

# АПОЛЛОН

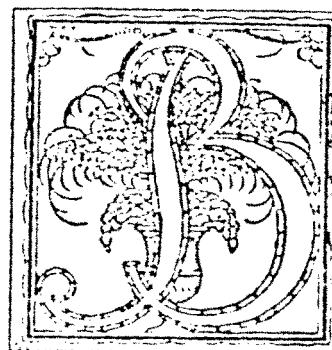


**ТИП. - СИРИУСЬ - СПБ. РЫНОЧНАЯ, 10.**



C. Th. Konerhoff. Статуэтка-Гномик (бронза).  
(Биренбахская мастерская).

S Konerhoff. Le «vieux gnome de l'ampérage».  
(Galerie Freialerff).



ъ Смоленской и Калужской губерніяхъ еще совсѣмъ недавно были маленькие города, села и деревни, какъ бы выросшіе на полянахъ среди еловыхъ и сосновыхъ лѣсовъ. Ельна, весь Ельнинскій уѣздъ, Юхновъ — такъ своеобразны и привлекательны... Идешь, бывало, по улицѣ и выходишь въ еловый перелѣсокъ съ желтыми песками, словно вымытыми зелеными полянами, а дальше ужъ ели струются и переходятъ въ густой лѣсъ, которому конца-край не видно. Въ лѣсахъ тонутъ деревни и деревушки, далеко не столь частыя, какъ въ открытыхъ заселенныхъ мѣстахъ. „Лѣсовики“, мѣстные обыватели, мѣстами до сихъ поръ еще первобытны, даже дики на видъ, спокойно-сосредоточены, какъ будто знаютъ какую-то тайну. Въ лѣсахъ мѣстами живы и особый говоръ, и национальные костюмы, и весь стариинный укладъ. Живуть за лѣсомъ, какъ за заборомъ, особенно тамъ, где лѣсную чащу еще не прорѣзали желтые ленты железнодорожныхъ насыпей, где по почамъ она по прежнему оглашается совиными криками... Изъ своей деревни въ лѣсу не такъ-то легко попасть къ сосѣдямъ. Лѣса, особенно еловые и сосновые, всегда фантастичны; не всякий пойдетъ черезъ нихъ подъ вечеръ. Лѣса кормятъ, радуютъ, но и пугаютъ и даютъ строй воображенію. Въ нихъ родились и, можетъ быть, еще долго будутъ жить наши сказки, преданія и повѣрья, наши пѣсни, обычаи, идущіе изъ той глубины вѣковъ, где человѣкъ сливается съ природой...

Въ лѣсной глухи, въ одной изъ деревень Ельнинского уѣзда и родился въ 1874 г. Сергѣй Тимофеевичъ Коненковъ. Въ ней онъ выросъ, провелъ дѣтство и юность, съ ней не порвалъ и до сихъ поръ. Исконнаго уклада жизни тогда еще не коснулась городская цивилизация. Трудовая крестьянская жизнь такъ скрашивалась прекрасной старииной родной поэзіей. Особый строй, особый складъ навсегда создали впечатлѣнія дѣтства, где съ гуломъ сосѣднихъ лѣсовъ сливались отзвуки глубокой старины. О городскомъ художествѣ въ лѣсной деревнѣ, конечно, и понятія не имѣли, но, очевидно, раннія попытки мальчика рисовать и лѣпить изъ глины многихъ заинтересовали. Нашлись, какъ говорится, добрые люди, посовѣтовали. И вотъ дружныя семьи ельнинскихъ мужиковъ складываются и на собранные 50 р. отправляютъ восемнадцатилѣтняго юношу учиться въ Москву, въ Московскую школу живописи и ваянія.

Здѣсь четыре года Коненковъ работаетъ, какъ всѣ и за „Каменобойца“, выставленаго потомъ на одной изъ передвижныхъ выставокъ, въ концѣ 90 гг., отправляется за границу. Послѣ ельнинскихъ лѣсовъ и Москвы — Парижъ, Миланъ, Берлинъ,

Дрезденъ, Римъ, Неаполь, Помпея, Венеция, Флоренція, широкое знакомство, особенно въ Римѣ, съ шедеврами скульптуры... Надо знать преклоненіе Коненкова передъ этими шедеврами, чтобы почувствовать, насколько въ немъ живеть художникъ формы, понимающій разнообразныя развѣтленія ея красоты. Да и въ своихъ обыкновенныхъ произведеніяхъ, напр., въ изящномъ мраморѣ „Лада“<sup>4</sup>, и вѣковыхъ портретахъ онъ показалъ, насколько владѣть реалистической формой. Но, можетъ быть, именно здѣсь, за границей, созерцая и вохищаясь вѣковыми вершинами скульптуры, онъ особенно почувствовалъ необходимость давать „свое“, то, что съ раннаго дѣтства нѣло въ его душѣ. Весь складъ его художественной натуры былъ иной. Не могла сломить его и Академія Художествъ, куда онъ попалъ послѣ заграничного путешествія по специальному приглашенію, обнадеженный насчетъ будущаго уже академического пансионерства, и гдѣ пробылъ три года. Всѣмъ, конечно, памятна исторія съ его конкурсной программой — „Самсономъ“, столь поражавшимъ мощью и оригинальностью среди обычныхъ скульптурныхъ академическихъ программъ. Какъ известно, эта отличная скульптура была варварски уничтожена академической администрацией, разбита на куски для... использования матеріала.

Коненковъ вмѣсто заграничной командировки едва-едва однимъ только голосомъ удостоился званія, благодаря почти исключительно настояніямъ Рѣпина и покойнаго Куинджи. Спустя иѣсколько лѣтъ, просвѣщенная Академія довершила свое отношеніе къ художнику, уничтоживъ столь характерное для ранихъ лѣтъ его дѣятельности произведеніе, гдѣ уже чувствовались основныя черты его художественнаго лика. Одна изъ характерныхъ странничекъ въ лѣтописи академическихъ дѣяній...

Начинаются затѣмъ годы исканій въ Москвѣ, отъ которыхъ у художника сохранились цѣлыя папки весьма интересныхъ рисунковъ, заказы (къ этому времени относятся работы въ кафе Филиппова на Тверской ул.), иногда вынужденныя работы. При этомъ все время не прерывается связь съ родными местами, съ родной деревней. Только иѣсколько лѣтъ назадъ Коненковъ началъ выступать во всеоружіи своего своеобразнаго художества, сначала на выставкѣ Московского Товарищества Художниковъ, а потомъ на выставкахъ „Союза русскихъ художниковъ“\*.

Сверженный когда-то съ Киевскихъ горъ Перунъ пусть выплынетъ у береговъ Москвы-рѣки! — такова мечта Коненкова. Русскій панъ нашелъ новыя олицетворенія, благодаря тѣмъ источникамъ, идущимъ изъ глубины языческихъ преданій и повѣрій, которые пробиваются еще въ лѣсной русской деревнѣ. Эти олицетворенія такъ отличаются отъ изящныхъ античныхъ божествъ, олицетворявшихъ природу!

\* Въ Петербургѣ, послѣ академическихъ лѣтъ, Коненковъ выставилъ впервые рядъ мраморовъ на выставкѣ „Салонъ“, въ 1908 — 9 г.

И въ тоже время — въ нихъ одна общая преобладающая черта: затаенная насыщенность, но не обидная, а благодушная, благожелающая. Какъ будто они подсмотрѣли такія прекрасныя и радостныя тайны природы, что имъ и смѣшна людская суетливость, устраивающая жизнь помимо природы, и жалко людей, и хочется имъ помочь.

Въ Третьяковской галерѣ сейчасъ одно изъ прекрасныхъ и наиболѣе выразительныхъ произведеній Коненкова — „Старичекъ-полевичекъ“. Сколько благодушія въ этой по своему гармоничной фигурѣ, сколько веселой углубленной насыщенности въ глазахъ, которые какъ бы видѣли тайны, неизвѣстныя людямъ. Въ Коненковѣ, какъ въ Рерихѣ и въ некоторыхъ другихъ нашихъ ясновидцахъ старины, таинственная связь съ прошлымъ, какъ бы прозрѣніе въ глубь вѣковъ. Онъ словно бродилъ по тѣмъ лѣсамъ и степямъ, гдѣ неизвѣстно кѣмъ ставились выдолбленные изъ вѣковыхъ древесныхъ стволовъ „боженьки“, гдѣ въ укромныхъ мѣстахъ на вѣтвяхъ деревьевъ дѣлались таинственные недобрые „заломы“, а по ночамъ пугали (но не очень) совы-вѣдьмы; гдѣ такъ благостно, такъ мудро сливали свою жизнь съ жизнью природы загадочные старички, сѣпцы, обиѣтренные, огрубѣвшіе, уже не видящіе, но особенно чувствующіе природу; гдѣ сами лѣши не пугали, не мучили, а какъ бы звали слиться въ одно съ жизнью лѣса... Древній человѣкъ тонулъ въ пространствѣ лѣсовъ и степей, которые одновременно были пріютомъ и грозныхъ и благихъ силъ. Онъ олицетворялъ ихъ духъ, жизнь въ выдолбленныхъ изъ дерева или камня ихъ подобіяхъ, которымъ поклонялся и въ которыхъ хотѣлъ увѣковѣчить невидимыхъ, но какъ бы осязаемыхъ могучихъ владыкъ. До сихъ поръ въ разныхъ наиболѣе древнихъ мѣстахъ существуютъ горы — „поклонки“, на вершинахъ которыхъ ставились эти подобія.

И вотъ эти подобія близки и дороги современному художнику, искушенному всѣми утонченными опытами искусства тысячетѣтій. Коненковъ снова оживилъ древнія божества, почувствовалъ ихъ жизнь въ отзывахъ ельниковыхъ лѣсовъ, почувствовалъ ихъ неумирающія черты, придалъ эти черты даже своему „Баху“. Все это не искусственный архаизмъ, а возвращеніе именно къ неумирающему. Такъ странно и такъ безыскусственно совпадаютъ изображенія примитивного по формамъ русскаго „боженьки“, „старенька старичка“, съ самыми величавыми, утонченными и вѣчными изображеніемъ божества — Зевсомъ Олимпійскимъ: то же очертаніе и строеніе головы и особенно лба, та же спокойная и благородная мудрость и мощность въ выраженіи. Самъ „Стрибогъ“, невсегда милостивый и столь своеобразно украшенный, больше заинтересовываетъ, чѣмъ пугаетъ и угрожаетъ.

Но художникъ пришелъ къ оригинальной формѣ долгимъ путемъ. Древній примитивизмъ сливается у него съ утонченнымъ современнымъ декоративнымъ мастерствомъ, что такъ сказывается во фризѣ „Горельефъ для столовой“, гдѣ такъ сочень и красивъ рельефъ, такъ умѣла и цѣльна композиція. Архаизмъ формы часто необходимъ для ея особой декоративной красоты, въ грубомъ на видъ обрубываніи, въ

непропорциональности, въ кажущемся отсутствіи заботы сладить и скрасить слѣды инструмента — точный расчетъ современаго художника-декоратора.

Особенность скульптуръ Коненкова, я сказалъ бы, въ экономіи массъ, какъ въ иѣкоторыхъ знаменитыхъ скульптурахъ Микеланджело, въ гармоничности цѣлаго, а не въ реалистичности пропорцій, — въ желаніи дать только самое выразительное и необходимое. Отсюда — такая интересная и своеобразная передача, въ иѣкоторыхъ его работахъ, только головъ и рукъ, вѣриѣ даже — кистей рукъ. Таковы, напримѣръ, „Лада“, „Лѣшій“, „Паганини“ и др. Столько декоративнаго умѣнія, силы и знанія формы въ „Великосилѣ“. Прекрасны послѣднія работы: столь характерная, исконно-русская „Слѣпая“ (дерево) и удивительно смѣло, сильно и широко высѣченная изъ мрамора „Голова“.

Дерево очень хороший и даже необходимый матеріалъ для работъ Коненкова и само по себѣ, и потому что оно такъ согласно съ его представлениема напоминаетъ о сказочныхъ могучихъ русскихъ лѣсахъ. И все же какъ то странно иногда видѣть не въ лѣсахъ, а въ выставочныхъ залахъ эти оригинальныя работы... Такъ далеки онѣ на видъ отъ рафинированныхъ образцовъ окружающаго современного искусства, такъ подлинно близки къ народнымъ образцамъ, столь изумительны примитивизмомъ формы, выражающими ихъ сущность...

Какъ привлекательна къ Коненковѣ эта подлинная народная чуткость, прошедшая сквозь горнило культурно-художественныхъ накопленій! Корни души его неразрывно связаны съ корнями ельинскихъ лѣсовъ. То, что онъ видѣлъ и знаетъ, онъ сливаетъ съ простотой, непосредственностью, поэтичностью исконнаго обывателя лѣсныхъ деревень, еще не тронутаго городской цивилизацией и какъ бы сознательно и не безъ хитрости стоящаго на стражѣ своего вѣкового уклада.

Благодаря современнымъ условіямъ жизни ему приходится жить въ большомъ городѣ. Но и здѣсь, случайно или намѣренно, Коненковъ выбралъ себѣ и особый городъ, и особое мѣсто. Мастерская его пріютилась въ одномъ изъ тѣхъ гористыхъ переулковъ Москвы, которые спускаются къ берегамъ Яузы, впадающей здѣсь въ Москву-рѣку. Два шага, и открывается одинъ изъ самыхъ дивныхъ видовъ на Московскія святыни, на кремлевскую гору, окруженную огромнымъ лѣсомъ домовъ и церквей. Лѣсному духу здѣсь все таки вольнѣй дышется. Дивная старина, какъ и въ лѣсныхъ преданіяхъ и повѣрьяхъ, поетъ и здѣсь свою пѣсню. Вѣдь и Москва какъ бы сама собой выросла со своими лѣсами церквей, башенъ и зубчатыхъ стѣнъ на Московскіихъ холмахъ... \*

\* Въ дополненіе къ помѣщаемымъ здѣсь репродукціямъ, см. уже прежде воспроизведенныя въ „Аполлонѣ“ скульптуры С. Т. Коненкова: „Ладу“ въ № 7, 1910 г., „Портретъ скрипача“, „Горусть“, „Сову-вѣдьму“ въ № 8, 1910 г., „Бахъ“ въ № 2, 1911 г.

## СПИСОКЪ СКУЛЬПТУРЪ С. Т. КОНЕНКОВА

### Н а з в а н i я п р o i з в e д e n i й

### С о б с т в e н n и к i

1898. К а м е н о б о с ъ (бронза).  
Д-ръ С. Я. Уманскiй, Москва.
1901. С а м с о нъ (глина).  
Уничтоженъ Академiей Художествъ.
1905. Б а х у с ъ (гипсъ).
1906. Н и к e (мраморъ).  
С л a в a i n i nъ (мраморъ).  
К r e с t y a i n i nъ (мраморъ).  
Р a b o ч i й (уральский мраморъ).  
Д ъ t s k i я г r e z y (мраморъ).  
A t e n s t ъ (песчаникъ).  
И. С. Кузнецовъ. Москва.
1907. С a m s o nъ — голова (мраморъ).  
Ю н o ш a (мраморъ).  
С o n i nъ (мраморъ).  
Музей Имп. Александра III.
1908. Н a g a n i n i (мраморъ).  
M e n a l a (мраморъ).  
Б ю с t ъ г -ж i Я k u i ч i k o v o i (мраморъ).  
Д. П. Рябушинскiй. Москва.  
Г-жа Якуничикова. Москва.
1909. Л ъ s o в i к ъ (дерево).  
С o в a (дерево).  
B e l i k o s i lъ (дерево).  
П o r t r e tъ х u d o ж n. B. I. D e n i s o v a  
(дерево).  
Г o r u с ъ (бронза).  
П o r t r e tъ скрипача Р o m a ш k o v a  
(бронза).  
П o r t r e tъ г -ж i Г o l y d ъ (мраморъ).  
С. Ф. Рахманиновъ. Москва.  
К. Д. Карпова.  
Д-ръ Постниковъ. Москва.  
Г-жа Гольдъ. Москва.

1910. Старенький старичекъ (дерево).  
Лада (мраморъ).

1910—1911. Старичекъ-Полевичекъ (дерево).

Стри-богъ (дерево).

Слѣпой (дерево).

Бахъ (мраморъ).

Горельефъ для столовой (дерево).

Третьяковская Галерея.

Н. Ф. Гарелинъ. Москва.

М. Д. Карнова. Москва.

1911. Красавица (дерево).

Голова (дерево).

Слѣпая (дерево).

Голова (уральский мраморъ).

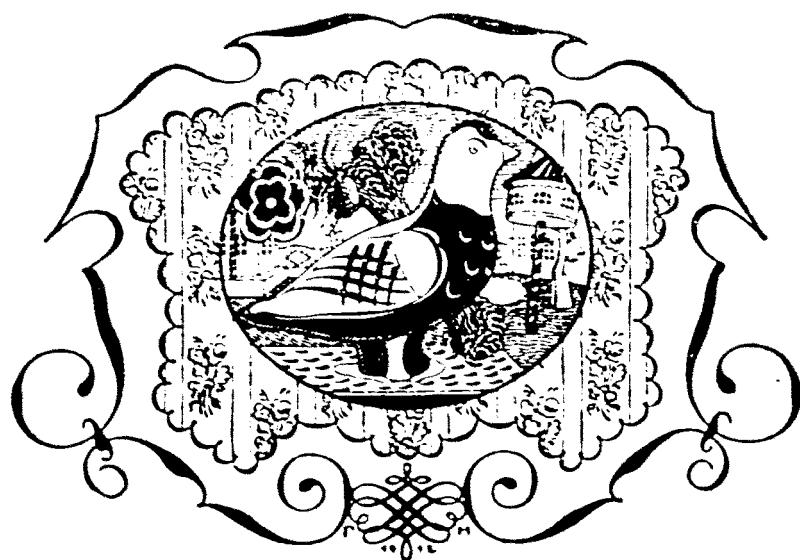
Портретъ г-жи Карновой (мраморъ).

} Филимоновъ. Москва.

Н. Н. Хоритоненко. Москва.

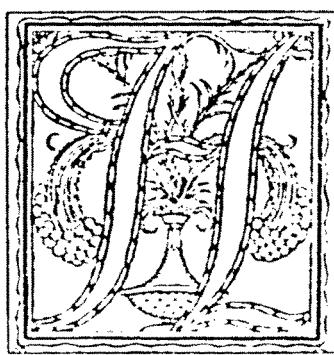
Н. С. Остроуховъ. Москва.

М. Д. Карнова. Москва.



# НОВЕРРЬ И ЭСТЕТИКА БАЛЕТА ВЪ XVIII-МЪ ВѢКѢ

Андрей Левинсонъ



НОВЕРРЬ — „Шекспиръ танца“, какъ величалъ его Гаррикъ, тотъ, котораго иѣсколько щедрая рука Вольтера увѣничила лаврами генія, — и въ наши дни имя его продолжаетъ быть для эрудитовъ и дилетантовъ въ области балета синонимомъ соединенія творческой иниціативы съ глубиной критической мысли. никакія извлечения изъ описательной исторіографіи балета не помогутъ намъ, конечно, возстановить конкретное содержаніе произведеній Новерра-балетмейстера въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. сочинителя танцевъ и группъ; но его „письма о танцѣ“ и сборникъ балетныхъ программъ являются неумирающимъ свидѣтельствомъ о славныхъ трудахъ и исканіяхъ теоретика и либреттиста.

Имя Новерра-реформатора и революціонера, какъ потокъ, прорвавшій плотину традиціонной эстетики, служить желаннымъ знаменемъ и для современныхъ обновителей балета; но для того, чтобы постигнуть смыслъ его борьбы, его ошибокъ и побѣдъ, нужно возстановить традицію, изъ которой онъ выросъ и которую переросъ; традиція эта — балетъ классической эпохи Людовика XIV, созданный общими усилиями Лулли, Кино и Башана. „Письма о танцѣ“ Новерра, въ другой области, являются какъ бы эквивалентомъ „Гамбургской драматургіи“ Лессинга.

Несомнѣнно, однако, что балетъ Grand Siècle не зародился внезапно, а представлять лишь окончательную кристаллизацию формъ Ренессанса, изъ которыхъ онъ постепенно развился. Поэтому намъ и кажется необходимымъ предположить изложенію и оѣнкѣ идей Новерра сжатую характеристику разнородныхъ трудовъ, предшествовавшихъ его появлению и подготовившихъ его дѣятельность, и такая характеристика будетъ небезполезна еще и потому, что современные почитатели и послѣдователи Новерра непривычно грѣшатъ противъ его истинныхъ намѣреній, пренебрегая исторической перспективой.

## I

Литература о танцѣ, завѣщанная намъ итальянскимъ Возрожденіемъ, преслѣдовала преимущественно педагогическія цѣли; это рядъ учебниковъ — результатъ многолѣтняго опыта танцмейстеровъ въ качествѣ преподавателей и организаторовъ празднествъ; сочиненія эти, отъ „Книги танцевъ“ Мессера Доменико изъ Феррары до „Ballarino“ Карозо, богаты описательнымъ, а иногда и иллюстрационнымъ материаломъ, чрезвычайно интереснымъ для историка культуры, но лишь изрѣдка возвышаются до обобщенныхъ сужденій о танцѣ. Въ одномъ изъ наиболѣе раннихъ

трактатовъ, сочиненномъ Гулельмо, Евреемъ изъ Пезаро,\* этаrudиментарная эстетика выражена въ сонетѣ, трактующемъ о происхожденіи танца („Гармонія и Вижнай и сладостное пѣніе — посредствомъ слуха проникаютъ въ душу — изъ великой сладости рождается живое пламя — изъ которого, наконецъ, возникаетъ танецъ, что столь пленяетъ\*\* и въ предисловіяхъ (proemіa) къ двумъ частямъ книги. Первые главы первой книги указываютъ необходимыя для танцующаго свойства: музикальный слухъ, память, умѣніе координировать танецъ съ размѣрами площади (partire del terreno), „элевацию“ (aiere, прыжки). Въ упомянутыхъ предисловіяхъ Гулельмо приходится рассматривать свое искусство въ связи съ обычными и въ наши дни нападками на него, отстаивая его высокое достоинство чистаго искусства отъ обвинений въ безнравственности, безбожія и безмыслия.\*\*\* „Это искусство“, говорить онъ въ своей апологіи, „во всемъ чуждо и смертельно враждебно порочнымъ и бездушнымъ плебеямъ, которые всего чаще извращеннымъ духомъ и преступной мыслью превращаютъ его изъ свободного и добродѣтельного искусства въ низкую науку прелюбодѣянія. И нерѣдко еще они, подъ личиной пристойности дѣлаютъ его (танецъ) посредникомъ для своихъ безчестныхъ вожделѣній, чтобы непремѣнно добиться осуществленія извѣстныхъ намѣреній“.

Сославшись въ подтвержденіе своихъ мнѣній на примѣръ царя Давида, чистота хорографическихъ намѣреній котораго была несомнѣна для его читателей, онъ рекомендуетъ свой трудъ лишь „чистымъ и глубокомудрымъ сердцамъ“.

Это типическое сочиненіе является самоучителемъ не только танцевъ, но и (по выражению Фабриція Карозо, автора другого трактата о танцѣ\*\*\*\*) почтенной науки свѣтскаго обхожденія — „Studi onorevole del vivere civile“. Трактаты итальянскихъ танцмейстеровъ являются такимъ образомъ какъ бы дополнительными главами къ кодексу благородного и культуры поведенія, сочиненному Кастильоне\*\*\*\*.

\* Вотъ полное заглавіе этого сочиненія: „Ghulielmi hebrei Pisauriensis de Pratica Seu arte tripudii vulgare opusculum feliciter incipit“. Рукопись Наріжской Національной бібліотеки датирована 1463 г.

\*\* La ermonia suave e'l dolce canto — Che per l'audito passa dentro al core — Di gran dolcezza nasce vivo ardore — Da cui il danzar poi vien, che piaze tanto.

\*\*\* Въ числѣ хулигани танца былъ и Петрарка, осуждавший это „развлеченіе столь же смѣшиное, сколько позорное“. Petrarcha. De Remediis utriusque Fortunae, cap. XXIV, De Choreis. Цитирую по прекрасной книгѣ E. Rodocanachi, „La femme italienne à l'époque de la Renaissance“. Paris. Hachette 1907. p. 196 — 211.

\*\*\*\* „Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta“, первое изданіе котораго посвящено Великій Герцогинї Тосканской Бьянкѣ Капелло и напечатано въ Венеціи въ 1581 г. Въ первой части книги, украшенной рисунками и глубокимъ стихотворныхъ посвященій, излагаются разнообразныя наименования, которыя даются дѣйствіямъ и движеніямъ, встрѣчающимся въ танцахъ. И со многими правилами объявляется, въ какомъ смыслѣ и въ какомъ родѣ они должны производиться. Вторая часть содержитъ описание различныхъ „балетовъ“ и ноты аккомпанемента.

\*\*\*\*\* Il Cortigiano.

Поэтому появление „Орхезографии“ Туано Арбо для эстетики танца — знаменательная дата. Этот «диалогъ», написанный на французскомъ языке каноникомъ Жаномъ Табуро съ цѣлью поученія и напечатанный въ 1589 г. въ городѣ Лангрѣ, положилъ основу хореографіи въ тѣсномъ смыслѣ слова, т. е. искусству записывать движенія танца, обозначая ихъ условными знаками — по аналогіи съ музыкальными нотами. Намъ еще придется коснуться судьбы этого изобрѣтенія, вызвавшаго впослѣдствіи критику Новерра.

Каково же опредѣленіе, которое даетъ почетный каноникъ любимому искусству съ цѣлью умножить число его adeptovъ?

— Я говорилъ вамъ (воображаемому собесѣднику), что танецъ зависитъ отъ музыки и модуляцій онай, потому что безъ свойства ритма онъ быль бы неясенъ и запутанъ: и это тѣмъ болѣе, что необходимо, чтобы движенія членовъ сопровождали каденціи музыкальныхъ инструментовъ, и не слѣдуетъ, чтобы нога говорила одно, а инструментъ другое. Но главнымъ образомъ полагаютъ многіе ученые, что танецъ есть иѣчто вродѣ иѣмой реторики, черезъ посредство которой ораторъ можетъ одними своими движеніями, не произнося ни слова, быть понятымъ и убѣдить зрителей, что онъ молодецъ (*gaillard*), достойный похвалы, любви и ласки. Развѣ по вашему не убѣдительна рѣчь, которую онъ произносить въ свою пользу посредствомъ своихъ ногъ? Не говорить ли онъ молча своей возлюбленной: любите меня, желайте меня. И когда къ нему (танцу) присоединены маскарады, онъ обладаетъ великой способностью обращать чувства то къ гиѣву, то къ состраданію и жалости, то къ иенависти, то къ любви. — Ученые<sup>1</sup>, на которыхъ нараду съ неизбѣжнымъ Царемъ Давидомъ и дочерью Иродіады ссылается своеобразный гуманистъ Туано Арбо — очевидно Лукіанъ, Ціцеронъ, быть можетъ Квинтиліанъ, и др.; онъ хитроумно пользуется тѣмъ, что было сказано древними о выразительныхъ свойствахъ танца, чтобы мотивировать и оправдать его эротическую суггестивность — въ противоположность итальянскимъ танцмейстерамъ, ее отрицавшимъ; въ другомъ мѣстѣ онъ разматриваетъ пользу танца, какъ взаимной проверки передъ вступлениемъ въ бракъ. Эти воззрѣнія, достойные Пантагрюеля, пышно расцвѣли въ „макаронической поэмѣ“<sup>\*\*</sup> провансальца Антонія ди Арене, поэмѣ, на которой мы позволимъ себѣ остановиться болѣе подробно въ примѣчаніи.

<sup>1</sup> Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances. Авторъ счелъ нужнымъ прибѣгнуть къ исседониму, вирочемъ довольно прозрачному. Характеренъ для благодушной терпимости этого духовного лица зиграфъ изъ Экклезіаста: *Tempus plangendi et tempus saltandi*.

<sup>\*\*</sup> Antonius de Arena provencalis de Bragardissima villa de Salerii посвятилъ ее своимъ пріятелямъ, любителямъ танцевъ. Предисловіе Лондонского изданія сообщаетъ, что Агена былъ жителемъ гор. Суле близъ Тулона, где умеръ въ 1644 году, оставивъ книгу о танцахъ, написанную въ „элегантномъ стилѣ“. Макаронический стиль соединяетъ французский словарь съ латинскими формами: это своего рода кухонная латынь съ сильной мѣстной окраской. Определение танца у Арене очень несложно: „сказать я, что танецъ есть величайшее уображеніе, которое по-

Въ нашу задачу не входитъ изложеніе исторической и бытовой хроники танца. Отмѣтимъ лишь важнѣйшія даты возникновенія и развитія новаго рода хореографическихъ развлечений — балета. Въ 1582 году, на 16 лѣтъ раньше первой оперы, „Дафны“ Каччини и Ринуччини, итальянецъ Бальтазарини ставить по поводу бракосочетанія герцога Жуайезъ „Комическій балетъ Королевы“ — „первый, въ которомъ сталъ сказываться хоропій вкусъ“. \* Новая забава, возникшая изъ придворныхъ маскарадовъ, французскихъ стихотворныхъ бутадъ и итальянскихъ интермедій, проявляется при Генрихѣ IV. Мемуары маршала де Бассомпьера упоминаютъ о балетахъ такъ же часто, какъ объ интригахъ королевы, походахъ и публичныхъ казняхъ. Людовику XIII съ увѣренностью приписывается роль не только исполнителя, но и композитора балета *de la Merlaison*, но лишь въ царствование Людовика XIV, неизмѣнного участника балетныхъ представлений въ теченіе 18 лѣтъ (1651—1669), новые типы сценическаго искусства, балетъ и опера окончательно устанавливаются. Первоначально различіе между этими двумя типами было скорѣе количественное, нежели качественное. Балетъ — какъ, впрочемъ, и опера — представлялъ собой смѣшанный родъ представлений, въ которомъ патетическая декламація во славу короля или комическій диалогъ, сменялись вокальными номерами, чередовавшимися съ танцевальными выходами. Дѣйствіе сопровождалось оркестровымъ аккомпанементомъ и трюками машинъ. Многозначительнымъ моментомъ въ исторіи балета нужно считать постановку пасторали Кино „Тріумфъ Амура“ (1681), гдѣ была сдѣлана первая попытка ввести профессиональныхъ исполнительницъ — женщинъ. *Ballet de la cour* — переходитъ на театральные подмостки. Послѣ Мольера сотрудникомъ всесильного „суперинтенданта королевской музыки“, флорентинца Люлли, и хореографа Бошана становится Филиппъ Кино, неизмѣнно галантный и страстный создатель „лирической трагедіи“, сменившей въ качествѣ либреттиста убогаго стихотворца аббата Перрена, но самъ не избѣжавшій сатиры Буало.

Для Туано Арбо ремесло наемнаго танцовщика еще представлялось „подлымъ“; теперь балетъ является исключительнымъ достояніемъ профессионаловъ. Это обстоятельство способствуетъ широкому развитію техники танца, развитію, забота о которомъ была официально возложена на основанную въ 1662 году и руководимую Бошаномъ, а вслѣдъ за нимъ Пекуромъ, „Королевскую Академію танца“. Создавшійся

---

учаютъ мужчины, танцуя съ красивыми девицами. Уроки изложены въ стихахъ; вотъ для примѣра 2 такихъ стиха въ элегическомъ размѣрѣ:

Quatuor in mensura ictus marchabis eundo.

Atque retornando quatuor ipse dabis.

Заключительное обращеніе, *admonitio*, къ танцующимъноситъ скорѣе психологический, нежели дѣловой характеръ: „Поступай такъ, чтобы во всѣхъ вещахъ всегда побѣждала честь: если ты не будешь женолюбивъ (*paillardus*), будешь ты проклятъ. Попадется тебѣ красотка, не вздумай отступить отъ своихъ намѣреній: женщина всегда отѣкивается отъ того, что сама желаетъ получить“.

\* Ср. *La vie de Quinault* (p. 29), предпосланную I тому *Théâtre de Quinault*, Paris 1715.

такимъ образомъ жанръ, къ подробностямъ котораго мы еще вернемся, остается, благодаря подавляющему художественному авторитету своихъ инициаторовъ, незыблемымъ многія десятилѣтія \*.

Балетъ не дождался своего Буало: вѣдь античный танецъ не имѣлъ своего Горация. Однако, наряду съ случайными, хотя и остроумными отзывами Сентъ-Евремона, мы встрѣчаемся и съ довольно значительной попыткой не только рассказать анекдотическую исторію балета, но и сдѣлать изъ нея выводы теоретического порядка. Мы разумѣемъ книгу отца іезуита Менетріе—*О старыхъ и новыхъ балетахъ согласно законамъ театра* (1682 г.)<sup>4</sup>—первую примитивную эстетику балета, какъ самостоятельной отрасли искусства \*\*.

„Поразительно“, удивляется отецъ Менетріе, „что столько столѣтій, такъ успѣшио усовершенствовавшихъ и отшлифовавшихъ искусства, не создали до сихъ поръ правилъ и указаній для веденія балетовъ. Эти представленія, доставляющія пріятное развлеченіе уму, слуху и зрѣнію достойны не менышаго прилежанія, нежели Музыка, Живопись и Поэзія, эти три восхитительныя сестры, которыхъ изучали столько людей. Балетъ ихъ старшій братъ, но хотя онъ обладаетъ всѣмъ ихъ изяществомъ и всѣми ихъ совершенствами, онъ былъ настолько запущенъ, что многіе посейчасъ полагаютъ, что онъ лишь совершенно произвольное измышеніе, въ которое можно втиснуть все, что угодно—между тѣмъ, какъ иные, менѣе дерзкіе, но такъ же мало освѣдомленные о природѣ этихъ представленій, убѣждены, что къ немъ нужно примѣнять пріемы театра и сочинять танцевальныя комедіи и нѣмыя трагедіи, чтобы создать настоящіе балеты“.

Менетріе первый догадался разсматривать балетъ не только по аналогіи съ прочими видами сценическаго дѣйствія, а и въ различіе отъ нихъ, избѣжавъ обычной ошибки послѣдующихъ теоретиковъ танца отъ Каюзака и Анджіолини до Карло Блазиса. Не довольствуясь собственными наблюденіями и выводами, онъ охотно, но разборчиво черпаетъ сужденія изъ античныхъ источниковъ, предвосхищая пріемъ, которому суждено обратиться въ традицію. На самомъ дѣлѣ эти источники, сводка которыхъ была сдѣлана въ 17 вѣкѣ голландскимъ филологомъ Мерзіусомъ (Meurgius), а впослѣдствіи французскимъ академикомъ де Л'ОНЭ (*De l'Aulnaye. De la saltation. Paris. 1790*), сводятся къ немногимъ пассажамъ Платона, Аристотеля, Ксенофонта, блестящему фельетону Лукіана<sup>5</sup> о римской пантомимѣ и нѣсколько некритичнымъ, но неоцѣнимымъ для настѣ сообщеніямъ Аѳинея и другихъ ком-

\* Обстоятельное изложеніе исторіи балета читатель найдетъ въ соответствующихъ отдѣлахъ слѣдующихъ книгъ: F. de Ménil. *Histoire de la danse* въ коллекціи Bibliothèque de l'enseignement des Beaux arts; Gaston Vuillier. *La Danse*. Paris. Hachette; Karl Stork. *Der Tanz*. Bielefeldt 1903. Velhagen u. Klasing; укажу еще Rodocanachi, op. cit., и книгу Oscar Bie. *Der Tanz*. Berlin 1906. Bard, Marquardt — сочиненіе крайне сбивчивое и аффективированное, но очень содержательное.

\*\* *Des ballets anciens et modernes selon les rÈgles du Théâtre*. A Paris chez René Guignardt. MDCLXXXII.

ниляторовъ эллинистической эпохи, — материалу использованному 18 вѣкомъ скорѣе для эффектныхъ цитать, чѣмъ для научныхъ выводовъ.

Не ограничиваясь общими определеніями, Менетріе расчленяетъ балетъ на составные части. „Греки“, утверждаетъ онъ, „мудро отличали три рода движений въ балетахъ: тѣло движениія (portements du corps, „сога“) фигуры и выраженія. Тѣло движениія суть гармоническая движенія или „па“ и дѣйствія танца, какъ то... пируэты, прыжки, подъемы. Выраженія суть дѣйствія, обозначающія какъ бы движенія гребцовъ, спящихъ, пьяныхъ и т. д. Фигуры суть различныя расположенія танцующихъ, которые передвигаются либо лицомъ къ зрителю, либо спиной къ спинѣ, образуя кругъ, квадратъ или крестъ, описывая дугу или прямую, разворачиваясь, преслѣдуя другъ друга или сплетаясь“.

Чѣмъ выраженія естественнѣе“, продолжаетъ Менетріе, „чѣмъ они пріятнѣе“. „Балетъ“, заключаетъ онъ, „требуетъ обязательно эти три вещи: тѣло движениія для танца, выраженія и жесты для подражанія; въ этомъ сущность балета“.

Менетріе первый сумѣлъ уловить двойственность нового балета, его основное дѣление на миметическую и гимнастическую стихію, взаимодѣйствующія, но не совпадающія.

Между чѣмъ большинство позднѣйшихъ теоретиковъ, въ томъ числѣ и Новерръ въ началѣ своей дѣятельности, загипнотизованные миражемъ античной пантомимы, упорно рассматривали и критиковали балетъ, какъ органическое цѣлое. Отъ анализа „качественныхъ частей“ балета Менетріе, вѣрный методу Аристотеля, переходитъ къ перечисленію „количественныхъ частей“ его, указывая на аналогію, впрочемъ, весьма поверхностную, между композиціей балета, и строеніемъ античной трагедіи,—какъ и подобало классически образованному писателю.

