борьбу вступили распосодъ и толпа, протагонистъ диѳирамба и хоръ—элементы невозможные, немислимые въ раздѣленіи.

Или Поэтъ здѣсь—«пророкъ»,—одинъ изъ искони народоборствующихъ налагателей воплощенной въ нихъ воли на воли чужія? Напротивъ. Чернь ждетъ отъ Поэта повелѣній, и ему нечего повелѣть ей, кромѣ благоговѣйнаго безмолвія мистерій. «Favete linguis». Или даже прямо: «Удалитесь, непосвященные» (эпиграфъ Іамба). «Двери, двери!»—какъ говорилось въ орфическомъ чинѣ тайныхъ служеній.

Трагична работа обѣихъ спорящихъ сторонъ и взаимная несправедливость обѣихъ. Трагиченъ этотъ хоръ—«Чернь», бьющій себя въ грудь и требующій духовнаго хлѣба отъ генія. Трагиченъ и геній, которому нечего дать его обступившимъ. Но онъ не Тотъ, Кто сказалъ: «Жаль мнѣ народа, потому что уже три дня находятся при мнѣ, и нечего имъ ѣсть». Онъ говоритъ: «Какое дѣло до васъ — мнѣ?» Онъ не знаетъ себя, и менѣ всего принадлежитъ себѣ,—онъ, говорящій «я».

## III.

Въ эпохи народнаго, «большого» искусства поэтъ—учитель. Онъ учительствуетъ музыкой и мѳомъ. Если бы Сократъ предупредилъ всю жизнь тайный голосъ, повелѣвшій ему—слишкомъ поздно! —заниматься музыкой, —онъ сталъ бы впрямь и вполнѣ «сподвижникомъ лебедей въ священствѣ Аполлона», какъ означаетъ онъ въ Платоновомъ «Федонѣ» свое божественное посланничество,—и чаша съ ядомъ народной мести не была бы имъ выпита. Ища осмыслить смутно прозрѣнную измѣну его



стихи народной, духу музыки и духу мифа,—сограждане обвинили его въ упраздненіи старыхъ и введеніи новыхъ божествъ: они говорили на своемъ языкѣ, который уже не былъ языкомъ Сократа, и не находили въ словѣ средства осознать и исчерпать всю великую, трагическую и творческую вину пророка, который былъ топоромъ, подсѣкшимъ мифообразные корни эллинской души. Онъ именно безсиленъ былъ ввести новыя богопочитанія; онъ не былъ подобенъ древнему Эпимениду. Если бы мифотворческая сила Греціи не изсякла въ Сократѣ, если бы она еще дышала въ немъ, какъ она снова дышитъ въ Платонѣ, срокъ эллинскаго цвѣтенія былъ бы продленъ и, быть можетъ, лучшемъ болѣе стало бы въ спектрѣ человѣческаго духа.

«Гомеръ и Гезіодъ научили эллиновъ богамъ», говоритъ «отецъ исторіи»; и Гомера же съ Гезіодомъ обвиняетъ въ лжеученіи о богахъ странствующій рапсо́дъ—«философъ» Ксенофанъ. Греческіе лирики и трагики VII, VI, V вѣковъ столь же преемники и вмѣстѣ преобразователи народнаго міропониманія и богочувствованія, какъ Дантъ, послѣдній представитель истинно «большого», истинно мифотворческаго искусства въ области слова. Въ отдаленныхъ вѣкахъ, предшествовавшихъ самому Гомеру, мерещились эллинамъ легендарные образы пророковъ, сильныхъ «властно-движущей игрой». Греческая мысль постулировала въ прошломъ сказочныя жизни Орфея, Лина, Мусея, чтобы въ нихъ чтить родоначальниковъ духовнаго зидительства и устроительнаго ритма.

#### IV.

Трагиченъ себя не опознавшій геній, которому нечего дать толпѣ, потому что для новыхъ откровеній (а говорить ему дано только новое) духъ влечетъ его сначала уединиться съ его бо́гомъ. Въ пустынной тишинѣ, въ тайной смѣнѣ ненужныхъ, непонятныхъ толпѣ видѣній и звуковъ долженъ онъ ожидать «вѣднія тонкаго холода» и «эпифаніи» бога. Онъ долженъ воз-

сѣсть на недоступный треножникъ, чтобы потомъ уже, прозрѣвъ инымъ прозрѣніемъ, «приносить дрожащимъ людямъ молитвы съ горней вышины»... И Поэтъ удаляется—«для звуковъ сладкихъ и молитвъ». Расколъ совершился.

Бѣжитъ онъ, дикій и суровый,  
И звуковъ, и смятенья полвъ,  
На берега пустынныхъ волвъ,  
Въ широкошумныя дубровы.

Отсюда—уединеніе художника,—основной фактъ новѣйшей исторіи духа,—и послѣдствія этого факта: тяготѣніе искусства къ эсotericской обособленности, утонченіе, изысканность «сладкихъ звуковъ» и отрѣшенность, углубленность пустынныхъ «молитвъ». Толпа вынуждала Поэта къ воздѣйствию на нее: его дѣйствіемъ былъ его отказъ отъ дѣйствія, дѣйствіе въ потенціи. Его сосредоточеніе въ себѣ было пассивнымъ самоутвержденіемъ дѣйствительнаго начала, въ отвѣтъ на активность самоутвержденія, въ лицѣ черни, начала страдательнаго и коснаго. Гордость Поэта будетъ искуплена страданіемъ отъединенности; но его вѣрность духу скажется въ укрѣпительномъ подвигѣ тайнаго «умнаго» дѣланія.

## V.

Расколъ былъ состояніемъ ушерба и аномалии для обоихъ разлученныхъ началъ. Уже у Лермонтова слышится энергическій, но беспильный ропотъ на роковое раздѣленіе.

Бывало, мѣрный звукъ твоихъ могучихъ словъ  
Воспламенялъ бойца для битвы;  
Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,  
Какъ еиміамъ въ часы молитвы.

Тютчевъ былъ у насъ первую жертвой непоправимо совершившагося. Толпа не разслышала сладчайшихъ звуковъ, углубленнѣйшихъ молитвъ. Дивное отмщеніе тяготѣло надъ обѣими

враждующими сторонами. Его можно опредѣлить именемъ: афасія. Обильная, прямая, открытая поэтическая рѣчь, которой невольно заслушивались, когда она свободно лилась изъ устъ Пушкина, — умолкла. Какъ электрическая искра, слово возможно только въ сообщеніи противоположныхъ полюсовъ единого творчества: художника и народа. Къ чему и служило бы въ раздѣленіи слово, это средство и символъ вселенскаго единомыслія? Толпа утратила свой органъ слова — пѣвца. Пѣвецъ отринуть слово обще- и внѣшне-вразумительное и искать своего, внутренняго слова. Уже Поэтъ пушкинскаго Гамба

по лирѣ вдохновенной  
Рукой разсыянной бряцалъ

Почему его напѣвы были отрывочны и безсвязны, когда художническая работа—работа высшаго сосредоточенія и сочетанія? Очевидно, онъ былъ поглощенъ внутренними звуками, не обрѣтавшими отзвука въ словѣ. Новѣйшіе поэты не устаютъ прославлять безмолвіе. И Тютчевъ пѣлъ о молчаніи вдохновеннѣ всѣхъ. «Молчи, скрывайся и тай...»—вотъ новое знамя, имъ поднятое. Болѣе того: главнѣйшій подвигъ Тютчева—подвигъ поэтическаго молчанія. Оттого такъ мало его стиховъ, и его немногія слова многозначительны и загадочны, какъ нѣкія тайныя знаменія великой и несказанной музыки духа. Наступила пора, когда «мысль изреченная» стала «ложью».

## VI.

Тѣ изъ пѣвцовъ, которые не убоились лжи слова, стали измѣнниками духа и не удовлетворили толпы, какъ не оправдались они и предъ своимъ внутреннимъ судомъ. Вѣрны своей святости остались дерзнувшіе творить свое отрѣшенное слово. Духъ, погруженный въ подслушиваніе и трансъ тайнаго откровенія, не могъ сообщаться съ міромъ иначе, чѣмъ пророчеству-

ющая Писѣя. Слово стало только указаніемъ, только намекомъ, только символомъ; ибо только такое слово не было ложью. Но эти знаки «глухонѣмыхъ демоновъ» были зарницами, смутно уповляемыми и толпой. Символы стали тусклыми зарницами, мгновенными пересвѣтами еще далекой и нѣмой грозы, вѣстями грядущаго соединенія взаимно ищущихъ полюсовъ единой силы.

Откуда же взялись эти новыя старыя слова? Откуда выросъ этотъ лѣсъ символовъ, глядящихъ на насъ родными вѣдущими глазами (какъ сказалъ Бодлэръ)? Они были искони заложены народомъ въ душу его пѣвцовъ, какъ нѣкія изначальныя формы и категорія, въ которыхъ единственно могло вмѣститься всякое новое прозрѣніе.

## VII.

Символь только тогда истинный символъ, когда онъ неисчерпаемъ и безпредѣленъ въ своемъ значеніи, когда онъ изрекаетъ на своемъ сокровенномъ (гѣратическомъ и магическомъ) языкѣ намека и внушенія нѣчто неизглаголемое, неадекватное внѣшнему слову. Онъ многоликъ, многозначущъ и всегда темень въ послѣдней глубинѣ. Онъ — органическое образованіе, какъ кристаллъ. Онъ даже нѣкая монада,—и тѣмъ отличается отъ сложнаго и разложимаго состава аллегоріи, притчи или сравненія. Аллегорія—ученіе; символъ —ознаменованіе. Аллегорія—иносказаніе; символъ—указаніе. Аллегорія логически ограничена и внутренне неподвижна: символъ имѣетъ душу и внутреннее развитіе, онъ живетъ и перерождается.

Но если символы несказанны и неизяснимы и мы безпомощны предъ ихъ цѣлостнымъ тайнымъ смысломъ, то они обнаруживаютъ одну сторону своей природы предъ историкомъ: онъ открываетъ въ нихъ окаменѣлыя остатки стародавняго вѣрованія и обоготворенія, забытаго міаа и оставленнаго культа. «Символы—рудаменты», говоритъ Липпертъ. Изслѣднымы въ своихъ историческихъ судьбахъ, они доселѣ неотразимы и дѣйственны

сосредоточеннымъ въ нихъ обаяніемъ древнѣйшаго богочувствованія.

Если музыку мѣтко назвали бессознательнымъ упражненіемъ въ счисленіи математическомъ, то творчество поэта — и поэта-символиста по-преимуществу—можно назвать бессознательнымъ погруженіемъ въ стихію фольклора. Атавистически воспринимаетъ и копить онъ въ себѣ запасъ фольклористскаго матеріала, который окрашиваетъ всѣ его представленія, всѣ сочетанія его идей, всѣ его изобрѣтенія въ образъ и выраженіи.

Символы—переживанія забытаго и утеряннаго состоянія народной души. Но они органически срослись съ нею въ ея ростъ и своихъ перерожденіяхъ: психологически необходимые, они метафизически истинны. И если мы поддаемся ихъ внушенію, если наша душа еще вибрируетъ созвучно ихъ золотой арфѣ,—они живы и живутъ.

## VIII.

Что познаніе—воспоминаніе, какъ учить Платонъ, оправдывается на поэтѣ, поскольку онъ, будучи органомъ народнаго самосознанія, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и тѣмъ самымъ—органъ народнаго воспоминанія. Черезъ него народъ вспоминаетъ свою древнюю душу и восстанавливаетъ спящія въ ней вѣками возможности. Какъ истинный стихъ предуставленъ стихіей языка, такъ истинный поэтический образъ предопредѣленъ психеей народа. Въ отъединеніи созрѣваютъ въ душѣ поэта сѣмена давняго сѣва. По мѣрѣ того какъ блѣднѣютъ и исчезаютъ слѣды позднихъ воздѣйствій его оттѣснявшей среды, яснѣетъ и опредѣляется въ изначальномъ напечатлѣніи его «наслѣдье родовое». Созданное имъ внутреннее слово узнается народной душой, какъ нѣчто свое,—постигается темнымъ инстинктомъ забытаго родства. Поэтъ хочетъ быть одинокимъ и отрѣшеннымъ, но его внутренняя свобода, есть внутренняя необходимость возврата и приобщенія къ родимой стихіи. Онъ изображаетъ новое — и

обрѣтаетъ древнее. Все дальше влекутъ его марева неизвѣданныхъ кругозоровъ; но, совершивъ кругъ, онъ уже приближается къ роднымъ мѣстамъ.

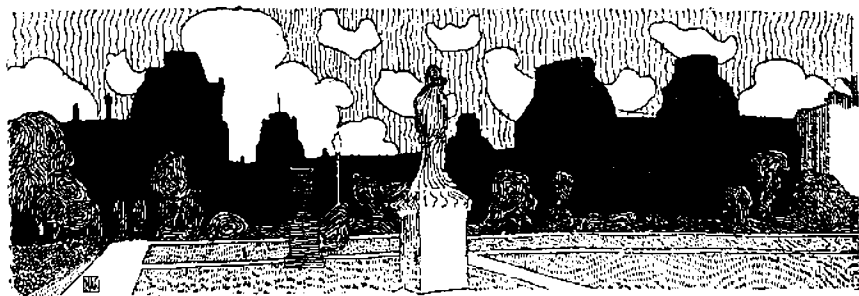
## IX.

Истинный символизмъ долженъ примирить Поэта и Чернь въ большомъ, всенародномъ искусствѣ. Минуетъ срокъ отъединенія. Мы идемъ тропой символа къ мнѹ. Большое искусство — искусство мнѹтворческое. Изъ символа вырастетъ искони существовавшій въ возможности мнѹ, это образное раскрытіе имманентной истины духовнаго самоутвержденія народнаго и все-лелскаго. Развѣ христіанская душа нашего народа, проникновенно и мнѹчески названнаго богоносцемъ, не узнаетъ себя въ мнѹтворческихъ стихахъ Тютчева:

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
Въ рабскомъ видѣ Царь небесный  
Исходилъ, благословляя.

Только народный мнѹ творитъ народную пѣсню и храмовую фреску, хоровыя дѣйства трагедіи и мистеріи. Мнѹ принадлежитъ господство надъ міромъ. Художникъ, разрѣшитель узъ, новый демиургъ, наслѣдникъ творящей Матери, склонитъ послушный міръ подъ свое легкое иго. Ибо мнѹ — постулатъ мірскаго сознанія, и мнѹа требовала отъ Поэта не знавшая сама, чего она хочетъ, Чернь. Важнаго, вѣрнаго, необходимаго алкала она: только вымысль мнѹческой — произвольный вымысль и вѣрнѣйшій «тѣмъ низкихъ истинъ». Къ символу же мнѹ относится, какъ дубъ къ желудю. И «ключи тайнъ», вѣрныя художнику, — прежде всего ключи отъ заповѣдныхъ тайниковъ души народной.

Вячеславъ Ивановъ.



## К. Д. БАЛЬМОНТЪ.

### I.

Поэзія К. Д. Бальмонта имѣетъ нѣсколько стадій. «Въ безбрежности» и «Тишина» вводятъ насъ въ мистицизмъ тумановъ, камышей и затоновъ, затерянныхъ въ необъятности сѣверныхъ равнинъ; какъ угрюмый кошмаръ, пронизываютъ міровыя пространства эти равнины, собирая туманы. Это взыванія Вѣчности къ усмиренному, это—воздушнозолотая дымка надъ пропастью, или сладкоонѣмѣлые цвѣты, гаснущіе въ сумерки вечеровъ. Это—золотая звѣзда, это — сѣрая чайка. Это — пѣсня сѣверныхъ лебедей.

Мутныя волны хаоса, отливающія краснымъ заревомъ, иступленные крики замерзающихъ въ холодъ безбрежности, первое вѣянье будущихъ грозъ и громовыхъ раскатовъ, уродливые изломы порока—вотъ что неожиданно поражаетъ въ «Горящихъ зданіяхъ». Тутъ рѣшительный перегибъ отъ буддійской онѣмѣлости и величаваго холода къ золотисто-закатному, винному пожару діонисіанства.

Знойные потоки солнечной свѣтозарности омываютъ насъ вѣчной лаской, когда раздаются звучныя строки о томъ, что

мы «будемъ какъ солнце». Орлиный взлетъ къ обаятельному томленію юльскихъ дней и къ печали пожарныхъ закатовъ.

Послѣдній сборникъ «Только любовь», соединяя разрозненные черты нѣсколькихъ періодовъ творчества К. Д. Бальмонта, не является однако новымъ взлетомъ въ вышину. Онъ только полнѣе, многозвучнѣй, многоцвѣтнѣй, заканчивая какой-то большой періодъ творчества. Вотъ почему удачна мысль назвать его семидцѣтникомъ.

До послѣдняго времени чистая поэзія приближалась къ музыкѣ. Музыка отъ Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направленію къ поэзій. Въ развитіи философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающіе ее съ поэзіей. Проблематическая точка, гдѣ поэзія, музыка и мысль сливаются въ нѣчто нераздѣльное, неожиданно приблизилась къ намъ. Эта точка—мистерія.

Все меньше и меньше великихъ представителей эстетизма. Среди поэтовъ все чаще наблюдаются передвиженія въ область религиозно-философскую. Ручьи поэзій переливаются въ теургію и магію. Для чистой поэзій наступаетъ пора осени. Тѣмъ драгоцѣннѣй, тѣмъ прекраснѣй лепестки еще не угасшихъ цвѣтовъ, отливающихъ краснымъ и синимъ жаромъ:

Есть въ осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора...

Весь міръ тогда одѣвается въ золото и деревья трепещутъ яхонтовыми подвѣсками. Бальмонтъ послѣдній русскій великанъ чистой поэзій—представитель эстетизма, переплеснувшего въ теософію. Теософскій налетъ этой поэзій, сохранившей еще дѣвственность, и есть признакъ ея осени. Лучъ заходящаго солнца, упавъ на гладкую поверхность зеркала, золотитъ его бездной блеска. И потомъ, уплывая за солнцемъ, гаситъ блескъ. Бальмонтъ—сіяющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтовъ. Когда потаснетъ источникъ блеска, какъ долго мы будемъ любоваться этими строчками, пронизанными свѣтомъ. Беззакатныя строчки напомнятъ намъ закатившееся солнце осени первоначальной короткую, золотую пору.



## II.

Бальмонтъ—заятная комета. Она повисла въ лазури надъ сумракомъ, точно рубиновое ожерелье. И потомъ сотнями красныхъ слезъ пролилась надъ заснувшей землею. Бальмонтъ—засмная роскошь кометныхъ багрянцевъ на изысканно-нѣжныхъ пятнахъ пунцоваго мака. Сладкій аромат розовѣющихъ шапочекъ клевера, вернувшихъ намъ память о дѣтствѣ.

Снопъ солнечнаго золота растопилъ льды, и вотъ оборвался съ вершины утеса звенящій ручей. Не перестываютъ ли вдали виспадающія нити жемчужинъ, какъ струны, вѣчно натянутыя на груди утеса. Длинное, узкое облачко перерѣзало утесъ. Вотъ оно ползетъ, будто легкій смычекъ, извлекая жемчужные вздохи счастья. Въ грозовомъ разрывѣ дымныхъ глыбъ замелькалъ намъ, какъ молнія, атласный, рубинно-алый платокъ. Опять ниспалъ «мировой, закатный рубинъ» въ небесномъ «пирѣ пламени и дыма».

Кто-то великій и нѣжный, «сознавшій свою бездосниность», развелъ на полянѣ «дымно блестящей» костеръ. «Желтымъ вихремъ» закружилось, танцуя, лапчатое пламя, а когда онъ еще сталъ бить молотомъ по горящимъ головнямъ—стаи красныхъ шмелей отрывались отъ огненныхъ, плещущихъ лепестковъ—кружась и жужжа окунались въ хаосъ ночи.

Кто-то, года собиравшій всѣ брызги солнца, устроилъ праздникъ. Изъ ракетъ и римскихъ свѣчъ онъ выпустилъ миллионы глацинтовъ. Онъ разукрасилъ свой причудливый гротъ собранными богатствами. На перламутровыхъ столахъ наставилъ блюда съ рубиновыми орѣшками. Золотые фонарики Вѣчности озарили. Онъ возлегъ въ золотой коронѣ. Ложемъ ему служилъ блѣдно-розовый кораллъ, и онъ ударялъ въ лазурно-звонкіе колокольчики. И онъ разбивалъ звонкіе колокольчики рубиновыми орѣшками. Снѣжно-лѣнный каскадъ срывался у входа съ утесистой кручи, словно море ландышей. Кто-то нырялъ въ лѣнную

глубину. И вновь выходить на сушу. Съ кудрей его, какъ брызги, ниспадали бѣлые ландыши. Сонный лебедь плавать на холодныхъ струяхъ.

И когда лучезарная, перламутровая раковина показалась на горизонтѣ, мракъ сталъ рѣдѣть. Кто-то съѣлъ между крыльями бѣлаго лебедя и понесся, ликуя, въ водоворотѣ угренней бирюзы. То, что несло, возносясь, казалось растянутымъ облачкомъ: вотъ оно перерѣзало утесъ. Какъ струны, натянутыя на груди утеса, ниспадали жемчужныя, вѣчныя струи.

Узкое облачко, какъ легкій смычекъ, заскользило на струнахъ, и опять раздались вздохи счастья. День кончался.

Слушались сумерки. Стая красныхъ шмелей уносились куда-то. Золотой край ризы опрокинулся за горизонтъ — помчался караванъ свѣта въ холодныхъ безднахъ мировыхъ пустынь. Тучка свѣтового тумана полетѣла отъ насъ, и мы сказали, подавляя вздохъ: «Опять надъ землей возсіяла комета!.. Вотъ уходитъ она въ Вѣчность, благословляя спомомъ прощальныхъ огней!..»

### III.

Бальмонтъ золотой, прощальный снопомъ улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знаетъ хаотическій круговоротъ созвѣздій, и временные круги, «и миллионы лѣтъ въ эфирѣ, окутанномъ угрюмой мглой».

Бальмонтъ—теософъ, «пронзившій свой мозгъ солнечнымъ лучомъ», заглянувшій въ мировое. Въ мировомъ разбрызганы брилліанты звѣздъ съ ихъ опьяняющей музыкой, яркими цвѣтами и ароматами.

Въ музыкальныхъ строкахъ его поэзіи звучить намъ и граціозная меланколія Шопена, и величіе вагнеровскихъ аккордовъ—свѣтозарныхъ струй, горящихъ надъ бездною хаоса. Въ его краскахъ разлита нѣжная утонченность Боттичелли и пышное золото Тиціана.

## СВѢТЛѢЮТЪ ДАЛИ.

Бываютъ мгновенія, когда человѣческая душа, отбросивъ узы разсудочнаго сознанія, вступаетъ въ непосредственное общеніе съ Тайной. Тогда всѣ эти земные звуки, краски, запахи получаютъ иное значеніе; предметы свѣтятся изнутри; ихъ сіяніе отражается въ нашей душѣ многоцвѣтной радугой... Мы дѣлаемъ еще одно усиліе, — и передъ нами открывается иной міръ: мы слышимъ, какъ звучать краски, мы видимъ звуки...

Бываютъ счастливые тайновидцы, которые не только постигаютъ вещи въ ихъ первоначальной сіяющей сущности, но и властно запечатлѣваютъ эту лучезарную сущность въ счастливомъ сочетаніи красокъ и звуковъ. Но мы не смѣемъ пребывать лицомъ къ лицу съ Сущностью. Мы приближаемся къ ней лишь на мгновеніе... И вотъ художники благоговѣнно облачаютъ Тайну полупрозрачнымъ покровомъ, а мы, распростертые на землѣ передъ алтаремъ Невѣдомаго, молимся Тайнѣ въ сладкомъ волненіи.

Въ нашей душѣ заложено стремленіе къ высшему синтезу, къ Вѣчности, острое и гордое чувство, которое Бодлеръ называлъ «*Le goût de l'infini*». Пусть возражаютъ, что это не болѣе, какъ самообманъ, что Бодлеръ могъ говорить о познаніи безконечнаго только во время припадковъ своей нервной болѣзни, которой страдалъ вслѣдствіе злоупотребленія гашишемъ. Это безсильная логика «трезвыхъ людей», которые отрицаютъ откровеніе только потому, что боятся его. Для нихъ, пожалуй, страшно не только откровеніе, но и настоящая логика въ своей дерзкой, холодной по-

слѣдовательности. Имъ чужда логика, ну хотя бы Достоевскаго. А вѣдь у него было внятно сказано: «Я согласенъ, что привидѣнія являются только больнымъ; но вѣдь это только доказываетъ, что привидѣнія могутъ являться не иначе, какъ больнымъ, а не то, что ихъ нѣтъ самихъ по себѣ».

«Существуютъ люди—говоритъ Пшибышевскій—предъ очами которыхъ обнажается все, что пережила душа ихъ, существуютъ люди, въ которыхъ абсолютная душа гораздо сильнѣе сознается, нежели въ другихъ; которые въ безмѣрномъ самоуглубленіи видятъ волшебныя картины и раи не отъ міра сего, слышать мелодіи и звуки, о какихъ не грезило ухо людское, разливы красокъ, какихъ обыкновенный глазъ не можетъ подмѣтить».

