

стоянно и неустанно рѣшать въ себѣ. Господь зоветъ насъ къ этой огромной задачѣ, — и мы прежде всего должны ее осуществлять въ себѣ и для себя.

*
**

Я набрасываю эти мысли, не думая ими исчерпать огромной и отвѣтственной темы о работѣ Движенія въ Россіи. Наобо-

ротъ — моя задача въ томъ и была, чтобы поставить этотъ вопросъ передъ всѣмъ Движеніемъ, вызвать въ немъ работу мысли и тѣмъ содѣйствовать уясненію совершенно конкретныхъ задачъ Движенія, уже здѣсь стоящихъ передъ нами.

В. В. Зѣньковскій.

Этюды о Русской Культурѣ

Этюдъ IV.

Чайковскій, Тургеневъ и Толстой.

(Продолженіе).

Тургеневъ — писатель совсѣмъ особеннаго свойства. Онъ очень много отдалъ силъ моменту — это его прославило, правда — «моментальнымъ» прославленіемъ. Онъ написалъ много полупублицистическихъ романовъ съ довольно скоропортящейся лирикой. Изъ его крупныхъ романовъ сохранили свою художественную мощь лишь «Дворянское Гнѣздо» да «Рудинъ». Всѣ прочіе безнадежно устарѣли. Совсѣмъ иное дѣло — его мелкія вещи и стихотворенія въ прозѣ — особенно тѣ, гдѣ выступаетъ мистико-фатальный и оккультно-магическій элементъ. Эти вещи не только не устарѣли, но засіяли новымъ блескомъ — правда, часто зловѣщимъ. Мы имѣемъ въ виду такія произведенія какъ «Первая Любовь», «Призраки», «Сонъ», «Клара Миличъ», «Пѣснь торжествующей любви», «Разсказъ отца Алексѣя», «Собака», «Стукъ, стукъ, стукъ» и многія стихотворенія въ прозѣ — словомъ, всѣ тѣ вещи, которыми наша радикально-общественная критика (напр., Михайловскій) внимала и внимаетъ «ушами Мидаса» — выражаясь деликатно.

Тема здѣсь всюду въ сущности одна: мистическая гибель, либо отсрочка гибе-

ли цѣной гибели другого существа. И всюду разлита смертельная тоска, та самая тоска, которая выдѣлена «въ чистомъ видѣ» въ блестящемъ по формѣ и необычайно глубокомъ по содержанию разсказѣ «Онъ» Леонида Андреева. Лишеніе свободы, рокъ, гибель — и смертная тоска — все это въ перемежку съ магической теургіей, доходящей даже до некромантіи (вызываніе мертвыхъ, волхвованія надъ мертвецами) и эктоплазмій (появленія матеріальныхъ призраковъ). И спасенія отъ нихъ нѣтъ, ибо не только не произносится имя Сына Божія, но Оно, какъ будто, окончательно забыто. Здѣсь нельзя не вспомнить знаменитаго метапсихика Крауфорда, которымъ вслѣдствіе его занятій, связанныхъ съ погруженіемъ въ этотъ міръ, овладѣла непреодолимая тоска, закончившаяся самоубійствомъ.

По нѣскольку другому руслу идетъ фаталистическая мистика Л. Толстого. Онъ являетъ міру двѣ фатальныхъ силы: панническую стихію безликаго космоса — природы, и безликой народный «міръ», безликую социальную «простонародную» стихію — ибо Толстой самъ титулованный мужикъ и, такъ сказать, Панъ въ графьяхъ. Съ безликой стихіей гнома - му-