Несмотря на эстетическую цѣнность замѣчаній Менетріе, онъ остается преимущественно лѣтописцемъ балета; онъ оставляетъ открытыми принципіальные вопросы о содержаніи и предѣлахъ балетныхъ сюжетовъ, о музыкальномъ сопровожденіи, декорацияхъ и т. д. Здѣсь намъ приходитъ на помощь неизданная анонимная рукопись, принадлежащая Библіотекѣ Оперы въ Парижѣ и современная, очевидно, труду Менетріе,—„Règles pour faire des ballets“ (правила для сочиненія балетовъ). Прелюдировавъ обычнымъ сопоставленіемъ съ остальными искусствами, авторъ, личность которого намъ такъ и не удалось установить, даетъ свою формулу балета. „Балетъ — родъ представлений, въ которыхъ нѣмыя лица представляютъ, танцуя, какой-либо вымыселъ для развлечения зрителей... Сюжетъ балета долженъ быть сказочнымъ и имѣть скрытый смыслъ... Позволено примѣшивать къ сюжетамъ балета элементы дѣйствительности и исторіи, но необходимо, чтобы искусство сдѣлало эти предметы сказочными (fabuleux)“. Балетъ дѣлится, какъ намъ сообщаетъ и Менетріе, на 3 части, состоящія въ свою очередь изъ разсказа (récit) и 7—8 выходовъ (entrées). Экономія вымысла, т. е. развитіе сюжета значительно отличается отъ строенія драмы. Оно сводится лишь къ развязкѣ интриги, данной въ стихо-

творномъ „разсказѣ“. Этотъ разсказъ, аналогичный прологу комедіи или хорамъ трагедіи, нашъ авторъ считаетъ второстепеннымъ моментомъ балета. По окончанию интриги, какъ бы въ ознаменование благополучной развязки, происходитъ заключительный выходъ, „grand ballet“ (или по нашему „кода“). Единство дѣйствія не должно нарушаться интермедіями, зловреднымъ заимствованіемъ у испанского безвкусія; ихъ слѣдуетъ замѣнить музыкальными антрактами. Постановочной сторонѣ нашъ анонимъ не приписываетъ большого значенія: „декораціи по правдѣ не необходимы, перемѣны ихъ способствуютъ роскоши представлениія — а никакъ не сущности балета“.

Такимъ образомъ, анонимный авторъ опредѣляетъ балетъ какъ зрѣлище фантастическое, лишенное драматической реальности и имѣющее цѣлью развлечениe и удовольствіе.

Между тѣмъ, какъ балетъ, какъ самостоятельное зрѣлище, получалъ въ изложенныхъ сочиненіяхъ теоретическую санкцію, была сдѣлана энергичная попытка фиксировать и сохранить для будущаго формы самого танца. Психологический мотивъ этой попытки — увѣренность въ достижениe абсолютного совершенства и въ незыблемой закономѣрности достигнутыхъ результатовъ. Руководствуясь опытами Башана, — не сохранившимися для настѣ, — танцмейстеръ Фейе (Feuillet) и его преемникъ Дэзъ создаютъ „хорографію или искусство описывать танцы буквами, фигурами и условными знаками, посредствомъ которыхъ легко изучить самостоятельно различные танцы“. Сочиненіе это, посвященное упомянутому выше Пекуру, „образцу напсовершеннѣйшихъ танцовщиковъ“, является дальнѣйшимъ развитіемъ способа Туано Арбо. Намъ не придется здѣсь остановиться подробно на техникѣ открытія Фейе; отмѣтимъ лишь его колосальное распространеніе: трактатъ Фейе выдержалъ 4 изданія (1700, 1701, 1713, 1733 гг.); его система была использована и усовершенствована въ многочисленныхъ сочиненіяхъ \*.

Эстетика балета и гимнастика „благороднаго танца“ (Danse noble) были, казалось бы, установлены разъ навсегда; дѣйствительно характеръ балетнаго искусства оставался неизмѣннымъ всю первую половину 18-го вѣка; музыкальное новаторство Рамо не коснулось поэтики балета. Первые удары были нанесены ей совершив-

\* Англійскій переводъ „хорографіи“ танцмейстеромъ John Weaver подъ названіемъ „Orchesographi“ выдержалъ 2 изданія. Принципамъ Фейе слѣдуютъ Guillemin „Principes de la Choréographie“ Paris. 1765; Magny „Choréographie“. 1774. — „Eléments de choréographie“ M. Malpied, ученика знаменитаго танцовщика Марселя; C. J. von Feldtenstein „Erweiterung der Kunst nach der Chorographie“; 4 анонимныхъ манускрипта „библиотеки Оперы“ въ Парижѣ за №№ 5437, 5466, 7867, 1275 etc. Изъ сборниковъ и альбомовъ танцевъ, составленныхъ по методу Фейе, укажемъ 10 сборниковъ самого Фейе, 2 Дэзе; Альбомы Gaudran (1712 г.), Guillaume (1760), „Almanach“ (1780), Landrin, de Chavanne (1767), 8 анонимныхъ сборниковъ въ библ. Оперы, а въ особенности Garay „Receuil de tous les pas et entrées qui composent l'école de danse du Théâtre de l'Opéra“ — классический репертуаръ танцевъ. Историческіе очерки о развитіи хорографіи у F. de Ménil „Histoire de la danse“, op. cit и Oscar Bie „Ballet als Literatur“. Berlin. Bard, Marquardt.

шимся переломомъ въ общественномъ міросозерцанії. Раціонализмъ энциклопедистовъ былъ скандализованъ фантастичностью балета, безцѣльностью чистаго танца, не пробуждающаго добрыхъ чувствъ и ничему не поучающаго; адепты Ж. Ж. Руссо, Ѳдко осудившаго балетъ въ „Новой Элоизѣ“, тщетно искали въ послѣднемъ спасительной простоты возвращенія къ природѣ; миѳологические сюжеты не удовлетворяютъ уже почитателей Дидро и Седена: академическая пышность ихъ разработки, нарядная рыцарственность Кино явно противорѣчили гражданскимъ добродѣтелямъ и слезливой умиленности новой драмы.

Когда клань философовъ съ Гrimmomъ во главѣ начинаетъ свой знаменитый походъ противъ французской музыки, онъ попутно оправдывается и противъ балета или точнѣе противъ танца, „прерывающаго обыкновенно дѣйствіе въ самомъ интересномъ мѣстѣ“, по словамъ Руссо.

Сенъ-Маръ въ своихъ „размышленіяхъ объ оперѣ“ отдаетъ предпочтеніе пантомимѣ, такъ много говорящей сердцу, передъ танцемъ, обращающимся лишь къ зрѣнію. Дѣйствительно, традиціонный балетъ Люлли, состоявшій изъ послѣдовательныхъ выходовъ солистовъ и кордебалета, выходовъ, связанныхъ только „иѣкоторыми метафизическими отношеніями“ (Руссо), органически не могъ удѣлять мѣста значительной пантомимѣ. Первой попыткой сбросить оковы академизма и внести въ балетъ струю драматического оживленія была постановка въ Лондонѣ балетика „Имагинаціонъ“ (1734 г.); создательница послѣдняго m-lle Sallé \*, другъ Вольтера и соперница Камарго, осмѣлилась къ тому же замѣнить тяжеловѣсный и условный костюмъ Оперы, фижмы и парикъ, антиквариющей драпировкой и естественной прической. Но когда 14 лѣтъ спустя Рамо сочиняетъ на тотъ же сюжетъ одноактный балетъ для Парижской Оперы, мы видимъ m-lle Пювишье, ученицу Саллэ, все въ томъ же пышномъ робронѣ, отъ которого отказалась учительница (см. рисунки костюмовъ сценѣй въ Библіотекѣ Оперы). Смѣлая попытка Саллэ оставалась единичною, пока не было выдвинуто философами и beaux esprits тяжелое орудіе, которое должно было пробить брешь въ ветхой твердынѣ рутины. Въ 1754 году увидѣло свѣтъ сочиненіе энциклопедиста и прусскаго академика — онъ же бездарнѣйший и безличнѣйший изъ либреттистовъ Рамо \*\* — Каюзака, „Танецъ Старинный и современный или исторический трактатъ о танцѣ“, \*\*\* книга, не даромъ красовавшаяся въ библіотекѣ Саллэ.

Извинившись передъ читателемъ за выборъ столь легкомысленнаго сюжета и изложивъ исторію или точнѣе миѳологію античнаго танца, т. е. процитировавъ

\* См. M-lle Sallé par Emile Dacier. Paris. 1909. Plon, p. 147 и слѣдующія этого отличного изслѣдованія.

\*\* О его либретто къ „Зороастру“ см. Lionel de la Laurencie „Rameau“ въ коллекціи „Les Musiciens célébres“, Paris.

\*\*\* „La Danse Ancienne et Moderne ou traité historique de la danse par M. de Cahusac... A la Haye.

Кассиодора, Аения и Ювенала, Каюзакъ особенно подчеркиваетъ значение римской пантомимы (Батиль, Ниладъ), затмившей своей выразительностью трагическую декламацию Ресція и Эона. Съ высоты античныхъ воспоминаний онъ не безъ презрѣнія обращается къ современному ему балету. „Мы по сей день ограничиваемся меньшимъ (нежели древніе)”, пишетъ онъ, „мы убѣждены въ томъ, что знаемъ танецъ, любимъ его, владѣемъ имъ. Какъ часто мнѣ приходилось слышать, что французы лучшіе танцовы Европы, что они довели искусство нашихъ дней до предѣловъ возможнаго... На нашихъ сценахъ мы имѣемъ отличныя ступни, замѣчательныя ноги, изумительныя руки”, продолжаетъ онъ иронически. „Какъ жаль, что намъ недостаетъ искусства танца”.

Такимъ образомъ лишь преобладаніе пантомимы, рациональная мотивировка всѣхъ движений танца и художественное воспроизведеніе дѣйствительности (обычный лозунгъ: *imitation de la nature, mais embellie*), — могли спасти престижъ балета въ глазахъ интеллигентуальной элиты эпохи Людовика XV.

Каюзакъ былъ лишь историкомъ-идеологомъ, о его дилетантизмѣ въ области танца свидѣтельствуетъ его пренебреженіе технической стороной его; онъ сумѣть лишь высказать пожеланіе о созданіи нового рода искусства, балета-пантомимы. Создать же этотъ дѣйствственный балетъ (*ballet d'action*) и сформулировать его законы, могли лишь балетмейстеръ и мыслитель въ одномъ лицѣ. Этимъ балетмейстеромъ явился Новерръ.

## II

Пролѣтить фактическую исторію 82-лѣтней жизни Новерра, реформаторская дѣятельность котораго коснулась почти всѣхъ художественныхъ центрѣвъ Европы „стараго режима”, — задача весьма сложная, благодаря разбросанности, многочисленности, а отчасти недоступности архивныхъ материаловъ. Существеннымъ пособіемъ является поэтому „Жизнеописаніе” Новерра, которымъ мы обязаны одному изъ потомковъ балетмейстера\*, и данныя котораго мы по возможности дополнимъ новыми свѣдѣніями.

Жанъ-Жоржъ Новерръ — сообщаетъ намъ біографъ — происходилъ изъ швейцарской семьи; родился онъ 27 апрѣля 1727 г.; онъ готовился къ карьерѣ танцовщика подъ руководствомъ извѣстнаго Дюпре, по прозвищу „Большого”; 16-ти лѣтъ онъ малоуспѣшно дебютировалъ на придворной сценѣ въ Фонтенблѣ; послѣ непродолжительного пребыванія въ слишкомъ экономной Пруссіи, онъ возвращается въ Парижъ; въ 1747 г. его приглашаютъ балетмейстеромъ въ „комическую оперу”, гдѣ онъ ставитъ „Китайскій балетъ”; эту уступку неизмѣнно модной въ 18 вѣкѣ „Chinoiserie” онъ впослѣдствіи строго осудилъ, но ей онъ обязавъ своими первыми успѣхами. Въ 1754 году знаменитый трагическій актеръ и автреprенеръ Гаррикъ

\* The life and works of the Chevalier Noverre. Edited by Charles Edwin Noverre. London 1888.

подписываетъ съ Новерромъ условіе, въ силу котораго послѣдній, въ сопровождении славнаго костюмера и декоратора Бокэ и многочисленной труппы отправляется въ Лондонъ для постановки „Китайскаго Праздника“. Но премьера французского балета, совпавшая съ началомъ англо-французской войны, служить поводомъ къ патріотической манифестаціи, закончившейся разгромомъ сцены и кровопролитнымъ побоищемъ. По возвращеніи въ Парижъ, Новерръ, несмотря на покровительство м-мъ де Номадуръ, тщетно стучится въ двери Оперы. Отчаявшись, онъ подписываетъ въ 1758 году ангажементъ въ Ліонъ, значительнѣйший, на ряду съ Бордо, изъ второстепенныхъ артистическихъ центровъ Франціи.

Въ „Оперѣ“ Парижа, художественной метрополіи міра, его публикой была бы вся Европа; отведенный въ тѣсное русло провинціальной дѣятельности, беспокойный и мощный духъ творческой иниціативы, владѣющій Новерромъ, ищетъ выхода и примѣненія.

Такъ создаются его 15 „Писемъ о танцѣ и балетахъ“ \*.

Трудъ Новерра не слѣдуетъ строго выработанному методу. Это скорѣе импровизация, въ которой глубокомысліе и суровая логичность смѣняются иногда пыломъ и блескомъ желчной полемики. Поэтому мы вынуждены отказаться отъ послѣдовательнаго изложенія его писемъ; мы попытаемся сгруппировать ихъ разнообразное содержаніе такъ, чтобы свести его доктрину къ сжатымъ формуламъ.

Новерръ, какъ до него, Каюзакъ, полагаетъ, что современный ему балетъ находится въ зачаточномъ состояніи; онъ приобрѣтетъ право занять мѣсто среди изобразительныхъ искусствъ (*arts imitatifs*), лишь обратившись къ изображенію аффектовъ и страстей. Истинный балетъ — это прежде всего дѣйственный танецъ (письмо 1). Каково же должно быть содержаніе балета? — Ему доступна вся область драматического искусства подъ условіемъ сохраненія чистоты и цѣльности каждого жанра. Непозволительно примѣшивать буффонаду къ трагедіи. Комические сюжеты можно черпать изъ быта поселянъ или ремесленниковъ, гиущаясь условно-комическими персонажами (п. 2).

Однако трагическій родъ долженъ первенствовать въ высокомъ искусствѣ балета; для того, чтобы возвыситься до нравственной цѣлности, балетъ долженъ изображать не мужицкую грубость, а сложныя чувства благороднаго человѣка. Но гдѣ же почерпнуть сюжеты столь возвышенные и совершенные?! Очевидно въ произведеніяхъ великихъ трагиковъ отъ Эсхила до Эврипида, отъ Корнеля до Вольтера (п. 5, 6). Допустима въ балетѣ и экзотика, но необходимо пріурочить китайскіе или турецкіе мотивы къ французскому вкусу (п. 14). Каковы же должны быть средства и формы дѣйственнаго балета? Прежняго механическаго танца недостаточно. Пантомима, какъ главная носительница дѣйствія, должна пре-

---

\* Lettres sur la Danse et le Ballet par M. Noverre, Maitre de Ballets de Son Altesse Sérénissime le Duc de Wurtemberg et ci-devant des Théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres etc. A Lyon 1760.

бречь слишкомъ сложными движениями ногъ — ради жестовъ; жесты должны быть свободны отъ условности, непосредственное выражение чувствъ умѣряться лишь величиями вкуса. Такимъ образомъ танецъ будетъ понятенъ не для однихъ только знатоковъ, а для всякаго воспріимчиваго зрителя (п. 10). Послѣдовательные выходы солистовъ, исполняющихъ свои па и уже больше не появляющихся въ теченіе спектакля, должны смѣниться разработанными ролями (п. 7); назначение кордебалета должно быть драматически-значительнымъ; это больше не безличный фонъ, а действенный хоръ (п. 3). Принятое симметричное расположение кордебалета несомнѣнно съ этой его новой ролью (п. 1). Танцы, входящіе въ составъ балета, не должны грѣшить однообразіемъ; характерные танцы должны чередоваться съ классическими (п. 8).

Новая концепція балета требуетъ и новыхъ пріемовъ постановки: необходимо отмѣнить неуклюжіе костюмы, грубо-эмблематические наряды фантастическихъ лицъ и стихийныхъ духовъ (п. 8), въ особенности же маски, лишающія танцовщика главнаго орудія выразительности — мимики лица (п. 9). Нестрота костюмовъ и декорацій должна уступить живописному единству, тона костюмовъ гармонировать между собой; костюмы не должны быть окрашены въ тѣ же цвета, какъ декораціи: они сольются съ послѣдними; наоборотъ, необходимо, чтобы они контрастировали съ ними. Чтобы исправить условную перспективу сцены, слѣдуетъ размѣщать фигурантовъ въ извѣстной градациі, такъ, чтобы въ глубинѣ находились меньшіе ростомъ (п. 6). Но главнымъ условиемъ успѣха всего начинанія является совмѣстная планомѣрная работа декоратора, композитора, балетмейстера и машиниста (п. 7). Балетмейстеръ и либреттистъ не можетъ оставаться невѣждой; онъ долженъ отличаться энциклопедической культурой, знаніемъ подлинныхъ источниковъ каждого сюжета (п. 15). Никогда балетмейстеръ не долженъ заставлять танцовщиковъ повторять и заучивать его собственные движения; онъ долженъ лишь указывать на духъ и стиль произведенія, не препятствуя свободному развитію индивидуальности (п. 2). Переходя къ техникѣ танца, Новерръ утверждаетъ, что всевозможныя схемы, позиціи и т. д. хорошо знать, но еще лучше забыть; гораздо полезнѣе позаботиться объ умственному развитіи танцовщиковъ, чья тупость (*inertie*) вошла въ пословицу.

Нужны не позиціи ногъ, а сознательная группировка всего тѣла и чертъ лица согласно требованіямъ ситуаціи (п. 10). Послѣдующія письма (11, 12) рассматриваютъ физические недостатки, вредящіе танцовщикамъ, способы ихъ преодолѣнія и подробности техники; Новерръ устанавливаетъ основной законъ — *jambes en dehors*, и настоятельно требуетъ общаго физического воспитанія.

Хорографію, созданную Фейе, онъ подвергаетъ безпощадному суду, подчеркивая ея бесполезность, сложность, непомѣрную затрату времени, необходимую для расшифрованія ея. Настоящая хорографія должна состоять изъ подробнаго описанія постановокъ и рисунковъ декорацій и группъ, которые могли бы быть выполн-

иены выдающимися художниками. Такого рода описательный трудъ болѣе достоинъ „Академіи танца“, нежели педантическое сохраненіе архаической техники, и болѣе полезенъ нежели чисто-литературная и историческая статьи Каюзака и „Энциклопедіи“. Балетмейстеру новой формациіи нужна не хореографія, а глазъ, чтобы планировать группы и координировать ансамбль, нужны вкусы, воображеніе, гений (п. 13). Слѣдуетъ изложеніе содержанія балетовъ, сочиненныхъ Новерромъ и служащихъ примѣненіемъ и подтвержденіемъ его теорій (п. 14). Въ заключеніе онъ рисуетъ свой идеалъ сценическаго искусства, осуществленный въ чувствительной драмѣ Лидро: послѣдняя сценична, потому что трогательна. Подобно драмѣ и балету долженъ стремиться къ правдѣ, простотѣ, близости къ природѣ; онъ достигнетъ своей цѣли, если сумѣеть вызвать у зрителя слезы (п. 15).

Въ моментъ появленія этого манифеста „дѣйственнаго балета“, открывшаго по старому балету огонь сразу по всей линіи, Новерръ уже покинулъ Ліонъ, чтобы занять въ Штуттгартѣ должность балетмейстера Герцога Вюртембергскаго; Штуттгартскій театръ (интимная жизнь котораго известна намъ по мемуарамъ Казановы, а дѣятельность закончилась финансовымъ крахомъ) былъ въ то время значительнѣйшимъ, быть можетъ, изъ подобныхъ учрежденій въ Европѣ. Новерру были подчинены 100 кордебалетныхъ артистовъ и 20 солистовъ; его сотрудникомъ по постановкамъ былъ знаменитый кавалеръ Сервандони, декораторъ, „машинистъ“ и инициаторъ въ 18-мъ вѣкѣ жанра чистой пантомимы. Гаетанъ Вестрисъ, „богъ танца“, величайшій представитель академизма въ балетѣ, посѣщаетъ Штуттгартъ и настолько потрясенъ и плененъ дѣйственными балетами Новерра, что добивается постановки на сценѣ парижской Оперы его „Медеи“\* (1765 г.) и самъ исполняетъ роль Язона, обнаруживъ при этомъ впервые свой драматическій талантъ. Отзывы прессы свидѣтельствуютъ о томъ, что произведеніе Новерра силой своего трагизма заставляло содрогаться отъ ужаса. Посѣтивъ Миланъ, Новерръ продолжаетъ свою дѣятельность въ Вѣнѣ и лишь въ 1775 году возвращается во Францію, гдѣ покровительство Маріи-Антуанетты, его ученицы (въ бытность ея эрцгерцогиней) впервые открываетъ ему двери „Королевской Музикальной Академіи“, не желавшей до тѣхъ поръ принимать его услугъ даже безвозмездно; онъ смыкаетъ талантливаго, но нерадиваго Вестриса въ должности главнаго балетмейстера. Въ знаменитомъ спорѣ между сторонниками кавалера Глукка, какъ и онъ, учителя непопулярной „Австріачки“, и „пиччинистами“, руководимыми философами, Новерръ, исповѣдующій и проводящій въ балетѣ тѣ же идеи музыкальной драмы, какъ Глукъ въ оперѣ, по необъясненному малодушію становится на сторону Пиччини. Это не помѣшило ему проявить въ другомъ случаѣ музыкальное чутье. Въ 1778 году онъ поручаетъ Моцарту сочинить музыку къ

\* Вѣриѣ — иѣсколькоихъ сценъ изъ нея. Слѣдуетъ отмѣтить, что Вестрисъ приписывалъ авторство этихъ сценъ исключительно себѣ. См. Gaston Capon. Les Vestris. Изд. Mercure de France. Paris 1908.

балетику „Les petits riens“, поставленному совмѣстно съ „Finte Gemelle“ Пиччини. Опера успѣха не имѣла; она была снята съ репертуара, а иѣсколько позже и балетъ. Партитура Моцарта около ста лѣтъ оставалась забытой, пока ее въ 1873 году не открылъ въ архивахъ Оперы Нюнгеръ. Въ 1779 году протеже королевы имѣть несчастіе вызвать неудовольствіе танцовщицы Гимаръ, взбѣшеннай случайнымъ неуспѣхомъ и отказавшейся выступать въ его балетахъ, — а въ 1780 г. онъ вынужденъ подать въ отставку; ему назначаютъ пенсию въ 3500 ливровъ; онъ удаляется на покой въ Сенъ-Жерменъ. Бѣжавъ въ Лондонъ во время революціи, онъ ставитъ тамъ балетъ „Адель де Понтъе“, либретто котораго онъ тактично посвящаетъ влиятельной герцогинѣ Девонширской. Башомонъ въ своихъ „тайныхъ мемуарахъ“ констатируетъ громадный успѣхъ „Шекспира танца“, получившаго это прозвище съ легкой руки своего managerа Гаррика (самаго, кстати сказать, развязнаго изъ толкователей настоящаго Шекспира). Новерръ, въ двухъ прославленныхъ письмахъ къ Вольтеру, въ свою очередь воздвигъ памятникъ Гаррику, какъ недосгаемому образцу психологической экспрессивности. Рядъ лондонскихъ постановокъ заключается 26 января 1793 года балетомъ „Les éroux de Tempé“ и дивертисментомъ, исполненными впервые въ день казни Людовика XVI. Вмѣстѣ съ обезглавленнымъ старымъ режимомъ обрывается и творчество его величайшаго балетмейстера. Новерръ умираетъ въ 1809 году въ сельскомъ уединеніи Сенъ-Жермена въ относительной бѣдности.

Возвратимся къ судьбѣ его хореографического манифеста. При самомъ его появлѣніи онъ удостоился высокой похвалы фернейскаго диктатора миѣній. Въ отвѣтъ на почтительное предложеніе Новерра, пославшаго ему свой трудъ, извлечь либретто балета изъ 9-ой пѣсни „Генріады“, Вольтеръ обращается къ нему со слѣдующимъ письмомъ:

„Передо мной, милостивый государь, Ваше геніальное произведеніе; моя благодарность равна моему уваженію. Заглавіе Вашей книги говоритъ лишь о тацѣ, а Вы бросаете свѣтъ на всѣ искусства. Вашъ стиль столь же краснорѣчивъ, сколь Ваши балеты богаты воображеніемъ. Вы являетесь на мой взглядъ столь выдающимся представителемъ своего искусства (genre), что меня ничуть не удивляютъ понесенные Вами обидныя разочарованія, принудившія Васъ искать примѣненія Вашимъ дарованіямъ вдали отъ родины (въ Штуттгардѣ. А. Л.)... Миѣ кажется, что Ваши заслуги будутъ правильно оцѣнены, потому что тамъ любятъ природу; но гдѣ найдете Вы актеровъ, способныхъ осуществить Ваши идеи? Вы — Прометей. Нужно, чтобы Вы сами творили людей и вдыхали въ нихъ душу.“

Ferney 11 октября 1763. Вольтеръ.“

Новерръ въ своемъ позднѣйшемъ предисловіи къ балету „Горації“ иѣсколько переоцѣнилъ, быть можетъ, значеніе искренность этихъ гиперболическихъ комплиментовъ, необычайно характерныхъ для эпистолярной манеры Вольтера. Такъ или иначе, признаніе его идеи Вольтеромъ могло придать ему мужество, необходимое

для борьбы съ консерватизмомъ общественнаго вкуса. Книга его имѣла „успѣхъ скандала“ и вызвала многочисленныя нападки, о которыхъ рѣчь впереди.

Однако, въ предисловіи къ Лондонскому изданію<sup>\*</sup> Новерръ могъ съ гордостью констатировать успѣхъ своихъ начинаній за 20 слишкомъ лѣтъ, истекшихъ послѣ первого изданія. Онъ не удивляется тому, что книга его была встрѣчена враждебно. „Дѣйствительно“, пишетъ онъ, „разбить маски, сжечь парики, уничтожить панье, изгнать тональ, замѣнить рутину вкусомъ, указать костюмъ болѣе благородный, болѣе правдивый, болѣе живописный, потребовать дѣйствія и движенія на сценѣ, выраженія въ танцѣ, отмѣтить громадное разстояніе между механизмомъ техники (*métier*) и духомъ, который ставитъ танецъ въ рядъ изобразительныхъ искусствъ“ — всего этого достатоточно, чтобы вызвать неудовольствіе консерваторовъ.

О томъ, насколько тяжела была борьба Новерра за осуществленіе своихъ идей, свидѣтельствуетъ его неизданное письмо къ другу Фабру, предписанное интересной рукописи его „Писемъ“, принадлежащей библіотекѣ Оперы \*\*.

„Посылаю Вамъ, дорогой Фабръ, — гласить это письмо, — болтовню 25-лѣтняго человѣка или мечту, которую я лелеялъ о томъ, чтобы извлечь изъ младенчества искусство слабое и захудалое. Украсьте его, слѣдя пути, который я прошелъ съ такимъ трудомъ; пожинайте цвѣты тамъ, где я встрѣтилъ лишь шипы и терпій интриги; будьте счастливы, сколько возможно въ этомъ притонѣ (Опера. А. Л.), где воспѣвается счастье и где оно никогда не показывалось, где дружба и уваженіе никогда не имѣли пристанища etc...“

Вашъ другъ и слуга Новерръ (Clermont le 20 f閅vrier 1790).

25 лѣтъ труда и борьбы мало отразились, судя по рукописи Оперы, на эстетическихъ концепціяхъ Новерра; въ послѣдующіе годы покоя и одиночества ретроспективная мысль балетмейстера подвергла накопленный громадный опытъ свѣту послѣдовательного и объективнаго умозрѣнія; эстетика его углубляется, обобщается — и эволюціонируетъ.

Определеніе балета, данное въ рукописи 1790 г. въ сентенціозной формѣ подчеркиваетъ ту идентификацію балета съ пантомимой, которую онъ провозгласилъ въ 1760 г.: „Хорошо составленный балетъ, пишетъ онъ, есть живая картина страстей, нравовъ, обычаевъ и костюмовъ всѣхъ народовъ земли; слѣдовательно, онъ долженъ быть пантомимой во всѣхъ жанрахъ и черезъ посредство зреія обращаться къ душѣ“.

\* 2-е изданіе, неизмѣненное, но снабженное предисловіемъ. Лондонъ 1783 г.

\*\* На заглавномъ листѣ этого шедевра каллиграфіи мы читаемъ: Cet ouvrage est entièrement de la main de M-r le Chevalier de Berry d'après le Manuscrit de M-r Noverre. Заглавіе его: „Théorie et pratique de la Danse en géneral, de la composition des Ballets, de la musique, du costume et des décorations qui leurs sont propres par M. Noverre Tome I“ (послѣдовала ли II — неизвѣстно). Содержаніе его идентично съ изд. Ліонскимъ и Лондонскимъ, но материалъ расположенъ не по письмамъ, а по главамъ, съ обозначеніемъ тезисовъ каждой главы.

Мы видимъ, что въ этомъ определеніи балета-пантомимы, бытового и психологического, не входитъ даже понятіе танца. Послѣдующія страницы покажутъ, насколько Новерръ, уже до появленія цитируемой нами рукописи, переросъ эту формулу, перешедшую въ нее изъ прежнихъ изданій въ силу инерціи.

### III

Въ 1803 году, вслѣдъ за постановкой въ Петербургѣ, Медеи<sup>\*</sup> Новерра его ученикомъ Леникомъ, Государь Императоръ Александръ I повелѣлъ издать всѣ сочиненія Новерра на казенный счетъ съ обращеніемъ прибыли въ пользу престарѣлаго балетмейстера. Въ посвященіи, предпосланномъ этому четырехтомному изданію, увидѣвшему свѣтъ въ Петербургѣ у Шиоора<sup>\*\*</sup>, Новерръ выражаетъ свою благодарность за оказанную ему милость. Изданіе это, первый томъ котораго является точной перепечаткой ліонскаго и лондонскаго изданій, заключаетъ въ себѣ необыкновенно разнообразный матеріалъ. Мы находимъ въ немъ оцѣнку творчества драматическаго актера Гаррика, сужденія о музыкѣ, объ архитектурѣ театральныхъ зданій, проектъ организаціи національныхъ празднествъ, наконецъ, очеркъ развитія античной орхестрики, проникнутый обычными въ XVIII вѣкѣ легендарными представленіями<sup>\*\*\*</sup> и, наконецъ, необычайно цѣнную истройную исторію балета во Франціи. Остальные части труда Новерра посвящены дальнѣйшей разработкѣ эстетики балета.

Съ удовлетвореніемъ констатируетъ онъ у своихъ учениковъ и подражателей, Леника, Гарделя, Доберваля и Галлэ, преобладаніе трагическихъ мотивовъ надъ фантастическими (*le romanesque*), — и даетъ классификацію балетныхъ жанровъ: морального, анакреонтическаго, исторического, эпизодического, аллегорического (Томъ II, письм. 13, 20).

Изложивъ историческое развитіе „позицій“, онъ требуетъ освобожденія исполнителя отъ школьнаго формулъ, опредѣляющихъ максимальное удаленіе одной ступни отъ другой въ 18 дюймовъ; этотъ предѣлъ недопустимъ на большой сценѣ (П. п. 6). Предѣлы должна имѣть лишь численность кордебалета; допустима масса въ 24 фигуранта и 8 корифеевъ; при большемъ числѣ исполнителей невозбѣжно смятеніе (Т. II, п. 6, 15). Задача кордебалета — вторить движеніямъ солистовъ, подчеркивая ихъ; онъ даетъ лишь общія очертанія танца. Музыка должна быть сочинена на основаніи требованій балетнаго сюжета; не слѣдуетъ сочинять танцевъ на готовую музыку. Музыкальное сопровожденіе должно носить чисто мелодическій характеръ. Чедаромъ Рамо, Госсекъ, Флокэ, Ле Бретонъ, а за ними Глукъ,

\* Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maître de ballet en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris. 4 Tomes. St. Petersbourg chez Jean Charles Schnoor 1803.

\*\* Энциклопедія Дидро и д'Аламбера безъ всякихъ оговорокъ приписываетъ возникновеніе извѣстныхъ формъ танца Фесею или Дионису.

Пичини, Саккини предпочитали для балетной музыки пѣвучую мелодію сложнымъ гармоническимъ сочетаніямъ (préféraient la mélodie chantante aux grands éclats d'harmonie, II, п. 75). Въ области костюма и постановки онъ остается вѣренъ своимъ прежнимъ требованіямъ; онъ возстаетъ противъ нежеланія исполнителей считаться въ своихъ костюмахъ со стилемъ балета; отъ костюма не требуется археологической точности, но нужно правдоподобіе; недопустимы анахронизмы; необходима couleur locale въ музыкѣ, постановкѣ, декораціяхъ. Однако, онъ рѣшительно возстаетъ противъ костюмовъ въ античномъ духѣ, противъ обнаженія, противъ непристойности прозрачныхъ одеждъ (Т. II, п. 16).

Но каково же должно быть строеніе балета? Для разрѣшенія этого вопроса Новерру прежде всего нужно было выяснить свое отношеніе къ античному „балету“, точиѣ къ римскому мимическому театру, литературная традиція которого сдѣлалась канонической для всѣхъ теоретиковъ балета въ XVII и XVIII вѣкахъ. Новерръ первый переходитъ къ критикѣ, избравъ для этой цѣли риторическую форму сна, въ которомъ ему будто бы явились мимисты древняго Рима.

Оказывается, что послѣднимъ неизвѣстны и смѣшины техническіе пріемы современного танца, пируэты, каброли. Да и вообще, слово танецъ имѣло въ древности совершенно иное значеніе, нежели у насъ. Пантомимѣ танецъ въ современномъ смыслѣ былъ неизвѣстенъ\*, воинственные пляски грековъ были лишь размѣреннымъ шагомъ, сопровождаемымъ музыкой. Античная сальтация состоитъ лишь изъ жестовъ условныхъ и потому понятныхъ лишь для посвященныхъ, прошедшихъ извѣстную школу. Новерръ переходитъ къ безощадному осужденію античной пантомимы, оговорившись предварительно о невозможности для насъ провѣрить наши свѣдѣнія о ней. Отсутствіе женщинъ-исполнительницъ, обязательность масокъ, нелѣпые и безобразные котурны и костюмы, — все это дѣлаетъ античную сцену „сочетаніемъ неправдоподобныхъ и смѣшиныхъ“ моментовъ. Въ противоположность Каюзаку, Новерръ убѣжденъ въ томъ, что современный театръ несомнѣнно выше античнаго (II, п. 7, 8.). Но современному театру недоставало пантомимы; честь создания ея Новерръ приписываетъ себѣ: онъ замѣнилъ отвратительную (ignoble) античную хирономію естественнымъ жестомъ; Доберваль первый осуществилъ его замыселъ въ „Оперѣ“ Вестрисъ — отецъ измѣнилъ традиціонному балету, сыграли роли Ринальдо и Адмета въ балетахъ Новерра и добился постановки его „Медеи“ въ Опера.

\* Балетмейстеръ Анджиолини развиваетъ въ одной изъ своихъ статей діаметрально противуположное мнѣніе, утверждая, что античная пантомима есть танецъ. Подтверждаетъ онъ этотъ взглядъ ссылкой на тотъ же пассажъ изъ Апулея, на который опирается и Новерръ. Въ сценѣ „Суда Париса“ Венера не танцуетъ лишь потому, что этого не требуется данная ситуация. Смотри его „Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet-pantomime tragique de Sémiramis. Vienne 1765“. Тамъ же — маленький панегирикъ Новерру.

Итакъ инициатива балета-пантомимы принадлежить самому Новерру; онъ противстуетъ противъ самозванства неподготовленныхъ и невѣжественныхъ балетмейстеровъ, поддѣлывающихъ его замыслы (П. п. 12).

Но каково же мѣсто, которое занимаетъ балетъ среди сценическихъ искусствъ? Балетъ, утверждаетъ Новерръ, не драма и не подчиненъ законамъ Аристотеля; онъ не передаетъ ни разсудочной стороны дѣйствія, ни спокойной бесѣды; ему нужны сильныя страсти и аффекты и много виѣннай театральности, чтобы замѣнить слово. Пантомима должна живописать всегда en grand, безъ полутонаовъ, рѣзкими штрихами.

„Выборъ словъ, извилины мысли, прекрасныя выраженія, сентенціи, портреты, рассказы, поясняющіе монологи, діалогъ — вотъ область драмы. Балетмейстеръ замѣняетъ все это ситуаціями, поразительными картинами, эфектами — (по образцу произведеній Шекспира) — помпой спектакля и правдоподобіемъ костюмовъ“ (Т. IV. Предисловіе къ балету „Смерть Агамемнона“). Однако балетъ не является лишь беспорядочнымъ и эфектнымъ суррогатомъ драмы. Правда, есть много вещей недоступныхъ балету, но чѣмъ интенсивнѣе изображаемыя страсти, тѣмъ болѣе недостаточно слово. Высшая точка выразительности слова — восклицаніе; дальнѣйшее повышеніе выражается лишь въ жестѣ. Къ тому же впечатлѣніе балета болѣе общее, потому что жесть даетъ каждому зрителю неограниченную возможность индивидуального толкованія (Т. I. Предисловіе). Однако, вокальный элементъ можетъ въ свою очередь входить въ составъ балета. Хоръ, скрытый за кулисами, но не поющій стиховъ, а издающій лишь крики, восклицанія, способенъ усугубить трагизмъ впечатлѣнія (Т. II, п. 16).

