

СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ

ВАГНЕРЪ и РОССІЯ

«МУСАГЕТЪ»

МСМХІІІ

54 60
СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ.

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ

и

РОССІЯ.

О Вагнерѣ и будущихъ путяхъ искусства.

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТЪ».

Москва. 1913.

120568



РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ И РОССІЯ.

1.

Вагнеръ или Вагнеры?

Рихарда Вагнера дѣлятъ на музыканта, поэта, мыслителя, дѣятеля, человѣка.

Вагнера-музыканта дѣлятъ на композитора и дирижера оркестра; композитора можно раздѣлить на опернаго и симфоническаго—на автора «Лоэнгринна» и автора увертюры «Фаустъ»; опернаго Вагнера можно раздѣлить на двухъ Вагнеровъ: Вагнера ищущаго—до 1849 года, и Вагнера нашедшаго (это дѣленіе жизни и творчества Вагнера на два тридцатипятилѣтія—1813—1848 и 1849—1883 гг. является наиболее естественнымъ: 1849-ый годъ есть настоящій рубежъ жизни и творчества Вагнера)—или даже на трехъ Вагнеровъ: Вагнера перваго періода, написавшаго «Ріэнци», Вагнера втораго періода, создавшаго «Лоэнгринна», Вагнера третьяго періода, творца «Нибелунговъ» и «Парсифаля»; Вагнера послѣдняго періода можно счесть двуликимъ, какъ пессимиста-язычника «Тристана» и вѣрующаго христіанина «Парсифаля». Такое же дробленіе можно произвести съ каждымъ изъ Вагнеровъ: съ поэтомъ, мыслителемъ, дѣятелемъ, человѣкомъ. И чѣмъ больше мы насчитаемъ Вагнеровъ, тѣмъ дальше уйдемъ мы отъ Вагнера. Геніальный композиторъ, замѣчательный поэтъ, значительный мыслитель, рѣдкій дѣятелъ

необыкновенный человекъ составляютъ вмѣстѣ Рихарда Вагнера. Невозможно судить о Вагнерѣ, не какъ о цѣлостномъ и единомъ явленіи; частичный Вагнеръ нуженъ лишь тѣмъ, кому не нуженъ Рихардъ Вагнеръ. Это прекрасно сознавалъ Ницше, когда писалъ о незаконности сужденія о Вагнерѣ только какъ о писателѣ: «Вагнеръ, какъ писатель ¹⁾), производитъ тяжелое впечатлѣніе храбраго человека съ раздробленной правой рукой, вынужденнаго сражаться одной лѣвой».

Вагнеръ, а не Вагнеры,—долженъ быть дорогъ намъ.

Есть нѣсколько композиторовъ не ниже Вагнера и есть композиторъ выше его—великій изъ великихъ С. Бахъ; нѣсколько поэтовъ Германіи, Англіи и Россіи примѣчательнѣе Вагнера; весьма много мыслителей сильнѣе Вагнера; знаемъ дѣятелей, мало уступающихъ въ энергіи и волѣ создателю Байрейта; были люди прекраснѣй и значительнѣй Вагнера—человѣка и нравственной личности;—но Вагнеръ, какъ цѣлое, какъ Вагнеръ, а не Вагнеры,—явленіе единственное въ культурѣ новаго времени, и именно эта единственность, неповторяемость, значительность Вагнера, какъ явленія, привела къ нему Ницше для дружбы и вражды. Обойти Вагнера для Ницше было нельзя; нейтрализація Вагнера немислима для современнаго сознанія—Ницше понялъ это и сталъ друго-врагомъ Вагнера. Примѣръ Ницше обязателенъ для насъ. Съ Вагнеромъ или противъ Вагнера, но не в нѣ Вагнера—такъ поставленъ предъ нами вопросъ, хотя каждый изъ насъ можетъ уйти и даже не замѣтить одного изъ

¹⁾ Курсивъ самого Ницше.

Вагнеровъ: не замѣтить, не говоря уже о Вагнерѣ-поэтѣ и мыслителѣ, даже Вагнера-композитора, какъ не замѣтили его наши Мусоргскій и Чайковскій ¹⁾, какъ не хочетъ замѣчать его французъ Дебюсси:

«Шумиха словъ, которую культура доселѣ поднимала вокругъ искусства, ощущается нами теперь, какъ безстыдная назойливость»,—писалъ Ницше тридцать пять лѣтъ тому назадъ. Эта «безстыдная назойливость» продолжается, едва ли не возрастая, доселѣ, и, какъ тогда, Вагнеръ предстоить теперь предъ нами, вмѣстѣ съ самимъ Ницше, единственнымъ дѣлательемъ (ποιητής) современнаго искусства, который заглушаетъ властно эту «шумиху» назойливости своимъ великимъ призывомъ. Не хотѣтъ слышать Вагнера—можно, но не слышать—нельзя.

Въ то время, какъ другіе дѣлатели новаго вѣка ушли въ затворъ разобщенія съ безстыдно шумящей жизнью и тонкой чеканкой и чернью покрывали свои отточенные не для битвъ, но для созерцанія кинжалы, — Вагнеру нуженъ былъ пиръ для той драгоценной чаши, которую онъ чеканилъ, и бой для кинжала, который онъ закалялъ: онъ пошелъ къ празднотшумной черни, безстыдной и назойливой, чтобъ очищеніемъ искусства извлечь изъ нея молчаливо внимающій народъ.

Все существо Вагнеровскаго исповѣданія искусствъ—въ этомъ и изъ этого. «Безумные рабы», «хладные скопцы» гнѣвнаго Пушкинскаго ямба нужда-

¹⁾ «Какой Донъ-Кихоть этотъ Вагнеръ!—воскликаетъ Чайковскій послѣ представленія «Валькириі»,—къ чему онъ выбывается изъ силъ, гонится за чѣмъ-то невозможнымъ...» М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго, т. II, 53—55 стр.

лись для своего превращенія изъ «безмысленнаго народа» во внимающій «священнодѣйствию» демось— въ особой, исключительной, утроенной любви искусства. «Хладное скопчество» къ искусству черни должно быть побѣждено трижды пламенной любовью искусства. Соединеніе многоликихъ искусствъ въ одномъ искусствѣ музыкальной драмы, настойчиво возвѣщаемое Вагнеромъ, есть мудрое врачевство, предложенное великимъ дѣлательемъ (ποιητής) для излѣченія столь раздражавшей поэтовъ-романтиковъ пушкинской черни. Могучій въ своемъ единомъ искусствѣ художникъ Вагнера уже не возглашаетъ гнѣвно, какъ Пушкинскій поэтъ: «Молчи!»—но возвѣщаетъ явно: «Слушай!» Не заслуга, но нужда видима Вагнеровскому художнику въ народѣ. «Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди менѣе всего ее заслужили, но болѣе всего нуждались въ ней». Такъ понимаетъ Вагнеровскаго художника Ницше, и далѣе, какъ бы отъ лица томящихся среди обставшей ихъ пушкинской черни, говоритъ Ницше про обратное пришествіе дѣлателя въ среду народа: «Мы томимся и жаждемъ пришествія этого чародѣя—хотя и боимся его—именно дабы нашъ общественный союзъ, и злой разумъ и мощь, воплощеніемъ которыхъ онъ является, хоть разъ нашли свое отрицаніе».

Но пришествіе чаемаго чародѣя возможно лишь тогда, когда, не встрѣченный никакими дарами, не вознаграждаемый ничѣмъ за подвигъ врачеванья давняго «скопчества» черни, нѣкогда бывшей народомъ,—врачеватель-чародѣй все-таки знаетъ, что тайные дары еще не растрочены, что есть еще нѣчто, что уврачуемый народъ поднесетъ врачувателю, какъ плату, которая обогатитъ самого врачувателя и сама превратится въ средство для многихъ врачеваній.

Такою платою для Вагнера былъ м и е ъ. Его Вагнеръ получилъ до начала своего врачеванья у того, кто уже не нуждался въ его врачеваніи—у германскаго народа; его не поднесъ художнику, какъ даръ, нѣмецкій народъ, создавшій Германскую имперію, но, какъ тайный и еще не дарованный даръ, его хотѣлъ Вагнеръ прозрѣть въ народъ, къ которому шелъ съ врачеваніемъ. Вагнеровское искусство пошло отъ миеа, хотѣло стать миеомъ, и къ миеу же возвращалъ Вагнеръ современное искусство, какъ великій «упроститель». Здѣсь болѣе совершенный, потому что болѣе осознавшій природу миеа, вагнеріанецъ, чѣмъ самъ Вагнеръ,—Ницше исчерпывающе указалъ на эту сторону въ трудѣ всей Вагнеровой жизни и подвигъ всего его искусства.

Современное общество «лишило народъ всего великаго, благороднаго,—всего того, что онъ, единый истинный художникъ, создалъ для себя подъ гнетомъ настоящей нужды и въ чемъ онъ кротко изливалъ свою душу,—его миеа, его напѣвовъ, его плясокъ, творческаго богатства его рѣчи, чтобы дистиллировать изъ всего этого усладительный напитокъ для себя, средство противъ истощенія и скуки своего существованія—современное искусство». Существо же отнятаго народнаго достоянія и главная цѣнность дара, возвращаемаго народу художникомъ, былъ м и е ъ, ибо, возвращая его народу, какъ свой даръ и вмѣстѣ его даръ, художникъ возвращалъ народу свое мышленіе и одновременно его мышленіе. Геніально осозналъ этотъ Вагнеровъ даръ-отдаренье Ницше: «Поэтический элементъ Вагнера сказывается въ томъ, что онъ мыслить видимыми и чувствуемыми событіями, а

не понятіями, т.-е. что онъ мыслить миѣически, какъ всегда мыслилъ народъ. Въ основѣ миѣа лежитъ не мысль, какъ это полагаютъ сыны искусственной культуры, но онъ самъ есть мышленіе, онъ передаетъ нѣкоторое представленіе о мірѣ, въ смѣнѣ событій, дѣйствій и страданій» ¹⁾.

Только здѣсь исчезаетъ противоборство ямбическаго поэта и черни, потому что оба они отдариваютъ взаимно другъ друга одинаковыми дарами, и нельзя сказать, кто дарящій и кто принимающій даръ. Въ мудромъ народномъ обычаѣ обратнаго отдаренія дарящаго есть истинный образъ должнаго взаимоотношенія поэта и народа, и этотъ образъ воплощенъ Вагнеромъ. Къ художнику, который творить,—къ Народу пошелъ творящій художникъ, ибо не могъ итти плодоносящій—къ бесплодному, оплодотворяющій творецъ—къ скопцу, художникъ—къ черни.

Миѣ оплодотворялъ творчество Вагнера, и миѣо-мышленіе было все творчество Вагнера. «Кольцо Нибелунга»,—утверждаетъ Ницше, и въ устахъ его это утвержденіе полноѣсно,—есть огромная система мыслей, но не облеченная въ форму мысли, какъ понятія. Возможно, что философъ могъ бы противопоставить этому нѣчто вполне соответствующее, гдѣ не было бы ни образа, ни дѣйствія, а только рядъ понятій. Тогда одно и то же нашло бы свое выраженіе въ двухъ противоположныхъ сферахъ—съ одной стороны для народа, а съ другой, для противоположности народа—теоретическаго человѣка». Но Вагнеръ

¹⁾ Курсивъ нашъ.

быль съ первымъ, а не со вторымъ, ибо художнику, пока онъ художникъ, predeterminedъ быть съ первымъ.

Все творчество Вагнера, длившееся почти столѣтїя, есть художническое раскрытіе своего м и е о - м ы ш л е н і я.

Въ самомъ дѣлѣ, что такое, на примѣръ, «Тристанъ и Изольда», разсматриваемые въ ихъ тѣсномъ единствѣ со всѣмъ творчествомъ Вагнера?

Нѣтъ никакихъ Тристана и Изольды, есть Любовь и Смерть, исходящія и теряющіяся въ одномъ великомъ Néant, (по терминологіи Бодлэра),—и о любви и смерти миеомыслить Вагнеръ Тристаномъ и Изольдой. Что такое любовь, крѣпкая, какъ смерть, и смерть, крѣпкая, какъ любовь?—какъ бы вопрошаетъ Вагнеръ.

Любовь и смерть—суть такое-то біологическое «что-то»,—отвѣтилъ бы ему ученый въ порядкѣ научномъ; любовь и смерть суть такія-то понятія—скажетъ ему формальная философія; любовь—это такое-то состояніе души,—отвѣтитъ ему психологія, а вмѣсто отвѣта на вопросъ, что такое смерть, укажетъ ему, что такое умираніе, какъ психическое состояніе; любовь и смерть—суть такія-то истины религіозныя, восходящія къ такимъ-то догматамъ,—отвѣтствуетъ ему религія.

Любовь и смерть—это Тристанъ и Изольда—отвѣтили сами себѣ художники Народъ и Вагнеръ, и ихъ отвѣтъ, результатъ ихъ миеомышленія, включилъ въ себя въ той или иной степени—всѣ отвѣты предшествующіе, какъ частичные, ибо ихъ отвѣтъ синтетиченъ по существу,—это какъ бы отвѣтъ отвѣтовъ.

Въ высочайшихъ своихъ достиженіяхъ искус-

ство Вагнера есть миео-мыслительный отвѣтъ современной мятущейся душѣ.

Превосходно сказалъ Вячеславъ Ивановъ про Вагнера:

«Мірообъятный замыселъ его жизни, его великое дерзновеніе поистинѣ были внушеніемъ Діонисовымъ. Надъ темнымъ океаномъ Симфоніи Вагнеръ-чародѣй разостлалъ сквозное златотканное марево аполлинійскаго сна-миеа»¹⁾.

Уже въ первыхъ своихъ созданіяхъ Вагнеръ какъ бы очерчиваетъ кругъ своего миеомышленія, изъ котораго не выходитъ всю жизнь. Ранній «Лоэнгринъ» уже вмѣщаетъ въ себя образъ позднѣйшаго «Парсифаля»; «Парсифаль» же сопутствуетъ «Тристану»:—извѣстно, что Вагнеръ хотѣлъ ввести Парсифаля, какъ дѣйствующее лицо, въ «Тристана и Изольду»; почти одновременно съ созданіемъ «Лоэн-

1) Замѣчательно, какъ упорно хотѣли люди, не примѣтившіе Вагнера и Вагнерова дѣла, возвратить его именно «темному океану симфоніи» и отвратить отъ миеа. Такъ, Чайковский, въ томъ же письмѣ, гдѣ называетъ Вагнера «Донъ-Кихотомъ» за его устремленіе къ миеу («я не понимаю и никогда не понималъ, — говоритъ Чайковский, — почему признается, что «Nibelungen» составляютъ литературный chef d'oeuvre? Какъ народная поэма, — можетъ быть, но какъ либретто — нѣтъ!»), утверждаетъ съ горячностью: «А что онъ чудный симфонистъ, — это не подлежитъ никакому сомнѣнію... Въ немъ симфонистъ преобладаетъ надъ вокальнымъ и, вообще, опернымъ композиторомъ». (Ib. 54 стр.) А Римскій-Корсаковъ возвращалъ миеотворца Вагнера даже не къ океану симфоніи, но къ неглубокому морю изобразительной музыки: «Вагнеръ, какъ композиторъ-создатель, есть творецъ моментовъ прекрасной изобразительной музыки, разсѣянныхъ въ его драматически-музыкальныхъ произведеніяхъ, и въ этомъ его главная сила». См. статью его о Вагнерѣ въ еженедѣльникѣ «Музыка» 1911 г., № 13 и 17.