жичка (Кобольда?) сталкивается в своем вѣщемъ снѣ Анна Каренина и ея кошмаръ становится въ моментъ самоубійства дѣйствительностью. Это — геніальный символизмъ. Кошмаръ Анны Карениной — мистико - символическое и фаталистическое ядро всего романа. Это черное солнце, пронизывающее своими темными радіаціями гигантскія глыбы залитаго свѣтлымъ солнцемъ жизни земного реализма. Происходитъ встрѣча двухъ солнць — свѣтлаго и чернаго. И черное затмѣваетъ свѣтлое. Съ безликой соціальной стихіей сталкивается личность Наполеона и въ результатъ получается, такъ сказать Антей на выворотъ — гигантъ отъ соприкосновенія съ землей словно линяетъ, теряетъ всю свою геніальность и силу и превращается въ жалкій обсосанный огрызокъ съ насморкомъ. Дѣйствительно, «отъ великаго до смѣшного одинъ шагъ». Но зато какъ великолѣпны и полны истиннаго величія Платонъ Каратаевъ и дядя Ерошка въ «Казакахъ» — оба, какъ будто антиподы, — но антиподы въ смыслѣ сѣвернаго и южнаго полюса одинаго магнита. Заставьте дядю Ерошку (Пана) философствовать — получится натуральная святость Каратаева и морально - богословскія «штучки» самого Л. Толстого. Или еще хуже: заставьте Пана - Толстого философствовать, получится что-то вродѣ «баптизма».

Но у Л. Толстого — не только «баптизмъ». «Баптизмъ» у него только «штучка», а все дѣло въ его фаталистической стихіи.

Въ Аннѣ Карениной геніально вскрытъ генезисъ зла, какъ выдумки, какъ дурной субъективной романтики. Анна (все выдумала, все накликала и, постепенно, силы внутренняго влеченія къ гибели стали ея собственнымъ внутреннимъ рокомъ. Ея имагинація, дурныя романтическія грезы вселились во Вронскаго — быть можетъ, въ порядкѣ даже внушенія, и превратились, дѣйствительно, въ его объек-

тивную холодность. Далѣе онѣ вселяются въ колеса поѣзда и становятся матеріальной реальностью и внѣшнимъ (объективнымъ) рокомъ, выраженнымъ въ страшномъ символическомъ образѣ ея кошмара — мужичка, работающаго въ желѣзѣ и приговаривающаго безмысленныя французскія слова. Въ томъ и ужасъ, что мужичекъ, работая въ желѣзѣ, работаетъ, въ сущности въ ней. А самъ «мужичекъ» ничего не знаетъ и знать не хочетъ, ибо это законъ матеріальной природы, «естества чинъ» — τῆς φύσεως. Это — гномъ желѣза (кобольдъ) — колеса и рельсы, паровозъ и вагоны. Они объ Аннѣ ничего не знаютъ, раздавливая ее, ибо на нихъ въ этомъ потемненномъ грѣховномъ мірѣ опущена пелена «великаго невѣдѣнія» (τῆ μευδλη ἀγνοια) Василида въ противоположность софійному взаимосознанію, взаимопроникновенію и взаимолюбви въ Царствѣ Божіемъ, гдѣ «Богъ всяческая во всемъ».

Il faut le battre, le broyer, le pétrir — это бормотаніе «мужичка въ желѣзѣ» — это же есть звуки желѣзныхъ колесъ, мѣсящихъ, бьющихъ и рвущихъ тѣло Анны. И языкъ ихъ въ Россіи, такъ сказать, «французскій», т. е. чуждый и въ то же время страшно знакомый. Для философіи рока — это страшный кладъ.

Сюда же относится смрадный и омерзительный звукъ пузырьковъ газа въ сгнивающемъ мозгу, уловленный Достоевскимъ въ булькающемъ хлопаніи «бобокъ, бобокъ, бобокъ». Это звуковой символъ погасающаго навѣки сознанія, переходящаго изъ смерти первой, послѣ интермедіи временно возвратившагося въ кошмарахъ мытарствъ сознанія, — въ смерть вторую и безконечную. Самое гнусное и тягостное, что въ этомъ «бобокъ, бобокъ, бобокъ», видится давно знакомая мертвецкая улыбка, мертвецкій цинизмъ надъ самимъ собой. Это — обратная сторона прелестно - прекрасныхъ черныхъ глазъ «Демона самоубійства» В. Брюсова. Ибо

грѣхъ, смерть и діаволь могутъ быть сосредоточены въ самоубійственномъ и потустороннемъ цинизмѣ.