Мы видѣли, что Новерръ въ цѣломъ рядѣ опредѣленій балета склоненъ отожествлять пантомиму съ танцемъ. Однако, онъ самъ въ своей оцѣнкѣ античной пантомимы говоритъ о танцѣ, какъ о цѣнномъ пріобрѣтеніи новаго времени. Путемъ постепенной эволюціи мнѣній онъ приходитъ къ сознанію качественаго, принципіального отличія танца отъ пантомимы и отказывается отъ пониманія балета, какъ органическаго цѣла. Первоначально онъ считаетъ танецъ вообще дѣлимымъ на 2 части: 1) танецъ механическій или исполненіе (ex閑ution), представляющій собой материальный моментъ и 2) танецъ-пантомиму, представляющій самое искусство (П. п. 11). Однако онъ вынужденъ ограничить свое опредѣленіе: „Въ буквальномъ смыслѣ слова, танецъ есть лишь искусство составлять съ граціей, точностью и легкостью всевозможныя „па“ согласно темпамъ и ритмамъ музыки (т. I, предисловіе); резюмируя въ концѣ II тома (письмо 20) все свои теоріи за 40 лѣтъ, Новерръ откровенно признаетъ ошибочность первоначально принятаго имъ отожествленія драмы - пантомимы съ танцемъ. Въ предисловіи къ либретто своего балета „Эвтимъ и Эвхарис“ онъ окончательно формулируетъ свой взглядъ на балетъ, какъ сложный родъ искусства, приближаясь къ опредѣленіямъ, данныемъ больше чѣмъ за сто лѣтъ до него Мен-

нетріє: „То, что мы называемъ танцемъ и балетомъ, совершенно отлично отъ пантомимы. Танецъ есть искусство „па“, граціозныхъ движений и красивыхъ позицій. Балетъ, заимствующій у танца часть его очарованій, есть искусство рисунка, формъ и фигуръ. Пантомима же лишь искусство выражать въ жестѣ чувства и душевныя переживанія. Движенія жестовъ направляются страстью; — движенія танца опредѣляются правилами вкуса и грації; разнообразныя движенія балета являются результатомъ творчества (*génie*), создающаго рисунокъ и различныя соотношенія, которые должны царить въ комбинаціяхъ и фигурахъ. Установивъ эти различія, мы не станемъ больше смѣшивать этихъ З-хъ вещей, совершенно отличныхъ другъ отъ друга по характеру; эти вещи, собранныя и соединенные, составляютъ действенный балетъ или драму — балетъ-пантомиму“.

Формула Новерра сдѣлалась окончательной; вплоть до нашихъ дней въ ея предѣлахъ наступали лишь колебанія качественныхъ, измѣнялось лишь взаимоотношеніе частей, въ зависимости отъ той роли, какую приписывали каждому изъ З-хъ элементовъ тѣ или иные эпохи и балетмейстеры. Можно было бы предположить, что самъ Новерръ склоненъ былъ удѣлять преобладающую роль пантомимѣ. Но догадки эти опредѣленнымъ образомъ опровергаются интереснымъ документомъ: докладомъ Новерра директору des Ménus Plaisirs де ла Фертэ по поводу скандалъного провала балета „Мирза и Линдоръ“, провала, послужившаго поводомъ для ссоры между Новерромъ и знаменитой Гимаръ. „Съ тѣхъ поръ“, доносить Новерръ \*, „какъ господинъ Гардель завладѣлъ скриптеромъ Терпсихоры, празднства и балеты, связанные съ поэмами, безпощадно приносятся въ жертву пантомимѣ, въ которой блестящая техника, грація и гармонія движений подмѣнены истрійной бѣготней, незначительными жестами и экспрессіей столь слабой и однообразной, что одна лишь поддержка водевилля можетъ привѣтствовать ей какое либо значеніе. Этотъ новый жанръ, простите за выраженіе, имѣеть лишь то преимущество, что можетъ быть исполненъ людьми даже не умѣющими танцевать, — я же смѣю полагать, что всѣ усилия балетмейстера, не направленные на усовершенствование танца, суть усилия безполезныя и даже гибельныя для Оперы“.

Врядъ ли правы сторонники современныхъ тенденцій въ балетѣ, стремящіеся къ полной драматизаціи его, — апеллируя къ авторитету Новерра. Приведенный нами отрывокъ является какъ бы предвосхищенной критикой балетной смуты нашихъ дней \*\*.

\* Докладъ этотъ изложенъ и частично воспроизведенъ въ книгѣ Edmond de Goncourt — *La Guimard* въ серии *Les actrices du XVIII siècle*, Paris, Charpentier, 1893. Стр. 165 — 167.

\*\* Критикъ Figaro Роберъ Брюссель въ своей недавней книгѣ о балетѣ (*Le ballet* par Robert Brussel, специальный выпускъ *Figaro illustré*, 1911) съ легкостью въ мысляхъ необыкновенной называетъ нашего талантливаго соотечественника М. М. Фокина осуществителемъ всѣхъ завѣтovъ Новерра.

Такова теорія балета, созданная Новерромъ. Мы оставили въ сторонѣ его дѣятельность либреттиста: намъ придется коснуться ея иѣсколько позднѣе. Вліяніе его идей было громадно; онѣ проложили балету новое русло и вызвали плодотворную борьбу мнѣній. Но значеніе этихъ идей не только временное, но и абсолютное. „Танецъ — искусство, потому что онъ подчиненъ законамъ“, сказалъ Вольтеръ. Раскрыть эти законы, обосновать ихъ, вотъ что попытался сдѣлать Новерръ. Но къ этому труду онъ приступилъ со слабымъ орудіемъ въ рукахъ — съ раціоналистической эстетикой своей эпохи. Новерръ былъ автодидактъ, мыслитель самогука: отсюда его преклоненіе передъ профессіональной ученостью, передъ пріяжной философіей; отсюда высказанное имъ (быть можетъ, лицемѣрио) признаніе, заставляющее читателя его книгъ усомниться въ истинности его художественного призыва: „Если бы мое первоначальное образование не было запущено, я бы, вѣроятно, не сталъ забавляться составленіемъ балетовъ“. Онъ предпочелъ бы посвятить себя переводамъ Гомера, Вергилия, къ существующимъ переводамъ которыхъ онъ относился съ недовѣріемъ.

Что же подняло его на ту интеллектуальную высоту, горнымъ воздухомъ которой вѣтъ отъ многихъ его страницъ? Значительную роль онъ самъ приписываетъ вліянію Гаррика, чѣмъ можно объяснить первоначальное примѣненіе имъ драматическихъ критеріевъ къ балету. Но истиннымъ его путемъ былъ трудный для неподготовленного школой (мы знаемъ отъ самого Новерра о безпросвѣтномъ не-вѣжествѣ танцовщиковъ) путь самовоспитанія. Его учителями сдѣлались картины галереи всей Европы, увлеченіе музыкой, а главнымъ образомъ чтеніе твореній Квинтиліана, Аѳинея, св. Августина. Вліяніе античности на Новерра было значительно; первоначальная его теорія балета была всецѣло построена на римскихъ образцахъ; даже въ строеніи его книги чувствуется подражаніе древнимъ; перечисленіе качествъ, необходимыхъ для балетмейстера (а ихъ оказывается безконечно много), прямо говоритъ намъ о Лукіанѣ.

Мы видѣли, однако, что у Новерра хватило мужества освободиться отъ высокаго авторитета античности, сжечь боговъ своей молодости, обрушить на нихъ всю желчь своего сарказма. Отсутствіе подготовки, столь болѣзненно имъ ощущаемое, обусловило его увлеченія и ошибки; пониманіе ирраціональности танцевальной стихіи осталось недоступнымъ почитателю „энциклопедіи“, — но вся его дѣятельность отмѣчена такимъ высокимъ полетомъ мысли, лишенной всякой игривости въ духѣ рококо, пуритански строгой и беспощадно убѣдительной, что становится понятнымъ восторженный отзывъ Оскара Ба: Die sublimen Bicher Noverre's.

Невозможно учесть непосредственные результаты дѣятельности Новерра; ея пульсъ заглушенно бьется даже въ балетныхъ формахъ нашихъ дней. Мы попытаемся здѣсь лишь оцѣнить вліяніе его идей на литературные сферы его эпохи, а прежде

всего ту борьбу ми<sup>й</sup>нія и бронюющую войну, которая возникла вокругъ его книгъ. Я разумѣю главнымъ образомъ знаменитый „Споръ о танцѣ-пантомимѣ“\*. Сигналомъ къ битвѣ послужили два послѣдовательныхъ открытыхъ письма, адресованныхъ Новерру итальянскимъ балетмейстеромъ Гаспаро Анджолини черезъ посредство печати\*\*. Начавъ иѣсколькими комплиментами, къ которымъ Новерръ отнесся съ видимымъ недовѣріемъ, Анджолини поднимаетъ вопросы о первенствѣ Новерра, какъ возродителя пантомимы, о подчиненіи пантомимы закону З-хъ единствъ, о роли либретто въ балетѣ, о пользѣ хореографіи (въ буквальномъ смыслѣ слова) и академіи танца.

Первенство Новерра Анджолини отрицаетъ, равно какъ и право считать прочихъ балетмейстеровъ нѣвѣжественными подражателями. Дѣйствительная инициатива реформы балета принадлежить по его мнѣнію Гильфердингу, работавшему въ Вѣнѣ съ 1742 года и за 20 лѣтъ до приѣзда Новерра въ этотъ городъ поставившему рядъ балетовъ-пантомимъ: „Исаиѣю, Нигмаліона, Великодушнаго Турка, Цирцею“ и т. д. — Гильфердингъ изгналъ фигуры итальянской „Comedia del arte al improviso“ и ввелъ высокій стиль; буффоны были замѣнены реалистическими бытовыми и национальными типами. Когда въ 1757 году Гильфердингъ былъ отзванъ въ Россію ко двору Императрицы Елизаветы Петровны, графъ Дураццо пригласилъ его, Анджолини, въ замѣстители Гильфердинга. Въ качествѣ балетмейстера Вѣнскаго придворнаго театра онъ передѣлалъ въ балеты рядъ драматическихъ шедевровъ (Семирамиду, Ифигенію). Анджолини допускаетъ мысль, что Новерръ независимъ отъ своихъ предшественниковъ, но подражателями его они, конечно, считаться не могутъ!

Новерръ утверждаетъ, что его творенія не подлежать критикѣ на основаніи законовъ Аристотеля; вѣдь танецъ не имѣтъ поэтики. Анджолини считаетъ этотъ отводъ непримѣнимымъ къ балету-пантомимѣ: всякое изображеніе дѣйствія въ искусствѣ подчинено однимъ и тѣмъ же законамъ. Такъ, Шекспиръ геніаленъ, но планъ его произведеній дуренъ. Слѣдя своей теоріи, Новерръ грѣшилъ противъ канонического единства дѣйствія, скомпановавъ въ „Огомощенному Агамемнонѣ“ два сюжета въ одинъ. Неправильно по мнѣнію Анджолини и сдѣланное Новерромъ сравненіе балета съ живописью; вѣдь послѣдняя изображаетъ лишь единый моментъ, а балетъ есть послѣдовательное развитіе. Новерръ требуетъ, чтобы образомъ пантомимы являлась природа, всѣдствіе чего онъ отмѣнилъ маски и аллегорическія

\* Для изложения теоріи Новерра мы воспользовались упомянутымъ Петербургскимъ изданіемъ. Однако, оно не было послѣднимъ. Въ 1807 году появляются „Lettres sur les arts imitatifs en g eral et sur la danse en particulier par J.-G. Noverre“. Изданіе посвящено Императрицѣ Французовъ и обнимаетъ 2 тома. Содержаніе книги идентично съ Петерб. изд. Оно дополнено лишь письмомъ къ Новерру аббата де Вуазенонъ и двумя письмами Вольтера; первый томъ особо посвященъ Добервалю.

\*\* Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi. In Milano 1773.

одежды духовъ и фантастическихъ существъ; Анджиолини полагаетъ, что изображеніе послѣднихъ по образу и подобію человѣческому наивно; было бы логичнѣе все отъ нихъ отказаться.

По наибольшую принципіальную остроту обнаруживаетъ Анджиолини въ критикѣ „либретто“ Новерра. Эти либретто излагаютъ содержаніе его балетовъ, дополняя пробѣлы пантомимы. Въ чисто качественномъ отношеніи они дѣйствительно представляются уязвимымъ мѣстомъ творчества Новерра. Вольтеръ приписываетъ имъ богатство воображенія; эти слова звучать почти ироніей. Дѣль фантастики отсутствуетъ въ сюжетахъ Новерра; безжизненная тяжеловѣсность его „ballets raisonnés“ напоминаетъ о швейцарскомъ происхожденіи балетмейстера. Цѣлью и результатомъ драматического развитія является чувство ужаса; въ этомъ его сходство съ кровавыми трагедіями Кребильона-отца и операми Сальери; содержанія своихъ балетовъ онъ черпаетъ не изъ мифовъ, а изъ ихъ литературныхъ обработокъ; нѣтъ личного творчества, есть лишь компилиція хорошихъ и сомнительныхъ образцовъ, приспособленныхъ къ требованіямъ балета.

Оставляя въ сторонѣ эту качественную сторону программъ Новерра, Анджиолини указываетъ на то, что въ этихъ программахъ много идей, непередаваемыхъ пантомимой; примѣромъ можетъ послужить приказаніе Діаны (въ Ифигеніи), „чтобы Ифигенія перенесла ея изображеніе въ Аттику“.

Такое поясненіе непонятнаго самого по себѣ балетнаго представлениія путемъ раздачи публикѣ программъ — унизительное доказательство несостоятельности этого искусства. Ту же мысль Анджиолини развиваетъ и въ позднѣйшей брошюрѣ \*.

Не менѣе рѣшительно расходится Анджиолини съ Новерромъ по вопросу о хорографіи. Новерръ утверждаетъ въ своихъ письмахъ, что „хорошій музыкантъ прочтеть 200 тактовъ поть въ минуту, а хорошій хорографъ не разберетъ 20 тактовъ танца въ 2 часа“. Однако, личный опытъ Анджиолини показалъ ему, что при надлежащемъ изученіи второе не труднѣе первого. Даѣще Новерръ утверждаетъ, что танцы начала 18 вѣка легко было описать; современные же слишкомъ сложны. Анджиолини возражаетъ, что въ хорографіи Фейе на лицо всѣ основныя формы современнаго балета. никакіе знаки, продолжаетъ Новерръ, не могутъ описать или изобразить движенія. Анджиолини отводитъ этотъ аргументъ путемъ умѣлаго сравненія: буквы, напримѣръ, e, o, l, s сами по себѣ ничего не обозначаютъ; но въ извѣстномъ соченіи — „sole“ — они ассоціруются съ вполнѣ яснымъ значеніемъ, хотя ничего не описываютъ. Новерръ, конечно, правъ, утверждая, что хорографія не можетъ передать цѣлаго ряда вещей: аттитудъ, положеній корпуса и т. д.; но многое она передаетъ; если же она несовершена, нужно ее усовершенствовать, а не уничтожить. Хорографія, какъ въ заключеніе полагаетъ Новерръ, препятствуетъ свободному вдохновенію. По мнѣнію Анджиолини хорографія и не претендуетъ замѣнить вдохновеніе,

\* Resslessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi. In Londra 1775.

но она единственный способъ сохранить балетъ для будущаго; нами уже утраченъ античный танецъ; — произведенія балетмейстера, не прибывающаго къ хореографіи, обречены умереть вмѣстѣ съ нимъ. Фейе больше сдѣлала для будущаго, нежели самъ Новерръ.

Де Мениль въ уже указанной нами книгѣ, сообщасть, что въ наши дни взглядъ Новерра возобладалъ; практика нашего русского балета опровергаетъ это суждение. Произведенія М. И. Петипа сохранены для нась и могли отчасти быть возобновлены при помощи хореографическихъ записей. Да же Анджолини протестуетъ противъ преобразованія „Академіи танца“ въ учрежденіе литературное, какъ этого требуетъ Новерръ; Академія должна трудиться надъ техникой танца, развитіе которой констатировалъ самъ Новерръ. Для того же, чтобы теоретизировать о балетѣ, иѣть необходимости знать его технику. Анджолини заканчиваетъ свои письма нѣсколькими справедливыми, но мелочными придирками къ нѣкоторымъ доктринерскимъ утвержденіямъ Новерра и подвергаетъ сомнѣнію его освѣдомленность въ области музыки.

Новерръ отвѣтаетъ рѣзко и презрительно<sup>\*</sup>; приписывая критику Анджеолини низкимъ побужденіямъ профессіональной зависти, онъ не считаетъ нужнымъ возражать по существу на „кисло-сладкій пасквиль“ его; напрасно Анджеолини злоупотребляетъ авторитетными цитатами изъ непонятныхъ ему авторовъ, напрасно ссылается на эстетический мнѣнія Вольтера; Вольтеръ достаточно опредѣленно выразилъ свое отношеніе къ нему, Новерру, въ своемъ (приведенномъ нами выше. А. Л.) письмѣ; напрасно, наконецъ, онъ такъ настаиваетъ на строгой закономѣрности творчества: опытъ многихъ формалистовъ показываетъ, что можно по всѣмъ правиламъ искусства сочинять плохія вещи.

Не опровергнувъ ни одного изъ аргументовъ своего противника, Новерръ въ то же время вступаетъ на скользкую почву личныхъ нападокъ. Сторонники Анджюлини покидаютъ глубоко почтительный тонъ, въ которомъ послѣдній обращался къ знаменитому собрату, и, воспользовавшись теоретической несостоительностью отвѣта Новерра, осыпаютъ его злобными памфлетами \*\*. Они остаются безъ отвѣта, вопросы, поднятые Анджюлини — открытыми. Еще болѣе многочисленны положительныя отраженія идей и дѣятельности Новерра во французской литературѣ конца 18-го в. Прославленный эротическій поэтъ Дора, элегантный переводчикъ „Поцѣлуевъ“ Иоанна Секунда, въ предисловіи къ своей поэмѣ о театральной декламації \*\*\* воздается восторженную, хотя голословную хвалу Новерру. Не менѣе почетное мѣсто отведено Новерру въ занимательной поэмѣ, скользированной поэтомъ — эпиграм-

\* Introduction au ballet des Horaces ou petite reponse au grandes lettres du sieur Angiolini.

\*\* Укажемъ брошюру на итальянскомъ языкѣ: „О мнимомъ отвѣтѣ синьора Новерра Анджиолини“ и на французскомъ: „Письмо одного изъ маленькихъ оракуловъ господина Анджиолини великому Новерру“.

\*\*\* La déclamation théâtrale. Poème didactique. Paris 1766.

матикомъ и куплетистомъ — chansonnier Жаномъ Этьеномъ Денрео съ „Поэтическаго искусства“ его знаменитаго однофамильца Буало - Денрео \*. Эта дидактическая поэма объ искусствѣ танца сохраняетъ по возможности неприкосовенными стихи оригинала и вѣтъ его рифмы, замѣния иногда лишь имена поэтовъ именами хореографическихъ дѣятелей. Такъ имя Новерра заняло мѣсто Мольера въ послѣднемъ изъ слѣдующихъ стиховъ, обращенныхъ къ адентамъ Терсихоры:

Pour ajouter sans cesse à Votre répertoire,  
Etudiez la fable et connaissez l'histoire!  
C'est par là que Noverre a charmé tout Paris\*\*.

Мы видимъ, что Денрео ибѣсколько узко, но правильно понимаетъ требованія Новерра. Денрео осуждаетъ „Китайскій балетъ“ Новерра, упомянутый нами въ біографіи послѣдняго, отдавая предпочтеніе „Гораціямъ“. При этихъ оцѣнкахъ онъ руководствуется намеками самого Новерра.

Въ предисловіи къ лондонскому изданію своихъ писемъ Новерръ высказываетъ намѣреніе составить словарь танца. Но намѣренія этого онъ не осуществилъ. Оно было выполнено другимъ лицомъ, Компаномъ \*\*\* (Compan) — въ духѣ Новерра. „Словарь танца“ сочиненный Компаномъ, дѣлится на хореографію, поэтику, исторію. Какъ на главные свои источники авторъ чистосердечно ссылается на Каюзака и Новерра, которыхъ онъ иерѣдко цитируетъ буквально. Это признаніе снимаетъ съ него упрекъ въ злостной несамостоятельности, рѣзко брошенный ему проф. Би. Однако, классифицируя идеи Новерра въ лексическомъ порядкѣ, Компанъ иногда приходитъ къ самостоятельнымъ и интереснымъ выводамъ. Такъ, въ графѣ о дѣйствіи (action) онъ заключаетъ, что для выраженія отчаянія танцовщику лучше вовсе перестать танцевать. Подобное указаніе на качественное различіе между пантомимой и танцемъ, дѣлающее ихъ иногда несовмѣстимыми, цѣнно тѣмъ болѣе, что самъ Новерръ сформулировалъ его значительно позднѣе. Взгляды Новерра на рациональное преподаваніе танца также имѣли своихъ послѣдователей. Лозаннскій танцмейстеръ Мартине \*\*\*\* въ педагогической брошюрѣ прилагаетъ популяризированные принципы Новерра къ обученію танцамъ салоннымъ — danses de société. Не-

\* L'Art de la Danse. Poème en quatre chants calqué sur l'Art Poétique de Boileau Despréaux par Jean Etienne Despréaux. Авторъ этого поэтическаго произведения былъ женатъ на знаменитой Гимаръ: отсюда его личная и идеальная связь съ балетомъ.

\*\* Чтобы безпрерывно пополнять вашъ репертуаръ, — изучайте миѳологію и исторію: — именно этимъ Новерръ очаровалъ весь Парижъ.

\*\*\* Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art avec des reflexions critiques et des anecdotes curieuses concernant la Danse ancienne et moderne. Эта небольшая книжка посвящается скрытой подъ инициаломъ G. неоднократно упомянутой нами Гимаръ, одной изъ опаснѣйшихъ куртизанокъ своей эпохи, съ специфически-трогательнымъ восхваленіемъ ея добродѣтели и упоминаніемъ о ея благотворительной дѣятельности.

\*\*\*\* Essai ou principes ´lementaires de l'art de la danse par I. I. Martinet, Maitre à danser, Lausanne.

посредственные ученики и подражатели Новерра, какъ балетмейстера - практика, очень мало сдѣлали для развитія его теорій, за исключениемъ развѣ Ньера Гарделя. Послѣдній въ предисловіи къ своему балету „Воцареніе Тита“ развиваетъ положенія Новерра объ относительной выразительности жеста и слова. Предисловіе это вызвало появление памфлета противъ Гарделя \*, любопытнаго для настъ потому, что въ немъ вновь возбуждается вопросъ о первенствѣ Новерра, какъ создателя дѣйственнаго балета. Гардель говоритъ о Новеррѣ, какъ о „рѣдкомъ талантѣ, добившемся славы реставратора этого жанра“, памфлетистъ же считаетъ неблагодарно обойденнымъ учителя, и — по его словамъ — вдохновителемъ Новерра, — Лами. Въ предисловіи миленскаго (въ то время лондонскаго) балетмейстера Карло Блазиса къ французскому изданію его „Полнаго руководства къ танцу“, появившагося черезъ 20 слишкомъ лѣтъ послѣ смерти Новерра подъ редакціей престарѣлаго Гарделя, мы находимъ восхваленіе Новерра, какъ создателя эстетики балета. Лишь воцареніе романтизма временно вытѣснило вліяніе Новерра. Ни у Жюля Жанена, недобросовѣстнаго и болтливаго законодателя театральной моды, ни у великоглавнаго Теофилия Готье мы не находимъ упоминанія о Новеррѣ, рѣшительно сданиномъ въ архивъ заодно съ ненавистнымъ классицизмомъ.

Недаромъ Вестрисъ - младшій, котораго Новерръ порицалъ, какъ представителя анархической фантастики въ танцѣ, являлся для поколѣнія юльской революціи воплощеніемъ бездушной рутины и формалистики.

Новерръ въ своихъ скитаніяхъ не посѣтилъ Россіи, но его направленіе было достойно представлено Лепикомъ, балетмейстеромъ дворовъ Императрицы Екатерины II и Павла I. Въ спискахъ балетовъ, поставленныхъ при Лепикѣ (см. „Архивъ Дирекціи Императорскихъ театровъ“, статьи Михневича и т. д.), мы находимъ и иѣкоторые балеты Новерра, но безъ обозначенія автора: „Адель де Понтъ“, „Медея и Ясонъ“. О постановкѣ послѣдняго балета въ Петербургѣ намъ известно изъ сочиненій самого Новерра. Въ спектаклѣ, разыгранномъ 19-го Іюля 1775 года, воспитанницами Смольнаго Института \*\*, былъ поставленъ балетъ „La Rosière de Salencie“, по заглавію и содержанію идентичный съ балетомъ Новерра, программа котораго для настъ сохранилась \*\*\*. Охотно признаю гипотетичность моихъ предположеній; однако ихъ правдоподобіе несомнѣнно.

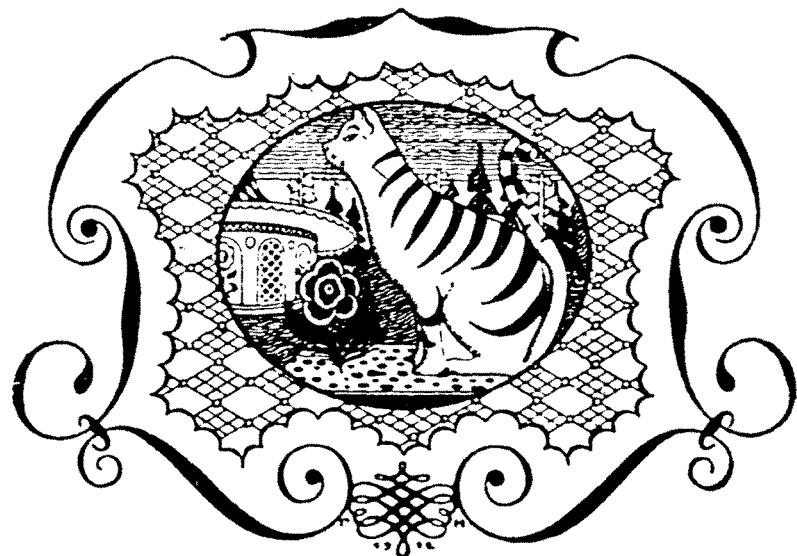
\* Lettre de Monsieur le Baron\*\*\* Ancien Capitaine de cavalerie chevalier de l'ordre Royal et militaire de St-Louis — à une Rivale de Terpsichore. Londres 1775. Гаэтанъ Вестрисъ утверждалъ, что Гардель заказываетъ свои писанія на сторонѣ и врядъ ли сумѣлъ бы ихъ даже прочесть.

\*\* Описаніе этого спектакля, заимствованное изъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“, читатель найдетъ хотя бы въ книгѣ благодушнаго логографа русскаго балета А. Плещеева „Наши балеты“. Стр. 50. Изд. 2-ое.

\*\*\* Вопросъ осложняется, впрочемъ, тѣмъ, что программа эта заимствована изъ либретто одноименной оперы Резай (1771). Балетъ Смолянокъ можетъ быть заимствованіемъ независимымъ отъ Новерра.

Но на се<sup>м</sup>ину трагическимъ вымысламъ Лепика является летучій балетъ Дило. Традиція Новерра обрывается, но не навсегда.— На поляхъ экземоляра писемъ Новерра, принадлежащаго „Библіотекѣ Оперы“ въ Парижѣ, авторъ настоящей статьи обнаружилъ рядъ рукописныхъ замѣтокъ, набросанныхъ благоговѣйной и внимательной рукой балетмейстера Перро,— замѣтокъ, въ которыхъ сказывается его глубокая солидарность съ великимъ предшественникомъ.

Всякому цѣнителю нашего балета известна роль, которую сыгралъ въ его ростѣ Перро, авторъ неумирающей „Эсмеральды“. Мариусъ Ивановичъ Петрова, создатель всего почти нашего балетного репертуара, былъ непосредственнымъ и убѣжденнымъ ученикомъ Перро. Нарушенная связь была восстановлена. Намъ обѣщаютъ русское изданіе писемъ Новерра. Весьма возможно, что страстная и глубокая мысль Новерра покажется намъ близкой черезъ бездну цѣлаго столѣтія, понятий и родственной: вѣдь она никогда не умирала вполнѣ въ душѣ русского балета.



## СМЕРТЬ ОСКАРА УАЙЛЬДА

АЛЕКСАНДРЪ Гидони



БЫЧНАЯ версія о послѣдніх дняхъ Оскара Уайльда извѣстна. „Король жизни“ умеръ вѣми забытый, брошенный, въ нищетѣ, далекій отъ родныхъ, презираемый ханжеской Англіей, оставленный малодушными друзьями. За гробомъ его, кромѣ любопытныхъ ко всякой сенсації репортеровъ, путь только содержатель того третье-разрядного отеля, гдѣ кончились печальные дни человѣка, начинавшаго свое земное поприще столь блестяще.

На гробъ Уайльда было возложенъ лишь одинъ вѣнокъ и на вѣнкѣ этомъ была надпись: „Моему постояльцу“. Вѣнокъ этотъ было возложенъ хозяиномъ отеля d'Alsace г-номъ Дюпуарье, и надпись, конечно, была сделана безо всякой задней мысли. Но для тѣхъ, кто любить разнообразить свою жизнь отысканіемъ вездѣ и повсюду символовъ, — хотя жизнь человѣческая по своей значительности должна была бы стоять выше такой кропотливой работы, — для тѣхъ надпись г-на Дупуарье казалась, „полной ироніи“: — міръ провожалъ одного изъ апостоловъ красоты, одного изъ лучшихъ своихъ сыновей, какъ случайного постояльца...

Можетъ быть, версія эта, пущенная французскими репортерами, не безъ участія такого виднаго писателя, какъ André Gide, въ глазахъ сентиментальныхъ людей имѣеть значеніе, но любовь къ истинѣ требуетъ, чтобы элементъ фантазіи, выдумки были, наконецъ, вычеркнутъ изъ тѣхъ свѣдѣній, которыя сообщаются публикѣ подъ видомъ біографическихъ данныхъ объ Оскарѣ Уайльдѣ.

André Gide, благодаря которому сохранились для насъ иѣкоторыя драгоценныя черты изъ жизни Оскара Уайльда, рисующія блестящій умъ и гениальную фантазію автора „Саломеи“, говорить о смерти Оскара Уайльда слѣдующее: „Онъ умеръ въ жалкомъ небольшомъ отелѣ на Rue des Beaux Arts, семь человѣкъ слѣдовали за его гробомъ. Не всѣ дошли до послѣдней цѣли...“

Даже такой точный и добросовѣстный біографъ Уайльда, какъ Шерардъ, въ общемъ относящейся съ большимъ скептицизмомъ къ рассказамъ всякихъ „очевидцевъ“, о послѣдніхъ минутахъ его жизни сообщаетъ свѣдѣнія, весьма не точныя. По словамъ Шерарда, уходъ за Уайльдомъ былъ случайный, необходимая операциѣ не была своевременно произведена вслѣдствіе непомѣрныхъ требованій хирурга. И умеръ Уайльдъ на рукахъ г-жи Дюпуарье, такъ какъ друзья Уайльда въ это время отсутствовали...\*\*

\* In Memoriam Oscar Wilde. — Herausgegeben von Franz Blei. Insel — Verlag. — Aufsatz André Gide's.

\*\* Robert Harborough Sherard. — The life of Oscar Wilde.

Лучший и безкорыстный друг Уайльда, м-р Росс, опубликовал недавно свою переписку с Реджинальдом Тернером, из которой явствует совершенная неточность свѣдѣній, распространяемых обычно о послѣдних днях Уайльда. Въ свѣтѣ этой переписки, которая сопровождена иѣсколькими страницами личныхъ воспоминаний Роберта Росса, видно, что сообщенные гг. André Gide, Ernest La Jeunesse данныя страдаютъ неточностями, болѣшими, чѣмъ это позволительно при условіи сильной забывчивости. Видно, что сентиментальное сердце и требованія стиля руководили этими писателями, при составленіи некрологическихъ статей, болѣе, чѣмъ холодный, но точный языкъ правды. Изъ антитезы *Wahrheit und Dichtung* была взята лишь послѣдняя часть и, надоѣло сказать, что память объ Оскарѣ Уайльдѣ отъ этого не выиграла. Простой безыскусственный разсказъ о дняхъ агоніи его, о нестерпимыхъ его мученіяхъ, доводившихъ его до безпамятства, до безумія, трогаетъ настъ сильнѣе, чѣмъ театральное повѣствованіе, въ которомъ такъ много фейерверка и фразъ.

Робертъ Россъ писалъ Уайльду въ началѣ октября 1900 года, что собирается къ нему въ Парижъ. Получивъ отвѣтную телеграмму Уайльда, сообщавшую о томъ, что Уайльдъ подвергся операциі, очень слабъ, просить немедля прїѣхать, м-ръ Россъ выѣхалъ въ Парижъ и утромъ 17-го октября былъ у Уайльда. Несмотря на физическія свои боли, Оскаръ Уайльдъ былъ бодръ и, по обыкновенію, много шутилъ. Это настроеніе у него сохранялось до самаго отѣзда изъ Парижа м-ра Росса. 25-го октября Россъ былъ у Уайльда со своимъ братомъ и нашелъ тамъ невѣстку Оскара Уайльда, жену Вильяма Уайльда. Во время общей бесѣды Уайльдъ жаловался, что „обстоятельства вынуждаютъ его умереть“, что онъ не встрѣтить наступленія новаго столѣтія, что англичане бойкотируютъ изъ-за него всемирную выставку въ Парижѣ, а французы знаютъ это и не могутъ простить ему, Уайльду, убыли въ барышахъ. Спрошенные Робертомъ Россомъ доктора сказали, что положеніе Уайльда весьма серьезно, что врядъ ли онъ выживетъ болѣе трехъ лѣтъ, особенно, если не перестанетъ пить. Но душевное самочувствіе Оскара Уайльда не позволяло думать, чтобы возможна была скорая развязка. Уайльдъ былъ освѣдомленъ о состояніи своего здоровья, близость смерти его не пугала... Такъ, гуляя однажды съ Робертомъ Россомъ по кладбищу *Père Lachaise*, онъ со смѣхомъ спрашивалъ, пріобрѣлъ ли уже Россъ для него здѣсь мѣстечко. Только въ минуты большой нервной слабости, — у Оскара Уайльда часты бывали истерические приступы, — говорилъ онъ о тяжелыхъ своихъ предчувствіяхъ, но легкая шутка быстро возвращала его къ веселости. Единственной заботой Уайльда были долги, сдѣланые имъ во время послѣдняго прїѣзда въ Парижъ и не превышавшіе 400 фунтовъ. Главная часть этого долга падала на счетъ въ гостиницѣ, на лѣкарства и т. д. Нѣсколько разъ возобновлялъ Уайльдъ разгорѣ съ Россомъ на эту беспокоившую его тему. Россъ написалъ лорду Альфреду Дугласу, молодому другу Уайльда, подробнѣе письмо, прося Дугласа помочь Оскару въ нуждѣ, чего самъ сдѣлать не

могъ личными средствами и между тѣмъ стать готовиться къ отѣзду изъ Парижа. Дѣйствительно, близость конца предполагать было невозможно. Рѣдкіе припадки унынія, случавшіеся въ это время у Оскара Уайльда, друзья его объясняли общей истеричностью Оскара, еще усилившейся послѣ тюремы и отъ болѣзни. Вспоминая о своемъ отѣзду изъ Парижа, м-ръ Россъ пишетъ, что, хотя отѣзду быть совершенно необходимо для него по личнымъ условіямъ, тѣмъ не менѣе онъ сознаетъ, что слѣдовало тогда поступиться личными интересами, что слѣдовало быть болѣе чуткимъ и повѣрить тяжелымъ предчувствіямъ Оскара Уайльда, хотя они и были высказаны во время припадка. Однако тогданій отѣзду м-ра Росса изъ Парижа такъ естествененъ, такъ понятенъ, что осуждать его за безсердечіе невозможно, тѣмъ болѣе, что мистеръ Россъ предполагалъ черезъ иѣсколько недѣль вернуться и что замѣстителемъ его оставался такой вѣрный другъ Оскара Уайльда, какъ романистъ Реджинальдъ Тернеръ.