И почти тоже говоритъ Метерлинкъ: «Возьмите настоящее поэтическое произведеніе... Рѣдко его красота и величіе ограничивается описаніемъ предметовъ извѣстнаго намъ міра. Въ девяти случаяхъ изъ десяти оно обязано своей красотой и величіемъ намеку на тайны судьбы человѣческой, какой-нибудь новой связи видимаго съ невидимымъ, временнаго съ вѣчнымъ».

И даже тѣ люди, которые никогда не знали видѣній и не трепетали передъ непонятностью обыденныхъ предметовъ, должны согласиться съ тѣмъ, что здѣсь, около насъ, притаилось огромное черное чудовище съ свѣтящимся зеленоватымъ глазомъ. Оно безстыдно вперяетъ въ человѣка свой настойчивый взоръ. Это — смерть. И рядомъ съ ней вырастаютъ страшныя, ужасающіе вопросы.

Каждый человѣкъ, неизбежно сталкивается съ этими вопросами, съ тремя основными проблемами—Бога, безсмертія и свободы—и такъ или иначе для себя разрѣшаетъ эти проблемы. Но мы были бы слишкомъ дурного мнѣнія о душѣ человѣка, если бы допустили, что идеи Бога, безсмертія и свободы являются лишь въ обстановкѣ логическихъ построеній и въ одеждѣ силлогизмовъ. Эти великія идеи, сбросивши съ себя покровы сознательныхъ формулъ, глубже открываютъ свою внутреннюю сущность. Безсознательная сфера наиболѣе родна и близка

величайшимъ духовнымъ утвержденіямъ. Роль интеллекта сводится къ критической работѣ, и эта работа безпощадно разрушаетъ наивную вѣру въ реальное, широко распахивая двери тѣмъ возможностямъ, которыя въ нѣдрахъ нашей души претворяются въ истины.

Эти возможности, эти истины мы ищемъ. Къ намъ стремимся. Если послѣ трудовъ кенигсбергскаго философа мы оставили надежду на познаніе трансцендентнаго путемъ интеллектуальнаго усилія, то съ этого же времени мы обратились къ иному источнику познанія, находящемуся внѣ нашего интеллекта. Кантъ разъ навсегда поставилъ крестъ надъ старой метафизикой или вѣриѣ указавъ ей надлежащее мѣсто. Зато тотъ же Кантъ доказалъ намъ феноменальность внѣшняго міра и пробудилъ въ насъ (самъ того не желая и не подозревая) жажду нуменовъ.

Человѣчество издавна искало путей для познанія, хотя на мигъ, тѣхъ тайнъ, которыя скрыты относительнымъ характеромъ вещей. Никогда логика и наука не приближали насъ ни на шагъ къ познанію абсолюта и каждое новое научное открытіе только укрѣпляло въ нашей душѣ увѣренность въ ограниченности нашего познанія чрезъ интеллектъ. Основной научный методъ, методъ аналитическій, исключаетъ всякую возможность проникновенія въ сущность вещей, ибо методъ этотъ имѣетъ мѣсто лишь въ области феноменовъ.

Но искони былъ вѣдомъ и иной путь для познанія: интуиція. Почти всѣ страны были причастны откровенію: и великая Индія, внимавшая Молчанію; и Палестина, молившаяся Богу, имени котораго она не смѣла произнести; и Франція во времена мистическихъ прозрѣній; и Скандинавія Сведенборга, взволнованная таинственными голосами и вѣяніями, и, наконецъ, Италия, полная сладкихъ и тревожныхъ предчувствій...

Нынѣ искусство достигло въ своихъ символическихъ формахъ наибольшей прозрачности и проникновенности. Поэты смѣло подошли къ тѣмъ гранямъ, за которыми начинаются соблазнительныя бездны.

Д'Аннунціо, среди пышнаго золотого и кроваваго бреда, поетъ гимнъ божественной страсти; Гамсунъ трепещетъ передъ великимъ Паномъ; Верхарнъ смѣло идетъ по краю пропасти и благоговѣнно несетъ величайшія духовныя просвѣтленія; Метерлинкъ настойчиво твердитъ о роковой обманности реального; Верленъ и Римбо, съ юродивой усмѣшкой, фамильярно играютъ истинами, которыя до того времени принадлежали богамъ; Шибышевскій ведетъ чуткія души по путямъ, проложеннымъ его изъязвленной душой, — и нашъ Тютчевъ, первый русскій символистъ, открываетъ въ міровомъ хаосѣ до него невѣдомыя тайны...

Мы теперь наканунѣ великихъ откровеній. Природа человѣческая угончается. То, чего раньше мы не видѣли, пламенѣетъ красками. Мы чуемъ на своемъ лицѣ прикосновеніе тѣней. Мы имѣемъ на мгновение порывать связь съ холодными категоріями нашего мышленія. Мы дѣлаемся причастными величайшему прозрѣнію, отвергая тѣ пути познанія, по которымъ слѣдовало заблудившееся человѣчество.

Георгій Чулковъ.



## ПИСЬМО А. СЪРОВА.

Многоуважаемый Степанъ Александровичъ.

Во вчерашнемъ разговорѣ съ Вами, слишкомъ для меня важнымъ, я забылъ сказать вамъ о двухъ мелочахъ, которыми,—чтобы не терять времени,—принужденъ потревожить Васъ письменно.

Первое заявленіе о «Лоэнгринѣ» въ афишахъ сдѣлано безъ моего вѣдома и въ редакцію этого анонса вкралась рутинная, обычная бессмысленность. Анонсъ гласитъ: «Лоэнгринъ», романтическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, музыка Рихарда Вагнера, переводъ К. Званцева. Музыка—такого-то, переводъ—такого-то,—а чей же текстъ, чьего сочиненія либретто? Между тѣмъ, всѣмъ извѣстно, что Вагнеръ самъ авторъ и текста и музыки своихъ произведеній. Моментъ—важный, особенно когда авторъ является на какой-нибудь сценѣ въ самый первый разъ. Званцевъ очень просилъ, чтобы названіе Лоэнгринъ, какъ пьесы, было на афишѣ не опера, а музыкальная драма Р. Вагнера. Со своей стороны я не протестую и противъ названія Лоэнгринъ романтической оперой — потому что такъ окрестилъ ее самъ авторъ въ своей партитурѣ. Но, во всякомъ случаѣ, необходимо уничтожить на афишахъ словечко: музыка Р. Вагнера—tout court, тогда какъ онъ авторъ и текста,—и когда выраженіе «пе-

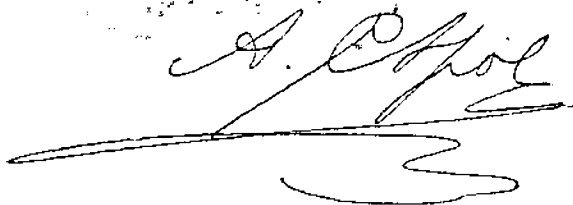
реводъ» такого-то будетъ неизвѣстно къ чему относится. Печатать надо: Романтическая опера (или: музыкальная драма, какъ Вамъ угодно будетъ), въ 3-хъ дѣйствіяхъ, Рихарда Вагнера, — переводъ К. Званцева и т. д.

Другое обстоятельство еще мельче, — но для меня лично поважнѣе. За мной посылаютъ казенную карету, когда приглашаютъ меня на репетицію, но именно на всѣ большія пробы посылаютъ слишкомъ поздно, такъ что я поспѣваю только къ серединѣ I акта (какъ и вчера) и еще ни разу не слыхалъ исполненіе увертюры (Vorspiel) черезъ эту неаккуратность. Я заявлялъ объ этомъ и режисеру, — но тщетно. Это невниманіе къ моему весьма логическому притязанію удивляетъ меня особенно потому, что оно въ полномъ разладѣ и съ моей готовностью помочь дирекціи и съ тѣмъ полномочіемъ, которое Вы мнѣ дали, вслѣдствіе Вагнерова письма. Теперь предстоятъ самыя важнѣйшія, послѣднія пробы, и пропустить ни одной нотки я не долженъ. Простите, что тревожу Васъ такими не крупными просьбами, — но и въ этомъ Вы увидите только одно — мое служеніе дѣлу.

Дайте надлежащія приказанія.

Преданнѣйшій Вамъ

29 сентября 68.



Считаемъ интереснымъ напечатать письмо А. Сірова, потому что оно сохраняетъ все значеніе современности. Традиціонная бессмысленность повторяется и въ наши дни. Передъ нами афиша Московскаго Большаго Театра, помѣченная 15 сентября 1898 г., на которой читаемъ: «Тангейзеръ, драматическая опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, музыка соч. Вагнера, перев. К. Званцевъ».



# ПИСЬМА О ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ.

Конгрессъ Поэтовъ 1901 года.

(Изъ современныхъ ретроградныхъ теорій).

На вступительныхъ страницахъ я говорилъ, что при разсмотрѣннн новѣйшихъ направленій и попытокъ, въ области поэтического творчества, мы будемъ исходить изъ Конгресса Поэтовъ, состоявшагося въ маѣ 1901 года. Это нѣсколько случайная дата, но въ ближайшіе предшествовавшіе годы, считая отъ 1896 или 1897, когда, повидимому, завершилось развитіе «символической школы», не возникало новыхъ поэтическихъ теорій, кромѣ «натуризма» (основаннаго Сень-Жоржемъ де Бузье), о которомъ мы будемъ говорить позднѣе.

Время отъ 1895 до 1897 дѣйствительно интересная и критическая дата. Ранѣе этого торжественные банкеты поэтовъ давались въ честь Жана Мораса, который тогда (въ годы появленія его *Pèlerin Passionné*) еще не отрекался отъ нѣкотораго рода символизма, правда нѣсколько своеобразнаго, довольно неопредѣленнаго, и далеко не осуществленнаго въ его книгѣ. Затѣмъ Стефанъ Маллармэ зналъ часъ такого же триумфа, какъ неоспоримую награду за свое гениальное дѣло: за превозглашеніе въ поэзіи идеи Символа. Устроено было подобное же чествованіе Верлену журналомъ *La Plume*, который редактировалъ въ то время Леонъ Дешанъ, нынѣ покойный. Наконецъ, въ февралѣ 1895 года традиціонный банкетъ былъ данъ Густаву Кану. Онъ знаменовалъ собой признаніе «верлибризма», «свободнаго стиха»

въ лицѣ теоретика этого приѣма творчества, \*)—особенно предложенный группой изъ самыхъ разнородныхъ, безъ особыхъ причинъ враждующихъ между собой элементовъ, группой лицъ, которыя прежде всего должны были удивиться, что они собрались на этомъ банкетѣ вмѣстѣ.

Но въ апрѣлѣ 1897 года состоялся послѣдній такой банкетъ,—знаменательный, даже слишкомъ знаменательный: въ честь Катюля Мендеса! И вокругъ этого поэта, бывшаго и остающагося среди насъ главою и какъ бы воплощеніемъ идеи «школы парнасцевъ», собрались руководители и представители всѣхъ «символическихъ школъ», всего этого движенія. Не то, чтобы Катюль Мендесъ былъ недостоинъ такого чествованія, такъ какъ его дарованіе, многостороннее и выдающееся, безспорно дѣлаетъ честь французской литературѣ. Но то было время, когда большинство «символистовъ» соединяло свои стихи въ «Полныхъ собраніяхъ» (и, дѣйствительно, все, что было ими написано позднѣе, оказалось не болѣе какъ перемоломъ ихъ первыхъ, характерныхъ для нихъ созданій,—за исключеніемъ только, какъ мнѣ кажется, творчества Эмиля Верхарна и Вьеле-Гриффина); въ то время, когда многіе изъ нихъ переходили отъ стиховъ къ романамъ и когда ихъ дѣятельность производила впечатлѣніе, что «символизмъ» исчерпалъ всѣ свои приѣмы, всѣ свои идеи, всѣ свои созданія: развѣ не странно было, что въ такое время вокругъ вождя «Парнаса» торжественно собрались тѣ, которые хотѣли быть отрицаніемъ «парнасцевъ», рѣшительнымъ, страстнымъ, безвозвратнымъ, и которые еще вчера боролись между собой и съ ожесточеніемъ отвергали другъ друга?

Есть часы, которые независимо отъ воли людей, получаютъ самостоятельное значеніе,—завершающихъ и уясняющихъ, и иногда

\*) Мы увидимъ позднѣе, что право Г. Кана на первенство такого приѣма творчества—оспаривалось. Я съ своей стороны могу указать на Жюль Лафорга, который первый пользовался въ нашей современной поэзіи «свободнымъ стихомъ», а Г. Канъ послѣ этого лишь привелъ въ систему его попытки.

на нихъ падаетъ холодная тѣнь ироніи. Я, вовсе не говорю, что эта тѣнь падала на тотъ примирительный столъ, вокругъ котораго собрался послѣдній банкетъ символистовъ. Ихъ стремленіе, сознательное или бессознательное, было побѣдной волей своего времени: они искали и обрѣтали новую красоту; они создавали новый—въ разныхъ отношеніяхъ—переработанный языкъ, добиваясь музыкальности его, все большей и большей мелодичности. (Хотя имъ и не удалось достигнуть до истинно гармоничныхъ построеній, до симфоническаго цѣлаго, ни даже до той «безконечной мелодіи», которую Фернандъ Грегъ усматриваетъ, по его словамъ, въ свободномъ стихѣ, припоминая завѣтъ Верлена: *De la musique avant toute chose*). Но уже въ 1895 году я писалъ: «Главари «парнасской школы» и ихъ друзья критики покровительствуютъ такъ называемому символизму, въ его—скажемъ—апогеѣ. Любопытно было бы, однако, знать: можетъ ли точка высшаго напряженія ихъ стремленій лежать гдѣ-либо на ихъ орбитѣ, внѣ прошлаго?.. Повидимому, камень брошенный съ «Парнаса», упалъ обратно на «Парнасъ», лишь очень немного уклонившись отъ вертикальнаго направленія.» Образъ, конечно, былъ слишкомъ рѣзкимъ и его надо исправить, но то что выражаютъ эти преувеличенныя слова—остается справедливымъ. Я уступилъ тогда на мгновеніе своему раздраженію, такъ какъ душа еще не могла успокоиться послѣ той борьбы, которую я велъ противъ нихъ всѣхъ и которую они сдѣлали безопадною.

За послѣдніе годы изданы «Воспоминанія» о символической школѣ Густава Кана, Адольфа Реттэ, Анри Мазеля и другихъ (не считая уже «исторіи» и критическихъ сужденій нѣкоего г. Бонье, который совершенно незнакомъ съ тѣмъ, о чемъ онъ говоритъ), но эти «Воспоминанія» (хотя бы того же Реттэ)—не болѣе какъ ребяческіе анекдоты, заставляющіе думать, что символисты работали только въ дешевенькихъ пивныхъ, и людей, дѣйствительно освѣдомленныхъ о этомъ поэтическомъ движеніи, они могутъ даже до нѣкоторой степени разсердить. Слѣдовало бы даже удивляться (если бы не прихо-

дилось подсмѣиваться) на это поразительное отсутствіе дѣйствительныхъ воспоминаній о всемъ происходившемъ въ разныхъ символическихъ школахъ или кружкахъ, о ихъ ученіяхъ и произведеніяхъ, объ отдѣльныхъ личностяхъ, которыхъ выдвигали на первыя мѣста (развѣ это молчаніе не приговоръ имъ?),— на поразительное молчаніе, явно заглушающее ихъ славу. Я уже говорилъ, въ предыдущей статьѣ, что исторія литературной жизни и литературныхъ теорій этого великаго періода до сихъ поръ не написаны, я долженъ добавить, что всѣ частныя изслѣдованія, появлявшіяся до сегодня, не отличаются вовсе ни характеромъ достовѣрности, ни—безпристрастія.

Думаю, сказаннаго достаточно, чтобы объяснить, почему «символизмъ», почти на исходѣ своего дѣла могъ быть принятъ въ отцовскія объятія нѣсколькими славными ветеранами «парнасской школы»,—какъ блудный сынъ, или какъ шалуны-ребенокъ. Занятый почти исключительно эстетикой «формы», вопросами стихосложенія, ритмомъ для ритма,—«символизмъ» былъ лишень обновляющей силы Идеи, которая устанавливала бы истинно «новую» поэзію, т.-е. соответствующую познаніямъ и стремленіямъ современнаго человѣчества, синтезирующую ихъ, воплощающую въ себѣ ихъ гипотезы. Прежняя Мечта была плодотворна, но уже дала все самое великое, на что была способна; нынѣ она безплодна и повторяетъ уже сказанныя слова.

---

Итакъ въ маѣ 1901 года, по неожиданному почину редактора маленькаго провинціального журнала и двухъ писателей, имена которыхъ въ литературѣ не имѣли никакого значенія,—поэтический міръ былъ призванъ къ трудамъ Конгресса Поэтовъ, который долженъ былъ состояться въ Парижѣ, 27 числа того же мѣсяца.

Пресса, нѣсколько удивленная, съ тѣмъ ироническимъ то

номъ, который свойственъ ей, когда она говоритъ о поэзии (это ей такъ чуждо!), извѣстила однако читающую публику о такой новости и сообщила имена лицъ вошедшихъ въ «Наблюдательный комитетъ», составленный, правду сказать, довольно странно. Впрочемъ, почетнымъ председателемъ былъ избранъ Сюлли Прюдомъ, а дѣйствительнымъ Леонъ Дьерксъ. Кромѣ того въ числѣ ораторовъ, которые должны были говорить на Конгрессѣ, было нѣсколько видныхъ и интересныхъ лицъ, среди нихъ Густавъ Канъ.

Участіе Кана было особенно дорого, потому что по Программѣ, предложенной на обсужденіе Конгресса, можно было заключить, что изъ всѣхъ новѣйшихъ теорій до свѣдѣнія «Учредительнаго комитета» дошла только одна теорія «свободнаго стиха» («Жюль Лафоргъ и Густавъ Канъ, теоретики свободнаго стиха») или, по крайней мѣрѣ, что у этого комитета было намѣреніе легкимъ насиліемъ ограничить всѣ дебаты областью этой теоріи, быть можетъ заранѣе тайно осужденной. Въ самомъ дѣлѣ: въ вопросахъ, предложенныхъ на обсужденіе, непосредственно одинъ за другимъ слѣдовали два слѣдующихъ параграфа: «Должно ли сдѣлать уступки «новымъ школамъ» въ поэзии? Не уцѣлѣетъ ли классическій стихъ, по крайней мѣрѣ въ своемъ существенномъ строѣ? Освобожденный стихъ—*vers libéré*». А между тѣмъ еще никто ничего не слышалъ объ «освобожденномъ стихѣ», который повидимому въ мысляхъ нѣкоторыхъ противопологался не только «свободному стиху» Лафорга и Кана, но и всей новой техникѣ, созданной тѣмъ же временемъ... Эти слова Программы грубо обличали все предпріятіе, какъ замаскированную реакцію.

Было предложено также разсмотрѣть «вліяніе Верлена на современную поэзію», но о Маллармѣ не было сказано ни слова. О томъ новомъ, что дано «научной поэзіей» (Рене Гиля), можно было найти только темный намекъ, безъ указанія источниковъ, въ слѣдующихъ предложеніяхъ (которыя, однако, устроителямъ Конгресса были, повидимому, очень дороги): «Совре-

менная поэзія и поэзія будущаго. Совмѣстимы ли Красота и Любовь къ человѣчеству. Можетъ ли поэтъ считать себя выше общественныхъ интересовъ, въ правѣ ли онъ отказаться отъ всякаго дѣйствія на современниковъ, и, живя исключительно для себя, уединиться отъ великой жизни социальнаго тѣла? Гуманитарное направленіе въ поэзіи». Тотчасъ далѣе Программа предлагала обсужденіе «дѣйствія книгой, дѣйствія словомъ» и отвергала такимъ образомъ «искусство для искусства». Но, конечно, это было довольно-таки грубое и неточное пониманіе принциповъ развиваемой мною философіи. Говорить такъ, значило не понимать, что я ни въ какомъ случаѣ не допускаю приниженія Поэта и какихъ-либо уступокъ съ его стороны, чтобы привлечь къ себѣ чуждые ему умы. Наоборотъ, «Высшее Напряженіе», которое заключено въ моей философіи, должно заставить эти умы устремиться всѣми силами своей воли къ Поэту, въ его эволютивномъ исканіи Истины и Красоты, двухъ элементовъ, созидающихъ моральное Счастье.

Наконецъ, въ третьей группѣ вопросовъ Программы, предлагалось обсудить опасности, представляемыя «централизацией» и подготовлялись попытки «децентрализаціи». Въ этомъ можно было бы видѣть основное стремленіе организаторовъ, составлявшихъ Программу, провинціальныхъ (хотя они и жили въ Парижѣ) поэтовъ и писателей. Такимъ образомъ вскрывалось еще одно реакціонное движеніе—противъ великаго умственнаго центра, какимъ является столица.

Таковы были основные пункты Программы того «Конгресса Поэтовъ», который открылся въ часъ пополудни 27 мая, при сияющемъ весеннемъ солнцѣ, наполнявшемъ души самыми счастливыми ожиданіями. Въ обширной изяшной залѣ, на улицѣ Серпантъ, въ самомъ центрѣ Латинскаго квартала, размѣстилось болѣе трехсотъ человѣкъ—поэтовъ и просто зрителей, явно заинтересованныхъ и расположенныхъ скорѣй благосклонно.

Предсѣдательствуетъ Леонъ Дьерксъ, лицо котораго, исполненное ясности и мира, напоминаетъ иными чертами олимпийскую

маску Леконтъ де Лилия. Среди присутствующихъ «шарнасская школа» представлена еще Катюллеми Мендесомъ и Альбертомъ Мэратомъ. Называютъ имена Эмиля Фаге, недавно вступившаго въ число академиковъ, Огюста Доршэна, Фернанда Грега, Сень Жоржа де Буэлье, Мориса Магра и его группу поэтовъ Юга, П. Н. Руанара, Жеана Риктюса, поэтовъ Монмартра... Среди журналистовъ — Эмиль Берръ и Сержъ Бассэ изъ Figaro, Гаузеръ изъ Echo de Paris, представители газетъ Fronde, Aurorc, Kappel... Ксавье де Карвальо и Де Йонгъ — корреспонденты португальской и голландской прессы... Многихъ поэтовъ не оказалось въ Парижѣ. Прислали свои извиненія между прочимъ: Коппе, Терье, Кловисъ Гюгъ, Вьезе-Гриффинъ, Стюартъ Мерриль, Эмиль Верхарнъ...

Какъ мы видѣли, Программа во многихъ отношеніяхъ была очень интересна: она открывала возможность критическому и страстному обзору всего періода, только-что пережитаго по-ропей, — и именно такую задачу и долженъ былъ взять на себя Конгрессъ. Принимая во вниманіе многочисленность собранія, избраннаго и взволнованнаго, я полагаю, что этого и ждали отъ Конгресса. Къ сожалѣнію его устроителямъ не доставало авторитета: то были люди безъ имени и безъ литературныхъ заслугъ, и невозможный и странный вопросъ «о децентрализациі поэзіи», возникавшій каждую минуту въ видѣ пожеланій и ребяческихъ предложеній, съ самаго начала сбиль съ пути все собраніе. Намъ пришлось слушать на эту тему разсужденія, возбуждавшія общій шумъ, который невозможно было унять и который доводилъ собраніе до крайней неурядицы, — вродѣ, на-примѣръ, рѣчи Фере, какого-то нормандскаго, и въ сущности несуществующаго, поэта: «Франція будетъ децентрализована или погибнетъ... Децентрализациа это движеніе французской расы, реакціа противъ торжествующаго космополитизма, реакціа противъ Парижа, этой слишкомъ большой головы маленькаго французскаго тѣла, противъ Парижа съ его полмилліономъ иностранцевъ!»

Нельзя сказать, чтобы это было вѣжливо. Между прочимъ, тотъ же г. Фере, съ гражданскими списками поэтовъ въ рукахъ, страстно укорялъ Эмиля Верхарна, Вьеле-Гриффина, Стюарта Мерриля, Жана Мореаса, Мэтерлинка, Ласфорга, Моклора, Ф. Грега, Франсиса Жама, Густава Кана, Фонтэнэ, Ренэ Гиля— въ томъ, что они по происхожденію или по крайней мѣрѣ по предкамъ—не французы. Совершенно справедливо, что вмѣстѣ съ именами Маллармэ, Верлена и Анри де Ренье это имена (почти всѣ имена) Золотой книги новой поэзіи... При случаѣ мы рассмотримъ глубокія причины, сдѣлавшія изъ этихъ поэтовъ завоевателей французскаго языка. Пока достаточно сказать, безо всякой прони, что мы не мѣшали никому, ни въ Парижѣ, ни въ провинціи, проявить свою личность. На мой взглядъ этотъ нормандскій поэтъ упустилъ драгоцѣнный случай—промолчать, хотя его диатриба, какъ кажется, и доставила реакционной школѣ, сложившейся на этомъ Конгрессѣ, имя «французской школы»—L'École Française.