рина» создается уже драма о Нибелунгахъ: первая мысль ея относится къ 1848 году; легенда о Граалѣ представлялась въ то время Вагнеру завершеніемъ драмы о Нибелунгахъ; такъ заранѣе предопредѣлили себѣ Вагнеръ одно зерно, давшее три важнѣйшихъ плода его творчества—«Нибелунговъ», «Тристана» и «Парсифаля». Всю жизнь Вагнеръ только раскрываетъ содержаніе своего цѣлостнаго миеомышленія. Единое, какъ методъ, какъ искусство, послѣдовательное, какъ созданіе,—это миеотворчество является какъ бы единымъ русломъ двухъ миеотворящихъ стихій—язычества и христіанства. Испепеленные на Зигфридовомъ кострѣ боги, угнетаемые любовью и смертью—Тристанъ и Изольда, праведный язычникъ Зигфридъ, сиротѣющая въ Венусбергѣ Венера—порождены первой стихіей; благодатная Елисавета, Лоэнгринъ, искупленію служащая Сента, рыцари Грааля, Парсифаль, кроткій и мудрый Гансъ Заксъ—второй. Стихи эти, вмѣстившіяся въ одномъ руслѣ Вагнерова творчества, «не слиты, сплетены»: одна въ другой, какъ Гольфстремъ въ С. Ледовитомъ океанѣ: синій—въ зеленомъ, теплый—въ холодномъ. Въ этой двуликости миеотворчества Вагнера таилось нѣчто грозное и страшное того дара, который Вагнеръ приносилъ народу. «Что же свѣтитъ тебѣ,—уже въ правѣ былъ спросить народъ, не чернь,—могильный костеръ Зигфрида или пламенѣющая чаша Грааля?» Вагнеръ не отвѣтилъ бы на этотъ вопросъ,—Вагнеръ миеомыслитель; Вагнеры, «теоретизирующіе человѣки», по опредѣленію Ницше, отвѣтили бы, но ихъ отвѣтъ—не есть отвѣтъ Вагнера, единственно для насъ цѣннаго.

Понятна эта двустихійность Вагнерова миео-

творчества: это жажда полноты миеотворческаго возрожденія, это обычное двубожіе дѣятеля всякаго Ренессанса; художникъ, ища утоленія своей жажды въ полной мѣрѣ, съ избыткомъ, съ роскошествомъ, не замѣчаетъ, что онъ черпаетъ изъ двухъ разнотекущихъ источниковъ; ему важно, что оба небезводны и оба пригодны для утоленія. Но миеъ—есть цѣльность и миеомышленіе—есть цѣльность мышленія, обуславливающая собой цѣльность, а стало быть, силу и прочность миео-воспріятія—точнѣе, силу и прочность причастности къ миеу, участія въ миеѣ. Этой силы и цѣльности Вагнеръ не могъ дать нѣмецкому народу XIX ст., какъ не могъ и самъ отъ него получить личнаго своего предрасположенія, предназначенія къ этой цѣльности, силѣ и единству. Если признавать послѣднее по времени—окончательнымъ и кончающее—рѣшающимъ, то въ миеотворествѣ Вагнера сверкающее и грѣшное золото Рейна, очистившись на погребальномъ огнѣ Зигфридова костра, померкло навсегда предъ блаженнымъ свѣтомъ вновь вознесенной чаши св. Грааля. Но въ миеовоспріятіи или миеосоучастіи внимавшихъ Вагнеровымъ миеамъ—блескъ меча Зигфрида доннѣ слѣпить сіянье Грааля.

Въ Германіи Вагнера чтутъ первѣе всего, какъ творца щедродушнаго, сильнаго и торжествующаго Зигфрида. Въ немъ, служителѣ великолѣпнаго меча, обладателѣ кольца власти, а не въ Парсифалѣ, служителѣ смиренной чаши, заключено подлинное современное миеомышленіе нѣмецкаго народа. Если Вагнеръ подлинно диэирамбическій драматургъ, какимъ склоненъ былъ считать его Ницше, то для нѣмецкаго народа онъ диэирамбиченъ именно какъ

создатель «Нибелунговъ», а въ нихъ—сіяющаго Зигфрида. «Онъ (диэирамбическій драматургъ) постоянно принужденъ—а вмѣстѣ съ нимъ и зритель—переводитъ видимое движеніе въ душу, возвращая его къ первоисточнику, и вновь затѣмъ созерцать сокровеннѣйшую ткань души въ зрительномъ явленіи, облакая самое скрытое въ призрачное тѣло жизни» (Ницше). Эта сокровенная ткань народной души современной Германіи, такая, какова она въ условіяхъ эпохи, выявлена Вагнеромъ во внѣгрѣховномъ язычествѣ Зигфрида.

Важно отмѣтить, что въ Вагнерѣ въ послѣднемъ нѣмцѣ духъ музыки былъ духомъ христіанскимъ: послѣ явно христіанскихъ созданій Баха, Генделя, послѣ многихъ религіозныхъ устремленій Гайдна, Моцарта, Бетховена,—Германія, вступивъ въ полосу музыкальнаго упадка, вмѣстѣ съ тѣмъ разорвала съ преемственностью религіозно-музыкальныхъ вдохновеній, ибо ни творчество Р. Штрауса, ни Брукнера, ни органная религіозная стилизація Регера, не могутъ быть поставлены въ живую связь съ великими выявленіями религіозно-музыкальнаго духа и христіанской души германскаго народа у великихъ нѣмецкой музыки.

Знаменемъ боевого вагнеризма сталъ Зигфридъ (и отчасти Тристанъ), а не Парсифаль, къ которому—черезъ «Лознгрину» (разсказъ 3 акта), «Тристана» (намѣреніе вывести Парсифаля въ концѣ драмы) и «Нибелунговъ» (признаніе въ 1848 г. легенды о Граалѣ завершеніемъ—и, быть можетъ, искупленіемъ—Нибелунговъ) шель всю жизнь самъ Вагнеръ. Первоисточникъ современной германской души былъ вскрытъ не Лознгриномъ и не Парсифалемъ, но Нибе-

лунгами и Зигфридомъ; даже рѣшающей успѣхъ дѣла Вагнера былъ связанъ именно съ представленіями тетралогіи. Въ идеѣ Зигфрида упрощенно увидѣли всю силу и красоту возрожденнаго героическаго язычества. Чрезвычайно любопытно, что для огромнаго большинства Зигфридъ явился какъ бы символомъ возрожденной германской имперіи, символомъ новаго кесаріанства, новаго ярко блистающаго германскаго меча: даже нашъ, столь противоположный по духу, Владиміръ Соловьевъ, въ извѣстномъ посмертномъ стихотвореніи, называетъ Зигфридомъ верховнаго представителя германскаго народа—императора, провозгласившаго, что «крестъ и мечъ—одно». Зигфридъ, не знающей страха, не вѣдающей грѣха, лѣсное дитя, великолѣпный внѣгрѣшный звѣрь, явился завершеннымъ, чаяннымъ, всѣми принятымъ образомъ миеомышленія побѣдоноснаго германскаго народа. Вотъ гдѣ, дѣйствительно, поэту Вагнеру внимала не чернь, но сочувствующій и единомыслящей народъ. Байрейтъ Зигфрида только одинъ осуществилъ мечту Вагнера о художникѣ, устрояющемъ жизнь, претворяющемъ чаянія въ достиженія, дающемъ верховный образъ всеобщему безъобразному устремленію. Зигфридъ же есть и с о в е р ш е н н ы й ш и й языческой образъ въ художествѣ Вагнера—совершенный музыкально, поэтически, пластически, драматически. Байрейтъ въ вечера «Лоэнгрин» и «Парсифаль»—только великолѣпная, совершенная Grand Opéra, если судить то, что есть, съ точки зрѣнія того, что хотѣлъ и считалъ должнымъ Вагнеръ не какъ композиторъ только, но какъ Р. Вагнеръ, цѣльный и недѣлимый геній; Байрейтъ въ вечера «Зигфрида»—храмина нужнѣй-

шей и единой признаваемой нынѣ германскимъ народомъ мистеріи ¹⁾).

Если бѣ это было не такъ, если бѣ религіозная динамика «Парсифаля» была дѣйственной силой, какъ слѣдствіе воспріятія народной душой христіанскаго миеомышленія Вагнера,—Байрейтъ былъ бы тогда мѣстомъ религіознаго движенія, лабораторіей, создающей взрывчатыя вещества религіозныхъ цѣнностей, способныя взрываться по всей Германіи. Этого нѣтъ и не было. Мѣстомъ же національнаго самоутвержденія, любованія германскаго народа сталъ Байрейтъ. Новый языческій Urbs съ большой буквы, а не христіанскій Градъ Божій, Civitas Dei, воздвигъ Вагнеръ въ томъ, что онъ создалъ нынѣ дѣйствительнаго своимъ миеомышленіемъ. Религіозное омертвѣніе современной Германіи не пробудили священные колокола Монсальвата: они остались для нея оперными, только оркестровыми колоколами. Намъ уже явно, живущимъ почти 30 лѣтъ спустя послѣ Вагнеровой смерти, что тѣ потайные и подземные ручьи германскаго религіознаго возрожденія, которые суть, текутъ не изъ Байрейта.

Но такъ ли будетъ вездѣ съ Вагнеромъ въ его истинно-вагнеровскомъ значеніи? Вагнеръ,

¹⁾ Это не относится къ той, остающейся въ меньшинствѣ, вагнеровской «общинѣ», для которой Байрейтъ—для Парсифаля и Парсифаль—для Байрейта; не можетъ это относиться и къ тѣмъ вагнерьянцамъ чисто-музыкальнаго толка, для которыхъ вершина Вагнерова творчества—«Тристанъ». Но мы говоримъ не объ небольшой «общинѣ» и не о вагнерьянцахъ музыкальнаго толка, а объ обще-народномъ, національномъ пониманіи и признаніи Вагнера.

какъ цѣлое, не какъ композиторъ только, но какъ Вагнеръ-миеомыслитель,—будетъ ли онъ услышанъ,—и не заставитъ ли онъ слушать имъ пробужденные колокола Монсальвата? и не заставитъ ли онъ какіе-то чужіе и дальніе, но созвучные колокола звучать имъ въ отвѣтъ? Голубая, небесная полоса еще не охлажденнаго Гольфстрема не окажется ли гдѣ-нибудь, въ далекихъ краяхъ, сильнѣе зеленой холодной мощи вѣчно-грозящаго океана?

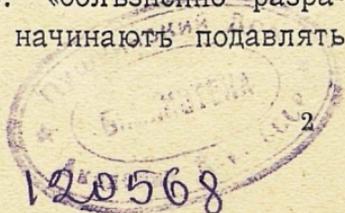
Тотъ, кто связанъ чѣмъ-то, въ своемъ внутреннемъ религіозномъ устремленіи, съ явленіемъ Вагнера, съ его миеотворческимъ подвигомъ, тотъ не можетъ не думать надъ этимъ, а, думая, не можетъ не помучить себя и другихъ думой о томъ, что побольше и потруднѣе Вагнера—думой о Россіи и о томъ, что она чѣмъ-то ощутимо и необходимо связана съ Вагнеромъ. Она всѣхъ позднѣе пришла къ Вагнеру; доннынѣ еще не всѣ творенія Вагнера исполнялись въ Россіи; драмы Вагнера были переводимы, какъ плохія итальянскія либретто; его теоретическія сочиненія почти не переведены. Во всемъ этомъ не только Э. Европа, но и Америка ближе къ Вагнеру, чѣмъ мы. Но есть одно, самое важное для Вагнера и насъ, въ чемъ никто не ближе къ нему, чѣмъ мы: это—неутоленная, растущая наша жажда религіознаго искусства, это — народное русское и дѣйственное доннынѣ христіанское миеомышленіе, это—непокидающая насъ никогда тоска по христіанскому единому міроощущенію, раскрываемому въ жизни, мысли, искусствѣ. Здѣсь—наше русское право думать и говорить о Вагнерѣ, здѣсь мыслимо и нерасторжимо сочетаніе словъ: *Вагнеръ—и Россія.*

II.

«Въ періодъ паденія всякаго искусства,—утверждаетъ Ницше,—наступаетъ моментъ, когда его болѣзненно разрастающіяся средства и формы начинаютъ тираннически подавлять юныя души художниковъ». Вагнеръ пришелъ въ Германію именно въ такой періодъ. Конецъ сороковыхъ годовъ есть грань великаго нѣмецкаго искусства. Искусство Гёте, Новалиса, Шлегелей, Гофмана, Бетховена, Ленау, Шуберта, Шумана, создавшее и канонизировавшее совершенную форму въ нѣмецкомъ искусствѣ, послѣднею гранью своей должно считать конецъ сороковыхъ годовъ. Въ дальнѣйшемъ начинается періодъ эпигонства, «тиранническаго подавленія» художниковъ «болѣзненно разрастающимися средствами и формами». Таково несомнѣнно искусство Ст. Георге, Гофмансталя, Р. Штрауса, Г. Малера, — нѣмецкое искусство нашихъ дней.

«Современное искусство»—говоритъ Вагнеръ со злой ироніей объ этомъ эпигонскомъ искусствѣ. Борьба съ нимъ становится его знаменемъ. Но борецъ долженъ прикоснуться къ землѣ, чтобы вести борьбу съ надеждой на побѣду. Такой Антеевой землей явился для Вагнера мѣрь; къ его плодоносящему и глубокому чернозѣму прикоснулся длительнымъ прикосновеніемъ художникъ, чтобы быть сыномъ Вѣчно-Творящей и, творя самому, не переставать быть Ея твореніемъ, творящимъ вмѣстѣ съ нею.

Для русскаго искусства наступилъ тотъ періодъ, о которомъ говорилъ Ницше: «болѣзненно разрастающіяся средства и формы начинаютъ подавлять юныя души художниковъ».



Еще десять лѣтъ назадъ Мережковскій, заканчивая свой трудъ о Толстомъ и Достоевскомъ, которыхъ онъ признавалъ послѣдними изъ числа создавшихъ великую русскую литературу, призналъ, что въ жизни совершаются нынѣ событія болѣе значительныя, чѣмъ въ литературѣ (дѣйствительность 1904—1906 гг. какъ бы подтвердила во многомъ справедливость его словъ), заговорилъ о концѣ русской литературы. Одинъ изъ тѣхъ, кому посвященъ его трудъ, Л. Н. Толстой говорилъ при мнѣ съ легкимъ отѣнкомъ ужаса о томъ, что теперь каждый третьестепенный поэтъ, по внѣшнему общеремесленному расхожему мастерству формы (напр., риѣмъ), превзошелъ Фета и Тютчева, у которыхъ въ геніальныхъ стихахъ есть риѣмы плохія, промахи, очевидные теперь почти всякому пишущему стихи.

Одинъ изъ наиболѣе совершенныхъ мастеровъ художественной формы въ наши дни, Брюсовъ, какъ бы испугавшись появленія множества художниковъ, чьи души окончательно, кажется, подавлены «средствами и формами», останавливаетъ ихъ въ своей книгѣ «Далекіе и близкіе» старымъ стихомъ: «Пишите прозу, господа!» Но развѣ въ прозѣ нѣтъ и не можетъ быть того же «тиранническаго подавленія» формами и средствами, какъ въ стихахъ?—въ музыкѣ, какъ въ поэзіи?—въ изобразительныхъ искусствахъ, какъ въ музыкѣ?—въ театрѣ, какъ въ изобразительныхъ искусствахъ?

«Заблудшее искусство нашихъ дней»,—какъ выразился однажды старый поэтъ Щербина,—въ этомъ отношеніи едино и цѣльно. Не случайно, что единственный геній живописи нашей эпохи, художникъ самодержавнаго духа и религіозной воли—Врубель именно теперь ушелъ отъ насъ. Не былъ ли онъ ближе

къ старому русскому искусству, чѣмъ къ новому? А. А. Ивановъ ему родной; гдѣ отдаленные родные ему въ современномъ художествѣ? Фрески церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ ему родныя болѣе, чѣмъ любой изъ художниковъ конца XIX и начала XX ст. Да и самое томленіе по всенародному искусству, выразившееся у Врубеля въ тоскѣ по фрескамъ, не есть ли свидѣтельство его отвращенія къ современному искусству, несущему на себѣ все проклятiе личности, опустошенной въ своемъ безрелигіозномъ самоутвержденіи?