М-ръ Робертъ Россъ уѣхалъ въ Ниццу, гдѣ долженъ быть встрѣтиться со своей матерью, нуждавшейся въ его помощи,— 13-го ноября. Въ теченіе сѣдующихъ десяти дней болѣзнь Уайльда, повидимому, не давала картины ухудшенія. Въ это время Уайльдъ испытывалъ головные боли, доводившія его иногда до потери сознанія. Боли эти приходилось успокаивать впрыскиваниемъ морфія. Къ болѣзни своей вообще Уайльдъ относился очень нетерпѣливо. Съ ухаживавшими за нимъ часто бывалъ грубъ, но къ другу своему Тернеру относился мягко, почти съ иѣжностью, лишь иногда подъ влияніемъ сильныхъ болей отталкивая также и его помощь. Въ болѣзни Уайльда было за это время иѣсколько свѣтлыхъ моментовъ, когда боли оставили его, такъ что врачи разрѣшили ему даже предпринять небольшую прогулку съ Тернеромъ. Послѣ этого Уайльдъ простудился. Въ здоровыи его внезапно объявился рѣзкій поворотъ къ худшему, и уже 26-го ноября Тернеръ былъ вынужденъ написать Россу, что доктора считаютъ положеніе Уайльда весьма серьезнymъ,— настолько, что полагаютъ необходимымъ немедленный прїѣздъ родныхъ. Почти все время съ 26 ноября Уайльдъ находился въ бредовомъ состояніи. Такъ какъ злоупотреблять морфіемъ было опасно, то часто врачи ограничивались лишь симуляціей впрыскиваній, и больной на иѣкоторое время успокаивался. Предполагая близкую смерть писателя и видя почти полное его одиночество, консультировавшіе врачи очень боялись, какъ бы материальная отвѣтственность послѣ смерти Уайльда за долги его не пала на нихъ, хотя опасенія эти были совершенно неосновательны, ибо Тернеръ и Россъ уже готовы были исполнить послѣ смерти друга также и эту обязанность. 27-го ноября врачъ констатировалъ, что больной потерялъ умѣніе выговаривать иѣкоторые слова, такъ напр., требуя газету „Patrie“ упорно называлъ ее „парафиномъ“. Врачъ Туккеръ просилъ Уайльда свистать, но больной не могъ исполнить его просьбы. Всѣ эти симптомы очень волновали врачей и Тернера. Между тѣмъ раздражительность больного все возрастила: Уайльдъ совершенно отказывался принимать лѣкарства и пищу. Въ

свѣтлую минуту, онъ смеясь сказалъ Териеру, что послѣднему слѣдовало бы посвятить себя карьерѣ врача, потому что, какъ вѣрно врачи, онъ требуетъ отъ людей того, чего эти люди не теряютъ. Но, относительно, онъ подчинялся просьбамъ Териера охотнѣе, чѣмъ предложеніямъ врача и указаніямъ приглашенаго брата милосердія. Прежня любовь къ афористической формѣ рѣчи его не остановила: — чувствуя признательность къ ухаживающему за нимъ Териеру, Уайльдъ сказалъ ему: „У васъ, евреевъ рѣдко бываетъ глубокое міросозерцаніе, но вы винунаете симпатію<sup>4</sup>. Фраза эта, очевидно, относилась къ самому Териеру или къ общему другу ихъ Стрингмену. Такъ какъ особенно угрожающіе симптомы наступили къ вечеру этого дня, то Териеръ остался ночевать въ отелѣ d'Alsace. Дѣйствительно, 28-го числа Териеръ вынужденъ былъ потребовать у Росса, какъ ближайшаго друга Уайльда, распоряженій на случай смерти Оскара. Въ теченіе этого дня, когда опредѣлился съ несомнѣнной ясностью неизбѣжный конецъ роковой болѣзни, Реджинальдъ Териеръ отправилъ Россу три тревожныхъ письма, одно вслѣдъ за другимъ и телеграмму въ концѣ этого дня, гласившую: „положеніе почти безнадежно<sup>5</sup>. Читая эти письма, проникаешься ощущеніемъ горечи и стыда... Умираетъ блестящій писатель, человѣкъ замѣчательного ума, еще недавно желанный гость въ лучшихъ артистическихъ салонахъ по обѣ стороны Ламаниша. — Возлѣ него единственно преданный ему человѣкъ, который изнемогаетъ въ стремленіяхъ разбить окружающую несчастнаго писателя стѣну безсердечія, жестокости и лицемѣрія. Обратиться за помощью рѣшительно не къ кому, такъ какъ англійская колонія въ Парижѣ сознательно бойкотируетъ Уайльда и, не желая нарушать добрыхъ отношеній съ англичанами, писатели французы слѣдуютъ ихъ примѣру. Официально Уайльдъ въ Парижѣ не существуетъ: писатель, имя котораго звучало, какъ лозунгъ, въ интересахъ содержателя гостиницы, — единственно хорошо къ нему относившагося въ Парижѣ француза, — записался въ книгу подъ вымышленной фамиліей Себастіана Мельмота<sup>\*</sup>. Врачи отказались лѣчить больного въ виду неполученія ими гонорара и требовали немедленнаго вызова кого либо изъ родныхъ или опекуна дѣтей Уайльда. Сознаніе возвращалось къ Уайльду очень рѣдко, больной отъ невыносимыхъ болей началъ буйствовать, срывать съ себя горничники и сбрасывать мѣшики со льдомъ, которые врачи прикладывали къ его головѣ. Бредъ Уайльда не прекращался. Не переставая говорилъ онъ громко что-то, лишенное всякаго смысла, но иногда среди этихъ безумныхъ рѣчей проскальзывали отдѣльныя фразы о книгахъ, писателяхъ, — предметахъ, которыхъ Уайльдъ не могъ забыть, даже потерявъ сознаніе.

\* Извѣднимъ этотъ взять былъ, очевидно Уайльдомъ изъ романа дѣла его по материнской линіи, сэра Чарльза Матюrena. Романъ этотъ, имѣвший въ свое время большой успѣхъ, былъ переведенъ на многіе европейскіе языки, въ томъ числѣ и на русскій, подъ названіемъ „Мельмотъ-Скиталецъ“, подъ какимъ былъ извѣстенъ и Пушкину. Это произведеніе сэра Чарльза оказало большое влияніе на романтическую литературу начала XIX вѣка, — между другими и на Бальзака.

Реджинальду Тернеру, еврею по происхождению и, кажется, атеисту по убеждению, приходилось решать трудную задачу. Ему было известно, что Уайльдъ, рожденный въ англиканской вѣрѣ, ея не придерживался, но склонялся въ послѣдніе годы жизни къ католицизму, наиболѣе отвѣчавшему его эстетической натурѣ. Стало быть, предстояло решить важный вопросъ: — пригласить ли, по личной инициативѣ, духовное лицо и если пригласить, то англиканского ли пастора, или католического патера?

И Реджинальдъ Тернеръ требуетъ у Росса указаний, какъ ему поступить въ этомъ случаѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ дѣлаетъ всѣ необходимыя приготовленія къ печальному концу, приглашаетъ сидѣлку, взамѣнъ ушедшаго вслѣдствіе переутомленія брата милосердія, но такъ какъ Уайльдъ гонитъ всѣхъ отъ себя, то Тернеръ остается безотлучно подъѣзъ больного и, прибѣгая къ разнаго рода хитростямъ, заставляетъ его принимать пищу. Въ это время мозгъ Уайльда былъ уже пораженъ: бредъ его почти не прекращался. Бредилъ онъ частью по англійски, частью по французски. На короткое время вернулось къ нему сознаніе: — онъ спросилъ, гдѣ Россъ, и что-то говорилъ о своей книгѣ, новой книгѣ, которую онъ долженъ написать и которая будетъ стоить 50 сантимовъ. Консультациіи врачей по настояніямъ Тернера созывались безпрестанно. Въ шесть часовъ вечера этого дня врачи написали свое заключеніе о болѣзни Уайльда и заставили Тернера его подписать. Сдѣлано это было для того, чтобы заставить Тернера раздѣлить съ собою отвѣтственность передъ родными и друзьями Уайльда \*. Такъ какъ Тернеръ увѣрилъ ихъ, что деньги будутъ имъ заплачены, а равно будутъ выплачены всѣ долги Уайльда, то врачи, особенно волновавшійся прежде Туккеръ, перестали беспокоиться. 29-го утромъ, согласноданной наканунѣ телеграммѣ, прѣѣхалъ въ Парижъ Россъ и засталъ послѣднюю консультациѣ врачей, во время которой выяснилось, что положеніе больного совершенно безнадежно. Поэтому Россъ озабочился пригласить католического патера. Такого онъ нашелъ въ лицѣ своего соотечественника Эйдберта Денна. Деннъ крестилъ умирающаго и причастилъ его, хотя причастіе больной принялъ плохо. Сдѣлавъ это Россъ на основаніи неоднократныхъ своихъ бесѣдъ съ Уайльдомъ, во время которыхъ Уайльдъ ясно выражалъ свою склонность къ католицизму и желаніе свое умереть въ этой вѣрѣ.

Ночью 29-го началась агонія. Этой ночью Тернера и Росса дважды звали къ постели больного, — сидѣлка предполагала, что смерть наступила, но организмъ продолжалъ еще бороться. Съ разсвѣта Тернеръ и Россъ не отходили больше отъ кровати. Въ половинѣ шестого констатировали, что Оскаръ Уайльдъ потерялъ слухъ и что глаза его перестали реагировать на свѣтъ. Началось ужасающее

\* Болѣзнь Уайльда была определена врачами Туккеромъ, какъ Meningitis gummosa. Впрочемъ, м-ръ Россъ по некоторымъ даннымъ до сихъ поръ держится того мнѣнія, что это определеніе невѣрно и что лѣчили Уайльда неправильно.

хрипѣніе, на губахъ умирающаго выступила пѣна и кровь, которая приходилось безпрерывно обтиратъ платкомъ. Въ 2<sup>3</sup>/<sub>4</sub> час. дня вошелъ хозяинъ отеля Дюшарье. Пульсъ Уайльда быстро падалъ. Черезъ нѣсколько минутъ Уайльдъ издалъ глубокій вздохъ, первый естественный вздохъ среди всего этого хрипа. Нѣсколько разъ вздрогнуло его тѣло и, наконецъ, наступила смерть. Это было 30-го ноября, безъ 10 минутъ, въ 2 часа пополудни.

Всѣ приготовленія къ похоронамъ были сдѣланы заранѣе, но только послѣ смерти Уайльда начались горчайшія мытарства друзей покойнаго. Безпрестанные визиты полицейскихъ чиновъ, разслѣдованія, разспросы, розыски. Власти, которая прежде вовсе не проявляли къ Уайльду особой заботливости и только терпѣли его присутствіе въ Парижѣ, какъ нежелательнаго иностранца, вдругъ проявили особый интересъ къ его личности. И хотя имъ было отлично известно, что Оскаръ Уайльдъ жилъ подъ псевдонимомъ и долгое время болѣлъ, тѣмъ не менѣе они стали провѣрять предположенія, самыя невѣроятныя: — не было ли здѣсь самоубийства или даже обыкновеннаго убийства. Полицейскій врачъ, явившись въ гостиницу, вѣль себя пошло, неподобающе обстановкѣ и выдалъ свидѣтельство о смерти только за мзду, соответствовавшую важности обстоятельствъ. Когда, наконецъ, всѣ сомнѣнія были разрѣшены и друзья Уайльда могли приступить къ погребенію, имъ пришлось испытать еще тягость неожиданныхъ и ненужныхъ визитовъ: французскіе писатели явились отдать долгъ памяти почившаго „конфера“. Нѣсколько англичанъ, повидимому, опечаленныхъ смертью своего соотечественника, не рискуя объявить свои имена и забросили карточки съ вымышленными фамиліями. Явились также двѣ дамы подъ вуалями. Изъ ближайшихъ друзей Уайльда ко дню погребенія успѣлъ прѣѣхать только лордъ Альфредъ Дугласъ. Въ понедѣльникъ 3-го декабря тѣло Уайльда повезли къ могилѣ... За гробомъ кромѣ Дугласа, Росса, Тернера и хозяина гостиницы шла прислуга отеля и два неизвѣстныхъ Россу человѣка. Въ церкви St. Germain des Prés была совершена тихая месса и оттуда шествіе направилось къ кладбищу. На кладбищѣ Россъ замѣтилъ м-мъ Стюарть Мэрриль и графиню Дебремонъ, Поля Форъ, Анри Даврэ и Саръ-Луиса. Всего было на кладбищѣ 56 человѣкъ. Вѣнковъ было возложено 24, изъ нихъ одинъ отъ хозяина гостиницы, другой отъ прислуги отеля, третій отъ ближайшихъ друзей писателя. Изъ французскихъ журналовъ прислала вѣнокъ редакція „Mercure de France“.

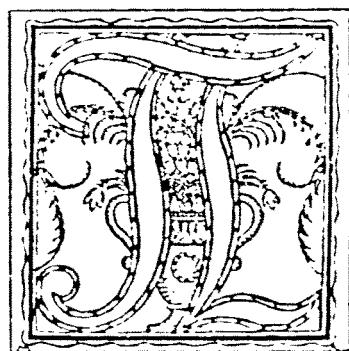
Оскаръ Уайльдъ былъ похороненъ на кладбищѣ Вагнеух. На памятникѣ былъ помѣщенъ слѣдующій стихъ изъ книги Іова:

Verbis meis addere nihil audebant et  
super illos stillabat eloquium teum (Ніоб XXIX, 22).

Въ прошломъ году удалось м-ру Россу осуществить давнишнюю мечту, перенести тѣло Уайльда на „Волково кладбище“ Парижа, — на кладбище Рѣре-Лашайз.

## О ГОНКУРАХЪ

Alex. St.



ОМИШСЯ, кажется, Верленъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ разсказываетъ, какъ онъ встрѣтился съ Эдмономъ Гонкуромъ, не знаю ужъ, на чьихъ похоронахъ. То было послѣ смерти Жюля. Шли 80-ые годы. Пережиты были правительство Наполеона III, пруссаки и коммуна, Тьерь, версальскіе разстрѣлы и „Макъ-Магонъ“ и, кажется, уже начинался буланжизмъ. Сколько людей умерло за это время, кого только не похоронили! Въ литературѣ цѣлое поколѣніе сошло въ могилу. Самъ Эдмонъ Гонкуръ похоронилъ своего брата, свое второе и болѣшое „я“. И теперь, слѣдя за гробомъ одного изъ великихъ, онъ обмолвился любопытными словами: „Все это, — говорилъ онъ, — не для нашего брата, художника...“ Шумиха политики, интересы будней, даже жизнь и умیرаніе другихъ были ему безразличны. Назадъ, къ себѣ, въ своей *intérieur*, гдѣ накоплено такъ много, въ свой излюбленный особнякъ, — разумѣется, старый отель, одну изъ построекъ Людовиковъ, — гдѣ смотрѣть со стѣны Хокусай, стоять на этажеркахъ саксонскій фарфоръ и витаютъ тѣни *mesdames* Дюбарри и Помпадуръ, Лозена, весь золотой закатъ Версаля.

Пятьдесятъ долгихъ лѣтъ прошло для этого художника незримо. Когда онъ жилъ? И жилъ-ли онъ? Когда жилъ Жюль, наиболѣе пламенный и пылкій изъ обоихъ братьевъ, болѣе „художникъ“, болѣе нервный, хрупкій, острѣ воспринимавшій, болѣзничиѣ отзывавшійся, улавливавшій чутьемъ все — цветъ и запахъ идеи, ея форму и окраску, хрупкую красоту нарождающагося и отмирающаго, только что брезжащаго иль давно гниющаго, госпиталь и моргъ, больницу и опыты Шарко, кулисы и бульваръ, кабинетъ ученаго и мастерскую (художника-ль, техника-ль, все равно), атмосферу репортажа и газетныхъ редакцій, и жизнь одинокихъ, какъ Домье, и, конечно, салонъ, — салонъ прежде всего. Кто тщательно читалъ дневникъ обоихъ братьевъ, эти 6 томовъ долголѣтняго наблюденія надъ собой и міромъ, куда они вписывали ежедневно странички жизни Парижа, весь пестрый фейерверкъ политическихъ и эстетическихъ фразъ, гамъ и суэтину растакуэрсовъ, полусвѣтъ и артистическіе нравы, и тихія мысли страдальцевъ, какъ Флоберъ, или грёзы умирающаго Гаварни, иль скептическія сужденія какого-нибудь пожившаго вивера, врача-натуралиста, — для того станетъ ясна подпочва, на которой сложилась эта психическая разновидность. Плохо или хорошо это, но разумѣется, это единственный и самобытный „берегъ сенскій“. Недаромъ Гонкуры такъ любили Гаварни, этого „короля карнавала“, создавшаго царство минуры,увѣковѣчившаго 30-ые годы и мѣщанскоѣ королевство Луи-Филиппа. Въ фальбала, въ пурпурѣ, въ румянахъ и при-

тираніяхъ, въ дешевомъ стеклярусѣ маскарадовъ, въ помятыхъ газовыхъ волнахъ, во всѣхъ побрякушкахъ, живущихъ лишь одну ночь, чтобы потомъ на утро показаться такими скорбными, чудилась имъ хрупкая красота отлетающаго и призрачнаго веселья, того веселья, которое имѣть свою глубокую и горькую философію и напѣваетъ, сидя за рестораннымъ столомъ:

Et je mourrai dans mon hôtel,  
Où à l'Hôtel-Dieu.

Это Парижъ всѣхъ французскихъ романистовъ: Бальзака, Флобера въ „Education Sentimentale“, Золя.

Я спросилъ: жили-ли Гонкуры? Да, они жили, безусловно жили. Но жили, какъ живутъ художники, предназначенные свершить свое: ихъ жизнь не была отданіемъ себя мгновенію, радостнымъ изживаньемъ его безъ задней мысли и готовностью встрѣтить новый день съ новымъ запасомъ чувства и воли; жизнь была для нихъ лишь аккумуляторомъ впечатлѣній, сокровищницей думъ и наблюдений и, главнымъ образомъ, линій и красокъ. Оба они представляли гигантскій регистраторъ съ единственнымъ мозгомъ и единой душой. Любовь, женщины, радость искусства, радости дня — все равно: холодно и безучастно щелкалъ математической счетчикъ, и явь отливалась въ первую форму арабески, гротеска, полутона, clair-obscur или внезапно произалась полутень острой, какъ ножъ, ослѣпительно ясной, точной формулировкой кристализовавшейся идеи. Все это — и преобладающій элементъ живописи въ творчествѣ, и ясная, точная, холодная чеканка мысли, — все это типично французское.

Откроемъ ихъ дневникъ. Съ первой строчки первого тома Гонкуры здѣсь цѣликомъ. Въ день Послѣдняго Суда — пишутъ они — когда ангелы поведутъ души къ скамьѣ подсудимыхъ и въ длительные часы судоговоренія будутъ дремать, подобно жандармамъ, опустивъ подбородокъ на руки, затянутыя въ бѣлыя перчатки...

Вы видите. Гротескъ! И живопись на первомъ планѣ. Это страннички ежедневныхъ наблюденій Парижа. Palais de Justice въ тусклый осеній день. И затхлая тоска официального и пыльного правосудія. И тусклая самоувѣренность магистратуры, вяжущая и казнящая. И, главнымъ образомъ, persiflage, элементъ таинственнаго, ироническаго и само-насмѣхающагося извѣтства. Что-то мистическое въ своей сущности, ироническая улыбка надъ міромъ и тайное недомоганіе — котораго не дано осилить. Не мѣшаетъ замѣтить, что эти строки записаны 22 декабря 1851 года и рѣчь идетъ о coup d'état. Но что имъ до Наполеона III? И тутъ же рядомъ долгія и наивныя (наивныя-ли?) жалобы на то, что ихъ первый романъ вышелъ въ дни революціи и потому затеряется въ неизвѣстности. Это — художники. Только художники.

Еще: „Библейскій Егова — Арпэнъ. Евангельскій Богъ — Езопъ опистоух, политикъ и дѣловoy посредникъ, любезно дающій бесплатныя консультаціи“.

Еще: „Религія безъ сверхъестественнаго производить на меня впечатлѣніе видѣній мной разъ реклами: ,вина, изготовленіемъ безъ винограда“.

П страницы Парижа, Гаварни и кокотки, публичные балы, Мабиль и балы Оперы, жизнь Вефура, Maison d'or и отдѣльныхъ кабинетовъ, — ,нелѣпые ужины, гдѣ подаютъ персики стоящіе по 8 франковъ штука и 4 луидора блюдо, гдѣ пьютъ глинтвейнъ, приготовленный изъ Леовилля 36 г., и гдѣ ,случайныя нищенки“ (gueuses d'occasion) набрасываются на эти оперныя пріиества съ кускомъ обѣданнаго студня, застрявшаго у нихъ въ зубахъ“. Замѣтьте эту подробность; въ нихъ Гонкуры цѣликомъ. Изнанка столицы, госпиталь и моргъ, дома свиданій и сводин, тряничники и тряничницы, ветошь старыхъ нарядовъ, картонокъ изъ подъ шляпъ, пожелтѣвшія кружева, нищенскія gargottes, гдѣ юдять за 10 су, и души, души людскія—все захватываетъ неумолимый регистраторъ.

Кодакъ постоянно въ работѣ.

„На улицѣ Сентъ-Онорэ я услыхалъ, какъ позади меня одна проститутка говорила другой: ,Ахъ, Жюли... она перемѣнила вѣру, сейчасъ она любить только мужчинъ“.

Въ перемежку съ наблюденіями, съ хладнокровнымъ наблюденіемъ муки людской и съ упоеніемъ красками — идетъ вѣчная, неугасимая работа надъ стилемъ, надъ языкомъ, надъ синтаксисомъ, терпѣливая, неустанная, упорная, желѣзная ковка. Съ благоговѣніемъ запечатлѣваются афоризмы умирающаго Гаварни. Записываются и собственныя думы о творчествѣ:

„Ничто такъ плохо не написано, какъ хорошая рѣчь“.

„Книга никогда не бываетъ шедевромъ, она имъ становится. Гений — это умерший талантъ“.

И, наконецъ, послѣднее грандіозное видѣніе міра:

„Подчасъ мнѣ кажется, что настанетъ день, когда современные народы создадутъ себѣ бога на американской ладѣ, — бога, существование котораго засвидѣтельствуютъ ежедневныя газеты; каковой богъ будетъ фигурировать въ церквяхъ, но его изображеніе не будетъ болѣе расплывчатымъ и зависѣть отъ творческаго воображенія художниковъ, не станетъ болѣе расплывать на плащѣ Вероники, но будетъ зафиксировано на фотографической пластинкѣ... Да, я представляю себѣ бога, снятаго на фотографической карточкѣ и въ очкахъ. Въ эти дни цивилизaciя достигнетъ своего апогея, и въ Венеціи будутъ ходить паровыя гондолы“.

Таковъ древникъ.

Ихъ языкъ вышелъ изъ ателье. Онъ изобилуетъ жаргономъ, полонъ техническихъ словечекъ.

Подчасъ онъ напоминаетъ только что тогда появившагося Мане и Кайботта, но чаще даетъ изумительный четкій рисунокъ японцевъ съ ихъ необычной перспективой. Но откройте первыя странички „Mannette Salomon“ и вы прочтете Уистлера.

Вотъ портретъ Герцена, котораго они ветрѣтили гдѣ-то на званомъ обѣдѣ: „Сократическая маска. Горячее и прозрачное мясо портретовъ Рубенса. Огненный знакъ, какъ мѣтка раскаленнымъ желѣзомъ посреди бровей. И сѣдѣющіе борода и волосы“.

Миѣ кажется, это описание уясняетъ всю пронасть между ихъ умѣніемъ видѣть и русскимъ... Кто въ Россіи видѣлъ такимъ Герцена?

Вотъ говорить несчастный и милый шутъ Анатоль (Mannette Salomon):

„Парижъ! Господа англичане, вотъ Парижъ! Все это... все это... хороший городъ! Я принадлежу къ нему и это миѣ лестно. Городъ шума, гази, тряпокъ, дыма и славы... всего! Картоннаго мрамора, кофейныхъ зеренъ изъ жженой глины, могильныхъ украшений изъ старыхъ театральныхъ афишъ, безсмертія, размѣненнаго на ярмарочный пряникъ, идеї, предназначенныхъ для отправки въ провинцію, и женщины для экспорта! Городъ, заполняющій мірь... а иногда и Одеонъ! Городъ, гдѣ имѣются боги на седьмомъ этажѣ, агрономы, живущіе въ меблированныхъ комнатахъ, и преподаватели тибетскаго языка, гуляющіе на свободѣ... Поклонитесь!“

Вотъ характеристика лица:

„Моландэ, уличная пресса, воплотившаяся въ человѣка, умъ тонкій, ядовитый, подвижный и изящный, узкій и неглубокій, но всегда на сторожѣ, кипучій и кусливый, прокусывающій что угодно своими мышными зубами, очаровательный породистый и великий человѣкъ панталоннирующей критики и круто посоленного эстетизма; Моландэ, родившійся въ Парижѣ подъ статуей Паскена, одаренный вроніей и гениемъ газетной замѣтки, знающій всѣ пружины своего ремесла, начитанный, ученый, почти эрудітъ, обладающій памятью и умѣніемъ въ случаѣ надобности восстановить старыя формы, освѣжить использованныя шутки, воскресить „Силурѣ“<sup>\*</sup> и восстановить Башомона“.

Вы видите: прилагательное тѣснится на прилагательное, эпитетъ на эпитетъ, рискованные образы, отважныя сравненія. Гонкуры заимствуютъ свой словарь повсюду: изъ клиники, изъ новѣйшаго руководства по физіологии, улицы ставшей редакціей сатирическаго журнала, дѣлающаго „бумъ“, и ателье, главнымъ образомъ ателье. Но это не кропотливое насажданье словъ, не филигранная отдѣлка Флобера; это живые и трепещущіе нервы, кричащіе отъ малѣйшаго раздраженія, все схватывающіе, все улавливающіе, изводящіе себя тоской по передачѣ нюанса, неуловимаго. Они подчасъ грубо тешутъ, громоздятъ камень на камень, не заботятся объ архитектоникѣ: — пускай оно кричитъ — живое мясо. Флоберъ былъ музыкантъ и ювелиръ; они — живописцы. Флоберъ контрапунктистъ; они видятъ пятна и рисунокъ.

\* Сатирическій журналъ, издававшійся Эм. Жирарденомъ, эпохи Луи-Филиппа.

О, этотъ „испещренный зелеными жилками разложенія“ языкъ Гонкуровъ Откуда онъ взялся? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ надо прослѣдить ихъ жизнь. Я говорилъ уже и мнѣ хочется повторить, что артистиче было Жюль. Это онъ главнымъ образомъ обладалъ той хрупкой и нервной организаціей, которая точно тонкими щупальцами окутываетъ, обволакиваетъ всякий предметъ, впитываетъ въ себя его душу, его цвѣтъ, вкусъ и запахъ, его философию. Они вышли изъ другого Жюля, Жюля Жанена. Жанень, „король критиковъ“, кумиръ салоновъ и подмостковъ 30-хъ гг. и Луи-Филиппа, писавшій и романы, наставившій надъ Жань-Нолемъ, перенесшій гротескъ на французскую почву въ романѣ-пародіи „L'Ane mort ou la Femme guillotinée“, создать, самъ того не подозрѣвая, то, что въ своихъ вульгарныхъ и низшихъ проявленіяхъ стало называться фельетономъ и высшимъ артистическимъ выраженіемъ чего стали Гонкуры.

Брать жизнь, какъ она есть, схватывать ее на лету, отрывать куски живого мяса, еще дымящіеся, со всей нѣжной и сложной тканью клѣточекъ, съ эпидермой и костями, вспрыснуть въ жилы столь сильный ядъ, чтобы вся эта бѣлая паутина пришла въ содроганіе и первная сѣть спазматически сократилась; вотъ то сильное и яркое очарованіе, которому подпали Гонкуры.

... И души, души людскія, madame Gervaisais и старая служанка Жермини Ласертэ, необузданно отдающаеся со всей жадностью долго сдержанной и перезрѣлой страсти, и ея барыня, старая, знатная и бѣдная дѣвица — вольтерьянка, соединяюща евангельскую душу съ замашками гранъ-сенъерства, и парижскій гаменъ, котораго любить Жермини, невинный и хищный, себѣ на умѣ, съ вкрадчивыми манерами молодой дѣвушки и котенка, выростающій въ изряднаго негодяя, обдѣлывающаго свои дѣвишки за плечами женщинъ, и большой demi-monde, красавица Ла-Креси, та самая, что никакъ не можетъ припомнить, изъ за кого, собственно, она отравлялась, и большой и малый литературные свѣты въ Charles Démilly, гдѣ подъ прозрачными псевдонимами выведены Теофиль Готье и Теодоръ де Банвиль, Поль де Сэнъ-Викторъ и Барбэ д'Оревильи, Шанфлери и Домье; и „Manette Salomon“, гдѣ движется цѣпь всяческихъ рапеновъ: тѣхъ, что лишь говорять объ искусствѣ, обѣдаютъ въ долгъ въ crêmeries и пишутъ портреты „съ руками“ по 30 фр.: штука, а то и вышѣски, — тѣхъ, что дѣлаютъ карьеру, — Римъ, салонъ, заказы государства, — и тѣхъ, что тратятъ долгую жизнь на то, чтобы свинцовыми бѣлилами и охрой передать свѣтъ дня и въ отчаяніи складываютъ руки предъ непостижимой тайной природы; чудесный Шассаноль, непостижимый чудакъ въ потертомъ сюртуکѣ, какъ то случайно промотавшій свое маленькое состояніе на покупку нѣсколькоихъ примитивовъ и съ тѣхъ поръ спящій на чужомъ полу и обѣдающій за чужимъ столомъ, не видящій, не знающій людей, ни жизни ихъ, ни горестей, и непрерывно, неумолимо, со страстью, съ опьяненіемъ говорящій объ искусствѣ, только объ искусствѣ, походя разбрасывающій драгоценности,

которыхъ хватило бы на десятокъ художественныхъ критиковъ; Гарнотель, степенный, аккуратный и убогий, и Анатоль, чудесный Анатоль, эта персонифицированная парижская *verge*, этотъ никчемный болтунь, хороший ужъ тѣмъ, что существуетъ, воющеъ бездѣлья и дѣтскихъ грезъ на четвертомъ десяткѣ лѣтъ, бездомный бродяга, чувствующій себя дома во всемъ мірѣ: — всѣ жизни, всѣ жизни, всѣ онѣ зарождаются въ уютной тиши кабинета, гдѣ плотно придинуты другъ къ другу оба письменныхъ стола братьевъ, гдѣ они пишутъ, пишутъ, а стѣны увѣшаны японскими какемоно...

Я сказалъ раньше: съ холодностью взираютъ они на смертныя муки другихъ. Это неправда, конечно. Они носятъ въ себѣ душу старой служанки Жермини и хрупкую дѣвичью красоту Ренэ Монперенъ.

Какъ это случается, что эстетизмъ претворяетъ дѣйственную силу страданія въ статическую красоту созерцанія — другой вопросъ, онъ лежитъ въ иной плоскости, и здѣсь возможны особыя и необычайныя перспективы.

Аристократы, они испытывали и презирали „богему“, худшую часть быта которой они съ такой злобой описали въ „Charles Démilly“. Съ тѣмъ физиологическимъ цинизмомъ, который такъ свойствененъ французамъ, описываютъ они ужасную смерть Мюрге, когда проекторъ, прикоснувшись къ его губѣ, увидѣлъ, что губа Мюрге такъ-таки въ его рукѣ и осталась; съ ледяной гадливостью чисто вымытыхъ и увѣренныхъ въ завтрашней ваниѣ людей, нравоучительно прибавляютъ: вотъ до чего доводитъ богема.

Они забыли прибавить, что этотъ заживо разлагающійся на 34-мъ году жизни человѣкъ былъ сыномъ консьержа и родился въ полутемной каморкѣ подъ лѣстницей...

— Философія? У Гонкуровъ иѣтъ философіи. Т. е. быть можетъ про себя у нихъ она и есть. Извѣстно, что они всѣми силами старались казаться *blasés*, искушенными, равнодушными ко всему, изжившими міръ. Понятно, что за ихъ скептицизмомъ чувствовался надрывъ и боль и, Богъ знаетъ, сумѣли-ли бы они нести свой крестъ, не владѣй они великой тайной эстетического преображенія. Но что-же остается другимъ? Что? Богъ мой, кто во что гораздъ. Анархизмъ, такъ анархизмъ, консерватизмъ, такъ консерватизмъ, католицизмъ, такъ католицизмъ. А въ общемъ — *blague*...

— ,Ахъ, господа, — сказалъ поднявшись Молландр, — что такое жизнь, по латыни *vita*? Хотите, я Вамъ прочту Байрона? Жизнь длинная цѣль несчастій... долина слезъ!.. Теряешь зонтики... родственниковъ... довѣріе кредиторовъ.... У меня былъ другъ, тачавшій миѣ новые сапоги, я похоронилъ его, господа... Въ одинъ прекрасный день ваши носки оказываются рваными... Вы холостой, вы женитесь на женщинѣ, недостойной васъ... Вы пріобрѣтаете дѣтей... толстый животъ... затѣмъ вы умираете... *De Profundis!*

И Моландэ ударила по пустой бутылкѣ, издавшей ка.

Нужны ли русскимъ Гонкуры? Это интересный вопросъ. Возможно, что иѣтъ. Не мѣшаетъ здѣсь вспомнить забытыя слова И. К. Михайловскаго о разныхъ типахъ красоты и о разныхъ степеняхъ достижениія. Нужно ли русскимъ вся эта изумительная по своей сложности и первої четкости культура? Возможно, что эта пѣнительная роскошь галльского жизнечувствія меркнетъ передъ блѣмы свѣтомъ великого российского, коренного жизнепознанія, создавшаго духовный стихъ, а въ той плоскости, о которой идетъ рѣчь, Достоевскаго, такъ жестоко насыщеннаго въ Дневникѣ Писателя надъ галлюмъ и увидавшаго въ его красочной жизни лишь насурмленную смерть и новапленный гробъ... Но не будемъ впадать въ доктринерство, столь свойственное русскимъ. Не станемъ безжалостно отметать столь щедрые дары. Въ концѣ концовъ что-нибудь да знаменуетъ, вѣдь, фактъ необходимой почти для каждого русского стадіи тяготѣнія къ Франціи, какъ и тотъ, что вся русская культура, ея сливки, Голицыны и Апраксины, какъ и русскій радикализмъ, въ течение почти 200 долгихъ лѣтъ болѣли галицизмомъ\*. Кто сможетъ отѣлить пшеницу отъ плевелъ и выдѣлить зерно, показать, какъ зерно разбухаетъ въ колосьѣ и сказать, что дастъ этотъ колосьѣ. Всѣ мы идемъ разными путями къ одной зѣли, и всѣ пути въ смыслѣ достижениія — равны.

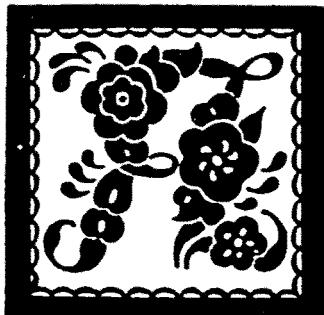
Въ нынѣшнемъ году начало выходить на русскомъ языке первое полное собрание сочиненій Гонкуровъ — вотъ ближайшая причина, вызвавшая появление настоящей статьи. Но что сказать о самомъ переводѣ? Покамѣстъ вышли только два тома. Я просмотрѣлъ переводъ „Жермини Ласертѣ“, сдѣланый г-жей С. Венгеровой. Онъ литературенъ. Но вотъ иѣсколько перловъ, бросившихся въ глаза. „Aux Voleurs, не значить „къ ворамъ“ (стр. 34). Что значитъ далѣе — „выдумывая несправедливости со своей госпожи“ (стр. 165). Вѣроятно, изъ цензурныхъ соображеній прелестно рисующая Артуа фраза: — „Pst, pst, curé, avale vite ton bon Dieu“ переведена безликомъ, грубо вато повторявшимъ священника и т. д. Досадны эти промахи, обнаруживающіе незнакомство съ сущностью французской культуры, отсутствіе чутия, которое одно только и оправдываетъ дѣло переводчика. Но, разумѣется, Гонкуры совершенно непереводимы. Весь ароматъ, весь терпкій привкусъ порывистаго и судорожно сокращающагося языка пропадаетъ.

\* Я, конечно, знаю, какъ и всякий, что были периоды германизма.



## ИГРУШКИ

Ж.Л.Е.Н.С.К.И.Д.Р.Б.  
**БЕНУА**



началъ собирать игрушки лѣтъ двадцать тому назадъ. Случилось это такъ. Я какъ-то вспомнилъ о жалкомъ, но почему-то безконечно трогательномъ пиликающемъ звукѣ, который производила вертушка, заключенная въ коробочкѣ съ „гусельками“ (домикъ, передъ которымъ плаваютъ гуси), и мнѣ захотѣлось снова услышать этотъ бѣдный, милый звукъ, какъ-то и раздражавшій и прельщавшій меня въ дѣтствѣ. Самое простое было пойти къ Дойникову; но у Дойникова даже забыли о существованіи такой игрушки, а подъ воротами Гостиаго Двора приказчикъ лавки только съумѣлъ, усмѣхнувшись, отвѣтить: да, были такие домики въ старину<sup>4</sup> (старина — мое дѣтство) и больше ничего.

Тогда меня ,взялъ страхъ<sup>4</sup>, а какъ вдругъ я не найду больше этой игрушки, не услышу я тоиньского голоска? Миѣ показалось, что я теряю нечто родное, совсемъ не необходимое, и я принялъ искать ее усиленно. Но нигдѣ ,гуселекъ<sup>4</sup> не оказывалось. Наконецъ, совершенно случайно, нѣсколько лѣтъ спустя, зайдя въ табачную на Охтѣ, я увидалъ на полѣ полусломанную желанную игрушку, и лавочникъ миѣ ее продалъ за пятнадцатыниий. Несчастный, онъ и не подозрѣвалъ, что за этотъ хламъ я бы отдалъ и синенькую и красненькую, а въ крайнемъ случаѣ даже бѣленькую. Будь я богатъ, пошелъ бы и дальше — такой завидной, нужной показалась миѣ эта усадьба<sup>4</sup>. Съ тѣхъ порь въ грязномъ окнѣ табачной близъ Екатерингофа я нашелъ еще вторая гусельки и, такимъ образомъ, сѣдался обладателемъ двухъ вариантовъ; каждый изъ нихъ въ своеобразной окраскѣ: одинъ розовый съ голубой крышей, другой оранжевый — съ сѣрой. Къ сожалѣнію, у одного домика не достаетъ трубы, у другого машина съ гусельками онѣмѣла. Но игрушкѣ полагается быть чуть сломанной. Это ей къ лицу. Съ этого момента и до скораго за нимъ слѣдующаго момента гибели — она дѣйствительно ваша.

Итакъ, на опытѣ съ гусельками я понялъ, что игрушки имѣютъ свою судьбу, какъ и всякое иное художественное произведеніе. Поживетъ, поживетъ на свѣтѣ игрушка (самый типъ игрушки) и исчезнетъ. И миѣ это показалось обиднымъ. Вѣдь никакіе музеи миѣ теперь не способны доставить того наслажденія, которое миѣ доставляли когда-то ,подарки<sup>4</sup>, т. е. игрушки. Боже мой, какой гадкой эгоистической любовью я любилъ бѣдную мою крестную тетю Машу, очаровательную старинную старушку въ шелковомъ платьѣ и съ наколкой на головѣ. Съ какой страстью ожидалъ я ея прихода въ дни рожденія, именинъ, на елку, на пасху и съ какой жадностью бросался на ея ридикюль, въ которомъ, навѣрное, лежала для меня какая-нибудь ,коробочка<sup>4</sup>. А болѣзни! — съ чѣмъ можетъ сравниться блаженство скарлатины или оспы, когда всѣ за тобой ухаживаютъ и всѣнесутъ тебѣ ,коробочки<sup>4</sup> или завернутые въ бумагу таинственные предметы?

Теперь уже это не то. Во-первыхъ, дѣтей теперь ,оставляютъ въ покой<sup>4</sup>, боятся ихъ тревожить, а затѣмъ по окончаніи болѣзни происходитъ чудовищное аутодафе зачумленныхъ игрушекъ. Такого варварства дѣтство мое не знало. Но долженъ сознаться, что когда мои дѣти болѣли, то я самъ очень строго следилъ за тѣмъ, чтобы жертвы были принесены ,дезинфекціи<sup>4</sup> сполна...