Онъ въ вечеръ одинокій — вспомните —
Когда глухіе сны томятъ,
Какъ врачъ искусный въ нашей комнатѣ
Намъ подаетъ въ стаканѣ ядъ.
Онъ на мосту, гдѣ воды сонныя
Бьютъ утомленно о быки
Вздуваетъ мысли потаенныя
Мѣхами злобы и тоски.
Въ лѣсу, когда мы пьяны шорохомъ
Листвы и запахомъ полянъ
Шесть тонкихъ гильзъ съ бездымнымъ поро-
хомъ
Кладетъ онъ молча въ барабанъ..

А тамъ — циничная улыбка гнилого мяса и лопающейся кожи, сползающей съ костей, и безконечное «бобокъ, бобокъ, бобокъ»...

Такъ заключилась біографія и творчество величайшаго представителя музыкальной культуры русскаго дворянства и вообще одного изъ величайшихъ представителей симфонической музыки — Петра Ильича Чайковскаго.

Повидимому, нельзя поднимать вопроса о Чайковскомъ (такъ же какъ и о Листѣ), не поднимая проблемы, такъ называемой, «програмной музыки», — т. е. музыки, написанной на опредѣленный литературный, философскій, живописный, вообще гетерономный (чужесторонній) музыкѣ сюжетъ. Тѣмъ болѣе, что въ данномъ случаѣ Чайковскій, какъ представитель дворянской культуры, разсматривается въ контекстѣ съ великими писателями — Тургеневымъ и Л. Толстымъ.

Проблема «програмной музыки» очень сложная и въ значительной степени искусственно придуманная, хотя ея представители часто бывають гениальными творцами. Она связана, главнымъ образомъ, съ именами Шумана, Листа и знаменитой «могучей кучки» (Балакирева,

Бородина, Римскаго - Корсакова, Мусоргскаго, Кюи). Выразителемъ ихъ тенденции въ музыкальной критикѣ былъ извѣстный В. В. Стасовъ. Собственно программная музыка, какъ сознательно проводимое заданіе, возникла на рубежѣ 18-го и 19-го вѣковъ — вѣковъ искусственности и въ то же время вѣковъ расцвѣта музыки. Самъ Бетховень сильно содѣйствовалъ распространѣнію программныхъ тенденцій — своими многозначительными надписями, наименованіями, а иногда и цѣлыми программами, какъ это мы видимъ, на примѣръ, въ его «Пасторальной симфоніи».

Въ данномъ случаѣ мы проблему программной музыки рѣшаемъ въ нѣсколько иной постановкѣ, мы беремъ социальное идеологическій контекстъ и комплексъ дворянской культуры и соотносимъ ея явленія. Мы, такъ сказать, рѣшаемъ «х» Чайковскаго, на основаніи уже извѣстныхъ намъ коэффиціентовъ Тургенева и Л. Толстого, включая сюда и рядъ другихъ писателей.

П. Чайковскій прежде всего — гениальный симфонистъ съ несомнѣнной склонностью къ програмности. У него огромная композиторская техника и онъ блещетъ совершенствомъ формы, какъ свободной (напр., интродукція къ «Пиковой Дамѣ» и рядъ программно - симфоническихъ поэмъ) такъ и строго симфонической (симфоніи, концерты). Програмность Чайковскаго сказывается въ пристрастіи къ оперному симфонизму, гдѣ программа дана драмой и ея аксессуарами; сказывается она и программно - симфоническихъ поэмахъ и балетахъ — «Гамлетъ», «Манфредъ», «Ромео и Джульетта», «Буря», «12-й годъ» (увертюра) «Щелкунчикъ», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» — и въ цѣломъ потоцѣ фортепианныхъ пьесъ съ программными названіями. Сюда же относятся и многіе романсы.