Густавъ Канъ не исполнилъ своего намѣренія — говорить. Было бы совершенно бесполезно перечислять весьма неизвѣстныя имена и пустыя слова всѣхъ многорѣчивыхъ ораторовъ, все равно, являлись ли они загѣмъ, чтобы подтвердить превосходство поэзіи надъ прозой или чтобы поговорить о «гуманитарной» поэзіи, понимаемой ими въ духѣ завсегдатаевъ разныхъ демо-гогическихъ сходокъ. Но вотъ Леонъ Дьерксъ, утомленный какъ неурядицами собранія и возрастающимъ шумомъ, такъ и дѣйствительно тропической жарой въ залѣ, передалъ председательство Катюлю Мендесу, избранному единогласно. На иѣкоторое время водворилась сравнительная тишина и установились болѣе вѣжливыя отношенія другъ къ другу; тогда-то началась атака на «свободный стихъ»—рѣчью, лишенной всякихъ доказательствъ, г. Пуансо, бывшаго вмѣстѣ съ г. Норманди устройтелемъ Конгресса Поэтовъ.

Я выпишу здѣсь заключительные выводы, сдѣланные Пуансо, которые только одни и имѣютъ значеніе: «Свободный стихъ



доступенъ не вѣсьмъ темпераментамъ. Онъ чуждъ традиціямъ французской поэзіи. Онъ не является продолженіемъ романтическаго стиха. Слѣдовательно, онъ не есть новая вѣха на пути эволюціи стиха. «Свободный стихъ», самое названіе котораго невѣрно, не болѣе какъ частная форма стиха, случайная, спеціальная, нѣкоторый новый литературный приѣмъ, который можетъ существовать рядомъ съ тѣмъ, что мы законно называемъ стихомъ, но который не долженъ и не можетъ вытѣснить его, замѣнить французскій стихъ, столь всегда дорогой французскому слуху!»

Это было повтореніемъ того же припѣва, что и раньше, только было выражено менѣе грубо. Но что за скудость мысли!.. Позднѣе я разберу то, что называютъ «свободнымъ стихомъ». Я самъ не признаю его за единственную и всеобъемлющую технику стихосложенія, но его култители на Конгрессѣ Поэтовъ, съ Пуансо во главѣ, не поняли одного: если «свободнымъ стихомъ» пользуются такіе поэты, какъ Вьеле-Гриффинъ, Густавъ Канъ, Лафоргъ,—онъ становится, и навсегда, совершенно своеобразнымъ освобожденіемъ Ритма, въ его цѣломъ, и самаго Языка, въ его музыкальной стихіи. И это независимо отъ какой бы то ни было теоріи, которая просто и непосредственно сводится къ вопросу о ритмическомъ выраженіи стиха, не имѣющаго ничего общаго съ ненужнымъ типографскимъ узоромъ болѣе или менѣе длинныхъ строкъ, чѣмъ отличаются «свободные стихи» отъ прежнихъ.

Потомъ, наконецъ, Пуансо началъ рѣчь объ «освобожденномъ стихѣ», *vers libéré*, для демонстраціи котораго, какъ почти готовы были сознаться, былъ придуманъ и весь Конгрессъ Поэтовъ. Такъ какъ на вечернемъ засѣданіи (когда председательство, точно также по единогласному рѣшенію Собранія, перешло ко мнѣ \*), Адольфъ Бошо высказалъ объ этомъ столь неоди-

\*) Вѣроятно, подъ влияніемъ рѣчи, произнесенной мною въ концѣ послѣобѣденнаго засѣданія. О своемъ желаніи говорить я предупредилъ тотчасъ,

данно объявившемся стихѣ совершенно тождественные взгляды,— мы рассмотрим эти двѣ рѣчи сразу. Впрочемъ, Пуансо и Бошо предупредили, что ихъ «освобожденный стихъ» не можетъ считаться совершенно новинкой, и что нѣкоторые отдельные поэты уже пользовались имъ, какъ на примѣръ самъ Бошо и нѣсколько другихъ, мало извѣстныхъ. Проще было бы назвать Виктора Гюго, Мюссе, де Банвиля, Мендеса и вспомнить, что около 1884 года Жанъ Мореасъ велъ споры о часто цитируемомъ стихѣ де Банвиля, съ двумя цезурами:

Elle filait—pensivement—la blanche laine

по поводу стиха самого Мореаса, который самъ онъ скандировалъ такъ:

Aucun éclair—n'illumine—ton cerveau mort.

Хотя мимоходомъ замѣтимъ, что въ этомъ стихѣ «сильное время» совпадаетъ съ ритмическимъ движеніемъ мысли и съ высшей точкой словесной вибраціи на ударяемой буквѣ «i» въ словѣ

какъ ознакомился съ вопросами, предложенными Программой. Въ своей рѣчи я доказалъ, что всѣ эти вопросы близки мнѣ со времени появленія моей первой книги и ея Предисловія (1884 г.), гдѣ уже были намѣченъ первый плавъ поэтического Творенія, единаго и многообразнаго, которое было бы «непреложнымъ» славословіемъ глубокихъ силъ Жизни и дерзновеннымъ раскрытіемъ ея Синтеза, въ свѣтъ Знанія». Я напомнилъ, что съ 1885 по 1887 годъ я воздвигалъ, на основахъ ученія о трансформизмѣ, принципы моей «Эволютивной философіи», которая должна быть развита этимъ Твореніемъ, стремящимся къ необходимому санкціонированію судьбы личностей, общинъ и раст... Я упоминалъ, что съ того времени болѣе трети этого Творенія уже обнаружено,—въ двѣнадцати томахъ, не считая въ томъ числѣ моихъ первыхъ юношескихъ книгъ. Я замѣтилъ, наконецъ, что техника моего стиха, основанная на тѣхъ же принципахъ, какъ самое Твореніе, и определяемая мною названіемъ «Словесной Инструментовки»—покрываетъ, по своему первенству, всѣ другія современные теоріи стихотворчества, въ большей или меньшей степени идущія отъ нея. «Съ моей стороны, говорилъ я, нѣтъ пустого желанія первенствовать. Но, по моему мнѣнію, всякій человѣкъ, служащій Искусству, беретъ на себя нѣкоторую отвѣтственность. Въ данномъ случаѣ, я возлагаю такую отвѣтственность обратно на себя». (См. «Comptendu du Congrès des Poètes», Communication de René Ghil.)

«illumine», такъ что стихъ этотъ, не обращая вниманія на без-  
полезныя цезуры, надо скандировать такъ:

Aucun éclair—n'illumine—ne ton cerveau mort.

Конечно, вожаки и приверженцы «французской школы», излагавшіе теорію «освобожденнаго стиха», не вдавались въ такія соображенія. «Освобожденный стихъ, говорилъ Пуансо, это—классическій стихъ, достигшій крайнихъ предѣловъ своего развитія (?) и избавленный отъ нѣкоторыхъ безмысленныхъ путей, стѣсняющихъ его». Съ этой цѣлью Пуансо предлагалъ слѣдующія мѣры. «Слово во множественномъ числѣ можетъ рѣшиться со словомъ единственнаго числа». «Поль рѣимы — мужской и женскій — теряетъ свое значеніе» (Объясняя, Пуансо говорилъ, что онъ можетъ допустить, напримѣръ, какъ рѣимы слова Jean de Nivelles и mère Michel, но однако не guet и égaie\*). «Цезура и enjambement должны подчиняться только вкусу поэта». (Вотъ гениальное открытіе!) Далѣе Пуансо высказался за обычную, классическую элизию e muet внутри стиха передъ гласной, не допуская однако элизии въ формахъ женскаго рода множественнаго числа, считая тамъ окончаніе за слогъ. По вопросу о гласнѣ Пуансо воздержался отъ сужденій, но осудилъ всѣ стихи, въ которыхъ болѣе двѣнадцати слоговъ, «потому что у него не хватаетъ дыханія произнести ихъ». Это все...

Теорію Боша можно, пожалуй, признать менѣе односторонней, но не менѣе праздною,—она излагаетъ, только еще болѣе тяжелымъ, учительскимъ тономъ, тѣ же просодическіе вопросы о которыхъ никакой поэтъ не потрудился бы разсуждать, ибо все это—вопросы выясненные, которые понимаются и чувствуются сразу, и разъ на всегда рѣшаются для себя въ ту или иную сторону. Говоря о Ритмѣ, «согласуящемся вполне съ ритмомъ

\*) Рѣимы Верлена. «Romances sans Paroles». Ariettes oubliées. VI.

C'est le chien de Jean de Nivelles  
Qui mord sous l'œil même du guet  
Le chat de la mère Michel;  
François-les-bas-bleus s'en égaie.

мысли», Бошо однако не довольствовался цезурой. Признавая (впрочемъ, неизвѣстно на основаніи какихъ соображеній), драгоценнымъ и способнымъ еще на долгую жизнь традиционный размѣръ двѣнадцатисложнаго стиха, Бошо допускалъ однако и стихъ о двухъ цезурахъ, *vers ternaire*. И этими размѣрами надѣялся онъ дать выраженіе всему многообразію Мысли, надѣялся передать всѣ душевныя движенія, всѣ краски вѣшняго міра! «Риема, говорилъ далѣе Бошо, должна быть точной для слуха. Различіе между мужскими и женскими риемами должно быть сохранено. Чередованіе этихъ риёмъ не можетъ быть предоставлено случаю. Пиэусы дозволены, если они пріятны для слуха. Множественное число можетъ риемоваться съ единственнымъ...» и т. д.

Я остановлюсь только на поистинѣ странномъ для Бошо утвержденіи (которое онъ высказывалъ какъ нѣкое открытіе), что поэзія должна хотнынѣ стать «музыкальной». Если она не была музыкальной до сихъ поръ; то ужъ конечно достигнетъ она этого не подъ вліяніемъ его правилъ и, во всякомъ случаѣ, независимо отъ его отважныхъ «неправильностей» въ стихѣ, хотя бы онъ своей теоріей и своей единственной книжкой стиховъ (увы!—представлявшей собой всю «французскую школу») и занялъ мѣсто среди тѣхъ «поэтовъ правильнаго стиха», о которыхъ онъ самъ говорилъ, что они «не имѣютъ значенія и почти сплошь повторяютъ сказанное раньше». Наставать на музыкальности стиха особенно странно и неумѣстно послѣ того, какъ весь новѣйшій періодъ поэтическаго творчества со страстью, стремился къ этому, то инстинктивно, то сознательно, и когда всѣ новѣйшія созданія поэзіи и по своимъ мелодіямъ, и по сложной гармоніи, и по словесной оркестровкѣ,—напоминаютъ многообразную и торжественную симфонію.

Несмотря на мучительную безсодержательность ихъ теорій намъ еще придется вернуться къ Пуансо и Боше, которые повторяли другъ друга, каждый съ забавнымъ желаніемъ стать основателемъ своей собственной школы, — школы, нынѣ уже не существующей (скажемъ это теперь же): она быстро распа-

лась на жалкіи осколки какого-то цѣлаго, всегда бывшаго безформеннымъ, и часть ея основанія былъ началомъ ея гибели... Но я хочу спросить и этихъ двухъ и другихъ, которые высказываютъ болѣе или менѣе сходныя мысли и которые вѣдь всего на десять лѣтъ моложе насъ: почему не выставили они своихъ идей въ самый разгаръ нашей борьбы, лицомъ къ лицу съ нашими отдѣльными и общими усиліями? Говорю «идей», уже не обращая вниманія на то, что они представляютъ идеи только вродѣ слѣдующей: «Новый стилистическій приѣмъ: образъ и ритмъ замѣняютъ анализъ!» \*) И я отвѣчу за нихъ, что у нихъ не было тогда собственныхъ взглядовъ на законы стиха, на ритмъ, на все связанное съ метрикой; надо было раньше намъ сдѣлать свою работу, намъ,—чтобы они могли выхватить или исказить нѣсколько отрывочныхъ словъ изъ цѣлаго нашей Новой Рѣчи...

Нельзя не произнести строгаго приговора этой «французской школѣ», не только потому, что она—нѣчто посредственное, но и потому, что въ ней нѣтъ искренности. Какой искренности можно, въ самомъ дѣлѣ, ждать отъ поэтовъ той школы, глава которой давалъ, наприимѣръ, такой совѣтъ: «Менѣе всего умѣстны въ поэтическихъ созданіяхъ—революціонныя замашки, а въ критикѣ—консервативныя идеи, приѣмы, всегда снискивающіе общее расположеніе» \*\*).

Не такъ говорятъ люди, у которыхъ жадно работаетъ мысль, сердце которыхъ дышитъ пламенемъ вѣры.

\*) Вотъ еще два утвержденія того же Адольфа Бошо о ритмѣ, которые также не болѣе какъ двѣ ошибки: «Ритмъ, со своей правильностью, болѣе или менѣе строгой, образуетъ то именно, что называется стихомъ. Если же къ ритму словъ прибавить разнообразіе въ высотѣ звуковъ, сообразно различнымъ гаммамъ, мы получимъ пѣсню и вступимъ въ область музыки». («La Réforme de la prosodie». Brochure 1901.) Я, съ своей стороны, отвѣчу, что мы только до нѣкоторой степени вступимъ въ область Словесной музыки («Словесной Инструментовки»).

\*\*) См. «Compte-rendu du Congrès des Poètes». Communication de M. Adolphe Boschot.

Въ слѣдующемъ письмѣ мы рассмотримъ теорію «свободнаго стиха», какъ она выражена Густавомъ Каномъ и будемъ говорить вообще о Ритмѣ, пользуясь примѣрами изъ книгъ наиболѣе выдающихся поэтовъ «символической школы». Попутно мы охарактеризуемъ еще нѣкоторыя попытки, умышленно или бессознательно ретроградныя, какъ принадлежащія «французской школѣ», такъ и внѣ ея.

Paris 1904.

René Ghil.



Положительный разумъ-разсудокъ такъ называемаго образованнаго общества можно сравнить съ плоской скучной равниной, по которой тянутся монотонныя проѣзжія дороги, правильными линиями идутъ желѣзнодорожныя рельсы, а тамъ и сямъ на приличномъ разстояніи красуются дымящіяся фабрики и докучные заводы, на которыхъ въ духотѣ и тѣснотѣ отупѣвшіе челоуѣки производятъ для эфемернаго бытія фальшиво-реальныя цѣнности, элементарныя полезности тусклыхъ существованій.

Народный разумъ - воображеніе, фантазія простолюдина, не повравшаго священныя узъ, соединяющихъ челоуѣка съ Землей, представляетъ изъ себя не равнину, гдѣ все очевидно, а запутанный смутный красивый лѣсъ, гдѣ деревья могучи, гдѣ въ кустарникахъ слышатся шопоты, гдѣ змѣится подъ вѣтромъ и солнцемъ болотная осока, и протекають освѣжительныя рѣчки, и серебрятся озера, и цвѣтуть цвѣты, и блуждаютъ стихійные духи.

Этимъ свѣжимъ дыханіемъ богатой народной фантазіи очаровательно вѣетъ со страницъ недавно вышедшей превосходной книги С. В. Максимова „Нечистая, невѣдомая и крестная сила“ (Спб. 1903). Царь-Огонь, Вода-Царица, Мать-Сыра-Земля—какъ первобытно-радостно звучатъ эти слова, какъ сразу здѣсь чувствуется что-то пышное, живое, царственное, ритуальное, поэзія міровыхъ стихій, поэзія двойственныхъ намековъ, заключающихся во всемъ, что относится къ міру Природы, играющей нашими душами и тѣлами, и дающей намъ, чрезъ посредство нашего всевосприимающаго мозга, играть ею, такъ что вмѣстѣ мы составляемъ великую вселенскую Поэму, окруженную лучами и мраками, лѣсами и перекличками эхо.

Въ красочныхъ существенныхъ строкахъ Максимова, владѣшаго какъ никто великорусской народной рѣчью, передъ нами встаетъ наша „лѣсная и деревянная Русь, представляющая собою какъ бы неугасимый костеръ“, эта страна, взлетѣнная пожарами и освященная огнемъ. „По междурѣчьямъ, въ дремучихъ непочатыхъ лѣсахъ врубился топоръ... проложилъ дороги и отвоевалъ мѣста... на срубленномъ и спаленномъ лѣсѣ объявились огнища или пожоги, онѣ же ловины, или кулиги—мѣста, пригодныя для распахки“. Русскій челоуѣкъ выжигалъ дремучіе лѣса, чтобы можно было выточить о землю соху, и сложить золотыя колосья въ снопы. Онъ выжигалъ ранней весной или осенью всѣ пастбища и покосы, чтобы старая умер-

шая трава, „ветошь“, не смѣла мѣшать расти молодой, и чтобъ сгорали вмѣстѣ съ ветошью зародыши прожорливыхъ насѣкомыхъ, вплоть до плебейски-многолюдной и мѣщански-неразборчивой саранчи.

Огонь очистительный,  
Огонь роковой,  
Красивый, властительный,  
Блестящій, живой.

Этотъ многоликий Змѣй становится эпически - безмѣрнымъ и экстатически - страшнымъ, когда ему вздумается развернуться во всю многоцвѣтную ширину своихъ звеньевъ. Лѣтописи исторіи хранятъ воспоминаніе объ одномъ изъ такихъ зловѣщихъ праздниковъ Огня, разыгравшемся въ 1839-мъ году въ знаменитыхъ Костромскихъ лѣсахъ. Написавшій книгу о Невѣдомой Силѣ видѣлъ этотъ праздникъ самъ. Солнце потускнѣло на безоблачномъ небѣ, это—въ знойную пору іюля, называемую „верхушкою лѣта“. Воздухъ превратился въ закопченное стекло, сквозь которое свѣтиль кружокъ изъ красной фольги. Лучи не преломлялись. Въ ста верстахъ отъ пожара носились перегорѣлые листья, затлѣвшій мохъ, и хвойныя иглы. Пляска пепла на версты и версты. Цвѣта предметовъ измѣнились. Трава была зеленовато-голубой. Красныя гвоздики стали желтыми. Все, что было передъ этимъ ликующе-краснымъ, покрылось желтизной. Дождевые капли, пролетая по воздуху, полному пепла, принимали кровавый оттѣнокъ. „Кровавый дождь“, говорилъ народъ. По лѣснымъ деревьямъ проходить Ужасъ. Жѣнщины шли себѣ саваны, мужчины надѣвали бѣлыя рубахи, при звукахъ молитвъ и при шопотахъ страха изступленнымъ глазамъ чудился ликъ Антихриста. Вой урагана. Движеніе раскаленныхъ огненныхъ стѣнъ, плотная рать съ мѣткимъ огненнымъ боемъ. Скрученные жаромъ, пылающія лапы, оторванные бурей отъ вспыхнувшихъ елей. Синія, красныя, мгlistыя волны дыма. Завыванье волковъ, рокотанье грома, переключка захмѣлѣвшаго Огня, воспламененный діалогъ Неба и Земли. А послѣ, когда пиръ этотъ кончился? Залпы и варывы, зубчатые строи лѣсныхъ великановъ, съ крутыми жаромъ вѣтвями, мгновенно-исчезающіе смерчи пламени, которое замечется—и нѣтъ его, все это явило свою многокрасочность, и новую картину создаетъ творческая безжалостность Природы. Пламя садится, и смрадь, несжигаемый имъ, падаетъ, бѣтъ глаза, стелется, ластится низомъ во мракъ. Только еще пламенѣютъ, долго и чадно горятъ исполнинскія груды вѣтроломныхъ костровъ, вѣроломныхъ костровъ, что были такими сейчасъ еще свѣтлыми, а теперь осѣдаются, рушатся, выбрасываютъ вверхъ искряные снопы, и, умирая, опрокидываются.



Русскіе крестьяне издавна привыкли почитать „небесный огонь“, низшедшій на землю неразь въ видѣ молніи. Но они почитаютъ также и земной „живой огонь“, „изъ дерева вытертый, свободный, истый и природный“. На сѣверѣ, тамъ гдѣ часты падежи скота, этотъ огонь добываютъ всѣмъ міромъ, среди всеобщаго упорнаго молчанія, пока не вспыхнетъ пламя. Всякій огонь таинствененъ, онъ возбуждаетъ благоговѣніе, и при наступленіи сумерекъ огонь зажигаютъ съ молитвой. Черта, заставляющая вспомнить о парсахъ-огнепоклонникахъ, ясно ощущавшихъ міровую связь земного огня съ огнемъ многозвѣздныхъ небесныхъ свѣтильниковъ. „Освященный огонь“ воплощается въ свѣчахъ. Въначальная свѣча, пасхальная, богоявленская, четверговая, даже всякая свѣча побывавшая въ храмѣ и тамъ купленная, обладаютъ магической силой: они уменьшаютъ муки страдающихъ, убиваютъ силу недуговъ, они—врачующія и спасающія.

Многосложно и благоговѣно отношеніе народа и къ другой міровой стихіи, парной съ Огнемъ, Водѣ. Много разсѣяно по широкой Руси цѣлебныхъ родниковъ и святыхъ колодезь, порученныхъ особому покровительству таинственной святой Пятницы. Вода цѣлебна и очистительна. Въ этомъ славяне сходятся съ индійцами, христіане сходятся съ магометанами. Вода притягиваетъ къ себѣ тѣла и души своею освѣжающею глубиной. Первый дождь весны обладаетъ особыми чарами, и цѣлой толпою, съ непокрытыми головами, съ босыми ногами, выбѣгаетъ деревенскій людъ подъ свѣжіе потоки, когда впервые послѣ зимняго сна и зимней мглы небо прольетъ свѣтоносную влагу. Есть чары и въ рѣчной водѣ, только что освободившейся ото льда. Старики и дѣти и взрослые спѣшатъ соприкоснуться съ ней. Вода помогаетъ при домашнихъ несчастьяхъ: нужно только просить „прощенія у воды“. Вода является магическимъ зеркаломъ на Святкахъ, и дѣвушка можетъ увидать въ ней свое будущее. Черезъ воду колдуны могутъ послать на недруга порчу. Стихія властна, многообразна, многосложна, и многоцвѣтна. Поговорка гласитъ: „Водѣ и огню Богъ волю далъ“.

Что наиболѣе возбуждаетъ народную фантазію изъ всего, находящагося на землѣ, на Матери-Землѣ, это конечно таинственный лѣсъ, какъ бы символизирующій все наше земное существованіе сложной своей запутанностью. Крайне любопытна эта способность народного воображенія индивидуализировать растенія, усматривать въ нихъ совершенно разнородные лики. Какъ есть священныя деревья, исполненныя цѣлительной силы, есть также деревья, прозванныя „буйнными“. Они исполнены силы разрушительной. Съ корня

срубленное и попавшее между другими бревнами въ стѣны избы, такое дерево безпричинно рушить все строеніе, и обломками давить на смерть хозяевъ. Какъ не вспомнить слова одного изъ героевъ Ибсена: „Есть мѣсть въ лѣсахъ“. „Стоять лѣса темные отъ земли и до неба“ — поютъ слѣпые старцы по ярмаркамъ. Да, отъ земли и до неба мы видимъ сплошной дремучій лѣсъ, и что мы иное, мы, сознающіе, и постигающіе, какъ не слѣпцы на людскомъ базарѣ. „Только птицамъ подѣ стать и подѣ силу труппы еловыхъ и сосновыхъ боровъ. А человѣку, если и удастся сюда войти, то не удастся выйти“.

Все странно, все страшно здѣсь. Рядомъ съ молодою жизнью—деревья „приговоренныя къ смерти“, и уже гниющіе въ сердцевины, и уже сгнившіе сплошь, въ моховомъ своемъ саванѣ. Здѣсь вѣчный мракъ, здѣсь влажная погребная прохлада среди лѣта, здѣсь движенія нѣтъ, здѣсь крики и звуки пугаютъ сознанье и чувство, здѣсь деревья трутся стволами одно о другое, и стонуть, скрипятъ, старѣютъ, и становятся дуплистыми, растутъ умножая лѣсную тьму, Здѣсь живеть, путающій слѣды и сбивающій съ дороги, геній чащи. Лѣшій. Но Лѣшій все же не Дьяволъ, онъ кружить, но не губить, и въ мѣстахъ иныхъ его просто именуютъ „Лѣсъ“, прибавляя поговорку: „Лѣсъ праведенъ,—не то, что чортъ“.