Итакъ, я сталъ собирать игрушки изъ желанія хоть иногда окунаться въ дѣтство. Однако, многихъ, многихъ игрушекъ я уже найти не могъ. Другія, казавшіяся миѣ старинными въ моемъ собственномъ дѣтствѣ (ибо гусары были въ формахъ совершенно особенныхъ, а дамы одѣты въ тѣ самые костюмы, какие я видѣлъ на гравюрахъ, доставшихся отъ миѳического лица, отъ дѣда), эти игрушки неожиданно оказывались еще живучими, только что выдолбленными и покрашенными. Стояли они въ подворотняхъ Гостинаго и Апраксина въ 1900 и въ 1904 г., свѣженѣкія, аппетитныя, фасонъ же ихъ былъ такой точно, какъ въ дни Николая Васильевича.

Ни́кто не подозревалъ объ ихъ существованиі. Вѣдь это деревенскія, мужицкія игрушки, имѣющія свою особую клиентелу среди петербургскихъ дѣтей. Ко мнѣ, барчуку, въ дѣтствѣ онѣ являлись потому, что ихъ любилъ мой отецъ (вѣроятно, тоже по воспоминаніямъ собственного дѣтства), а я обожалъ именно ихъ „аппетитность“.

Дѣйствительно, чего стоитъ одинъ горьковатый запахъ колеровъ, которыми онѣ покрыты, и какая прелестъ сами эти ясныя „эмалевые“ краски. За тѣ годы, что я собираю этотъ милый вздоръ — опять серии игрушекъ исчезли, и я такимъ образомъ сдѣлался обладателемъ „рѣдчайшихъ экземпляровъ“. Въ прошломъ году я былъ пораженъ, когда Бартрамъ пожелалъ имѣть иѣкоторые мои „уники“ для своей московской выставки. Эти скромныя вещицы уже успѣли стать униками за тѣ 10 лѣтъ, что онѣ нашли пристанище въ моемъ кабинетѣ.

Но вотъ, что забавно — всѣ могли бы ихъ имѣть, стоять онѣ гроши и радость для глазъ онѣ доставляютъ большую, а между тѣмъ, кромѣ какъ у В. Д. Матэ, у Сомова, у Добужинскаго, у Билибина, у покойницы М. В. Якуничковой, у С. Н. Тройницкаго, я этихъ игрушекъ не ветрѣчалъ. Теперь кто ни придетъ ко мнѣ, всѣ безъ исключения, начинаютъ восхищаться игрушками. Даже досадно становится за тѣ вещи на стѣнахъ, которые болѣе достойны вниманія. Какая прелестъ, сколько жизни, какъ типично, да гдѣ вы это все достали. И не хотятъ вѣрить, что это „сегодняшнее“ (или „вчерашнее“), что можно эти драгоценности за иѣсколько копеекъ имѣть на Сѣни и въ любой лавочкѣ „канцелярскихъ принадлежностей“. Откуда эта близорукость? Почему люди не видятъ? Впрочемъ, эта величайшая загадка, почему вообще люди не видятъ и даже тогда не видятъ, когда все ясно, какъ день?

Игрушки у меня стоять въ беспорядкѣ. Это изъ уваженія къ нимъ. Оттого-то ихъ и не замѣчаютъ въ музеяхъ и на выставкахъ (кустарныхъ), что тамъ ихъ ставятъ, какъ на парадѣ, и каждому пришивываютъ этикетку. Это ихъ мертвить,

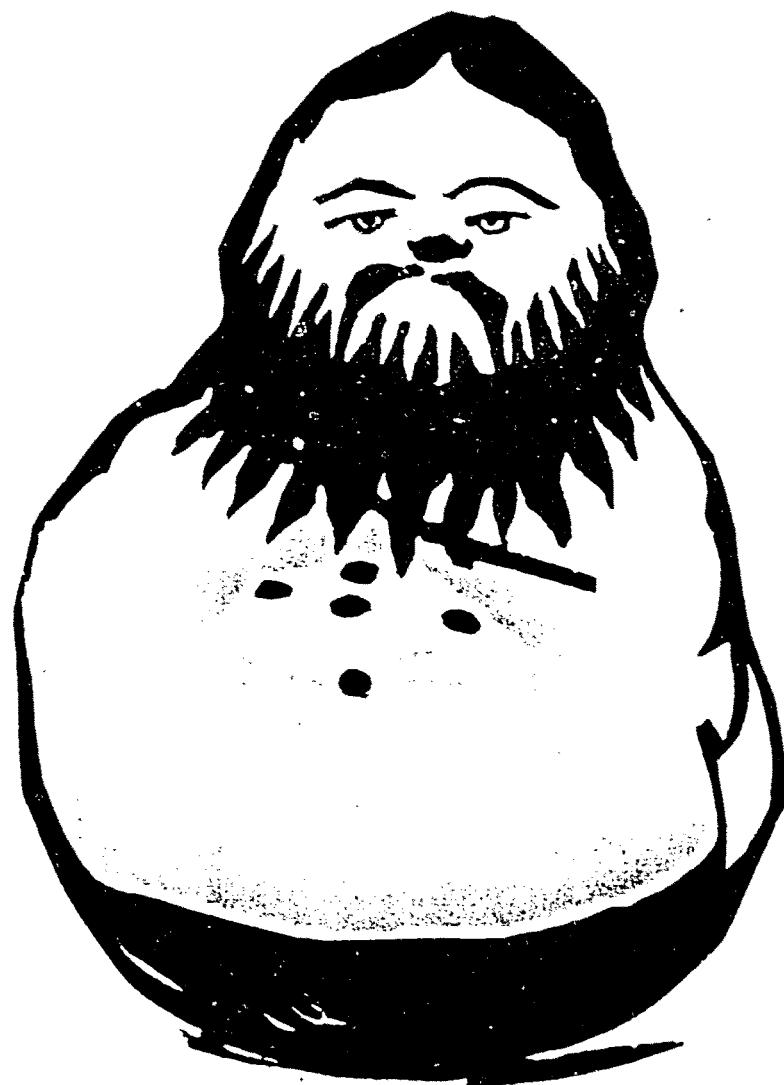


убиваеть. Игрушка любить вздорную обстановку, ибо она сама вздорная, и въ этомъ ея великая прелесть. Впрочемъ, иѣкоторыя игруки я уложилъ въ ящикъ, и опять-таки имъ тамъ хорошо. Игрушка любить и ящикъ,—лежать въ перегородку со всякой всячиной. Иѣть ейъ большей радости, какъ понасть къ шалуну и неряхѣ, который ее не бережеть и сваливаеть все въ одну кучу: и локомотивы, и солдатиковъ, и посуду, и кубики, и стадо, и звѣринецъ. То-то, раздолье тогда, то-то бесѣда въ почную пору, когда все спятъ. И не бѣда, что при этомъ ломъ происходит ужасный. Это въ натурѣ игрушки ломаться. Она и въ сломанномъ видѣ продолжаетъ долго жить; да что, тутъ только она и начинаетъ жить по настоящему.

Систематизаціи для своей этой коллекціи я также не признаю. Быть можетъ, „Аполлонъ“ ждалъ, что я напишу для серьезнаго журнала изслѣдованіе, очеркъ,

что разскажу, что откуда пошло и какъ одно къ другому относится, гдѣ центры производствъ и проч. Но это не мое дѣло. Это когда-нибудь сдѣлаетъ этнографический отдѣлъ Музея Александра III въ почтенномъ изданіи своихъ „материаловъ“. Сдѣловало бы это сдѣлать, хотя, несомнѣнно, самимъ игрушкамъ это бы не понравилось. Но сей-часъ говорить о томъ, что одно сдѣлано въ посадѣ Троицкой Лавры, а другое въ Киевѣ, а третье въ Тамбовѣ—къ чemu? Достаточно и того, что это чисто русскія вещи, „милья русскія вещи“, что это „цвѣты деревни“, которыя мы имѣмъ возможность среди зимы собирать по петербургскимъ улицамъ.





Такъ и относительно хроиногіи типовъ. Большинство лучшихъ типовъ создалось во дни Александра Павловича; это его гусары и дамы въ шаляхъ съ Мартыновскихъ литографій. Вотъ только „кляняющійся М-г Хлестаковъ“ лѣтъ на 15 позже явился на свѣтъ, нежели гусары и дамы. Однако, дѣло совсѣмъ не въ томъ, когда они родились, а въ томъ, что они до нашихъ дней дожили, свѣжіе, румяные, молодые, одѣтые по модѣ и по обмундированию 1820 и 1830 годовъ. Забавно, что и типы, подошедши къ нимъ позже, приняли тотъ же курьезно-монументальный обликъ „ампира“.



Теперь въ Москвѣ затѣяли счасти производство народныхъ игрушекъ, ибо, дѣйствительно, оно надасть, вымираеть, тѣсниное фабричной дешевкой (хотя что можетъ быть дешевле Троицкой игрушки?). Вѣроятно, вымиранию содѣйствуетъ при этомъ не только экономическая, но и „эстетическая“ соображенія. Фабричные игрушки кажутся простонародью изящѣе, менѣе „мужицкими“. Но я положительно не нахожу внутри себя отвѣта: нужно ли привѣтствовать это искусственное спасаніе, или нѣтъ? Самъ Бартрамъ, стоящій во главѣ этого дѣла, такой прелестный фанатикъ идеи, такой труженикъ, такой знатокъ, такой художникъ, ему уже удалось столько сдѣлать, что я не могу не желать ему и дальнѣйшихъ успѣховъ. Но, вотъ, закрадывается подозрѣніе—не „эстетизмъ“ ли это, не для господъ ли любителей, не для взрослыхъ ли культурныхъ обывателей оно дѣлается, не они ли окажутся единственными потребителями этого „народнаго дѣтскаго искусства“? И если это такъ, то все становится сейчасъ же почему-то скучнымъ...

И все же не лучше ли, чтобы стояли кустарныя издѣлія „Бартрамовскаго“ періода по полкамъ и этажеркамъ гостиныхъ, нежели тѣ роскошные „парижскіе“ objets de luxe, которые сверкаютъ и прельщаютъ буржуа изъ-за саженныхъ стеколъ большихъ магазиновъ на Невскомъ? Если такъ взглянуть на дѣло, то дай Богъ ему процвѣтать, и это личній шагъ въ сторону отъ заѣдающей все пошлости.





## О ВОЗМОЖНОСТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ВЪ ИГРУШКЪ НАРОДНАГО ТВОРЧЕСТВА

Ж. Ф. БАРГРАБЪ



меня есть два друга—съ однимъ изъ нихъ, старымъ беззубымъ щелкуномъ, я близокъ вотъ уже 35 лѣтъ, а съ другимъ—иностранцемъ, негромъ<sup>4</sup> имѣю добрая отношения только три года.

Старый, сердечный другъ, вступивъ въ жизнь въ моемъ раннемъ дѣтствѣ, переживалъ со мной очень многое, молодой же негръ—большой эгоистъ, но его задоръ и лукавство влекутъ меня... Эти два многозначительно молчащія существа прекрасно дополняютъ другъ друга; находясь съ ними въ одной комнатѣ, не чувствуешь себя одинокимъ и въ воспоминаніяхъ, пробуждаемыхъ ими, находишь новыя силы, примиреніе съ жизнью, поводы для творчества. Никогда человѣкъ не творитъ столько, какъ во дни своего дѣтства, и никогда послѣ такъ безотчетно не переживаетъ своихъ радостей. Въ этихъ переживаніяхъ игрушки имѣютъ очень видную роль, и дѣти пользуются ими, какъ темой для развитія своихъ мыслей. Присмотритесь къ дѣтямъ и вы увидите, какъ широко ихъ творчество, какъ въ игры они переносятъ свои переживанія, свои взгляды на отношенія людей между собой и свои впечатленія, полученные отъ красотъ природы. Вы увидите большую, свѣтлую радость,—такую же радость, какую ищетъ творецъ-художникъ.

Не ради забавы творить художникъ, не для забавы народъ складываетъ свои пѣсни и въ своихъ пляскахъ









и играхъ въ радости проявляеть энергию своего творчества, и не забавой служить игрушки ребенку; это мы, взрослые, утомленные заботами и искушенные острыми ощущеніями, ищемъ развлечений — дѣти же не нуждаются въ этомъ.

Легкомысленное отношение взрослыхъ къ игрушкамъ, видящихъ въ нихъ только одну забаву, способствовало чрезвычайному развитию фабричного игрушечного дѣла,—на фабрикѣ изготавливаются игрушки, интересующія взрослыхъ, лишенныя красоты и мысли. Кустари—работники деревни, не такъ еще давно обслуживавшіе своими искренними издѣліями почти всю Россію,—въ послѣднее время, вслѣдствіе конкуренціи съ фабрикой, стали уходить въ прошлое со своимъ минымъ творчествомъ, и на сѣбѣ ихъ появилась наглая, кричащія произведенія рынка.

Обратите вниманіе на самыя простыя народныя игрушки, выработанныя вѣками и исполнявшіяся старшими не для продажи, а непосредственно для передачи ребенку; дѣлавшій ихъ хотѣлъ передать дѣтямъ то, что радовало его самого, то, что любилъ онъ: рѣзчикъ изображалъ лихого коня съ круглой шеей, птицъ и животныхъ, радующихъ его сердце, какъ охотника, и нестро расцвѣченыхъ женщинъ; мужчина изображался въ большинствѣ случаевъ лишь какъ приданокъ къ коню, какъ дополненіе, мало интересовавшее мастера.

Народныя игрушки и куклы обычно исполнены изъ дерева, глины и матерій. Съ куклами изъ тканей—городъ знакомъ очень мало, между тѣмъ онъ чрезвычайно любопытны, и надо удивляться, какъ изъ кусочковъ холста, набойки и т. п. получаются фигурки полныя выраженія. Здоровый юморъ, соединяясь съ наблюданностью, оживляетъ тряпочки, набитыя соломой, и неожиданно переносить насъ въ иной своеобразный міръ.

Поднять вниманіе общества къ значенію игрушки—значить спасти единовременно дѣтское творчество отъ вторженія и загрязненія его чистоты рыночными спекуляціями, а съ другой стороны—дать возможность кустарю возродить свое искусство. Когда поймутъ, что кустарная игрушка, являющаяся результатомъ художественной мысли, сдѣлана на радость, а не на пустую забаву ребенку, и увидятъ ея преимущества передъ фабричными измышленіями,—то естественно возрастетъ спросъ на кустарныя игрушки; а спросъ дастъ возможность кустарю не стремиться къ подражанію фабрикѣ, а отдаваться тому, что ближе его творчеству.

Думаю, что откликнуться на дѣло возрожденія народнаго творчества въ игрушкѣ долженъ всякий, кому дорого наше будущее,—вѣдь будущее мы должны видѣть въ нашихъ дѣтяхъ; на это откликнется всякий, кому дороги воспоминанія его дѣства, жизненными соками котораго мы продолжаемъ питаться всю жизнь; долженъ пойти навстрѣчу такимъ начинаніямъ и художникъ, любящій свое родное искусство и стремящійся въ народныхъ неизвѣданныхъ еще силахъ найти новыя формы общенія съ красотой. Возникающее нынѣ пробужденіе общаго вниманія къ народному творчеству вообще, какъ къ мощному двигателю не только на почвѣ



искусства, должно и здесь оказать свою пользу.

Современное воспитание ставить на первое место индивидуальное свободное развитие ребенка; дошкольнымъ развитиемъ ребенка заняты мысли ряда отдельныхъ лицъ и общественныхъ организаций... Слѣдуетъ воспользоваться этимъ подъемомъ и снести погибающее прекрасное дѣло!

Позволяю себѣ утверждать, что это возможно, потому что творчество кустаря не умерло, но спитъ, пока его не вызовутъ къ жизни, для чего слѣдуетъ ему дать практическое примѣненіе, обеспечивъ трудъ работающаго. Сказанное сейчасъ—не отвлеченная теорія, а сложилось изъ самой жизни: факты, приводимые дальше, надѣюсь подтвердятъ приведенную мысль.

Нѣсколько лѣтъ назадъ я получилъ возможность стать въ непосредственное отношение съ рѣзчиками-игрушечниками села Богородскаго, Владимирской губерніи. Кустари эти, издавна занимаясь своимъ промысломъ,

были авторами всѣхъ тѣхъ „гусаровъ“, „дамъ“, „франтовъ“ и „героевъ“, которые въ былые годы расходились по Россіи, пленяя дѣтей своею прелестью.

Но шло время и на смѣну дышащихъ искренностью кустарныхъ игрушекъ явилась фабрика; легкомысленные родители увлеклись рыночной фантазіей и почти перестали обращать вниманіе на народныя игрушки. Сбыть кустарей все съуживался, и ихъ потребителями стали маленькия лавочки въ столицахъ и уѣздныя ярмарки. Трудъ рѣзчика началъ оцѣниваться еще меньше, еще невозможнѣе стало кустарю внимательно задумать, облюбовать и выполнить игрушку.

Человѣкъ принужденъ былъ забросить искусство и, соперничая съ машиной, началъ выкидывать на свѣтъ игрушки, оплачиваемыя безсмыслиемъ дешево, напримѣръ,

за сотню солдатиковъ — 10 копеекъ.

Кромѣ того, что копейка не позволяла развернуться мастеру и показать себя, — тѣ же покупатели требовали не правдивости и красоты, а говорили — «сдѣлай ми ѿчище», иными словами — не важно, если голова у лошади будетъ непропорциональна, но важно, чтобы вся фигурка была отѣлана совершенно гладко, то есть зачищена стеклянной бумагой вся интересная въ деревѣ лѣпка кустаря.

Такимъ образомъ, затертое кустарное творчество естественно не могло проявиться само безъ посторонней помощи; нужно было, обеспечивъ заработокъ мастера, дать возможность ему дѣлать то, что онъ хочетъ самъ, осторожно помогая ему разбираться въ материалѣ и пробуждая его самостоятельность. Научить творить нельзя, но помочь можно. Это подтверждается недавними опытами. Помощь выразилась въ общей совмѣстной работѣ, начавшейся съ просмотра прежнихъ образцовъ игрушекъ, но они мало удовлетворяютъ кустарей, очевидно, считающихъ ихъ слишкомъ привычными. Зато у многихъ большое любопытство возбуждаютъ старые лубочные картины, а другіе заинтересовываются литографіями иѣсколько сентиментального характера 50-хъ годовъ. Рисунки современныхъ художниковъ ничего не говорятъ кустарю; въ мотивахъ, пригодныхъ къ выполнению, онъ ищетъ не реальные формы, а красоту вымысла, сказки или приподнятую отъ обычной жизни вычурность, манерность.

Сами еще не вполнѣ довѣряя своимъ силамъ, рѣзчики, о которыхъ я рассказываю, разобрали выбранныя ими картинки, что кому по душѣ и обѣщали черезъ недѣлю принести игрушки изъ дерева, сдѣланныя по этимъ мотивамъ. Съ понятнымъ





волнениемъ ждалъ я дня, когда долженъ быть увидѣть результаты нашихъ собесѣданій; было страшно ожидать и думать: „а что если умерло среди нихъ творчество, и я увижу мертвяя вещи“. Но насталъ день большой радости, и я „имѣть честь“ видѣть, какъ пробуждалась въ человѣкѣ мысль, заснувшая еще въ его отцѣ, и какъ мастеръ начиналъ понимать себѣ цѣну. Глаза разбѣгались, переходя отъ шутливой сцены „чашенія“, гдѣ фигуры примитивно приводились въ движение отвѣсомъ на веревочкахъ, къ „Ильѣ Муромцу и Соловью Разбойнику“, у которого сущность выражалась плоскими плащами расположеннымими подобно сиянию на образахъ. Мы точно перенеслись въ прошлое. И передъ нами загарцевали деревянные герои, символы непобѣдимой храбрости, на борзыхъ коняхъ, вздымающихся на дыбы; стали раскланиваться нарядные дамы и кавалеры; настоящій народный лубокъ проснулся въ торжественныхъ „выѣздахъ на масляной и на семикѣ“. Любопытно было увидѣть, какъ навыкъ въ рѣзьбѣ, передаваемый отъ поколѣнія въ поколѣніе, облекалъ произведения кустаря въ характерно русскіе образы. Въ изображеніи травъ, растущихъ на землѣ, вы видите своеобразную стилизацию, сложившуюся изъ навыка, изъ формъ лубка и изъ изображеній, видѣнныхъ кустарями на старыхъ образахъ — во многихъ случаяхъ кустарь словно копируетъ складки на одеждахъ своихъ героеvъ съ древнихъ иконъ.

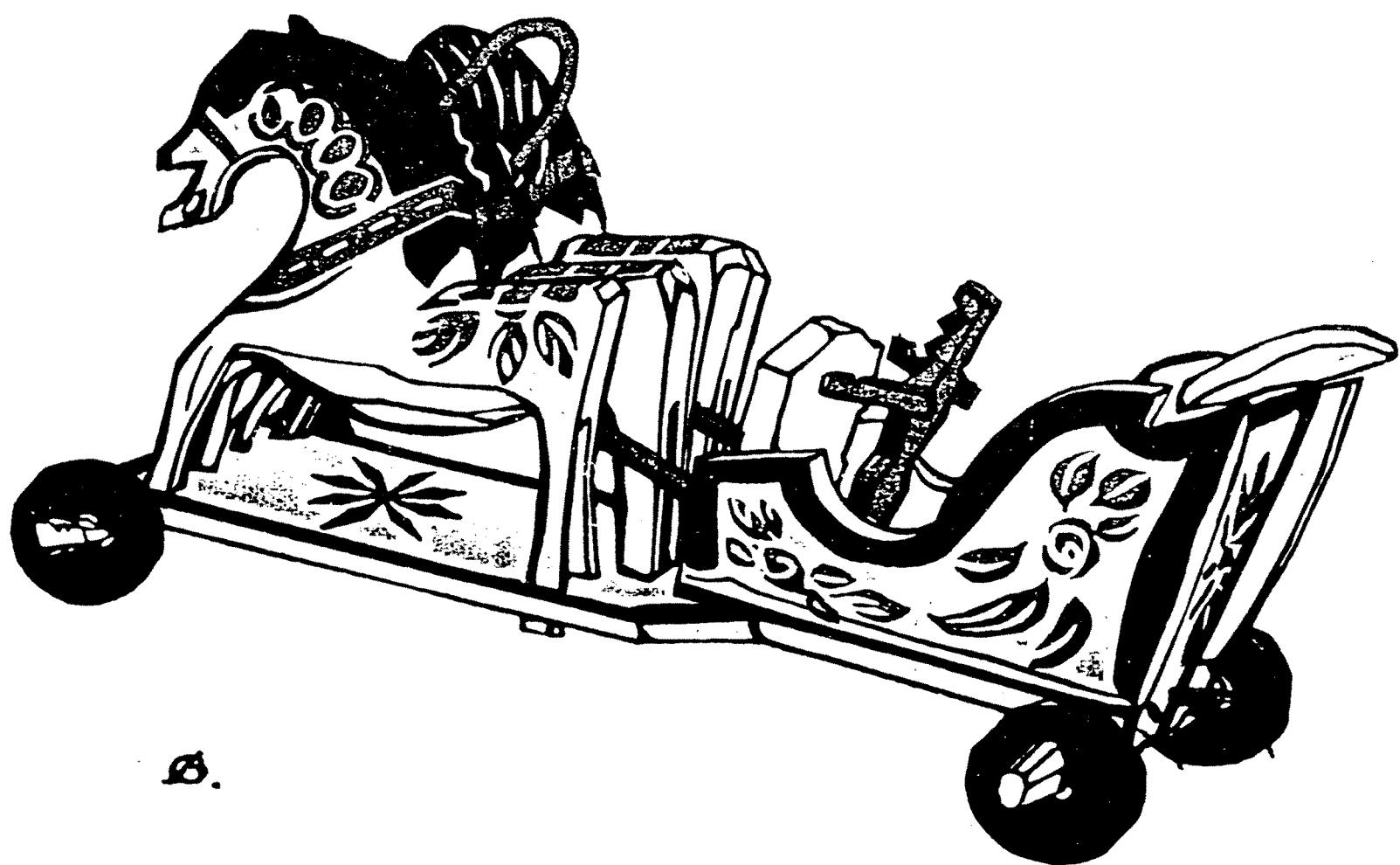
Рисунки, выбираемые кустарями, служить имъ лишь первоначальнымъ источникомъ, даютъ только толчокъ для ихъ дальнѣйшихъ измѣнений. Положивъ передъ собой картинку, рѣзчикъ долго и внимательно ее разматриваетъ, и надо думать, по своему перелаживаетъ въ воображеніи. Остановившись на чёмъ-либо опредѣленномъ, мастеръ (неумѣющій рисовать) самъ становится въ позу, которую онъ хочетъ придать игрушкѣ, провѣряя глазомъ и рукой движенія тѣла. Усвоивъ достаточно все ему необходимое и очевидно создавъ ясный образъ, онъ сосредоточенно приступаетъ къ работѣ: обѣкаетъ липовую чурку топоромъ и имъ же намѣчаетъ общую схему будущей игрушки, потомъ большой полукруглой стамеской увѣренно придаетъ дереву нужную форму и, наконецъ, небольшимъ очень острымъ ножомъ заканчиваетъ фигурку.

Почувствовавъ себѣ силу, кустари стали сами примѣнять свое умѣніе и мысль къ дѣлу. Очень быстро сказалось, что въ деревянной игрушкѣ таятся зачатки народной скульптуры, иначе нельзя сказать, если прослѣдить, какъ постепенно вырабатывается игрушка изъ куска дерева.

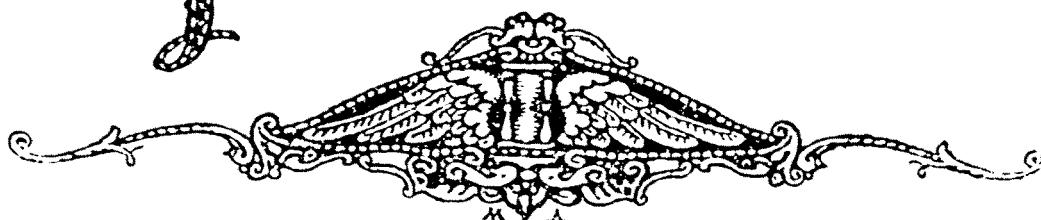
Только этимъ именемъ можно назвать цѣлья группы вродѣ: „Ерусланъ Лазаревичъ“, „Походъ короля Людовика“ или „Гулянье въ деревнѣ“.

Отношеніе дѣтей къ подобнымъ вещамъ очень хорошее, и трогательно было видѣть, какъ многія изъ дѣтей, не удовлетворяясь игрой съ ними, пытались сами изъ глины, изъ кусковъ дерева или изъ бумаги и тряпочекъ создавать на тѣ же темы

что-нибудь свое; эти факты еще разъ подтверждают родство и близость творчества народа и детей между собой и целесообразность „возрождения“ народного творчества въ детскихъ игрушкахъ.



# ХРОНИКА



## СОВРЕМЕННАЯ ИГРУШКА

Большие магазины, привлекающие къ себѣ жадно-любопытствующую толпу — въ нихъ нагромождено затѣйливое пышество, они соблазнительны роскошью своихъ выставокъ, ароматами, красками, оживленiemъ. Вечеромъ они пѣблюютъ игрой свѣта, который зажигаютъ, чтобы привлечь посѣтителей; высоко надъ улицей поднимаютъ свои вертящіяся, то вспыхивающія, то потухающія рекламы...

Но никогда магазины не свѣтятся такъ весело, какъ передъ Новымъ годомъ и Пасхой...

Уже все спаружи заявляетъ о большомъ событіи. Никто, богатый или бѣдный, не въ силахъ устоять противъ соблазна войти, когда безчисленныя, сверху до низу развѣшанныя объявленія на стѣнахъ шепчутъ — Выставка игрушекъ, за ними вкрадчивыми голосами эдиссоновскія лампочки повторяютъ — Выставка игрушекъ, и матовые электрические глобусы, гдѣ умираютъ блестящіе угольки, выдыхая свою химическую душу, провозглашаютъ: Выставка игрушекъ! И вамъ кажется, что вы попали въ волшебный міръ, когда, послѣ первыхъ комнатъ съ разнымъ женскимъ тряпьямъ, — входите въ центральный залъ залитый огнями, отраженными въ зеркалахъ...

Эти выставки украшаются всегда какимънибудь мотивомъ, заимствованнымъ изъ легенды или изъ современности. Къ сожалѣнию, онѣ бываютъ иногда удручающе безвкусны. Тѣ,

что умѣютъ разложить за стекломъ, пышными складками, материю и галстухи, красиво разставить мелкие bibelots и изъ полки съ жестяной посудой создать поэтическую гамму металлическихъ отблесковъ — тѣмъ часто не хватаетъ творчества, чтобы художественно и занимательно расположить груды игрушекъ, которые должны радовать и забавлять дѣтскій взоръ.

За послѣдніе годы дѣлаются усилия и въ этой области, но все же управляющимъ большихъ магазиновъ слѣдовало бы пользоваться сотрудничествомъ декораторовъ-художниковъ. Впрочемъ, намъ случалось видѣть удачно декорированныя выставки и безъ участія художниковъ. Какъ я только что сказалъ, обычно мотивъ украшенія заимствованъ изъ легендъ, близкихъ дѣтямъ по сказкамъ.

Въ одномъ магазинѣ мы видѣли всѣхъ героевъ Шарля Пэрро, сказочника, очаровавшаго весь дѣтскій міръ. Озаренные сотней электрическихъ лампочекъ вертятся въ воздушномъ кругѣ и Котъ въ Саногахъ, и Мальчикъ съ Пальчикъ, и томная Спящая Царевна, и торжествующая Золушка въ каретѣ съ пануренными лакеями, и Красная Шапочка, и самъ людоѣдъ, чей замокъ высится надъ ними, залитый зловѣщимъ краснымъ свѣтомъ. Въ другомъ мѣстѣ хотѣли позабавить публику комической сценкой. На одной изъ полокъ, посерединѣ груды игрушекъ, остановилась громоздкая карета, хорошо знакомая всемъ, кому случалось бывать на французскихъ ярмаркахъ.

На крыши сидят музыканты и трубят въ оглушительные трубы, — впереди ораторствует зубодеръ, пока пациентъ съ завязанной головой и флюсомъ, освѣщеннымъ изнутри электрической лампочкой, дожидается операциі; но вотъ почтенный шарлатанъ приступаетъ къ дѣлу и съ важнымъ хладнокровіемъ выдергиваетъ болѣй зубъ, потомъ, съ торжествомъ, показываетъ его публикѣ. Движенія автомата такъ вѣрины и точны, что хочется аплодировать.

Въ третьемъ магазинѣ виситъ дѣтище современности — аэропланъ въ естественную величину: моторъ и винтъ посредствомъ часового механизма придаютъ ему круговое движение. Есть и другія выставочные украшенія, исполненные не менѣе роскошно, такъ, напримѣръ: на своей оси вертится большій лазурный глобусъ съ золотыми материками. Безчисленные жители этихъ золотыхъ странъ, одѣтые въ национальные костюмы, выражаютъ улыбками и гримасами взаимныя отношенія дружбы или вражды...

Въ другомъ магазинѣ — мотивъ украшенія фантастический. Вѣроятно, подъ влияниемъ картины Жана Вебера „Дома это лица“, залитая зеленымъ электрическимъ свѣтомъ выстроилась цѣлая волшебная деревня. Каждый домикъ чудесной деревушки своей наружностью и обитателями вызываетъ образы героевъ старой французской пѣсенки: крыши круглыми, острыми или зубчатыми формами напоминаютъ колпакъ Ньерро, или шляпу съ перьями Мальбурука, или корону короля Дагобера, или чепецъ тетки Мишель, стѣны набѣдены пморщинисты, окна изображаютъ глаза, дверь — ротъ; къ домамъ прибланы огромные носы.

А сами игрушки... Они заполняютъ центральный залъ магазина своей разноцвѣтной, ярко-пестройтолпой, то сложенные на полу огромными пирамидами и кубами, то свѣниваясь съ верхнихъ галерей и стеклянного потолка. Среди нихъ есть и очень древнія, иѣогда увеселявшія нашихъ дѣдовъ и воскрешающія воспоминанія нашего собственнаго дѣтства. Благодаря своей древности, они пріобрѣли какъ бы характеръ классической, какой то археоло-

гической оттѣнокъ... Къ нимъ принадлежитъ лошадь на колесикахъ и съ пружиной, которая сроднилась съ нашей памятью, какъ александрийскій стихъ Буало. Отъ нея вѣеть какой то грустью: неуклюжая, съ уныло торчащими, рѣдкими волосинками вмѣсто гривы, она стоитъ, какъ священный остатокъ старины среди современного звѣринца, гдѣ сѣбраны и забавные сѣрые и бѣлые медвѣди, важно качающіе головой, и овечки съ ленточкой на шѣї, словно вынедія изъ насторали Баро, и слоны въ богатой металлической сбруѣ, и лобродунные львы, и тигры, и свиньи, съ шелковистой щетиной, и притворщицы козочки, и кудрявые собачки, и мирные ослики вмѣстѣ съ многочисленными, богато осѣдланными скакунами, на которыхъ поскакутъ скоро нетериѣловые всадники.

Почти каждое животное, благодаря хитрому механизму, издастъ звуки, похожіе на его естественный голосъ; искусная рука придала имъ живое сходство съ природой, во всякомъ случаѣ ничѣмъ, кромѣ роста, они не отличаются отъ чучелъ зоологического музея. Жаль только, что въ этой фаунѣ отсутствуютъ птицы, слишкомъ иѣжныя, вѣроятно, для дѣтскихъ рукъ.

Имѣя часто передъ глазами образы животныхъ, ребенокъ совсѣмъ съ ними осваивается, они становятся для него живыми домашними существами: онъ можетъ приказывать имъ, бить ихъ, не встрѣчая никакого сопротивленія... Но совсѣмъ иначе относится ребенокъ къ подбіямъ дикихъ звѣрей: здѣсь къ некоторой симпатіи примѣшено любопытство, соединенное со страхомъ; въ игрѣ ребенокъ не будетъ полечинять ихъ своимъ капризамъ, но будетъ укрощать съ кнутомъ или игрушечнымъ револьверомъ въ рукахъ. Они говорятъ ему объ экзотическихъ странахъ и приключеніяхъ, они пріучають его къ мужеству.

Что касается до картонныхъ крѣпостей, оловянныхъ и деревянныхъ солдатиковъ, крашеныхъ пушекъ и военныхъ амуниций — они сделаны лубочно, ремесленно и неизтуально. Напротивъ, игрушки балаганы становятся все забавнѣе, пзысканиѣе, стройнѣе. Смѣшино разодѣтые клоуны съ точностью вос-

производить знаменитыя шутки клоуновъ Футита и Шоколя. На шнуркѣ, прикрепленномъ къ треуголкѣ, виситъ арлекинъ рядомъ съ паниниелемъ въ полосатомъ костюмчикѣ, онъ поражаетъ своей необыкновенной и презабавной гибкостью, а сентиментальный Ньерро, любитель грустныхъ романсовъ, напоминаетъ своимъ воздушными пируэтами странная фантазіи Шере и причудливые рисунки Вилетта. Есть еще иной сортъ игрушекъ, болѣе скромный, но не менѣе интересный. Дѣтей, богатыхъ и бѣдныхъ одинаково, занимаетъ физический трудъ. Когда рабочий приходитъ въ квартиру для какой нибудь починки, или размѣщается со своими инструментами посреди улицы, сейчасъ же дѣтвора окружаетъ его, пристаетъ къ нему съ разпросами, хватаетъ инструменты и старательно подражаетъ его работѣ. Какъ бы ни былъ лѣпивъ ребенокъ въ школѣ, онъ не испугается никакой усталости, только бы ему воспроизвести физический трудъ, который передъ нимъ исполнили.

Магазины игрушекъ широко отвѣчаютъ этимъ потребностямъ. Хочеть ли ребенокъ играть въ извозчика? Ему предлагается тяжелый ломовикъ со всѣмъ своимъ грузомъ. Хочеть ли онъ быть столяромъ, слесаремъ, каменщикомъ, мозаичникомъ? Для него имѣются и столярный станокъ, и стругъ, и рубанокъ, и наники, и ломовья телѣги и телѣжки...

Теперь всѣ заботы приложены къ тому, чтобы облегчить дѣтямъ доступъ къ литературѣ и искусствамъ. Имъ предлагаются книги, иллюстрированныя утонченными художниками. Для любителей рисованія имѣются хорошия краски съ приложенными къ нимъ отличными моделями. По музыкальной части дѣло обстоитъ иѣсколько хуже. Правда, есть въ настоящее время цѣлые дѣтскіе оркестры изъ хорошихъ инструментовъ, но игрушечный рояль все также отвратительно диссонируетъ и иѣсколько не улучшился за послѣднія пятьдесятъ лѣтъ; маленькая арфа достигла большой чистоты звука, и дѣвочки могутъ, позучая грациозныя позы, пытаться на нихъ меланхолическіе арпеджіи.

Кстати о дѣвочекахъ: заглянемъ въ розовую и голубую пыгезгу, гдѣ собранъ кукольный міръ.

Это маленький конспектъ всей жизни, настоящий микрокосмъ, улыбчивый и нарядный. Здѣсь есть и мебель, и разрисованная посуда, и ляльки всѣ въ кружевахъ, и крошечное бѣлье, и маленькая кухонная принадлежности... Только сама кукла совсѣмъ не удовлетворяетъ: она усовершенствовалась сравнительно съ тѣмъ временемъ, когда дѣвали ее изъ простого воска и *blanc d'Espagne*, но и щегольски разряженныя аристократки съ гибкой шеей, и ясно произносящиа иѣсколько словъ, и иѣмъ демократки, съ тѣломъ, набитымъ отрубями, одинаково оскорбляютъ художественный вкусъ! Кукла рѣшительно не на высотѣ своего назначенія — дать дѣвочкѣ первое чувство материнства, къ которому она будетъ вносить призванія...

Ужъ если формы ея тѣла должны остаться изуродованными, пусть хоть измѣнится выраженіе ея надутаго и нарумяненнаго лица, пусть оживутъ ея круглые, безсмыслично вытаращеніе глаза...