Это все значитъ, что Чайковскій — гениальный литераторъ въ звукахъ. Въ

этомъ онъ очень родствененъ Шуману и Листу, вліаніе которыхъ на него, кстати сказать, не подлежить сомнѣнію наряду съ явнымъ вліаніемъ французовъ и итальянцевъ. Послѣднее, впрочемъ, можно скорѣе назвать очаровательнымъ музыкальнымъ грассированіемъ, своеобразнымъ европеизмомъ русской дворянской культуры, при всемъ томъ глубоко національной. У всѣхъ трехъ — Шумана, Листа и Чайковскаго, есть особенности, которыя можно назвать очаровательными недостатками. У Шумана милая застѣнчивая чувствительность, у Листа — эффектная риторика, у Чайковскаго — очаровательная салонность и подчасъ «цыганщина». Все это поверхностная расцвѣтка, подъ которой скрывается бездонная глубина недоступная скользящему по поверхности взору.

Замыселъ Чайковскаго въ его центральной линіи можно прослѣдить довольно легко, сличивъ симфонизмъ его оперныхъ сюжетовъ, и програмно - симфоническихъ поэмъ съ его чистымъ симфоническимъ творчествомъ.

Здѣсь мы прежде всего сталкиваемся со специфической двойственностью. Мы съ наслажденіемъ внимаемъ его широкимъ и въ то же время уютнымъ кантиленамъ — мелодіямъ и густо насыщеннымъ гармоніямъ, поддерживающимъ эти кантилены. То это ширь русскихъ просторовъ, то это уютъ и меланхолія дворянскихъ усадебъ, шорохъ деревьевъ парка и отрадная меланхолія лунныхъ ночей. «Берега Бугуруслана, роскошныя безсонныя ночи и сладкая молодая грусть» (С. Т. Аксаковъ).

Уноси мое сердце въ звенящую даль,
Гдѣ, какъ мѣсяцъ за рошей, печаль.

(Фетъ)

или еще, его же:

Эти звуки бредъ неясный
Томный звонъ струны.

Позднимъ лѣтомъ въ окна спальни
Тихо шепчетъ листъ печальный.
Шепчетъ не слова,
Но подь легкой шумъ березы,
Къ изголовью въ царство грезы ,
Никнетъ голова.

Невольно приходятъ на память эти слова гениальнаго лирическаго поэта, когда слушаешь не менѣе гениальную «Reverie du soir» G-moll Чайковскаго или внимаешь его чудной ригурнели, которой начинается вступительный дуэтъ въ «Евгеніи Онѣгинѣ».

То ли это извѣчная русская тоска, выраженная въ изящныхъ формахъ упоительной лирики:

Какъ будто душа о желанномъ просила
И сдѣлали ей незаслуженно больно
И сердце простило, но сердце застыло
И плачетъ, и плачетъ, и плачетъ неволью.
(К. Бальмонтъ).

Но вотъ здѣсь незамѣтный и роковой переходъ... Сладкія грезы, благозвучная тоска... «печаль родныхъ просторовъ» — и раскрывается послѣдняя скорбь, возникаютъ иные звуки — «надгробное рыданіе»... прилетаетъ ангелъ смерти.

Въ уюты парковъ, дворцовъ, гостиныхъ и дѣтскихъ проникаетъ этотъ страшный ангелъ.

И крыльями кондора вѣетъ безшумно
Съ тѣхъ крыльевъ незримо слетаетъ бѣда.

Эдгардъ По
(перев. Бальмонта)

Въ сладкозвучную лирику врывается тысячегортанный вопль и скрежетъ неумолимаго рока (первая часть Четвертой симфоніи). Или же тихо и сумрачно рокъ мѣряетъ время въ мелодіи «раскачивающейся подобно страшному маятнику», по чудному выраженію Игоря Глѣбова (рѣчь идетъ о главной темѣ 5-й симфоніи E-moll).