Можно себѣ представить еще нѣсколько лѣтъ исключительно-талантливой стилизаціи, еще нѣсколько новыхъ побѣдъ надъ формой—въ поэзіи, музыкѣ, изобразительныхъ искусствахъ, можно думать, что художники слова послушаются Брюсова и обратятся къ прозѣ,—но въ дальнѣйшемъ тираннія средствъ станетъ вопіющей, эпигонство приведетъ къ періоду «полнаго паденія искусства», о которомъ говоритъ Ницше. Что же дальше? Возвратъ къ реализму? Но онъ уже пережить и изжить. Стихотворчество эпигоновъ Пушкинскаго періода имѣло своимъ возмездіемъ торжество натурализма въ искусствѣ. Возвратъ къ откровенному реализму въ искусствѣ и наивному эмпиризму въ философіи былъ бы для Россіи атавизмомъ, ненужнымъ для человѣка, привыкшаго летать на аэропланахъ, восстановленіемъ способности ползать на четверенькахъ.

Единственный путь освобожденія отъ тиранніи упадка въ искусствѣ, отъ самочиннаго владычества формъ безъ сущностей, есть путь символизма, какъ художественнаго метода, миеотворчества, какъ плоти искусства, религіи, какъ животворящаго духа искусства. Къ первой части

этой триады подготовлено современное сознание: нынѣ не мыслима эстетика, игнорирующая путь символизма въ искусствѣ. Третья часть данной триады есть послѣднее чаяніе всѣхъ живыхъ въ современномъ искусствѣ. Творчество самаго дѣйствительнаго и динамическаго изъ современныхъ русскихъ поэтовъ, Андрея Бѣлаго, можетъ быть понято, объяснено, возлюблено только какъ творчество религиознаго художника, исполненное религиозной динамики духа. Догматъ религиознаго творчества начертанъ уже въ сердцахъ и сознаніяхъ живыхъ; онъ только ждетъ созыва вселенскаго собора для вселенскаго его провозглашенія.

Но вторая часть триады—миеотворчество—еще смутна и есть постоянно исканіе и надежда, почти тайная, но не намѣреніе и достиженіе. Дѣлатель искусства (ποιητής), какъ миеомыслитель, одинъ будетъ въ силахъ соединить двѣ крайнихъ части триады: художника-символиста и религиознаго художника: между ними стоитъ художникъ-миеомыслитель, потому что тѣхъ обоихъ онъ приводитъ ко всегда крѣпкому землѣ народу и его миеомышленію, а тѣмъ самымъ создаетъ тривпостаснаго художника-Антея—крѣпкаго искусству, землѣ и небу. Ницше пламенно воспринялъ эту вторую впостась художника въ Вагнерѣ и во всякомъ призванномъ дѣлатель:

«Задача современнаго искусства: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Помочь душѣ современнаго человѣка уйти отъ чувства вины, вмѣсто того, чтобы вернуть ее къ невинности! Тѣ немногіе, которые хоть разъ дѣйствительно ощутили эту постыднѣйшую роль, это ужасное униженіе искусства, будутъ преисполнены въ душѣ горести и стра-

данія, но также и новаго неодолимаго стремленія. Кто желаетъ освободить искусство, возстановить его поруганную святыню, долженъ самъ сначала освободиться отъ современной души. Только невиннымъ можетъ онъ притти къ невинности искусства; онъ долженъ пройти два великихъ очищенія и посвященія».

Но «освободиться отъ современной души» можно только прикоснувшись къ народной душѣ или, точнѣе, воссоединившись съ ней,—потому что вѣчно-невиненъ только народъ.

Невинность художника есть одинъ изъ самыхъ русскихъ лозунговъ въ современности; «очищеніе» художника есть и одинъ изъ несомнѣнныхъ лозунговъ. Весь смыслъ долголѣтняго противоборства Льва Толстого—художника съ самимъ собой—не до конца осознанная имъ, потому что понятая слишкомъ рационалистически, жажда праведности искусства и очищенія художника. Не въ чемъ иномъ и смыслъ художническаго противоборства и мыслительнаго устремленія Мережковскаго, Вячеслава Иванова, Андрея Бѣлаго—въ современности, Гоголя, Достоевскаго, Тютчева—въ прошломъ. Эту общерусскую жажду превосходно выразилъ Вячеславъ Ивановъ, утверждая первымъ условіемъ миеотворчества «душевный подвигъ художника. Онъ долженъ перестать творить внѣ связи съ божественнымъ всеединствомъ, долженъ воспитать себя до возможностей творческой реализаціи этой связи. И миеъ, прежде чѣмъ онъ будетъ переживаться всѣми, долженъ стать событіемъ внутренняго опыта, личнаго по своей аренѣ, сверхличнаго по своему содержанію («По звѣздамъ»).

Но въ этой же благословенной связи художествен-

наго личнаго творчества «съ божественнымъ всеединствомъ» и заключается не только очищеніе, но и посвященіе его: чистый уже посвященъ своею чистотою, потому что чистота есть второй ликъ простоты, а истинная, не упрощенная и не опрощенная простота есть несомнѣнная печать религіозной правды на искусствѣ. Въ этомъ смыслѣ называетъ Ницше Вагнера «великимъ упростителемъ» и такъ понимаемое упрощеніе есть вѣчная невинность художника, есть нисхождение къ миеу и признаніе миеомышленія—единственнымъ путемъ, по которому искусство возвращается къ простотѣ и благодатной дѣйственности. Противодіе романтической самоутвердившейся мечтѣ и реалистической самоутвердившейся въ своемъ призрачномъ бытіи дѣйствительности Вагнеръ нашель только въ миеѣ и народномъ миеомышленіи, соединяющемъ въ себѣ, какъ стеклянная поверхность озера солнечные лучи, свѣтъ небесный и тихую глубь чистыхъ водъ земли.

Въ художническомъ миеомышленіи, исходящемъ изъ миеомышленія народнаго, найдеть себѣ освобожденіе отъ тиранніи изящнаго вырожденія и русское искусство.

Судьбы народнаго миеомышленія и миеотворчества въ Россіи глубоко печальны. На зарѣ германскаго искусства народъ миеомыслитель встрѣтилъ поэта миеомыслителя, шедшаго къ нему навстрѣчу. Это была радостная и великая встрѣча: Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ, Вальтеръ фонъ Фогельвейде, Альбрехтъ и другіе поэты ранняго средневѣковья показали, что могутъ поэты, миеомыслящіе совмѣстно съ своимъ народомъ. Эта встрѣча на зарѣ германской культуры предсказала появленіе Ваг-

нера въ расцвѣтѣ этой культуры, и трудно сказать, былъ ли бы Вагнеръ Вагнеромъ, если бъ за нѣсколько вѣковъ до него не произошла эта встрѣча.

Русскій народъ-миеомыслитель донинѣ не встрѣтился съ русскимъ художникомъ-миеомыслителемъ. Первая ихъ встрѣча должна быть вмѣстѣ и второй, совмѣщая въ себѣ германскія встрѣчи до-вагнеровскую и вагнеровскую

Миеомышленіе русскаго народа, на первый взглядъ, какъ бы подобно рѣкѣ въ пустынѣ: текла-текла, ничего не оживотворила, началась въ пескахъ, кончилась въ пескахъ, не дошла до моря, даже до большой рѣки—до индивидуальнаго творчества. Чтѣ отъ него осталось? Нѣсколько томовъ былинъ и пѣсенъ; нѣсколько изслѣдованій о нихъ; шумливые стихи Сергѣя Городецкаго и его подражателей. Такъ кажется на первый взглядъ. Но всмотримся пристальнѣе.

Первыми и важнѣйшими навсегда собирателями памятниковъ русскаго народнаго миеотворчества были славянофилы: достаточно упомянуть имена П. Кирѣевскаго, Гильфердинга, Барсова, Аванасьева, Безсонова; первыми объяснителями народнаго миеотворчества явились они же, начиная съ Константина Аксакова. Это глубоко знаменательно: тайна народнаго миеотворчества раскрывалась впервые тѣмъ, кто былъ призванъ къ ней. Петровскій прорывъ въ русской культурѣ и исторіи, отрицаемый славянофилами, былъ искусственнымъ прорывомъ въ народномъ творествѣ; вычеркивая Петербургскій періодъ, славянофилы тѣмъ самымъ вычеркивали періодъ искусственнаго миеоомертвѣнія. Казалась бы, именно изъ ихъ среды долженъ былъ явиться поэтъ-миеомыслитель, предназначенный пойти навстрѣчу не

умершему, но только задремавшему народу-миео-мыслителю. Что это было возможно, маленькій примѣръ намъ даетъ Финляндія: тамъ, какъ разъ около этого времени, состоялась такая, правда, весьма скромная, первая встрѣча: Ленротъ и Рунебергъ явились съ финскимъ національнымъ эпосомъ. Но, къ несчастью, въ средѣ славянофиловъ не было ни одного не только великаго, но сколько-нибудь значительнаго художественнаго дарованія.¹⁾ Встрѣча, хотя бы и скромная, не произошла. Была и еще одна причина, почему она не произошла. Ей легче было бы произойти, если бы славянофилы больше обратили вниманія на д в у с т и х и й н о с т ь русскаго миеотворчества: на языческую и христіанскую стихію въ немъ. Первая была замѣчена ими во всей ея пестротѣ и смѣшанности; вторая не была достаточно примѣчена и оцѣнена ими. Между тѣмъ, будучи людьми подлинно—и творчески-религіозными, они могли бы ее замѣтить, и найдись между ними сильный художникъ,—оживотворить ее въ искусствѣ. Христіанское миеотворчество русскаго народа, какъ болѣе молодое и сохранившее доннынѣ свою дѣйственную силу, ибо и доннынѣ русскій народъ—христіанинъ, было несравненно болѣе способно къ дѣйствительной встрѣчѣ съ художникомъ. Отъ этой встрѣчи уклонилось русское искусство.

¹⁾ Тютчевъ слишкомъ выѣобыченъ, рѣзко индивидуаленъ, уединенъ, чтобы, несмотря на значительное совпаденіе политическихъ и религіозныхъ его идей со многими идеями славянофильства, счесть его за поэта-славянофила,—хотя знаменательно всетаки, что именно Тютчеву принадлежитъ подлинномиеотворческой образъ Христа, въ удрученіи «ноши крестной» исходившаго Русь.

Языческое и смѣшанное, многопримѣсное миеомышление былинь очень влекло къ себѣ русское искусство, но оно рѣшительно въ немъ не удалось.

Быль только одинъ художникъ, которому русское языческое миеотворчество, не сдѣлавъ его художникомъ-миеотворцемъ, все же дало живой приливъ творчества, потому что совпало отчасти, по своему скрытому міроощущенію, съ его собственнымъ міроощущеніемъ. Этотъ художникъ—Римскій-Корсаковъ «Снѣгурочки». Изъ помѣщенной въ его «Лѣтописи моей музыкальной жизни» повѣсти о томъ, какъ создавалась «Снѣгурочка», мы не можемъ не почувствовать въ этомъ творествѣ чего-то славянски-Ярилины, начиная съ жаркаго, грознаго лѣта, въ которое писалась «Снѣгурочка», и кончая жуткой сценой таянія Снѣгурочки подъ Ярилиними лучами въ самой оперѣ. Но и въ творествѣ Римскаго-Корсакова было только частичное и случайное совпаденіе его художническаго устремленія съ языческой струей русскаго народнаго миеотворчества; это совпаденіе дало «Снѣгурочку» и «Садко», но въ дальнѣйшемъ, всегда лишенное подлинныхъ миеопитающихъ сновъ, оно давало лишь блестящую стилизацію, каковой несомнѣнно являются «Сказка о царѣ Салтанѣ»,—откровенная музыкальная стилизація подъ лубокъ простонародной сказки, и «Золотой пѣтушокъ». Впослѣдствіи у Римскаго-Корсакова было и другое, вторичное совпаденіе его художническаго устремленія съ второй, христіанской, стихіей русскаго миеотворчества—и опять лишь совпаденіе—въ «Сказаніи о невидимомъ Градѣ Китежѣ».

Все же остальное, созданное русскими художниками на основѣ не-христіанскаго и до-христіанскаго народнаго миеотворчества,—преходяще, какъ «Бо-

гатыри» и другія картины В. Васнецова, или ничтожно, какъ «Жарь-Птица» Бальмонта или «Перунъ» С. Городецкого.

Причина этой несостоявшейся встрѣчи та, что она слишкомъ запоздала. Если въ образѣ Зигфрида Вагнеръ затронулъ подлинно-языческое, — явившееся въ исторіи, какъ неокесаріанское, — мироощущеніе германскаго народа, то въ русскомъ народѣ это мироощущеніе внѣгрѣховнаго дитяти исчезло окончательно и крещенская вода христіанства давно загасила Ярилины костры. Послѣ христіанства Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевскаго, Вл. Соловьева, Льва Толстого немислимъ никакой возвратъ къ внѣгрѣховности и прекрасной звѣриной невинности Зигфрида. Въ этомъ смыслѣ, русское искусство, какъ душа его великаго поэта —

Готово, какъ Марія,

Къ ногамъ Христа навѣкъ прильнуть.

Модернизированный Перунъ и сусальный Ярило, конечно, могутъ появиться еще и въ стихахъ, и въ звукахъ, и въ краскахъ, но они занимательны и забавны, не болѣе: здѣсь стилизація, а не миеотворчество. Не въ нихъ и не тамъ, гдѣ они были, возрожденіе русскаго народнаго миеомышленія. Въ недавнихъ русскихъ спорахъ о миеотворчествѣ, возникшихъ вокругъ теорій Вячеслава Иванова, вызвавшихъ столько легкихъ критическихъ побѣдъ надъ миеотворчествомъ, былъ допущенъ одинъ методологическій промахъ, запутавшій весь вопросъ (поскольку этотъ вопросъ относился къ Россіи) и скрывшій большое и здоровое ядро въ этихъ спорахъ: не было опредѣлено съ достаточной ясностью, о какомъ миеотворчествѣ шла рѣчь и къ какому миеотворчеству призывался художникъ — къ языческой или христіанской стихіи въ немъ?

Совершенно вѣрно было отмѣчено Вячеславомъ Ивановымъ тайное устремленіе современности: «Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ... Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго соборища, музыка—хора и драмы, драма—музыки...» («По звѣздамъ»).

И бесконечно справедливо была возглашена отвѣтственность современнаго художника: «Съ художниковъ спросится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ. Ибо миеъ, о которомъ мы говоримъ, не есть искусственное сознание произвольнаго творчества» (тамъ-же).

Эти два утвержденія никто не опровергъ, никто не уничтожилъ: они донынѣ—возглашенія, которыя нельзя не слышать. Но хотя и было сдѣлано признаніе, что «не темы фольклора представляются намъ цѣнными» (тамъ же), однако творчество поэта рѣшительно называлось «безсознательнымъ погруженіемъ въ стихію фольклора»; иначе говоря, двѣ несомнѣнныя и разнотекущія стихіи народнаго русскаго миеотворчества—языческая и христіанская—смѣшивались въ одну, ничего опредѣленно не обозначающую «стихію фольклора». Такъ порождено было особое—и мертворожденное—фольклорное миеотворчество конца перваго десятилѣтія 900-хъ гг., миеотворчество Городецкаго, Бальмонтской «Жарь-Птицы» и «Злыхъ чаръ». Между тѣмъ, по ученію самого же В. Иванова, «миеъ есть отображеніе реальностей», а «новый миеъ есть новое откровеніе тѣхъ же реальностей». Нѣтъ никакого сомнѣнія, что послѣднія реальности русская народная душа сохранила только въ аспектѣ христіанскомъ; въ христіанскомъ же аспектѣ,—хотимъ мы этого или не хотимъ,—представляются эти реальности душѣ и сознанию русскаго художника.

Послѣ явленій Лермонтова, Гоголя, Достоевскаго, Л. Толстого, Тютчева, Вл. Соловьева, А. А. Иванова, Врубеля, Мережковскаго, А. Добролюбова, А. Бѣлаго, самого, наконецъ, Вячеслава Иванова мы рѣшительно и опредѣленно можемъ утверждать это. Тутъ—и только тутъ—мятущаяся душа современнаго русскаго художника соприкасается въ жаждѣ очищенія и невинности съ народною душою, и «новый миѣ», чаемый отъ обновившагося и посвященнаго художника, долженъ быть поистинѣ «откровеніемъ реальностей», пользуясь терминомъ В. Иванова, въ аспектѣ христіанскомъ, донинѣ дѣйствительномъ въ народѣ и въ насъ, а не въ до-христіанскомъ, омертвѣломъ въ немъ и въ насъ. Не реставраціи, а возрожденія должно желать и искать.