„Исторія Игрушекъ“ Эдуарда Фурнье и Ари-Рене д'Алеманъ позволяетъ судить о современныхъ усовершенствованіяхъ въ этой области, сравнительно съ бывшимъ временемъ, когда встрѣчались только иѣсколько чрезвычайно интересныхъ автоматовъ, сдѣланныхъ искусными механиками и часовщиками для забавы королевскихъ дѣтей. Нюренбергскія игрушки — грубо выточенные изъ дерева люди, грубо раскрашенныя животныя и деревья представляютъ еще тотъ родъ искусства, которымъ восхищались наши дѣды. Лишь въ самое послѣднее время, благодаря машинамъ и заграничному влиянию, они вышли изъ этой первобытности. Нюренбергскіе фабриканты начались многому на нижегородской ярмаркѣ и на кустарныхъ выставкахъ, устраиваемыхъ префектомъ парижской полиціи Лепиномъ въ зданіи Grand Palais. Они продаютъ ихъ дешевле, чѣмъ французскіе фабриканты, и этимъ сбиваются цѣну, но, несмотря на профессіональную ловкость, имъ удается только виѣннене подражаніе; они не могутъ схватить того, что въ этихъ игрушкахъ — исконно французскаго, парижскаго, т. е. непринужденности, живого

правдоподобія красокъ, веселости. Въ этихъ бездѣлушкахъ, въ этихъ человѣчкахъ и звѣрькахъ, движимыхъ простѣйшими механизмами, есть какая то жизнь: видно, они созданы французскимъ духомъ, народомъ наблюдательныхъ и ловкихъ художниковъ, берущихъ свои модели среди уличныхъ типовъ. Мы бываемъ поражены отчетливостью движений этихъ, продаваемыхъ по ресторанамъ, проворныхъ клоуновъ, очарей, разудальныхъ женщинъ, извозчиковъ, мускулистыхъ борцовъ. Мы вспоминаемъ, что, бродя по улицамъ, встречали такихъ людей, дѣлающихъ тѣ же жесты, съ тѣмъ же механическимъ видомъ. Въ точности движений заключается именно художественная прелесть этихъ игрушекъ...

Современная игрушка, помимо ея изящества, имѣеть то хорошее свойство, что она какъ бы дѣлаетъ дѣтей соучастниками нашихъ исканій, нашихъ надеждъ, нашихъ научныхъ завоеваній. Помимо аэроплановъ, въ магазинахъ процвѣтаютъ — дѣтские автомобили всѣхъ сортовъ отъ грузового до военнаго, съ блиндажемъ и пулеметами, броненосцы, миноносцы, подводные лодки, движимые сложными механизмами. Поѣзда мчатся на рельсахъ, снабженны сигнальными столбами и огнями, стрѣлками и всѣми вокзальными подробностями. Вотъ рядомъ — заводъ: гремятъ машины, движимыя поршнями и ременными приводами. Изъ кузницъ валитъ клубами дымъ и разсыпается дождь искръ. Подъемные краны увлекаютъ въ воздухъ, въ своихъ могучихъ когтяхъ, стальные брусья, только что вышедшия изъ подъ механическихъ молотовъ.

Одно посѣщеніе этого отѣза наукаетъ ребенка многому и съ большей привлекательностью, чѣмъ сухіе учебники; но еще больше онъ узнаетъ изъ осмотра электрическаго отѣза. Вотъ въ совершенствѣ сдѣланый поѣздъ — metropolitain: толкаемый настоящими токами, опь мчится, залитый свѣтомъ. Въ картонкахъ дремлютъ сложные аппараты; это уже не старинный волшебный фонарь или коробка со снарядами для занимателной физики, здѣсь телеграфъ, телефонъ, кинематографъ, и даже динамометръ, производящий настоящую грозу съ безчисленными, фантастическими молниями...

Въ заключеніе — одно слово. Принимая во вниманіе то дидактическое значеніе, какое все болѣе и болѣе приобрѣтаетъ для ребенка современная игрушка, конечно было бы чрезвычайно важно, чтобы она была на высотѣ и въ художественномъ отношеніи. Нужно заставить магазины держать игрушки только художественные и упорно отвергать всякия другія, не отвѣчающія требованіямъ искусства... Надо! Но скоро ли поймутъ это современные родители?..

Emile Magne.

## МУЗЫКА ВЪ ПАРИЖЪ

Одна изъ тѣхъ художественныхъ войнъ, которые столь характерны для современной музыкальной жизни во Франціи и последовательно возникали на почвѣ принципіальныхъ разногласій по вопросу о музыкѣ, по поводу Челлеса и Мелисаиды Дебюсси, Аriadы и Синей Бороды Поля Люкаса, Испанского Часа Мориса Равеля, — происходит теперь вокругъ Берениса Альберика Маньяра, недавно поставленной въ Орѣга-Соміе. Такая борьба неизбѣжна у насъ, гдѣ столько музыкальныхъ группъ, изъ коихъ каждая глубоко вѣритъ въ правоту своей формулы. Я уже говорилъ подробнѣ о Маньярѣ, о его убѣжденіяхъ и о благородствѣ его музыкальныхъ идеаловъ, которымъ онъ всегда остается вѣренъ, но въ то же время я настаиваю и на слишкомъ отвлеченномъ и головномъ, какъ мнѣ казалось, характерѣ его творчества и на противорѣчіи между его пониманіемъ музыки и тѣмъ, что даютъ намъ большинство мэтровъ какъ старыхъ, такъ и новыхъ, чья музыка преимущественно говоритъ душѣ и чувству, а не одному только разуму. Берениса, мнѣ кажется, въ этомъ отношеніи не менѣе характерна для Маньяра, чѣмъ „Гнегсоенг“, несмотря на исключительно страстный характеръ этой трагедіи, облеченої въ музыкальную форму. Но я сибѣ и на этотъ разъ прибавить, что очень хорошие суды музыки держатся, въ этомъ вопросѣ, обратного моему мнѣнія.

Моя партитура — говорить Маньяръ въ своемъ предисловіи — написана въ вагнеровскомъ сти-

Л. Лишний творческого гения, нужного, чтобы создать новую музыкальную форму, я выбралъ изъ существующихъ тотъ стиль, который больше всего подходилъ къ моимъ классическимъ вкусамъ и къ моему музыкальному образованію, вѣрному хорошимъ традиціямъ'. Но тотъ, кто повѣрилъ бы на слово этому утвержденію, рисковалъ бы сильно разочароваться, слушая *Беренисъ*. Вѣдь то, что, прежде всего, характерно для всѣхъ произведеній Вагнера, это — щедрое изобилие, почти пренебрежительное избытокъ завлекающей и чувственной музыки. А въ музыкѣ Маннѣра никогда не бываетъ минуты щедрости, свободной отдачи себя чувствамъ, нѣгѣ. Даже въ первомъ дѣйствіи, для благородныхъ сумерекъ въ садахъ Беренисы, или въ третьемъ, гдѣ блузость моря, къ которому скоро поплынетъ корабль, унося въ даль отъ возлюбленного его любовь, должна бы вызвать пѣнительные образы, дышащіе морской красотой и морскимъ раздольемъ, — даже въ этихъ дѣйствіяхъ онъ не отступаетъ отъ предиамбренной и отвлеченной холности. Правда, какъ онъ самъ говоритъ въ томъ же предисловіи, онъ заранѣе, посредствомъ разсужденія, установилъ, что для передачи раздумья Тита нужна фуга, а для любовныхъ признаний — сладкая гармонія канона въ октаву: но результатъ является только холоднымъ осуществлениемъ сухого разсужденія. Что Маннѣру хорошо известна теорія драматической выразительности въ музыкѣ, видно по многимъ подробностямъ какъ *Беренисы*, такъ и *Гуерсоен*, но обѣ оперы также показываютъ, что тотъ идеалъ какой то чистой, музыки (о тѣхъ иллюзіяхъ, къ которымъ приводило часто это искаіе чистой музыки, можно бы долго говорить) лишаетъ его почти всякой выразительности. Такъ, когда въ текстѣ встрѣчаются слова высоко драматической или эмоциональныя, какъ 'любовь', 'блгство', 'геропзмъ', 'ужасъ' и т. д., Маннѣръ никогда не забываетъ подчеркнуть фразу или само слово соотвѣтствующими, иногда просто общепринятыми подробностями ритма, гармоніи, оркестровыхъ оттенковъ. Но онъ лѣдаетъ это какъ то спѣшино, суммарно и примитивно, словно желая скорѣе избавиться отъ этой не-

обходимости и приняться за отвлеченное развитіе своихъ темъ.

Насъ не интересуютъ — говорятъ сторонники Маннѣра — тѣ критические отзывы, которые будутъ сдѣланы *Беренисъ* теперь. Это прекрасное твореніе, и время покажетъ его силу'. Лучшаго суды нельзя и желать; и я со своей стороны вполнѣ покоряюсь его рѣшенію. Все же я не могу не думать о двухъ большихъ опасностяхъ современного франкизма — духъ котораго такъ не похожъ на того задушевнаго и свободнаго музыканта, какимъ былъ самъ Сезарь Франкъ: — съ одной стороны, опасность увлечь своихъ адептовъ въ сторону поклоненія исключительно формѣ для формы, въ сторону такого развитія темы, принципъ котораго, быть можетъ, и не безинтересенъ, но который лѣдаетъ въ концѣ концовъ, это развитіе совсѣмъ механическимъ (ибо извѣшняяенная дисциплина замѣняетъ здѣсь творческую фантазію), съ другой стороны, опасность для музыканта, — вместо чистой музыкальной мысли, вместо поисковъ изящества гармоніи, простой красоты, какъ ее понимали одинаково и Бахъ, и Шопенъ, и Моцартъ, и Вагнеръ, — безнадежно стремиться выразить общія мысли столь же неопределенные, сколь возвышенныя, или символику, чуждую музыки, для которыхъ часто сама музыка приносится въ жертву. Въ *Беренисъ* безошибочная логика въ музыкальномъ развитіи чисто формальна, и темы, имѣющія только символическое и условное значеніе, по существу бѣды и почти лишены всякой выразительности.

Благодаря составу программъ недавнихъ концертовъ, мы приходится говорить о музыкальныхъ произведеніяхъ, которые служатъ примѣромъ того или другого изъ только что упомянутыхъ неостатковъ и показываютъ, насколько увеличивается влияніе опасного направлѣнія, о которомъ здѣсь рѣчь. За послѣднее время появился цѣлый рядъ симфоній и сонатъ, построенныхъ согласно законамъ строгаго формализма и совершенно похожихъ другъ на друга въ своей безличности, хоть и принадлежащихъ разнымъ авторамъ. Въ симфоніи, недавно написанной Луи

Тиріономъ (получившимъ премію имени Crescent за 1911 г.), миѣ казалось также, что иѣчто принесено въ жертву тѣмъ же неумолимымъ законамъ. Это тѣмъ болѣе достойно со- жалѣнія, что авторъ — музыкантъ почтенный и трудолюбивый; — не лишень драматической выразительности, и музыкальныя идеи его, живыя и красивыя, выиграли бы, еслибы онѣ были развиты съ большей свободой.

Третья симфонія Гви Ронарца (одного изъ главныхъ учениковъ Сезара Франка и учите-ля Тиріона), ясно показываетъ, къ чему приходи- дитъ композиторъ, когда его музыка грѣшилъ чрезмѣрной литературностью и стремится исключительно къ передачѣ отвлеченныхъ символовъ. Эта симфонія — большая вещь съ партіями для солистовъ и съ хорами — не ли- шена, во всякомъ случаѣ, извѣстныхъ до- стоинствъ (она, между прочимъ, получила, такъ же какъ и симфонія Тиріона, премію Crescent, выдаваемую жюри изъ музыкантовъ).

Текстъ противопоставляетъ безстрастную При- роду человѣческой душѣ, мечущейся и страдающей, и, въ концѣ, утверждаетъ божествен- ный законъ любви и милосердія. Но развѣ здѣсь мы не имѣемъ дѣло съ тѣми символомъ общими и неопределѣленными символами, кото- рые отнюдь не требуютъ музыкального во- плющенія? Кромѣ того, отвлеченный значитель- ностью самихъ идей, авторъ довольствовался тѣмъ, что написалъ къ тексту холодную и пустоватую музыку, которая ничего нового не дала и не исправила въ общемъ довольно ба- нальный характеръ этихъ идей, ибо большія идеи всегда, въ извѣстномъ смыслѣ, ба- нальны и нужно считаться только съ ихъ ху- дожественной трактовкой.

Надо думать, что исключительная забота о символизмѣ помѣшила Ронарцу сочинить, на этотъ разъ, вполнѣ хорошую музыку, — пото- му что въ своей четвертой симфоніи, сыгран- ной въ этомъ сезонѣ на одномъ изъ кон- цертовъ Lamoureaux, онѣ проявилъ гораздо большую творческую силу и создалъ въ об- щемъ иѣчто менѣе притязательное, но болѣе интересное.

Переходя къ Максу Доллону, я покидаю шко- лу франкистовъ, по тѣмъ не менѣе я дол-

женъ сдѣлать толькъ же упрекъ его симфони- ческой поэмѣ „Освобожденіе“, что и симфонія Ронарца. Въ вокальной части, которая имѣетъ также и въ этой симфоніи, поется „о ми- стическомъ блаженствѣ души, освобожденной отъ страха и сомнѣй черезъ надежду на по- туториою жизнь...“. Что можетъ значить для насъ такой сюжетъ, линненый чего либо ори- гинального или личнаго и болѣе годнаго, какъ тема для проповѣди, чѣмъ для произведенія искусства, если притомъ онѣ служить ново- дому лишь для банальной и безцѣнной му- зики? Музыканту позволительно браться за такія темы только въ томъ случаѣ, когда онѣ можетъ осуществить иѣчто подобное ми- стическимъ частямъ Нарсифаля или финальному хору фаустовской симфоніи. Иначе вся рабо- та его бесплодна.

Въ оперѣ были поставлены двѣ новинки, о ко- торыхъ довольно будетъ сказать вкратцѣ. Пер- вая изъ нихъ — балетъ „Русалка“ (Roussalka) съ музыкой Люсѣна Ламберта, совершенно неинтересный; вторая — опера Сен-Санса „Дея- нира“, о которой композиторъ предупреждаетъ насъ, что это будетъ его послѣднимъ произ- веденіемъ, написаннымъ для театра. Ввиду этого нужно разсматривать Деяниру съ совсѣмъ особенной точки зрѣнія: именно какъ музыкальное завѣщаніе и завершительное провозглашеніе художественныхъ принциповъ нашего мэтра, который одно время былъ гла- вою школы и вѣль французскую музыку по путямъ силы и прогресса, уча ее противо- стоять всѣмъ иѣмецкимъ и итальянскимъ вліяніямъ, но потомъ внезапно сдѣлался консерваторомъ, враждебнымъ всему по- вому движению, противъ котораго онѣ съ тѣхъ поръ не переставалъ проповѣдовать и словомъ и примѣромъ. Ибо такова общая ли- нія его длительной и трудолюбивой дѣятель- ности... Вышесказанного достаточно, чтобы по- нять почему Деянира, какъ и все, что написано имъ за послѣдний періодъ, сочине- ніе — холодное, гдѣ мы видимъ уже мертвы- ми тѣ формы, которые иѣкогда были жизнен- ными въ прошедшія художественные эпохи. Изъ новинокъ, сыгранныхъ на нашихъ кон- цертахъ, кромѣ тѣхъ двухъ-трехъ, о которыхъ

я уже говорилъ, только одна отличалась настоящими достоинствами: это Вѣнская Рапсодія для оркестра—Флорана Шмидта.

Въ новомъ аспектѣ, красочномъ и иногда юмористическомъ даже, она выявляетъ все тѣ же мысли этого интересного музыканта. Я уже говорилъ о немъ по поводу произведений совершенно иного характера. Не меньшимъ изъ его качествъ является та легкость, съ которой онъ работаетъ въ самыхъ различныхъ музыкальныхъ областяхъ, сохранивъ неизмѣнно свою ярко выраженную личность и всегдашнее дерзновеніе.

М. Д. Calvocoressi.

## ЗАМѢТКИ О РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКѢ.

Л. Н. Толстой.—Посмертныя произведенія, т. II и III.

Жаръ-Птица. Іѣтскіе сборники, кн. I-ая (изд. Шиповника). СИБ. Ц. 1 р. 25).

Подорожникъ. Альманахъ для дѣтей, кн. I (изд. Левенсонъ. Москва. 1912. Ц. 75 к.).

Бекфордъ. Ватекъ, арабская сказка (изд. Некрасова. Москва. 1912. Ц. 80 к.).

Земля, сборникъ восьмой (М. 1912. Московское книгоиздательство. Ц. 1 р. 30 к.).

Александръ Дьяконовъ. Ничто. (М. 1912 изд. Бурынина. Ц. 1 р.).

Второй и третій томъ посмертныхъ произведеній Л. Толстого болѣе соотвѣтствуютъ понятію „посмертности“, нежели первый. Только двѣ вещи можно считать вполнѣ законченными и доведенными до какого-либо конца: это „О. Сергій“ и „Хаджи Муратъ“. Первая повѣсть представляетъ пересказъ житійныхъ исторій, скомбинированныхъ, перенесенныхъ въ наши дни и снабженныхъ концомъ, уже далеко не житійнымъ, а чисто Толстовскимъ. Описательная и психологическая мѣста хранятъ подлинное мастерство, но именно, намъ кажется, этотъ то психологизмъ и лишаетъ повѣстівованіе того эпического и убѣдительного характера, который придаетъ „Фальшивому купону“ видъ настоящаго современнаго чтенія изъ „Прозога“.

Отецъ Сергій—несмотря на частныя кра-

соты, а, можетъ быть, и благодаря имъ—кажется не во всѣхъ мѣстахъ убѣдительныи и иѣсколько маскарадныи: въ немъ повторяются, весьма точно, поступки и положенія анахоретовъ VI вѣка, въ то же время, какъ окончаніе, онятъ таки мастерски написанное въ смыслѣ портретной и бытовой живописи, не переносить нась безъ всякаго предупрежденія изъ VI вѣка и Фиваиды въ Ясную Поляну XX вѣка. Очевидно, въ концѣ, пренебрегая художественною цѣльностью и правдоподобіемъ, Л. Толстой преслѣдовала цѣли педагогической, но мораль, которую можно почерпнуть изъ этой повѣсти, достаточно извѣстна всѣмъ, кто знакомъ, хотя бы отчасти, съ доктриною Л. Толстого...

Второе произведеніе, за которымъ крѣпко упрочено мѣсто въ ряду съ настоящими произведеніями Толстого, это—„Хаджи Муратъ“, длинная батальная повѣсть, сродная „Казакамъ“ и севастопольскимъ разсказамъ. Нужно только изумляться, какъ мало видоизмѣнился талантъ Толстого съ тѣхъ дальнихъ временъ! Искреннее, юношеское, почти отроческое увлеченіе борьбой, Кавказомъ, военными дѣйствіями, вмѣстѣ съ трезвымъ, но иѣсколько романтичнымъ изображеніемъ жизни горцевъ, рѣдкія сцены высшихъ военно-придворныхъ сферъ, напоминающая „Войну и миръ“—дѣлаютъ, это произведеніе цѣннымъ и привлекательнымъ для всѣхъ почитателей Толстого. Насъ удивила иѣсколько рамка этой батальной повѣсти, гдѣ описана исторія съ репейникомъ, совершенно выпадающая изъ общаго стиля и производящая впечатлѣніе если не символической картины, то во всякомъ случаѣ сильно аллегорической, и, несмотря на свою красоту, едва-ли умѣстной. Остальные отрывки—слишкомъ незначительны и пѣнняютъ исключительно реалистическою живописностью, совершенно не заставляя насъ мечтать, желать мысленно продолжить ихъ, видѣть въ нихъ живые куски живого организма (въ противоположность напр., прозаическимъ отрывкамъ Пушкина).

Мало интереса представляютъ философскіе діалоги—„Іѣтская мудрость“, тѣмъ болѣе, что напечатаны они съ пропусками именно въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ предполагается „фило-

софія'. Впрочемъ философія эта настолько известна и выражена, вѣроятно (судя по ходу діалоговъ), въ такой непріятной и фальшиво-наивной формѣ, что едва-ли публика много потеряла отъ этихъ пропусковъ. Только это далеко не „дѣтская“, а непріятно наивничающая „мудрость“. Съ дѣтьми вообще обращаться трудно и писать для нихъ нужно очень умѣючи. Не всякий даже большой талантъ способенъ создать произведение для дѣтей, не всѣ могутъ быть Андерсенами, Гофманами и Диккенсами.

Не боясь виасть въ ересь, мы утверждаемъ, что специально „дѣтской“ литературы хорошии нѣтъ, быть не можетъ и не должно быть. Вспомните о г-жѣ Чарской... Дѣтскіе журналы могутъ быть, но въ нихъ должны помѣщаться или произведения для взрослыхъ, которыхъ прочли бы безъ скуки и дѣти, или (какъ это ни странно) сокращенные произведения классиковъ. Послѣ худосочиной и дамски-добродѣтельной „Тропинки“ явился дѣтскій „Сатириконъ“ — „Галченокъ“, причемъ оба послѣдніе журнала такъ похожи, по тексту и рисункамъ, что спутать ихъ совсѣмъ не трудно.

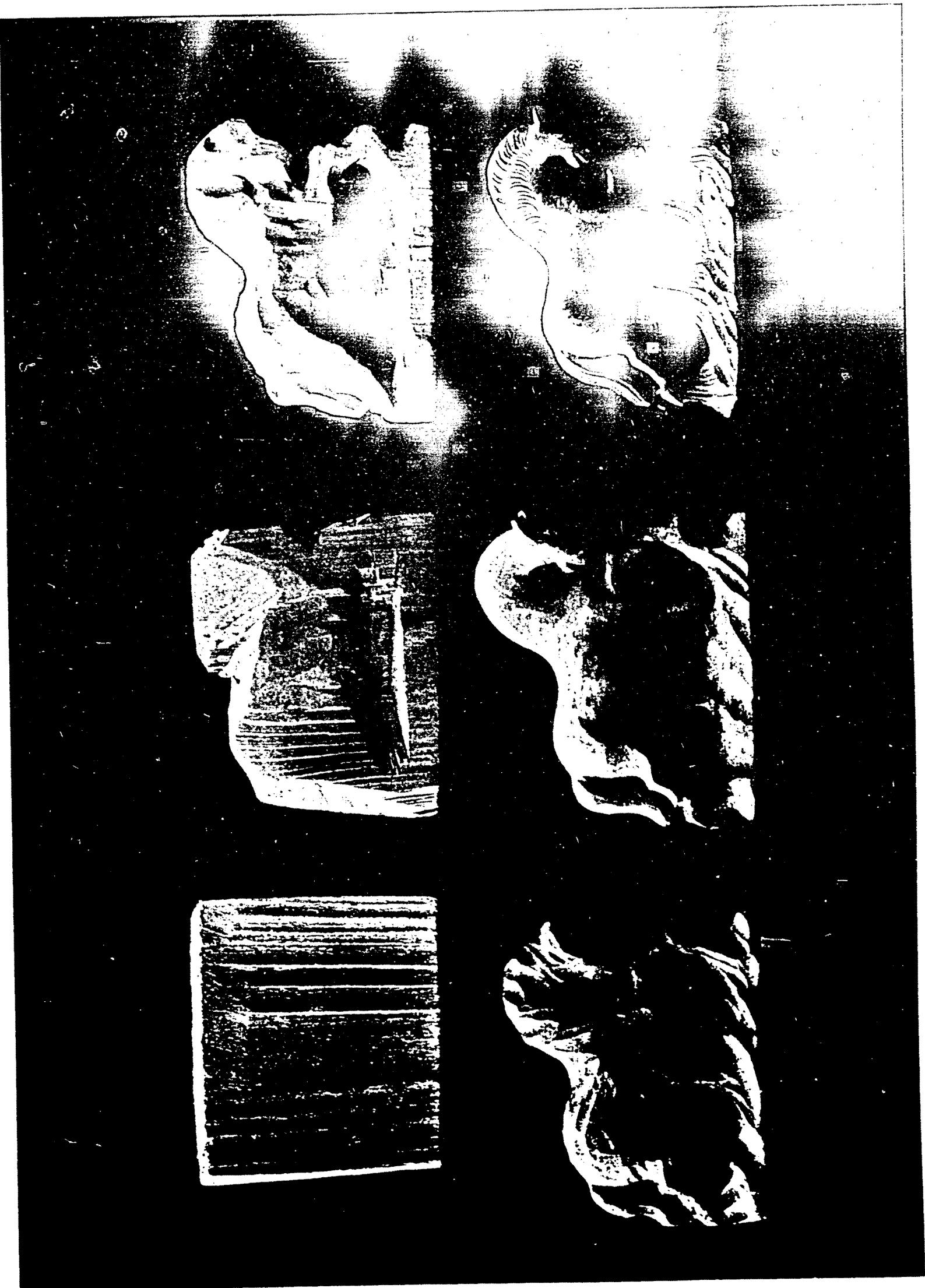
Явилось и два альманаха: петербургскій и московскій. Петербургскій щеголяетъ художественною виѣшностью: обложкой Судейкина, рисунками Добужинскаго и крайнею пустотою содержания. Запятный разсказъ Сани Черного, анекдоты Азова — вотъ и все. Сказка же гр. А. Н. Толстого настолько нелѣпа (что составляетъ прелестъ его прежнихъ сказокъ) и запутана, что и взрослому то трудно слѣдить за фабулой... Если бы ребенокъ во время чтенія вздумалъ спрашивать „почему?“ — то только и можно было бы отвѣтить: „потому...“. Рассказъ про собакъ, стихи Сани Черного и др. только заставляютъ думать: „кому это нужно? не то, не то!“ Москвичи скромиѣ, содержательнѣе и менѣе заражены остроумiemъ „Сатирикона“. Очень не плохи разсказы Новиковы и Сухотина. Рассказъ Зайцева — простъ, трогательнѣй и понятнѣй. Но мы не понимаемъ, какъ наши мѣсто хотя бы въ „дѣтскомъ“ альманахѣ двусмыслиенные и довольно безсмысличные „Штаны“ г-на Стражева... Чтенія у Москвичей — больше, хотя и „Подорожникъ“ далеко

не то, что надоено, если что-нибудь надоено. И мы не думаемъ, что, прочитавъ Андерсена, „Записки Охотника“, Гофмана и даже Пушкина, дѣти засѣли бы за Сану Черного и В. Стражева...

Какъ то странно касаются дѣтей и три рассказа, помѣщенные въ восьмомъ сборникѣ „Земля“, а именно Ф. Сологуба, Сани Черного и Е. Чиркова. Послѣдній авторъ кинематографично, безтолково и весьма обычно разсказываетъ о золотомъ дѣствѣ нѣкой кувыркающейся въ пескѣ дѣвченки, сѣлавшейся къ моменту воспоминаній „мадамой“. Причемъ разсказывается все это стилемъ въ такомъ родѣ: „была было по горло, по плечи забравшись въ воду“. Отчего тогда не сказать — „но уин будучи влюбленъ, я гулялъ по поясъ въ золотой ржи“ или — классический примѣръ — „я шелъ по дѣлу, а онъ по тротуару“. Собственно, разсказа у Чиркова никакого нѣтъ, равно какъ и въ произведеніи Сани Черного, гдѣ передаются сенсациіи не въ мѣру впечатлительного и интеллигентнаго автора отъ русской деревни (опять несчастная деревня, описанная русскимъ иностранцемъ!). Онъ долго предается размышленіямъ по поводу мухъ, летающихъ надъ супомъ, межъ тѣмъ какъ часть тому назадъ онѣ могли сидѣть на заразной наадали, и т. п. — по разсказа не пишите... Написано бойкой (американской) манерой, схожей съ письмомъ г. Аверченки, но болѣе тонкой.

Отличный разсказъ Ф. Сологуба служитъ украшеніемъ этой книги. Написанный съ мастерскою сдержанностью, онъ кажется фабулистически не совсѣмъ законченнымъ, т. к. слишкомъ большая машинація затѣяна вокругъ невиннаго ребенка, чтобы отъѣздъ въ Аргентину или въ „российскія пространства“ могъ считаться развязкой. Противополагать звѣриный бытъ герою нѣть оснований, такъ какъ и герой и его покойная жена — люди совершенно городскіе, и проклинать города изъ за кучки неголяевъ имъ не приходится. Не совсѣмъ кстати вкрапленъ сологубовскій мотивъ о Лилии и о жизни, какъ о „лебедой, румяной бабѣ“.

Вопреки ожиданіямъ, романъ Арцыбашева „У послѣдней черты“ закончился, хотя и не всѣ персонажи авторомъ утоплены, зарѣзаны, задав-

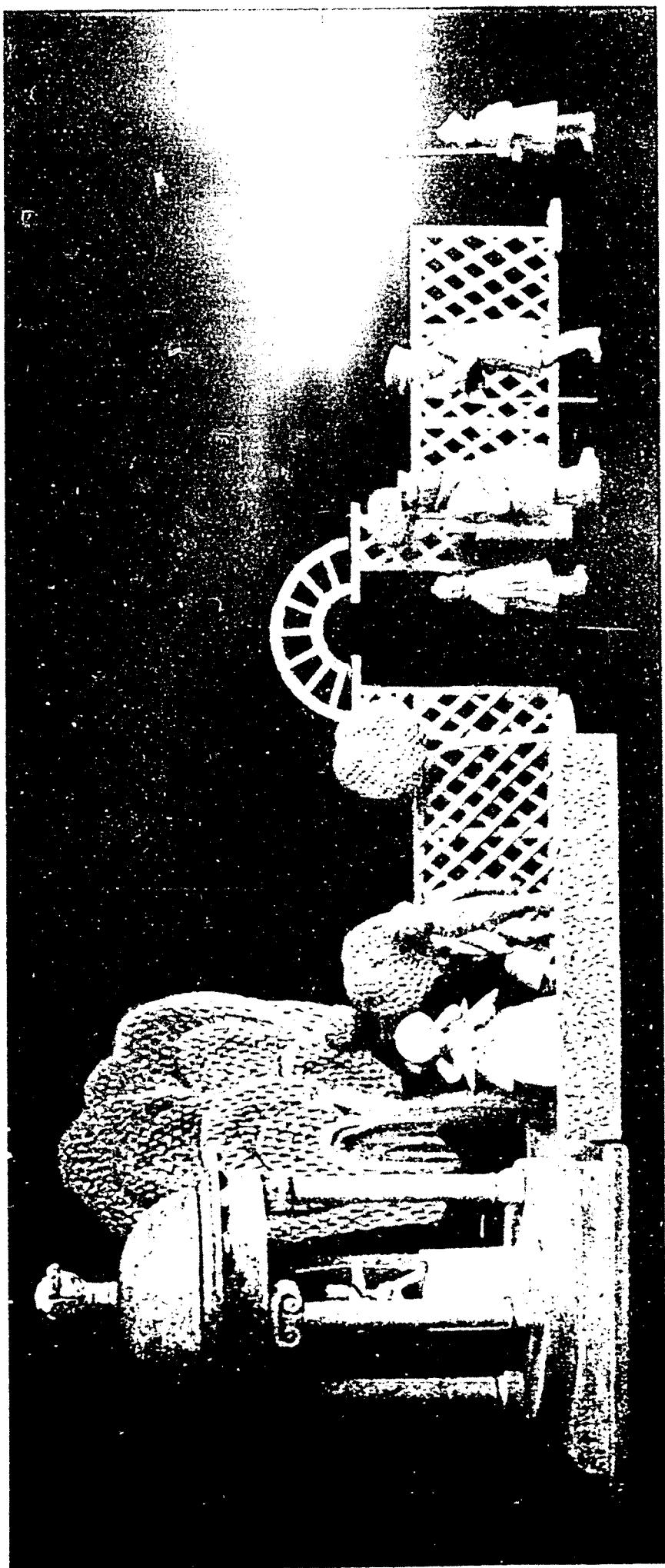


Kia, b. mapudicuense n. sp. n. n. reg. n. sp.  
Phylogeneticus. M. et. n. M. et. n.

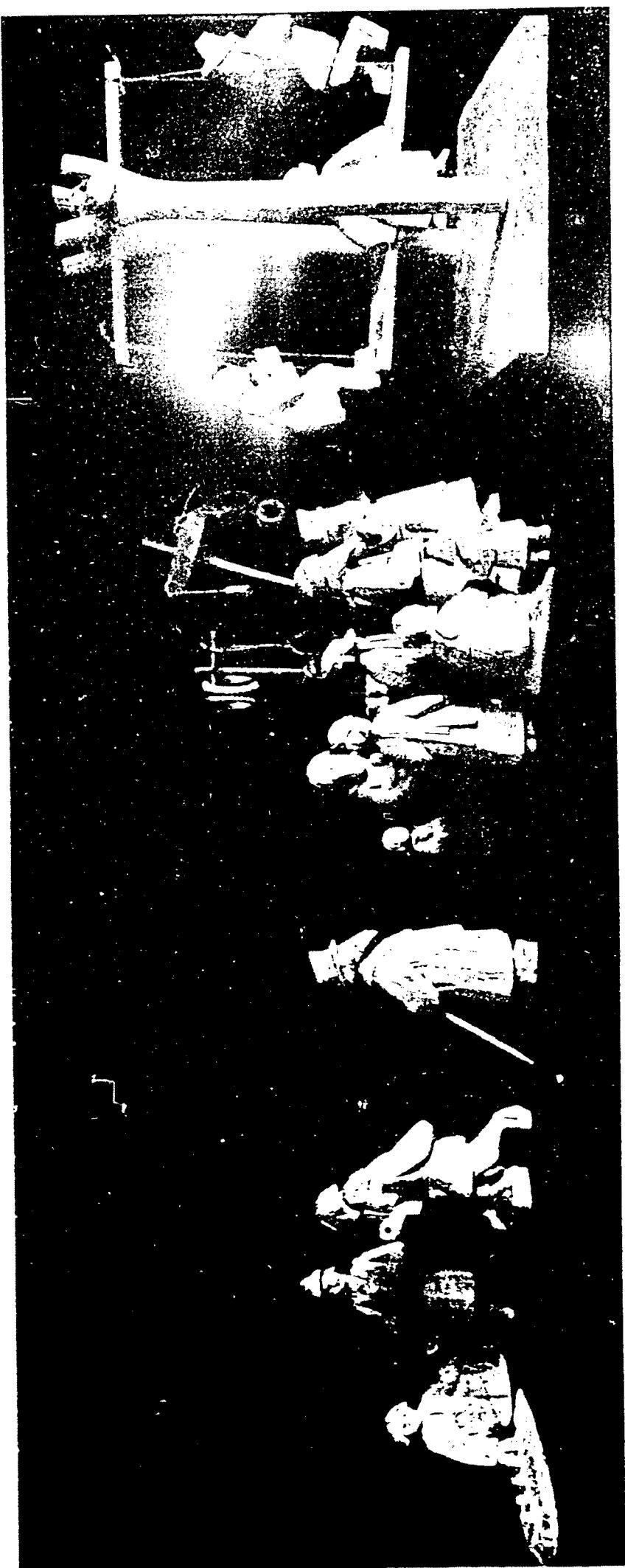
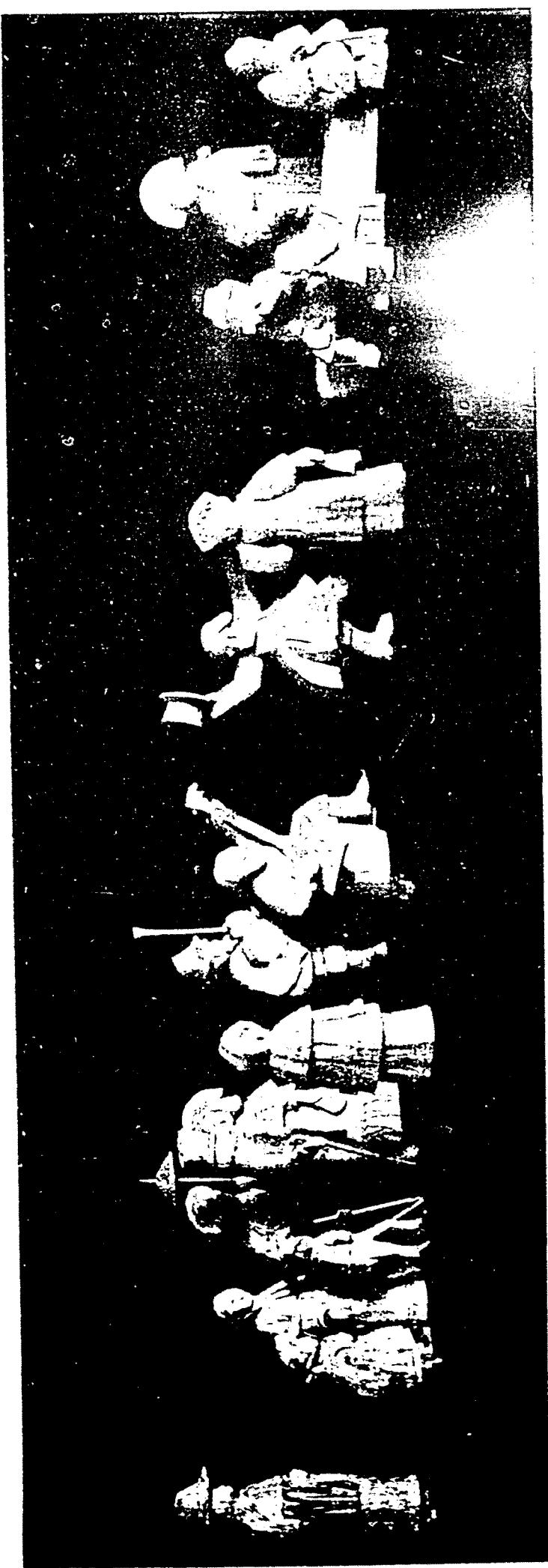
Constitutio. gen. et. sp. n. sp.  
M. et. n. reg. n. sp.