И поднимается знакомый уже по Гого-

лю страшный вихрь, въ паническомъ ужасѣ бѣгутъ каскады скрипичныхъ унисоновъ и разрѣзаютъ ихъ закованные въ мѣдь синкопы духовыхъ инструментовъ, производящіе впечатлѣніе «грандіознаго содроганія» (Энгель).

— Не уйдешь!

Въ одноименныхъ по тональности и по типу Четвертой симфоніи и «Бурѣ» (тоже F-moll) — внѣшняя и внутренняя буря перекликаются и сливаются. Такъ же какъ и въ сонатѣ «Apassionata» Бетховена (тоже F-moll).

«Не уйдешь» — эти страшныя слова Тургенева можно сдѣлать эпиграфомъ трилогіи судьбы — къ послѣднимъ тремъ симфоніямъ Чайковскаго (F-moll, E-moll, и H-moll — «Патетическая»); сюда же надо присоединить и гениальный камерный набросокъ на ту же тему — трио A-moll «На смерть великаго артиста».

Во всѣхъ трехъ симфоніяхъ и въ трио судьба выступаетъ въ различномъ обличїи, но всюду она настагаетъ. И это не судьба Бетховена, гдѣ противостоящїи року титанъ Прометей сталкивается съ нимъ въ «борьбѣ равныхъ». Нѣтъ! Увы, у Чайковскаго — это топоръ палача.

Въ Четвертой симфоніи (F-moll) судьба подстегиваетъ своими фанфарами напуганную душу. Нахлестанная ими, она пускается въ свой безнадежный полетъ и въ концѣ первой части она мечется какъ Эллисъ, увидѣвшая смерть, когда «громадная фигура на блѣдномъ конѣ вдругъ встала и взвилась подъ самое небо» — чудовищныя рыканья F-moll-наго аккорда *tuttiff* въ кодѣ (заключеніи) первой части.

Въ пятой симфоніи (E-moll) судьба выступаетъ въ обличїи торжествующей любви. Страсть разгорается въ лирическихъ кантиленахъ второй части какъ достигаемое, но вѣчно недостижимое счастье. Тихая въ началѣ симфоніи тема судьбы врывается въ разливъ эротиче-

ской лирики скрежещущими громовыми диссонансами.

Весны не будетъ и не надо.

(А. Блокъ)

Наконецъ, въ Шестой симфоніи (H-moll) «судьба подползаетъ подобно страшному чудовищу» (Гуго Риманнъ) — въ глухомъ хрипѣннїи фагота на фонѣ едва слышной квинты струнныхъ. И въ тихую тоску, послѣ попытки преодоленія ее любовно-лирической кантиленой, врывается «рѣзкій вопль ожога» — пронзительнымъ диссонансомъ (*tuttiff*) въ началѣ разработки первой части разрушаются послѣднія мечты «невозможнаго счастья». Ядовитое чудовище укусило, всякое сопротивление яду бесполезно, все кончено, и мы съ содроганіемъ слушаемъ возвратный ходъ въ тонѣ H-moll въ серединѣ первой части при переходѣ разработки къ репризѣ. Кажется, ни во снѣ, ни на яву нельзя забыть этого ужащающаго перекликанія струнныхъ и деревянныхъ духовыхъ инструментовъ съ тромбонами на фонѣ оркестра, вrepещущаго въ судорогахъ минорнаго аккорда. Поистинѣ «Патетическая симфонія!..»

Можно опять сладко погрузить во второй части или же поднять боевой кличъ въ третьей — «мы еще повоюемъ, чортъ возьми!» — ничто не поможетъ. Ядъ сдѣлалъ свое дѣло и въ четвертой части — это не изображеніе агоніи, а сама агонія — авторъ съ мучительной медленностью погружаетъ себя и внимающаго ему — въ небытіе.