III

Такъ приходимъ мы ко второй стихіи русскаго народнаго миѣомышленія и миѣотворчества—къ христіанской стихіи. Но есть ли она и въ чемъ она?

Что она есть—въ этомъ можетъ убѣдиться всякій, кто занимался русскимъ народнымъ искусствомъ, изобразительнымъ или словеснымъ, въ этомъ убѣждаетъ насъ все народное творчество, поскольку оно есть творчество христіански-миѣомыслительное,—уже нынѣ доступное строгому научному изученію, въ особенности въ отдѣльныхъ своихъ вѣтвяхъ—въ апокрифахъ, духовныхъ стихахъ, иконописи и т. д.

Въ чемъ она?—На это отвѣтимъ кратко и просто: въ дѣйствительномъ переживаніи и своеобразно-дѣйствительномъ преломленіи въ народной душѣ христіанскихъ религіозныхъ цѣнностей и выявленіи этихъ цѣнностей, дѣйственно пережитыхъ, въ образахъ миѳомышленія народнаго, хранимыхъ искусствомъ народнымъ, какъ памятью народною. Два примѣра, доступныхъ общей провѣркѣ, пояснятъ сказанное.

Всякому, жившему въ великорусской деревнѣ, извѣстенъ фактъ, что въ деревнѣ, въ которой зачастую нельзя найти ни одной книжки Евангелія, можно найти безъ труда 2—3 читанныхъ-перечитанныхъ списка «Сна Богородицы», извѣстнаго апокрифическаго сказанія. Христіанской догматъ о Дѣвѣ Маріи, Честнѣйшей Херувимъ и Славнѣйшей безъ сравненія Серафимъ, переживается русскимъ народомъ, какъ миѳомышленіе о Вѣчной Освободительницѣ, Защитительницѣ, Врагинѣ Ада, Споручницѣ грѣшныхъ. Это миѳомышленіе—ибо не догматомышленіе—отражено въ древнемъ и донынѣ современномъ для русской деревни «Снѣ Богородицы».

Другой примѣръ изъ исторіи русской иконописи.

Казалось бы, что иконографическое изображеніе событія, являющагося «Святымъ Святыхъ» христіанскаго вѣроученія—Воскресенія Христова, должно быть построено на строжайшихъ основахъ догмата, на каноническихъ свидѣтельствахъ Четвероевангелія. Между тѣмъ, древнѣйшимъ и до начала XVIII вѣка почти единственнымъ, а донынѣ преобладающимъ въ народномъ искусствѣ изображеніемъ величайшаго христіанскаго событія—Воскресенія Христова—является изображеніе «Сошествія во адъ», построенное всецѣло на повѣствованіи апокрифическаго евангелія отъ Никодима. Церковное изображеніе величайшаго догмата

христіанства, съ великолѣпно разработанной детализаціей дѣйствія и дѣйствующихъ лицъ, не церковно по своему существу (формальному), оставаясь вѣрнымъ, такъ сказать, душѣ догмата о Воскресеніи. О Воскресеніи Христовѣ русскій народъ не догматомыслить, но миеомыслить, и это миеомышленіе донинѣ въ немъ религіозно-дѣйственно.

На подобномъ же христіанскомъ миеомышленіи и миеотворчествѣ была основана народная вѣра и искусство не въ одной Россіи.

Величайшій памятникъ народно-христіанскаго миеомышленія есть «Божественная комедія» Данте, этотъ истинный символъ вѣры итальянскаго народа. Только предшествовавшіе суровому флорентинцу вѣка непрестаннаго, ширящагося, текущаго народнаго миеомышленія о послѣднихъ реальностяхъ и цѣнностяхъ мистическаго опыта, питаемаго христіанствомъ, могли накопить неисчерпаемый и глубочайшій кладезь грозныхъ и богатныхъ миеотворческихъ образовъ, собранныхъ мистическимъ архитекторомъ—Данте въ трехъ ярусахъ вселенскаго Божественнаго Дѣйства—въ Адѣ, Чистилищѣ и Раѣ. Связь образовъ и символовъ Данте нынѣ установлена съ образами и символами предшествовавшихъ ему народныхъ религіозныхъ теченій и съ искусствомъ, порожденнымъ этими теченіями. Въ этомъ смыслѣ Данте есть завершитель и кристаллизаторъ образовъ и символовъ, до него миеомыслимыхъ народомъ и его поэтами, учеными, монахами, странниками, святыми.

Въ несравненно меньшей степени, но сходная по существу, миссія выпала на долю Вагнера: онъ также кристаллизаторъ, и окончательный, многихъ миеотворческихъ устремленій своего народа, но лишенный, какъ дитя своего вѣка, сверхчеловѣческой религіоз-

ной напряженности и мистическихъ дерзаній Данте.

Художественно - религиозная символика средне-вѣковья, поскольку она проявилась въ изобразительныхъ искусствахъ, есть также миеотворческое раскрытіе народной душой подлинныхъ реальностей въ аспектѣ христіанскомъ. Готическій соборъ всегда есть народное миеомышленіе, въ сферѣ искусствъ изобразительныхъ, о Богѣ, Христѣ, Приснодѣвѣ и Дьяволѣ. Благоухающіе простые умбрійскіе «Цвѣточки» (Fioretti), а не учено - богословскія житія (хотя бы и писанныя святымъ, какъ житіе, составленное св. Бонавентурой), явились подлиннымъ раскрытіемъ религиозной правды о братѣ всей твари св. Францискѣ Ассизскомъ: миеомысля въ простыхъ и мистически-точныхъ образахъ о святомъ и сокровенномъ, авторы «Цвѣточковъ» явили намъ вѣчные образцы искусства религиознаго, символическаго и миеотворческаго, глубоко народнаго, вѣрнаго землѣ столько же, сколько и небу.

Все народное русское искусство, донинѣ е д и н с т в е н н о е искусство, еще доступное народу, истекаетъ изъ миеомышленія, близкаго по существу къ миеомышленію народомъ расцвѣченныхъ «Цвѣточковъ», народомъ возведенныхъ соборовъ и народомъ заложенному фундаменту трехъярусной храмины созданія Данте.

Многія церкви русскаго сѣвера хранятъ донинѣ иконы св. Софіи.

Смысль этого иконописнаго изображенія раскрыть Владиміромъ Соловьевымъ въ его статьѣ «Идея челоѣчества у Огюста Конта»: «Посреди главнаго образа въ старомъ новгородскомъ соборѣ (временъ Ярослава Мудраго) мы видимъ своеобразную женскую фигуру въ царскомъ одѣяніи, сидящую на

престолѣ. По обѣ стороны отъ нея, лицомъ къ ней и въ склоненномъ положеніи, справа Богородица византійскаго типа, слѣва—св. Іоаннъ Креститель; надъ сидящею на престолѣ поднимается Христось съ воздѣтыми руками, а надъ нимъ виденъ небесный міръ въ лицѣ нѣсколькихъ ангеловъ, окружающихъ Слово Божіе, представленное подъ видомъ книги—Евангелія».

Св. Софіи посвящены два важнѣйшіе храма древней Руси—Кіевскій и Новгородскій, и многіе храмы по всей Руси (въ томъ числѣ одинъ и въ новой Москвѣ); образа съ ея изображеніемъ донинѣ пользуются особымъ почитаніемъ у наиболѣе религіозныхъ русскихъ людей, въ томъ числѣ у старообрядцевъ. Что же такое св. Софія? догматъ церкви? нѣчто каноническое? Это не Христось, не Богоматерь: Онъ и Она суть на иконѣ, помимо нея.

Вл. С. Соловьевъ проникновенно разъяснить таинственное значеніе этого драгоцѣннаго для старой Руси символа, потому что символъ этотъ является однимъ изъ завершительныхъ символовъ и у самого Соловьева, а также, какъ думалъ онъ, и у французскаго позитивиста Конта.

И символъ этотъ русскій и глубоко-народный, воистину христіанскій, миеотворческій символъ.

«Не отъ грековъ приняли наши предки эту идею,—пишетъ Вл. Соловьевъ,—такъ какъ у грековъ, въ Византіи, по всѣмъ имѣющимся свидѣтельствамъ, Премудрость Божія, ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ, разумѣлась или какъ общій отвлеченный атрибутъ Божества, или же принималась какъ синонимъ Слова Божія—Логоса. Сама икона новгородской Софіи никакого греческаго образца не имѣетъ,—это дѣло нашего

собственнаго религіознаго творчества ¹⁾).

«Это Великое царственное и женственное Существо, которое, не будучи ни Богомъ, ни Вѣчнымъ Сыномъ Божиимъ, ни ангеломъ, ни святымъ челоуѣкомъ, принимаетъ почитаніе и отъ завершителя Ветхаго Зауѣта и отъ родоначальницы Новаго,—кто же оно, какъ не самое истинное, чистое и полное челоуѣчество, высшая и всеобъемлющая форма и живая душа природы и вселенной, вѣчно соединенная и во временномъ процессѣ соединяющаяся съ Божествомъ и соединяющая съ Нимъ все, что есть». ²⁾

Если бъ у насъ не было никакого другого примѣра христіанскаго миеомышленія русскаго народа и его запечатлѣнія въ искусствѣ народномъ, то одно миеотворческое раскрытіе русскимъ народомъ подлинной реальности св. Софіи и ея возсозданіе въ народномъ художествѣ могло бы быть достаточнымъ и вѣчнымъ свидѣтельствомъ истинности русскаго народно-христіанскаго миеомышленія и миеотворчества. Но у насъ есть и другія свидѣтельства. Приведемъ еще нѣкоторыя изъ нихъ.

Странствуя лѣтомъ 1911 года по русскому сѣверу, я былъ пораженъ встрѣчающимися въ глухихъ архангельскихъ церквахъ изображеніями двѣнадцати сибиллъ, предрекшихъ рожденіе Христа. Неумѣлый художникъ, мужикъ, запинаящейся рукой пишетъ тѣхъ, въ комъ онъ видитъ языческихъ проро-

¹⁾ Курсивъ нашъ. Иконы Св. Софіи долыиѣ пишутся многими иконописцами—это наблюдали мы, напр., въ Нижегородской губ. лѣтомъ 1912 г.

²⁾ Сочиненія, томъ VIII, стр. 240. Подробное изложеніе ученія о св. Софіи у Соловьева въ его «Чтеніяхъ о Богочелоуѣ-

ковъ Христова пришествія, какъ бы раздвигая церковь Христову до предѣловъ, вмѣщающихъ и язычниковъ, всю вселенную. Изображенія сибилль встрѣчаются въ церквахъ (напр. на клиросахъ) и донынѣ, и притомъ, по манерѣ письма, весьма недавно происхожденія: стало быть, они пишутся и нынѣ. Къ такому же роду изображеній принадлежатъ довольно обыкновенныя въ народномъ искусствѣ изображенія Орфея, Гермеса Трисмегиста, Платона, Сократа, Вергилія, Аристотеля—какъ «христіанъ до Христа», «дѣтководителей ко Христу». Притворы храмовъ, — общеизвѣстенъ въ этомъ отношеніи притворъ Московскаго Благовѣщенскаго Собора, построеннаго русскими мастерами, — обычно служатъ мѣстомъ для подобныхъ изображеній. Данте, помѣстившій императора Траяна и троянца Гифея въ райскія обители, поставившій язычника Катона стражемъ Чистилища, а Вергилія сдѣлавшій своимъ водителемъ по Аду и Чистилищу, — Данте, величайшій изъ христіанскихъ миеотворцевъ, встрѣчается здѣсь съ народно-русскимъ христіанскимъ миеомышленіемъ, претворившимъ въ себя то же средневѣковое христіанское почитаніе античности, какъ претворило его и творчество великаго флорентинца.

Когда на деревянномъ, грубой работы, клиросѣ деревенской въ Н. Матегорахъ, Арх. губ., церкви, читаешь сдѣланную каракулями надпись: «Сибилла именемъ Демоеиль была стара образомъ, ходила въ простомъ одѣянніи и сиче рекла: Благоволилъ Богъ избрати мати себѣ отъ дѣвиць», — сознаешь, что

чествѣ». Собр. соч., изд. 2-е, т. III. Мы говоримъ въ нашей книжкѣ исключительно о миеотворческомъ значеніи образа Св. Софіи, какъ созданія народнаго искусства.

догматъ тутъ кончился и началось подлинное народное миеомышленіе—въ аспектѣ христіанскомъ— о единой вѣчно, прежде, нынѣ и во вѣки Христовой церкви. Никакой догматъ не способенъ замѣнить подобной дѣйственной силы религіознаго миеомышленія.

Такое же впечатлѣніе выносится изъ изученія вошедшаго въ Великія Минеи, широко въ народѣ распространеннаго въ видѣ духовнаго стиха, много разъ изображеннаго въ народномъ искусствѣ сказанія объ Іоасафѣ, царевичѣ Индійскомъ. Извѣстная легенда о царевичѣ Гаутамѣ Буддѣ воспринята изъ книжныхъ источниковъ народнымъ сознаниемъ и, миеомысля о ней, народъ создалъ гениальную повѣсть о Буддѣ, воспринявшемъ дѣйственное Христово ученіе, а православная церковь причислила царевича Іоасафа Гаутаму Къ Лику святыхъ¹⁾). Вселенская мысль русскаго народа нашла здѣсь совершенное свое выраженіе въ видѣ великаго миеотворческаго образа недѣлателя Будды, преклонившагося предъ вѣчнымъ дѣлателемъ Христомъ.

Русское искусство прошло мимо этихъ сокровищъ народнаго христіанскаго миеомышленія, заклю-

¹⁾ Сказаніе объ Іоасафѣ и Варлаамѣ имѣетъ длиннѣйшую литературную исторію, оно было чрезвычайно популярно въ Зап. Европѣ, но замѣчатъ льно, что православной церковью оба героя сказанія причислены къ лику святыхъ послѣ XI в., тогда какъ католическая црковь сдѣлала это лишь въ концѣ XVI вѣка. Списки сказанія на русскомъ языкѣ дошли до насъ начиная съ XIV в., сказаніе въ XVI в. включено въ великія Четы-Минеи. Царевичъ Іоасафъ сталъ излюбленнымъ образомъ русскаго пустынножительства.

ченныѣ въ народномъ русскомъ искусствѣ, въ духовныхъ стихахъ, многихъ руссифицированныхъ житіяхъ изъ «Четвѣхъ миней» и «Пролога», изустныхъ преданіяхъ, памятникахъ отреченной литературы и т. д. Все, что сдѣлали здѣсь русскіе художники, совершенно незначительно въ сравненіи съ тѣмъ, что можно и должно сдѣлать. Моралистическая стилизація «Пролога» и «Миней» у Л. Толстого и Лѣскова, эстетическая ихъ стилизація въ «Комедіяхъ» М. Кузмина, нѣсколько замѣчательныхъ по языку, но совершенно чуждыхъ настоящей религіознотворческой струйки, созданій А. Ремизова, слабый «Страшный Судъ» В. Васнецова, «Сказаніе о Петрѣ разбойникѣ» В. Брюсова—вотъ почти все. ¹⁾ Между тѣмъ религіозная сила, заключенная въ созданіяхъ народнаго христіанскаго миеотворчества, доннынѣ дѣйствительна и жива (испыталъ же ее на себѣ Вл. Соловьевъ, принявъ народный символъ св. Софіи, какъ необходимый и его мистическому опыту), и на этомъ пути первая встрѣча народа миеомыслителя и художника-миеомыслителя возможна и необходима.

¹⁾ Интересно отмѣтить, что поэтъ, съ рѣшительной неудачей попытавшійся прикоснуться къ языческой стихіи народнаго миеотворчества—Бальмонтъ (въ «Злыхъ чарахъ» и «Жарь-Птицѣ»), создалъ весьма интересную и поэтически значительную книгу, какъ только попытался прикоснуться къ одному изъ подземныхъ обходныхъ ручьевъ стихіи русскаго народнаго миеотворчества: это книга «Зеленый вертоградъ», о которой строгій Брюсовъ замѣчаетъ: «Бальмонтъ снова далъ намъ прекрасную книгу». («Далекіе и близкіе»).