Станный духъ этотъ Лѣшій, въ глазахъ его зеленый огонь, глаза его страшны, но въ нихъ свѣтъ жизни, въ нихъ угли живого костра, и въ нихъ изумрудъ травы. Обувь у него перепутана, лѣвая лапа кафтана запахнута за правую, рукавицы надѣнетъ—и тутъ начудить, правую надѣнетъ на лѣвую руку, а лѣвую на правую. Правое и лѣвое перепутано у Духа Жизни, любящаго сплетенныя вѣтви и пахучіе лѣсные цвѣты. И во всемъ онъ путанникъ: не то, что другіе. Домовой всегда домовой, и русалка не больше какъ русалка. А онъ любитъ и большое и малое, и низкое и высокое. Лѣсомъ идетъ,—онъ ростомъ равняется съ самыми высокими деревьями. Выйдетъ для забавы на лѣсную опушку,—ходитъ тамъ малой былинкой, тонкимъ стебелькомъ, подѣ любимымъ ягоднымъ листочкомъ укрывается. Ликъ у него отливаешь синеватымъ цвѣтомъ: ибо кровь у него синяя, и у заклятыхъ на лицахъ всегда румянецъ, такъ какъ живая кровь не переставая играетъ въ нихъ и поетъ цвѣтотыя пѣсни. Онъ и самъ, какъ его кровь, умѣетъ пѣть какъ бы безгласно: у него могучій голосъ, но нѣмтотвующій, и онъ умѣетъ пѣть безъ словъ. Такъ онъ проходитъ по чащѣ, не имѣя тѣни, зачаруетъ человѣка, зашедшаго въ лѣсъ, околдуетъ, обойдетъ, заведетъ, напуститъ въ глаза тумана, и заставитъ слушать хохотъ

свистъ и ауканье, затащить въ болото, и безъ конца, безъ конца савить крутиться на одномъ и томъ же мѣстѣ.

Извѣстно, что у лѣшихъ есть заповѣдный день, 4-е октября, когда „лѣшіе бѣсятся“, въ этотъ день они „замираютъ“. Передъ этимъ, въ эстазѣ неистоваго буйства они ломаютъ деревья, учиняютъ драки, гоняютъ звѣрей, и въ концѣ концовъ проваливаются сквозь землю, сквозь которую суждено проваливаться всякой нечистой силѣ, но, когда земля весной отойдетъ и оттаеетъ, Духъ Жизни тутъ какъ тутъ, чтобы снова начать свои продѣлки, „все въ одномъ и томъ же родѣ“. Любопытно также, что Лѣшему дана одна минута въ сутки, когда онъ можетъ сманить человѣка. Но какъ властны чары одного мгновенья, быстрой смѣны шестидесяти секундъ, или того даже менѣе. Человѣкъ послѣ этого ходитъ одиночель, испытывая глубочайшее равнодушіе ко всему людскому, не видитъ, не слышитъ, не помнитъ, живетъ—окруженный лѣсною тайной.

Въ лѣсныхъ чащахъ великой Россіи разбросаны небольшія, но глубокія озера, наполненныя темной зачарованной водой, окрашенной желѣзистой закисью. Тамъ подземные ключи, которые пробиваются, уходятъ, и переходятъ. Углубленія озерного дна имѣютъ форму воронки, и говорятъ о Мальстремѣ. Въ другихъ озерахъ видны подземные церкви и подводные города. На зыбкихъ берегахъ, поросшихъ пахучими цвѣтами съ сочно-клейкими стеблями, вѣетъ что-то сокровенное, слышенъ звонъ подземныхъ колоколовъ, достойные видятъ огни зажженныхъ свѣчъ, на лучахъ восходящаго солнца—отраженныя тѣни церковныхъ крестовъ. Тамъ и сямъ ясно чувствуются подземныя рѣки, слѣды ихъ ощущаешь черезъ провалы носящія названіе „глазниковъ“ или „оконовъ“. Межъ земляныхъ пустотъ опять выступаютъ небольшія озера. И большія озера. И глубокія. И озера - моря. И морскія пространства. Тамъ въ хрустальныхъ палатахъ сидятъ водяные. Свѣтитъ имъ серебро и золото. Свѣтитъ имъ камень - самоцвѣтъ, что ярче солнца. И они никогда не умираютъ, а только измѣняются съ перемѣнами луны. И они пируютъ. Собираютъ на пиръ и ближнихъ и дальнихъ родичей, собираютъ и чуждей омутовъ, и ведутъ азартныя игры.

А кругомъ лѣса шумятъ, растутъ, густые, поднимаютъ весенній гулъ, бросаютъ въ вѣдухъ многослитность голосовъ, звѣриныхъ, и дьявольскихъ, и безъимянныхъ, существующихъ одно лишь мгновенья, но единымъ всплескомъ звуковымъ касающихся сразу до всѣхъ отзывныхъ струнъ души, лѣса говорятъ, лѣсъ растетъ отъ земли до неба, и звучно поютъ о немъ слѣпцы.

## ТАНЕЦЪ БУДУЩАГО.

Пророкомъ возрожденія танца выступила американка miss Isidora Duncan. Она проповѣдуетъ свои мысли статьями, публичными лекціями и личнымъ исполненіемъ, танцую сонаты Шопена и другія музыкальнныя произведенія, не написанныя прямо для танцевъ. Осенью прошлаго года Дѣнканъ была въ Афинахъ, гдѣ изучала въ музеяхъ, на памятникахъ древней Эллады, многообразный міръ античной пластики. Афины могли повнакомиться съ Дѣнканъ и какъ съ художникомъ, такъ какъ она дала нѣсколько сеансовъ танца на развалинахъ древняго театра Діониса. Недавно въ *ParisReview* появилась статья Дѣнканъ о Танцѣ Будущаго, составляющая развитіе читанной ею въ Берлинѣ лекціи.

„Обратитесь къ началу танца, пишетъ Дѣнканъ, къ природѣ, и вы увидите, что танецъ будущаго — это танецъ прошлаго. Волны, вѣтеръ, міры—все въ постоянномъ и мѣрномъ движеніи. Мы не спрашиваемъ у океана, какъ начался онъ раньше, какъ будетъ качаться завтра; мы знаемъ, что его движенія согласны съ его природой. То же самое у звѣрей и птицъ, живущихъ на волѣ: ихъ движенія согласны съ ихъ природой, вызваны потребностями ихъ жизни. Такъ и человѣкъ. Движенія дикарей, находящихся въ болѣе близкомъ общеніи съ природой,—свободны, естественны, красивы. Современный же танецъ, который мы видимъ на сценѣ, уродливъ, нехудожественъ. Цѣль искусства выразить высшіе идеалы чело-вѣчества. Какіе же идеалы выражаетъ нашъ балетъ? Когда-то пляска была благороднѣйшимъ изъ искусствъ, такимъ она должна сдѣлаться снова. Танцовщица будущаго должна достигнуть такой высоты, чтобы стоять рядомъ съ художниками другихъ искусствъ. Задача танцовщицы — въ художественномъ воспроизведеніи безусловно-прекраснаго, здороваго и нравственнаго. Истинный танецъ, естественный, близкій къ природѣ, танецъ-искусство, танецъ-культъ, былъ осуществленъ только древними эллинами. У нихъ и должны учиться танцовщицы будущаго. Въ скульптурѣ, архитектурѣ, поэзи,

пляскѣ и трагедіи эллины были тонкими наблюдателями природы, воспроизводили ея движенія. Но только движенія нагого тѣла могутъ быть естественны. Высшій предѣлъ искусства — нагота. Отъ человѣческаго тѣла и симметріи его формъ возникло первое, основное понятіе красоты. Люди, дойдя до крайнихъ границъ современной цивилизаціи, необходимо вернутся къ наготѣ, не къ бессознательной наготѣ дикаря, но къ сознательной, вольной наготѣ совершеннаго человѣка, свободное тѣло котораго будетъ гармоническимъ отраженіемъ его духовнаго существа. Движенія людей стануть естественны и прекрасны какъ движенія звѣрей“.

Переходя къ возможности практически осуществить свою мечту, Дѣнкенъ говоритъ о своемъ намѣреніи основать школу и театръ, гдѣ дѣвочки учились бы „свободнымъ движеніямъ“, гдѣ развивалось бы ихъ тѣло, дабы они могли стать сознательными матерями новаго поколѣнія здоровыхъ и красивыхъ людей.

Заключительныя строки статьи — пѣснь грядущей свободной женщины.

„Танецъ Будущаго не будетъ только возрожденіемъ эллинскаго,—это невысказано и невозможно, такъ какъ мы не эллины,— онъ будетъ новымъ движеніемъ впередъ, плодомъ человѣческаго развитія. Но онъ долженъ быть культомъ, какъ это и было во времена Эллиновъ. Если искусство не предметъ поклоненія, не религія оно—не искусство, а ремесло. Танцовщица будущаго будетъ женщиной, тѣло и душа которой развились такъ согласно, что движенія ея тѣла являются лишь выраженіемъ, естественнымъ голосомъ ея души. Эта танцовщица не будетъ принадлежать одному народу, но всему человѣчеству. Ея пляска будетъ отраженіемъ многоликой жизни, многосложности ея стихій. Отъ каждаго члена ея тѣла будутъ исходить огнистые лучи духа, и своей пляской она будетъ пѣть Свободную Женщину.“

„Не чувствуете ли вы, восклицаетъ Дѣнкенъ, что приближается танцовщица Будущаго? Она вдохновитъ женщину сознаниемъ великой красоты ея тѣла. Она раскроетъ ей связь тѣла съ природой, она откроетъ путь роду Будущаго. Она будетъ танцовать пляску тѣла, возрождающагося изъ глубины вѣковъ. Вотъ задача танцовщицы Будущаго. Не чувствуете ли вы, что она уже близка? Не жаждете ли вы ея, какъ жажду я? Дайте ей дорогу. Я сотворю ей храмъ который будетъ ее ждать... Быть можетъ, она еще не родилась! Быть можетъ, она еще ребенокъ. Быть можетъ,—о радость—мнѣ суждено оберегать ея первые шаги, слѣдить изо дня въ день за ея движеніями, пока она не разовьется и не превзойдетъ мое ученіе... Дви-

женія ея будутъ движеніями боговъ, отраженіемъ движеній волнъ, вѣтра и небесныхъ тѣлъ, полета птицъ и облаковъ, отраженіемъ мыслей человѣка о мірѣ, въ которомъ онъ обитаетъ. Да! Танцовщица Будущаго придетъ; она придетъ подобно тому свободному духу, который овладѣетъ тѣломъ свободной женщины будущаго. Она будетъ прекраснѣе всѣхъ женщинъ, жившихъ понынѣ. Прекраснѣе египтянки, гречанки и римлянки, прекраснѣе всѣхъ женщинъ Прошлаго. И девизомъ ея будетъ: Великій духъ въ свободномъ тѣлѣ!..“

Элизъ.



## ПИСЬМО ИЗЪ ХРИСТИАНИИ.

Вступительная замѣтка о норвежскомъ театрѣ.

Десять лѣтъ тому назадъ въ Норвегіи было только два постоянныхъ театра: въ Христианіи и въ Бергенѣ. Этотъ послѣдній пріобрѣлъ свое значеніе въ то время, когда Бьёрнстjerne Бьёрнсонъ посвятилъ нѣсколько лѣтъ своей юности на завѣдываніе имъ. Это было тогда, когда онъ еще не окунулся съ головой въ политику, когда онъ еще не вызвалъ озлобленія противъ себя какимъ либо изъ своихъ произведеній. Онъ былъ самой веселой душой въ веселомъ Бергенѣ; онъ проходилъ, какъ солнечный лучъ, по улицамъ; всѣ мужчины улыбались ему, всѣ женщины любили его. И онъ въ отвѣтъ улыбался всему міру, и онъ любилъ многихъ, и разбилъ много сердецъ, не утративъ своей улыбки. Но когда театръ, благодаря его неутомимой дѣятельности, былъ возведенъ до степени твердо поставленнаго учрежденія, онъ распростился съ Бергенемъ, улыбнулся ему въ послѣдній разъ и уѣхалъ съ красивѣйшей артисткой театра, Каролиной Реймерсъ, которая вскорѣ стала его женой.

Когда онъ въ слѣдующій разъ явился въ Бергенъ, времена измѣнились: ненависть и злоба поднимались противъ него на каждомъ шагѣ; полиція приходилось охранять его, онъ былъ опиканъ, освистанъ, выгнанъ изъ города, который онъ опять увидалъ уже послѣ того, какъ тотъ увѣнчалъ лаврами его сѣдую голову.

Но бергенскій театръ продолжалъ развиваться на томъ основаніи, которое положилъ Бьёрнсонъ, и этому театру принадлежитъ честь, что онъ выдвинулъ величайшихъ артистовъ Норвегіи.

Еще пять лѣтъ тому назадъ театръ въ Христианіи назывался „Королевскимъ театромъ“ (Det kongelige Theater). Онъ находился на краю города, въ отвратительномъ, старомъ и плохо приспособленномъ зданіи. Но въ этомъ театрѣ 15—20 лѣтъ тому назадъ играли какъ некогда въ Норвегіи. Здѣсь блисталъ первый комикъ Скандинавіи Ларинсъ Брунъ, боготворимый любимецъ всей страны. И здѣсь старые ветераны, Гундерсенъ, Реймерсъ и Гарманъ, воплощали величія драмы Ибсена и Бьёрнсона, по мѣрѣ ихъ появленія въ свѣтъ. Рядомъ съ этими ветеранами стояли молодые, вдохновенныя

артистки, пылъ которыхъ имѣлъ нѣчто общее съ священной силой реформаторовъ.

Вся страна тогда была какъ бы охвачена пожаромъ; политическія и социальныя реформы проводились въ жизнь съ фанатической беспощадностью, и поэтическія произведенія были кровавыми факелами, которые поэты бросали въ разгаръ повседневной борьбы. Такимъ образомъ норвежская сцена была не мирнымъ храмомъ искусства, а скорбе ареной, на которой главы партій потрясали своими мечами, такъ что громкій шумъ сраженія стоялъ въ насыщенномъ грозою воздухѣ.

Въ эти дни, когда шли на сценѣ такія пьесы, какъ: „Врагъ народа“, „Привидѣнія“, „Уютный домигъ“ (Et Dukkehjem) и „Перчатка“, не проходило ни одного представленія безъ демонстрацій со стороны публики. Тогда артисты поднимали головы, ихъ кровь закигалась огнемъ, ихъ воля закалялась, какъ сталь.

Но время шло, и волны больше уже не вздымались такъ высоко. Утомленіе овладѣло умами и спокойствіе — всей страной. И тогда же оказалось, что въ игрѣ многихъ изъ артистовъ, считавшихся среди первыхъ, было больше вдохновенія, чѣмъ таланта. Да и кромѣ того они начали уже старѣть... Реймерсъ окончательно спился. Гундерсенъ еще продолжалъ служить, но силы оставляли его. Его женой была Лаура Гундерсенъ, величайшая трагическая актриса Норвегіи. Она и ея мужъ взаимно поддерживали, воодушевляли другъ друга; ихъ жизнь была прекрасна и гармонична и на сценѣ и внѣ ея. Новотъ умерла фру Гундерсенъ, и ея мужъ подалъ въ отставку. Съ этого времени онъ жилъ тихо и незамѣтно, погруженный въ свои воспоминанія. О немъ уже никто не думалъ, когда прошлой осенью телеграфъ принесъ извѣстіе: Зигвардъ Гундерсенъ умеръ.

Задолго передъ тѣмъ умолкъ веселый голосъ Іоганнеса Бруна. Вся Норвегія плакала у его гроба: приключеніе окончилось, самый свѣтлый праздничный факель погасъ.

Была также другая смерть, возбуждившая печаль по всей странѣ. То была смерть молодой прекрасной Констансъ Брунъ, которая дала жизнь Свавѣ и Свангильдѣ, такъ что эти образы съ тѣхъ поръ всегда озарены тѣмъ блескомъ, что она бросила на нихъ. Тотъ, кто хоть разъ видѣлъ ея блѣдное вдохновенное лицо съ большими черными глазами, никогда не забудетъ ея, и, говорятъ, что мужчины, которые любили ее, никогда не измѣняли своей любви. Сперва она была помолвлена съ молодымъ талантливымъ актеромъ Гаммеромъ. Но несмотря на свою великую власть надъ нимъ, она не могла



остановить жизнь, которую тотъ вель. Послѣ многихъ тяжелыхъ часовъ и рѣзкихъ сценъ, помолвка была расторгнута и Констансъ Брунь вскорѣ послѣ того вступила въ мирный бракъ съ уважаемымъ и почтеннымъ человекомъ, который съ необыкновенной нѣжностью ухаживалъ за ней, когда она заболѣла чахоткой. Но Гаммеръ бросился въ безумный вихрь разврата и пьянства; больной и нравственно разбитый, онъ долженъ былъ вскорѣ оставить сцену и переселиться домой къ своимъ родителямъ. Тамъ случилось нѣчто, въ истинѣ чего никто въ маленькомъ городкѣ не сомнѣвается, нѣчто, что своеобразно свидѣтельствуеть о великой силѣ личности Констансъ Брунь, проявившейся даже въ смерти.

Однажды Гаммеръ находился въ комнатѣ вмѣстѣ со своимъ отцомъ. Отецъ сидѣлъ и дремалъ въ своемъ стулѣ. Проснувшись, онъ видитъ незнакомую даму, обращенную къ нему спиной и выходящую изъ комнаты; дама останавливается на одно мгновеніе у стола и роется въ вазѣ съ визитными карточками; затѣмъ она тихо уходитъ. Удивленный старикъ обращается къ своему сыну и спрашиваетъ: „Кто это былъ“? Но Гаммеръ стоитъ, блѣдный какъ полотно и дрожащій отъ ужаса и шепчетъ: „Это была Констансъ“. Онъ слѣзаетъ къ столу, просматриваетъ визитныя карточки, не находитъ карточки Констансъ Брунь, которая раньше лежала тамъ,— и падаетъ въ обморокъ на руки своему отцу.

Это было въ тотъ день и часъ, когда Констансъ Брунь умерла. Гаммеръ пережилъ ее лишь на одинъ годъ.

Въ христіанійскомъ театрѣ пока не было никого, кто могъ бы принять наслѣдство, оставшееся послѣ многихъ гениальныхъ силъ, которыя покинули сцену.

Тогда начали возникать мысли объ учрежденіи новаго театра. Интересъ къ сценѣ и дѣтямъ сцены снова пробудился у большой публики, и среди актеровъ стали появляться новыя силы. Изъ Бергена пріѣхалъ молодой артистъ Роальдъ, который занялъ свободное до того мѣсто перваго любовника. Тепло и сердечность его игры покорила публику; съ его именемъ соединили величайшія надежды. Но проклятіе, тяготѣвшее надъ театромъ Христіаніи избрало Роальда своей послѣдней жертвой. Послѣ того какъ онъ однажды во время представленія съ нечеловѣческимъ напряженіемъ провелъ одну изъ своихъ самыхъ блестящихъ ролей, его пришлось въ потрясающемъ ознобѣ отвезти домой, а недѣлю спустя цвѣты въ послѣдній разъ свидѣтельствовали Роальду о народной любви, покрывая его гробъ своимъ душистымъ богатствомъ.

## ПИСЬМО ИЗЪ ПАРИЖА.

Салонъ Независимыхъ.

Открылся Salon des Indépendents. Это не „Салонъ“, это—улица. Шумная крикливая улица, по которой проходит толпа народа.

„Pas des juris! Pas de recompenses!“

Это самый невыносимый и единственно интересный изъ Салонъ. Здѣсь не требуютъ для входа общепринятаго приличнаго платя. Стѣны открыты всѣмъ. Уличная пошлость кричитъ изъ всѣхъ угловъ. Среди воющей, свистящей, пляшущей толпы проходятъ и настоящіе таланты. Но тѣмъ, кто ихъ не знаетъ въ лицо, трудно различить ихъ въ этой пестрой толпѣ. Надо долго наблюдать.

Картина—это исповѣдь. Теперь среди художниковъ принято становиться на колѣняхъ посреди площади и исповѣдываться предъ толпой. Они къ этому такъ привыкли, что даже не замѣчаютъ всего безстыдства выставокъ. Въ отдѣльной выставкѣ еще можетъ быть трагизмъ публичнаго покаянія, если это не шаблонныя „conférence“. Но когда сотни людей сходятся вмѣстѣ въ нѣсколькихъ тѣсныхъ залахъ и одновременно сотнями голосовъ начинаютъ выкликать свои задушевные признанія, это становится похоже на моленіе ревущихъ дerviшей.

Интересъ Салона Независимыхъ въ томъ, что здѣсь можно видѣть все французское искусство цѣликомъ, въ самыхъ глубокихъ и въ самыхъ пошлыхъ его проявленіяхъ. Количественное отношеніе строго выдержано. Въ шумномъ хаосѣ этихъ двухъ съ половиною тысячъ картинъ, широкими струями проходятъ великія историческія теченія живописи.

Во главѣ ихъ стоятъ два главныхъ теченія, намѣтившіяся во французской живописи съ середины прошлаго столѣтія. Эти теченія захватили всѣ творческія дороги и стали постоянной антитезой, въ которой можетъ опредѣляться послѣдующій путь живописи. Съ одной стороны — школа, стремящаяся достигнуть наибольшей интенсивности красокъ ихъ противопоставленіемъ. Она идетъ отъ Делакруа черезъ импрессионистовъ къ неоимпрессионистамъ—группѣ, представителями которой въ „Independents“ являются Синьякъ,

Ванъ-Руссельбергъ, Люсь. Съ другой стороны—школа, ищущая гармоніи красокъ и линіи. Она захватываетъ и Лювись де-Шаваня и Уистлера, и теперь выражена въ группѣ „Les dix“, въ которую входятъ Вюилларъ, Боннаръ, Руссель, Морисъ Дени, Лакость, Се-рюзе...

Неоимпрессионисты, какъ и ихъ предшественники импрессионисты передаютъ только простѣйшее впечатлѣніе глаза, взятое въ данный моментъ. Ихъ различіе съ импрессионистами въ томъ, что они очистили палитру вполне отъ всѣхъ землистыхъ и непрозрачныхъ красокъ и совершенно отвергли смѣшеніе красокъ на палитрѣ, замѣнивъ его сопоставленіемъ на полотнѣ. Практически это сводится къ тому, что они оставили палитрѣ только кобальтъ, гаярсы, кадмійумъ, *vert émeraude*, *jaune de zinc* и бѣлила. Смѣшеніе они допускаютъ только между соседними тонами.

Интенсивности чистыхъ тоновъ они достигаютъ сопоставленіемъ усиленія и ослабленія основного тона. Но главная сила техники неоимпрессионистовъ это сила и чистота сѣрыхъ тоновъ, достигаемая сопоставленіями дополнительныхъ цвѣтовъ. Но этой возможностью они къ сожалѣнію совсемъ не пользуются, оставаясь только въ обычныхъ свѣтлыхъ и чистыхъ тонахъ. Въ этой области они уже дошли до предѣла интенсивности, доступной масляной техники. Идя тѣмъ же путемъ, ее можно расширить только въ области сѣрыхъ и коричневыхъ.

Группа „десяти“, называемая также группой „идеалистовъ“, имѣетъ дѣло, главнымъ образомъ, не съ впечатлѣніемъ, а съ воспоминаніемъ. У нихъ есть и линія и композиція, теряющаяся у неоимпрессионистовъ. Очищенные тона импрессионистической палитры они пытаются согласовать съ гармонично сѣрымъ цвѣтомъ комнаты, въ которомъ кричатъ импрессионисты. Интерьеры Вюиллара, сѣроватая пастель Росселя, фигуры Боннара — это единственные вещи современныхъ художниковъ, которыя можно повѣсить въ комнату не оскорбляя глаза дисгармоніей. Гамма ихъ впечатлѣній болѣе разнообразна, индивидуальность ихъ шире и глубже. Они не только смотрятъ, но и думаютъ глазами. Они въ третьемъ фазисѣ живописи—обобщенія и стилизаціи. Находясь болѣе въ области воспоминанія, они изображаютъ обычное и интимное глазу. Поэтому они задушевнѣе, чѣмъ неоимпрессионисты, которые изображаютъ только поражающее глазъ.

Это два основныхъ теченія. Надъ остальной толпой гипнотически царятъ тѣни Гогена, Сезана и Ванъ Гога. На сотняхъ полотенъ положено клеймо этихъ мастеровъ. Красная земля и зеленые пятна

обведенныя синей линіей, Гогенъ. Голубая скатерть, яблоки и тарелка — Сезанъ. Горящіе храмы, оттѣненные фіолетовымъ — Ванъ Гогъ.

Вліяніе Ванъ Гога, какъ раньше другихъ сошедшаго со сцены, сказывается меньше. Искусство Сезана нашло свое отраженіе только въ рабской трактовкѣ его любимой *Nature Morte*. Вліяніе Гогена прошло глубже и плодотворнѣе. Не только Рабы, но и многіе Свободные взяли его манеру, какъ орудіе, какъ языкъ, и говорить на немъ свои собственные слова. Въ этой манерѣ клуазонированныхъ пятенъ есть историческая необходимость. Она въ сущности только переноситъ приемъ, употреблявшійся во фресковой живописи въ обычныхъ размѣры современной картины и представляетъ нормально логическое заключеніе въ эволюціи „пятна“. Она даетъ картинѣ возможность глубже слиться со стѣной.

Изъ Свободныхъ, говорящихъ на этомъ языкѣ, выдѣляется Сливинскій. Онъ выставляется впервые послѣ большого перерыва. Его краски глубоки и серьезны. Рисунокъ строгъ и монументаленъ. Это фигура, которая бросается въ глаза даже среди такой толпы. На языкѣ неоимпрессионистовъ говоритъ свои собственные слова Детруа, выставляющій въ первый разъ. Это вполне сложившійся мастеръ. Одновременно съ пятью картинами, выставленными въ „*Indépendents*“, онъ открылъ свою собственную выставку на *Quai Voltaire*, гдѣ выставлено нѣсколько десятковъ его картинъ. Раздѣленному маэку неоимпрессионистовъ, имѣющему у нихъ обыкновенно видъ точки, онъ придалъ гибкость длинной цвѣтной линіи, обводящей и выдѣляющей рисунокъ. Онъ сумѣлъ соединить мюнхенскую манеру съ неоимпрессионизмомъ. Какъ и неоимпрессионисты онъ не идетъ дальше простого констатированія момента. Но у него это имѣетъ извѣстную цѣльность, такъ какъ это живопись путешественника, перевозящаго изъ Брюжи въ Версаль, изъ Версаля на Ривьеру, въ Венецію, въ Амальфи. Внѣшность юга, незатронутую импрессионистами, онъ передаетъ хорошо и не банально. Въ сѣверныхъ пейзажахъ у него прекрасно разработаны розово-фіолетовые тона.

Максъ Волошинъ.

Среди новыхъ художниковъ нѣтъ такихъ мощныхъ, какъ Врубель. Здѣсь никто не испилъ чашу до дна, но чаша ходила въ кругу. На нашихъ глазахъ сгорѣли и сгораютъ передовые бойцы искусства. Тѣмъ строже мы судимъ преемниковъ, которымъ не суждено отплыть на первомъ и самомъ мучительномъ кострѣ. Мы и отъ нихъ требуемъ сгораній тѣмъ ярче, чѣмъ задумчивѣй въ насъ память о раннихъ и дерзкихъ, и чѣмъ стремительнѣй разносится площадной гамъ поддѣлокъ.

Прежде бездарности просто не имѣли отношенія къ искусству. При трудолюбіи они недурно „вопроизводили дѣйствительность“. Къ этому можно было отнестись благодушно. Труднѣе стерпѣть теперь, когда модничаютъ, лѣзутъ изъ собственныхъ рамъ, не обладая ничѣмъ, кромѣ посредственныхъ зрительныхъ органовъ, передающихъ самые неважные цвѣта и линіи.

Рядомъ съ этимъ особенно радуется „Новое Общество“. Здѣсь вспоминается стихъ нашего поэта: „И тотъ кто любить, любить въ первый разъ“. Эти художники—любятъ. И за ихъ любовь, еще святую, хочется простить имъ ихъ недостатки, хочется видѣть лишь то лучшее, что было въ ихъ замыслахъ и мечтахъ.

Мурашко написала большой триптихъ „Въ сумеркахъ“. Картина знакома ощутившимъ тайны большого города, блистательнаго безпутства. Искра надежды всегда теплится въ самомъ сердцѣ безнадежнаго ужаса. На главномъ полотнѣ фигура рыжей парижанки въ черномъ газѣ, съ собачкой на розовыхъ пальцахъ руки, съ чувственнымъ оскаломъ зубовъ; но на утомленныхъ вѣкахъ бродитъ пугливая заря. Другая—пришла въ городъ изъ Пириней и, можетъ быть, больше подругъ заставила согнуться человѣка съ усталой спиной, съ бѣлой рукой, одного изъ „безликихъ“ вечерняго ресторана. Полный тайнаго смысла портретъ болѣзненной дѣвочки въ гробовомъ глазетѣ—тоже работа Мурашко.

Нѣсколько темперъ Кандинскаго. „На берегу“—у бездонной воды: бѣлое облако надъ горой, надъ омутомъ. „Поэты“, „Всадники“,—но

одинъ поэтъ, одинъ всадникъ. Въ красномъ камзолѣ, на зеленомъ опушкѣ, на облачномъ фонѣ—это поэтъ. Всадникъ проскачетъ—рядомъ прочтется тѣнь. Будутъ ли другіе? Въ „Тишинѣ сумерекъ“ Фокина—вечернее небо, поросль, тихая вода, костеръ съ прямой струйкой дыма, мальчикъ кричащій. Хорошъ портретъ Н. В. Полънковой—Кустодіева; возбуждаютъ любопытство „Амазонки“ Кардонскаго.

Но орнаменты Шусева для трапезной Киево-Печерской Лавры—не смѣлы и не религіозны. Каррикатуры Зальмана мало смѣшны и нѣсколько вымучены. Милы вышивки и нѣкоторыя акварели („Въ дѣтской“, „Старушка“, „Цвѣты“) Линдемана. Интересенъ „Оркестръ“ Вилита. Изъ розовыхъ мраморовъ Аронсона хороши „Sagesse“ и „Etude d'enfant“.

Есть, конечно, „Свадебный поѣздъ времени тишайшаго царя“ изъ числа поѣздовъ, встрѣчающихся на всѣхъ выставкахъ, есть „Бабочка“, есть „На лыжахъ“, есть „Уборка хлѣба“ и, увы, даже „Типы бабъ“, но о явно плохомъ и неинтересномъ этотъ разъ мы не будемъ говорить.

Обстановка выставки носитъ печать прежнихъ выставокъ „Міра Искусства“. Все любовно обдуманно—драпировки, мебель, маюлики, художественныя изданія, цвѣты.

Александръ Влокъ.



А.

Я-ко

Выставка картинъ  
въ Московскомъ Историческомъ музеѣ.

Московскому Товариществу художниковъ трудно не сочувствовать. Люди хотятъ идти впередъ, говорить новыя слова. Чего имъ не достаетъ—это сознательнаго отношенія къ міру, широкаго духовнаго кругозора, который столь же необходимъ въ живописи, какъ въ музыкѣ и поэзіи. Едва ли это не причина, что многіе изъ „товарищей“ замкнулись въ узко-техническія задачи, а другіе довольствуются переводомъ мюнхенскихъ и иныхъ импрессионистовъ на русскій языкъ. Лишь немногіе самоцѣльны и самоцѣльны.

\*

Къ такимъ принадлежитъ Борисовъ-Мусатовъ. Своеобразный мягкій колоритъ. Въ эскизѣ обложки для каталога много хорошаго вкуса. Въ портретахъ замѣтны новыя ноты сравнительно съ прошлымъ годомъ—контрасты болѣе связаны, нѣтъ погони за парадоксальной трактовкой свѣта. Въ Петербургѣ онъ былъ еще представленъ едва ли не своей лучшей вещью—„Водоемомъ“ (въ Москвѣ она была выставлена въ прошломъ году). Художникъ выходитъ на путь заслуженной извѣстности.

\*

Интересенъ Кандинскій. Правда, мюнхенское вліяніе сильно сказывается и въ его краскахъ и въ самой поверхности его холстовъ. Но есть сила въ пятнахъ свѣта, есть декоративность, далекая отъ шаблона. Сравнительно съ выставками прежнихъ лѣтъ, Кандинскій безспорно идетъ впередъ.

\*

Шестеркину удаются несложныя вещи въ тихихъ нѣжныхъ тонахъ, когда онъ не пытается сказать непременно что-то необычайное, впадая въ притязательную ложь его „Шопота смерти“ или его прошлогодней „Тревоги“. На этой выставкѣ намъ больше всего понравились его plein-air и „Осенній этюдъ“.

\*

Акварели Владимірова—хорошіе отголоски творчества Полѣно-вой, Сологуба и современныхъ скандинавовъ. Есть сказочное настроеніе въ „Погостъ“. Зато ничего хорошаго не вышло изъ декоративнаго панно, гдѣ Владиміровъ соединился съ Воропаевымъ, художникомъ журнальнаго пошиба. Карикатуры послѣдняго, вѣдше напоминающія Щербовскія, вовсе не имѣють той же художественной цѣнности.

\*

Безобразно плохи рисунки Мѣшкова, прямо поражающія отсутствіемъ рисунка, которое маскируется размашистостью дурнаго тона. Его этюды, написанные крашплагомъ и битюмомъ, не стоють оцѣнки.

\*

Изъ пейзажистовъ интереснѣе Ясинскій: въ его этюдахъ есть искренность, есть подмѣченная природа, но не болѣе. Конечно, его вещи много выигрываютъ рядомъ съ малярными работами Калмыкова, съ обугленной живописью Гугунавы и безвкусовой пестротой Рерберга.

\*

Портреты Россинскаго слабы. Еще менѣе примѣчательны портреты Кошелева и Комарова. Лучше другихъ—головка Средина.

\*

Очень интересны двѣ экспонатки: Сабашникова и Кругликова. На картинѣ Сабашниковой—поразительная голова, воскрешающая средневѣковые процессы вѣдьмы, остающаяся въ памяти, какъ кошмаръ. Впрочемъ живопись—эскизна, жестка и хуже той, какую мы видѣли въ прошломъ году въ „Портретъ“ той же художницы (въ этомъ году онъ былъ выставленъ въ Петербургѣ). Кругликова дала рядъ хорошихъ офортовъ въ краскахъ. Каталогъ, называетъ офортами въ краскахъ и любопытныя гравюры на деревѣ Треймана.

\*

Особое мѣсто на выставкѣ занимаетъ Врубель. Выставлена его прекрасная акварель-пейзажъ и два акварельныхъ наброска Демона—головы и фигуры. Это—настоящій Врубель. Подъ полнымъ вліяніемъ Врубеля—Замирайло, среди альбомныхъ эскизовъ котораго есть стоющіе вниманія.

\*

Скульптура на выставкѣ ничтожна.



Въ Театрѣ Солодовникова была поставлена опера молодого русскаго композитора, Е. Букке, „Судьба“. Всѣ требованія, предъявляемыя къ ученикамъ въ классахъ композиціи, въ оперѣ выполнены. Гармонія вездѣ очень „понятная“,— если и употребляются иногда нѣкоторыя нововведенія, изобрѣтенныя новыми композиторами, то лишь изъ числа тѣхъ, которыхъ профессора уже ждуть отъ „способныхъ“ учениковъ. Контрапункты написаны такъ, чтобы они „интересно звучали“, чтобы въ нихъ встрѣчались диссонансы, и преимущественно характерныя—секунды и септимы. Всѣ эти диссонансы робко толпятся въ предѣлахъ діатонизма, не рѣшаясь ни на шагъ выйти изъ него. Отдѣльныя музыкальныя мысли склеены съ помощью старательно подведенныхъ секвенцій. Чтобы разнообразить фабулу, вставлены эпизоды, не имѣющіе никакого отношенія къ дѣйствию, но дающіе возможность показать умѣніе автора писать дуэты, квартеты, соединять съ оркестромъ звучность фортепiano и т. д.—такъ обыкновенно составляются программы для экзаменаціонныхъ работъ, чтобы показать познанія ученика во всѣхъ родахъ музыки. Либретто оперы исполнено нелѣпыхъ несообразностей.

\*

Въ симфоническихъ собраніяхъ были исполнены двѣ оперы Вагнера: въ М. Ф. О. — „Мейстераингеры“, и въ Р. М. О., подъ управленіемъ вѣнскаго дирижера Шалька, — I актъ „Тристана и Изольды“. Не знаемъ, можно ли допустить исполненіе „музыкальныхъ драмъ“ Вагнера съ концертной эстрады,—во всякомъ случаѣ не въ исполненіи Шалька. Шалькъ видитъ въ музыкѣ только звуки и не подозреваетъ, что за звуками могутъ скрываться мысли. Онъ пригоденъ развѣ только для музыки своего любимаго композитора вѣнской знаменитости,—Антоня Брукнера, музыки, состоящей изъ однихъ звуковъ, которой нечего терять въ его исполненіи.

\*

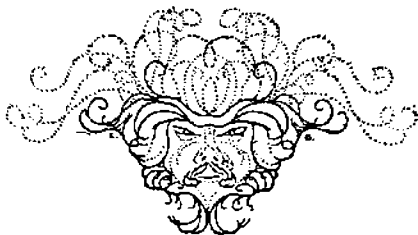
Въ одномъ изъ симфоническихъ собраній (М. Ф. О.) сдѣлана была Хессиянымъ попытка познакомить Москву съ произведеніями современныхъ русскихъ композиторовъ. Нельзя согласиться со вку-

сомъ Хессина въ выборѣ программы. Трудно найти что-нибудь интересное въ длинномъ „Торжественномъ маршѣ“, съ этимъ неизмѣннымъ во всѣхъ произведеніяхъ Кюи басомъ, идущимъ по ступенямъ внизъ,—или въ скучныхъ и разсудочныхъ „Фантазмагоріяхъ“ Бларамберга. Единственной дѣйствительно интересной частью программы была оркестровая сюита Глазунова „Средніе вѣка“.

✱

А еще въ одномъ симфоническомъ собраніи (М. Ф. О.) Москва могла познакомиться съ собственнымъ произведеніемъ постояннаго дирижера собраній, съ балладой „Кубокъ“ В. Кэса. Кэсъ помѣстилъ въ свое произведение всѣ оркестровые эффекты, какіе только ему случалось встрѣчать и какіе онъ сумѣлъ извлечь изъ обширнаго репертуара, исполнявшихся имъ созданій программной музыки. Но и такихъ позаимствованій изъ Вагнера, Берліоза и другихъ великихъ композиторовъ оказалось недостаточно, чтобы сдѣлать изъ музыки Кэса нѣчто похожее на произведение искусства.

Сувава.



АЛЬМАНАХЪ ГРИФЪ. К. Бальмонтъ, А. Блокъ, А. Бѣлый, П. Батюшковъ, Н. Валленбергъ, Л. Горнъ, М. Дурновъ, В. Ивановъ, А. Койранскій, Б. Койранскій, А. Курсинскій, С. Кречетовъ, А. Кондратьевъ, Лионель, В. Линденбаумъ, А. Миропольскій, Одинокій, Н. Петровская, В. Подольскій, А. Ремизовъ, Н. Сталь, Ф. Смородскій, Н. Табенцкій. Г. Тверской, Н. Ярковъ, Эллисъ. Редакторъ С. А. Соколовъ. Москва 1904 г. Ц. 1 р. 25 к.

Возможна ли школа въ поэзи? Да, конечно. И русскимъ поэтамъ по большей части именно не достають школы. Всѣ работаютъ вразбродъ. Русскій стихъ, достигавшій у отдѣльныхъ художниковъ, какъ Пушкинъ, Лермонтовъ, Тютчевъ, Фетъ, величайшаго совершенства, у нашихъ второстепенныхъ поэтовъ (даже такихъ, какъ Апухтинъ, Голенищевъ-Кутузовъ, Жемчужниковъ)—тускль, однообразенъ, безсиленъ. Открытiя, сдѣланныя одинокими искателями, приемы, выработанныя ими, остаются въ ихъ частномъ пользованiи. Каждый, пишущій стихи, начинаетъ работу чуть не сначала. Рѣзкую противоположность являетъ Францiя, гдѣ именно мастерство техники—достоянiе общее, гдѣ всякiй поэтъ умѣетъ взять отъ стиха все, что онъ можетъ дать. Вотъ почему образованiе у насъ „декадентской“ школы поэтовъ надо было бы привѣтствовать. Она могла бы способствовать той преемственности въ технику стиха, которая у насъ часто нарушается. Но школа въ искусствѣ можетъ что-нибудь дать только тому, кто способенъ взять. Мастерству стиха учиться можно и должно,—но только поэтамъ. Мы боимся, что тѣ представители молодой школы, которые собрались во второмъ альманахѣ Грифа, даромъ потеряли время, потраченное на уроки. Если не считать такихъ поэтовъ, какъ К. Бальмонтъ, Вяч. Ивановъ, А. Бѣлый и А. Блокъ, съ творчествомъ которыхъ всѣ уже знакомы, и которые дѣйствительно—отдѣльные инструменты въ торжественномъ оркестрѣ современной поэзи; если исключить еще два-три голоса, не сильныхъ, но все же самостоятельныхъ, какъ А. Ремизовъ, А. Миропольскій, А. Койранскій...—все остальное, т. е. почти двѣ трети книги, то, что принадлежитъ именно „Грифу“, окажется ненужными перебивками и скучными

повтореніями. Нѣкоторые достигаютъ извѣстной ловкости стиха, напримѣръ В. Линденбаумъ, С. Кречетовъ, и могутъ сказать: „Мы пишемъ, какъ Бальмонтъ“... Они забываютъ только, что самъ Бальмонтъ не писалъ и не пишетъ, какъ кто-то другой. Если нужно выбирать сравнительно лучшее изъ плохого, назовемъ Ѡ. Смородокаго; его двѣ пѣсенки пріятно удивили послѣ первой тетрадки его стиховъ, казалась бы не оставлявшей никакихъ надеждъ. Если же называть плохое въ плохомъ—укажемъ на поразительную пошлость стиховъ г-на Эллисъ, въ духѣ Семирадскаго, рассказовъ г. Табенцкаго, во вкусъ „Нивы“, и измышленій г. Яркова, въ самомъ декадентскомъ стилѣ.

Впрочемъ, альманахъ „Грифъ“ имѣетъ еще значеніе предупрежденія. Если эти недавно „новыя“ слова стали—конечно въ искаженныхъ копіяхъ—достояніемъ „толпы“, это значитъ, что провозвѣстники ихъ сдѣлали свое дѣло. И теперь, если они изъ пророковъ не хотятъ перейти на роль комментаторовъ, они должны или пуститься въ новыя странствія, искать новыхъ сокровищъ, за Атлантическій океанъ Невѣдомаго, въ Новый Свѣтъ Тайны,—или замолчать.

Д. Сбирко.

EMILE VERHAEREN. Les Villes Tentaculaires. Paris 1904. Mercure de France. 3 fr. 50.

Эмиль Верхарнъ, можетъ быть, самый значительный художникъ изъ всѣхъ тѣхъ, кто выдвинуты движеніемъ, извѣстнымъ подъ названіемъ „символизма“. Верхарнъ—осуществленіе того, что грезилось Лафору, Рымбо, Малларма, и воплотить что было выше ихъ силъ. Всего на годъ моложе Рымбо, Верхарнъ (род. 1855 г.) однако всецѣло принадлежитъ второму поколѣнію „символистовъ“. Его первые опыты не возвышаются надъ уровнемъ хорошихъ стиховъ. Только съ конца 80-хъ и особенно съ 90-хъ годовъ его голосъ пріобрѣтаетъ необыкновенную силу, его творчество выходитъ на путь, еще никѣмъ ненавѣданный. Верхарнъ раздвинулъ предѣлы поэзіи такъ широко, что вмѣстилъ въ нее весь міръ. Онъ какъ-то чуждается обычныхъ сюжетовъ „стихотвореній“ всѣхъ странъ и вѣковъ; у него почти нѣтъ пѣсенъ любви, личныхъ жалобъ, картинъ природы,—а если и есть, то это тонетъ въ бурностремительномъ потокѣ его иныхъ гимновъ, славословій и проклятій. Верхарнъ не знаетъ дѣленія словъ и понятій на „поэтическія“ и „не поэтическія“. Все, что интересуетъ человѣка, что его мучитъ или обольщаетъ, все это бросаетъ Верхарнъ на свою наковальню и перековываетъ въ яркіе пѣвучіе стихи.

Его творчество въ лучшемъ смыслѣ современно. Онъ подступаетъ къ самымъ страшнымъ загадкамъ человѣчества и хочетъ рѣшить эти вѣковые и злободневные вопросы не методами науки, а силами и средствами искусства. Верхарнъ создалъ новые „роды“ и „виды“ въ поэзіи. Никто до него не подозрѣвалъ, что романъ можно сжать до лирическаго стихотворенія. Верхарнъ это сдѣлалъ въ своей книгѣ *Les Forces Turbulentes*, гдѣ онъ далъ лирику типовъ, воплотилъ въ страницахъ стиховъ такіе извѣчные образы, какъ Монаха, Полководца, Трибуна, Банкира, Тирана, Любовницы... Въ другой книгѣ, озаглавленной *Les Visages de la Vie* Верхарнъ посвятилъ гимны Радости, Милосердію, Лѣсу, Тощѣ, Любви, Смерти, Опьяненію, Морю... и обо всемъ сказалъ то именно, что выражаетъ сущность этихъ вѣковѣчныхъ началъ жизни и природы, что ихъ опредѣляетъ въ ихъ самомъ характерномъ и что, вмѣстѣ съ тѣмъ, еще никогда не было сказано. Верхарнъ поразительно владѣетъ словомъ, онъ безспорно величайшій мастеръ „свободнаго стиха“. Онъ вознесъ этотъ приемъ стихотворчества до такой высоты, куда не въ силахъ слѣдовать за нимъ даже самые окрыленные изъ его современниковъ. У Верхарна каждый стихъ по ритму соответствуетъ тому, что въ немъ выражено. Во власти Верхарна столько же ритмовъ—сколько мыслей. Его упрекаютъ за нѣсколько неправильный языкъ, и ищутъ этому причину въ его бельгійскомъ происхожденіи. Но справедливо говорить критикъ *Revue Blanche*: „Верхарнъ насилуетъ языкъ, чтобы заставить его выразить стремительность своихъ чувствованій. Миръ открывается ему какъ дикая греза среди бури, и его ритмы несутся, какъ облака подъ дыханіемъ грозы“.

Изданіе *Mercure de France* включаетъ въ себя двѣ тетради напечатанныя въ 1893 и 1895 г.г. въ Брюсселѣ Е. Деманомъ: *Les Samragnes Hallucinées* и *Les Villes Tentaculaires*. Это—поэмы на жгучую социальную тему о борьбѣ города съ деревней. Заключеніемъ имъ служить социальная драма *Les Aubes* (1897 г.), дѣйствіе которой развивается въ грядущемъ городѣ *Oppidomagne*. Сравнительно съ Брюссельскимъ изданіемъ въ изданіи *Mercure de France* прибавлена новая заключительная пьеса *Vers le Futur* и сдѣлано нѣсколько незначительныхъ измѣненій въ текстѣ.

Валерія Брюсова.

JEAN MORÉAS. *Iphigénie*. Tragédie en 5 actes. Paris. 1904. *Mercure de France*. 3 fr. 50.

Мореасъ былъ однимъ изъ вожаковъ символической школы во Франціи при ея началѣ. Это онъ, вмѣстѣ съ Поль Адамомъ, добился, чтобы въ 1886 году былъ помѣщенъ въ *Figaro* манифестъ символи-

ческой школы. Но позднѣе, въ началѣ 90-хъ годовъ, Мореасъ отрекся отъ символизма и основалъ особую „Романскую школу“, которая считала въ своихъ рядахъ трехъ поэтовъ не безъ дарованія (Maurice de Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud), и дѣятельнымъ теоретикомъ которой былъ Шарль Морра (Charles Maurras). Романская школа утверждала, что французская поэзія слишкомъ широко растворила двери своего духовнаго святилища идеямъ чуждыхъ расъ и утратила свою національность. „Романцы“ (les Romains, какъ они себя называли) призывали вернуться къ греко-римскимъ источникамъ французской мысли и французскаго языка. Тема, сюжетъ, учили романцы, не имѣютъ никакого значенія въ поэзіи; важно только поэтическое чувство; поэтому лучше всего пользоваться, какъ темами, древне-классическими мифами. Поэты Романской школы писали „силвы“, подобно Стацію, переполняли свои стихи мифологическими именами и слагали гимны даже „нимфамъ рѣки Севы“. Романская школа распалась, но поэзія Мореаса осталась подъ влияніемъ классическихъ воспоминаній, казалось бы родныхъ для него, такъ какъ онъ самъ по имени и по предкамъ—грекъ. Но античный міръ, подобно всѣмъ французамъ, Мореасъ понимаетъ только сквозь призму французскаго XVIII вѣка. „Ифигенія“ почти точный переводъ Еврипида, но характерная, хотя и чуть замѣтная измѣненія, какія допустилъ Мореасъ, особенно же его языкъ и рифмованный стихъ—дѣлаютъ ее все же болѣе похожей на драму Расина, чѣмъ на античную. Правда, какъ старый „декадентъ“, Мореасъ отвергъ правильное чередованіе рямъ, допустилъ рядомъ съ гекзаметрами болѣе короткіе стихи,—но все же рѣчи его героевъ большей частью сбиваются на обычные александринскіе стихи того театра, который „во всемъ мірѣ считается лже-классическимъ, а въ самой Франціи—классическимъ“. Лирическія мѣста удались. Совсѣмъ хороши—хороши, они принадлежатъ къ лучшимъ стихамъ Мореаса.

Впервые драма была поставлена (24 августа 1903 г.) на развалинахъ античнаго театра въ Оранжѣ.

Аврелій.

PÉLADAN. OEdipe et le Sphinx. Tragédie en 3 actes. Paris 1903. Mercure de France. 1 fr.