*Le bonheur à la fin de guerre,  
l'heure de l'éveil,  
les fils d'armes et les soldats de l'ordre  
sont au repos dans leur paix.*

*divans confortablement,  
figurant un somptueux intérieur,  
dépouillé et pratiquement dénué  
d'ameublement.*



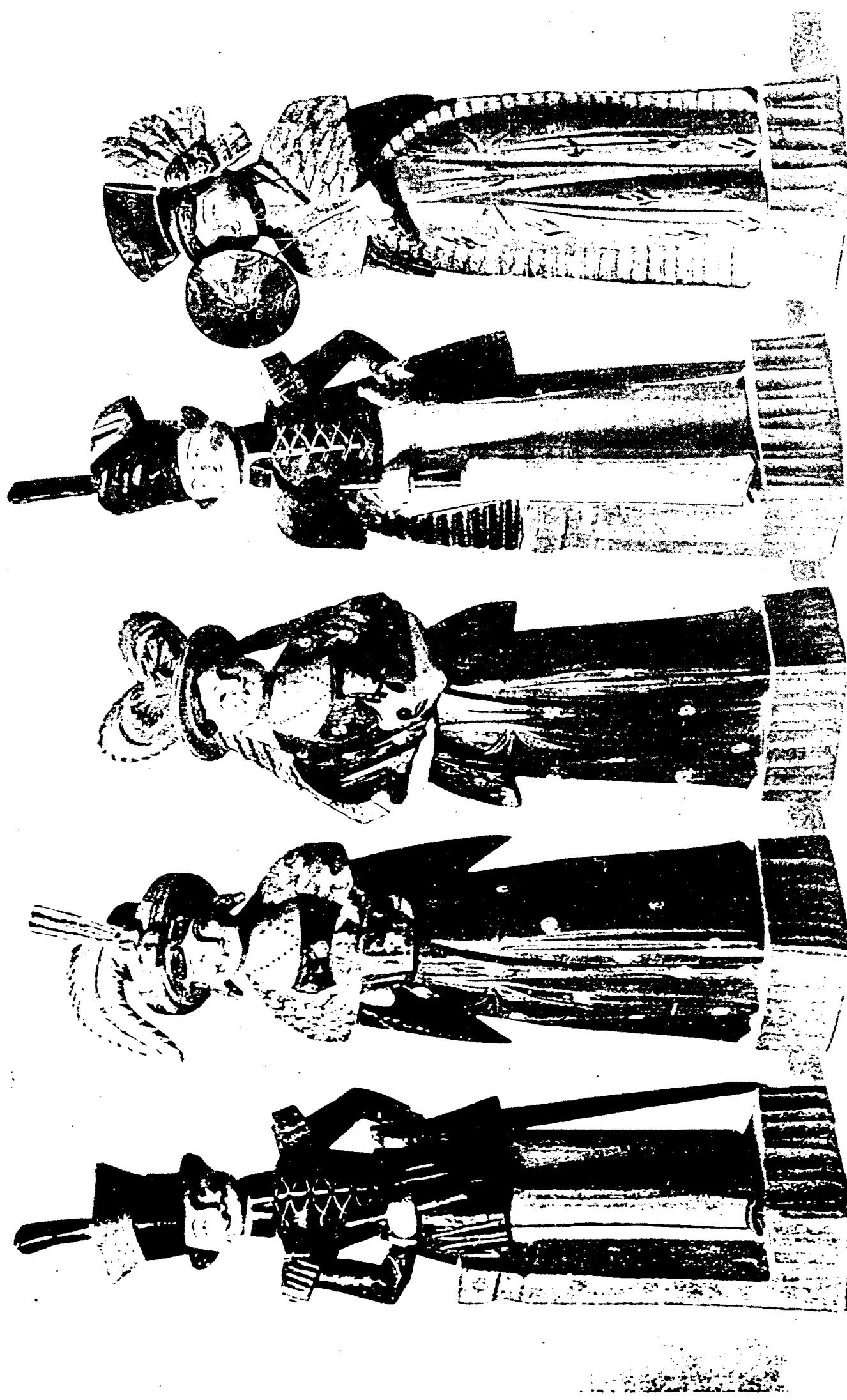
*Le poète déposant au pied  
du sarcophage l'urne  
du militaire suivi de Manteuf.*



*Le poète déposant au pied  
du sarcophage l'urne  
du militaire suivi de Manteuf.*

*Слава и величие  
Иерархов и святых.  
Сочин. И. Елагин. М., 1900.*

*Паны и дамы,  
девы и бабы.  
Сборник. Балакирев. Москва.*



лены, застремлены... Но если бы они продолжали философствовать, такъ повторили бы только въ сто первый разъ мысли, и безъ того не особенно новые. Бирочемъ, можетъ быть, мы напрасно надѣемся, и въ девятомъ сборникѣ будеть дана четвертая порція романа, гдѣ подвергнутся избіенію и оставшіеся герои...

Книга г. Дьяконова наглядно доказываетъ, насколько недостаточны добрая воля и серьезность устремлений. Какъ фальшиво, напыщено и комично все выходитъ, если иѣть главнаго — дарованія и вкуса. Это не воскресший Кукольникъ, это — онъ самъ. Не помогаютъ ни эпиграфы изъ Толстого и Штириера, ни мелодраматизмъ темъ (кровосмѣщеніе, преступный священнослужитель и т. п.), ни высокопарный стиль — ничто не спасаетъ этого невозможнаго „новѣствованія”...

Очень кстати вышелъ перевѣдъ (и хороший) забытой сказки Бэкфорда — „Ватекъ”. Нѣсколько странно, что авторъ сказки ограничился единственнымъ произведеніемъ, но не будемъ спорить съ исторіей и примемъ эту эстетически нравоучительную сказку, зародыши Уайлда и Вилье де лиль Адана, сестру романовъ Вольтера, родственницу нѣмецкихъ романтическихъ новелль — такой, какъ она есть. Восточный колоритъ на нашъ взглядъ слишкомъ англійской, психологія черезчуръ демонична, новѣствованіе растянуто; но яркость красокъ, темть, пульсъ и теперь поражаютъ (черезъ 150 лѣтъ!). И особенно полезно напоминаетъ она нашимъ лѣнивымъ и невѣжественнымъ критикамъ, сѣтующимъ на — бѣзсильныя и позорные стилизациі, что ничего не ново подъ луной, кромѣ терминовъ и, можетъ быть... невѣжества.

М. Кузминъ.

## ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗІИ

Н. Гумилевъ. Чужое небо. СПБ. 1912, изд. „Аполлонъ”. Ц. 1 р.

Хотя въ перечинѣ „книгъ того же автора”, „Чужое небо” можно принять за четвертую книгу стиховъ, мы предпочтемъ видѣть въ ней второй шагъ того пути, въ которомъ первымъ

были „Жемчуга”. Дѣйствительно: „Романтическіе цвѣты” вошли, какъ отдѣль, въ „Жемчуга”, а „Путь Конквистадоровъ” авторъ не счелъ нужнымъ переназдавать. Мы даже склонны думать, что „Чужое небо” временно вышло отдельнымъ сборникомъ, чтобы потомъ занять мѣсто отдѣла въ слѣдующей большой книгѣ. Мы имѣемъ въ виду отнюдь не малый объемъ сборника, а иѣкоторый его переходный характеръ.

Значительно отличаясь отъ „Жемчуговъ”, они куда то ведеть, но едва ли всегда приводить, оставляя впечатлѣніе интермедіо, раздѣла на зеленой лужайкѣ между двумя странствіями. Можетъ быть, большая разрѣженность образовъ и облегченность фактуры, болѣе интимная мечтательность и простая лиричность „Чужого неба” заставляютъ насъ такъ думать. Насъ не удивляетъ, что, когда поэтъ опустилъ поводья и поднялъ забрало, лицо его сѣвалось опредѣлѣнѣе и ближе, нежели когда онъ покорялъ съ „Конквистадорами” неизвѣстныя земли, или нырялъ въ океанъ за жемчугами. И мы отчетливѣе услышали его голосъ, его настоящій голосъ.

Изъ утвержденій поэта намъ кажутся наиболѣе характерными и симптоматичными слѣдующія:

Въ каждой лужѣ запахъ океана,  
Въ каждомъ камнѣ вѣянье пустыни.

Затѣмъ:

И въ юномъ мѣрѣ юноша Адамъ,  
Я улыбаюсь птицамъ и плодамъ.

Затѣмъ, хотя и переводное, но, очевидно, близкое автору, несомнѣнно любящаго Теофила Готье, но иѣсколько преувеличивающаго его значеніе для нашихъ дней:

Созданье тѣмъ прекраснѣй,  
Чѣмъ взятый матерьяль  
Безстрастиїй —  
Стихъ, мраморъ иль металль.

Эти три утвержденія намекаютъ на извѣстную поэтику, ретроспективно распространяясь и на первую книгу разбираемаго автора. Къ

,Жемчугамъ', можетъ быть, это примѣнно даже въ болѣйшей степени. Мысль о безстрастности материала, конечно, наименѣе нова, но стремлѣніе или способность слышать, въ каждой лужѣ заикахъ океана приводитъ Гумилева не къ символизму, а къ методу дѣлать проекціи отъ любого переживанія или лирическаго эпизода иногда столь отдаленный, что онъ затмняютъ и даже пѣсколько притупляютъ само чувство. Наиболѣе цѣнное по значенію и новизнѣ есть заявленіе о юномъ Адамѣ.

Этотъ взглядъ юношески-мужественный, ,половой', первоначальный для каждого поэта, взглядъ на міръ, кажущійся юнымъ, притомъ съ улыбкою всему — есть признаніе очень знаменательное и влекущее за собою, быть можетъ, важныя послѣдствія.

Но самому Гумилеву окружающій его міръ, вѣроятно, не представляется достаточно юнымъ, потому что онъ охотище обращаетъ свои взоры къ дѣственнымъ странамъ, гдѣ, конечно, свободнѣе проявлять даже тѣ прерогативы Адама, въ силу которыхъ онъ давалъ названія животнымъ и растеніямъ... Вслѣдствіе этого желанія поэтъ то изобрѣтаетъ небывалыхъ звѣрей (,Укротитель звѣрей'), то открываетъ десятую музу (,Музу дальнихъ странствій'), то даетъ ангелу хранителю сестру (,Ангель-хранитель'), то пересоздаетъ „Донъ-Жуана". Это безпокойное исканіе права названій удовлетворится лишь тогда, когда юноша Адамъ опустить свой восторженный и слишкомъ дальнозоркій глазъ на землю, на которой онъ стоитъ, и она въистину предстанетъ ему новой, ждущей еще своего имени. Пока же, несмотря на прекрасныя лирическія пьесы въ родѣ ,Тотъ другой', ,Современность', ,Однажды вечеромъ', ,Она', ,Я вѣрилъ, я думалъ', ,Любовь', — поэтъ предпочитаетъ сны и мечтанія. ,Вы мнѣ снились...'... какъ говорить его Донъ-Жуанъ. Интересно, что въ этой пьесѣ, гдѣ Донъ-Жуанъ противополагается ,крикливымъ словамъ и пѣжитымъ чувствамъ' ставшаго ученымъ Лепорелло, этотъ послѣдній вышелъ гораздо болѣе дѣственнымъ, нежели говорящій пламенно и краснорѣчиво лишь о мечтахъ и снахъ Донъ-Жуанъ, такъ что, перемѣнившись эпитеты, можно было бы на него самого обратить этотъ упрекъ:

,Онь заключить васъ въ сладкій склепъ  
Прекрасныхъ словъ и чувствъ не житыхъ'.

Теперь мы безъ боязни можемъ сказать, что пѣсколько опасались этого склена и для Гумилева, открывшаго новой книгой широко двери новымъ возможностямъ для себя и новому воздуху. Если правда, что искусство творить жизнь, то нашъ поэтъ хотѣлъ бы жизнь юную, первозданную, улыбающуюся, полную веческихъ возможностей, и человѣка въ юномъ расцвѣтѣ силъ, съ буйно бѣгущей кровью, съ открытымъ и смѣлымъ взоромъ.

Остается добавить, что будучи менѣе насыщена, чѣмъ ,Жемчуга', новая книга Гумилева разнообразиѣе, можетъ быть, по ритмамъ и строфамъ, причемъ въ этомъ послѣднемъ отношеніи весьма примѣчательна поэма ,Открытие Америки', гдѣ каждая строфа — изъ 6 строкъ съ двумя рифмами, причемъ четырнадцать строфъ каждой пѣсни исчерпываютъ всевозможный комбинаціи двухъ рифмъ въ шести строкахъ.

М. Кузминъ.

## НОВЫЯ КНИГИ

Е. А. Колтоновская. — Новая жизнь. Критическая статья. — 1910 г. Критические этюды. 1912 г.

Разсказываютъ, что Бодмеръ, будучи какъ то въ гостяхъ у своего пріятеля морскаго офицера, обратилъ внимание на небольшого, грубо выѣланнаго изъ дерева идола, котораго морякъ вывезъ изъ Африки.

,Что вы нашли въ этомъ уродѣ', спросилъ офицеръ и съ пренебреженіемъ отбросилъ его въ сторону.

,Берегитесь', — вскрикнулъ испуганно поэтъ, — ,а вдругъ это настоящій Богъ'.

Этотъ характерный анекдотъ невольно приходитъ на умъ, когда читаешь критическую статьи г-жи Колтоновской. Критикъ съ такою готовностью разсыпаетъ лестные отзывы о всѣхъ книгахъ, появляющихся въ литературномъ оборотѣ, что невольно является сомнѣніе, не объясняется-ли такая широкая благожела-

тельность осторожностью и недовѣріемъ къ собственному литературному чутью?

Не боятся-ли г-жа Колтоновская оскорбить по ошибкѣ какого-нибудь непонятаго ею литературного кумира?

Въ самомъ дѣлѣ, если вѣрить г-жѣ Колтоновской: „Купринъ — самый яркий изъ нашихъ новыхъ писателей. И это наиболѣе устойчивый, здоровый талантъ. Въ немъ то главное русло, по которому совершаются развитіе нашей литературы. Онъ органически связываетъ нашу пеструю и довольно хилую современность съ лучшими художественными традиціями прошлаго, родитъ ее съ литературными великими знатами“. Даѣтъ мы узнаемъ, что Вересаевъ „тонкий вдумчивый писатель“, что „Санинъ — такой же герой своего времени, какимъ былъ Нечоринъ, Базаровъ“, „В. И. Дмитріева — одна изъ наиболѣе содержательныхъ и колоритныхъ писательницъ“. Въ индивидуальности Олигера чувствуется оригинальное сочетаніе уточченной чуткости и сложности новаго европеїца съ цѣльностью азіата“ и т. д. и т. д.

И рядомъ съ этимъ мы находимъ, что повѣсть Ремизова „Крестовыя сестры“ въ художественномъ отношеніи — несомнѣнно большое приобрѣтеніе. Она ярко колорита и стиляна, необыкновенно выдержана и по языку и по содержанию. Въ ней то реальное, трудно дающееся совмѣщеніе лирики съ бытомъ, къ которому стремится молодая литература. Крестовыя сестры — мѣрило современного мастерства. Затѣмъ приблизительно въ тѣхъ-же выраженіяхъ г-жа Колтоновская отзываетъ о повѣсти Сергеева-Ценского — „Движенія“, превозносить Бориса Зайцева и утверждаетъ, что „наивная простота и ясность лучшихъ изъ старыхъ стилистовъ какъ будто сами собой сочетались у Брюсова съ иѣжной благозвучностью, цвѣтистостью и гибкостью новой рѣчи“.

Да простить почтенная писательница, но какъ то плохо вѣрится въ искренность иѣкоторыхъ ея отзывовъ. Писатели новой школы слишкомъ далеко отошли въ своей художественной работе отъ смертвѣй рутины энгионовъ русскаго реализма, и попытка эклектическаго примиренія этихъ разнородныхъ началь представляется задачей невыполнимой.

Какъ бы ни быть „широкъ человѣкъ“, но нельзя сочетать въ своей душѣ деревянаго Вересаева и лирика Божьей милостью Зайцева, расплывчатую и безнадѣю скучную Дмитріеву и поражающаго классической сдержанностью Брюсова, и едва-ли можно допустить, что творчество Ремизова и Сергеева-Ценского идетъ по руслу, проложенному... Купринымъ. Можно совмѣстить въ своей душѣ идеаль Мадонны съ идеаломъ Содомскаго, но нельзя сочетать красоту съ ионностью и безвкусіемъ. И дѣйствительно, въ статьѣ „Пути и настроенія молодой литературы“, г-жа Колтоновская снимаетъ маску: „Къ сожалѣнію, среди „молодыхъ“ писателей,— говоритъ она,— нѣтъ такихъ крупныхъ силъ, которые могли бы справляться съ интересующими ихъ задачами. Есть большие таланты, но нѣтъ большихъ людей. Кроме того они не отличаются душевнымъ здоровьемъ“. Критикъ забылъ мысль, брошенную какъ то Чеховымъ: „Кто хочетъ быть здоровымъ, пусть идетъ въ стадо“.

Да спасеть Господь молодую литературу отъ того „душевнаго здоровья“, которымъ гордится стадо Вересаевыхъ, Дмитріевыхъ и другихъ дорогихъ сердцу г-жи Колтоновской писателей „общественнаго“ направленія!..

ПЕТРЪ НАУМОВЪ.

Вопросы теоріи и психологіи творчества. Т. I, вѣд. 2, Харьковъ, 1911, ц. 1 р. 75 к.; т. II, вып. 1, Спб., 1909, ц. 1 р. 25 к., вып. 2, Спб., 1910, ц. 1 р.; т. III, Харьковъ, 1911, ц. 1 р. 50 к.

Въ появившихся уже трехъ томахъ коллектическаго изданія, заглавіе котораго здѣсь приводится, помѣщено иѣсколько статей по исторіи и теоріи театра, именно: А. Горнфельда — Трагедія (въ I т.), К. Тіандера — Обзоръ сюжетовъ драматической поэзіи, Сущность комедіи (обѣ въ I т.). Отъ Софокла до Ібсена (т. II, вып. 1), Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и Россіи (т. III). При бѣдности нашей театральной литературы, намъ кажется необходимымъ отмѣтить ихъ, но только отмѣтить: ибо никакая самая удручающая бѣдность не можетъ

заставить насъ похвалить. Напротивъ, своимъ появлениемъ эти статьи не только не обогатили русской литературы о театрѣ, но еще больше подчеркнули ея убожество, нестостоятельность и безграмотность. Даже диву даешься, видя такія статьи напечатанными въ учено-мъ изданиі, — изумляешься учено-му, взявшемуся писать исторію, которой не знаетъ, которую специально не занимался, но лишь прочиталъ десятокъ книгъ.

Мы уклонились отъ труда читать всѣ статьи, вошедшія въ изданіе, и потому не беремся судить, насколько оно цѣнно и интересно въ другихъ областахъ. Что же касается статей о театрѣ, нась здѣсь преимущественно интересующихъ, то невольно задаешься вопросомъ: на какого читателя онъ расчитаны? Несомнѣнно, что тотъ, кто театромъ занимается, занимается его прошлыми судьбами и задачами современности, тотъ не найдетъ въ нихъ ничего новаго или важнаго, чего бы онъ прежде не знахъ или что стоило бы времени, затраченаго на его узнаваніе. Но даже и въ качествѣ „пособія при изученіи теоріи словесности въ высшихъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ“, какъ себя аттестуетъ это изданіе, мы, если бы и порекомендовали его, то лишь съ существенной оговоркой: ни въ одномъ утвержденіи не вѣрить ему.

Нѣть надобности отмѣтить здѣсь воинющія ошибки, которыми испещрена, напримѣръ, „Исторія театра“ (въ столь большомъ количествѣ, что самъ авторъ съумѣлъ обнаружить нѣкоторые изъ нихъ во время печатанія книги) и которыя были во множествѣ указаны уже въ современныхъ изданіяхъ. Намъ кажется вполнѣ достаточнымъ выписать нѣсколько теоретическихъ разсужденій г. Тіандера, чтобы показать характеръ его писаній, чтобы навсегда закаяться „учиться“ чемунибудь по нимъ.

Но сильнымъ можетъ быть и герой комедіи (например, городничій въ „Ревизорѣ“) и слабымъ — герой трагедіи (например, Гамлетъ). Но отчего, въ большинствѣ случаевъ, герои комедіи оказываются слабыми, а герои трагедіи — сильными? Очень просто. Препятствіе непреодолимо. Мы знаемъ, что средний человѣкъ обязательно спасутъ, что ему эта задача не по силамъ. Ну, а сильный? Вдругъ, при его разбѣгѣ не разломится голова, а зашатается стѣна. И вотъ, смотришь, зародился интересный сюжетъ трагедіи. Или препятствіе преодолимо. Онять ни для кого не секретъ, что сильный выйдетъ побѣдителемъ изъ такого конфликта. За то слабый — Богъ его знаетъ! Пусть попробуетъ, пусть постарается, а мы посмотримъ\*.

Не даромъ г. Тіандеру различіе комедіи и трагедіи представляется въ столь упрощенномъ видѣ: „Если дѣйствующая группа стремится къ заслуживающей одобренія цѣли и достигнуть ея, передъ нами будетъ комедія. Въ противномъ же случаѣ — трагедія. Если дѣйствующая группа добивается недоброї цѣли, но такими средствами, что осуществляется противоположное, то онять передъ нами комедія“. Объясненіе этого въ томъ, что „картина разрушенія того, что намъ мило и дорого, всегда наводить на грустныя мысли“. И, хотя для автора не секретъ\*, что, то, что нравится одному, можетъ быть противнымъ другому; — однако, это его не смущаетъ, ибо „достаточно отвѣтить на вопросъ, кому, какимъ кругамъ симпатична (или антипатична) подобная цѣль, для того, чтобы выяснить популярность какой нибудь комедіи“.

Такой уровень теоретического пониманія, который былъ бы страненъ даже не въ учено-мъ, избавляетъ насъ отъ необходимости дальнѣйшаго разсмотрѣнія отдельныхъ статей г. Тіандера (коротенькая же въ семь страницъ замѣтка г. Горицельда неситъ вполнѣ учебный характеръ), и этой скучности мысли не могутъ, разумѣется, возмѣстить ни нѣкоторыя живо написанныя страницы въ „Исторіи театра“, ни нѣсколько удачныхъ сопоставленій въ другихъ статьяхъ.

Евг. Зноско-Боровский.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВѢСТИ СЪ ЗАПАДА

### Франція

Нынѣшией весной Роденъ приступаетъ къ исполненію заказанныхъ ему французскимъ правительствомъ фресокъ для нового

Musée du Luxembourg въ бывшемъ монастырѣ Сенъ-Сюльпісъ, на перестройку которого въ парламентѣ испрошенъ кредитъ около двухъ миллионовъ франковъ. Въ залахъ, украшенныхъ стѣнной живописью маститаго скульптора, предполагается устроить специальный музей его произведений.

Въ Луврѣ предположено устроить специальный музей рисунковъ, которые до сихъ поръ, какъ известно, въ небольшомъ количествѣ безъ всякой системы разбѣщаны въ разныхъ залахъ. Новый директоръ національныхъ музеевъ, Нюжалье, намѣренъ радикально реорганизовать этотъ отдѣлъ и въ рядѣ отдѣльныхъ залъ по школамъ размѣстить наиболѣе цѣнныя рисунки собранія Лувра, большинство которыхъ теперь хранится въ папкахъ и можетъ быть обозрѣваемо лишь съ особаго разрешенія.

### Італія

Знаменитая вилла д'Эсте, принадлежащая австрійскому наследнику престола эрцгерцогу Францу Фердинанду, предоставлена владѣльцемъ австрійско-венгерскому правительству для временнаго пользованія. Предполагается здѣсь устроить мастерскія для выдающихся австрійскихъ художниковъ и ученыхъ.

Museo Civico въ Виченцѣ, размѣщенный въ великолѣпномъ построении Палладіо дворцѣ, подвергся радикальному переустройству подъ руководствомъ Л. Биньола и Л. Онгаро. Щінина картина галерея, занявшая цѣлихъ 16 залъ, устроена со вкусомъ и знаніемъ дѣла и теперь представляется въ новомъ, болѣе внушительномъ видѣ.

### Іспанія

67 лѣтъ отъ роду скончался въ Мадридѣ талантливый живописецъ и историкъ искусства Ауреліано де Беруэте, создавшій себѣ главнымъ образомъ имя изслѣдованиеми о жизни и творчествѣ Веласкеза. Монографія Беруэте, посвященная великому испанскому живописцу, была переведена на французский и немецкій языки.

Замокъ Эскуріаль въ настоящее время приводится въ порядокъ, причемъ главное вниманіе обращено на цѣльность его общаго сти-

ля. Залы, занятые когда-то основателемъ замка Филиппомъ II, и его семьей, обставляются мебелью и предметами искусства исключительно его эпохи, позднѣйшія же добавленія, какъ, напр., шпалеры по картонамъ Гойи, не переводятся въ другія собрания. Работами этими руководитъ Хосе-Марія Флорітъ, хранитель Real Academia въ Мадридѣ.

### Англія

Въ лондонскомъ Kensington Palace устраивается новый музей по истории города Лондона, располагающій уже въ настоящее время восемью тысячами экспонатовъ. Директоромъ музея назначенъ Генрі Francis Loring, выдающійся знатокъ истории Лондона.

Пирпонть Морганъ рѣшилъ перевезти въ Нью-Йоркъ свои замѣчательныя коллекціи по прикладнымъ искусствамъ, бывшія до сихъ поръ въ лондонскомъ Victoria-Albert-Museum, который такимъ образомъ лишается одной изъ крупныхъ своихъ приманокъ. Въ скоромъ времени Морганъ, вѣроятно, увезетъ изъ своей лондонской квартиры и чрезвычайно цѣнное собраніе англійскихъ портретовъ XVIII вѣка. Значительное уменьшеніе ввозной пошлины на предметы искусства въ Америкѣ даетъ Моргану возможность постепенно сосредоточить свои коллекціи на родинѣ.

### Америка

Ввиду открывшейся въ Петербургѣ выставки произведений Джозайїа Веджвуда, небезынтересно отмѣтить, что Art Institute въ Чикаго недавно обогатился очень значительной коллекціей издѣлій знаменитаго англійскаго керамиста. Собрание, принадлежавшее прежде Артуру Сендерсону, насчитываетъ до 250 предметовъ, среди которыхъ имѣется иѣсколько уникъ.

### Германія

Для увѣковѣченія памяти покойнаго Гуго фонъ Чуди готовится изданіе, которое должно представить дѣятельность бывшаго директора берлинской National-Galerie и мюнхенской Старой Пинакотеки.

Книга будетъ содержать списокъ и репродук-

цій всѣхъ пропицаний искусствъ, пріобрѣтен-  
ныхъ для названныхъ галерей самимъ Чуди  
или пожертвованныхъ благодаря содѣйствію  
покойнаго.

Директоромъ Новой Пинакотеки въ Мюн-  
хенѣ назначень д-ръ Гейнцъ Брауне,  
одинъ изъ ближайшихъ помощниковъ Чуди.  
Почти одновременно въ эту галерею совре-  
мнаго искусства поступила отъ лица, поже-  
лавшаго остаться неизвѣстнымъ, крайне цѣни-  
тельный даръ — извѣстная картина Эд. Мане  
*Завтракъ въ мастерской*.

Среди потока различного рода изданій, свя-  
занныхъ съ именемъ и творчествомъ Гете,  
которыми въ послѣдніе годы изобилуетъ иѣ-  
менскій книжный рынокъ, хочется обратить  
вниманіе на небольшую, но очаровательную  
книжку подъ заглавиемъ *Die Goethezeit in Sil-  
houetten* (Веймаръ, Г. Кіреннегер), изданную  
д-ромъ Гансомъ Т. Креберъ. Рядъ видныхъ  
фигуръ веймарского двора и литературного  
круга, сгруппировавшагося вокругъ Гете въ  
послѣдней четверти XVIII вѣка, здѣсь пред-  
ставленъ въ 74 характерныхъ и наиболѣе худо-  
жественныхъ силуэтахъ, искусство которыхъ  
въ ту эпоху достигло своей вершины. Пере-  
листавая эти страницы, удивляешься, какъ  
зібъ достигнуто самыми скромными  
средствами и какъ мѣтко въ этихъ общихъ  
очертаніяхъ запечатлѣнъ духъ времени и  
соплeur locale двора въ Веймарѣ. Между про-  
чимъ, въ книгѣ воспроизведенъ прелестный  
силуэтъ великокняжеской четы Навла Петро-  
вича и Маріи Феодоровны съ сыновьями Алек-  
сандромъ и Николаемъ, работы художника  
Югана Фридриха Аитинга, сдѣлавшагося  
впослѣдствіи адъютантомъ Суворова. Этотъ  
силуэтъ хранится въ замкѣ въ Тифуртѣ и  
вѣроятно былъ исполненъ въ восемидесятыхъ  
годахъ XVIII в., во время пребыванія будущей  
императорской четы въ Веймарѣ.

Столица Силезіи, городъ Бреславль, сыгравший  
роль центра въ 1813 г. въ освободительномъ  
движениі противъ гегемоніи Наполеона, въ  
1913 году устраиваетъ выставку, которая  
должна отразить знаменательный годъ напо-  
леоновской войны въ области искусства и  
культуры.

Р. Е.

## Данія

Въ послѣднихъ числахъ февраля закрылась  
устроенная въ Шарлоттенборгѣ (здание Ко-  
нніагенской Королевской Академіи Искусствъ)  
выставка картинъ Вильгельма Хаммерхоя. Выставлены были тѣ 13 холстовъ, за которые  
художникъ получилъ премію на выставкѣ въ  
Римѣ и которые создали ему громкую извѣст-  
ность не только за границей, но и въ самой  
Данії. Еще иѣсколько лѣтъ тому назадъ „без-  
цѣбѣтныя“ картины датскаго мастера покупались  
лишь отдельными знатоками (почти исключи-  
тельно однимъ и тѣмъ же лицомъ) за цѣну  
едва достигавшую иѣсколькихъ сотенъ кронъ.  
Теперь о картинахъ В. Хаммерхоя говорить  
всѧ Данія, за нихъ предлагаются десятки  
тысячъ.

1 марта открылась „мартовская“ выставка у  
извѣстнаго конніагенского торговца картина-  
ми — Клейса. Выставлено всего до 300 картинъ  
датскихъ и французскихъ художниковъ. Обра-  
щаютъ на себя вниманіе ландшафты проф.  
Юліуса Паульсена, картины Юргена Обю,  
Ф. Клемента, М. Анкера, характерный *Intérieur*  
В. Хаммерхоя, интересныя композиціи С. Рат-  
сака, норвежскіе ландшафты І. Т. Скоугорде.  
Нѣ произведений французовъ слѣдуетъ отмѣ-  
тить картины Русселя, Боннара, три „испан-  
скихъ“ картины ванъ Донгена, офорты и лито-  
графіи Писсаро, акварели Родена и Ренуара,  
акварели и монотипы Юдовико Родо.

Н. Н.

## ROSSICA

У парижскихъ издателей Гуниль и К° (Manzi,  
Joyant a Cie, Succ.) появилась монографія  
Елизаветы Виже-Лебренъ, написанная  
Пьеромъ де Нольакъ, хранителемъ версалль-  
скаго музея. Эта изящно изданная книга на-  
врядъ либроситъ новый свѣтъ на жизнь худож-  
ницы, ибо авторъ, очевидно, пользовался  
лишь разработаннымъ уже материаломъ. Пол-  
наго списка работъ Виже-Лебренъ авторъ не  
даетъ; относительно ея русскихъ портретовъ  
онъ довольствуется перечнемъ ея картинъ,  
которые фигурировали на портретной выстав-

къ 1905 г. въ Таврическомъ дворцѣ. Среди иллюстраций, не прятныхъ какой то особенной гладкостью исполненія, воспроизведены изъ русскихъ портретовъ: императрица Елизавета Алексеевна (музей въ Монмелье), кн. Екатерина Федоровна Долгорукая, кн. Анна Алексеевна Голицына, гр. Екатерина Васильевна Скавронская и автопортретъ Виже-Лебренъ, находящійся въ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

Въ яиварскомъ выпускѣ журнала берлинского „Verein der Plakatfreunde“ вновь находимъ восторженную статью о художественныхъ открытыхъ письмахъ общины Св. Евгентія, написанную живущимъ въ Мюнхенѣ молодымъ архитекторомъ Владимиromъ Гинценбергомъ. Статья иллюстрирована воспроизведеніями съ открытокъ Бакста, Бенуа, Билибина, Добужинскаго, Лукомскаго, Остроумовой-Лебедевой, Рериха и Сомова, — отчасти приложены подлинныя открытки. Напрасно однако г. Гинценбергъ, урождeneцъ Россіи, называетъ по-коинаго Стасова „величайшимъ русскимъ художественнымъ критикомъ“, и жаль, что авторъ не позабылся о правильной транскрипціі — онъ пишетъ *Lanseré*, *Benua* — фамилии русскихъ художниковъ.

Въ издаваемомъ берлинскимъ книгоиздателемъ Максомъ Харвицъ библиофильскомъ ежегоднике „Jahrbuch für Bücherkunde und Liebhaberei“ за 1911 г., который долженъ выйти изъ печати въ ближайшее время, будетъ помещена статья библиотекаря Академіи Наукъ, профессора Е. Вольтера, о русскомъ библиофилѣ Н. М. Іссовскомъ.

Въ цѣнной монографіи королевскаго фарфорового завода въ Копенгагенѣ („Royal Copenhagen Porcelain“ by Arthur Haydon, London, T. Fischer Unwin) отдельная глава посвящена знаменитому сервизу Flora Danica, заказанного кронпринцемъ Фридрихомъ, внослѣдствіи — датскимъ королемъ, въ 1790 г., въ подарокъ Екатеринѣ II. Исполненіе сервиза затянулось и за смертью императрицы онъ остался въ Даніи; теперь онъ находится въ замкѣ Розенбергъ.

Издатели: С. К. Маковский.  
М. К. Ушковъ.

Первый томъ капитального труда французскаго историка Альберта Вандала „Napoléon I et Alexander I“ (изд. фирмы Pion, Nourri et C° въ Парижѣ) вышелъ теперь въ 7-мъ изданіи. Въ яиварскомъ выпускѣ парижского ежемѣсячника „Art et Décoration“ Поль Витри, одинъ изъ хранителей „Лувра“, помѣстилъ обильно иллюстрированную статью о скульпторѣ Наумѣ Аронсонѣ. Будетъ обидно, если французы составятъ себѣ мнѣніе о современной русской скульптурѣ по работамъ Аронсона...

Извѣстное собраніе автопортретовъ художниковъ въ музѣѣ Уффици во Флоренціи въ послѣднее время значительно обогатилось новыми приобрѣтеніями и впереди еще ожидается цѣлый рядъ автопортретовъ современныхъ живописцевъ. На ряду съ Брангвиномъ, Зулоагой, Ходлеромъ, Соролья-и-Бастидой, Эмилемъ Кляусъ, Ультеромъ Крэнъ, Каро-Дельвайлъ и др., дирекція указанной галереи обратилась къ Ильѣ Е. Рѣпину, а также къ Борису М. Кустодіеву съ предложеніемъ прислать свои автопортреты.

Р. Е.

## КНИГИ, ПОСТУПИВШИЯ ВЪ РЕДАКЦІЮ

- К. Бальмонтъ. — Зарево зорь. Изд. „Грифъ“, М. 1912. Ц. 1 р.
- Эмиль Бернаръ. — Полъ Сезаннъ, его неизданныя письма и воспоминанія о немъ. Перев. съ франц. П. П. Коичаловскаго. М. 1912.
- Н. Бабиковъ. — Вскрытіе „Живого Трупа“ Л. Н. Толстого. Спб. 1911. Ц. 1 р.
- А. Буриакинъ. — Разлука. „Нѣсенникъ“, изд. 2. М. 1912. Ц. 50 к.
- Л. М. Василевскій. — Стихи 1902—1911 гг. Спб., 1911. Ц. 1 р.
- А. Вегеновъ. — Нѣсни пишеты. Спб. 1911. Ц. 50 к.
- Вѣстникъ Народнаго Образованія, № 1, Спб. 1911.
- И. Генигипъ. — Стихотворенія, Рига, 1912. Ц. 45 к.
- Н. Гиляровская. — Стихи, М. 1912. Ц. 50 к.

Редакторы: Сергеѣй Маковскій.  
Бар. Н. Н. Врангель.

## СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.
А. Ростиславовъ — С. Т. Коненковъ . . . . .	5
Андрей Левинсонъ — „Новерръ и эстетика балета въ XVIII вѣкѣ“ . . . . .	11
А. Гидони — „Смерть Оскара Уайльда“ . . . . .	36
Alex. St. — „О Гонкурахъ“ . . . . .	42
Александръ Бенуа — „Игрушки“ . . . . .	49
Н. Д. Бартрамъ — „О возрождении народного творчества въ игрушкахъ“ . . .	55

## ХРОНИКА

Emile Magne — „Современная игрушка“ . . . . .	65
M. D. Calvocoressi — „Музыка въ Парижѣ“ . . . . .	68
М. Кузминъ — „Замѣтки о русской беллетристикѣ“ . . . . .	71
М. Кузминъ — „Письма о русской поэзіи“ . . . . .	73
Н. Наумовъ, Евг. Зноско-Боровскій — „Новые книги“ . . . . .	74
P. E. — „Художественные вѣсти съ Запада“ . . . . .	76
P. E. — „Rossica“ . . . . .	78
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	79

## РЕПРОДУКЦІИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

**ФОТОТИПІЯ:**

С. Т. Коненковъ — Старичекъ-Полевичекъ.

**АВТОТИПІЯ:**

С. Т. Коненковъ — Голова, Самсонъ, Івсовикъ, Слѣпецъ, Великосиль, Старенький старичекъ, Стри-богъ, Горельефъ для столовой, Наганинъ, Славянинъ, Красавица, Бахусъ, Голова, Рабочій, Слѣпая, Сонъ.

Игрушки (6) — четыре страницы.

Въ текстѣ: цветныя гравюры къ статьямъ объ Игрушкахъ, исп. В. Д. Фалилевымъ.

Надписи, заглавныя буквы, украшенія къ той же статьѣ — Г. Н. Нарбута.

Виньетки на стр. 10 и 35 — Г. Н. Нарбута.

Фронтиспісъ — изъ „Театрального Альбома“, Спб., 1842.

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ  
(ТРЕТИЙ ГОДЪ ИЗДАНИЯ)  
НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

# АПОЛЛОНЪ

Въ 1912 г. художественно-литературный журналъ „Аполлонъ“ выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и юля (т. е. 10-ю выпусками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и т. д.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ (по 40—45 репродукцій въ каждомъ выпуске), при чмѣ эти иллюстраціи сопровождаются статьями (монографіями) и представляютъ или творчество отдельныхъ мастеровъ, или цѣлое художественное направление, или выставку, частное собраніе и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, въ особенности же — статьи, освѣщающія современныя исканія въ области искусства въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Въ 1911 г. было помѣщено: на отдельныхъ листахъ — 450 автотипій, 15 трехцвѣтокъ, 12 фототипій — и множество рисунковъ въ текстѣ.

Широко поставленная хроника „Аполлона“ даетъ по возможности полную и своевременную картину жизни искусствъ Россіи и за границей. Въ теченіе мѣсяцевъ январь — апрѣль и сентябрь — декабрь русская хроника — подъ названіемъ „Русская Художественная Лѣтопись“ — разсылается подписчикамъ два раза въ мѣсяцъ — каждое 1-ое и 15-ое число (отдельно отъ журнала).

\* Съ осени 1911 г. при „Аполлонѣ“ основано Книгоиздательство. Подписчики „Аполлона“ пользуются скидкой 25%.

## УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ

на журналъ „Аполлонъ“ вмѣстѣ съ „Русской Художественной Лѣтописью“:  
На годъ — 10 р. съ доставк. и пересылк. . . . . 9 р. безъ доставки, за границу . . . . . — 15 р.  
На  $\frac{1}{3}$  — 6 > > > . . . . . 5 > > > > > . . . . . — 8 >

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — осталъное.

„Русская Художественная Лѣтопись“ отдельно — 4 р. въ годъ.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р. съ пересылкой, въ переплетахъ — 18 р. Розничная продажа только въ Главной Конторѣ по 2 р. за №.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой бесплатно.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ — С.-Петербургъ, Мойка 24, кв. 6, телефон 178—69; въ отдѣл. Конторы — Москва, книжн. магаз. „Образованіе“ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной), нотный магазинъ „Россійского Музыкального Издательства въ Берлинѣ“ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джамгировыхъ); Киевъ, книжн. магаз. Идзиковскаго (Крещатикъ, 29); Ковно, книжн. магаз. Рутскаго; Варшава, кн. т-во „Оросъ“, Новый свѣтъ, 70; Саратовъ, книжн. магаз. „Основа“ (Нѣмецкая ул.), въ главныхъ книжныхъ магазинахъ столицъ и провинцій, а также во всѣхъ и ногороднѣхъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Издатели: С. К. Маковскій.  
М. К. Ушковъ.

Редакторы: Сергѣй Маковскій.  
Бар. Н. Н. Врангель.

# АПОЛЛОНЬ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Мойка 24, кв. 6, телефон. 178—69.

Вышли въ светъ и продаются въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

Кн. Сергій Волконскій.—,Человѣкъ на сценѣ‘ (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники; „Донъ-Жуанъ“ и „Мокрое“; Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ материалъ искусства; Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза). — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергій Волконскій.—,Разговоры‘. Содержаніе: I. Разговоры‘; II. Определенія; III. Нева; IV. Пріемный день; V. Черноземъ; VI. Былое — Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое — Фалль; IX. Сумасшедший?; X. Вокругъ свѣта; XI. За рубежомъ; XII. Вечеръ мелопластики. — Ц. 1 р. 50 к.

Литературный Альманахъ.—Содержаніе: рассказы: Сергея Аудендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузминъ — Ванина родника; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Аины Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, И. Гумилева, М. Зенкевича, И. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексей Ремизовъ — Дѣйство о Георгіи Храбромъ; Ари де Ренье — Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина; книж. украшений А. Б., М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, И. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

Сергій Аудендеръ: —Разговоры, книга 2-ая. Содержаніе: Ночной Принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтищикъ. Роза подольдомъ, Туфелька Нелидовай, Гансъ Вредень, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль. Веселые святки. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ — Чужое небо (третья книга стиховъ). Кроме разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: „Блудный сынъ“ и „Открытие Америки“, пьеса въ стихахъ „Донъ Жуанъ въ Египтѣ“, Абиссинская пѣсни, переводы изъ Теофилия Готье. Ц. 1 р.

Ж. д'Удине. — Искусство и жестъ, перев. кн. Сергея Волконского. Ц. 1 р. 50 к.

Готовятся къ печати и печатаются слѣдующія книги:

• Вяч. Г. Карагинъ — Творчество И. А. Римского-Корсакова.

Материалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей Сергея Маковскаго и бар. Н. Н. Врангеля, при участіи А. А. Ростиславова.

Сергій Маковскій — Страницы художественной критики, кн. III.

Бар. Н. Н. Врангель — Вѣнокъ мертвымъ (книга художественно-историческихъ статей).

Монографія о творчествѣ К. А. Сомова — Роскошное изданіе въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ. 100 репродукцій геліогравюрай, фото- и автотипіей и др.

Подписчики журнала „Аполлонъ“ пользуются скидкой 25%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства (Спб., Мойка 24, телефон. 178—69), за пересылку не платить. Книгопродающимъ 30% уступки.

,Аполлонъ‘, № 2.

Книгоиздательство Б. К. ФУКСА. Киевъ.

Открыта подписка на нов. еженед. литерат. и крит.-библіограф. журналъ

# НОВОСТИ ПЕЧАТИ'

на 1912 годъ

КТО интерес. литературой, проявленіемъ ея въ жизни и жизни въ ней; кто желаетъ орієнтироваться въ современ. печати. потокѣ; кто интерес. книгами вообще или только по своей специаль., кто жел. имѣть постоян. справки по книжн. и печатн. дѣламъ; — тутъ найдеть необход. материалы и свѣдѣнія въ журн. „Нов. Печ.“.

Въ 1912 г. подписчики журн. „НОВОСТИ ПЕЧАТИ“ получать: 1) 52 №№ журн. „Новости Печати“, Вопросы литературы, книги. и печати. дѣла; хроника по тѣмъ же отдѣламъ въ Росс. и за границей. 2) 12 №№ „Соврем. Печать“. Критико-библіографич. обозрѣніе. Критика выдающ. литерат. явлений. Отзывы о нов. изданіяхъ. Черіодич. книжн. и журн. обозрѣнія. 3) 12 №№ прил. „Книжный Указатель“. Систем. полн. указатель всѣхъ вышедш. въ Россіи книгъ въ 1912 г. 4) 12 вып. основ. систем. Каталога русск. книгъ, находящихся въ продажѣ въ книжн. магазин. Россіи. Самый полн. изъ всѣхъ находящ. въ продажѣ современ. каталоговъ. Книги по всѣмъ отдѣламъ литер., науки и практич. знаній. 5) Систем. катал. книгъ для Самообраза. Необходимое практическое дополненіе къ существующимъ программамъ самообразоват. чтенія. 6) „На что подписаться въ 1912 г.“ Свѣдѣнія обѣ условія подписки на всѣ періодич. изданія Россіи. 7) „Что читать дѣтямъ?“ Каталогъ одобрен. книгъ для дѣтей и юношества.

Подписная цѣна: За годъ, со всѣми прилож. съ пересылкой 2 р. (за границу — 3 р. 50 к.).

Разсрочка: при подпискѣ — 1 р. и 1 мая 1912 г. 1 р.

Подписка принимается: въ конторѣ журн. „Новости Печати“, Киевъ, Б.-Васильк., 43.

Для ознакомленія очередной номеръ высылается за 7 коп. марку. 1—1

---

ФАБРИКА ПАТЕНТОВАННЫХЪ НЕСГОРАЕМЫХЪ ШКАФОВЪ

## Г. ФИШЕРЪ

Мытищинскій пер., д. № 12, телефон. 563 — 24.

Нестораемые и неизгивящіеся панцырные шкафы собственной, патентованной конструкціи; панцырные нестораемые двери; бронированныя кладовыя изъ стали „Компаундъ“; бетонныя стѣны съ проложенными закаленными стальными полосами; безопасные ящики для банковъ; специальные, нестораемые сундуки и кассеты.

Полная гарантія отъ огня, взлома и плавленія газами.

Транспортъ и установка нестораемыхъ шкафовъ.

## КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО К. Ф. НЕКРАСОВА.

МОСКВА, Тургеневская, площадь, д. Стр. О-ва „Россия”, кв. № 144. Телефонъ № 189—60.

Рихардъ Демель. Собрание сочинений. Авторизованный переводъ съ дополнениями автора для русского издания. Вступительная статья Ю. Айхенвальда. Т. 2-й „Страницы жизни”. Новеллы. Переводъ Л. Горбуновой. Цѣна 1 р. 20 к.

Рихардъ Демель. Собр. соч. Т. 1. Автобиографія. Сиутникъ человѣческой (драма). Трагизмъ и драма. Пер. Л. Горбуновой. Цѣна 1 р. 20 к. (Печатается).

Гуниаръ Гейбергъ. Собрание сочинений. Т. 1. Переводъ съ норвежского Р. Тираспольской. Вступительная статья гр. де-ла-Бартъ. Авторизованное издание. Цѣна 1 р.

Гуниаръ Гейбергъ. Собр. соч. Т. 2. Цѣна 1 р.

Ж. К. Гюисманъ. Собрание сочинений. Т. 1. „Гамъ внизу” (Бездна). Переводъ Ю. Сиасского (Наложенъ арестъ). Цѣна 1 р. 25 к.

Ж. К. Гюисманъ. Собр. соч. Т. 2. „Въ пути”, пер. Ю. Сиасского (Печатается).

Г. Жулавскій. Собрание сочинений. Т. 1., На Серебряномъ шарѣ. Ром. Пер. А. Зейлигеръ. Цѣна 1 р. 40 к.

Г. Жулавскій. Собр. соч. Т. 2. (Печатается).

Бекфордъ.—„Батекъ”. Арабская сказка. Пер. Бор. Зайцева. Вступительная статья „Бекфордъ, авторъ Батека” П. Н. Муратова. Цѣна 80 к.

Кристоферъ Марло. Трагическая история доктора Фауста. Драма. Пер. К. Бальмонта. (Печатается).

Ф. Кролипенникъ. „Ваятель масокъ”, перев. въ стихахъ К. Бальмонта. (Печатается).

Н. П. Дружининъ. „Право и личность крестьянина”. XXX+296. Цѣна 1 р. 20 к.

А. Изгоевъ. И. А. Столыпинъ. Очеркъ жизни и дѣятельности. Ч. 50 к.

Печатаются и готовятся къ печати слѣдующіе выпуски біографической  
библіотеки.

К. С. Станиславскій.—Очеркъ жизни и дѣятельности, сост. Л. Гуревичъ.—В. Г. Короленко.—Біограф. очеркъ, нап. кн. Шаховской.—К. П. Побѣдоносцевъ.—Очеркъ жизни и дѣятельности, нап. Е. В. Аничковымъ.—Леонидъ Андреевъ.—Жизнь и творчество, сост. В. В. Брусяниномъ.—Федоръ Сологубъ.—Очеркъ жизни и творчества, сост. Е. В. Аничковымъ.

2—2

Золотая медаль на международной выставкѣ въ Парижѣ въ 1904 г. Сущ. съ 1885 г.  
**ГЕРМАНЪ БРАХМАНЪ** СТРОИТЕЛЬНАЯ  
мраморно-скульптурная, художественно-лѣпная мастерскія. Специально вновь построенная для выполненія крупныхъ работъ. МАГАЗИНЪ: Пантелеймоновская ул., № 13. Телефонъ № 74 - 72.

Чертежи и сметы по первому требованію. Готовые мраморные каминны. Гранитные монументы.

Реставрированіе художественныхъ вещей изъ фарфора, мрамора и разныхъ мозаикъ и проч.

10—1

## ХУДОЖНИКЪ-РЕСТАВРАТОРЪ

Пишу съ картинъ и фотографій коніи. Для осмотра  
по приглашенію прихожу на домъ. Прошу писать:

Гороховая, 34, кв. 59.

Художникъ Бѣщевъ.

9—1

# ШКОЛА И ЖИЗНЬ

(второй годъ издания)

Единствен. еженедѣльн. общественно-педагогическ. газета, съ ежемѣсячн. приложеніями.

## Продолжается подписка на 1912 годъ.

Приложения, по объему не менѣе 80-ти печатныхъ листовъ, будуть освѣщать выдвигаемые текущей жизнью вопросы образования и воспитанія. Въ числѣ приложений находятся: «Эмиль XVIII вѣка» — Руссо, «Проблемы дѣтскаго чтенія» — Вольгаста, «Развитіе народа и развитіе личности» — Наторна — произведенія, необходимыя каждому педагогу и каждой образованной семье.

Газета издается по слѣдующей программѣ: 1) Статьи по вопросамъ: а) организаций школы и школьного законодательства, б) общепедагогической теории и практики. 2) Статьи по различнымъ вопросамъ образования и воспитанія. 3) Фельетонъ, характеризующій по преимуществу внутреннюю жизнь школы или популяризующій различные стороны знанія. 4) Обзоръ печати. 5) Хроника образования, дѣятельность законодательныхъ учрежденій, правительства и т. д. 6) Хроника школьнай жизни въ Россіи и заграницей. 7) Обзоръ сибирской литературы и иностранной. 8) Справочный отдѣлъ. 9) Объявленія.

Редакція газеты, стремясь къ возможно полному освѣщенію всѣхъ вопросовъ, касающихся воспитанія и образования въ Россіи и заграницей, пригласила къ участ. въ сотрудн. проф. высшихъ учебныхъ заведеній, преподавателей среди. и низшей школъ, земск. и город. дѣятелей, членовъ Г. Думы и Г. Совѣта и др.

Въ газетѣ принимаютъ участіе, въ числѣ прочихъ, слѣдующія лица:

Проф. М. М. Алексѣенко, Х. Д. Алчевская, акад. В. М. Бехтеревъ, проф. И. И. Боргманъ, И. И. Бѣлоконскій, проф. В. А. Вагнеръ, В. И. Вахтеровъ, акад. В. И. Вернадскій, В. А. Гердъ, проф. И. А. Гредескуль, проф. Д. Д. Гриммъ, проф. В. Я. Данилевскій, Я. И. Душечкинъ, Е. А. Звягинцевъ, проф. П. Ф. Каптеревъ, проф. М. Я. Капустинъ, проф. Н. И. Карѣевъ, проф. А. А. Кизеветтеръ, проф. М. М. Ковалевскій, акад. А. Ф. Кони, проф. И. Н. Ланге, А. Л. Липовскій, Н. Д. Лубенецъ, проф. И. В. Лучицкій, проф. А. А. Мануйловъ, И. Н. Милюковъ, И. Ф. Михайловъ, проф. А. П. Нечаевъ, акад. Д. И. Овсяннико-Куликовскій, Ф. Ф. Ольденбургъ, А. И. Острогорскій, А. Б. Петрищевъ, И. И. Петрункевичъ, А. С. Пругавинъ, Г. И. Россолимо, И. А. Рубакинъ, М. А. Стаковичъ, И. В. Титовъ, Д. И. Тихомировъ, графъ И. И. Толстой, И. В. Тулуповъ, проф. Г. В. Хлонинъ, В. И. Чариловскій, проф. Г. И. Челпановъ, И. В. Чеховъ, П. М. Шестаковъ, А. И. Шингаревъ, акад. И. И. Иижуль и друг.

Изъ иностраннныхъ ученыхъ, между прочимъ, обѣщали свое участіе въ газетѣ слѣдующія лица: проф. Ренэ Вормсъ, Шарль Жидъ, известный французскій педагогъ Бюссонъ, де-Гревъ, Томасенъ и др.

Редакція газеты имѣеть корреспондентовъ въ разныхъ городахъ Имперіи и специальныхъ корреспондентовъ въ Г. Совѣтѣ и Г. Думѣ.

Подъ общей редакціей Г. А. ФАЛЬБОРКА.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: Съ доставкой и пересылкой въ города Имперіи на годъ 6 р., на 6 м. 3 р., на 3 м. 2 р.

Для учащихъ въ начальныхъ училищахъ допускается разсрочка:

При подпискѣ 2 р., къ 1 февр., къ 1 марта, къ 1 апр. и къ 1 мая — по одному рублю.

Подписка принимается: въ Главной Конторѣ, Петербургъ, Кабинетская, № 18, во всѣхъ почт.-тел. конторахъ и въ солидн. книжн. магазинахъ.

ОБЪЯВЛЕНИЯ принимаются главной конторой по цѣнѣ:

Строка нонпарели впереди текста — 60 к., позади текста 30 к.

Издатели: Н. В. Мѣшковъ и Г. А. Фальборкъ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

# ЕЖЕГОДНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь — Мартъ, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4<sup>0</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка „Ежегодника“ будетъ по прежнему заключать въ себѣ: заиски и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтоинк Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событий изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: Кн. С. М. Волконскаго — „Ритмы на сценѣ“; В. Гернгрессъ — „Театръ въ 1812 г.“; Н. Н. Грибича — „Новые данныя о Шекспирѣ“; К. Ф. Головина — „Шиллеръ на русской сценѣ“; В. Курбатова — „Проекты декораций Гонзаго“; Н. А. Попова — „О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ“; П. А. Россіева — „Объ артистѣ Максимовѣ“; Д. В. Философова — „Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ“; Н. Ф. Финдѣйзенъ — „Переписка съ В. В. Стасовымъ“ и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ „Ежегодника“: изъ Берлина — Н. К. Мельникова-Сибиряка, Парижа — L. Lacour и Лондона — Philip W. Sergeant.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ г.г. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПБ. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41). Цѣна отдѣльного выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.

на ежедневную общественно-политическую, литературную и коммерческую газету

# ОДЕССКІЙ ЛІСТОКЪ

Годъ издания 39-й.

БЕЗПЛАТНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ПРИЛОЖЕНИЯ 2 РАЗА ВЪ НЕДѢЛЮ.

Рисуки дамскихъ модъ.

Шахматы и шарады.

Вступая въ 39-й годъ своего существования, „Одесский Листокъ“ въ 1912 году будетъ выходить при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, значительно усиленномъ за послѣднее время.

Составъ сотрудниковъ безпрестанно дополняется новыми силами.

О программѣ и направлении газеты говорить не приходится, такъ какъ въ теченіе 38 лѣтъ „Одесскій Листокъ“ неуклонно шелъ подъ знаменемъ права, культуры и прогресса, которому и впередъ не измѣнить.

ВЪ „ОДЕССКОМЪ ЛІСТОКЪ“ ПРИНИМАЮТЬ УЧАСТИЕ СЛѢДУЮЩІЯ ЛИЦА:

Александровскій И. В.; Азъ; Афанасьевъ Г. Е., проф.; Аичарь; Безобразовъ В. П.; Бей; Биронъ С. Э.; Бобровъ В.; Браиловскій А. Н.; Васильевъ И. (военные вопросы); Велиховъ Б. А.; Волоковъ Л. М.; Гартенштейнъ Л. И.; Гиннерманъ Л. И.; Глантишинъ Э.; Голинъ Д.; Грузинскій А. С.; Дадвадзе Н. Ф.; Делинъ М.; Де-Рибасъ А. М.; Дюнео (Шкловскій И. В.); Дриллихъ И. Я.; Добринскій М. И.; Дубровскій И. А.; Дусинскій И. И.; Емельяновъ М. Е.; Житкинъ И. В. (сотрудникъ „Вѣсти. Европы“); Заблудовская Р. М.; Зелокъ О. І.; Зильберманъ В. В.; Зритель; Ивогинъ А.; Изгоевъ А. С. (сотрудникъ „Рѣчи“ и „Русской Мысли“); Ипполитовъ С. Н.; Инарсь В. (быть и нужды духовенства); Incognitus; Калихъ И. А.; о. Г. Кирица; Колодина, В. А.; Корвинъ-Круковскій И. С.; Кострубо-Коринкій И. Н.; Кругловъ А. В.; Кругъ-Лучинскій И. В.; Лазаревъ А. С.; Лери (Клонотовскій В. В.); Лазаревскій И. И.; Лучинскій В. Я.; Марголинъ Д. М.; Марголинъ М. И.; Мазаракій; Мироновичъ О. В.; Модель Г. І.; Могиленскій Е. А.; Москвичъ Н.; Накко О. Е.; Никольскій В. И.; Новополинъ Г.; Новый; Овчаренко В. И.; Олигеръ И. Ф. Наикаровъ А. С.; (сотр. „Русск. Слова“); Пересятковъ И. А.; Потапенко И. И. (Фингаль); Проскуринъ С. М.; Рабиновичъ А. Х.; Ратгаузъ Д. М.; Региръ И. И.; Самойловъ И. О.; Сергеевъ А. М.; Селитренниковъ А. М. (Калій); Скроцкій И. И.; Соколовскій И. И.; Стробовой (военные вопросы); Таловъ М. В.; Ткачевъ В. М.; Толинъ А. Е.; Тулубъ И. А.; о. Г. Федоровъ; Федоровъ Д. В. (сельское хозяйство); Филипповъ А. И.; Философовъ Д. В. (сотр. „Русской Мысли“, „Рѣчи“ и „Русск. Слова“); Черноморъ; Черновъ Л. И.; Чужановъ Ив.; Хамелонъ; Ходоровъ А. Е.; Штернъ С. Ф. Яковлевъ Мих.; Яновскій Г. И. и др.

Завѣдующи художественнымъ отдѣломъ К. В. Навроцкій. Въ художественномъ отдѣлѣ: Гольдманъ С. Г.; Кацкій К. А.; Манинъ С.

Шахматный отдѣль и. ред. Л. З. Мельникова.

Отдѣль шарадъ и. ред. И. Пикилло.

Завѣдуетъ редакціей И. В. Александровскій.

Секретаремъ редакціи свыше 30 лѣтъ состоитъ В. Я. Лучинскій.

ПОДПИСНАЯ ЦІНА ГАЗЕТЫ: Въ Одессѣ съ доставкой на домъ: на годъ — 10 р., на полгода — 6 р., на 3 мѣсяца — 3 р. 50 к., на 1 мѣсяцъ — 1 р. 20 к. На города съ пересылкой по почтѣ: на годъ — 12 р., на полгода — 7 р., на 3 мѣсяца — 3 р. 80 к., на 1 мѣсяцъ — 1 р. 30 к.

Допускается разсрочка годовой подписной платы: въ Одессѣ въ 2 срока: 1 янв. 5 р. и до 1 июня 5 р.; въ 3 срока: 1 янв. 4 р., 1 апр. 3 р. и 1 авг. 3 р. Для иногор. въ 2 срока: 1 янв. 6 р. и до 1 июня 6 р.; въ 3 срока: 1 янв. 4 р., 1 апр. 4 р. и 1 авг. 4 р.

Заграницу къ иногородней цѣнѣ приплачивается по 1 руб. за каждый мѣсяцъ. За перемѣну иногороднаго адреса взимается 20 к.

Подпись на годъ принимается только съ 1 янв. по 1 янв. Подпись на другіе сроки съ такимъ разсчетомъ, чтобы не переходила на слѣд. годъ. Квитанція на подпись оплачивается гербовымъ сборомъ въ 5 к. въ счетъ подписчика. Въ розничной продажѣ № газеты 5 к.

ПЛАТА ЗА ОБЪЯВЛЕНИЯ: впереди текста по 30 к. за строку петита въ одинъ столбецъ (похоронныя по 35 к. строка), а позади текста по 15 к. за печати строку петита въ одинъ столбецъ за каждый разъ, на 2 и 3 стр. вверху текста 50 к. за строку. Объявленія лицъ, ищущихъ мѣста или занятій печатаются позади текста съ платою ниже таксы. За иногороднія объявленія: впереди текста 40 к., позади — 20 к. за строку петита. Въ иллюстр. приложеніи 40 к. за строку на 4 стр. Контора газеты открыта съ 9 час. утра до 7 час. вечера въ Одессѣ, Ланжероновская ул., рядомъ съ Городскимъ театромъ, въ домѣ редактора-издательницы С. М. Навроцкой.

Телефонъ: Редакція № 56, Контора № 28, Типографія № 120.

Редакторъ-издательница С. М. Навроцкая.

# КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ

ВЫХОДИТЬ ПО ПРИМЬРУ ЛУЧШИХЪ ЕВРОПЕЙСКИХЪ ГАЗЕТЬ

**два раза въ день утромъ и вечеромъ.**

‘КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ’, идя навстрѣчу давно назрѣвшей потребности въ большой ежедневной газетѣ, которая бы вполнѣ достуна по цѣнѣ при серьезномъ идейномъ содержаніи и широкой освѣдомленности, будуть издаваться по программѣ и въ обычномъ форматѣ самыхъ большихъ газетъ.

‘КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ’ — газета вполнѣ независимая. Не исповѣдуя партійныхъ программъ, она преслѣдуя культурныя цѣли, газета будетъ служить идеаломъ прогресса, равенства и братства въ интересахъ трудовой интеллигенціи и широкихъ народныхъ массъ.

‘КІЕВСКІЕ ОТКЛИКИ’, стремясь удовлетворить нарастающую потребность въ возможно скорѣйшемъ освѣдомленіи читателей о явленіяхъ жизни, развивающейся усиленнымъ темпомъ, какъ заграницей, такъ и въ Россіи, — будуть выходить два раза въ день — утромъ и вечеромъ — безъ новышенія подписной цѣны. Это дастъ читателямъ возможность ознакомиться со многими телеграммами, срочной почтой и многими мѣстными извѣстіями въ день полученія, т. е. гораздо раньше, чѣмъ все это будетъ напечатано въ другихъ мѣстныхъ газетахъ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ, представляющія интересъ дня, — будутъ помѣщаться въ текстѣ обоихъ изданіяхъ — утренняго и вечерняго. Кромѣ того, будутъ даны ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ.

Портреты видныхъ государственныхъ и общественныхъ дѣятелей, представителей науки, искусства, и литературы и т. п. Иллюстраціи къ событиямъ недѣли. Концѣ картинъ известныхъ художниковъ. Шаржи, карикатуры и т. п.

Въ литературномъ отдѣлѣ иллюстрированныхъ приложенийъ будутъ печататься новеллы и разсказы, оригинальные и переводные, стихотворенія, библіографія, небольшая популярно-научная статьи.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: съ пересылкой и доставкой — въ годъ — 8 р., 6 мѣс. — 4 р. 20 к., 3 мѣс. — 2 р. 20 к., 1 мѣс. — 80 к. на оба изданія.

Льготная подпіска для студентовъ, учителей, священиковъ и т. п. — въ годъ 6 р. 40 к., 6 мѣс. — 3 р. 30 к., 3 мѣс. — 1 р. 75 к., 1 мѣс. — 65 к.

Контора и Редакція ‘КІЕВСКІХЪ ОТКЛИКОВЪ’: Кіевъ, Крещатикъ 34, Пассажъ.

XV-й г. издания. ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ XV-й г. издания.

НА ИСТОРИКО-ЛITERATURНЫЙ И КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ

# ИЗВѢСТИЯ ПО ЛИТЕРАТУРѢ

НАУКАМЪ И БИБЛИОГРАФІИ

и

## ВѢСТНИКЪ ЛИТЕРАТУРЫ

Всякій, кто любить книги и интересуется тѣмъ, что имѣеть къ нимъ хотя малѣйшее отношеніе, кто желаетъ знать, что творится въ литературномъ мірѣ въ Россії и за границею, хочетъ слѣдить за текущею литературою по всѣмъ отраслямъ знанія и знать всѣ книжныя новости, всякий, кому важно получить списки новыхъ книгъ, — тотъ найдетъ все необходимое въ нашемъ изданіи. „Извѣстія“ и „Вѣстникъ Литературы“ выходятъ ежемѣсячными иллюстрированными выпусками, въ двухъ самостоятельныхъ отдѣлахъ, изъ которыхъ первый — п. з. „Вѣстникъ Литературы“ — заключаетъ въ себѣ статьи по вопросамъ литературы, науки и библіотечного дѣла, критическіе разборы новыхъ книгъ, біографіи, воспоминанія и неизданныя письма писателей, очерки о современныхъ теченіяхъ въ литературѣ, историко-литературныя изслѣдованія, статьи по техникѣ чтенія и пр., и пр.; во второмъ же отдѣлѣ — „Извѣстіяхъ“ — помѣщается: хроника литературнаго міра и книжныхъ новостей въ Россії, вѣсти изъ Франціи, Германіи, Англіи, Америки, слав-

янскія извѣстія, Rossica, рецензіи, новости по библіографіи и библіотечному дѣлу, справки по вопросамъ, касающимся книгъ, и, кроме того, ежемѣсячные систематические каталоги всѣхъ выдающихся новыхъ книгъ, русскихъ и иностраннѣхъ, списки книгъ, находящихся въ печати, арестованныхъ, запрещенныхъ изданій, специальные каталоги по разнымъ отраслямъ наукъ, указатели главнѣйшихъ журнальныхъ статей и т. п. Оба отдѣла: „Вѣстникъ Литературы“ и „Извѣстія по Литературѣ, Наукамъ и Библіографіи“ — взаимно дополняютъ другъ друга, составляя, вмѣстѣ съ нимъ, какъ бы одно цѣлое, въ которомъ историко-литературная и критическая часть сосредоточена преимущественно въ первомъ изъ нихъ библіографическая и справочная — во второмъ. Журналъ иллюстрируется снимками съ замѣчательныхъ произведеній печати, сценами изъ сочиненій выдающихся авторовъ (русскихъ и иностраннѣхъ), портретами, библіотечными знаками, рѣдкими автографами, карикатурами писателей и пр., и пр.

1  
р.

Годовая подп. цѣна „Извѣстій по Литературѣ“ и „Вѣстника Литературы“, съ дост. п перес.

1  
р.

Съ перес. за границу — 1 р. 50 к. (= 4 франка).

Подписка принимается въ редакціи, въ С.-Петербургѣ, Вас. Остр., 16 ливія, 5—7, с. д., а также въ книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ: въ С.-Петербургѣ: 1) Гостиный Дворъ, 18, и 2) Невскій пр., 13; въ Москвѣ: 1) Кузнецкій Мостъ, 12 д. Джамгаровыхъ и 2) Моховая ул., 22, д. Чижова и Курындиної (противъ университета).

О Т К Р Ы Т А П ОДПИСКА И А 1912 Г ОДЪ  
ИА ДВУХНЕДЪЛЬНЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ  
**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛЪ**  
(11-й годъ издания).

Привлекая къ сотрудничеству лучшія литературныя и художественныя силы, журналъ ставить себѣ задачей приближеніе искусства къ обиходу человѣка, художественному воспитанію, эстетическому развитію дѣтей и юношества и современнымъ методамъ преподаванія рисованія, черченія и лѣпки въ семье и школѣ.

Приложенія: рисунки для художественной и кустарной промышленности.

Подписанная цѣна: 1 годъ (24 №) 3 р. 50 к., на  $\frac{1}{2}$  года 2 р. Разсрочка: при подписаніи 1 р. 50 к., слѣд. мѣсяцъ 1 р., на 3-й мѣс. 1 р. Цѣна отдельного № — 20 коп. Пробные №№ высылаются за двѣ 7 коп. марки.

Редакція и Контора: С.-Петербургъ, Санерный, 12. Тел. 68 — 47.

Особенное вниманіе обращается на ручной трудъ, игры и занятія, способствующіе развитію изобрѣтательности, образнаго мышленія и представлений.

МЕККАНО<sup>®</sup> интересное, незамѣнное и полезное занятіе для изобрѣтателей и инженеръ-механиковъ.

Меккано представляетъ собою собраніе отдѣльныхъ металлическихъ частей, какъ-то: скобокъ, балокъ, колесъ, осей, валовъ, винтовъ, гаекъ, зажимовъ, зубчатокъ и т. д., изъ которыхъ по прилагаемымъ рисункамъ, чертежамъ и объяснительному тексту, составляются разнообразнѣйшія сооруженія и машины, какъ, напр., желѣзодорожные вагоны и платформы, подъемные краны, мосты, элеваторы, катаныя желѣзныя дороги, мельницы, летательныя машины и тому подобные интересные предметы, могущіе двигаться и производить соотвѣтствующую работу. Объяснительный текстъ со множествомъ иллюстрацій, на русскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ и английскомъ языкахъ.

Подробныя свѣдѣнія и цѣны высылаются по востребованію. Брошюра съ 87 иллюстраціями въ текстѣ (4 печатныхъ листа) высылается за 50 коп., можно марками.

Главный складъ и представительство для Россіи въ конторѣ Художественно-Педагогического Журнала, СПБ., Санерный, 12. Телефонъ № 6847. Складъ моделей, пособій и материаловъ для рисованія, черченія и лѣпки.

Подписчики Художественно-Педагогического Журнала, выписывающіе черезъ контору журнала принадлежности и материалы для рисованія, черченія и лѣпки, пользуются уступкой въ 10%.

Редакторъ-Издатель А. Н. Смирновъ.

О Т К Р Ы Т А П О Д Н И С К А  
НА ЕЖЕНЕДЪЛЬНЫЙ  
ФИНАНСОВО-ЭКОНОМИЧЕСКІЙ И БИРЖЕВОЙ ЖУРНАЛЪ  
**,БИРЖА,**  
ПРОГРАММА ЖУРНАЛА

I. Дѣйствующія законоположенія, распоряженія правительства, законопроекты, касающіеся биржъ, банковъ, биржевыхъ комитетовъ, акціонерныхъ, промышленныхъ и др. предпріятій.

II. Руководящія статьи по финансово-экономическимъ, биржевымъ, банковымъ, торгово-промышленнымъ и др. вопросамъ.

III. Свѣдѣнія о положеніи биржъ, еженедѣльные обзоры и котировки биржъ русскихъ и заграничныхъ, обзоры рынковъ.

IV. Критическіе обзоры акціонерныхъ предпріятій и ихъ 0,0% бумагъ, котирующихся на биржахъ, съ предположительнымъ указаніемъ ихъ возможной расценки на биржѣ на предстоящую недѣлю.

V. Хроника биржевая, банковая, торгово-промышленная, желѣзодорожная и судебнай.

VI. Общія собранія и отчеты акціонерныхъ предпріятій. Постановленія биржевыхъ комитетовъ. Движеніе и сборъ на желѣзныхъ дорогахъ.

VII. Таблицы курсовъ и сдѣлокъ всѣхъ 0,0% бумагъ, котирующихся на биржахъ, таблицы дивидендъ, сроковъ купоновъ, тиражей и т. д.

VIII. Обзоры печати, библіографія, смѣсь, почтовый ящики.

Собственныя корреспонденты въ Парижѣ, Берлинѣ, Лондонѣ, Нью-Йоркѣ и др. городахъ.

Журналъ выходитъ по Воскресеньямъ.

УЧАСТИЕ ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ: Чл. Гос. Думы, проф. Алексѣенко М. М.; проф. Алексѣевъ А. С.; проф. Берендеъ Э. И.; пр.-доц. Боровой А. А.; проф. Варинскъ Б. В.; Воротынцевъ И. Н.; бар. Врангель Е. Е.; Головинъ К. Ф.; Герольдштейнъ И. М.; проф. Грибовскій В. М.; чл. Гос. Сов. Денисовъ В. И.; кн. Долгоруковъ М.; Евреиновъ М. И.; чл. Гос. Думы Еронкинъ А. В.; Зейдманъ А. И.; Идельсонъ В. Р.; проф. Исаевъ А. А.; проф. Колосовъ И. В.; чл. Гос. Совѣта Косичъ А. И., членъ Гос. Думы Лерхе Г. I.; Маляревскій Г. Д.; д-ръ Ла-Маркъ Г. Е.; Манусъ И. И.; проф. Мигулинъ И. И.; Мукосѣевъ В. А.; Модель М. С.; пр.-доц. Новицкій И. И.; чл. Гос. Совѣта проф. Озеровъ И. Х.; проф. Пасекъ Е. В.; Путиловъ А. И.; Паненгутъ П. О.; Сперанскій В. П.; Успенскій И. Д.; проф. Фридманъ М. И.; Федоровъ А. П.; Шабашевъ С. С.; Эмскій (исевд.).

Подписной годъ съ 1 января.

Биржа дасть ежемѣсяч. безплат. прилож.—журн. „БИРЖЕВОЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ“ и др. изданія по биржевой и банковой литературѣ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА на журналъ со всѣми безплатными приложеніями съ 1 января 1912 г.: на годъ — 12 руб., на 1/2 года — 7 руб., на 3 мѣс. — 4 руб. Отдѣльный № 25 коп. За границу: на годъ — 20 руб., 1/2 года — 12 руб.

Подписка принимается въ редакціи — С.-Петербургъ, Мойка, 12 и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ и почтовыхъ учрежденіяхъ Имперіи.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ НА

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ

# Городское Дѣло<sup>6</sup>

4-й годъ издания.

Всестороннее обсужденіе вопросовъ городского хозяйства и управлениія.

Финансы, санитарія, просвѣщеніе, благоустройство, муниципализація предпріятій и концессій, жилищный вопросъ, домовладѣніе, страховое и пожарное дѣло, дорожизна жизни, положеніе городскихъ служащихъ.

Статьи научнаго и популярнаго характера. Чертежи. Рисунки. Вопросы техническіе и юридическіе. Разъясненія Сената.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: (24 №№) 8 рублей въ годъ съ доставкой и пересылкой. Пробный № бесплатно.

При редакції Книжный Складъ. Исполненіе заказовъ на всякия книги.

## ИЗДАНІЯ РЕДАКЦІИ:

- 1) Карманный Календарь-Справочникъ Городского и Земскаго Дѣятеля на 1911 годъ. Въ формѣ записной книжки. Цѣна 1 руб.; съ пер. нал. пл. 1 руб. 25 коп.
- 2) Календарь-Справочникъ Городского Дѣятеля на 1912 г. Составитель Б. Б. Веселовскій. 350 стр. Карманный форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 руб.; съ перес. нал. плат. 1 руб. 25 коп.
- 2) Календарь-Справочникъ Земскаго Дѣятеля на 1912 г, Составитель Б. Б. Веселовскій. 308 стр. Карманный форматъ; въ англійскомъ переплетѣ. Цѣна 1 руб. съ перес. нал. плат. 1 руб. 25 коп.
- 4) Кассационная Практика Правительствующаго Сената по городскимъ и земскимъ дѣламъ. Систематические указатели. 672 стр. текста. Цѣна 5 р.; съ пер. нал. плат. 5 р. 60 к.

Подписка принимается въ Главной Конторѣ и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столицъ провинцій.

Главная Контора: С.-Петербургъ, Мойка, 24. Тел. 109 — 12.

1—2