Интересно, что и творчество А. Ремизова, поскольку оно близко къ фольклору, замѣтно устремляется, въ узкихъ своихъ предѣлахъ, къ стихіи христіанской: таковы «Лимонарь», «Бѣсовское дѣйство» и недавно напечатанное «Дѣйство о Георгій Храбромъ».

«Искусство идетъ навстрѣчу народной душѣ»—сказалъ Вяч. Ивановъ ¹⁾, и среди скорбей и чаяній народной души, вѣримъ, есть и чаяніе и тоска по искусству, ибо нельзя же думать, что народъ Пушкина, Достоевскаго и Тютчева можетъ навсегда остаться съ искусствомъ фабричныхъ частушекъ и театровъ попечительства о народной трезвости. Но художникъ, идущій къ миеотворческому искусству, долженъ помнить, что долженъ онъ итти не къ готовымъ формамъ народнаго искусства, не къ пассивному подчиненію себя образамъ и символамъ народнаго миеомышленія, не къ фольклору, не къ народопоклонству,—но къ религіозному взысканію послѣдней реальности,—и, какъ человѣкъ, взыскающій Ее непрестанно, онъ неизбежно встрѣтится съ народомъ, непрестанно тоскующимъ по Послѣдней реальности и ищущимъ Ее во имя Христа. Одно художническое имя должно повторять теперь, какъ имя перваго изъ шедшихъ по пути, предстоящему—все равно, пойдёмъ ли по нему, или трусливо убоимся его—совершенному искусству: имя Данте.

IV.

Есть одна тропа, на которой встрѣча народной души и души художника можетъ произойти особенно легко и радостно, съ божественной легкостью и вы-

¹⁾ Еще разъ повторимъ здѣсь его замѣчательныя слова: «Живопись хочетъ фрески, зодчество—народнаго соборища, музыка—хора и драмы, драма—музыки...» И «съ художниковъ спросится, когда придетъ гость, отчего они не наполнили свѣтильники свои елеемъ».

страданной радостью,—если только суждено русскому искусству то обновление невинности, о котором говорил Ницше и которого жаждал Вагнеръ.

Среди созданий русскаго народнаго христианскаго миеомышленія есть одно созданіе, которое, по своему религіозному смыслу и значенію, по своей символической сокровенности, является геніальнымъ въ полной мѣрѣ, равнымъ и во многомъ параллельнымъ которому на Западѣ можетъ быть признано только народное миеомышленіе о св. Граалѣ.

Это созданіе—преданіе и сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ.

Городъ Кйдишь, Кидашь, «славный городъ Покидышь» упоминается нѣсколько разъ еще въ былинах¹⁾: такъ, напр., Илья Муромецъ спасаетъ его однажды отъ обступившихъ его враговъ; или: богатырь Суровець-Суздалецъ ѣдетъ къ «славному городу Покидышу», къ князю Михайлѣ Ефимьевичу, и за его столомъ, при его дворѣ, Суровець занимаетъ такое же мѣсто, какъ кievскіе богатыри у Владиміра.

Но въ народное миеотворчесво этотъ г. Кидишь или Китѣжъ, по народному произношенію, вошелъ не какъ былинный стольный городъ, а какъ мистическій «невидимый градъ», и хранителями его явились не богатыри, но святые.

Въ старообрядчествѣ донинѣ во множествѣ распространень такъ называемый «Китежскій лѣтописецъ», т. е. повѣствованіе о былой и грядущей судьбѣ града Китежа. Одинъ изъ списковъ былъ опубликованъ П. Безсоновымъ въ примѣчаніяхъ къ 4-му выпуску «Пѣсенъ» Кирѣвскаго, и полученъ

¹⁾ Наприм., въ «Пѣсняхъ» П. В. Кирѣвскаго, вып. I и II.

имъ отъ Н. С. Киселева, добывшаго его въ Нижегородской губерніи. «Рукопись эта,—сообщаетъ Безсоновъ¹⁾,—позднѣйшаго полуустава, заключаетъ въ себѣ очевидно, уже помимо содержанія, а по одному даже лѣтоисчисленію, не исторію, а народныя преданія; ея позднее происхожденіе обличается между прочимъ старообрядческими вставками объ антихристѣ. Она, конечно, моложе всякаго возможнаго Лѣтописца и возникла независимо, въ сторонѣ отъ него; но она иногда называетъ себя Лѣтописцемъ, иногда же ссылается на мѣстный лѣтописецъ; и дѣйствительно, тамъ, гдѣ есть лѣтосчисленіе, хотя и спутанное, тамъ замѣтны выписки изъ Лѣтописца. Приводя изъ него отрывки какъ основу, это позднѣйшее сочиненіе, повинувшись народнымъ преданіямъ, создаетъ цѣлую поэму, которая... является намъ въ образахъ довольно законченныхъ и полныхъ».

Полное заглавіе Безсоновскаго списка таково: «Книга глаголемая Лѣтописецъ, въ лѣто 6676²⁾ мѣсяца сентября въ 5 день Георгія Всеволодовича». Князь Георгій Всеволодовичъ, сынъ кн. Всеволода—Гавріила Псковскаго, причисленный православной церковью къ лику святыхъ³⁾, получилъ,—по сказанію этого Лѣтописца,—отъ кн. Михаила Черниговскаго грамоту на построеніе церквей по всей Суздальской землѣ. Этотъ же благовѣрный князь является и строителемъ города Большого Китежа за Волгой.

1) Пѣсни П. Кирѣевскаго, вып. 4. М. 1862 г., стр. СXXXI—II.

2) 1168 отъ Р. X.

3) Память его празднуется 4 февраля,—день убіенія кн. Георгія татарами,—что согласно и съ Китежскимъ лѣтописцемъ.

Годъ 6676, указываемый лѣтописцемъ, по указанію г. Меледина, изучавшаго преданіе о Китежѣ въ 40-хъ гг. прошлаго столѣтія, и является, по народному убѣжденію, годомъ построенія Большого Китежа, мѣсто котораго нынѣ народомъ указывается въ Нижегородской губ., Макарьевского уѣзда, близъ села Владимирскаго (или Люнда), у озера Свѣтлояра, или Святого. По народному исчисленію, Большой Китежъ занималъ 150 сажень въ длину, 100—въ ширину. На лѣвомъ же берегу Волги былъ и другой Китежъ—Малый; нынѣ, на его мѣстѣ, какъ вѣритъ народъ, находится Городецъ. Большой Китежъ, построенный на мѣстѣ, плѣнившемъ князя Георгія своею красотой, былъ стольнымъ городомъ этого князя; въ немъ было множество благолѣпныхъ храмовъ, и въ томъ числѣ три собора—Знаменскій, Успенскій и Воздвиженскій.

Но недолго пришлось красоваться видимому Большому Китежу. «Бысть же попущеніемъ Божиимъ, грѣхъ нашихъ ради, приде на Русь воевать нечестивый и безбожный царь Батый, и разоряше грады и огнемъ пожигаше, людіе же мечю предаваше, а младенцевъ ножомъ закалаше, младыхъ же дѣв блудомъ скверняше, и бысть плачь великій». Взавъ городъ Малый Китежъ, Батый долго не могъ найти дороги въ Большой Китежъ, но нашелся измѣнникъ, Гришка Кутерьма, который провель его—«Батыевой тропой»—къ Большому Китежу. Князь Георгій, разбитый Батыемъ при Маломъ Китежѣ, собралъ новую рать и съ нею встрѣтилъ Батыя у стольнаго своего города, но Батый одолѣлъ и новую рать, и святой князь палъ въ битвѣ (4 февраля). Городъ же Большой Китежъ, по молитвамъ праведныхъ, обитавшихъ въ немъ, сталъ невидимъ. «Сей градъ Большой Китежъ

невидимъ бысть и покровень бысть рукою Божією, иже на конецъ вѣка сего многмятежнаго и слезамъ достойнаго покры Господь той градъ дланію своею, и невидимъ бысть по ихъ моленію, прошенію, иже достойнѣ и праведнѣ тому припадающихъ, иже не узреть скорби и печали отъ звѣря антихриста, то кто о насъ печалуеть, день и ночь о отступленіи нашемъ къ Богу». «И не видимъ будетъ Большой Китежь даже до пришествія Христова, якоже и в прежнія времена бысть сіе. И сокровенныя обители не едина, но многи монастыри, въ тѣхъ монастырѣхъ много множество бысть святыхъ отецъ, яко звѣздъ небесныхъ, просіявшихъ житіемъ своимъ, и яко песка морскаго, невозможно предати и».

Попрежнему сіяють въ невидимомъ градѣ, какъ въ видимомъ, златыя главы церквей, ликуеть колокольный успенскій звонъ, идутъ долгія и благолѣпныя службы въ церквахъ, раздается Божественное пѣніе и молитва дымомъ кадильнымъ, видимымъ, выходитъ изъ усть праведныхъ.

Ставъ невидимымъ, Китежь-градъ святыхъ и праведныхъ не сталъ недоступнымъ. Путь въ невидимый градъ есть. Всякій воленъ въ него итти, но одни въ него входятъ, другіе—не войдутъ никогда. Вотъ путь входящихъ, по Китежскому лѣтописцу:

«Аще ли же который человекъ обѣщается итти въ него, а не ложно от усердія своего поститися начнет, и пойдетъ въ него и обѣщается тако, аще и гладомъ умереть, а не изыти изъ него, аще ины многи смерти претерпѣти, аще и смертію умерети, виждь, яко спасает Бог таковаго человека: яко и стопи его вся изочтены и записаны Ангеломъ, на путь спасенія поиде». «А не хотящаго, ни тщащагося, не ищущаго, ни желающаго получитьи спасенія, того не нудит Господь

нужею и неволею, но по усердію и по произволенію сердца все строит Господь человекѣи, егда кто нераз-
двоенными умом и вѣрою несумнѣнною общается
и помышляти начнетъ ничто же суетно въ себѣ, ниже
возвратится вспять, ни повѣдати ни отцу, ни ма-
тери, ни сестрамъ, ни братіямъ, и такому Господь
откроетъ, и управитъ Господь въ таковое благоутиш-
ное пристанище». Путь же не вводящій въ Китежь та-
ковъ: «Аще ли пойдетъ и мыслити начнетъ сѣмо и
овамо, и пойдетъ, и начнетъ славити вездѣ, и тако-
вому закрываетъ Господь, но покажетъ ему лѣсомъ
и пустымъ мѣстомъ, не живущимъ, и ничтоже та-
ковой получить себѣ, но токмо трудъ его все будетъ
и соблазнъ и поносъ и укоръ ему будетъ, и за сіе отъ
Бога казнь приметъ здѣсь и въ будущемъ вѣкѣ осу-
жденіе и тму кромѣшную, иже такому святому
мѣсту поругася».

Донинѣ завѣтами, изложенными Лѣтописцемъ,
опредѣляетъ народъ свой путь вхожденія въ Китежь.
Отрѣшеніе и отреченіе отъ временнаго во имя вѣчнаго
вводитъ въ невидимый градъ; блужданіе «сѣмо и
овамо» приводитъ лишь въ «лѣсъ и пустое мѣсто».
Еще въ сороковыхъ годахъ было записано народное
преданіе о недостойномъ путникѣ, ходившемъ въ
Китежь. «Разсказываютъ, когда-то одинъ пастухъ,
заблудившись у горки ¹⁾, нечаянно попалъ въ это
подземное жилище, ²⁾, и тамъ видѣлъ величествен-
ныхъ старцевъ. Проведши у нихъ ночь, вмѣстѣ съ
ними вкусилъ ихъ хлѣба, который... такъ ему понра-
вился, что онъ утаилъ себѣ кусочекъ его. Пришлецу
изъ верхняго міра не хотѣлось оставлять жилища

1) Той самой, гдѣ скрыты въ землѣ китежскіе соборы.

2) Гдѣ обитаютъ святыя китежскіе старцы.

этихъ подземныхъ старцевъ, но святые не позволили ему оставаться у себя, потому что онъ попался къ нимъ нечаянно, а не по желанію. Возвратясь въ свое поле, онъ посмотрѣлъ украденный хлѣбецъ;— но хлѣбецъ сдѣлался гнилушкою. За эту кражу... онъ не могъ найти входа, когда послѣ хотѣлъ попасть туда» ¹⁾). Но то же народное преданіе, тогда же записанное, знаетъ и право-вошедшихъ въ Китежъ: «Увѣряютъ, что и нынѣ многіе проходятъ туда невидимымъ, скрытымъ отъ насъ входомъ, и что войдетъ туда всякій, кто, только непременно пожелавши быть тамъ, уйдетъ не сказавшись никому, забывъ все земное и не взявъ съ собою ничего—даже хлѣба (потому что Ангелъ пропитаетъ тамъ всѣхъ), и кто, не отходя отъ этого мѣста, во все время будетъ проситься взойти въ эту святую обитель, хоть бы пришлось и умереть тутъ (что и случается)».

Народная вѣра въ Китежъ необыкновенна была и остается необыкновенной.

Н. С. Киселевъ, сообщившій Безсонову «Китежскій Лѣтописецъ», въ самомъ началѣ 60-хъ гг., въ разгаръ освободительной работы, проѣзжалъ по Нижегородской губерніи, былъ въ Городцѣ—мѣстѣ Малаго Китежа. «Какъ только у меня невольно вырвалось слово Китежъ, въ отвѣтъ на слово—Городецъ, Иванъ Степановичъ (имя дворника) забылъ, какъ и я, о помѣщикахъ, объ уставныхъ грамотахъ, совершенно перемѣнилъ складъ рѣчи, и началъ рассказывать о построеніи Китежей.»

Народъ ходитъ на Китежъ молиться Богу, стекается къ озеру Свѣтлояру, чтобъ увидѣть въ его

1) Записано Мелединымъ.

водахъ отраженіе китежскихъ церквей и услышать колокольный звонъ. Къ Свѣтлояру сходятся на праздники Вознесенья, Троицынъ день, Владимірской Божіей Матери, Петра и Павла, даже въ обычныя воскресенья, но особенно многолюдно бываетъ стеченіе народа въ ночь съ 22 на 23 іюня, на Владимірскую.

Современный намъ этнографъ и знатокъ Нижегородскаго края А. П. Мельниковъ такъ описываетъ, на основѣ собственныхъ наблюденій, современное народное хожденіе къ Китежу ¹⁾:

«Въ ночь подъ праздникъ Владимірской Божіей Матери съ 22 на 23 іюня всякому, кто съ вѣрою посмотритъ въ тихія струи святого озера, въ неясныхъ очертаніяхъ является отраженіе этого города, слышенъ бываетъ глухой звонъ колоколовъ китежскихъ, слышно далекое пѣніе св. иноковъ и видно, какъ идутъ крестнымъ ходомъ китежскіе старцы въ бѣлыхъ ризахъ и рать св. Георгія, воспѣвая священные гимны. Можно заживо попасть во св. градъ, только ужъ возврата оттуда нѣтъ. Если отринуть отъ себя все земное, раздавъ все имѣніе нищимъ, отговѣвъ и причастившись, безъ посоха и сумы по Батыевой тропѣ прійти къ святому озеру,—въ одномъ изъ холмовъ открывается темная пещера; это и есть входъ въ городъ Китежъ. Великъ и труденъ путь туда, но если въ пути не поколеблется вѣра, отверзаются врата святого града и встрѣтятъ тебя тамъ святые старцы съ ликованіемъ и колокольнымъ звономъ и облекутъ въ свѣтлыя ризы. Существуетъ легенда объ одномъ юношѣ, который попалъ въ городъ Китежъ

¹⁾ А. П. Мельниковъ. Къ трехсотлѣтію Смутаго времени. Н.-Новгородъ и Нижегородскій край. Москва, 1911 г., стр. 148—9.

и написалъ оттуда письмо своимъ родителямъ, описывая подробно тамошнее блаженное житіе».

То, что пишетъ безпристрастный этнографъ, относится къ современному Китежу. Но какъ теперь, такъ и семьдесятъ лѣтъ назадъ, народъ сходился къ Китежу первѣе всего молиться. Всю ночь, соединяясь въ кучки и группы, народъ, при зажженныхъ свѣчахъ, сходится у озера, слушаетъ чтеніе «Китежскаго лѣтописца», поетъ молитвы и духовные распѣвцы, молится сообща и въ одиночку, слушаетъ подземный звонъ, глядитъ въ озерную глубь; на утро умываются въ озерѣ и пьютъ воду. Въ сороковыхъ годахъ около озера были вырыты малыя пещерки, гдѣ жили люди, особо прилежные къ Китежу. «Въ простые дни,—сообщаетъ современникъ этому Мелединъ,—многіе приходятъ къ этому озеру, чтобъ послушать... рассказовъ у пустынниковъ, которые, пришедъ туда по усердію, выкапываютъ въ землѣ землянки, и по долгу живутъ тамъ, пропитываясь подаваніемъ отъ приходящихъ на молитву... Эти пустынники... приходящихъ укладываютъ на ночь ближе къ озеру и заставляютъ ихъ вслушиваться, приложивъ уши къ землѣ. Увѣряютъ, что усердныхъ берегъ этого озера ночью убаякиваетъ, качая ихъ, какъ дѣтей въ люлькѣ, что, говорятъ они, усердные люди чувствуютъ сами». Это извѣстіе совершенно подтверждается современнымъ намъ извѣстіемъ. По свидѣтельству В. Г. Короленко, нѣкогда «радѣтели, труждающіеся люди, изрыли всю гору землянками и пещерками. Теперь это вывелось». Причины, отчего «это вывелось», указаны съ достаточной ясностью: «Полиція, не находя входовъ, а только отверстія «для воздуху»,—прогнала подвижниковъ щупами и выкуривала дымомъ». Мѣстный житель, старикъ, отвѣчалъ

писателю на вопросъ: «Значить тутъ пещеры были?»— «И, и... Много! Только, конечно, по тайности. Потому что на ту пору уже разгонять примались. Я еще помню хорошо: гора вся была ископана. Идешь, бывало, зимнее дѣло: тянется изъ яминки паръ или, сказать, дымокъ, и иней кругомъ обтаялъ. Скажи: «Господи, Ісусе Христе Сыне Божій, помилуй насъ!» И сейчасъ изъ яминки рука за милостиной тянется.— Какъ же они туда проходили?—Да какъ проходили. Вонъ тамъ, у этого родничка береза стояла. У той березки корень былъ развилистой, такъ подъ тотъ корень на моей памяти можно было пролѣзть на корячкахъ. Это вотъ еще, лѣтъ можетъ пятокъ, объявился было одинъ. Забрался было въ гору-те. Жиль.— Ну, и что же?—Да что! Не тѣ времена, поштенный. Озорства много стало. А ему этого не надобно. Ему нуженъ покой. Убрался сердяга».

Полиція выкуривала (въ буквальному смыслѣ) пустынножителей китежскихъ: ушли пустынники изъ пещеръ, но отъ Китежа не ушли—и не ушелъ народъ: скорѣе—пришелъ.

Кто жъ они, эти люди, взыскующіе невидимаго града, эти слушающіе и ищущіе? Они растутъ въ числѣ и ширятся въ своемъ составѣ.

Въ 1843 г. Малединъ замѣчаетъ, что «прежде тутъ сходились одни старообрядцы,—теперь и православныя». З. Н. Гиппиусъ, бывшая на Святомъ озерѣ въ 1903 году, М. Пришвинъ, бывший тамъ въ 1908 году, сообщаютъ уже о встрѣчахъ своихъ тамъ со всевозможными сектантами—бѣгунами, нѣтовцами, баптистами, съ толстовцами и т. д. Въ 1912 г. мнѣ пришлось въ Китежскую ночь наблюдать еще болѣе пеструю по вѣрѣ, но не по устрем-

ленію, толпу пришедшихъ на озеро. Такъ растутъ идущіе къ невидимому граду.

Гиппиусъ пишетъ о бесѣдующихъ о вѣрѣ подъ Китежемъ: «Обо всемъ, о чемъ мы думали, читали, печалились—думали и они у себя, въ лѣсу, и, можетъ быть, глубже и серьезнѣе, чѣмъ мы. Но имъ легче, ихъ много, они вмѣстѣ, а мы, немногіе, живемъ среди толпы, которая встрѣчаетъ всякую мысль о Богѣ грязной усмѣшкой или подозрѣніемъ въ ненормальности».

Приведу нѣсколько (очень мало) наблюденій Короленко, Пришвина и Гиппиусъ надъ тѣмъ, что происходитъ въ наши дни «у стѣнъ невидимаго града».

«Китежскій звонъ слышитъ. И не то что подъ Владимірскую, а безперечь, во всякое время.»

«Выйду этто на зорькѣ, на ранней на кресты невидимые помолиться, а оно и гу-у-у-дитъ и бу-у-хаеть,—говориль онъ (старикъ) при мнѣ, дѣтски радостно улыбаясь» (Короленко).

«Мѣщанинъ шелъ съ моимъ спутникомъ до села и все время исповѣдовался, какъ онъ троихъ дѣтей своихъ засѣкъ, работника заморозиль, пиль, вовсе все забыль—а нынче вотъ потянуло и потянуло на Святое озеро молиться, и очень онъ мучится...» (Гиппиусъ).

«Передъ березкой на колѣняхъ у самаго Свѣтлаго озера горячо молится старушка. Передъ березой. Что это значитъ? Обхожу дерево и старушку, думаю, гдѣ-нибудь на суку да виситъ же икона. Нѣтъ. Молится просто дереву.

—Бабушка,—спрашиваю ее осторожно,—развѣ можно такъ... дереву, это святая березка?

—Не березка, родимый,—отвѣчаетъ бабушка,—

не березка, а тутъ воротца. Вотъ гдѣ большой-то холмикъ, тамъ Знаменье, а тамъ вонъ Здвиженье, а тамъ Успенье...

—Бабушка, неужели тутъ, правда, воротца?

—И недалеко, родимый, всего четверти на двѣ; въ прежнія времена пахали тутъ, сказываютъ, сохами за кресты цѣплялись...

...«Умолишь угодниковъ Божіихъ, вотъ и позовутъ, и растворятся воротца, а пожалѣешь кого, опять станетъ пустымъ и дикимъ мѣстомъ» (Пришвинъ).

«На что-то мягкое, живое я наступилъ. Нагнулся и испугался: на берегу озера, подъ проливнымъ дождемъ, въ грязи лежала женщина, лицомъ къ землѣ.

—Не трогайте, не трогайте ея,—сказаль мнѣ кто-то,—она звонъ слушаетъ» (Пришвинъ).

Что это? сумасшествіе, повальное религиозное сумасшествіе или... что или?

Кого надо привести на Святое озеро—психіатра или священника? Пусть первый лѣчитъ, или пусть второй доказываетъ, что никакого Китежа не было и нѣтъ, а есть православная церковь, видимая, каменная и деревянная, и пусть въ нее позоветъ. Но дѣло въ томъ, что и сектантовъ въ сумасшедшій домъ сажаютъ, и священники, призывая въ церковь, изъ силъ выбиваются, какъ тѣ же Гиппіусъ и Пришвинъ о томъ повѣствуютъ, и, конечно, по своему правы говорящіе: лопатой не докапнёшь до крестовъ, хоть всю землю изрой, и заѣзжіе психіатры, вѣроятно, бывали, но у стѣнъ града невидимаго богомольцы растутъ: прежде были одни старообрядцы, въ 40-хъ годахъ православные пришли, а теперь и сектанты появились во множествѣ,—а каменные церкви пустѣютъ. Мѣщанинъ, каявшійся народу и Богу.

на Святомъ озерѣ, конечно, бываль въ церкви, исповѣдовался и приобщался,—но вотъ затосковаль, замучился-то только придя къ невидимымъ китежскимъ церквамъ.

Русскій народъ создалъ удивительнѣйшую въ мірѣ секту бѣгуновъ; русскій народъ недавно явилъ міру невиданный имъ образъ геніальнаго бѣгуна—Льва Толстого; русскій народъ бѣжалъ къ невидимому граду, въ церковь невидимую. Въ невидимой церкви было мѣсто Іоасафу—Гаутамъ, царевичу Индійскому, и сѣренькому мѣщанину, и бѣглому декадентскому поэту, и миѣическому Орфею, и языческимъ сибилламъ, и покаявшимся индивидуалистамъ, въ родѣ Мережковскаго, и латинскому Вергилію,—и эту-то церковь онъ увидѣлъ въ подлинномъ градѣ Божиємъ, *in Civitate Dei*,—въ невидимомъ Китежѣ.

Китежъ не есть абстракція, холодная аллегорія, моральная притча. Кто такъ пойметъ Китежъ, тотъ не увидитъ въ немъ ничего больше, какъ «пустое мѣсто и лѣсъ» китежскаго лѣтописца. Китежъ есть дѣйствительность, есть великій реализмъ вѣры, есть подлинный градъ, ибо вотъ мы видимъ у его входа тоскующаго мѣщанина, старуху, молящуюся у березки, это «что-то мягкое, живое», женщину, распростертую предъ прохожимъ, о которой сказали: «не трогайте ея, она звонъ слушаетъ!» Въ наивныхъ и почти смѣшныхъ словахъ старушки, полагающей что «воротца» въ Китежъ недалеко: «всего четверти на двѣ», есть подлинная и горящая ярко правда: кто такъ стучитъ, тому отворять,—отворять и тѣ ворота невидимаго града, за которыми «благоутишное пристанище», по словамъ китежскаго лѣтописца, ибо къ такимъ несомнѣнно—и къ нимъ однимъ—

обращены слова Христа: «толцйте, и отверзится вамъ...»

И путь, указываемый народомъ къ несомнѣнному Китежу, также религиозно-несомнѣненъ: ибо это есть путь величайшаго подвига, трудъ всей жизни, умное дѣланіе, опытъ мистическій. Двойственность Китежа: однимъ—Невещественный градъ, «благоутишное пристанище,» другимъ—топь, пустое мѣсто, лѣсъ,—есть истинное свидѣтельство о подлинномъ религиозномъ знаніи народа, вѣрующаго въ Китежъ. Невидимый градъ для тѣхъ, кто не требуетъ чуда, но самъ пламенѣетъ въ себѣ къ чуду; топь, пустое мѣсто—тому, кто безъ огня вѣры и религиознаго опыта хочетъ пожара вѣры—чуда. Атеистическому кощунственному требованію чуда, какъ доказательства подлиннаго бытія Божія, Божія присутствія въ мірѣ и существованія града Божія¹⁾,—народное религиозное сознаніе въ Китежѣ противопоставляетъ подлинный мистическій путь къ чуду.

Какъ истинный путь,—это путь уготованный всякому, хотящему итти; «тропа Батыева» умѣщаетъ вмѣстѣ идущихъ: и сектантовъ, и православныхъ, и старообрядцевъ, ибо, идущіе во имя Христова, всѣ идутъ одной тропой—религиознаго труда, опыта и пламени. Путь этотъ давно завѣщанъ и не разъ возвѣщался.

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю цѣлуй и неустанно, ненасытимо люби, все люби, ищи восторга и изступленія сего. Омочи землю сле-

¹⁾ На этомъ требованіи построено творчество Л. Андреева, беспомощно, но дерзко выражающаго здѣсь съ религиозную беспомощность русской атеистической интеллигенціи.

зами радости твоя и люби сіи слезы твои» — поучаетъ старецъ Зосима у Достоевскаго. И эпитафюмъ «Карамазовыхъ» беретъ Достоевскій Іоанны слова о зернѣ пшеничномъ, долженствующемъ, чтобъ принести плодъ и не остаться одному, упасть на з е м л ю.

«Алеша стоялъ, смотрѣлъ, и вдругъ, какъ подкошенный, повергся на землю... Онъ не зналъ, для чего обнималъ ее... Онъ цѣловалъ ее плача, рыдая и обливая своими слезами»...

Не одинъ Алеша упалъ на землю, услыхавъ призывъ горній къ землѣ: ранѣе его упалъ на китежскую землю русскій народъ въ лицѣ десятковъ, сотенъ, тысячъ сходящихся къ Невидимому Граду. Глубочайшее откровеніе Достоевскаго здѣсь совпадаетъ съ вѣковымъ народнымъ миеомышленіемъ о землѣ и слезахъ: ибо Китежъ ушелъ въ землю только до Второго Пришествія, и земля свята, она освящена невидимыми китежскими крестами, донинѣ сіяющими въ глуби земной, и «недалеко, всего четверти на двѣ», по словамъ старушки.

«Какъ напоишь слезами своими землю на полъаршина (вотъ онѣ, старушкины-то двѣ четверти) въ глубину, тотчасъ же о всемъ и возрадуешься. И никакой, никакой, говорить, горести твоей больше не будетъ, таково есть пророчество», — говоритъ старица у Достоевскаго въ «Бѣсахъ».

Скорбь ли народной души подсказала Достоевскому эти слова?

Реальная ветхая старушка въ 1908 году повторила ихъ на реальномъ Святомъ озерѣ, на реальной Нижегородской землѣ. Правда не ушла на небо: она тутъ-же съ нами, въ нашей же землѣ; стало быть, и земля не проклята, не одною кровью залита, но и слезами изступленной любви и восторга, и освя-

цена земля, ибо и въ ней храмы, истинные, праведные, крѣпкіе.

Китежъ—не секта¹⁾, не отъединеніе, но соединеніе тутъ же, на землѣ. Обѣтованіе «Въ дому отца моего обители многи суть» соблюдено здѣсь, и китежскій общій путь только одинъ изъ путей многихъ въ Домъ, гдѣ и обители многи, путь намъ ближайшій, русскій и простой. Мы такъ разъединились всѣ со всѣми, каждый съ каждымъ, въ искусствѣ, въ жизни, въ религіи, въ самомъ разъединеніи, что всѣ мы нѣмѣемъ: не о чемъ говорить, другъ друга не понимаемъ. И вотъ то, что есть гдѣ-то мѣсто, гдѣ можетъ встрѣтиться и встрѣтились мѣщанинъ и Мережковскій, Толстой и Добролюбовъ, Достоевскій и русскій народъ, что оказалась одна маленькая точка—и географическая—на землѣ, гдѣ видимо небо общее, синее, простое, всѣмъ, сразу, и это небо покрываетъ не топь, не пустое мѣсто, но землю-мать, свято укрывшую святые алтари,—одно ужъ это о великой правдѣ Китежа говорить намъ, о пути вѣрномъ и святомъ.

¹⁾ Даже миссіонеры, бесѣдующіе съ сектантами на Свѣтломъ озерѣ, не видятъ ничего неправославнаго въ тѣхъ формахъ хожденія къ Невидимому Китежу, котораго создалъ народъ въ связи съ Сказаніемъ о Китежѣ. И, конечно, миссіонеры совершенно правы: ибо, съ точки зрѣнія православной, въ хожденіи къ невидимому граду заключено подлинно-христіанское взысканіе Бога молитвой, подвигомъ терпѣнія, воздержанія и вѣры—той самой, о которой апостоль Павелъ сказалъ: «Вѣра есть уповаемыхъ извѣщеніе, вещей обличеніе невидимыхъ». Въ нашемъ изложеніи Сказанія о Китежѣ мы изслѣдуемъ миеотворческое значеніе и миеотворческую (христіанско-миеотворческую) силу Сказанія о Китежѣ. Религіозный его смыслъ и значеніе несравненно сложнѣе, чѣмъ отмѣчено нами здѣсь; изслѣдованію религіознаго смысла и значенія Китежа, въ прошломъ и настоящемъ, посвящена книга «Церковь невидимаго града.» М. 1913 г.

Путь этот народень въ высочайшемъ смыслѣ слова, ибо это путь не народнической, не путь внѣшнихъ касаній интеллигента къ народу, но путь нашего и народнаго совпаденія и единства—въ исканіи Единой Реальности: Града воцарившагося Христа.

Повѣримъ тутъ свидѣтельству Мережковскаго, такъ передающаго о своихъ бесѣдахъ на Святомъ озерѣ съ «взыскующими града», уговаривавшими писателя остаться съ ними навсегда:

«Первый разъ въ жизни мы чувствовали, какъ самыя личныя, тайныя, одинокія мысли наши могли бы сдѣлаться всеобщими, всенародными.

«Съ двухъ противоположныхъ концовъ міра мы пришли къ одному и тому же. Съ какимъ безконечнымъ и безнадежнымъ усиліемъ цѣлыя поколѣнія русскихъ интеллигентовъ хотѣли соединиться съ народомъ, «шли въ народъ», но какая-то стеклянная стѣна отдѣляла ихъ отъ него... Намъ не зачѣмъ было итти къ народу: онъ самъ шелъ не къ намъ, а къ нашему... Ни онъ безъ насъ (я разумѣю «насъ», конечно, не въ смыслѣ отдѣльныхъ личностей), ни мы безъ него ничего не сдѣлаемъ. Мы—такіе же, какъ онъ, жалкія дѣти безъ матери, заблудшія овцы безъ пастыря, такіе же бездомные странники, «настоящаго града не имѣющіе, грядущаго града взыскующіе».

Первая встрѣча русскаго народа и русской интеллигенціи, встрѣча пониманія, а не вражды, совершилась на пути исканія общей и Единой Реальности.

«Казалось еще немного—и услышимъ мы всѣ сразу, какъ одинъ человѣкъ,—тихіе звоны храмовъ святого града, скользящіе по водѣ. Увидимъ въ плотномъ зеркалѣ озера вмѣсто черныхъ холмовъ—отраженіе золотыхъ главъ, чуть уловимое мерцанье тамъ, гдѣ

на воду падаетъ свѣтъ отъ свѣчей» — такъ выражаетъ это чувство религіознаго единенія у Китежа Гиппіусъ.

Другими—и столь близкими намъ словами—сознаніе этой единственности и общности пути къ невидимому граду съ силой и вмѣстѣ съ народнымъ простодушіемъ выражено въ концѣ Китежскаго Лѣтописца:

«Аще ли который человекъ поругаетца или посмѣется нами переданному сему писанію,—да вѣсть таковой: то не намъ поругается, но Богу и пресвятой Его Богоматери Владычицѣ нашей Богородицѣ и присно Дѣвѣ Маріи».

V.

Народная душа жаждою великаго религіознаго реализма породила глубоко-дѣйственное миеомышленіе о невидимомъ градѣ Китежѣ. То малое, что мы знаемъ о Китежѣ, и то еще болѣе малое, что собрано здѣсь, свидѣтельствуемъ неложно о подлинной религіозной и миеотворческой силѣ русскаго народа. Народъ, донинѣ растущей волной притекающей къ Китежу, не бесплоденъ миеотворчески и религіозно. Китежъ реаленъ и дѣйственъ для тѣхъ тысячъ народа, ежегодно стекающихся къ стѣнамъ града невидимаго, для тѣхъ десятковъ тысячъ, которыя несомнѣнно вѣруютъ Китежу.

Въ этомъ для всѣхъ насъ и больше всего для грядущаго русскаго художника-миеомыслителя—неоцѣненное преимущество передъ Вагнеромъ.

Глубоко различны здѣсь пути Вагнера и русскаго миеомыслителя-дѣлателя (ποιητής).

Величайшая святыня Вагнерова миеотворчества—сказаніе о святомъ Граалѣ—есть только заклинаніе Вагнера: «сіе и буди, буди!» Этому заклинанію предшествуетъ у Вагнера—до его произнесенія въ творчествѣ,—археографія: по сказаніямъ литературнымъ, усиленіемъ религіозной воли своей, возсоздаетъ онъ сказаніе религиознотворческое; даже филологія (и иногда явно неудачная, въ родѣ знаменитыхъ толкованій псевдо-арабскаго имени Парсифаля: *parséh*—непорочный и *fal*—простецъ) нужна Вагнеру, чтобы обрѣсти утерянное, возсоздать раздробленное, возвеличить уничтоженное. Отъ индивидуальнаго интуитивнаго постиженія, отъ *ante-cipatio* миеа въ своей душѣ—къ миеологической литературѣ (дабы найти опору въ конкретномъ и коллективномъ), и отъ литературы, отъ историко-филологическаго изслѣдованія—къ миеу, къ святынѣ, къ святому мѣсту—вотъ путь Вагнера.

Отъ святыни, отъ мѣста святого, донинѣ богатаго религіозной дѣйственностью—къ миеу творческому, оплодотворяющему и спасающему искусство—вотъ путь русскаго великаго художника, который захотѣлъ бы по нему итти, ибо воистину великимъ и простымъ надо быть, чтобы начать художническое хожденіе къ Китежу.

При всей своей религіозной цѣнности и сокровенному значенію,—легенда о св. Граалѣ нынѣ не есть религіозная реальность и дѣйствительность ни для германскаго народа, ни для Э. Европы вообще. Гдѣ тѣ десятки людей, которые во имя Грааля бросаютъ удобные свои европейскіе дома и дѣла и въ исканіи его видятъ высшую отраду? Гдѣ нынѣ тоскующіе у стѣнъ Монсальвата въ реальныхъ соленыхъ слезахъ и дѣйствительной тоскѣ и скорби? Гдѣ внимающіе

въ религиозномъ восторгѣ звону Монсальватскихъ колоколовъ?

Ихъ нѣтъ. Бросаютъ удобные европейскіе и американскіе дома, чтобъ залъ Нью-Йорскаго театра или парижской Grand Opéra утонченно смѣнить на залъ Байрейта, не менѣе удобный, но болѣе изысканный. Слушаютъ звонъ хитрыхъ вагнеровскихъ колоколовъ не въ невидимомъ Градѣ, а въ невидимомъ Байрейтскомъ оркестрѣ, пишутъ статьи въ Вагнерьянскихъ журналахъ, да диссертациі о происхожденіи легенды о св. Граалѣ защищаютъ у скучающихъ профессоровъ. На св. Грааль наводятъ бинокли (тутъ вспоминается праведное негодованіе Вагнера друга Фр. Листа, препятствовавшаго инсценировкѣ своихъ двухъ ораторій, утверждая, что на «святыхъ нельзя наводить бинокли»), колокола Горы Спасенія слышать въ оркестрѣ, о Монсальватѣ говорятъ.

Невидимыя церкви невидимаго града видятъ народнымъ видѣніемъ истины и вѣры, колокола Китежа слышать въ религиозномъ восторгѣ, въ Китежѣ вѣруютъ, къ Китежу идутъ, босые и голодные, за десятки верствъ—вотъ разница между европейскимъ Западомъ и Востокомъ, между народной душой, спящей въ покоѣ, и народной душой, бодрствующей въ скорби и надеждѣ,—между искусствомъ Вагнера и искусствомъ русскаго грядущаго миеомыслителя.

Миеотворческое ея значеніе, и еще болѣе религиозное,—громодно. Нѣтъ достаточно словъ, чтобъ выразить его.

Тотъ, кто до конца пойметъ это и отъ невидимаго Китежа вѣры пойдетъ къ цвѣтущему во плоти Китежу искусства, тотъ будетъ великій художникъ-миеотворецъ на Руси.

Рожденнаго Китежемъ художника еще нѣтъ у насъ, но какъ бы предвѣстіе предвѣстія объ этомъ рожденіи уже дано намъ—духомъ музыки, звучащимъ въ словѣ и въ звукѣ. Знаемъ уже художника, ушедшаго къ Китежу и пришедшаго оттуда съ первою китежскою вѣстью искусству,—вѣстью подлинно-благой. Говорю объ Александрѣ Добролюбовѣ.

Огромно и дѣйственно было устремленіе этого человѣка къ народной душѣ—и вмѣстѣ съ нею къ душѣ вселенской—къ послѣдней реальности. Поэтъ, нѣкогда съ величайшей надеждой привѣтствованный однимъ изъ немногихъ истинныхъ художниковъ нашихъ дней—Валеріемъ Брюсовымъ, одинъ изъ молодыхъ и подлинныхъ европейцевъ нашихъ, по словамъ европейца Мережковского — «крайній декадентъ не только на словахъ, но и на дѣлѣ, подражатель Бодлера и Свинборна, отравленный всѣми ядами «искусственныхъ эдемовъ», онъ сталъ безвѣстнымъ странникомъ, искателемъ Невидимаго Града; откуда-то издалека, изъ тѣлши народной жизни и вѣры, о которой мы ничего не знаемъ, онъ выносить намъ свою прекрасную «Изъ книги невидимой», первую книгу всей русской литературы, дошедшую до народа и принятую имъ, какъ книгу живую,—книгу, въ теченіе пяти лѣтъ раскупленную мистиками мужиками и интеллигентами у утонченнаго «Скорпіона». Стихи Добролюбова—не стихи, его отрывки—не афоризмы, его главы—не главы книги, его обращенія—не проповѣдь: что же его книга? Первый, еще едва слышимый, но уже благовѣствующій лепетъ человѣка и художника, слышавшихъ Китежскій вѣчный звонъ.

«Пока погибаетъ хотя одна послѣдняя, самая

презрѣнная былинка степей, я не могу забыть: и она сестра моя. Пока все не бессмертно, я не принимаю вашего міра».—«Первая одежда твоя человѣкъ,—это плоть, весь видимый міръ. Ты самъ соткалъ ее».—«Драгоценный камень скрыть отъ всего міра».

Безумными или сверхразумными покажутся намъ слова эти (народу кажутся они поистинѣ разумными и прекрасными),—все равно: мы такъ не говоримъ, не смѣемъ, не можемъ. «Изъ книги невидимой» открываетъ намъ нѣчто тотъ, кто слышалъ звонъ града невидимаго, но не невидимаго Китежа.

И все, что услышалъ народъ изъ нашей новой поэзіи, мистики, метафизики—это одну только вѣсть эту, данную въ духѣ музыки, изъ китежской обители.

А. Добролюбовъ тутъ первый,—и, перваяго, его уже слышали умѣющіе слышать среди насъ и среди народа. Не есть-ли это предвѣстіе предвѣстія радостнаго и несомнѣннаго, что не бесплодно наше чаяніе художника всенароднаго, миотворца, прошедшаго—по Ницше—пути «освященія и посвященія»?

Не оттого ли убѣжали отъ искусства великіе бѣгуны—Гоголь, Достоевскій, Толстой, что предпочитали невидимо и тайно итти къ Китежу безъ искусства, чѣмъ къ искусству безъ китежскихъ звуковъ? Нѣмѣли, чтобъ слышать звонъ взыскаемаго града. Добролюбовъ былъ нѣмъ, слышалъ,—и вотъ уже не смолчалъ, но, коснѣя языкомъ, въ отрывкахъ, наброскахъ, замѣткахъ, на лоскуткахъ, на ходу, на пути, кое-какъ: лишь бы сказать,—попытался сказать намъ, что видѣлъ, что слышалъ тамъ, за китежскими стѣнами,—и его, нѣмого и безслѣвнаго, по сравненію съ великими говорящими Достоевскимъ и Толстымъ, услышали и повѣрили ему и свидѣтель-

ству его. Возвратъ Добролюбова къ слову, къ пѣснѣ самъ онъ объяснилъ намъ: онъ говорилъ, былъ въ искусствѣ и вотъ умолкъ, потому что не могъ уже пѣть и говорить: молчалъ; услышалъ слабый звонъ невидимаго храма—и вотъ опять поетъ, потому что теперь это уже можно и нужно: «Отъ дѣтства пѣсни рождались въ сердцѣ моемъ. Когда я вступилъ на путь покаянія, нѣсколько лѣтъ удерживалъ я уста свои... Я пѣлъ все, что пѣлъ, только для самыхъ близкихъ братьевъ моихъ и для Бога, я никогда не подумалъ бы, что я напечатаю ихъ или даже запишу на бумагѣ, я никогда не предполагалъ возвратиться къ писанію¹⁾. Но теперь я возвращаюсь и къ книгамъ и признаю васъ, мудрецы всѣхъ временъ, священныя чистыя книги всѣхъ временъ, всѣхъ народовъ!»

Такъ говоритъ вернувшійся и обрѣтшій новый и чистый домъ бѣгунъ. Тутъ, въ этомъ возвратѣ Добролюбова, свершившемся за нѣсколько лѣтъ до ухода Толстого, кончается наше страшное разединеніе и первый камень закладывается новаго, отчаго дома, въ который вошли бы, вернувшись, бѣгуны наши, которымъ кричали «вернитесь!», но которые не возвращались—Достоевскій, Гоголь, Толстой...

Не тогда ли повѣрить себѣ художникъ, когда въ словахъ своихъ самъ услышитъ слова и подголоски китежскихъ распѣвцевъ и пѣснопѣнній, въ звукахъ своихъ—отзвуны китежскаго звона? Какъ, не повѣривъ себѣ, сдѣлаеть, чтобъ повѣрили ему другіе, какъ обманеть народъ? Ложью ли безрелигіознаго искусства, «заблудшаго искусства нашихъ дней», достигнетъ онъ этого?

1) Курсивъ А. Добролюбова.

Не случайно у большого художника, Римскаго-Корсакова, были въ творествѣ два совпаденія съ народнымъ миеомышленіемъ. О первомъ моментѣ совпаденія—о созданіи «Снѣгурочки» и близкаго къ ней «Садка», уже говорилось. Это былъ моментъ, когда, отнюдь не миеотворческое само по себѣ, творчество Римскаго-Корсакова совпало во многомъ съ языческой, едва тлѣющей стихіей русскаго народнаго миеомышленія. Вторымъ моментомъ совпаденія—было созданіе, среди стилизаторскихъ «Сказки о царѣ Салтанѣ» и «Золотога пѣтушка»—«Сказанія о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи».

Соблазнъ провести тутъ параллель съ Вагнеромъ долженъ быть опредѣленно отвергнутъ: можемъ ли мы представить себѣ Вагнера по слѣ «Парсифаля», музыкально-стилизующаго какую-нибудь сказку братьевъ Гриммовъ? Римскій-Корсаковъ по слѣ «Китежа» создалъ «Золотога пѣтушка». Въ то время какъ Вагнеръ есть всегда заклинатель (языческими или христіанскими заклѣтіями) обуевающей его стихіи музыки, Римскій-Корсаковъ есть искусный—и въ своемъ искусствѣ пріемлемый—звѣздочетъ-хитродѣй, матеріаломъ замысловатыхъ своихъ хитродѣйствъ избирающій нужное ему количество водной стихіи, нисколько не страшное,—музыки. Художническое устремленіе, и вмѣстѣ жизненное, у Вагнера одно: укрощеніе угрожающей ему стихіи заклѣтіемъ искусства; художническое, и только художническое, устремленіе Римскаго-Корсакова—держаться какъ можно далѣе всяческихъ заклѣтій и въ области привычнаго создавать привычно-прекрасное или хорошее. Къ «Граалю» Вагнеръ подходилъ трудомъ всей жизни, а потомъ уже художническимъ мастерствомъ тоже всей жизни; къ «Китежу» Римскій-Корсаковъ

подходилъ только мастерствомъ, пріобрѣтеннымъ къ старости, но тѣмъ важнѣй для насъ «Китежъ» Корсакова, какъ симптомъ: Римскій-Корсаковъ не могъ пройти мимо «Китежа». Пусть онъ только блестящій фольклористъ въ музыкѣ, но самый этотъ музыкальный фольклоризмъ, исчерпавъ себя до конца въ языческой стихіи народнаго творчества¹⁾, логически пришелъ къ христіанской. Художническая, хотя и узко понятая, но и въ узости своей неизбѣжная потребность совпала здѣсь съ потребностью общою, уже не звѣздочетской, а самой насущной,—съ той, которой послужилъ А. Добролюбовъ. Въ творчествѣ Римскаго-Корсакова Китежъ—эпизодъ, но этотъ эпизодъ былъ внутренне неизбѣженъ. Замѣчательнѣй всего, что Китежъ былъ воспринятъ Римскимъ-Корсаковымъ очень близко къ народному пониманію основныхъ китежскихъ устремленій, поскольку они проявлены во-внѣ и доступны обычному познанію,—воспринятъ не религіозно, а только художнически-правдиво.

Китежанинъ Добролюбовъ не хочетъ безсмертія, если не безсмертна сестра - травка и сестрица былинка, «посломъ отъ медвѣдя» пришелъ онъ, потому что воистину «хочетъ онъ примириться съ человѣкомъ», и единая изъ вѣстей, слышанныхъ Добролюбовымъ въ «Китежѣ», есть напоминаніе о томъ, что Христосъ послалъ благовѣстниковъ благовѣствовать евангеліе не людямъ однимъ, но «всей твари».

Это подлинно народное, русское, христіанское вѣрованіе какой-то художнической правдой учуяль

¹⁾ «Золотой Пѣтушокъ» есть только повтореніе уже прежде даннаго въ «Снѣгурочкѣ» и «Казеѣ», «Салтанъ»—въ «Садко» и «Снѣгурочкѣ».

вовсе нерелигиозный Римскій-Корсаковъ и преданіе о Китежѣ соединилъ со сказаніемъ о мудрой дѣвѣ Февроніи, почерпнутомъ изъ древней повѣсти. «Сказаніе» по-китежски разумно и необходимо открывается «Похвалой пустынь» въ видѣ оркестроваго вступленія. Единственная во всей оперной литературѣ, слѣдуетъ далѣе сцена Февроніи со звѣрями и птицами. Привѣты Февроніи и братаніе ея со всей тварью внушены Корсакову какимъ-то прорывомъ, мгновеннымъ и случайнымъ, къ народной душѣ; даже медвѣдю, посломъ отъ котораго называлъ себя братъ Александръ (Добролюбовъ), нашлось тутъ мѣсто. Заблудившійся на охотѣ княжичъ Всеволодъ спрашиваетъ Февронію, пораженный братаньемъ ея со звѣремъ:

Ты скажи-ка, красна дѣвица,—

Ходишь ли молиться въ церковь Божію?

Февронія отвѣчаетъ ему самыми китежскими словами, будто у Добролюбова подслушанными (у Безсонова ничего такого не могъ прочесть Римскій-Корсаковъ):

Нѣтъ, ходить-то мнѣ далеко, милый...

А и то: вѣдь Богъ-то не вездѣ ли?

Ты вотъ мыслишь: здѣсь пустое мѣсто,

Анъ же нѣтъ—великая здѣсь церковь,—

Оглянися умными очами.

(благоговѣйно, какъ бы видя себя въ церкви).

День и ночь у насъ служба воскресная,

Днемъ и ночью темьяны да ладаны;

Днемъ сіяетъ намъ солнышко ясное,

Ночью звѣзды, какъ свѣчки, затеплятся.

День и ночь у насъ пѣнье умильное,

Что на всѣ голоса ликованіе,—

Птицы, звѣри, дыханіе всякое

Восхваляютъ прекрасенъ Господень свѣтъ.

И дальше не устоялъ звѣздочеть-хитродѣй противъ властныхъ сѣтованій души народной, какъ-то (не знаю, какъ) и имъ разслышанной: предатель-пьянчуга Гришка Кутерьма, не смѣющій молиться строгому Судии «всяческихъ», но въ смиренной мольбѣ приникающей къ матери-землѣ:

Ты земля, наша мати

Милосердная!

Ты прости согрѣшенье

Гришѣ бѣдному!—

не есть ли онъ тотъ же реальнѣйшій кающійся мѣщанинъ со Святого озера, о которомъ ничего не зналъ, должно быть, сухой старикъ въ застегнутомъ сюртукѣ—Римскій-Корсаковъ?

И уже подлинно-китежская необходимость, внутренняя неизбѣжность, безъ чего Китежъ—не Китежъ,—заставила все того же музыкальнаго звѣздочета ввести въ «Сказаніе» сцену «Хожденія въ невидимый градъ»: на узкую и вѣрную «тропу Батыеву» призываетъ Февронію Алконость, райская птица:

Укрѣпись надеждою,

Вѣрой несомнѣнною:

Все забудется,

Время кончится!

Всю жизнь придумывалъ звѣздочеть хитрѣя музыкальныя кудесничества и сладкія дѣйства, четырнадцать разъ являлся въ своихъ операхъ подъ разными масками и мантиями, но вотъ въ одной, предпоследней, противъ воли своей, заговорилъ объ иномъ и,—какъ ни мало сказалъ,—сказалъ все-таки такъ, какъ никто до него не говорилъ въ русской сценической музыкѣ. «Китежъ»—едва ли не наименѣе популярная изъ оперъ популярнаго композитора, но послѣ «Китежа» уже явно обречены на сверженіе всѣ

глиняные кумиры «Демоновъ» и «Онѣгиныхъ». Непривычнымъ языкомъ, глухо, поневолѣ,—какъ пророчество ветхозавѣтнаго Валаама, противъ воли благословившаго то, чему не желалъ благословенія,—слово о святомъ въ грѣшномъ русскомъ лицедѣйствѣ произнесено,—и нужно намъ ждать, чтобъ не косноязычный Валаамъ, противъ воли произнесшій его, но истинный пророкъ, для него, ради него и во имя его пришедшій, произнесъ его, не коснѣя языкомъ, но во исполненіе повелѣнія:

Глаголомъ жги сердца людей.

Рихарду Вагнеру отъ созданія искусства, во многомъ миеотворческаго, нужно было итти къ пробужденію дѣйственаго источника вѣры и религіи. Этого не случилось, и не могло случиться: религія первична предъ искусствомъ, и искусство—лишь радуга, возникающая надъ водами религіи, и въ этомъ смыслѣ всякій художникъ не вѣднй богъ, возникшій изъ вѣдной стихіи-религіи, но—по словамъ Вл. Соловьева—лишь «отрѣзокъ настоящей неподдѣльной радуги» (письмо къ Фету).

Вагнеръ взялъ на себя иго непосильное, и мы знаемъ этапы его склоненія и усталости подъ этимъ игомъ, но усталость эта не отъ собственной его слабости, а отъ непомѣрности поднятаго на себя бремени, поэтому прекрасна и самая его усталость, и тѣмъ болѣе прекрасны этапы его бодрости и восхожденія.

Русскому грядущему художнику не нужно поднимать столь тяжкаго бремени: ему отъ дѣйственаго источника вѣры и религіи нужно итти къ созданію искусства, отъ чистыхъ водъ—къ лучезарному мосту радуги, соединяющей небо и землю; ему не придется, какъ Вагнеру, быть великолѣпнымъ и возвѣщающимъ грядущую радость «отрѣзкомъ ра-

дуги», возникшей изъ невѣдомыхъ водъ. Его путь легче, потому что путь Вагнера былъ труднѣй; но труденъ и его путь: тихія воды, дающія радугу,— для художниковъ нашихъ дней, какъ и для всѣхъ насъ — «чистый ключъ» свѣтлаго вертограда, но «ключъ запечатлѣнный». Подвигомъ вѣры, жизни и творчества снимаются съ него печати, «Очищеніе и посвященіе» повелѣваетъ художнику Ницше.

Радуга современнаго искусства уже не обманываетъ насъ и никогда не обманетъ народъ: пиротехническимъ мостомъ представляется она намъ, блещущимъ всѣми огнями пиротехническихъ, фейерверочныхъ совершенствъ, но не говоритъ она намъ ни о какихъ надеждахъ—лишь объ успѣхахъ химическихъ лабораторій современнаго искусства. Радугу, возникшую изъ чистыхъ водъ вертограднаго ключа, нынѣ еще запечатлѣннаго, обѣщаетъ намъ искусство подвига, вѣры и жизни. Съ вѣстью о такомъ искусствѣ, приходитъ въ Россію Вагнеръ, хотя вагнеровское искусство въ цѣломъ—еще не до конца такое искусство.

Вагнеръ никогда не пользовался въ Россіи такимъ вниманіемъ и изученіемъ, какъ нынѣ, и это вниманіе и изученіе отлично отъ того вниманія и изученія, съ которымъ начинаютъ теперь относиться, напр., къ Баху. Не музыкантъ только, хотя бы и великій, не поэтъ, хотя бы и замѣчательный, не мыслитель, хотя бы и значительный, гривлекаютъ въ Вагнеръ, но Вагнеръ, какъ явленіе, а явленіе Вагнера—явленіе художника-миеомыслителя.

Русское искусство безсознательно жаждетъ той правды возрожденнаго міеа, правды искусства символическаго, міеотворческаго и религіознаго одновременно,—въ которомъ весь подлинный Вагнеръ.

Растетъ наша религіозная жажда и когда мы пьемъ изъ чаши искусства, мы хотимъ изъ этой чудесной и прекрасной чаши пить ту воду, которая утоляла бы нашу единую жажду—религіозную жажду. Этой жаждой жаждемъ мы такъ же, какъ и народъ, и онъ еще сильнѣе насъ. Эту жажду или утоляютъ, или она иссушаетъ жаждущаго. Вагнеръ указаль искусству путь къ источнику, утоляющему эту жажду. Что путь его правъ предъ религіей — мы видимъ изъ дѣйственной религіозной силы миеомышленія народнаго (такова религіозная сила миеомышленія о Китежѣ); что путь его правъ предъ искусствомъ—свидѣтельствуютъ о томъ все прошлое нашего и западнаго народнаго искусства и само искусство Вагнера. По этому пути христіанскаго миеотворчества пришелъ Вагнеръ въ Россію, и на этомъ пути должна встрѣтить его Россія съ радостью и признаніемъ, ибо это и нашъ исконный народный и религіозный путь—путь къ невидимому граду.

Весь Вагнеръ—«Memento mori!» современному искусству. Нигдѣ такъ не слышно это праведное «Memento», какъ въ Россіи, потому что нигдѣ не было столь великихъ бѣгуновъ отъ современнаго искусства, какъ въ Россіи: бѣжали у насъ Гоголь, Достоевскій, Левъ Толстой, «скрывался и тайль» Тютчевъ, бредилъ послѣднимъ поэтомъ Баратынскій, возвѣщаль о концѣ литературы Мережковскій, ушелъ А. Добролюбовъ, облачается въ гносеологическую броню и сжимаетъ себя въ методологическіе тиски Андрей Бѣлый—и у всѣхъ, большихъ и малыхъ, одно «потому что»: потому что слышать это праведное «Memento!» и лучше имъ молчать, онѣмѣть, «таить и скрываться», чѣмъ быть радугой, не изъ чистыхъ водъ ключа вертограднаго возсіявшей.

Вагнеръ приходитъ въ Россію не съ однимъ «Memento» о смерти,—но и съ благовѣствующимъ «memento» о жизни: Memento vivere! И это memento слышимъ мы, потому что ждали его и чаяли, и у всѣхъ опять общее—въ послѣднемъ и святомъ—«потому что»: потому что праведнаго искусства хотѣлъ Гоголь, потому что звуки всенародныхъ хоровъ утаены въ индивидуалистической глубинѣ тютчевской лирики, потому что національными трагедіями являются нестройные романы Достоевскаго, потому что о поэтѣ слышимомъ и судимомъ всенародно «на играхъ Олимпійскихъ» тосковалъ Баратынскій («но нашей мысли торжищъ нѣтъ, но нашей мысли нѣтъ форумал!»), потому что во имя искусства народнаго и религіознаго косноязычно и упрощенно отвергалъ Л. Толстой Шекспира и съ нимъ все искусство нашихъ дней, потому что искусства Китежа искалъ А. Добролюбовъ, потому что о теургіи писалъ Андрей Бѣлый.

Вагнеръ говоритъ о болѣзни смертельной нашего искусства, но слово его мы услышимъ, ибо и сами, не произнося, шептали его про себя, и болѣзнь эта, вѣримъ, «не будетъ къ смерти». Всѣ мы больны—отъ Мережковскаго до семеновскаго мѣщанина, но лишь ту болѣзнь найдетъ Врачъ смертельной, когда не замѣчаютъ и не хотятъ до конца замѣчать сами болящіе, что они—на ложѣ смерти.

Искусство — радуга надъ силоамскими водами религіи: исцѣленіе наше тамъ, еще издали только видимъ мы исцѣляющія воды, еще не вошли въ нихъ, не омылись ими,—но уже видимъ восходящую радугу надъ ними, видимъ—и надѣмся.

Ницше сказалъ про Байретъ, а мы повторимъ то же про ожидаемое искусство художника «чистаго» и «посвященнаго»:

«Для насъ Байретъ имѣеть значеніе утренней молитвы въ день битвы».

Эта битва—за послѣднія религіозныя цѣнности, но начало этой битвы—борьба за искусство религіозное и всенародное—миотворческое: ибо радугу мы видимъ всегда п е р в о й, высоко надъ водами,—и ей вѣримъ, что обѣщаніе не ложно, и мы спасены.



ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУСАГЕТЪ“.

МОСКВА,

Пречистенскій бульв., д. 31, кв. 9. ☐☐ ТЕЛЕФ. 1-79-50.

- АНДРЕЙ БЪЛЫЙ.** Символизмъ. Книга статей. М. 1910. Ц. 3 р.
АНДРЕЙ БЪЛЫЙ. Арабески. Книга статей. М. 1911. Ц. 2 р. 50 к.
АНДРЕЙ БЪЛЫЙ. Трагедія творчества (Достоевскій и Толстой). М. 1911. Ц. 40 к.
ВОЛЬФИНГЪ. Модернизмъ и музыка. Книга статей. М. 1912. Ц. 2 р.
ЭЛЛИСЪ. Русскіе символисты (Бальмонтъ, Брюсовъ, Вѣлый). М. 1910. Ц. 2 р.
БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Русская Камена. Книга статей. М. 1910. Ц. 1 р. 50 к.
СЕРГѢЙ ДУРЫЛИНЪ. Рихардъ Вагнеръ и Россія. М. 1913. Ц. 50 к.
РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ. Нибелунги. Вступит. статья **Макса Ценкера.** Переводъ С. Шенрока. М. 1913.
ПАУЛЬ ДЕЙССЕНЪ. Веданта и Платонъ въ свѣтъ Кантовой философіи. Переводъ М. Сизова. М. 1912. Ц. 40 к.
ЖОЗЕФЪ ОРСЬЕ. Агриппа Негтесгеймскій. Переводъ подъ редакціей Валерія Брюсова, съ дополненіями и вступ. статьей. М. 1913.
ИЩОЛИТЪ ТЭНЪ. Наполеонъ Бонапарте. Съ портретомъ. Переводъ О. К. Синцовой. М. 1912. Ц. 85 к.
ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ. Стихотворенія въ прозѣ. Переводъ Эллиса. М. 1911. Ц. 1 р.
АНТОЛОГІЯ. Собраніе стихотвореній. М. 1911. Ц. 2 р.
АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Собраніе стихотвореній въ трехъ книгахъ.
Кн. I. Стихи о Прекрасной Дамѣ. Изд. 2-е, испр. и доп. М. 1911. Ц. 2 р.
Кн. II. Нечаянная Радость. Изд. 2-е. М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
Кн. III. Снѣжная Ночь. Изд. 2-е. М. 1912. Ц. 1 р. 50 к.
АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ. Ночные часы. Четвертый сборникъ стиховъ. М. 1911. Ц. 1 р.
ЗИНАИДА ГИНСГУСЪ. Собраніе стиховъ. Книга вторая. М. 1910. Ц. 1 р.
СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Апрельъ. Книга стиховъ. М. 1910. Ц. 2 р.
СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Цвѣтникъ Царевны. Книга стиховъ. М. 1913. Ц. 1 р. 25 к.
ЭЛЛИСЪ. Stigmata. Книга стиховъ. М. 1911. Ц. 2 р.
МЕЙСТЕРЪ ЭКХАРТЪ. Проповѣди и разсужденія. Переводъ и вступительная статья М. В. Сабашниковой. М. 1912. Ц. 3 р.
РЕЙСБРУКЪ УДИВИТЕЛЬНЫЙ. Одѣжаніе духовнаго брака. Вступительная статья М. Мотерлинка. Переводъ М. Сизова. М. 1910. Ц. 2 р.
ТЕРАЦІЛИТЪ ЕФЕССКІЙ. Фрагменты. Переводъ В. Нилендера. М. 1911. Ц. 1 р.
ЦВѢТОЧКИ св. Франциска Ассизскаго. Вступит. статья С. Н. Дурьлина. Переводъ А. П. Печковскаго. М. 1913. Ц. 75 к.