Пеладанъ, начавшій свою литературную дѣятельность довольно неинтересной проповѣдью розенкрейцерства и довольно посредственными романами своей „эпопеи“ La Décadence latine (вышло 16 томовъ), позднѣе обнаружилъ истинное драматическое дарованіе. Уже его первая трагедія Babylone (1895 г.) обратила на него вниманіе

всѣхъ, чувствующихъ поэзію; общее впечатлѣніе было — удивленіе: отъ Пеладана не ждали такой сильной вещи. Затѣмъ слѣдовали: La Prométhéide, Semiramis и, наконецъ, (Edipe et le Sphinx. Самъ Пеладанъ называетъ свою трагедію «возстановленіемъ» утраченныхъ текстовъ Эсхила. Эдипъ написанъ по правиламъ античной драмы. Если не считать второстепенныхъ лицъ, всѣ роли могутъ быть исполнены, какъ во времена Эсхила, двумя актерами—протагонистомъ и девергагонистомъ. Есть хоръ, которому, впрочемъ, придано меньшее значеніе, чѣмъ въ подлинныхъ античныхъ драмахъ. Написана драма стихомъ безъ рима, сжатымъ, кованнымъ языкомъ, удачно передающимъ эсхилловскій стиль. Характеръ Эдипа очерченъ рѣзкими, но строгими чертами. Эдипъ вѣрненько себѣ и на перекресткѣ дорогъ, гдѣ убиваетъ Лая, и въ своемъ дерзковенномъ вызовѣ — итти на состязаніе съ чудовищемъ, и въ своемъ спорѣ со Сфинксомъ. Последняя сцена, между Эдипомъ и Сфинксомъ, производитъ потрясающее впечатлѣніе: это споръ Человѣка со Стихіей, побѣда Мысли надъ Тайной. Типиченъ и Тирезій. Есть что-то по-эсхилловски страшное въ проприаніи, вложенномъ въ его уста Пеладаномъ:

Убийца Лая

И побѣдитель сфинкса, оба, въ этотъ часъ

Вступаютъ въ Оивы...

Трагедія въ первый разъ была поставлена (1 августа 1903 г.) какъ и Ифигенія Мореаса, на развалинахъ античнаго театра въ Оранжѣ.

Аврелій.

RICHARD DEMMEL. Zwei Menschen. Roman in Romanzen. Zweite Auflage. Schuster u. Loeffler. Berlin. 1903.

Глубокое значеніе творчества Р. Демели кроется не только въ выдающемся дарованіи, но и въ сложномъ нравственномъ опытѣ, въ назидательной послѣдовательности всѣхъ внутреннихъ переживаній этого замѣчательнаго писателя. Въ текущей нѣмецкой литературѣ онъ одинъ изъ первыхъ забродилъ тѣмъ освободительнымъ броженіемъ, которому подверглось все европейское искусство послѣднихъ тридцати лѣтъ. Назрѣвшія за все время натуралистическаго бытописанія задачи искусства нашли въ немъ не только любознательнаго досужаго искателя новыхъ путей, но прежде всего живую, мучительно озабоченную душу, для которой рѣшеніе всѣхъ этихъ задачъ явилось глубокой внутренней необходимостью. Въ той же Германіи найдутся поэты, образы которыхъ могутъ оказаться

иногда болѣе совершеннымъ воплощеніемъ художественныхъ вѣр-  
 ваний даннаго времени, но ни одинъ изъ нихъ не пришелъ къ сво-  
 имъ эстетическимъ убѣжденіямъ, шагъ за шагомъ, однимъ личнымъ  
 усиліемъ прокладывая себѣ каждую новую ступень. Среди сверстни-  
 ковъ Демеля, въ разное время примкнувшихъ къ нему въ пути, есть  
 и такіе, что уже успѣли успокоиться на временно достигнутомъ  
 уровнѣ, замкнуться въ старательно очертанномъ кругу. Каждой  
 творческой весной они наряжаются въ свѣжую, но все ту же, пусть  
 и очень пышную листву, одинъ только Демель, повидимому, твердо  
 сознаетъ, что всякая эстетическая школа является лишь времен-  
 нымъ приваломъ, что задачи искусства мѣняются, растутъ и  
 осложняются, но мѣръ того какъ растеть, борется и освобождается  
 душа человѣческая. Это замѣчалось при появленіи каждой новой  
 книги его, это же замѣтно и теперь...

Разбираемый романъ Демеля состоитъ изъ длиннаго ряда (108)  
 отдѣльныхъ картинъ, каждая изъ которыхъ является лишь иначе  
 скомбинированнымъ психологическимъ сочетаніемъ однихъ и тѣхъ  
 же началъ: мужской души и женской. Прихотью своего красочнаго  
 воображенія поэтъ ставитъ свои дѣйствующія лица все въ новыя  
 и новыя условія, приближаетъ ихъ то къ небу, то къ землѣ, рису-  
 етъ безконечно измѣнчивую игру порывовъ и страстей, чтобы на  
 возможно большемъ числѣ примѣровъ показать всю рознь, всю борь-  
 бу, все единство и все одиночество человѣческихъ сердецъ:

Zwei Menschen merken, was sie scheidet...

Zwei Seelen wissen, was sie eint...

При всей замкнутости cadaго образа всѣ они вмѣстѣ взятые  
 даютъ представленіе сложнаго, но въ высшей степени цѣлаго ри-  
 сунка, подобно тому какъ отдѣльные снимки въ синематографѣ, по-  
 слѣдовательно и взаимно дополняя другъ друга, создаютъ отдѣльное  
 человѣческое движеніе или сложную картину цѣлаго событія. А  
 этими отдѣльными снимками является у Демеля то, что совершается  
 утромъ, въ полдень и въ вечерній поздній часъ жизни человѣческой.  
 Многія страницы этого оригинальнаго романа обвѣяны характер-  
 нымъ для автора тонкимъ юморомъ, блещутъ четкостью очертаній  
 и глубиной психологическаго проникновенія, а весь онъ — созданіе  
 тонкаго художественнаго чутья и испытующе-вдумчиваго взгляда  
 на жизнь.



THOMAS P. KRAG. Sorte Skove. Gyldendalske Forlag. Kjøbenhavn. 1903. Кг. 4,50.

Двѣнадцать лѣтъ тому назадъ Томасъ Крагъ 22-хъ-лѣтнимъ юношей написалъ первое свое произведеніе „John Grøef“, послѣ котораго быстро послѣдовалъ цѣлый рядъ романовъ и рассказовъ. Между ними особенно „Kobberslangen“ (Мѣдный Змій) сдѣлалъ автора имя извѣстнымъ и создалъ ему широкій кругъ читателей. Крагъ и Гамсунъ сыны одной земли и одного времени, и ихъ родина не имѣетъ большихъ пѣвцовъ свободной любви. Въ ясновидящемъ ихъ творчествѣ настроеніе человѣка и природа сливаются въ одно цѣлое. Утомившее раздвоеніе исчезаетъ. Уста ихъ возносятъ пламенные молитвы стихійному началу явленій: — любви, и озаренныя ея искрами, свѣтящимися уже въ первобытныхъ туманностяхъ, смерть теряетъ свой ужасъ. Тотъ норвежскій языкъ на которомъ они пишутъ — въ противоположность нѣкоторымъ писателямъ школы Бьёрнсона — весьма немногимъ отличается отъ датскаго, и въ литературѣ этихъ двухъ странъ Крагъ и Гамсунъ имѣютъ значеніе, которое въ настоящее время трудно достаточно оцѣнить.

Первый и лучший рассказъ „Черныхъ лѣсовъ“: „Ivar Jost“.

„Море даже въ самые тихіе, лѣтніе дни въ глухомъ волненіи“, вотъ оно протягивается къ берегу, а послѣ канетъ въ бездонность, оставивъ на холодныхъ скалахъ причудливыя раковины. „Осенъ пылаетъ болѣзненной красотою, и коричневые головы и горячіе глаза лосей мелькаютъ среди листьевъ“. Тайга обступаетъ покоренныя поля и таинственно тянется въ глубь страны. Обитатели того края всегда боролись съ лѣсными духами: Иваръ Йостъ послѣдній такой борецъ въ родѣ своемъ. Не демоны уже вырываются изъ плѣна, Его внукъ Йёль видитъ ночью, мучимый тоской, тѣ пурпурные цвѣты, какими онъ когда-то украсилъ волосы страстно любимой женщины. Стлѣдь объятія его рукъ горитъ кровавой лентой вокругъ ея стала, какъ страшное, неотступное сновидѣніе. Но она теперь невѣста его брата, который не зная ея прошлаго, любитъ ее первой любовью и привезъ ее въ родной домъ къ матери, сестрѣ и дѣду. Въ темныя ночи она опять встрѣчается съ Йёлемъ, но тѣни стараго дома угрожающе обступаютъ ихъ. Въ борьбѣ съ самимъ собой Йёль скитается по лѣсамъ и безсильно опускается въ своей хижинѣ „на мѣхъ одинокаго и травленнаго волка“. „Онъ могъ бы убить брата!“ „Онъ родился только ради нея... и прійди она къ нему даже въ ночь своей свадьбы, онъ взялъ бы ее... Она должна быть только его“. Но она любитъ ихъ обоихъ, любить, какъ тигрица, чтѣ никогда не

насытится кровью, какъ безсознательная стихія, не вмещающая страданіямы людей. Она не Берта Гёдке, но всепожирающее пламя любви, начало вещей. День свадьбы приближается. Она приходитъ къ Йёлю, чтобы, уходя къ новымъ страстямъ, проститься съ его испепелившимся сердцемъ. Но въ дверяхъ хижины показывается ужасной призрачной тѣнью старикъ- дѣдъ. Онъ бросается на нее, находитъ ее въ темнотѣ увѣренно, какъ лунатикъ, и тутъ же желѣзными руками сжимаетъ ей горло... Надъ ея мертвымъ тѣломъ братья молча даютъ другъ другу руки... „надъ тѣмъ міромъ, что погасъ для нихъ“. „Но съ того дня они не были подобны другимъ людямъ“. Они были освящены въ ея знаменіе, ибо Берта Гёдке, жена, любовь—умереть не можетъ.

Остальные рассказы „Черныхъ лѣсовъ“ говорятъ тѣми же устами.

А. М а д е л у н г ъ.

3. ИХОРОВЪ. Исповѣдь человѣка на рубежѣ XX вѣка. Москва. 1904. Ц. 1 р.

Всякая исповѣдь поучительна и можетъ имѣть нравственный и литературный смыслъ лишь постольку, поскольку она, путемъ глубокихъ личныхъ переживаній и достаточно яркихъ образовъ, раскрываетъ все страданіе и всю радость, какими могутъ наполнить человѣческое сердце условія данной дѣйствительности. Иначе говоря авторъ, какъ писатель, долженъ обладать достаточнымъ изобразительнымъ талантомъ, а какъ человѣкъ,—широкимъ внутреннимъ опытомъ, яснымъ сознаніемъ насущныхъ жизненныхъ задачъ, упорнымъ напряженіемъ враждующей и въ то же время строительной воли, словомъ, быть жаждущимъ въ сердцемъ міра. *Williges Herz der Welt zu sein*. Иначе, въ художественномъ отношеніи подобная исповѣдь не можетъ имѣть никакой цѣны, въ общественномъ,—никакого значенія и вообще обременить людей досаднымъ чувствомъ ненужности. Книга г. Ихорова какъ разъ этими недостатками и отличается. А между тѣмъ большинство изъ затронутыхъ имъ вопросовъ—вопросы первостепенной важности. Вся бѣда въ томъ, что авторъ ставитъ ихъ въ томъ избитомъ видѣ, какъ они давно и веѣмъ извѣстны, сообщаетъ имъ оттѣнокъ послѣдней пошлости, какою отличаются развѣ только критическія замѣтки и фельетоны московской газеты *Новости Дня*.. Многое изъ того, что г. Ихоровъ приписываетъ исключительно нашему времени, присуще любому историческому рубежу, если такіе рубежи могутъ вообще существовать. Въ своемъ психологическомъ рисункѣ онъ перенесъ въ

одну плоскость весь біологическій рельефъ жизни и, конечно, кромѣ плоскости ничего и не оказалось.—О языкѣ книги и его поэтичности могутъ дать достаточное понятіе хотя бы слѣдующія строки: „Жизнь для живущаго—садъ съ фруктовыми деревьями—горестями и радостями, изъ которыхъ надо дѣлать напитокъ..“ Весь пылъ исповѣди силится напомнить то скорбныя, исполненныя глубочайшаго внутренняго напряженія, страницы Дневника Аміэля, то огненный, съ чарующими, какъ зарница, образами, съ его пророческимъ озлобленіемъ, паюсъ Нитцше... насколько можетъ напомнить окиселъ десятая вода на немъ.

Для вѣщей убѣдительности тяжеловѣсная книга снабжена двумя спасательными приспособленіями въ видѣ послѣсловія и введенія, но и при такой заботливости автора ей нельзя не пойти ко дну. Туда ей и дорога.

Левъ Сартовъ.

Д. РАТГАУЗЪ. Новыя стихотворенія. Мск. 1904. Ц. 50 к.

Въ дешевыхъ иллюстрированныхъ журналахъ попадаются воспроизведенія замѣчательныхъ картинъ, представляющія часто нѣсколько безформенныхъ пятенъ. Это — воспроизведенія съ произведений, фотографии съ фотографій, а вдобавокъ клише избилось отъ частаго употребленія... На такія иллюстраціи похожи стихи Ратгауза. Это отдаленные перепѣвы Фета, третье или четвертое эхомогучаго голоса, искаженное, ослабленное до неузнаваемости. Ратгаузъ не самостоятеленъ до послѣдней крайности. Во всѣхъ пяти или шести книжкахъ его стиховъ нѣтъ ни одного образа, котораго не было бы у его предшественниковъ, ни одного своеобразнаго размѣра, ни одной новой рѣмы. Есть два замѣчательныхъ стиха Фета:

Точно изъ сумрака блѣдныя руки  
Призраковъ нѣжныхъ маятъ за собой.

Въ „Новыхъ стихотвореніяхъ“ читаемъ:

Чья то блѣдныя, блѣдныя руки  
Простираются нѣжно ко мнѣ.

И такъ на каждой страницѣ!

Аврелій.

П. Э. ТАЙНА. Души моея невольныя признанья. Спб 1903. Ц. 1 руб.

Плохо изданная, со множествомъ смѣшныхъ опечатокъ, книжка. Авторъ, какъ поэтъ—безнадежно бездаренъ. У него есть попытки

вырваться изъ трафарета обычнаго стихописанія, онъ пробуетъ „свободный стихъ“, новые размѣры, онъ все порывается заглянуть за тѣ условности, въ которыя тысячелѣтней привычкой обращенъ мѣръ. Но—„сердца бѣднаго кончается полетъ одной безсильною истомой“... „безсильной“ въ самомъ роковомъ, въ самомъ жестокомъ смыслѣ слова.

Я съ вами! Я съ вами!

О небо! О тучи! Лѣса мои чудные!

Я съ вами! Я съ вами!

Можетъ быть, за этими восклицаніями скрытъ истинный порывъ,—если не прозрѣніе, то приближенія къ его порогу... Но для читателя вся книга—только груда словъ, ненужныхъ, жалко-смѣшныхъ, дѣтски неумѣлыхъ. Впрочемъ, отсутствіе въ стихахъ внѣшняго лоска, легко достижимаго, даже скорѣй ихъ достоинство.

В. Б.

**ЖОРЖЪ РОДЕНБАХЪ.** Мертвый Брюгге. Перев. М. Веселовской. Заглавный листъ В. Суреньянца Мск. 1904 г. Ц. 1 р.

**ЖОРЖЪ РОДЕНБАХЪ.** Прялка тумановъ. Перев. М. Веселовской. Вестникъ стат. Ю. Веселовскаго. Изд. 2-е. Мск. 1904 г. Ц. 75 к.

**ЖОРЖЪ РОДЕНБАХЪ.** Выше жизни. Перев. М. Веселовской. Съ 10 фототипіями. Мск. 1903 г. Ц. 1 р. 50 к.

„Жоржъ Роденбахъ былъ первый, кто разбудилъ дремавшую Музу своей родной стороны, Фландріи. Проснувшись отъ долгой зимы его сна, она увидала вокругъ знакомую обстановку: деревянную кващню, прялку, глубокой альковъ съ стѣнами, весело испещренными цвѣтными изразцами, и приборъ кружевницы, на которомъ она умѣла выводить когда-то нѣжные узоры. Она протерла глаза и вышла взглянуть на фасадъ своего стараго дома, который еще глядѣлся, какъ въ полированное олово, въ прямолинейный каналъ, недвижный и безмолвный. Сѣрый деревянный фасадъ, источенный пашенемъ, словно искуснымъ артистомъ, потемнѣлъ, и его разноцвѣтные разводы—поблекли; эмблематическія золотыя украшенія на щипцѣ заржавѣли... А кругомъ дома были выкрашены въ свѣжія краски... И вмѣсто счастливыхъ рядовъ богатыхъ судовщиковъ и горожанъ, по молчаливымъ плитамъ набережной (гдѣ когда-то было видно столько роскоши на галіотахъ, столько кружева и золота на женщинахъ, такія прекрасныя перья и токи на мужчинахъ!)—теперь шли нищенки въ длинныхъ темныхъ одеждахъ, крестьяне въ синихъ блузахъ и священники въ черномъ... И волосы самой музы были сѣды... Она сбросила съ плечъ, какъ уже не идущую ей, праздничную

маятiю и печально сѣла за свой приборъ кружевницы; но когда она постаралась вспомнить старинныя народныя пѣсенки, она уже не обрѣла ихъ въ памяти... Дымила фабрика; рабочіе пѣли грубости... Муза поняла, что прошедшее похоронено, что оно живо только въ ней одной. Не чувствуя въ себѣ силъ руководить людьми старинной мелочей, смыслъ которой она сама утратила, она предалась раздумьямъ о настоящемъ, стараясь объяснить его... Она стала мечтать о своемъ собственномъ молчанiи, о свѣтлыхъ лампахъ въ безмолвной комнатѣ, близъ тихой и холодной улицы... Она не пѣла болѣе, она говорила, яснымъ голосомъ, но словно отдаленнымъ, ослабленнымъ, безпрестанно смѣшивая настоящее со своими воспоминанiями, какъ двухъ сыновей, разсорившихся между собой, но которыхъ, печально и нѣжно, она опять соединяетъ въ мечтахъ". Эта страница Густава Кана—прекрасно передаетъ характеръ творчества Роденбаха, объясняетъ, чѣмъ онъ намъ дорогъ, что въ немъ цѣнно и самоцвѣтно. Роденбахъ, повидимому, становится любимцемъ русскихъ читателей. Кромѣ переводовъ М. Веселовской, мы знаемъ еще хорошей переводъ стиховъ Роденбаха—С. Головачевского.

к. к. к.

*ΡΩΣΣΙΚΑ ΔΙΓΓΜΑΤΑ метафр. ἐκτὸς Π. Λεφί. Βιβλιοθήκη Μαραζλί, ἀρ. 219. Αθήναι 1903. Δρ. 2,50.*

Все возрастающій на Западѣ интересъ къ Россiи, ея литературѣ и искусству, проникъ и въ Грецію, гдѣ уже давно, по довольно хорошимъ переводамъ, знакомы съ русскими „классиками“: Пушкинымъ, Лермонтовымъ, Гоголемъ, Тургеневымъ, Л. Толстымъ и съ „модными“ Горькимъ и Чеховымъ. Только-что появившійся послѣдній (219) выпускъ „Библиотеки Маразли“ составляетъ начало серiи сборниковъ русскихъ рассказовъ и содержитъ произведенiя М. Горькаго (Дѣло съ застѣжками, Челкашъ, Пѣснь о Соколѣ), А. Чехова (Ваня, Пѣвчiе. Въ Святую ночь, Дѣтскiй мiръ), Л. Толстого (Хозяинъ и работникъ, Три смерти), В. Гаршина (Сказка о жабѣ и розѣ, Три дня, Красный цвѣтокъ, Attalea Princesps) и Вл. Короленко (Огоньки, Послѣднiй лучъ, Пасхальной ночью, Старикъ звонарь). Два послѣднiе писателя впервые, насколько намъ извѣстно, переводятся на греческiй языкъ. Къ рассказамъ приложены портреты и краткiя биографическо-критическiя свѣдѣнiя объ авторахъ, составленныя переводчикомъ г. Лефи. Переводъ вполне удовлетворителенъ, хотя мѣстами далеко отстываетъ отъ подлинника. „Пѣсню о Соколѣ“ г. Лефи почему-то перевелъ стихами, приемъ слишкомъ самовольный. Въ биографiи Горькаго сказано, что подъ его псевдонимомъ

скрывается „Максимъ“ Пышковъ. Говоря о проповѣди альтруизма у Гаршина и противопоставляя его ученію о свободѣ личности (индивидуализму), г. Лефи почему-то считаетъ нужно сдѣлать слѣдующее примѣчаніе: „Какъ извѣстно новая школа *decadence'a* и символизма занимается исключительно лишь отыскиваніемъ и употребленіемъ непонятныхъ большинству образовъ и выраженій, довольствуясь лишь тѣмъ, что ихъ понимаютъ ея послѣдователи“... Если это не невѣжество, то недобросовѣстное дураченіе читателей. Въ заключеніе указываемъ на существенный пробѣлъ, на отсутствіе въ сборникѣ Леонида Андреева, одного изъ наиболѣе интересныхъ и во всякомъ случаѣ очень извѣстнаго среди сегодняшнихъ беллетристовъ. Съ вѣшной стороны принимая во вниманіе хорошую бумагу, сравнительно большой объемъ (20 листовъ) и ничтожную цѣну (2½ драхмы — 60 коп.), книга издана прекрасно; неприятно лишь, что опечатокъ въ ней довольно много.

М. Д.—о.

EDVARD KLAS. *Povídky o ničem*. Vydala Moderní Revue v Praze roku 1903.

STANISLAV K. NEUMANN. *Sen o zástupu zoufajících a jiné básně*. Vydala Moderní Revue. Praha 1903. Cena 1 k.

Эдвардъ Класъ—талантливый новеллистъ молодой Чехіи. Какъ предисловіе къ сборнику помѣщено письмо къ нему І. Карасека, безспорно самого выдающагося изъ современныхъ чешскихъ писателей. „Я охотнѣ всего, пишетъ Карасекъ, назвалъ бы васъ поэтомъ тоски, ибо никто до васъ не томился такъ по ирреальному, не трудился такъ надъ неисполнимымъ, не искалъ такъ—недостижимаго. Поэтомъ скорбной тоски, замирающихъ звуковъ и блекнущихъ цвѣтовъ назвалъ бы я васъ, но тоски, которая исполнена красоты въ своей агоніи звуковъ, сливающихъ свою печаль съ печалью вселенной, и цвѣты которой льютъ изъ своихъ чашечекъ волшебное благоуханіе передъ самымъ увяданіемъ“. Въ книжкѣ шесть маленькихъ рассказовъ, написанныхъ въ манерѣ импрессионистовъ.—Стихи Неймана не ярки; по большей части это простыя пѣсенки, временами не лишеныя поэтического трепета. Авторъ—сторонникъ „свободнаго стиха“; часто подражаетъ Демелю, съ которымъ у него однако мало общаго.—Обѣ книжки изданы редакціей *Moderní Revue*, журнала отстаивающаго въ Чехіи идеалы „новаго искусства“. Обложка къ рассказамъ Класа сдѣлана художникомъ Милошемъ Ираненомъ.

PAUL CLAUDEL. *Connaissance du temps. Chez la veuve Rozario. Fou Tchéou (Chine). 1904.*

Поль Клодель, авторъ любопытныхъ драмъ, собранныхъ въ сборникѣ *l'Arbre*, прекрасно переведшій Агамемнона Эсхила и написавшій рядъ брошюрочекъ и статей философскаго характера,—останавливается на загадкѣ времени, которая остается нерѣшенной и теперь, послѣ откровеній Канта, послѣ поясненій Шопенгауэра и трудовъ нашего Н. Я. Грота. Клодель совершенно чуждъ логическихъ построений нѣмецкой метафизики; его умъ воспитанъ на основахъ опытной англо-французской философіи, но по своему складу—склоненъ къ мистику, вѣрить въ силу символа, образа. „Недавно, пишетъ авторъ въ *Yionii*, на пути изъ Никко въ Шуэньи, я любовался, какъ зелень клена гармонируетъ съ зеленью ели, хотя два эти дерева стояли очень далеко одно отъ другого и только въ перспективѣ, для меня, оказывались рядомъ. Страницы моей книги комментируютъ этотъ лѣсной текстъ, этотъ зеленѣющій юньскій образъ новаго „искусства поэзіи“ (*Poëïv*—творить) Вселенной, ея новой логики. Орудіемъ старой логики былъ силлогизмъ, новой—метафора, сочетаніе словъ, простое сопоставленіе двухъ вещей... Старую логику можно сравнить съ первой частью грамматики, опредѣляющей природу и функціи отдѣльныхъ словъ. Новая логика—какъ бы синтаксисъ, научающій соединять ихъ, и сама природа на нашихъ глазахъ пользуется ею. Метафоры, ямбы, сопоставленія долгихъ и краткихъ словъ—существуютъ не только на страницахъ нашихъ книгъ: все, что появляется на свѣтъ пользуется ими, какъ первичнымъ и врожденнымъ даромъ“. Своеобразны и мысли автора, касающіяся прямого предмета его книги—загадки времени.

В. Б.

ALPHONSE SÉCHÉ. *Émile Faguet. Biographie. Paris 1904. Bibliothèque Internationale d'édition. 1 fr.*

Книжка входитъ въ серію *Les Célébrités d'aujourd'hui*, выходящую при журналѣ *Antologie - Revue*. Среди вышедшихъ и печатающихся томиковъ есть такіа интересныя очерки, какъ біографіи Юдиои Готье и Жана Мореаса, написанныя Реми де Гурмономъ, Метерлинка, написанная ванъ-Бевекомъ, и Анри де Ренье, написанная Полемъ Леотодомъ. Въ каждой книжкѣ—портретъ, автографъ, нѣсколько карикатуръ и, что особенно цѣнно, подробная бібліографія. Лично намъ Эмиль Фагэ не кажется особенно значительной величиной, хотя онъ безспорно принадлежитъ къ числу *célebrités* (вѣроятно, только «сегодняшняго дня») и въ числѣ его историко-ли-

тературныхъ статей есть нѣсколько блестящихъ характеристикъ, какова, напримѣръ, его характеристика Теофиля Готье въ книгѣ *Études littéraires sur le XIX siècle*. «Если бы мнѣ захотѣлось нарисовать карикатуру на Фогэ, пишетъ Сенэ, я изобразилъ бы его въ видѣ тюленя»... Это мѣтко передаетъ вѣншій образъ критика-академика.

А ВРЕЛІЯ.

А. БЕРРИ. Краткая исторія астрономіи. Перев. съ англійскаго С. Г. Займовскаго, подъ ред. Р. Ф. Фогеля, проф. унив. св. Влад. Съ 112 рис. и портр. Мск. 1904. Ц. 2 р. 50 к.

Книга эта издана въ серіи „University Extension Manuals“, служащей тѣмъ же цѣлямъ, какъ и „Библиотека для самообразованія“. Намъ кажется, что можно было найти книгу болѣе достойную перевода, напр. хотя бы „Histoire abrégée de l'Astronomie“ р. Ernest Lebon, увѣнчанную преміей Французской академіей. Что касается книги Берри, то самъ авторъ не признаетъ за ней самостоятельнаго значенія, между тѣмъ врядъ ли учебникъ можетъ принести большую пользу, разъ компилятивный элементъ является въ немъ преобладающимъ. Авторъ удѣляетъ слишкомъ много вниманія отрывочнымъ свѣдѣніямъ изъ жизни великихъ ученыхъ, что скорѣе способно затемнить ходъ развитія общихъ идей, чѣмъ оживить изложеніе, какъ думаетъ Берри. Къ достоинствамъ книги можно отнести, что изъ нея сознательно исключено описаніе астрономическихъ инструментовъ. Авторъ справедливо замѣтилъ, что „для тѣхъ, кто ихъ имѣетъ такое описаніе бесполезно, а для неимѣющихъ непонятно и неинтересно“. Немного странно, что, упоминая десятки незначительныхъ именъ англійскихъ астрономовъ, авторъ ничего не говоритъ о трудахъ Бредихина по исторіи кометныхъ хвостовъ и по вопросу связи между падающими звѣздами и кометами, трудахъ, имѣющихъ европейское значеніе. Не менѣе удивило насъ отсутствіе имени Тиссерана, покойнаго директора парижской обсерваторіи, автора четырехтомнаго „Traité de Mécanique céleste“, представляющаго послѣднее слово теоретической астрономіи. Авторъ говоритъ, между прочимъ (стр. 179), что „Бюржи изобрѣлъ логарифмы, но, благодаря присущей ему нерѣшительности или нежеланію обнародовать свое открытіе, это изобрѣтеніе умерло съ нимъ“. Здѣсь очевидное недоразумѣніе, потому что „Arithmetische und geometrische Progress-Tabulen“ Бюржи вышли въ 1620 г. На стр. 522 нелѣпая опечатка: Пуассонъ родился въ 1781, а не въ 1881 г.

Г. Поповъ.



H. VON SAMSON-HIMMELSTJERNA. Rhythmik Studien. Verlag N. Kummel. Riga 1904. 2 г. 80 к.

Цѣлое изслѣдованіе, кропотливая и добросовѣстная работа, посвященная законамъ стиха. Авторъ отстаиваетъ мнѣніе, что выше правилъ метрики, различной у отдѣльныхъ народовъ, есть общіе законы чередованія удареній, единообразныя во всѣхъ новыхъ языкахъ. Стихи, написанные исключительно по „правиламъ“, безъ освобожденія этихъ нѣкъ еще не формулированныхъ требованій, авторъ называетъ тикъ-такъ-тикъ-такими стихами, tik-tak-tik-tackende Verse, и въ примѣръ ихъ приводитъ стихи Юліуса Вольфа. Для показательства своихъ положеній авторъ сравниваетъ стихи испанскіе (Эспронседы) и французскіе (Андре Шенье, Раблэ, Расина, Беранже и Альфреда де Мюссе) съ нѣмецкими (Мессинга, Уландта, Гете, Вольфа и Гейбеля). По его словамъ, онъ провѣрялъ свои выводы еще на итальянскихъ, шведскихъ, русскихъ и сербскихъ стихахъ. Жаль, что авторъ оставилъ въ сторонѣ поэтовъ новой школы, постоянно борющейся съ „тикъ-такостью“ въ стихахъ. Свообразіе метровъ хотя бы Верхарна, д'Аннунціо и Дамеля могло послужить ему для важныхъ сопоставленій. Во всякомъ случаѣ книга Гиммельшерны—интересная и полезная книга. Хотѣлось бы имѣть побольше такихъ книгъ, хотѣлось бы большаго ихъ распространенія. Художники и композиторы не стыдятся учиться въ своихъ Академіяхъ и Консерваторіяхъ, только поэты все еще не хотятъ понять, что и въ ихъ искусствѣ есть сторука техническая, учиться которой можно и должно.

А в р е л і й.

ЕВГ. ЛЯЦКІЙ. И. А. Гончаровъ. Критическіе очерки. Изд. Т-ва „Литература и Наука“. Спб. 1904 г. Ц. 2 р.

Критическія работы важны постольку, поскольку у критиковъ есть, что сказать людямъ. Объективная критика, въ которой авторъ исчезалъ бы за критикуемымъ писателемъ, оставаясь исключительно его толкователемъ,—едва ли возможна и во всякомъ случаѣ бесплодна, такъ какъ истолковать художественное произведеніе невозможно: созданіе искусства выражаетъ именно то, что нельзя выразить иначе. Работа библиографовъ, схоластовъ, комментаторовъ текста, конечно, полезна, но истинные „критики“, какъ Бѣлинскій, Вл. Соловьевъ, Д. Мережковскій, почти всегда пользовались разбираемымъ произведеніемъ лишь какъ исходной точкой, чтобы развивать сложный узоръ собственныхъ мыслей. Когда же за критическую работу берутся люди, которымъ сказать нечего, которымъ судьба судила быть только схоластами,—получаются, при всемъ ихъ трудолюбіи,

абсолютно ненужныя и мучительно скучныя статьи. Однимъ изъ поставщиковъ такихъ статей для нашихъ толстыхъ журналовъ состоитъ Евг. Ляцкій. У него все какъ у настоящихъ критиковъ: разсказана біографія писателя, сдѣланы сопоставленія выведенныхъ типовъ, сравнены факты изъ жизни писателя съ картинами въ его произведеніяхъ... нѣтъ только души этого дѣла, неизвѣстно, а за чѣмъ дѣлаются эти сравненія и сопоставленія. У критиковъ они были приемомъ для выраженія и выясненія ихъ идей, у Евг. Ляцкаго никакихъ идей нѣтъ и остались одни „приемы“, перенятыя по подражанію, бессознательно, какъ дрозды передразниваютъ человѣческія слова. Единственная „мысль“, которую можно выискать въ книгѣ Евг. Ляцкаго, это то, что Гончаровъ въ своихъ романахъ пользовался, какъ матеріаломъ, видѣннымъ и пережитымъ. И это-то чудовищное общее мѣсто Евг. Ляцкій не устаетъ повторять на каждой страницѣ, повидимому, съ увѣренностью, что устанавливаетъ особый взглядъ на Гончарова, какъ на „субъективнаго“ писателя. Попутно повторяются другія общія мѣста, и на протяженіи всѣхъ 300 страницъ нѣтъ ни одного выраженія, которое сколько-нибудь выступало бы изъ тягучей канители безцвѣтныхъ, бессильныхъ, тутъ же забываемыхъ словъ. Все плоско, нечего даже привести въ примѣръ, потому что въ нашемъ трехмѣрномъ мѣрѣ одна плоскость не можетъ быть плосче другой. Нѣтъ даже любви къ Гончарову, потому что у автора нѣтъ художественнаго чутія, нѣтъ любви къ поэзіи, и сталъ онъ писать о Гончаровѣ лишь потому, что другіе пишутъ же о Тургеневѣ или о Толстомъ, а о Гончаровѣ еще мало написано. Евг. Ляцкій авторъ недурныхъ бібліографическихъ работъ и, вѣроятно, думалъ, что дѣло критика только слѣдующій чинъ послѣ бібліографа, получаемый „за выслугу лѣтъ“. Но увы! для критики требуется то, чего совершенно нѣтъ у Евг. Ляцкаго—собственныя мысли.

Пентауръ.



**Новый Путь.** (Февраль). — Продолженіе романа Д. С. Мережковского, какъ и начало, останавливаетъ вниманіе. Напечатанная глава написана въ формѣ дневника фрейлины кронпринцессы Шарлотты—форма вдвойнѣ выгодная для автора. Отъ безыскусственныхъ записокъ нельзя требовать художественной силы въ изображеніи событій; въ мемуарахъ и ѣм ки становится естественнымъ тотъ тонъ чужеземнаго наблюдателя, который неприятно поражаетъ, гдѣ Д. Мережковский пишетъ о русской старинѣ отъ себя. Жаль, что авторъ искажилъ тѣ страницы романа, которыя первоначально были напечатаны въ Сѣверныхъ Цвѣтахъ; онъ заставилъ ту же фрейлину по д с м а т р и в а т ь попойку царя, при чемъ ей удается все слышать и все видѣть: приемъ явно нехудожественный. Лучшее мѣсто пока—характеристика Петра, сильная, самобытная, многосторонняя; вотъ область, гдѣ чисто критическое дарованіе Д. С. Мережковского распоряжается свободно и властно. — Статья З. Венгеровой о Верхарнѣ („Мистикъ Безбожія“) едва ли не цѣликомъ составлена по книжкѣ Albert Mockel „Émile Verhaeren“. Это бы конечно еще не бѣда, хотя честнѣе не выдавать такіе пересказы за „оригинальныя“ статьи, но вотъ что плохо: книжка Мокеля появилась въ 1895 году и ничего не говоритъ о послѣднемъ десятилѣтіи творчества Верхарна, когда именно появились его самыя замѣчательныя книги. Мокелю извинительно было не знать того, что еще не было написано, но у З. Венгеровой нѣтъ иныхъ причинъ обходить послѣдній періодъ дѣятельности Верхарна, кромѣ ея невѣжества въ той области, о которой она постоянно пишетъ: въ современной западной литературѣ. З. Венгерова посвящаетъ цѣлую страницу сборнику Les Moines (подробно разобранному Мокелемъ), въ которомъ Верхарнъ не болѣе какъ талантливый ученикъ „парнасской школы“, но о сборникѣ Les Forces Tumulueuses (1902 г.), въ которомъ, какъ въ фокусѣ, собраны всѣ разнородныя силы творчества Верхарна, говоритъ всего десять словъ, до такой степени не идущихъ къ дѣлу, не дающихъ никакого понятія о книгѣ, что возникаетъ сомнѣніе, держала ли ее когда-нибудь З. Венгерова въ рукахъ. Все не поминаетъ она о сборникахъ Petits Légendes (1900 г.) и Les Heures Claires (1896 г.), разбора которыхъ

нѣтъ у Мокеля. Сообщая о первой драмѣ Верхарна *Les Aubes*, о которой Мокель упоминаетъ какъ о готовящейся къ печати, Э. Венгерова ничего не знаетъ о двухъ позднѣйшихъ и болѣе замѣчательныхъ драмахъ Верхарна — *Le Cloître* (1900 г.) и *Filippe II* (1901 г.). Не возразить ли Э. Венгерова, что эти книги ей показались недостойными разбора? Но почему именно тѣ, которыя написаны послѣ книжки Мокеля? И, потомъ, Э. Венгерова говоритъ вѣдь не только о лучшихъ книгахъ Верхарна, а о всѣхъ его сборникахъ стиховъ... до 1895 года. — Удивила насъ рецензія А. Смирнова о книгѣ Я. Шнидера „Исторія Письменъ“. Послѣ разбора, помѣщенного въ № 1 „Вѣсовъ“, нельзя писать, что въ этой книгѣ все касающееся ея ближайшаго предмета „не оставляетъ желать ничего лучшаго“. Рецензентъ дѣлаетъ ссылку на книгу Фаульмана и потомъ пишетъ, что рисунки книги „представляютъ собою репродукцію рѣдкихъ памятниковъ“. Если бы онъ дѣйствительно зналъ книгу Фаульмана, на которую ссылается, то зналъ бы и то, что рисунки взяты оттуда и ужь никакъ „большого научнаго значенія“ не имѣютъ.

*Mercur de France*. (Февраль). Прекрасная статья Marius-Ary Leblond о Верхарнѣ. Въ Верхарнѣ Леблонъ видитъ переживание фламандской душой отголосковъ испанскаго владычества. Поэзія Верхарна, пишетъ онъ, это дивная и проклятая Испанія Карла V и Филиппа II, это — пламя и золото феодальнаго и католическаго средневѣковья. Величественная и сумрачная архитектура стиховъ Верхарна, напоминающая Эскуріаль, воздвигаетъ вновь черную и золотую Испанію того времени. Поэтъ играетъ словомъ „золото“, какъ главенствующей римой, которой вѣчно полна его греза. Это слово, представляющее современнымъ умамъ только банальный образъ, сохранило весь свой огонь для испанскаго воображенія. Для Верхарна золото — все еще тотъ металлъ, добывать который испанскіе конквиститадоры пускались на тропическій Западъ. Но золото — огонь. Поэзія Верхарна освѣщена заревомъ Брабанта, сожженнаго герцогомъ Альбою. Грезы Верхарна — видѣнія народа, опьянѣвшаго и измученнаго, котораго владыки заставляютъ плясать вокругъ островъ, зажженныхъ инквизиціей. Верхарнъ остается феодаломъ и средневѣковымъ католикомъ въ самыхъ современныхъ своихъ созданіяхъ. Если его плѣняетъ банкиръ съ его денежной мощью, то лишь потому, что въ немъ жива для Верхарна папская мечта о міровомъ владычествѣ. Вникая въ современныя условія труда, онъ видитъ въ нихъ воскресшими средневѣковыя времена войны всѣхъ противъ всѣхъ. Верхарнъ—Дантъ современнаго

промышленнаго строя, но въ немъ онъ прѣдстуетъ только эру рабочаго феодализма. — (Мартъ). Отмѣтимъ Epilogues этого мѣсяца Реми де Гурмона. Между прочимъ онъ, по поводу открытія въ Луврѣ новой залы скульптуръ, жалуется на нелѣпный обычай ставить статуи на высокія подножія. Вѣдь, любуясь красивой женщиной, мы не заставляемъ ее становиться на столъ. Развѣ не было бы прекрасно гулять среди мраморныхъ людей, глядя имъ прямо въ лицо. Новую луврскую залу Гурмонъ называетъ la salle des callipigues. Въ томъ же № помѣщена его статья о Риторикѣ, съ которой мы ознакомимъ читателей подробнѣе въ слѣдующей тетради „Вѣсовъ“.

II *Matzocco*. (№ 5). Пристрастная, со смѣшными промахами, статья о русскихъ въ Римѣ, подъ заглавіемъ Orbis in urbe. Русскіе, говоритъ авторъ, по своему темпераменту и воспитанію мало способны къ артистическому анализу...—У нихъ нѣтъ ни эстетическаго любопытства англичанъ, ни духа ученыхъ изслѣдованій нѣмцевъ, ни поверхностнаго, но заразительнаго увлеченія французовъ. Они довольствуются звѣздочками Бедакера и бросаютъ свое *Khangscio* или *Kak priliesnei* передъ вещами, которымъ Европа удивляется десятки лѣтъ и удивляется которымъ она научалась въ книгахъ и журналахъ своей страны. (№ 8). Подъ тѣмъ же заглавіемъ очень сочувственная статья о японцахъ въ Римѣ. (№ 6). Перепечатано изъ южной газетки интервью съ М. Метерлинкомъ, который эту зиму провелъ въ Италіи. Говоря о французскихъ современныхъ писателяхъ, которыхъ онъ особенно цѣнитъ, Метерлинкъ назвалъ Анатоля Франса, Октава Мирбо и Реми де Гурмона. Среди итальянскихъ писателей Метерлинкъ ставитъ на первое мѣсто д'Аннунціо. Ближайшей книгой Метерлинка будетъ *Le double Jardin*.

Миръ Искусства. (№ 1). Иллюстраціи Александра Бенуа къ Мѣдному Всаднику, этому поразительнѣйшему изъ созданій Пушкина. Вотъ наконецъ рисунки, достойные великаго поэта. Въ нихъ живъ старый Петербургъ, какъ живъ онъ въ поэмѣ. И въ нихъ тотъ же ужасъ страшнаго видѣнія, мѣднаго гиганта, съ тяжело-звонкимъ топотомъ скачущаго за жалкимъ, но дерзновеннымъ безумцемъ... Интересно и подробно составленныя хроники. — Красива новая обложка, напоминающая обложки *Insel'я*.—(№ 2). Интересный обзоръ художественныхъ богатствъ подмосковнаго села Архангельскаго, освященнаго вниманіемъ Пушкина, съ рядомъ воспроизведеній: перспективы, залы, скульптура, живопись.

*Litterarisches Echo*. (№ 11 отъ 1 Марта). Статья Арт. Лютера о Валеріи Брюсовѣ съ его портретомъ. Авторъ сжато, въ прозаѣ, пересказываетъ рядъ стихотвореній В. Брюсова и беретъ на

себя благодарную задачу защищать его от нападок нѣкоторой части русской критики. Изъ отдѣльныхъ сужденій отмѣтимъ слѣдующія слова: „Послѣ отлитыхъ изъ металла стиховъ Лермонтова о Наполеонѣ, я не знаю — и особенно въ русской лирикѣ — ни одного прославленія Императора, которое могло бы стать въ уровень съ семью строфами Брюсова“. Портретъ приложенный къ статьѣ — тотъ же, что былъ въ „Новостяхъ Дня“ (1902 г. № 6970) и въ „Бесѣдѣ“ (1903 г. № 12). Съ В. Брюсовымъ нѣмецкіе читатели могли познакомиться по его разсказу „Теперь, когда я проснулся“, переводъ котораго былъ помѣщенъ въ „Das Magazin für Litteratur“, N отъ 1 декабря 1903 г.

**Dannebrog.** Въ одномъ изъ послѣднихъ №№ этой (распространенной датской газеты)—превосходные стихотворные переводы Тора Ланге изъ книги К. Вальмонта „Только Любовь“. Торъ Ланге извѣстный датскій поэтъ и критикъ, обладающій не только самостоятельнымъ лирическимъ дарованіемъ, но и тонкимъ умѣніемъ художественно воспроизводить произведенія другихъ поэтовъ.

**The Rapid Review.** Новый журналъ, основанный Артуромъ Пирсономъ. Въ Великобританіи, говоритъ онъ, издается около 4,500 періодическихъ изданій. The Rapid Review имѣетъ цѣлью дать своимъ читателямъ резюме всего, что есть въ нихъ интереснаго. Характерно, что журналъ вовсе не говоритъ о заграничныхъ изданіяхъ. Англія всегда довольствуется сама собой.

**Antologie - Revue.** (Мартъ). Критическая замѣтка объ одномъ изъ наиболѣе даровитыхъ писателей, пишущихъ на фламандскомъ языкѣ, Сейриль Бейссе (Cyriel Buysse), въ романахъ и новеллахъ котораго (Право сильнаго, Валетъ пикъ, Sursum Corda, Голубой домъ, Впослѣдствіи, Бѣдные люди и др.) сильной рукой и съ выдающимся даромъ психологическаго проникновенія изображается жизнь низшихъ классовъ голландскаго народа и его мѣщанства.

**L'Art Moderne** (№ 8) привѣтствуетъ постановленіе палы Пя Х относительно церковной музыки. Пала предписалъ строго держаться старинныхъ образцовъ. Журналъ напоминаетъ, что еще за послѣдніе дни въ одномъ изъ самыхъ аристократическихъ приходоу Парижа можно было слышать серенаду Донъ-Жуана, превращенную въ O salutaris, отрывки изъ Ловнгринна въ видѣ Sanctus и арію изъ Альцесты какъ Tantum ergo.

**L'Art Flamand.** (№ 2). Весь № посвященъ Иосифу Израэльсу, по поводу его 80-лѣтняго юбилея. Рядъ воспроизведеній его вещей, среди которыхъ много неизданныхъ рисунковъ.

Neue Rundschau. (Февраль). Интересная статья Метерлинка „Beim Tode eines jungen Hundes“, автобиографія Георга Брандеса, маленькая граціозная сценка Шницлера „Der tapferere Kassian“... Но самымъ цѣннымъ вкладомъ въ этотъ номеръ является статья Гуго фонъ Гофманстала, написанная въ видѣ діалога,— „Über Gedichte“. Рѣдко говорилось столько глубокаго и красиво-отчеканеннаго о стихахъ, какъ въ этомъ разсужденіи молодого нѣмецкаго поэта. Исходя отъ разбора стиховъ Стефана Георге, Гофмансталь старается опредѣлить значеніе символовъ для человѣческой души и заканчиваетъ слѣдующими поразительными словами: „Ландшафты души чудеснѣе ландшафтовъ звѣзднаго неба: не только ихъ млечные пути—тысячи звѣзд—, но и ихъ черныя пропасти, ихъ темноты — тысячекратная жизнь, жизнь, ставшая безсвѣтной благодаря своей полнотѣ, задуманная своимъ богатствомъ. И эти бездны, въ которыхъ жизнь поглощаетъ самоё себя, одно мгновеніе можетъ освѣтить, превратить въ млечные пути. Въ эти мгновенія—рождаются истинные стихи и возможность такихъ стиховъ безгранична, какъ и возможность такихъ мгновеній“.

Всѣда (№ 3). Статья М. А. Протопопова о Н. К. Михайловскомъ. „Какъ писатель (говорить Протопоповъ), Михайловскій по всей вѣроятности уже сказалъ свое послѣднее слово, но онъ былъ все еще нуженъ, какъ „мужъ совѣта“... Его труду — этимъ толстымъ, увѣсистойъ 8—10 томамъ—нельзя пророчить прочное вліяніе, долгую жизнь, имъ нельзя даже обѣщать новыхъ читателей; но въ свое время они свое дѣло сдѣлали... Не пускаясь ни въ какія изысканія на счетъ литературныхъ ранговъ и чиновъ, я скажу словами поэта: уснуль погрудившійся въ потъ!“ Въ статьѣ—цѣнные личные воспоминанія.

Новое Время. (№ 10051). Жаргонъ „лакейскихъ“ и „распивочныхъ“ для Буренина уже давно—привычный стиль. Въ своихъ послѣднихъ фельетонахъ этотъ „критикъ“ ставитъ себѣ только одну цѣль: сказать печатно какъ можно больше „непечатныхъ“ ругательствъ.. Впечатлѣніе получается, конечно, омерзительное. Но намъ стало почти страшно, когда онъ въ примѣръ „идіотской“ поэзіи выписалъ стихи Вяч. Иванова „Не извѣчно, вѣрь, изъ чашъ порфирныхъ“... (изъ книги „Прозрачность“), которые для насъ всегда были образцомъ чистой и глубокой поэзіи, лучшимъ доказательствомъ, какого сильнаго поэта имѣетъ русская поэзія въ лицѣ ихъ автора... Страшно потому, что почти невысказано допустить, чтобы до такой крайней степени можно было стоять „въ разныхъ плоскостяхъ“. Но, впрочемъ... Вѣроятно, г. Буренину его фельетоны кажутся осмысленными рѣчами, а мы, положиа руку на сердце, клянемся, что почитаемъ

ихъ чистѣйшимъ образцомъ „идіотской“ критики и критическаго тупоумія.

**Кіевская Газета** (№ 45 отъ 14 февраля). Забавная замѣтка о „Вѣсахъ“. Авторъ особенно иронизируетъ надъ фронтисписомъ нашего журнала, какъ надъ ультра-декадентской бессмыслицей, называетъ этотъ рисунокъ „мистико-астрономически-символическимъ пронаведеніемъ“, „соображаетъ“, что имѣетъ дѣло „съ эмблемой декадентскаго творчества“ и кончаетъ стертой остротой, предлагая премию тому, кто разгадаетъ смыслъ рисунка. Что называется, „попалъ пальцемъ въ небо“. Рисунокъ вовсе не „декадентской“ школы, а простое воспроизведеніе мѣниа тюръ XIV вѣка изъ Молитвенника, Livre d'Heures, графа дю Берри. Объ этомъ авторъ замѣтки могъ бы прочесть въ нашемъ оглавленіи, если бѣ вообще читалъ книги, которыя разбираетъ,

**Новости Дня** (№ 7444 отъ 26 февраля). „Это что тамъ, твоя книга, статья, журналъ, а вотъ я про твою жену слышалъ“... Говорятъ, такая „критика“ можетъ быть очень „выгодна“. Хроникеръ „Новостей Дня“ г. „—бо—“ пишетъ: „Скорпіонъ со всѣми своими затѣями одно изъ разновидностей того московскаго самодурства, которое бьетъ зеркала въ отдѣльныхъ кабинетахъ“. Тотъ же г. „—бо—“ годъ назадъ называлъ романъ Пшибышевскаго Homo Sapiens „серьезной литературной заслугой издательской фирмы“ (Н. Д. № 7116). Теперь г. „—бо—“ увѣряетъ, что ополчается только противъ „Скорпіона“, а „декадентство“ ему дорого, потому что тамъ есть „Ницше и Достоевскій, Бодлеръ и Метерлинкъ, Ибсенъ и Кнутъ Гамсунъ, Верленъ, Маллармэ и Верхарнъ“. Допустимъ, что г. „—бо—“ свѣдѣнія о Ницше и Бодлерѣ почерпнулъ изъ энциклопедическаго словаря, но откуда ежедневный палецъ бульварной газетки могъ узнать о Кнутѣ Гамсунѣ и прослышать о Верхарнѣ, если не изъ изданій того же „Скорпіона“? „Скорпіонъ“ издаетъ Гамсуна, Ибсена, Пшибышевскаго, Ницше, Верхарна—и это „самодурство“. Какъ же назвать тогда поступокъ одного изъ сотрудниковъ тѣхъ же „Новостей Дня“, г. Лю—бо—шитца, не такъ давно на картинной выставкѣ расписавшагося синимъ карандашемъ по непонравившейся ему картинѣ?



Въ Гамбургѣ—международная выставка произведеній графическаго искусства. Рядомъ съ новыми вещами выставлены лучшія образцы за послѣднія десять-пятнадцать лѣтъ. На выставку были допущены только печатныя вещи. Больше всего мѣста занимаютъ, конечно, гамбургцы (Эйтнеръ, Иллисъ и др.). Но довольно полно представлены и такіе мастера нѣмецкой графики, какъ Менцель, Клингеръ, Томъ и Либерманъ. Рядомъ съ ворпсведцами (Гансъ-амъ-Энде, Овербекъ, Фоглеръ)—тонкіе и причудливые рисунки Лейстикова. Французскія вещи особенно интересны по краскамъ, которыми не щеголяютъ нѣмцы. Гераръ, Моранъ, Леперъ, Коланъ—вотъ наиболѣе выдающіеся имена французскихъ рисовальщиковъ. Поль Ренуаръ выставилъ 200 шаржей, изображающихъ Дешанеля. Все англійское отдѣленіе подъ явнымъ обаяніемъ Уистлера и Сеймуръ-Гедена. Въ Бельгійскомъ — Ф. Ропсъ, Кнопфъ, Руссельбергъ. Изъ скандинавовъ пока только Цорнъ и Мункъ.

\*

Intimes Theater въ Нюренбергѣ, 1 февраля (н. ст.), поставилъ пьесу Франка Ведекинда „Ящикъ Пандоры“, заключительную часть его драмы Erdgeist. Спекталь былъ безъ публичной продажи билетовъ, по подпискѣ, чтобы избѣжать театральной цензуры. Героиня, падая все ниже, кончаетъ жизнь въ Лондонѣ, какъ уличная проститутка низшаго разбора, подъ ножомъ Джака Потрошителя. Не смотря на то, что публика была избранная, нѣкоторыя сцены вызвали протестъ, между прочимъ послѣдняя, когда убійца въ полутемнотѣ моетъ окровавленные руки, приговаривая: „Ну задала же она мнѣ работы“, „Что я за счастливицъ однако“ и т. под. Изъ партера кричали: „Фу!“, „Это не для театра!“, „Занавѣсъ!“, „Довольно!“ но эти крики были заглушены рукоплесканіями большинства.

\*

Neues Theater въ Берлинѣ далъ 10 февраля (н. ст.) „Сестру Беатрису“ Метерлинка въ переводѣ Оппельнъ-Брониковскаго. Обставлена пьеса была роскошно. Исполнялась и музыка къ драмѣ Макса Маршалля.

\*

Обществом *La Libre Esthétique*, была устроена въ Брюсселѣ, съ 25 февраля по 29 марта (н. с.), въ зданіи городского музея, выставка импрессионистовъ, начиная съ Мане. При выставкѣ устраивались публичныя чтенія, изъ которыхъ одно было посвящено „Жюлю Лафору и импрессионизму въ поэзіи“. Вмѣстѣ съ тѣмъ Обществомъ данъ былъ рядъ концертовъ, въ которыхъ отразилось современное музыкальное движеніе, идущее параллельно съ импрессионизмомъ въ живописи. Кромѣ вещей Сезара Франка и Рагильона, здѣсь были исполнены вещи *Cl. Debussy, Ch. Bordes, P. Coindreau, A. Bruneau, H. Duparc, L. Saint-Requier, P. de Bréville, Ern. Chausson* (+), *A. Magnard* и другихъ. Выставка дала поводъ къ нѣсколькимъ шумнымъ инцидентамъ.

\*

Въ мартѣ состоялось въ Брюсселѣ двѣ любопытныя лекціи *G. Destrée*: о Верхарнѣ и Верленѣ. Последняя сопровождалась пріемомъ романсовъ Габріеля Форе на слова Верлена. — Е. Изаи одинъ изъ своихъ Брюссельскихъ концертовъ посвятилъ русской музыкѣ. Исполнялись вещи Аренскаго, Лядова, Рубинштейна, Рахманинова.

\*

Въ Петербургѣ продолжаютъ „Вечера современной музыки“. „Міръ Искусства“, вспоминая 2½ года ихъ дѣятельности, говоритъ, что самыми интересными оказались молодые французскіе композиторы, которымъ нѣмцы, привыкшіе къ многолѣтней музыкальной гегемоніи, принуждены наконецъ уступить первое мѣсто... На „Вечерахъ“ исполнялись произведенія главы современныхъ французовъ Сезара Франка (1822—1890), его учениковъ, — Венсена д. Энди, П. Дюкаса, Г. Форе, и отдѣльно стоящаго Дебюсси. Изъ другихъ иностранцевъ — вещи Р. Кана, Георга Шумана, Синдинга, Юона, Вольфа-Феррари. Изъ молодыхъ русскихъ композиторовъ — Рахманинова, Катуара, Медема, Крыжановскаго, Ребикова, Яновскаго, Метнера...

\*

Полно глубокаго значенія проникающее все глубже въ музыкальный міръ Европы новое отношеніе къ музыкѣ *I. С. Баха*. Въ Парижѣ устраивается цѣлый рядъ концертовъ, посвященныхъ исключительно произведеніемъ Баха. Можно думать, что это движеніе проникло и въ Россію. Въ Петербургѣ, на дняхъ, подъ управленіемъ *Л. Ф. Гомеліуса*, исполнялись „Страсти Господни по Іоанну“. Воз-

вращеніе къ Баху—доказательство, что въ музыкѣ чувствуется усталость отъ шаблонности нашего ложнаго „гармоническаго“ стиля. Современная музыка пытается страхнуть съ себя такъ надолго овладѣвшую ею гомофонію, которая прельстила своей легкостью композиторовъ XVIII вѣка, захотѣвшихъ отдохнуть отъ глубины полифоніи.

\*

13 февраля (н. ст.) въ Венеціи поминалась двадцать первая годовщина смерти Вагнера. Въ Palazzo Vendramini, въ одномъ изъ красивѣйшихъ частныхъ дворцовъ на Большомъ Каналѣ (въ этомъ дворцѣ и скончался Вагнеръ въ 1883 г.), муниципальный оркестръ исполнилъ Похоронный Маршъ изъ Гибели Боговъ, прелюдію Парсифаля и заключеніе Мастерзингеровъ.

\*

Въ театрѣ Монте-Карло, 18 февраля н. ст., дана съ успѣхомъ новая лирическая опера Сень-Санса „Елена.—Новая опера Пуччини „Madama Butterfly“ была принято очень холодно въ Миланской La Scala. „Nuova Antologia“ (1 марта), говоритъ, что этотъ неуспѣхъ почетнѣе для автора, чѣмъ такъ называемые succès d'estime, способные на время гальванизировать неудавшееся произведеніе, но безсильные вздохнуть въ него жизнь. На два вопроса: можно ли было предвидѣть неуспѣхъ оперы и заслуживала ли она такого жестокаго приѣма со стороны публики,—журналъ отвѣчаетъ отрицательно. Защищаетъ оперу и Marzocco (№ 8), впрочемъ находя въ ней длинноты. Во всякомъ случаѣ, говоритъ журналъ, приговоръ нельзя считать окончательнымъ.

\*

Въ этомъ году въ Байрейтскомъ театрѣ будутъ даны слѣдующія представленія: іюля 22 — Тангейзеръ; 23 — Парсифаль; съ 25 по 28 — Кольцо Нибелунговъ; 31 — Парсифаль; августа 5, 7, 8, 11 и 20 — Парсифаль; 12 и 19 — Тангейзеръ; съ 14 по 17 — Кольцо Нибелунговъ. Въ Тангейзерѣ будетъ танцевать Исидора Дѣнканъ.

\*

2-го марта (н. ст.) въ миланскомъ Лирическомъ театрѣ состоялась генеральная репетиція новой трехактной драмы Г. д'Аннунціо—Дочь Іоріо. Спеціальнымъ корреспондентъ газеты П. Mattino, въ телеграммахъ, отправляемыхъ послѣ каждого дѣйствія, сообщалъ о небываломъ успѣхѣ пьесы. „Не будь умы подавлены тяжелымъ состояніемъ биржи, пишетъ извѣстный театральный критикъ

Доменико Олива, я бы сказала, что на этомъ литературномъ событіи остановилась вся жизнь огромной и суетливой ломбардской столицы.

\*

Ада Негри только что издала лирической сборникъ подъ общимъ заглавіемъ Материнство (*Maternità. Fratelli Treves. Milano. L. 4*). Послѣ бурныхъ напѣвовъ Судьбы и Бури (первыя книги А. Негри), гдѣ звучалъ голосъ борьбы и юношескихъ надеждъ, знаменитая писательница всецѣло ушла въ созерцаніе и изображеніе величаваго чувства материнской любви и материнской скорби.

\*

Поль Рамо въ залѣ парижской *Hôtel de Ville* вотъ уже четвертый годъ устраиваетъ чтенія стиховъ поэтовъ XIX вѣка. Эти чтенія имѣютъ постоянный успѣхъ у публики. На послѣднихъ четырехъ сеансахъ 3, 24, 31 марта и 7 апрѣля (н. ст.) читались между прочимъ стихи Эредіа, Малларме, Роденбаха, Самена, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффина, Верхарна, Магра, Ст. Мерриля, Мореаса.

\*

Въ Гельсингфорсѣ открыта вторая выставка современнаго французскаго искусства. Есть вещи Пювиса де Шаваннъ, Дегаса, Стейнлена, Форана, Кл. Моне, Писсаро, Ренуара, Сизла, Менье. Гельсингфорскій музей „Атенеумъ“ приобрѣлъ на этой выставкѣ пастель Пювиса и нѣсколько вещей Менье.

\*

Художники В. Борисовъ-Мусатовъ, М. Добужинскій и С. Жуковский примкнули къ Союзу русскихъ художниковъ.

\*

23 марта (н. ст.) въ Манчестерѣ должна открыться выставка, посвященная Рёскину.—Письма Рёскина къ его близкому другу, американцу Нортону, общаны надательской фирмой Houghton къ осени.

\*

Рѣшено устроить въ 1906 г. въ Афинахъ всемірныя Олимпійскія Игры, подобно тѣмъ, какія были устроены въ 1896 г. Игры будутъ происходить въ заново реставрированномъ афинскомъ *Стадион*.

## МАСКУ ДОЛОЙ.

Письмо въ редакцію.

Съ чувствомъ истиннаго отвращенія мы обращаемъ вниманіе читателей на позорныя страницы въ мартовской книгѣ „Вѣстника Европы“, написанныя нѣкоторымъ безъимяннымъ Евг. Л. Говоря о послѣдней книгѣ Валерія Брюсова и негодуя на то, что у меня и Брюсова есть читатели, онъ оцѣниваетъ столь развязно публику, на которую дѣйствуетъ наше „обаяніе“, и доходить до такой степени нравственнаго паденія, что употребляетъ слово „негодяи“. „Вѣстникъ Европы“ былъ порядочнымъ и приличнымъ органомъ. Онъ былъ слишкомъ часто скученъ, это правда, и можно было нерѣдко съ нимъ не соглашаться, въ этомъ нѣтъ сомнѣнья, но его нельзя было не уважать за пристойный, всегда сдержанный тонъ. „Вѣстникъ Европы“ былъ достойнымъ уваженія, теперь же, давая мѣсто для беззащитной брани безъимянныхъ Евг. Л., онъ обратился въ прибіжище литературныхъ неприемлемостей. Мы не можемъ понять, зачѣмъ серьезному органу русскаго либерализма понадобилось присутствіе этого клауна, и объяснить это можно лишь глубокимъ пониженіемъ журнальной этики. Мы, конечно, не унизимся до разговоровъ съ этимъ джентльменомъ, неумнымъ и литературно-непорядочнымъ анонимомъ, спрятавшимся за своей жалкой полумаской, и позорящимъ всю русскую журналистику введеніемъ въ литературный обиходъ способовъ говоренія, которые составляли до сихъ поръ достояніе такихъ мѣстъ и такихъ людей, для которыхъ символомъ былъ Буренинъ. Заступаясь не за себя, и не за Брюсова, а негодуя на явное злоупотребленіе и литературную профанацію со стороны журнала, бывшаго доселѣ порядочнымъ, я указываю, что быть таковымъ онъ пересталъ.

К. Бальмонтъ.

## ПЕРЕЧЕНЬ НОВЫХЪ КНИГЪ.

Изданія о Дальнемъ Востокѣ.

**Географическія карты.** (На русскомъ языкѣ). Изданія книжнаго маг. Главнаго Штаба (печатано съ гравюръ Военно-Топографическаго Управленія Гл. Шт.) 1) Японія, Сахалинъ, Корея съ Маньчжуріе й. 100 верстъ въ дюймѣ. 2) Корея съ юго-восточною частью Маньчжуріи. 40 верстъ въ дюймѣ. 3) Южная Маньчжурія. 20 верстъ въ дюймѣ. 4) Приморская область. 250 верстъ въ дюймѣ. Спб. 1904 г. На трехъ листахъ, по 1 р. 50 к.—№ 1 и № 2 на одномъ листѣ 75 к. Алфавитный указатель: Корея 20 к., Дальній Востокъ 30 к., Общій къ № 1, 2, 3 и 4—50 к.—Карта Дальняго Востока (Маньчжурія, Корея, Японія). Съ указаніемъ главнѣйшихъ сообщеній между портами и съ таблицей сухопутныхъ и морскихъ силъ Р. и Я. Мск. Тип. А. И. Мамонтова, 35 к.—То же отъ о-ва Сахалина до о-ва Явы включительно. Съ алфавитнымъ перечнемъ всѣхъ названій. Мск. Т-во И. Н. Кушнеревъ и К<sup>о</sup>. 30 к.—То же. Составлена по картамъ Главнаго Штаба и М-ва Путей Сообщенія. 100 верстъ въ дюймѣ. Лит. Ш. Буссель. 20 к.—То же. (Маньчжурія, Корея и Японія). Съ планомъ Портъ-Артура. Тип.-Лит. А. П. Коркина. Мск. 1904 г. 20 к.—То же. Лит. т-ва И. Д. Сытина. Мск. 1904 г. 20.—То же. Въ краскахъ. Изд. Лидертъ. Мск. 1904 г. Ц. 5 к.—То же и Карта границъ Маньчжуріи и Кореи. 200 верстъ въ дюймѣ. Картографическое заведеніе А. Ильина. Спб. 1904 г.—То же и Карта Кореи 40 верстъ въ дюймѣ. Сост. П. Шевелевъ. Съ алфавитнымъ указателемъ къ обѣмъ картамъ. Спб. 1904 г. 70 к.—То же. Чертилъ П. А. Колоколовъ. Мск. 1904 г.—Карта Сѣверной Кореи. Составили А. И. Звегинцовъ и бар. Н. А. Корфъ. Вычертилъ К. Д. Ладокинъ. 20 верстъ въ дюймѣ. Карт. завед. Д. Руднева. Съ алфавитнымъ указателемъ. Спб. 1904 г. 1 р. 30 к.—Карта театра военныхъ дѣйствій. (Маньчжурія, Японія и Корея). 153 версты въ дюймѣ. Изд. 2-е А. Ф. Маркса. Спб. 1904 г. 40 к.—Карта театра военныхъ дѣйствій на Дальнемъ востокѣ. Лит. К. С. Егорова. 75 к.—То же. Изд. Юдко. Спб. 1904 г. 25 к.—Карта Японіи, Кореи и Маньчжуріи и сопредѣльныхъ частей Россіи и Китая. 80 верстъ въ дюймѣ. Кіевъ,

1904 г. Изд. Кіевскаго Военнаго маг. — Новая военная карта Дальняго Востока. Перевель съ нѣмецкаго П. С. Масштабъ 1:5,000,000. Складъ изд.: Общежитіе бр. Ляпиныхъ. Мск. 1904 г. 20 к.—  
 Подробная карта военныхъ дѣйствій Дальняго Востока. По изд. Justus Perthes въ Готѣ. Съ планами и военно-статистич. свѣдѣніями. Масштабъ: 1:5,000,000. Изд. Типо Лит. Русс. Товарищества Печ. и Изд. Дѣла. Мск. 1904 г. 50 к.—  
 Подробная карта театра военныхъ дѣйствій. Изд. Петровской Библиотеки. Мск. 1904 г. 15 к.—  
 Словарь-Карта Японіи и Кореи. Сост. М. Александровъ. Складъ въ тип. Левенсона. Мск. 1904 г. 35к.—  
 Справочная карта Дальняго Востока. Составилъ М. Д. Рудометовъ Спб. 1904 г. 50 к.—  
 Корея и сопредѣльные съ нею области. Печатано по переводу съ гравюры В. Т. Упр. Главнаго Штаба. Изданіе Фомина. Спб. 1904. —  
 Карта военныхъ дѣйствій. 20 верстъ въ дюймѣ. Сост. Третескій. Мск. 1904 г. 50 к.—  
 Подробная военная карта Дальняго Востока. Изд. И. М. Бункина. Мск. 1904 г. 25 к.—  
 Карта театра военныхъ дѣйствій. Корея. 45 верстъ въ дюймѣ. Сост. Д. Розановъ и бар. фонъ Дитмаръ. Мск. 1904 г.—  
 Карта Дальняго Востока. Сост. подъ редъ С. Гр. Григорьева. Мск. 1904 г. 15 к.

**Русскія книги и брошюры.** Н. Д. Богуславскій. Японія Изд. при содѣйствіи Главнаго Штаба. Съ картою. Спб. 1904 г. 3 р.—  
 Е. П. Булгакова. Что за страна Японія. Изд. Донской Рѣчи. Р. и/Д. 1904 г. 5 к.—  
 Г. де Волланъ. Въ странѣ Восходящаго Солнца. Съ рис. Спб. 1903 г. 2 р. 50 к.—  
 Н. В. Дальній Востокъ. Корея, Японія, Маньчжурія. Съ рис. Изд. Лидертъ 1904 г. 10 к.—  
 М. Георгіевскій. Японія и японцы. Изд. т-ва Сѣверное Эхо. 5 к.—  
 Э. Ф. Гессе-Вартагъ. Японія и Японцы. Жизнь и обычаи современной Японіи. Съ 28 грав., 100 рис. и картой. Спб. 1903 г. 4 р. 50 к.—  
 Г. Дюмоларъ. Японія въ политическомъ эконоическомъ и социальномъ отношеніяхъ. Изд. Л. Ф. Пантелѣева Спб. 1904 г. 1 р. 50 к.—  
 Ю. Елецъ. Надо знать своего врага. Спб. 1904 г.—  
 Н. Кравченко. Въ Китай. Путевые наброски художника. Спб. 1904 г. 4 р.—  
 П. Красновъ. По Азіи. Путевые очерки Маньчжуріи, Дальняго Востока, Китая, Японіи и Индіи. Изд. при пособіи Военнаго М-ва. Съ илл. и картами. 3 р. 50 к.—  
 В. Р. Очерки о Японіи, Корей и Маньчжуріи. Съ иллюстр. и картами. Изд. Петровской Библиотеки. Мск. 1904 г. 60 к.—  
 Н. Т. Русско-Японская война. Съ рис. и картой. Изд. И. Д. Сытина. М. 1904 г. 40 к.—  
 Фромъ В. Японія и Корея. Очерки изъ жизни нашихъ восточныхъ сосѣдей. Съ рис. Изд. И. Д. Сы-

тина. Мск. 1904 г. 50 к. — А. Черевкова. Очерки современной Японіи. Изд. 2-е, Н. П. Карбасникова, съ 12 гравюрами. Спб 1903 г. 1 р. 50 к — П. Ю. Шмидтъ. Страна Утренняго Спокойствія. Корея и ея обитатели. Съ 22 рис. и картою. Изд. О. Н. Поповой. Спб-1903 г. 40 к. — Д. Шрейдеръ. Японія и Японцы. Путевые очерки съ 145 рис. 3-е изд. 4 р.—Японія и Корея. Перев. съ франц. Изд. А. Галачева. Мск. 1904 г. 20 к.—Японскія народныя сказки. Съ рис. японскихъ художн. 2 изд. Лидертъ. Мск. 1904 г. 20 к.

**Иностранныя книги** (англійскія, французскія, нѣмецкія, итальянскія, датскія). L. Barizini. Nell'Estremo Oriente. Milano 1904. Libr. Editrice Nazionale. L. 4.—A. I. Beveridge. Russian Advance. 1904. London 10/6.—F. Brinkley. Japan. Its History, Arts and Literature. Vols VII and VIII. Pictorial and applied art and ceramic art. London 1904. T. C. a. E. C. Jack.—M. Courant. Okoubo. Paris 1904. F. Alcan. 2 fr. 50. — Dr. K. Florenz (professor and. Univ. Tokyo) Geschichte der Japanischen Litteratur. Leipzig 1904 C. F. Amelangs Verlag.—J. F. Fraser. Real Siberia. Dash through Manchuria. 1904. London. 3 s.—A. B. de Guerville. Au Japon. 2 éd. Paris 1904. Lemerre. 3 fr. 50.—I. Halkin. En Extrême-Orient. Récit et notes de voyage. 1904. Bruxelles. 7 fr. 50.—A. Hamilton. Korea. With Map and Illustrations. 2 ed. London 1904. Heinemann. 15 s.—Anna C. Hartshorne. Japan and her People. Illustrated. 2 vols. London 1904. Paul, Trübner a. C. 21 s.—R. L. Jack. Back Blocks of China. 1904. London. 10 6.—W. Koch. Japan. Geschichte nach japanischen Quellen und ethnographische Skizzen. Mit Stammbaum des Kaisers von Japan. 1904. Dresden. 7 M.—Fr. Laure. Siège de Péking. Récits des assiégés. 1904. Paris. 20 fr.—J. Lauterer. Japan. Das Land der aufgehenden Sonne einst und jetzt. Nach seinen Reisen und Studien geschildert. Mit 100 Abbildgn nach japan. Originalen sowie fotogr. Naturaufn. 1904. Leipzig. 7 M.—J.-J. Matignon. L'Orient lointain. Paris 1904. Storck. 3 fr. 50 — V. Rasmussen Japan. 1904. Kjöbenhavn. 3 M. 75 Pf.—G. H. Rittner. Impressions of Japan. With Illustrations. London 1904. Murray. 10/6.—I. Reinach. Français et Alliés au Pé-tchi-li. Paris 1904. F. Alcan. 7 fr. 50.—D. Sladen. Queer Things about Japan. With 30 full-page. Illustr. 1903. London. 21 s.—E. F. Strange. Colour Prints of Japan. An appreciation and history. London 1904. Siegle.—Ernst von Hesse-Wartag. Korea. Dresden 1904. Carl Reisner. — W. Petrie Watson. Japan. Aspects and Destinies. Illustrated. London 1904. Gr. Richards. 12/6.—H. S. Whigham. Manchuria and Korea. 1904. London, 7/6.