«Бѣдный Петя! Со всѣхъ сторонъ наступила смерть, ничего не видно кромѣ смерти», — такъ говорить по эту часть Клименко, другъ композитора.

Чайковскій самъ сталъ своимъ рокомъ и самъ себя казнилъ въ музыкѣ и въ жизни.

Сочетаніе въ одно цѣлое мотивовъ эротической тоски, топора судьбы и ада, яв-

лены въ геніальной музыкѣ Чайковскаго къ пятой пѣснѣ «Ада» Данте. Это — знаменитая симфоническая поэма «Франческа да Римини».

Только Листъ, да Чайковскій осмѣлились достойно приблизиться къ славу Флоренціи, къ великому Алигieri и передать въ музыкѣ его грандіозный и мрачный паѳосъ. Поэма начинается съ музыкально-програмнаго изображенія адскаго вихря, который постепенно утихаетъ и въ мелодіи англійскаго рожка звучитъ разсказъ Франчески, насыщенный безконечной тоскѣ о невозвратномъ прошломъ:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria*).

Dante. Inferno. Canto V.

Неистовый взрывъ страсти въ воспоминаніи

La bocca mi bacio tutto tremante.

Но все заглушаетъ вой, визгъ и скрежетъ ада, терзающаго и истязующаго свои жертвы. Видѣть это невыносимо, и самъ художникъ падаетъ замертво.

*E caddi come corpo morto cade**).*
Dante, ibid.

Подъ страшный топоръ судьбы и въ адъ коммунизма вмѣстѣ съ дворянской культурой пошла и вся тысячелѣтняя культура Россіи, вобравшая въ себя все лучшее, что было въ мірѣ. Ибо въ дворянской культурѣ выразилась вся русская культура. Внутренній и внѣшній рокъ сплелились.

«Мужичекъ» не даромъ дѣлалъ что то въ желѣзѣ, приговаривая бессмысленныя, но невыразимо ужасныя слова:

Il faut le battre, le broyer, le petrir

*) Нѣтъ большей скорби, какъ вспоминать о счастливомъ времени въ несчастіи.

***) И я упалъ, какъ падаетъ мертвое тѣло.

Почему?

«Зачѣмъ ты умеръ, Лоренцо? Глупенкій Лоренцо, зачѣмъ ты умеръ?»

— «Такъ нужно, Экко». — (Л. Андреевъ. «Черныя Маски»).

Тамъ, гдѣ не принимаютъ имени Логоса—«Святаго Крѣпкаго», тамъ остается только любовь къ року (*amor fati*) древнихъ стойковъ. «Ты не могъ преодолѣть своей судьбы, полюби же ее, тебѣ не остается иного выбора» — мрачнымъ эхомъ на зловѣщую древнюю мудрость отзываются слова Ницше. И словно изъ подъ толстой могильной плиты раздается: «Знай, если тебѣ не удалась жизнь, тебѣ удется смерть».

Есть обстоятельства, на которыя отвѣчать можно только скорбью, гдѣ только безпредѣльная скорбь является философией.

Но ни скорбь, ни смерть (а предѣлы скорби — смерть) сами по себѣ не могутъ быть удачными, не могутъ быть выходами, онѣ — безвыходны. А самоубійство и подавно. Скорбь и смерть — это великія неудачи. Вотъ почему отъ нихъ отшатываются съ такимъ ужасомъ человѣческія души. И приходъ страшной пары — скорби-смерти вызываетъ такія слова праведнаго Іова:

...«Ужасное, чего я ужасался, то и постигло меня; и чего я боялся, то и пришло ко мнѣ» (Іовъ 3, 25).

«До чего не хотѣла коснуться душа моя, то составляетъ отвратительную пищу мою» (Іовъ 5, 7).

«Лицо мое побагровѣла отъ плача, и на вѣждахъ моихъ тѣнь смерти» (Іовъ 16, 16).

Но вѣдь страданія праведнаго Іова — образъ страданій Богочеловѣка, Спасителя міра. И для насъ въ могильной тмѣ страданія — смерти загорается свѣтъ.

Есть только одинъ видъ удачнаго страданія и удачной смерти — это «положеніе души за друзей своихъ». Такой смертью умеръ Единый Безгрѣшный — «Под-

вигоположникъ» спасенія. Такая смерть уже въ себѣ самой содержитъ вѣчную жизнь и потому не можетъ не быть воскресеніемъ. И Онъ воскресъ, ибо не можетъ не воскреснуть Самосушая Любовь, Начальница жизни.

Но это уводитъ насъ въ совершенно новую область и раскрываетъ залитые вѣчнымъ свѣтомъ горизонты. Эти горизонты выявляютъ метафизическую связь русской культуры съ православной эсхатоло-

гіей воскресенія, Свѣтлаго Праздника. Это — тема преп. Серафима и Н. Θ. Оеодорова. «Я знаю, Искупитель мой живъ, и Онъ въ послѣдній день возставитъ изъ праха распадающуюся кожу мою сію; и я во плоти Своей узрю Бога». (Іовъ 19, 25).

Апрѣль, 1931.

Парижъ.

В. Н. Ильинъ

Апологетическія замѣтки

(Продолженіе).

4; До возникновенія электронной теоріи строенія вещества и электромагнитной теоріи энергіи, материализмъ представлялъ себѣ атомы въ видѣ абсолютно твердыхъ «кирпичей мірозданія» (см. Цартъ «Кирпичи мірозданія», изданіе хотя и по-революціонное, но сильно консервативное). Сейчасъ представители материалист. міровоззрѣнія говорятъ объ «электронахъ», «протонахъ», «скрѣпляемыхъ» «электромагнитной энергіей», т. е. оставаясь «добрыми атомистами», вмѣсто атома подставляютъ епо составныя части—электроны и протоны, и попрежнему стремятся все объяснить механически. Научныя открытія нашего времени до конца разрушили наивно - механическія представленія о строеніи матеріи и о сущности энергіи. Труды Морица Планка, Шредингера, Гейзенберга, Дирака, Кэмптона Эддингтона и, наконецъ, крупнейшаго физика современности Луи де Бройля убѣдительно свидѣтельствуютъ о явной несостоятельности наивно - материалистической механической «атомистики» добраго стараго времени. Открытія де Бройля въ значительной степени требуютъ отказа даже отъ обычнаго пониманія теоріи причинной зависимости, они говорятъ о свободѣ, внѣпространствен-

ности и внѣвременности внутриатомныхъ процессовъ.

Послѣ Морица Планка и развитаго имъ ученія о «квантахъ», представленіе объ энергіи, какъ о какомъ то цементѣ, скрѣпляющемъ скопленіе матеріальныхъ массъ и ихъ элементовъ, совершенно невозможно. Энергія передается **отдѣльными** толчками, отдѣльными минимальными количествами, слѣдующими другъ за другомъ **прерывно**. Никакой рѣчи о «скрѣпленіи» здѣсь и быть не можетъ; всякія грубо механическія аналогіи здѣсь абсолютно несостоятельны. Грубыя понятія удара и толчка замѣнены тонкимъ полуметафизическимъ понятіемъ вибраціи. Сама матерія являетъ свою сущность въ образѣ вибрирующихъ волнъ

5; Попытка использованія данныхъ астрономіи, геологіи и т. д. въ цѣляхъ безбожія, для установленія, яко бы, непримиримыхъ противорѣчій между библіей и наукой, для доказательства ложности библейскаго ученія о происхожденіи міра — можно назвать своеобразнымъ антикварнымъ курьезомъ, связаннымъ съ непониманіемъ какъ существа религіознаго откровенія, такъ и природы научнаго знанія и объясненія міра. Библия не есть учебникъ астрономіи или геологіи: