

# СТУДІЯ

## ЖУРНАЛЪ

### ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 12 ноября 1911 г.

# Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.  
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

## РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 12-го Ноября, въ 4-й разъ новая пьеса: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.  
Въ Воскресенье, 13-го Ноября, въ 15-й разъ: Снѣгъ. Ст. Пшибышевскаго.  
Въ Понедѣльникъ, 14-го Ноября, въ 5-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.  
Во Вторникъ, 15-го Ноября, въ 16-й разъ: Снѣгъ. Ст. Пшибышевскаго.  
Въ Среду, 16-го Ноября, спектакль въ пользу Общества Воспитательницъ и Учительницъ въ 6-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.

Въ Четвергъ, 17-го Ноября, въ 7-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.  
Въ Пятницу, 18-го Ноября, въ 46-й разъ: Анфиса. Л. Андреева.  
Въ Субботу, 19-го Ноября, въ 8-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.  
Въ Воскресенье, 20-го Ноября, спектакля нѣтъ.  
Въ Понедѣльникъ, 21-го Ноября, УТРОМЪ въ 19-й разъ: У Царевны-Динь. Н. Шкляра. (Цѣны мѣстамъ уменьшенныя). ВЕЧЕРОМЪ въ 30-й разъ: Мѣщанинъ-дворянинъ. Ж. Б. Мольера.

ПРОДАЖА БИЛЕТОВЪ въ предварительной кассѣ съ 10-ти час. утра до 8-ми час. веч., въ суточной—съ 10-ти час. утра до 10-ти час. веч.

Управляющій театромъ П. Тунковъ.

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

13-го ноября открытіе **ВЫСТАВКИ КАРТИНЪ** русскихъ художниковъ

и одновременно **СКУЛЬПТУРЫ** класснаго художника **І. Габовича.**

ПЕТРОВКА, САЛТЫКОВСКИЙ ПЕР., Д. № 8, ГАЛЛЕРЕЯ ЛЕМЕРСЬЕ. ТЕЛЕФОНЪ 169-37.

ПЛАТА ЗА ВХОДЪ 50 К., СЪ УЧАЩИХСЯ 25 К. ОТКРЫТА ОТЪ 10 Ч. ДО 5 Ч.

# СТУДІЯ

№ 7.

12-го Ноября.

1911 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) Добролюбовъ и Островскій. Ст. Г. Плеханова; 2) Лопе-де-Вега и Кальдеронъ. Ст. С. Разумовскаго; 3) Общество помощи сценическимъ дѣятелямъ, Ал. В—аго; 4) О музыкѣ въ драмѣ, А. А. Таирова; 5) Мѣсяцъ въ деревнѣ, отъ Вае. Сахновскаго; 6) Въ золотомъ домѣ, отъ Н. Э.; 7) На представленіи новой пьесы Л. Н. Толстого—„Отъ нея всѣ качества“, Сергѣя Глаголя; 8) Открытое письмо Ф. А. Коршу, К. и О. Ковальскихъ; 9) Вечеръ кассы взаимопомощи литераторовъ и ученыхъ для образованія фонда имени Л. Н. Толстого, М. Т.; 10) „Снѣгурочка“ въ Большомъ театрѣ, Риземана; 11) Постановка „Снѣгурочки“, Д. Варпаева; 12) Концертная недѣля, Риземана; 13) Московскій балетъ: „Баядерка“ и „Дочь фараона“, отъ М. Л—о; 14) За рубежомъ: а) Лондонскія письма, Б. Лебедева; б) О болгарскомъ театрѣ, В. Язвицкаго; 15) Хроника.—Провинція.—Наши приложенія:—Стри-богъ и Бахъ. Скульптура С. Т. Коненкова, 2 декорации. „Въ золотомъ домѣ“. 2 зарисовки Эльскаго и 4 зарисовки Деве.

## ДОБРОЛЮБОВЪ И ОСТРОВСКІЙ.

V.

ТЕПЕРЬ, когда мы ознакомились съ характеромъ „реальной критики“ Добролюбова, намъ легко будетъ всесторонне выяснитъ себѣ его отношеніе къ Островскому.

Въ его сочиненіяхъ онъ нашелъ, какъ мы уже знаемъ, глубокое и полное изображеніе существенныхъ сторонъ и требованій русской жизни. Добролюбовъ особенно дорожилъ полнотой этого изображенія. Другіе художники брали, по его словамъ, частныя явленія общественной жизни. Такъ, напримѣръ, многіе изъ нихъ изображали въ своихъ произведеніяхъ людей, ставшихъ по развитію выше окружавшей ихъ среды, но лишенныхъ воли и погибавшихъ въ бездѣйствіи. Такія явленія весьма интересны, но не имѣютъ общенароднаго значенія. Въ сочиненіяхъ же Островскаго современныя стремленія русской жизни выразились чрезвычайно широко. Онъ рисуетъ намъ ложныя отношенія, охватывающія всю нашу общественную жизнь, и притомъ со всѣми непривлекательными ихъ послѣдствіями. Черезъ это онъ является отголоскомъ стремленій къ лучшему общественному устройству или, какъ выразился бы Фейербахъ, содѣйствуетъ реабилитаціи дѣйствительности.

„Произволь съ одной стороны и недостатокъ сознанія правъ своей личности съ другой,—говоритъ Добролюбовъ,—вотъ основанія, на которыхъ держится все безобразіе взаимныхъ отношеній, развиваемыхъ въ большей части комедій Островскаго; требованія права, законности, уваженія къ человѣку—вотъ что слышится каждому внимательному читателю изъ глубины этого безобразія. Что же, развѣ вы станете отрицать обширное значеніе этихъ требованій въ русской жизни? Развѣ вы не сознаетесь, что подобный фонъ комедій соотвѣтствуетъ состоянію русскаго общества, болѣе нежели какого бы то ни было другого въ Европѣ?“ \*)

Въ другомъ мѣстѣ нашъ критикъ говоритъ, что основнымъ мотивомъ творчества Островскаго служить неестественность общественныхъ отношеній, происходящая вслѣдствіе самодурства однихъ и безправія другихъ. Онъ при-

бавляетъ тамъ, что чувство Островскаго, возмущаясь такимъ порядкомъ вещей, преслѣдуетъ его въ самыхъ разнообразныхъ видоизмѣненіяхъ и предаетъ на позоръ того самаго общества, которое живетъ въ этомъ порядкѣ.

Высказывая такой взглядъ на общественное значеніе комедій Островскаго, нашъ критикъ-просвѣтитель придавалъ своей проповѣди, скажемъ, реформаторскій характеръ. Написанныя по поводу пьесы Островскаго блестящія статьи Добролюбова были энергичнымъ призывомъ къ борьбѣ не только съ самодурствомъ, но,—и это главное,—съ тѣми „искусственными“ отношеніями, на почвѣ которыхъ росло и процвѣтало самодурство. Въ этомъ ихъ основной мотивъ, въ этомъ ихъ великое историческое значеніе. Молодое поколѣніе тогдашней эпохи выдвинуло уже не мало людей, способныхъ откликнуться на этотъ энергичный призывъ. Всѣ они съ восторгомъ читали критическія статьи Добролюбова; всѣ они видѣли въ немъ одного изъ самыхъ дорогихъ своихъ учителей; всѣ они готовы были слѣдовать его указаніямъ. Онъ не напрасно „стучалъ въ барабанъ“; онъ имѣлъ полное основаніе „не бояться“.

Однако, тутъ пора замѣтить вотъ что. Критикъ-просвѣтитель, задавшійся цѣлью распространенія передовыхъ идей въ обществѣ, долженъ былъ съ восторгомъ привѣтствовать произведенія, подобныя пьесамъ Островскаго. Они давали ему богатѣйшій матеріалъ для обнаруженія „неестественности“ тогдашнихъ нашихъ общественныхъ отношеній. Это понятно само собою. Но, развѣ взглянувъ на эти отношенія съ точки зрѣнія просвѣтителя, развѣ поставивъ ихъ передъ судилище отвлеченнаго, „естественнаго“ разума, нашъ критикъ былъ совершенно вѣренъ себѣ, отказываясь разсматривать ихъ съ конкретной, т.е. съ исторической точки зрѣнія. А споръ славянофиловъ съ западниками былъ ни чѣмъ инымъ, какъ попыткой,—не вполне удовлетворительной, но все-таки попыткой,—взглянуть на нихъ, именно, съ конкретной точки зрѣнія. Поэтому мы не должны удивляться равнодушію Добролюбова къ этому спору. Въ данномъ случаѣ Добролюбовъ еще болѣе былъ просвѣтителемъ, нежели Чернышевскій. Это значитъ, что въ данномъ случаѣ онъ еще болѣе Чернышевскаго способенъ былъ довольствоваться рѣшеніями отвлеченнаго разума. Былыя славянофильскія увлеченія Островскаго просто-напросто не затрагивали его интереса.

\*) Сочиненія Добролюбова, томъ III, стр. 430.

Пьеса „Не въ свои сани не садись“ показала славянофиламъ доводо́мъ въ защиту старыхъ русскихъ порядковъ. Напротивъ, нѣкоторые западники взглянули на нее, какъ на камень, брошенный въ ихъ огородъ. И тѣ и другіе ошибались, потому что дѣлали изъ этой пьесы неправильные выводы. Единственный правильный выводъ, который можно изъ нея сдѣлать, состоитъ, по мнѣнію Добролюбова, въ томъ, что самодуры,—даже такіе добрые, честные и по своему умные, какъ М. Ѳ. Русаковъ,—неизбѣжно уродуютъ всѣхъ тѣхъ, на которыхъ, по несчастью, распространяются ихъ власть и вліяніе. Дочь Русакова, Авдотья Максимовна, ведетъ себя очень легкомысленно съ Вихоревымъ. Но за ея ошибки надо винить все то же самодурство. Добролюбовъ выражаетъ это словами: „Самодурство обезличиваетъ, а обезличеніе совершенно противоположно всякой свободной разумной дѣятельности“. Это какъ нельзя болѣе справедливый выводъ. Но этотъ справедливый выводъ имѣетъ такой отвлеченный характеръ, что съ его высоты становится прямо незамѣтнымъ вопросъ: должна ли Россія идти по дорогѣ западно-европейскаго развитія?

То же и съ пьесой „Не такъ живи, какъ хочется“. Островскій, несомнѣнно, написалъ ее въ такое время, когда дошло до апогея вліяніе на него славянофильскаго кружка „Москвитянина“. Но, со своей точки зрѣнія просвѣтителя, Добролюбовъ увидѣлъ въ ней лишь новый доводъ противъ самодурства. Главный герой пьесы, Петръ Ильичъ, тиранитъ свою жену, пьянствуетъ и дебоширитъ, пока его не приводитъ въ себя, на краю проруби, благовѣсть къ заутрени. Славянофиловъ очень умилялъ этотъ спасительный благовѣсть. А Добролюбовъ и въ немъ увидѣлъ цѣлый обвинительный актъ противъ самодурства: слишкомъ дика должна быть та общественная среда, въ которой людей исправляютъ не какія-нибудь разумныя соображенія, а случайныя обстоятельства. А чѣмъ болѣе дика общественная среда, тѣмъ энергичнѣе должны бороться люди, сознавшіе свойственное ей безобразіе, тѣмъ громче слѣдуетъ „стучать въ барабанъ“. Опять совершенно правильный выводъ. И опять, на высотѣ этого, совершенно правильнаго, вывода, пропадаетъ интересъ къ конкретному вопросу о томъ, по какому же пути общественнаго развитія пойдетъ Россія.

## VI.

Въ своей философіи исторіи Добролюбовъ былъ, подобно Фейербаху и Чернышевскому, идеалистомъ. Онъ думалъ, „что мнѣніе правитъ міромъ“, что общественное сознание опредѣляетъ собою общественное бытіе. Но историческій идеализмъ былъ непоследовательностью, диссонансомъ въ міросозерцаніи Добролюбова, Чернышевскаго и Фейербаха. Въ своихъ основахъ міросозерцаніе это было матеріалистическимъ. Не менѣе матеріалистическими были и всѣ „антропологическія“ разсужденія нашихъ просвѣтителей. Чернышевскій и Добролюбовъ вполне раздѣляли ученіе Роберта Оуэна объ образованіи человѣческаго характера. Они не разъ говорили, что стремленіе и взгляды людей опредѣляются свойствами общественной среды. Это вполне равносильно тому положенію историческаго матеріализма, согласно которому общественное сознание опредѣляется общественнымъ бытіемъ. И пока Добролюбовъ помнилъ, что сознание опредѣляется бытіемъ, онъ мыслить, какъ матеріалистъ. Самодурство есть плодъ дурнаго общественнаго устройства. Если вы хотите устранить его, вамъ необходимо устранить ту „искусственную общественную комбинацію“, которою оно создается. Это-то соображеніе и дѣлало изъ призыва къ борьбѣ съ самодурствомъ призывъ къ радикальной общественной реформѣ. Разбирая характеры отдѣльных самодуровъ, Добролюбовъ

старается показать, что элементы, составляющіе эти характеры, сами по себѣ не дурны, а иногда даже очень хороши, но только страшно изуродованы вліяніемъ дурнаго общественнаго устройства. Тутъ его проповѣдь напоминаетъ слова Чернышевскаго о томъ, что когда человѣкъ плохо ведетъ себя, то это не столько вина его, сколько бѣда его. И тутъ проповѣдь эта пріобрѣтаетъ глубоко гуманный характеръ, о которомъ слишкомъ легко забываютъ господа, обвиняющіе нашихъ, передовыхъ „шестидесятниковъ“ въ безсердечіи и жестокости.

Но созданію разумныхъ общественныхъ отношеній, необходимому для искорененія самодурства, непременно будутъ противиться тѣ же самодуры. Стало быть, надо преодолѣть ихъ сопротивленіе. Кто же преодолѣетъ его? Добролюбовъ отвѣчаетъ: тѣ, которые терпятъ отъ самодурства. Кто же терпитъ? Тѣ, которые не имѣютъ власти и денегъ. Добролюбовъ съ удовольствіемъ указываетъ, что Островскій хорошо подмѣтилъ, гдѣ находится источникъ силы и власти самодуровъ: въ туго набитомъ бумажникѣ. Непосредственнымъ и самымъ логичнымъ выводомъ отсюда является тотъ, что борьбу съ самодурствомъ долженъ вести классъ, эксплуатируемый капиталомъ. Но Добролюбовъ еще не стоялъ на классовой точкѣ зрѣнія. Онъ любилъ народъ и глубоко вѣрилъ въ него. Онъ былъ убѣжденъ, что изъ народной среды выйдутъ наиболѣе надежные борцы съ самодурствомъ. Но въ своихъ статьяхъ онъ обращался,—какъ это и не могло быть иначе при тогдашнихъ нашихъ общественныхъ условіяхъ,—не къ народу, а къ интеллигенціи. Онъ часто изображалъ борьбу силъ въ нашемъ обществѣ, какъ борьбу произвола съ одной стороны, и образованія—съ другой. Тутъ нашъ матеріалистъ опять переходилъ на идеалистическую точку зрѣнія; тутъ мы опять замѣчаемъ у него то противорѣчіе, которое встрѣчается и у Чернышевскаго, и у Фейербаха, и у французскихъ матеріалистовъ XVIII вѣка.

Пойдемъ дальше. Отчего общество терпитъ самодуровъ?—спрашиваетъ Добролюбовъ. По его мнѣнію, на это есть двѣ причины: во-первыхъ, необходимость матеріальнаго обезпеченія; во-вторыхъ, чувство законности. Разсмотримъ обѣ эти причины.

Героиня „Грозы“, Катерина Кабанова, влюбляется въ порядочно образованнаго,—какъ отмѣчаетъ самъ Островскій,—молодого человѣка Бориса Григорьевича, племянника купца Дикого. Борисъ—вовсе не самодуръ. Онъ самъ очень много терпитъ отъ самодурства своего дяди, но считаетъ нужнымъ покоряться. Его бабушка оставила завѣщаніе, въ силу котораго Дикой долженъ передать ему со временемъ извѣстную сумму денегъ, если онъ, Борисъ, будетъ почитателемъ къ своему дядѣ. Потому-то онъ и покоряется. Когда узнаютъ объ его отношеніяхъ къ Катеринѣ, и Дикой посылаетъ его на три года въ Кяхту,—онъ послушно ѣдетъ, боясь лишиться наслѣдства. Когда Катерина говоритъ ему: „возьми меня съ собой“, онъ отказывается: „радъ бы взять, да не моя воля“. Чья же воля? Воля дяди. Борисъ подчиняется ей ради своего матеріальнаго обезпеченія. Добролюбовъ указываетъ нѣсколько другихъ подобныхъ же примѣровъ и тѣмъ говоритъ своимъ читателямъ: вы не возстанете противъ самодурства до тѣхъ поръ, пока не рѣшитесь отказаться отъ тѣхъ жизненныхъ благъ, которыя могутъ вамъ отъ него достаться. Но возьмемъ хоть того же Бориса. Почему онъ могъ получить извѣстное благо отъ Дикого? По завѣщанію бабушки. Что же оказывается? Онъ связанъ узами родства съ обладателями туго набитыхъ бумажниковъ. Онъ самъ принадлежитъ къ ихъ классу. Чтобы возстать противъ этого класса, ему, естественно, надо отказаться отъ выгодъ, связанныхъ съ принадлежностью къ нему. Что же можетъ побудить его къ такому

самоотверженію? Только сила образованія. Вотъ почему Добролюбовъ и апеллируетъ къ ней. Мы должны согласиться, что образованный человѣкъ, принадлежащій къ привилегированному классу, можетъ стать протестантомъ только тогда, когда не боится рискнуть своимъ матеріальнымъ обезпеченіемъ. Такимъ образомъ намъ становится совершенно понятной первая изъ двухъ причинъ, которыми обуславливалась, по мнѣнію Добролюбова, прочность нашего самодурства.

Обращаясь къ интеллигенціи, т.-е. къ такимъ людямъ, которые могли занять привилегированное положеніе, — если еще не занимали его, — наши просвѣтителѣ 60-хъ годовъ поступали вполне логично, когда проповѣдывали имъ равнодушіе къ матеріальному обезпеченію. У Чернышевскаго Рахметовъ является прямо аскетомъ. Небезынтересно сопоставить эту проповѣдь нашихъ просвѣтителѣ съ тѣми краснорѣчивыми нападками на „проклятое отсутствіе потребностей“, которыя мы находимъ въ рѣчахъ Лассаля, тоже относящихся къ эпохѣ шестидесятыхъ годовъ. Лассаль не проповѣдывалъ равнодушія къ матеріальному обезпеченію, а, напротивъ, совѣтовалъ своимъ слушателямъ энергично добиваться его. Но онъ обращался уже не къ интеллигенціи, а къ пролетариату. Германская эпоха 60-хъ годовъ была не похожа на нашу.

Вторая причина, по которой наше общество терпитъ самодуровъ, есть чувство законности. Это значитъ, что несчастныя жертвы самодурства смотрятъ на законъ, упочивающій его господство, какъ на вѣчный, святой и неизмѣнный. Но всякій законъ имѣетъ только условное значеніе. Говоря такъ, Добролюбовъ вѣлъ ту же самую проповѣдь, какую вели французскіе просвѣтителѣ XVIII в.; онъ, подобно имъ, революціонизировалъ головы своихъ современниковъ.

Въ статьяхъ „Темное царство“ Добролюбовъ говоритъ, что, изображая непривлекательныя стороны этого царства, Островскій не указываетъ выхода изъ тяжелаго положенія. Но, послѣ появленія „Грозы“, нашъ критикъ, въ знаменитой статьѣ „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“, высказываетъ уже другой взглядъ.

„Ясно, — пишетъ онъ, — что жизнь, давшая матеріалы для такихъ комическихъ положеній, въ какихъ ставятся часто самодуры Островскаго, жизнь, давшая имъ и приличное названіе, не поглощена уже вся ихъ вліяніемъ, а заключаетъ въ себѣ зачатки болѣе разумнаго, законнаго, правильнаго порядка дѣлъ“ \*).

Съ благороднымъ оптимизмомъ, свойственнымъ всѣмъ нашимъ передовымъ просвѣтителямъ великой эпохи 60-хъ годовъ, Добролюбовъ вездѣ видитъ такіе зачатки.

„Куда вы ни оглянитесь, вездѣ вы видите пробужденіе личности, предъявленіе ею своихъ законныхъ правъ, протестъ противъ насилія и произвола, большею частью еще робкій, неопредѣленный, готовый спрятаться, но все-таки уже дающій замѣтить свое существованіе“ \*\*).

(Окончаніе слѣдуетъ).

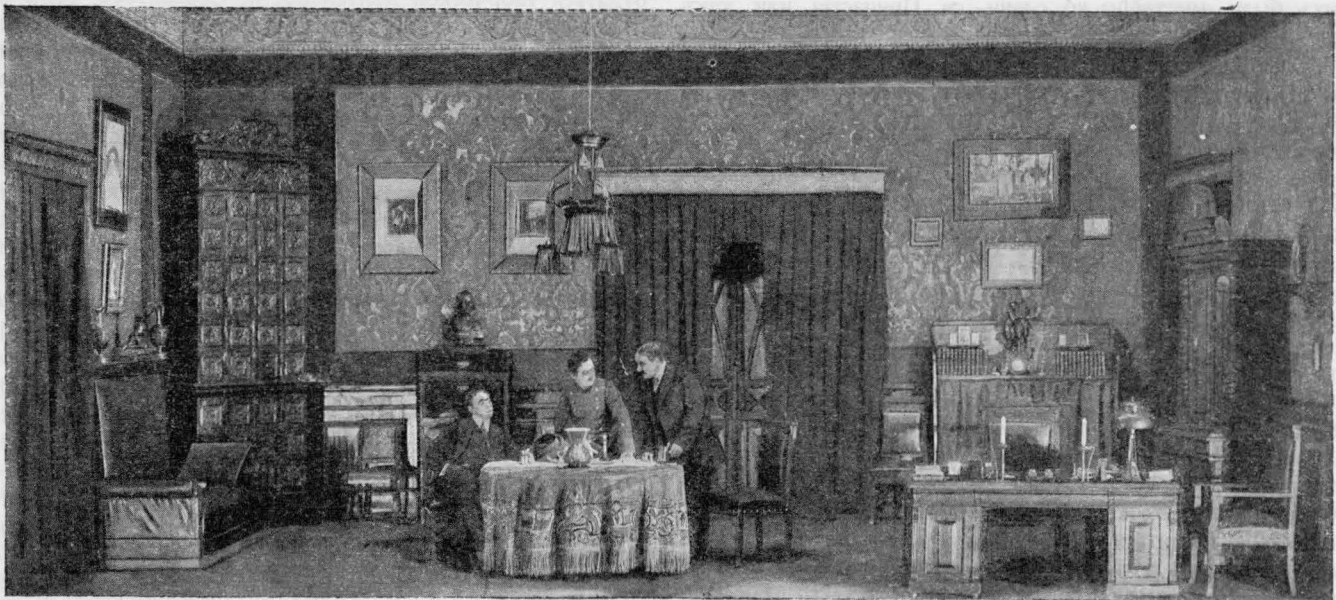
Г. Плехановъ.



\*) Тамъ же, томъ третій, стр. 430—431.

\*\*) Тамъ же, стр. 431.

#### ТЕАТРЪ К. Н. НЕЗЛОБИНА.



„Въ золотомъ домѣ“ Н. Ашешова.

1-ый актъ.

## ЛОПЕ-де-ВЕГА И КАЛЬДЕРОНЪ \*).

(Къ спектаклямъ „Стариннаго театра“ въ Петербургѣ).



ВЪ ДОЛГОЙ и упорной борьбѣ съ маврами короли Испаніи освободили наконецъ страну отъ долготѣняго рабства. Испанія вновь нашла себя, какъ страну свободныхъ людей. Кстати подоспѣло и открытіе другой—новой свободной страны—Америки. Въ непрерывныхъ торжествахъ чествовали королей, только-что объединившихъ и освободившихъ родной край,—чествовали христіанскую религію, своимъ одушевленіемъ помогавшую освобожденію,—чествовали служителей церкви и дворянъ, старинныхъ рыцарей—гидалго—сподвижниковъ королей по освобожденію родины. Королевская власть и католическая церковь постепенно поднимаются въ сознаниіи народа. вмѣстѣ съ тѣмъ, народъ, исполненный новаго достоинства и начинающій богатѣть, стремится отдохнуть отъ долготѣняго гнета, отдавшись наслажденіямъ жизни. Въ немъ вспыхнула вновь старая испанская доблесть „шпаги“ и поблекнувшая было страсть къ эстетикѣ. Къ святымъ понятіямъ: Богъ и Король—присоединились лозунги: честь и дама. Испанецъ былъ уже готовъ пуститься въ новый путь на зарѣ Новой исторіи, однако католическое духовенство оказалось не настолько безпечно, чтобы выпустить изъ своихъ цѣпкихъ рукъ страну, готовившуюся стать первою въ Европѣ. Оно опутало ее сѣтью инквизиціоннаго сыска,—народъ, упоенный освободительными успѣхами, проглядѣлъ свой новый плѣтъ и, дѣйствительно, запутался въ тенетахъ іезуитскаго движенія. Духовный, а, вслѣдъ за нимъ, и свѣтскій деспотизмъ мало-по-малу задавили проявленіе самостоятельности, и генію страны, обреченному на бездѣйствіе въ государственныхъ, религіозныхъ и философскихъ вопросахъ, остался единственно возможный выходъ: дѣятельность въ области искусства. Вотъ почему испанская драма, какъ исходъ для народной энергіи, достигла небывалой высоты, обвѣянная напряженіемъ всѣхъ духовныхъ силъ народа.

Какъ и въ другихъ странахъ, въ основу испанскаго театра легли мистеріи. Самыми распространенными среди нихъ были мистеріи во славу св. Причастія или, какъ ихъ называли,—„autos sacramentales“, т.-е. священныя дѣйствія. Однако, въ нихъ не изображались исключительно священныя сказанія. Сознывая, что сцена стала почти единственнымъ прибѣжищемъ поработенной мысли, духовенство не только допускало, но даже поощряло введеніе лирическаго и комическаго элемента въ драму. Сначала вводились только наивныя пастушескія сцены, а затѣмъ народъ уже самъ видоизмѣнялъ и дополнялъ ихъ, смѣшивая священное и трагическое съ шутовскимъ и комическимъ. Впослѣдствіи введеніе подобныхъ сценъ прочно укоренилось въ испанскомъ театрѣ, и сцены эти получили названіе „entremeses“, т.-е. вставленныхъ. Представленію, обыкновенно, предшествовало нѣчто вродѣ пролога—такъ называемое „loa“, т.-е. въ буквальный смыслъ—„похвала“,—послѣ котораго начиналась самая пьеса. Съ цѣлью облагородить національную драму, были попытки провести на сцену переводы древнихъ греческихъ трагиковъ, но характеръ испанца былъ не расположенъ углубляться въ утонченную трагедію Софокла или Эврипида. Испанскій театръ съ основанія своего склонялся болѣе въ сторону яркаго дѣйствія, чѣмъ настроенія, болѣе блеска и чувствительности, нежели развитія характеровъ и психологіи.

\*) Статья представляетъ сокращеніе одной изъ лекцій курса по исторіи драмы, читаннаго въ драматической школѣ А. И. Адашева.

Во всякомъ случаѣ, съ теченіемъ времени, начались попытки систематизировать народныя пьесы и придать имъ болѣе или менѣе серьезную обработку. При папѣ Львѣ Х одинъ изъ патеровъ, по имени Нагарро, ставшій потомъ профессиональнымъ актеромъ, издалъ въ 1517 г. сборникъ народныхъ пьесъ. Содержаніе въ нихъ было раздѣлено, типично для Испаніи, впервые на „хорнады“, т.-е. на время отъ сутокъ до сутокъ. Въ этихъ пьесахъ представлялись самыя обычныя вещи: любовь, ревность, обманъ, приключенія и продѣлки стариковъ, молодежи, ихъ слугъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ нихъ проскальзывала и общественная сатира, особенно въ намекахъ на развратъ и продажность папскаго двора, на жестокость и невѣжество духовенства. Папа запретилъ сборникъ Нагарро. Въ дальнѣйшемъ развитіи Испанская драма выставила Лопе-де-Руэда, разработавшаго и упорядочившаго стиль интермедій („entremeses“), вставлявшихся между дѣйствіями церковной драмы. Ремесленникъ по профессіи, прекрасный актеръ и артистъ въ душѣ, онъ являлся типомъ бродячаго комедіанта, странствующаго изъ мѣстечка въ мѣстечко съ мѣшкомъ театральныхъ принадлежностей за плечами и въ подходящемъ уголкѣ, на скамьяхъ, застланныхъ досками, разыгрывавшаго съ товарищами незамысловатыя пьесы, въ которыхъ каждый изъ нихъ изображалъ попеременно: то монашенку, то негритянку, то палача, то жертву. Лопе-де-Руэда и Нагарро, оба актеры—профессионалы, произвели до нѣкоторой степени переворотъ въ области народной драмы. Они создали образцовый діалогъ для своихъ бытовыхъ сценъ,—насколько могли, упорядочили дѣйствіе, умѣли ловко направить интригу, даже обрисовать характеры и, какъ всегда бываетъ съ предшественниками геніевъ, подготовили своей работой путь для будущихъ создателей настоящаго театра въ Испаніи—Лопе-де-Вега и Кальдерона.

Лопе-де-Вега (1562—1635) жилъ раньше Кальдерона. Онъ началъ писать комедіи чуть-ли не десятилѣтнимъ мальчикомъ, затѣмъ, достигши юношескаго возраста, былъ солдатомъ, служилъ секретаремъ у одного изъ вельможъ, плавалъ во флотѣ, былъ три раза женатъ и, наконецъ, принялъ священническій санъ на 50-мъ году жизни. Духовное званіе давало ему обезпеченіе и независимость, а потому съ этой поры онъ могъ беззаботно отдаться творческой дѣятельности. Сервантесъ, самъ написавшій нѣсколько малозначительныхъ пьесъ, такъ характеризовалъ своего собрата: „Явился великій Лопе-де-Вега, чудо природы, и сталъ властителемъ театральнаго подмостковъ. Онъ поработилъ актерскій міръ и наполнилъ весь свѣтъ прекрасно-задуманными и мастерски-выполненными комедіями“. Въ стихотворномъ наброскѣ—„Искусство сочинять комедіи“,—характеризуя свое творчество, поэтъ задается смѣлой для своего времени цѣлью—„воспроизводить людскіе поступки и нравы вѣка“. Поэтому, задумавши пьесу, онъ не начинаетъ ее по какимъ-либо чужимъ указкамъ, а запираетъ теорію Аристотеля „на шесть замковъ и, выбросивши изъ кабинета Плавта и Теренція“, старается писать свободно, но такъ однако, чтобы съ одной стороны „не очень потакать народному вкусу, съ другой—не очень-то и отходить отъ него“. Изъ этого ясно, что Лопе-де-Вега тяготѣетъ исключительно къ народной драмѣ, считаясь съ ея задачами и потребностями. Онъ не задумывается ввести въ нее новое лицо, типическое воплощеніе народнаго характера, подобно народнымъ итальянскимъ „маскамъ“—„commedia del arte. Это—Граціозо, нѣчто вродѣ шута, хитреца и простака, смотря по обстоятельствамъ. Сегодня Граціозо честенъ, лукавъ и сердеченъ; завтра—онъ простакъ, горячо однако отстаивающій правду и даже подвергающійся пыткамъ, которую стойко переноситъ, подбадривая себя какой-нибудь шуткой. Выступая, такимъ образомъ, опредѣленнымъ приверженцемъ народной драмы,

Лопе-де-Вега, может-быть, именно поэтому особенный сторонник быстрого действия в своих пьесах. „Затягивайте узел с самого начала пьесы и не распускайте его до конца“, — замечает он дальше. „Развязка никак не должна быть угадана зрителем, иначе он будет посматривать на дверь, повернувшись спиной к сцене“. Но, чтобы поддерживать в зрителе интерес, надо и сюжет выбрать соответствующий. В этом случае — вопросы чести, как наиболее волнующие кровавого испанца, должны, по мнению Лопе-де-Вега, стоять на первом месте. Однако и к ним он подходит не с формальной стороны условного кодекса, а основывается на искренних, естественных переживаниях души обыкновенного человека. Не менее важным для содержания драмы считает он изображение любви — такой, какой она является в обиходной жизни трезво чувствующего сердца: это — любовь, зарождающаяся в теплом влиянии ветра, среди здоровых людей, в ласковом ворковании влюбленных или в стонах несчастной жертвы, в мечте неразделенной любви и в подвиге самоотверженного чувства. Часто обращается Лопе-де-Вега и к отечественной истории, находя, что народ желает и обязан ее знать. Но и в разработке исторических сюжетов поэт остается на чисто-народной почве. Его герои эпичны и прямолинейны, но под этой грубой оболочкой скрывается благочестие, сердечность и благородство, как выражение патриархальной души народной. У Лопе-де-Вега короли — отцы и друзья подданных. Поэтому король — защитник не только права, но и справедливости. Вот и является он, переодетый, к вассалу, проливавшему пот и кровь народа, и вызывает его на смертельный поединок. Вот население поднялось против жестокого герцога. Король приходит и, „оказавши“ правосудие, восстанавливает порядок. Вот вельможа похищает чужую невесту. Король, присудивши его к смерти, освобождает невесту. Соответственно такому разнообразию тем, поток драм Лопе-де-Вега (он написал их более 1500) резко делится на два течения, как, вообще, разделилась позднейшая испанская драма. С одной стороны это — так называемая драма плаща и шпаги (*comedias de sara y espada*), с другой — драма историческая или героическая (*comedias de guido, de suegra*, т. е. „пьесы громоздкие, шумные“, принимая во внимание большое количество действующих лиц и пышность обстановки). Лопе-де-Вега является одним из типичных представителей этих двух течений.

Между его последователями выделяются Тирсо-де-Молина, Бельмонте и Аларкон. Тирсо-де-Молина писал в период полного разложения общества под гнетом церковного и светского самовластия. Будучи монахом в одном из мадридских монастырей, он, все-таки, не шадил в своих комедиях ни духовенства, ни дворянства, но умел это делать с такою ловкостью, что инквизиция не могла найти в его пьесах ничего непристойного: изворотливость блестящей речи скрывала резкую мысль, а непристойность содержания скрывала внутренний смысл положений. Тирсо-де-Молина извещен, в особенности, как первый драматург, коснувшийся судьбы Дон-Жуана, этого типа оболстителя и сверхчеловечка, вошедшего с тех пор в обиход мировой литературы. Типичным образцом комедий другого последователя Лопе-де-Вега — Бельмонте — служить пьеса — „Чорт-проповедник“, полная яркого, хотя и ловко прикрытого, по тяжелым условиям времени, юмора. Эта злая сатира на духовенство изображает похождения бѣса, возбудившего против монахов такое недовольство населения, что, хоть, закрывай монастырь. Заступником монахов является сам Христос, заставляющий бѣса вступить в число монахов, начать проповедь по сбору пожертвований на монастырь, построить этот монастырь

и только тогда вернуться вновь в преисподнюю. В виду такого „торжества“ христианской идеи, инквизиция спокойно допустила распространение пьесы.

Пора простодушия в испанской комедии кончается на именах Лопе-де-Вега, Тирсо-де-Молина и Бельмонте. Безыскусственная народная поэзия, полная непосредственных чувств и наивного вдохновения, уступает место более разсудочной и еще более разработанной технической драме. Аларкон является провозвестником новых задач творчества. В его комедиях звучат уже кальдероновские мотивы, но так как он является далеко не полным их выразителем, то и слѣдует обратиться к изучению Кальдерона, вполне овладевшего этими мотивами.

Кальдерон завершает собой цветущий период испанской литературы, которая, как уже было сказано, развилась особенно в драматической форме. Кальдерон начинает свою деятельность, послѣ цѣлаго ряда выдающихся предшественников. Он как бы подводит итоги блестящей эпохи испанской поэзии, сосредоточивая в своем творчестве типические черты поэтических индивидуальностей своих собратьев. Это — поэт высоких мыслей и отвлеченных настроений. О чем бы ни говорил он, его поэзия героична и вдумчива. Попадаются детали не вполне разработанные, чисто внешние характера, встречаются злоупотребления риторикой, но все это искупается глубиной идеи в пьесе и смелостью выполнения. Позднейшая критика ставила идейные замыслы Кальдерона выше шекспировских, и только техническое осуществление их в пьесах по своему несовершенству сводило полет их на землю. Гѣте, сравнивая творчество Шекспира с „кистью спѣлаго виноградаря, прекрасного в своем простом, естественном видѣ“, характеризует так Кальдерона: „Это — прошедший идеальную очистку алкоголь, приправленный пряностями и смягченный сладостями“. Особенности творчества Кальдерона выясняются ярче из сопоставления их с особенностями гения Лопе-де-Вега. Самая жизнь их была различна: насколько Лопе-де-Вега испытал бурные превращения судьбы, настолько Кальдерон жил умѣренно и просто. Как поэт Лопе-де-Вега является представителем более народной драмы. Его гений творит непосредственно, почти безсознательно, тогда как в поэзии Кальдерона развита именно разсудочность и техника. Не обладая пылкой фантазией, как Лопе-де-Вега, Кальдерон выигрывает кропотливой обработкой своих произведений. У первого — природа, у второго — искусство. Когда Лопе-де-Вега импровизирует, Кальдерон разсуждает. Один блещет простонародной свѣжестью, другой — придворным лоском или, по выражению одного из критиков, „поэзия Лопе-де-Вега проникнута благоуханием лѣса, у Кальдерона чувствуется аромат салона, вимам церковного кадила“, потому что, не говоря уже о чисто придворных, случайных пьесах по заказу своего покровителя — короля Филиппа IV, поэт часто касался религиозных тем. Такова, например, одна из мистерий Кальдерона „Великий театр мира“. Под его пером в ней оживает и движется небесный простор, шелест дерева, полет птицы. Господь в ризѣ, затканной цвѣтами, сзывает людей — актеров мирового театра, и распределяет роли: один играет короля, другой — богача, тот — урода, этот — честного, но бѣднаго красавца. Актеры-люди надевают подходящие личины и говорят соответствующие монологи. Когда же перед Господом появляется столъ с яствами и питиями, то роли мѣняются: богачи и знатные идут в преисподнюю, бѣдные и несчастные садятся за трапезу, а король и красавец-юноша, как олицетворение идеалов, подвергаются очищению в чистилищѣ. Что касается до мотивов чести, то они разрабатываются Кальдероном не менее настойчиво, чѣм Лопе-де-Вега, вдобавок, с какой-то

особенной и неукротимой яростью. Типичны въ этомъ отношеніи драмы: „Саломейскій алькадъ“ и „Врачъ своей чести“. Въ „Саломейскомъ алькадъ“ съ исключительной силой подчеркнутъ социальный характеръ столкновения героев драмы. Крестьянинъ Креспо, выбранный алькадомъ (старшиной), вынужденъ пустить къ себѣ на постой капитана военного отряда. Капитанъ, не долго думая, пытается овладѣть дочерью Креспо. Креспо жалуется генералу: „Я убью всякаго,—говоритъ Креспо,—кто будетъ угрожать моей чести хоть издали.—Чортъ побери!—восклицаетъ генералъ,— да ты забылъ, что онъ офицеръ?!— Нѣтъ, не забылъ, но если бы онъ былъ даже генераломъ, то все равно я убилъ бы его за свою честь.—Крестьянинъ обязанъ безропотно переносить лишения, возражаетъ генералъ. Креспо, убѣжденный, по его словамъ, что „крестьянинъ такого же честнаго и незапятнаннаго происхожденія, какъ солнце“, отвѣчаетъ съ достоинствомъ:—Я обязанъ жертвовать королю имуществомъ и жизнью, но честь моя—лучшая часть моей души, а душа моя принадлежитъ Богу. Когда, тѣмъ не менѣе, капитанъ все таки обезчещиваетъ дѣвушку, то Креспо, пользуясь своей властью алькада, приказываетъ схватить негодяя и отдать на судъ, который и приговариваетъ офицера къ повѣшенію. Проѣзжающему черезъ мѣстечко королю приходится только подчиниться рѣшенію народного суда.—Еще болѣе въ сгущенныхъ тонахъ драма „Врачъ своей чести“. Жена дон-Гуттіэре—Менсія—была до брака увлечена наслѣдникомъ престола Энрике. Пользуясь отъѣздомъ дон-Гуттіэре, инфантъ подкупаетъ прислугу и проникаетъ къ Менсії. Вернувшійся донъ-Гуттіэре находитъ въ спальнѣ кинжалъ, убѣжавшаго отъ него, инфанта. Менсія увѣряетъ мужа, что это были разбойники. Но донъ-Гуттіэре уже охваченъ подозрѣніемъ. О, честь!—восклицаетъ онъ,—много еще мнѣ придется пострадать за тебя... Черезъ нѣкоторое время донъ-Гуттіэре видитъ во дворцѣ инфанта шпагу съ такой же рукояткой, какая была у найденнаго кинжала. Снова наступаетъ ночь. Попрежнему терзаемый ревностью, донъ-Гуттіэре прокрадывается неожиданно къ себѣ домой и изъ бреда спящей жены узнаетъ, что, дѣйствительно, она видѣлась съ инфантомъ. Разославши слугъ изъ дома, донъ-Гуттіэре запираетъ жену на ключъ и приводитъ перваго попавшагося врача, предварительно завязавши

ему глаза платкомъ. По настоянію дон-Гуттіэре, Менсія убита, какъ бы неудачной операціей врача, а врачъ выведенъ снова на улицу съ завязанными глазами. Успѣвши незамѣтно схватиться за ручку двери такъ, что на ней остается кровавое пятно, врачъ неожиданно встрѣчаетъ короля, который, освободивши его отъ повязки, узнаетъ о происшествіи. Тогда король идетъ къ дону-Гуттіэре и, испытывая его, совѣтуетъ, какъ вдовцу теперь, жениться на Леонорѣ, давно имъ интересующейся.—А если я найду инфанта въ моемъ домѣ? возражаетъ донъ-Гуттіэре.—Не вѣрь подозрѣніямъ,—отвѣчаетъ король.—А если за своей кроватью я опять найду кинжалъ инфанта?—Слуги могутъ быть подкуплены.—А если у жены я найду письмо инфанта?—На всѣ бѣды есть лѣкарство.—Какое, государь? — Кровопусканіе. Я видѣлъ на двери кровавый отпечатокъ. — У каждаго ремесленника при входѣ вывѣска его ремесла. Мое ремесло — охрана чести.—Тогда протяни руку Леонорѣ,—заканчиваетъ король, — она не запятнаетъ твоей чести. — Я крови не боюсь, — вмѣшивается Леонора, — а если заболѣю, онъ исцѣлитъ меня своимъ лѣкарствомъ. — Эти обиходныя возрѣнія испанца на дѣла чести въ драмахъ чести Кальдерона обвѣяны ужасомъ. Испанецъ щадитъ короля и его семью, какъ представителя божественной власти на землѣ, но для остальныхъ, кто бы они ни были, пощады нѣтъ,—и, вотъ, почему одному изъ критиковъ кажется, что „въ туманѣ дымящейся крови драмъ чести Кальдерона вьются со свистомъ шипящія змѣи, еще болѣе сгущая неистовство ужаса“.

Выше уже было сказано, что, помимо пьесъ „шаловливаго плаща“ и „ужаса шпаги“, испанская драма знала тихія настроенія мистерій и поэзію исторической картины. Кальдеронъ далъ кромѣ того еще и философскую драму, до сихъ поръ поражающую глубиной своей мысли. Лучшимъ образцомъ такой философской драмы служитъ пьеса Кальдерона „Жизнь есть сонъ“. Эта мысль, видимо, принадлежала къ наиболѣе мучившимъ поэта на склонѣ его дней, и онъ не однажды обращался къ разработкѣ ея. Сначала она вылилась у него въ формѣ мистеріи подъ тѣмъ же названіемъ. На сценѣ — хаосъ созданія. Стихій спорятъ за свое господство въ мірѣ. Господь вмѣшивается въ ихъ споръ и объявляетъ господиномъ надо всѣмъ человѣка, какъ свое подобіе. Въ тем-

ТЕАТРЪ К. Н. НЕЗЛОБИНА.



„Въ Золотомъ домѣ“. Н. Ашешова.

2-ой актъ.

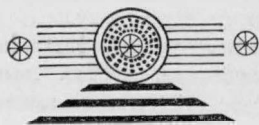
ной пещерѣ дремлетъ первобытный человекъ. Господь даетъ ему Святую Благодать въ жены. Стихи служатъ ему. Человекъ блаженствуетъ. Тогда просыпаются враждебныя Господу силы, и вотъ князь тьмы, подъ видомъ Садовника, соблазняетъ человекъ запрещенными яблоками, дающими ему яко бы власть надъ самимъ Богомъ. Человекъ соблазняется и ѣстъ плодъ. Тогда меркнутъ Благодать, покрываются кровавымъ терніемъ розы, поднимаются бури, и Человекъ, отвергнувшій Разумъ, снова брошенъ въ темную пещеру. Проснувшись по-прежнему безсильнымъ и зависимымъ, онъ слышитъ слова Господа: Человекъ! Ты грезишь пока живешь. Храни же свято дарованное тебѣ благо, иначе, проснувшись отъ земного сна, ты увидишь себя въ тѣсной темницѣ смерти.—Кальдеронъ подходитъ въ этой пьесѣ къ самымъ глубинамъ человеческого духа. Въ ней звучитъ отголосокъ древней индійской мудрости, что видимый міръ — только греза, очнувшись отъ которой въ служеніи страстямъ, человекъ попадаетъ въ тяжкій плѣнъ грубой дѣйствительности. Въ дальнѣйшемъ эта мысль иллюстрируется поэтомъ въ другой пьесѣ того же названія, гдѣ принцъ, заключенный въ тюрьму, переносится по капризу своего отца, сонный, въ пышный замокъ, послѣ чего снова черезъ нѣкоторое время попадаетъ въ ту же темницу, просыпаясь въ ней снова къ прежней суровой дѣйствительности.

Къ величественной исторіи старой Испаніи, прославленной ея поэтами, какъ нельзя болѣе примѣнны и поэтическія строки Шекспира изъ его „Бури“, кстати, совпадающія съ мыслью кальдероновской „Жизнь есть сонъ“. Ихъ приводитъ К. Бальмонтъ въ своей статьѣ о Кальдеронѣ — „Отъ страстей къ созерцанію“.

Какъ зыбкимъ сномъ воздвигнутое зданье,  
Исчезнетъ все: роскошные дворцы,  
И тучами увѣнчанныя башни,  
И храмы, и великій шаръ земной,  
И даже то, что въ немъ, что съ нимъ,—растаетъ,—  
Какъ зрѣлище обманное погаснетъ,  
Слѣда не оставляя за собой.  
Мы созданы изъ сущности такой же,  
Какъ сны,—и наша маленькая жизнь  
Со всѣхъ сторонъ окружена дремотой.

Въ этой дремотѣ, въ которую погружалась старая Испанія, еще мелькаютъ кое-какія дарованія вродѣ Морето, но, въ общемъ, испанская драма уходитъ подъ покровительство французскаго театра и, теряя свою національность,—„гаснетъ, какъ зрѣлище обманное“.

С. Разумовскій.



### ОБЩЕСТВО ПОМОЩИ СЦЕНИЧЕСКИМЪ ДѢЯТЕЛЯМЪ.

31-го октября состоялось Учредительное Общее Собраніе „Общества Помощи Сценическимъ Дѣятелямъ“. Исторія возникновения его такова: организовавшійся нѣсколько лѣтъ тому назадъ „Всероссійскій Союзъ Сценическихъ Дѣятелей“, поставившій себѣ цѣлью „поднятіе театральнаго дѣла въ Россіи и улучшеніе положенія сценическихъ дѣятелей“, между другими своими начинаніями имѣлъ въ виду учрежденіе кассъ взаимопомощи, пенсіонныхъ, на случай безработицы и т. п. Въ этомъ Союзу мѣшала актерская безпечность, полное нежеланіе думать о завтрашнемъ днѣ и многолѣтній обычай — жить какъ птицы небесныя: вмѣсто того, чтобы создавать такія кассы, актеры всячески уклонялись отъ всякой общественной организаціи; актеры или отказывались вступить въ Союзъ, отговариваясь несочувствіемъ цѣлямъ, хотя таковыя имъ должны быть особенно

дороги, или же, вступивъ въ Союзъ, годами забывали вносить членскіе взносы. Поэтому-то Союзъ рѣшилъ выдѣлить изъ своей среды комиссію для обсужденія вопроса о помощи нуждающимся актерамъ, страдающимъ, какъ въ силу перепроизводства, такъ и изъ-за случайныхъ причинъ — болѣзни, краховъ и т. п. Исходя изъ той основной мысли, что для успѣшной работы въ этомъ направленіи необходимо привлечь къ ней широкіе слои общества, союзъ поручилъ комиссіи организовать „Кружокъ Помощи безработнымъ сценическимъ дѣятелямъ“ на автономныхъ началахъ съ правомъ вступленія въ него не однихъ только сценическихъ дѣятелей. Въ работахъ комиссіи главное участіе приняли: Ю. В. Васильева, М. Е. Залѣсовъ, А. И. Незлобина, А. Н. Лепковская, М. Э. Мондшейнъ, Е. П. Полянская, Е. А. Сперанская, Н. Н. Сперанскій, Ф. Ф. Энгельке, и въ результатѣ этихъ работъ „Кружокъ помощи безработнымъ сценическимъ дѣятелямъ при В. С. С. Д.“ открылъ свои дѣйствія 1-го марта 1909 г. на автономныхъ пачалахъ, но состоя при Всероссійскомъ Союзѣ Сценическихъ Дѣятелей, какъ особый отдѣлъ его. Вошли членами М. Н. Ермолова, А. А. Яблочкина, В. В. Максимовъ, М. М. Блюменталь-Тамарина. Дружная, энергичная работа представителей сцены совместно съ лианами изъ другихъ слоевъ общества дала хорошіе результаты: доходы кружка, составлявшіеся изъ членскихъ взносов, добровольныхъ пожертвованій и, главнымъ образомъ, поступленій отъ устройства концертовъ, спектаклей и базаровъ — за весь періодъ существованія кружка было устроено 2 концерта, 4 базара, 13 спектаклей, — достигли внушительной суммы въ 19400 руб. 29 к., изъ которой и производились расходы, какъ-то: на выдачу ссудъ и пособій, достигшіе суммы 7308 руб. 51 к., на пріобрѣтеніе комнаты въ Санаторіи въ Эссентукахъ имени В. Ф. Комиссаржевской, на устройство дешевыхъ квартиръ, выдачу бесплатныхъ обѣдовъ на время слета актерской громады Великимъ постомъ и т. д. Капиталы кружка на 31-ое октября выразились въ суммѣ 3635 руб. 06 к., изъ коихъ 2253 руб. 44 к. имѣли специальное предназначеніе: учрежденіе койки имени В. Ф. Комиссаржевской для сценическихъ дѣятелей; кромѣ того, кружку принадлежала упомянутая комната въ Санаторіи въ Эссентукахъ, стоющая 1700 руб., было пожертвовано на стипендію имени Л. Н. Толстого 500 руб. и твердо обѣщано пожертвованіе на пополненіе фонда койки имени Комиссаржевской. Кружокъ началъ существованіе безъ всякихъ средствъ и дѣйствовалъ подъ руководствомъ Президіума, къ составу котораго безсмѣнно принадлежали Ю. В. Васильева, В. О. Шмидтъ, главныя вдохновительницы работъ кружка, Е. А. Сперанская, Н. Н. Сперанскій, Ф. Ф. Энгельке, и въ помощь котораго было выбрано жюри (сотрудники), среди которыхъ работали Н. В. Книгининская, Е. П. Полянская, А. Л. Щепкина, А. Н. Лепковская, М. Е. Залѣсовъ, О. С. Островская и друг. Сравнительно-же крупная дѣятельность кружка возможна была лишь благодаря дружной работѣ всѣхъ дѣятелей кружка и существенной поддержкѣ членовъ, среди которыхъ особенно сильную помощь оказывали А. И. Незлобина, М. А. Милитинская, В. В. Максимовъ, Д. А. Дмитріевъ, П. Н. Мамонтовъ.

Однако, принадлежность къ союзу не разъ причиняла кружку затрудненія и стѣсненія и заставляла поднять вопросъ о необходимости выдѣленія кружка въ самостоятельное и легализованное общество, которое могло бы расширить прежнюю дѣятельность кружка и замѣнить палліативную помощь сценическимъ дѣятелямъ (выдача пособій и ссудъ) устройствомъ артельныхъ театральныхъ предпріятій, основаніемъ общежитій, пріютовъ и т. п. Рѣшеніе о выдѣленіи кружка въ самостоятельное общество было принято въ февралѣ сего года Общимъ Собраніемъ членовъ кружка, выбравшимъ и комиссію для выработки проекта устава, въ которую вошли В. О. Шмидтъ, Г. К. Шлезингеръ, Н. Н. Сперанскій, А. Б. Виноградъ и Ф. Ф. Энгельке. По утвержденіи проекта устава Общимъ Собраніемъ членовъ кружка, таковой былъ представленъ на утвержденіе администраціи, каковое и состоялось 14-го іюля сего года.

Въ Учредительномъ Общемъ Собраніи новаго „Общества Помощи Сценическимъ Дѣятелямъ“, происходившемъ подъ предсѣдательствомъ С. Ф. Разсохина, были заслушаны привѣтствія кн. А. И. Сумбатова-Южина, В. В. Максимова, А. А. Яблочки-

ной; затѣмъ, было принято къ свѣдѣнію, что членами общества выразили согласіе быть М. Н. Ермолова, А. И. Незлобина, А. А. Бахрушинъ, О. А. Коршъ, Н. Н. Щепкинъ и друг., и доложено о передачѣ обществу всѣхъ капиталовъ и дѣлъ закрывшагося „Кружка Помощи Безработнымъ Сценическимъ Дѣтелямъ“, съ непрѣмѣннымъ условіемъ всѣ капиталы спеціального назначенія сохранить и использовать въ намѣченномъ ранѣе порядкѣ. Также были рассмотрѣны и утверждены, по внесеніи нѣкоторыхъ поправокъ, правила Общества, выработанныя комиссіей подъ предсѣдательствомъ В. О. Шмидтъ.

Въ состоявшихся затѣмъ выборахъ Правленія Общества предсѣдателемъ его единогласно избрана Ю. В. Васильева, а въ правленіе А. А. Бахрушинъ, А. И. Незлобина, С. Ф. Разсохинъ, Е. А. Сперанская, Н. Н. Сперанскій, В. О. Шмидтъ, Ф. Ф. Энгельке. Въ составъ ревизіонной комиссіи избраны А. Б. Виноградъ, М. К. Долгашова, Е. Н. Злобина, М. К. Касацкая и Г. К. Шлезингеръ.

Нечего говорить о важности задачъ новаго общества, столь необходимаго для оставшейся безъ попеченія актерской братин.

Цѣлью общества, какъ гласитъ первый параграфъ его устава, является помощь сценическимъ дѣтелямъ матеріальная, трудомъ, взаимопомощью и пр. Будемъ надѣяться, что отзывчивая къ запросамъ театра публика столь же сочувственно отнесется и къ новому обществу. Вступленіе въ число членовъ совершается путемъ баллотировки по рекомендаціи трехъ членовъ общества. Въ добрый часъ!

Ал. Н. В—скій.



### О МУЗЫКѢ ВЪ ДРАМѢ.

(Отзвѣтъ кн. Сергѣю Волконскому).

Фанатизмъ — плохой кормчій. Онъ почти всегда слѣпъ и поэтому часто приводитъ втупикъ даже сильную мысль.

Только фанатической приверженностью системѣ Далькроза я могу объяснить себѣ и „оправдательную“ реплику кн. Сергѣя Волконскаго \*) на мою статью „О музыкѣ въ драмѣ“.

Иначе онъ несомнѣнно увидѣлъ бы, что въ моемъ толкованіи музыки, какъ „невидимаго регулятора“ нѣтъ никакого покушенія на пуризмъ его Далькросовскихъ убѣжденій...

Вѣрный Далькрозу, кн. С. Волконскій говоритъ, что „принципъ распредѣленія пластическаго движенія по законамъ музыки могъ бы найти свое приложеніе даже въ словесной драмѣ, если „подъ текстъ подложить музыку“ и если уже по этой музыкѣ размѣщать ритмику тѣлодвиженій“.

Но вѣдь тѣлодвиженія въ драмѣ являются послѣднимъ этапомъ творчества: они имѣютъ право на существованіе лишь тогда, когда служатъ виѣшнимъ выраженіемъ внутренняго переживанія—только въ такомъ случаѣ они получаютъ оправданіе и становятся художественно-необходимыми. А разъ такъ, то дви-

женія въ драмѣ только тогда и смогутъ ритмически размѣститься по музыкѣ, когда ритмически размѣстятся вызывающія ихъ переживанія. Вотъ на нихъ-то, какъ на первоисточникъ, мнѣ и представляется важнымъ воздѣйствовать ритмомъ музыки „подложенной подъ текстъ“, въ зависимости отъ его характера. Тогда и движенія и слова—вообще виѣшнія проявленія переживаній—неизбѣжно станутъ ритмическими, и между формой и содержаніемъ воцарится искомая гармонія.

Иначе, какъ бы совершенно ни было сліяніе движенія съ музыкой, какъ бы каждое движеніе ни было въ ней оправдано, оно все же не будетъ еще оправдано въ той драмѣ, подъ текстъ которой та или иная музыка подложена и будетъ ей, слѣдовательно, ненужнымъ, чужимъ.

Быть можетъ, эти мои выводы изъ положенія „музыка-регуляторъ движенія“ совсѣмъ иныя, чѣмъ тѣ, какіе дѣлаетъ изъ него по Далькрозу кн. Сергѣй Волконскій, но вѣдь я и не объ- являю себя послѣдователемъ Далькроза, какъ тѣ преподавательницы пластики, съ которыхъ онъ беретъ подписку, что онъ не будутъ „выступать подъ его флагомъ“ и относительно которыхъ въ томъ же номерѣ „Студіи“ такъ горячо предостерегаетъ насъ кн. С. Волконскій.

Я воспользовался цитатой изъ его „Разговора“ только потому, что она, какъ я и писалъ, воскресила въ моей памяти произведенные мною опыты. Построеній же на этой цитатѣ я отнюдь не дѣлалъ, такъ что, „оправдываясь“, кн. С. Волконскій стучится, собственно, въ открытую дверь...

О, нѣтъ, избави меня Богъ покушаться на систему Далькроза! Я вовсе не хочу попасть въ списокъ тѣхъ дамъ, относительно которыхъ „предупреждаютъ“...

Оставляя въ сторонѣ склонность кн. С. Волконскаго къ гиперболамъ, благодаря которой фраза—„нѣкоторые не въ силахъ были сдержать рыданій“ у него превращается въ иную: „у многихъ дѣлались истерики“, я не могу все же оставить безъ отвѣта еще одно мѣсто изъ его „оправдательной“ реплики.

Онъ рисуетъ юмористическую картину: во время какого-нибудь раздирающаго діалога за сценой раздается вдругъ маршъ „и наши герои, всѣ въ слезахъ, встаютъ и начинаютъ этотъ маршъ осуществлять“...

Дѣйствительно, нелѣпо... Очень! Но вѣдь не я авторъ этой картины. Ибо я вовсе не предлагаю, какъ неправильно пишетъ кн. С. Волконскій, ввести въ качествѣ „регулятора движенія“ музыку, требуемую ремарками авторовъ.

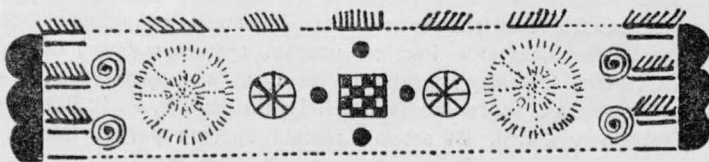
Я эти ремарки привелъ лишь съ цѣлью показать, что авторы и сами чувствуютъ важное значеніе музыки.

Я же, какъ могъ бы увидѣть и кн. С. Волконскій, прочтя мою статью болѣе внимательно, во время репетицій „Дяди Вани“ пользовался не „гармошкой“, а Чайковскимъ, полагая, по мѣрѣ отпущеннаго мнѣ судьбою чутія, что „подъ текстъ“ Чехова болѣе всего умѣстно подложить эту музыку.

Въ заключеніе я позволю себѣ возвратитъ кн. Волконскому одну изъ его сентенцій: да, конечно, „выхватить двѣ фразы можно, но изъ этого не слѣдуетъ, что выводы того, кто выхватилъ, совпадаютъ съ основаніями того текста, откуда выхвачено...“

Александръ Таировъ.

\*) № 5 „Студіи“.





С. Т. КОНЕНКОВЪ.—Стри-богъ.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

(„Мѣсяцъ въ деревнѣ“—И. Тургенева).

Теперь, по возобновленіи невольно смотришь эту пьесу иначе, чѣмъ когда она была поставлена въ первый разъ на сценѣ Художественнаго театра.

Ту часть писемъ Тургенева къ Віардо и къ семьѣ ея, которая столько сказала намъ о немъ, какъ о человѣкѣ, цѣлые годы и мѣсяцы жившемъ мучительнымъ терзаньемъ любви къ „замѣчательной женщинѣ“, тогда мы еще не могли прочесть, а теперь мы уже знаемъ. Мы прочли черновыя страницы Тургеневской литературы о любви. И еще рѣзче стала передъ нами особливая двойственность творчества Тургенева, которую прежде можно было лишь подозрѣвать. Стилъ, „выдумка“, „литературность“ выливается въ жеманную, умную, прелестную форму жизнь, какъ она есть, жизнь безъ афоризмовъ и закругленныхъ фразъ, которой жилъ Тургеневъ, и его время. Та стихія жизни, которой лишь и отдавалась Тургеневская муза—любовь, только теперь послѣ того, какъ раскрыта изнанка чувствъ и темъ Тургеневскихъ писаній въ послѣднихъ опубликованныхъ письмахъ, стала для насъ тоже ясной, стилизованной Тургеневскимъ стилемъ. И теперь мы можемъ объ этомъ говорить съ увѣренностью, а не строить догадки. Послѣ первой постановки писали о красотѣ чувствъ, о красотѣ той жизни и той любви, которая поразила людей, не предполагавшихъ увидѣть на сценѣ то, чего не могли прочесть въ книгѣ Тургенева и чего не предполагали въ прошломъ. И теперь, конечно, вмѣстѣ со свѣтомъ, и солнцемъ, вливающимся въ комнаты стариннаго дома, стариннаго липняка на сценѣ, пробивалось въ насъ то живое, что похитилъ Тургеневъ отъ жизни и создалъ въ своемъ воображеніи: бытъ, сюжетъ и самое дѣйствіе. Но не это останавливало на этотъ разъ вниманіе въ театрѣ.

Пьеса Тургенева изыскана въ смыслѣ литературной вѣщности. Она прелестна, проста, ясна и умна,—и все это представилъ театръ. Музыку тургеневскаго языка не нарушилъ ни одинъ актеръ, всѣ внутренніе темпы такъ удивительно переданы. Все узнали, изучили и сдѣлали вдохновители этой сцены: краски и воздухъ, интонаціи и манеры, мимику и гримъ, костюмы и обстановку. И тѣмъ, что сдѣлали они все это, они показали, какъ классически „литературенъ“ Тургеневъ, но какъ далека идейно-прекрасная жизнь комедіи отъ той, во имя которой творилась Тургеневымъ эта жизнь пьесы, какъ далека она отъ той, изъ которой была почерпнута вся эта трагедія молчаливой любви, рассказанная въ его письмахъ. Комедія написана почти тѣми же словами, что и трагедія чувства Тургенева въ письмахъ. Почти тѣми же... но тамъ жизнь, а здѣсь литература. И читатель оставилъ бы все это про себя: и салонное изящество фразъ всѣхъ персонажей, и это преломленное въ рефлексъ любованіе красотою природы и красотою чувствъ, и „тургеневскій“ шаржъ въ смѣшныхъ выдуманныхъ фамиліяхъ, какихъ-нибудь Протобекасовыхъ, и знакомыя „тургеневскія“ противопоставленія какой-нибудь „худосочный молодой человѣкъ, робкій, но съ отличными правилами“; ибо, такъ однажды дано Тургеневымъ для насъ, и каждый пусть прочтетъ такъ, какъ дано ему понимать это.

Но передъ нами сцена, театръ, интерпретація. И эти мысли приходятъ теперь именно потому, что тогда мы еще не прочли тѣхъ писемъ, не слышали подлинныхъ, вырвавшихся словъ и чувствъ Тургенева, не литературныхъ чувствъ, а живыхъ. Когда актеры оставались на основѣ одной Тургеневской „литературности“; когда они не шли дальше строго построенныхъ Тургеневымъ дѣйствій и словъ, дальше подлиннаго текста Тургенева (который, правда, къ сценической выгодѣ очень сжали въ Художественномъ театрѣ) и ремарокъ его: „тихо садится подлѣ нея; неподвижно глядитъ на полъ; она молчитъ: онъ поспѣшно продолжаетъ“; тогда ихъ игра и вся пьеса, все истолкованіе Тургенева было лишь намекомъ на то дѣйствительное, что знаменуютъ всѣ эти дѣйствія, слова, положенія, написанныя Тургеневымъ; когда же рвалось изъ оболочки словъ несдержанное чувство, сама жизнь, то мы смотрѣли не на Тургеневскую литературно-изысканную

пьесу, а на изображеніе актерами этого подлиннаго и вѣчнаго чувства. И тутъ невольная двойственность для воспринимающаго: какъ нужно? Нужно ли, чтобы золотой языкъ Тургенева, обряженный въ удивительно искусныя интонаціи, вмѣненные людямъ тонкаго воспитанія, такъ плавно и медлительно текъ и развивалъ это, какъ бы заслоненное словами, дѣйствіе, и почти неуловимая, но яркая во всѣхъ нюансахъ игра заставляла бы слушать этотъ языкъ, не касаясь того, о чемъ написана пьеса... Или нужно, чтобы игра стала ожившимъ словомъ, чтобы игра сказала бы то, что было съ самимъ Тургеневымъ, когда онъ, декламируя въ письмахъ все о той же темѣ, о „любви счастливой и несчастной“, о „настоящемъ бѣдствіи, когда ей отдаешься весь“, вдругъ обрывалъ французскую прозу и писалъ по-нѣмецки, силясь выразить иной рѣчью душившее его чувство и муку, пытаясь высказать вдругъ нахлынувшую подлинную жизнь, а не рефлексъ ея, высказать шершавымъ нѣмецкимъ языкомъ... и потомъ снова писалъ французской рѣчью. И вотъ, глядя на сцену, на воплощенія театра, еще рѣзче ставишь себѣ этотъ вопросъ. Да что же можно взять отъ Тургенева театру? Развѣ только обвѣять насъ ароматомъ тургеневскаго стиля, зрительно облечь его въ точную времени форму?... Можетъ быть, дѣйствительно „литературность“ его письма сковываетъ живое чувство актера? А, можетъ быть, можно театру и актеру прозрѣвать дальше—до той глубины, гдѣ читаются уже только живыя чувства безъ „литературныхъ“ словъ?... И тогда то, что представлено Художественнымъ театромъ, лишь одна сторона воплощенія.

Вас. Сахновскій.



## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

„Въ золотомъ домѣ“.

Послѣдняя новая постановка Незлобинскаго театра — пьеса Н. П. Ашешова „Въ золотомъ домѣ“. По своей темѣ, по своимъ персонажамъ пьеса архи-московская. До спектакля упорно говорили, повторяли затѣмъ и въ газетахъ, будто „московскій отпечатокъ“ доведенъ тутъ до полной портретности; называли опредѣленныя, хорошо въ Москвѣ извѣстныя, имена. Въ глазахъ однихъ это весьма возвышало и обостряло интересъ пьесы, настаивало все ихъ любопытство, въ глазахъ другихъ унижало ея художественную цѣнность, и уже было готово сорваться горькое обвиненіе въ пасквилѣ. Нужно прежде всего подчеркнуть, что и это насторожившееся любопытство, и эти укоры совершенно напрасны. Отъ всякаго пасквильства пьеса г. Ашешова совершенно чиста; пикантнаго, въ выше указанномъ смыслѣ, въ ней нѣтъ ничего, и при всемъ желаніи никто не могъ бы представить подъ придуманныя авторомъ имена какія-нибудь подлинныя московскія фамиліи. Нужно быть уже очень готовымъ видѣть несуществующее, чтобы увидать портретность на томъ лишь основаніи, что герои пьесы,—Строговы, — миллионеры, что издають они газету, или что не ладны ихъ семейныя отношенія.

Портретности въ пьесѣ нѣтъ, — и это очень хорошо. Но въ пьесѣ нѣтъ и типичности, а это уже отнюдь нехорошо, это дѣлаетъ ея фабулу лишь внѣшне занимательною, но лишаетъ значенія сколько-нибудь серьезнаго. Можно быть разныхъ мнѣній о мѣрѣ художественности, искусства въ романахъ и пьесахъ П. Д. Боборыкина, можно отвѣдѣть ему очень скромное мѣсто на русскіи Олимпѣ, но, какъ матеріалъ бытоизобразительный, въ частности — какъ матеріалъ для изученія новыхъ формаций русскаго „третьяго сословія“, — его произведенія представляютъ неоспоримую и значительную цѣнность. Это были

всегда „протоколы жизни“, въ нихъ была непремѣнно правда и характерность. Этого нѣтъ въ новой пьесѣ г. Ашешова, которая хочетъ изобразить тотъ же классъ, въ самой новѣйшей его формации. То, что показано, не типично для высшаго слоя нашего купечества, и въ этомъ показанномъ, мало чувствуется внимательно наблюденная и глубоко продуманная правда; скорѣе — какія-то на лету схваченныя авторомъ или его предшественниками случайныя черточки, порою возбуждающія сомнѣіе въ своемъ внутреннемъ соотвѣтствіи дѣйствительности. Отъ того, что рисуя „Золотой домъ“ господъ Строговыхъ, авторъ такъ сгрудилъ всякія преступленія и пороки, — яркая свѣтовая картина отнюдь не получилась. И въ запасъ нашего знанія и пониманія новаго купечества, которое приобщилось университетской наукѣ, всѣмъ искусствамъ, меценатствуетъ и тянется къ большой общественной роли, мечтаетъ о министерскихъ портфеляхъ, — ничего новою пьесою не прибавилось. Какъ документъ жизни, это малоцѣнно. Это никакъ не можетъ идти въ сравненіе ни съ боборыкинскими произведеніями, о которыхъ была выше рѣчь, ни, напримѣръ, съ „Джентельменомъ“ кн. А. И. Сумбатова, котораго Рыдловъ — старшій братъ ашешовскихъ Строговыхъ.

Кромѣ жанровой, большое мѣсто занимаетъ въ пьесѣ сторона, такъ сказать, романическая. Романъ внѣшнимъ содержаніемъ очень богатъ. Проходитъ исторія семейной жизни двухъ Строговыхъ, а сквозь туманъ прошлаго проглядываетъ и третья семейная исторія — Строгова-отца. Во всѣхъ трехъ бракахъ очень неблагополучно. Неблагополучіе брака родителей, съ измѣнами, съ прижитыми въ прелюбодѣніи дѣтьми и т. п., покрыто налетомъ времени. И только въ роковыя минуты изъ этой внѣшней налаженной жизни выглядываетъ жесткая и некрасивая правда такихъ отношеній. Тутъ зритель долженъ все принимать на вѣру; нѣтъ у него возможности проникать за факты, въ ихъ психологическую подоснову. И то, что одинъ изъ молодыхъ Строговыхъ оказывается не сыномъ Строгова, а живущая въ ихъ домѣ дочь приказчика Кириллыча — не его дочь, но стараго Строгова и, значитъ, сестра того молодого Строгова, который собирается на ней жениться, — только, такъ сказать, трагическіе анекдоты, въ отжившемъ вкусѣ романовъ Всеволода Крестовскаго. Помню, именно, на такомъ „трагическомъ анекдотѣ“ былъ построенъ одинъ изъ боевыхъ моментовъ „Петербургскихъ трущобъ“. Думается, теперь такіе эффекты, такіа „узнанія“ въ качествѣ главныхъ драматическихъ рессурсовъ, уже отжили свою жизнь и реставрировать ихъ — мысль неудачная и неблагодарная.

Двѣ другія семейныя исторіи развертываются уже на глазахъ зрителя. И онъ въ правѣ желать, чтобы ему показали не только голые факты, хотя бы и достаточно занимательные, но ихъ внутренній, психологическій смыслъ.

Отдѣлаться отъ такихъ запросовъ указаніемъ на большое сумасбродство (фамильная черта Строговыхъ), а также на „скоропалительность“ во всѣхъ рѣшеніяхъ и поступкахъ, конечно, можно, но это значитъ только отдѣлаться. И тогда вся пьеса должна опуститься до степени анекдота. Иныхъ же обоснованій всѣхъ поступковъ героевъ, кромѣ прирожденной скоропалительности, въ пьесѣ нѣтъ.

Зритель совершенно не понимаетъ, почему младшій Строговъ такъ жаждетъ разрушить свой бракъ, а главное — почему онъ дѣлаетъ это такъ грубо, почему на глазахъ у всѣхъ шельмуется — нельзя подобрать выраженіе помягче, — свою милую, нѣжную душою и любящую жену, почему не придумалъ онъ никакихъ другихъ формъ для этого шага. Еще меньше понимаетъ зритель, почему жена, — такая, какъ сейчасъ опредѣлено, сразу, на слѣдующій же день послѣ разрыва съ мужемъ, обращается въ кокетку, да еще привозитъ все свое кокеточное ухарство въ домъ мужа, точно парадитъ этимъ. Авторъ очень ужъ торопился: превращеніе, которое, пожалуй, и возможно, уместилъ въ рамки однихъ быстротечныхъ сутокъ. Вся сцена жены, пріѣхавшей въ строговскій домъ въ вызывающемъ нарядѣ, и съ вызывающими манерами и рѣчами, — какая-то выдуманная, явная жизненная и психологическая неправда.

Автору такъ понравилась придуманная имъ сцена публичнаго изгнанія мужемъ жены, что онъ черезъ актъ повторилъ ее уже относительно второго Строгова. Опять все тутъ смущаетъ не

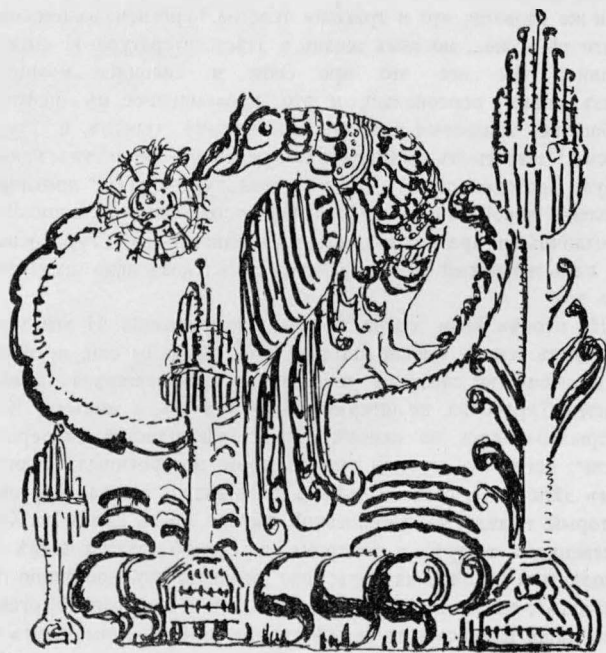
правдоподобіемъ. И такъ же скоропалительно состоялось, безъ достаточныхъ основаній, примиреніе супруговъ, какъ былъ скоропалителенъ ихъ разрывъ. Быстрота въ развитіи дѣйствія почитается большимъ достоинствомъ драматическаго произведенія. Но быстрый темпъ и простая спѣшка, когда авторъ гонитъ дѣйствіе все впередъ, не задумываясь ни передъ какими „почему“ — совсѣмъ не одно и то же. А въ „Золотомъ домѣ“ — именно только спѣшка, какая-то торопливость передать поскорѣе фабулу. Но если авторъ не успѣвалъ останавливаться передъ этими „почему“, — отъ нихъ не можетъ отдѣлаться зритель, то и дѣло мысленно задать ихъ пьесѣ, но отвѣта не получаетъ. Если „Золотой домъ“ — не вкладъ въ наше знаніе и пониманіе новаго купца, то въ такой же мѣрѣ онъ и не вкладъ въ наше пониманіе и знаніе семейныхъ отношеній и любовной психологіи.

Наименѣе удачны у автора женскіе образы; въ нихъ особенно проблематична психика и нѣтъ никакой четкости въ чертаніяхъ. Играть эти образы трудно. Вышли они и въ исполненіи г-жъ Жихаревой, Васильевой и Шиловской блѣдными, бѣдными жизнью. Нѣсколько лучше мужчины. Тутъ спасаетъ нѣкоторая жанровая колоритность. Лучше всего сыгранъ студентъ, младшій Строговъ, пустой, но милый малый. Отлично играетъ его г. Кузнецовъ, — мягко, правдиво и просто, умѣя безъ шаржа передать непутевость и безъ сентиментальности „милость“ этого мальчика, котораго еще не совсѣмъ источила „золотая моль“. Какъ-то нескладно, угловато, да и невразумительно играетъ г. Рудницкій второго Строгова, не даетъ заглянуть ему въ душу, ничѣмъ не оправдываетъ поступковъ и скачковъ въ его чувствахъ и настроеніяхъ. Тутъ неясный у автора рисунокъ становится въ исполненіи еще менѣе яснымъ. И все путается въ образахъ.

Съ болѣею опредѣленностью играютъ г. Нелидовъ и г. Скуратовъ; смыслъ ихъ образовъ ясенъ, но художественно онъ незначителенъ, а формы выраженія театрално-условны. Есть хорошая характерность въ изображеніи г. Аслановымъ роли Кириллыча, и когда образъ этого приниженного, съ затаенною злобою старика пачинаетъ показывать черты трагическія, — въ игрѣ много жуткаго. Вредитъ лишь то, что артистъ очень ужъ полюбилъ нѣкоторыя свои интонаціи и повторяетъ ихъ во всѣхъ роляхъ, становясь оттого однообразнымъ.

У публики пьеса имѣла успѣхъ: на премьерѣ авторъ былъ вызванъ неоднократно. И премьера, и второй спектакль дали полные сборы.

Н. Э.



## НА ПРЕДСТАВЛЕНИИ ПОСЛѢДНЕЙ ПЬЕСЫ Л. Н. ТОЛСТОГО.

### „ОТЪ НЕЯ ВСѢ КАЧЕСТВА“.

Поставленная театромъ „Корша“ послѣдняя пьеска Л. Н. Толстого еще разъ удивительно наглядно показала до какой степени несовмѣстны морализированіе и художественное творчество.

Какъ масло и вода они не даютъ смѣси и, при всѣхъ условіяхъ, остаются каждое само по себѣ.

Л. Н. хотѣлъ написать назидательную комедію, внушающую зрителю мысль, что пить водку вредно и даже пагубно, а написалъ просто яркую фигуру пропойцы, отравленного городомъ, а рядомъ, не менѣе яркую картинку, деревенской жизни.

И снова, во всей своей загадочности, встаетъ передъ глазами вопросъ объ отношеніи искусства къ морали.

Неужели, въ самомъ дѣлѣ, оно совершенно аморально? Вѣдь, искусство крупный факторъ жизни. Оно — средство волновать человѣческую душу, зажигать въ ней чувства и горячія стремленія. Можетъ-ли оно стоять внѣ вопросовъ нравственности, зажигать скверныя чувства и побуждать къ безнравственнымъ поступкамъ?

Музыка, конечно, совершенно аморальна, и не можетъ быть сама по себѣ ни нравственной, ни безнравственной, и это такъ потому, что въ музыкѣ значеніе всякой мысли совершенно ничтожно. Музыка—сильнѣйшее изъ искусствъ по дѣйствию на человѣческое чувство и если мы его осмысливаемъ, то все-таки связь между мыслью и чувствомъ остается всегда искусственной, а часто даже случайной. Марсельеза сдѣлалась революціоннымъ гимномъ и даже символомъ, но возьмите ея музыку саму по себѣ и передъ вами окажется просто зовущій впередъ, бодрящій маршъ, который одинаково можно было бы снабдить словами противоположнаго характера и предоставить для пѣнія войскамъ, идущимъ подъ королевскимъ знаменемъ противъ баррикады. И, наоборотъ, *God save the Queen* можно обратить въ гимнъ, прославляющій не королей, а тотъ торжественный покой, который воцарился бы послѣ побѣды, одержанной революціей. Извѣстенъ анекдотъ, какъ во время *alliance franco-russe* въ гавани встрѣтились два военныхъ судна: русское и французское. На французскомъ грянуло торжественное, привѣтственное: „Боже царя храни“.

Командиръ русскаго судна тоже вызываетъ музыкантовъ наверхъ и командуетъ: Марсельезу!

Музыканты мнутъ, и старшій, подбѣгая къ мостику командира, докладываетъ, что капельмейстеръ остался на берегу, а безъ него они не знаютъ, какая такая марсельеза...

Минута замѣшательства... но командиръ находитъ.

— Играй французское Боже царя храни! — командуетъ онъ, и звуки марсельезы несутся съ русскаго судна навстрѣчу французамъ.

Объ архитектурѣ, гдѣ форма гораздо болѣе осмысленна, уже нельзя говорить съ такою опредѣленностью, что требованія морали ей совершенно чужды. Еще меньше можно сказать это о живописи и скульптурѣ, и уже очень трудно отдѣлаться отъ предъявленія извѣстныхъ моральныхъ требованій, когда передъ нами произведеніе литературы само по себѣ, или написанное для сцены.

Но какъ же отдѣлаться отъ морализированія, если требованія морали надо имѣть всегда ввиду? Новый запутанный узелъ, и новый трудно-разрѣшимый вопросъ.

И его нѣтъ возможности разрѣшить, если мы не введемъ въ рѣшеніе загадки новаго вопроса о цѣли, которая руководитъ художникомъ, когда онъ создаетъ свое произведеніе.

Когда тотъ или иной творческій образъ вспыхиваетъ въ фантазіи художника, онъ всегда амораленъ, и онъ можетъ остаться такимъ же и на полотнѣ, и въ мраморѣ, и на бумагѣ въ повѣсти или поэмѣ, если художникъ охваченъ восторгомъ

только передъ силою выраженія, которую онъ нашелъ, если онъ заражаетъ только тѣмъ же восторгомъ зрителя или читателя и не пробуждаетъ въ немъ никакихъ иныхъ чувствъ.

Такъ аморальны и чисты въ нравственномъ смыслѣ и знаменитая *Io* съ обнимающимъ еѣ Юпитеромъ, скрывшимся въ облакѣ; такъ чисты и свившіеся въ пламенныхъ объятіяхъ Сирена и рыбакъ Макса Клингера.

Аморальны даже глубоко чувственные образы Ропса.

Такъ невинно въ сущности все, что Пушкинъ рассказываетъ про царя Никиту и его дочерей, и, наоборотъ, такъ чудовищно отвратительны произведенія какихъ-нибудь Барковыхъ.

Происходитъ то же, что и въ области чистой мысли, гдѣ совершенно аморальны научные труды о самыхъ страшныхъ извращеніяхъ пола и глубоко безнравственны разныя популярныя „Физиологіи браковъ“ и пр.

И талантъ потому всегда такъ прекрасенъ, что онъ весь устремляется на передачу образа, очень мало интересуясь его моральнымъ содержаніемъ. Его отношеніе къ собственному созданію всегда цѣломудренно и аморально.

Большой талантъ всегда создастъ художественное произведеніе, въ которомъ морализированіе будетъ только искусственно привязаннымъ придаткомъ. Огромная сила таланта, которую обладалъ Толстой, приводила всегда къ тому же.

Но сколько малыхъ сбилось, погибло и еще погибнетъ на томъ же пути...

Сергій Глаголь.

### ТЕАТРЪ КОРША. „ОТЪ НЕЯ ВСѢ КАЧЕСТВА“ Л. Н. ТОЛСТОГО.



Прохожий—Б. С. Борисовъ.

Рис. Эльсаго.

Репродукція воспрещена.

ТЕАТРЪ КОРША. „ПЛОДЫ ПРОСВѢЩЕНІЯ“.



Лукерья—М. Блюменталь-Тамарина.

Рис. Эльскій.

Репродукція воспрещена.

## ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО Ѳ. А. КОРШУ.

Милостивый государь,  
Федоръ Адамовичъ!

11 ноября, с. г. въ Вашемъ театрѣ должна была идти наша пьеса „Сильнѣе смерти“, принятая къ постановкѣ 4 марта 1911 г.

9-го ноября, наканунѣ генеральной репетиціи и послѣ четырехъ неполныхъ репетицій, въ виду внезапной болѣзни г-жи Аренцвари, произошла безъ нашего вѣдома и согласія перемѣла въ распредѣленіи ролей и замѣна нѣкоторыхъ исполнительницъ новыми артистками, конечно, не имѣвшими времени ни выучить ролей за полтора дня до премьеры, ни даже ознакомиться съ пьесой. Такимъ образомъ являлась вполнѣ понятная необходимость перенести спектакль на другое число и поставить пьесу въ любой срокъ, для того, чтобы дать возможность срепетировать еѣ съ новыми исполнителями.

Картина репетиціи наканунѣ „генеральной“ была безотрадная: двѣ артистки въ первый разъ читали свои роли, мѣста не были еще размѣчены, декорации не соответствовали пьесѣ, вообще на сценѣ царили полное недоумѣіе и хаосъ.

На наши усиленные просьбы перенести спектакль и дать, когда будетъ угодно Дирекціи, дополнительные репетиціи,—Вы отвѣтили полнымъ отказомъ, ссылаясь на то, что въ Ва-

шемъ театрѣ любая вещь можетъ пройти съ трехъ репетицій, и поставили ультиматумъ: или пьеса пойдетъ 11-го, или совсѣмъ не пойдетъ.

Такъ какъ первая и главная задача театра состоитъ въ художественномъ воплощеніи произведеніи на сценѣ, что требуетъ серьезной совмѣстной работы автора, режиссера, артистовъ и художника—мы сочли невозможнымъ и для себя, и для исполнителей ставить пьесу при создавшихся условіяхъ, почему и вынуждены были снять ее съ репертуара Вашего Театра.

Считая подобныя взаимоотношенія между авторомъ и театромъ недопустимыми, нежелательными и по существу неправильными, такъ какъ театръ и авторъ, во имя блага искусства, должны дѣйствовать солидарно и дружно, мы считаемъ необходимымъ перенести весь инцидентъ на разсмотрѣніе третейскаго суда, о чемъ извѣщаемъ Васъ этимъ письмомъ и по поводу чего просимъ войти съ нами въ переговоры.

Москва, 11 ноября 1911 г.

К. и О. Ковальскіе.



## ВЕЧЕРЪ КАССЫ ВЗАИМОПОМОЩИ ЛИТЕРАТОРОВЪ И УЧЕНЫХЪ ДЛЯ ОБРАЗОВАНІЯ ФОНДА ИМЕНИ Л. Н. ТОЛСТОГО.

(7-го ноября).

Несмѣтная толпа народа. Большой залъ консерваторіи биткомъ набитъ многоликой толпой. Заполнены всѣ проходы, заняты всѣ свободные уголки. Поистинѣ, вся Москва собралась почтить годовщину смерти великаго учителя. На пестромъ фонѣ юношескихъ головъ выдѣляются почтенныя фигуры П. Д. Боборыкина, проф. Л. М. Лопатина и др. На эстрадѣ, убранной зеленью, бюстъ Л. Н. работы скульптора Андреева. Вокругъ расположился организаціонный комитетъ.

Торжественное, сосредоточенное молчаніе. Серьезны лица распорядителей, серьезна публика. Нѣтъ обычнаго говорливаго шелеста, висящаго надъ театральнымъ заломъ передъ началомъ представленія. Чувствуется, что не въ театрѣ, не во имя зрѣлища собрались эти тысячи. Чувствуется, что всѣ они пришли для совмѣстной скорби.

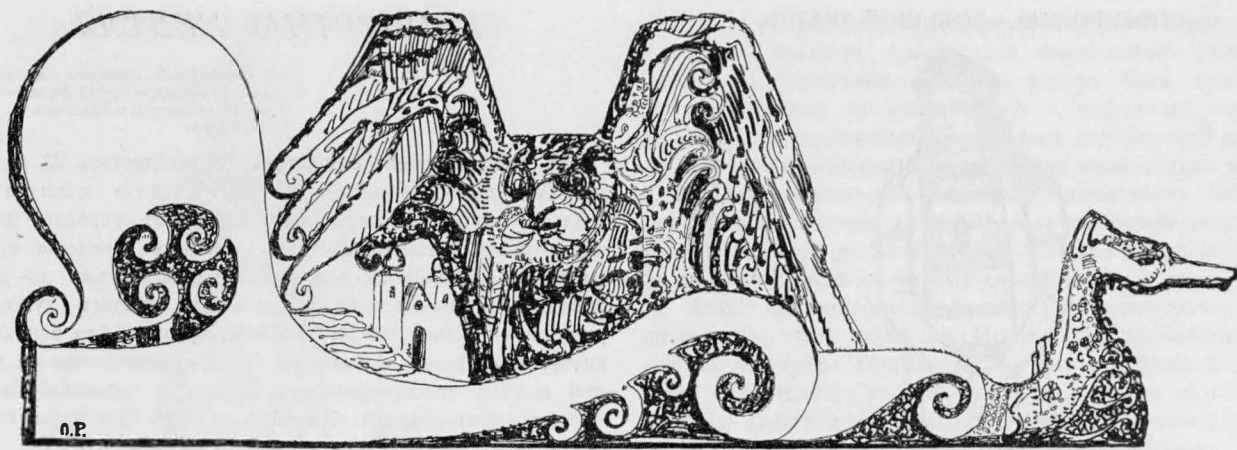
Безъ всякихъ звонковъ, безъ всякихъ предупрежденій въ залѣ раздаются торжественные звуки хора Мендельсона, исполняемаго на органѣ Л. М. Цейтлиннымъ. Какъ бы невольно поднялся предсѣдатель кассы Н. Д. Телешовъ и вслѣдъ за нимъ, какъ одинъ человекъ, торжественно, молча, встаютъ всѣ, наполнившіе залъ. Стоя, слушаютъ хораль. Безъ всякаго уговора отдаютъ дань почтенія памяти Л. Н., тѣнь котораго осѣняетъ всѣхъ въ этотъ моментъ.

Потомъ г-жа О. Гзовская, гг. Сакулинъ и Качаловъ читаютъ отрывки изъ произведеній Л. Н. Исполняются нѣжныя, грустныя пьесы Баха, Рамо, Гайдна, такъ любимыя Толстымъ. Въ заключеніе дивное тріо Чайковского—нашъ русскій „Requiem“.

Вечеръ конченъ. Публика молча расходится, храня благодарность къ исполнителямъ и организаторамъ, своею чуткостью сумѣвшимъ не нарушить молитвеннаго настроенія, сумѣвшимъ создать атмосферу храма, въ которомъ собравшіеся провели вечеръ великой скорби.

М. Т.





## МУЗЫКА.

### „СНѢГУРОЧКА“ ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

„C'est peut-être comme cela, mais cela n'est pas comme ça“—вотъ впечатлѣніе отъ всѣхъ болѣе или менѣе удовлетворительныхъ представлений оперъ Римскаго-Корсакова на нашихъ Императорскихъ и частныхъ сценахъ. Всегда есть какіе-нибудь недочеты, тѣ или другіе промахи, *minus*'ы музыкальнаго или сценическаго свойства, мѣшающіе цѣльности художественнаго впечатлѣнія. Но все-таки никакіе промахи не могутъ лишить произведенія Римскаго-Корсакова присущей имъ самобытной силы и красоты. Напрасливается мысль: какое огромное впечатлѣніе должны были бы произвести эти оперы, если бы всѣ дѣйствующіе художественные факторы стояли бы на одинаковой высотѣ и были объединены одной общей художественной идеей!

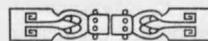
Возобновленная 9-го ноября для бенефиса хора въ Большомъ театрѣ «Снѣгурочка», несомнѣнно, одна изъ прекраснѣйшихъ оперъ Римскаго-Корсакова. Самъ авторъ вѣрно почувствовалъ, что, кончая «Снѣгурочку», онъ сдѣлался «вполнѣ созрѣвшимъ музыкантомъ и опернымъ композиторомъ, окончательно ставшимъ на ноги». И только немного преувеличеннымъ кажется черезчуръ самоувѣренное мнѣніе Римскаго-Корсакова, что «Снѣгурочка» не только его лучшая опера, «но въ цѣломъ—какъ идея и ея выполненіе,—быть можетъ, лучшая изъ современныхъ оперъ» («Лѣтопись моей муз. жизни», стр. 289). Партитура «Снѣгурочки» вмѣщаетъ неисчерпаемые музыкальныя богатства. Въ нѣжной, поэтичной «весенней сказкѣ» Островскаго Римскій-Корсаковъ создалъ необычайно тонкіе, прозрачные музыкальные рисунки какого-то неуловимо нѣжнаго колорита. Для ихъ воспроизведенія нужна чрезвычайно чуткая, отзывчивая душа художника. Ея-то и нѣтъ у г-на Сука, дирижирующаго «Снѣгурочкой» въ Большомъ театрѣ. Къ г-ну Суку вполнѣ примѣнимы слова, сказанныя В. Стасовымъ о Направникѣ. Онъ—«великій мастерской» своего дѣла, отличный капелмейстеръ въ смыслѣ увѣренности и рутины, притомъ несомнѣнно хорошій музыкантъ,—но художественнаго чутья въ немъ мало. Г-нъ Сукъ знаетъ и чувствуетъ только «ноты», а настоящій художественный смыслъ ихъ остается весьма часто неразгаданнымъ. Не чувствуется, чтобы дирижеръ руководствовался при своей передачѣ партитуры какой-либо опредѣленной художественной идеей. Все сводится къ болѣе или менѣе приличному аккомпанименту. Благодаря «казенно-скоренькимъ» темпамъ много прекрасныхъ деталей партитуры оказываются недодѣланными, недостаточно выпукло обрисованными, а отъ этого весьма

существенно страдаетъ художественное впечатлѣніе цѣлаго произведенія. Почему, напримѣръ, никогда не согласуются въ точности контрапункты отдѣльныхъ оркестровыхъ инструментовъ и голосовъ на сценѣ, а совпадаютъ—въ лучшемъ случаѣ—только первая и послѣдняя нота, какъ полагается при «хорошемъ» аккомпаниментѣ? Отъ этого мелодическій рисунокъ затемняется и музыкальная фраза теряетъ не мало выразительности. Прекрасно звучитъ у г-на Сука всегда хоръ, доведенный на этотъ разъ, можетъ быть, въ честь своего бенефиса, до особенно тонкой нюансировки.

Тоже самое отсутствіе общей руководящей идеи, замѣтное въ музыкальномъ изложеніи «Снѣгурочки», чувствуется и въ сценической постановкѣ оперы. «Проза» и «поэзія» перемѣшиваются самымъ безцеремоннымъ образомъ. Ниже читатель найдетъ статью о декоративной постановкѣ «Снѣгурочки».

Изъ отдѣльныхъ исполнителей головой выше другихъ Собиновъ—Берендей. Онъ создаетъ удивительно трогательный образъ вѣчно юнаго любовью царя, съ его дѣтски-наивнымъ невѣдѣньемъ зла. Что голосъ артиста слишкомъ свѣжъ, слишкомъ красивъ и силенъ для дряхлой фигуры старика—Берендея,—кто бы ему этого не простилъ! Г-жа Нежданова—прекрасная Снѣгурочка въ голосовомъ отношеніи. Внѣшность ея, правда, не соотвѣтствуетъ представленію объ этомъ хрупкомъ сказочномъ созданіи. Игра артистки мѣстами подкупала своей неподдѣльной искренностью. Изъ другихъ исполнителей выдѣлялась несомнѣнной музыкальностью и красивымъ голосомъ г-жа Правдина—Лель. Забавенъ г-нъ Эрнстъ—Бобыль. Г-нъ Грызуновъ въ роли Мизгирия не сумѣлъ создать сколько-нибудь выпуклаго образа. Голосъ артиста звучитъ хорошо, а проводить онъ свою партію не всегда достаточно увѣренно.

Риземанъ.

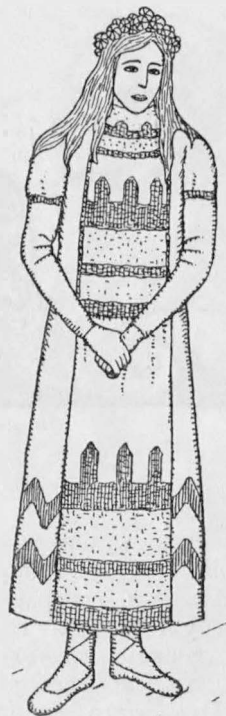


### ПОСТАНОВКА „СНѢГУРОЧКИ“.

Постановка „Гибели боговъ“ не удалась декоратору Большаго театра. Декорации драмы Вагнера трудны и требуютъ художника болѣе культурнаго, обладающаго недюжинной творческой фантазіей, способнаго воспринять духъ Вагнеровскихъ твореній. Какъ-то невольно вспоминаются композиціи К. Богаевского, совмѣщающаго въ нихъ суровую роскошь красокъ съ глубокимъ внутреннимъ содержаніемъ и своеобразной красотой монументальныхъ формъ.

Вотъ мастеръ, который могъ бы дать настоящее художественное толкованіе Вагнера.

„СНѢГУРОЧКА“.—БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



Снѣгурочка — г-жа Неведанова.

Репродукція воспрещена.

Рис. Лева.

Но если декоративныя задачи Вагнеровскихъ драмъ не отвѣчаютъ характеру дарованія г. Коровина, то онъ, казалось, могъ бы удачно использовать матеріалъ, представляемый такой оперой, какъ „Снѣгурочка“. Тутъ нужно хорошо знать характеръ старыхъ русскихъ построекъ и одежды, а этими познаніями художникъ въ достаточной степени обладаетъ.

Однако постановку „Снѣгурочки“ нельзя признать вполне удавшейся. Художественную задачу перваго дѣйствія считаемъ особенно неудачно разрѣшенной. Декораціи, писанные г. Головою, могутъ удовлетворить лишь весьма неприхотливые вкусы. Въ нихъ есть поверхностная дешевая краснота ландшафта со снѣгомъ и домиками, въ пріятнѣйшемъ зеленоватомъ тонѣ. Весна появляется въ розовомъ одѣяніи и освѣщеніи.

Этотъ эффектъ уже слишкомъ баналенъ. Нѣсколько странно видѣть лапти на берендѣяхъ, провожающихъ масляницу: это плохо гармонируетъ съ изряднымъ количествомъ снѣга на деревьяхъ и дальнемъ планѣ. Берендѣи, устроившіе себѣ такія жилища, какъ, напр., избы во 2-мъ актѣ, вѣрно ужъ позаботились бы сдѣлать обувь болѣе подходящую для зимняго сезона.

Болѣе удачны декораціи втораго дѣйствія, интересно написанныя Клодтомъ.

Если бы задачей художника было дать только реалистическій пейзажъ, то задача оказалась бы очень хорошо разрѣшенной. Къ сожалѣнію, въ пейзажѣ, хотя и красивомъ, не чувствуется сказочности.

Палаты царя Берендѣя отличаются совсѣмъ не убѣдительною пестротой. Это не колоритъ, а наборъ яркихъ красокъ. Палитра сильнѣйшаго колориста въ современномъ русскомъ искусствѣ, В. Денисова необычайно богата разнообразными тонами, которые онъ дерзко сочетаетъ на своихъ холстахъ, достигая блестящаго и многоцвѣтнаго сверканія красокъ. Но никогда Денисовъ не впадаетъ въ пестроту, почему колоритъ его ласкаетъ глазъ, а не рѣжетъ, какъ дешевая яркость живописи палатъ Берендѣя.

На такомъ фонѣ безпокойная пестрота костюмовъ раздражаетъ глазъ и производитъ не совсѣмъ пріятное впечатлѣніе.

Костюмы нѣкоторыхъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, напримѣръ, Мизгиря, Берендѣя, Бермяты, довольно интересны, но костюмъ Снѣгурочки слишкомъ зауряденъ.

Д. Варпаевъ.



## КОНЦЕРТНАЯ НЕДѢЛЯ.

Юбилейный концертъ Синодальнаго училища.—Третій филармоническій концертъ.—Піанистъ К. Н. Игумновъ.

Въ іюнѣ мѣсяцѣ текущаго года исполнилось 25 лѣтъ со времени преобразованія московскаго синодальнаго училища церковнаго пѣнія изъ учебнаго заведенія низшаго, четырехкласснаго типа въ заведеніе среднее — восьмиклассное, увеличенное затѣмъ до девяти классовъ, и почти сравнявшееся съ курсомъ духовныхъ училищъ и семинарій. Это событіе, чрезвычайно важное для внутренняго развитія училища, было ознаменовано на прошлой недѣлѣ торжественнымъ актомъ и юбилейнымъ концертомъ, состоявшимся 6 ноября въ залѣ Синодальнаго училища.

Самое цѣнное въ жизни мы часто недостаточно цѣнимъ только потому, что привыкли смотрѣть на него, какъ на нѣчто само собою разумѣющееся. Когда мы проходимъ мимо невзрачнаго зданія Синодальнаго училища на Большой Никитской, или мимо насъ проѣзжаютъ допотопныя линейки, биткомъ набитыя учениками-пѣвчими въ скромной формѣ какого-то «вѣдомства», то мы не знаемъ, что это именно тотъ самый «Синодальный хоръ», изъ-за котораго намъ завидуетъ вся Европа.

Что хоръ синодальныхъ пѣвчихъ представляетъ изъ себя явленіе совершенно единственное, какъ въ смыслѣ красоты голосовъ, вѣрности и точности интонаціи, такъ и по совершенству техники, благодаря которой онъ съ изумительной легкостью разбирается въ труднѣйшихъ задачахъ полифоннаго церковнаго стиля—это фактъ, который во время послѣдняго заграничнаго путешествія Синодальнаго хора былъ одинаково открыто, хотя не одинаково охотно, признанъ и въ Вѣнѣ, и въ Дрезденѣ, и въ Римѣ. Ни знаменитый «Domchor» въ Берлинѣ, ни лейпцигскій «Томасъ-хоръ», которымъ нѣкогда управлялъ Іоганъ Себастьянъ Бахъ, ни даже папскій хоръ Сикстинской капеллы не могутъ соперничать съ нашимъ Синодальнымъ хоромъ. Въ юбилейномъ концертѣ синодальные пѣвчіе, подъ управленіемъ своего ум-

„СНѢГУРОЧКА“.—БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



Мизгирь — г. Грызуновъ.

Репродукція воспрещена.

Рис. Лева.

## „СНѢГУРОЧКА“.—БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



Купава—г-жа Ермоленко-Южина.

Рис. Деве.

Репрод. воспрещена.

наго и талантливаго регента Данилина, проявили опять настоящія чудеса красоты хорового пѣнія.

Программа концерта была особенно интересна тѣмъ, что доказывала, какое огромное значеніе имѣло въ художественномъ отношеніи преобразование училища: она была составлена, исключительно, изъ сочиненій бывшихъ воспитанниковъ Синодальнаго училища. При прежнемъ четырехклассномъ режимѣ Синодальное училище не могло воспитывать композиторовъ. Преобразованное же оно дало въ короткій пятнадцатилѣтній срокъ (1895—1910) цѣлый десятокъ композиторовъ, которые, судя по исполненнымъ сочиненіямъ, всѣ, безъ исключенія, мастерски владѣютъ техникой хорового письма церковнаго стиля. Изъ нихъ П. и А. Чесноковы уже успѣли превратиться въ знаменитостей. Ихъ имена извѣстны всѣмъ любителямъ церковнаго пѣнія. Изъ болѣе молодыхъ авторовъ заслуживаютъ особаго вниманія: К. Шведовъ, Ив. Соколовъ и Н. Головановъ. Два эксапостоларія Голованова («Плотію уснувъ» и «Апостолы отъ конецъ») чаруютъ слухъ чрезвычайно красивыми, хотя нѣсколько изнѣженными, гармоніями. Слушая эту музыку, можно понять протесты приверженцевъ старины и строгаго стиля въ церковномъ пѣніи противъ современнаго теченія въ русской духовной музыкѣ.

Сверхъ программы была исполнена Юбилейная кантата директора училища А. Д. Кастальскаго на текстъ, написанный самимъ авторомъ, и передающимъ въ стилѣ древне-русской былины исторію развитія Синодальнаго училища. Исполненіе этого, весьма удачнаго сочиненія, было, вопреки запрету, покрыто дружными, несмолкаемыми аплодисментами. Пожелаемъ и мы хору московскаго Синодальнаго училища, въ которомъ такъ свято соблюдаются высшія начала настоящаго искусства церковнаго пѣнія, дальнѣйшаго процвѣтанія.

\* \* \*

Въ третьемъ филармоническомъ концертѣ московская публика съ радостью привѣтствовала Феликса Вейнгартнера, безподобнаго исполнителя классической музыки, особенно симфоній Бетховена. Слушать симфоніи Бетховена въ передачѣ Вейнгартнера, чуждой всякихъ «субъек-

тивныхъ» ухищреній и приискиванія дешевыхъ эффектовъ,—одно изъ высшихъ наслажденій современной концертной жизни. Къ сожалѣнію, оркестръ, можетъ быть, уже слишкомъ привыкшій къ «драматизму» и излишнему актерству нѣкоторыхъ современныхъ виртуозовъ дирижерской палочки, на этотъ разъ относился недостаточно внимательно къ благороднымъ, классически-спокойнымъ движеніямъ Вейнгартнера. Особенно непріятно дѣйствовала въ первой части пятой симфоніи шаткая ритмика первыхъ скрипокъ, правда, далеко не первоклассныхъ по своему составу.

Какъ композиторъ Вейнгартнеръ значительно менѣе интересенъ, чѣмъ дирижеръ. Исполненная длиннѣйшая симфоническая поэма «Король Лиръ» (въ неизбѣжной тональности трагическихъ героев—с-moll) и четыре незначительныхъ по содержанію, хотя благозвучно инструментованныхъ оркестровыхъ пѣсней, никакъ не могли убѣдить слушателей въ сколько-нибудь значительномъ композиторскомъ дарованіи гениальнаго дирижера. Но, чтобы насладиться симфоніей Бетховена въ интерпретаціи Вейнгартнера, можно было, пожалуй, терпѣливо прослушать даже значительно большее количество его собственныхъ сочиненій.

Участвовавшая въ концертѣ пѣвица, г-жа Л. Марсель, исполнившая кромѣ отмѣченныхъ пѣсней Вейнгартнера, двѣ арии Моцарта, имѣла довольно большой успѣхъ у публики. Нѣсколько зычный и не первой свѣжести голосъ ея мало подходилъ къ стилю Моцарта. Въ постановкѣ голоса можно было отмѣтить всѣ недостатки и только нѣкоторыя преимущества нѣмецкой школы. Другая солистка, піанистка Тина Лернеръ, бывшая ученица филармоническаго училища, показала тонко выработанную (у Бузони) технику, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, производила впечатлѣніе, будто музыка такъ и осталась у нея въ пальцахъ, а въ сердце не перешла. Ей не удалось даже одухотворить дивный Larghetto шопеновскаго f-мольнаго концерта, несмотря на растянутый съ большимъ «чувствомъ» темпъ.

Во всякомъ случаѣ обѣ солистки, несмотря на несомнѣныя артистическія достоинства, по сравненію съ художественной личностью Вейнгартнера—величины безконечно малыя. Было и досадно, и жалко, что такой крупный дирижеръ,

## „СНѢГУРОЧКА“.—БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



Лель — г-жа Правдина.

Рис. Деве.

Репрод. воспрещена.

появляющийся только одинъ разъ въ продолженіе всего сезона на концертной эстрадѣ Москвы, былъ во время большей половины концерта осужденъ на роль аккомпаниатора, исполненную имъ, правда, необычайно тонко. За одну увертюру или часть симфоніи Бетховена, подъ его управленіемъ, можно было бы свободно отдать обѣихъ солнстокъ.

\*\*

«Нѣтъ конца ученію». Какъ мало артистовъ, къ сожалѣнію, сознають правдивость этого изрѣченія Шумана! Тѣмъ болѣе отраднo отмѣтить исключительный случай: заслуженный профессоръ, уже перешагнувшій юношескій возрастъ своего артистическаго развитія, неустанно и, какъ оказалось, съ несомнѣннымъ успѣхомъ стремится къ совершенствованію. Такое весьма отрадное впечатлѣніе можно было вынести изъ Листовскаго вечера пианиста К. Н. Игумнова. Впродолженіи послѣднихъ лѣтъ К. Н. Игумновъ сдѣлалъ громадныя успѣхи въ смыслѣ выработки фортепианнаго тона. Благодаря этому, вся игра пианиста стала болѣе осмысленной, болѣе продуманной. Замѣтно, что пианистъ сталъ значительно внимательнѣе вслушиваться въ звучность собственной игры, отдавая себѣ ясный отчетъ въ каждой нотѣ. А это качество далеко не такъ легко встрѣтить у пианистовъ, какъ того слѣдовало бы ожидать.

Программа Игумнова представляла и въ количественномъ, и въ качественномъ отношеніи задачу огромной трудности. Послѣ «Funerailles», сложныхъ, почти никогда не исполняемыхъ f-мольныхъ варіацій на тему Баха и цѣлаго ряда мелкихъ вещей (это все только въ первомъ отдѣленіи) онъ сыгралъ колоссальную по своимъ размѣрамъ h-мольную сонату. Не мудрено, что ему, вслѣдствіе переутомленія, въ концѣ сонаты, при обращеніи темы фуги, измѣнила память. Но именно такія непредвидѣнныя катастрофы даютъ возможность судить о степени музыкальности исполнителя. Игумновъ загладилъ свою ошибку такъ ловко, что кромѣ лицъ, въ точности знакомыхъ съ сочиненіемъ Листа, врядъ ли кто-нибудь ее замѣтилъ.

Во всякомъ случаѣ, весьма серьезное отношеніе Игумнова къ своей художественной задачѣ, заслуживаетъ полнаго сочувствія. Въ артистической дѣятельности невозможны остановки. Будемъ надѣяться, что дорога, по которой двинулся талантливый пианистъ, приведетъ его, наконецъ, къ вершинамъ искусства.

Риземанъ.



## ТАНЦЫ И БАЛЕТЪ.

### МОСКОВСКИЙ БАЛЕТЪ.

#### 1. „БАЯДЕРКА“.

(Спектакль 31 октября).

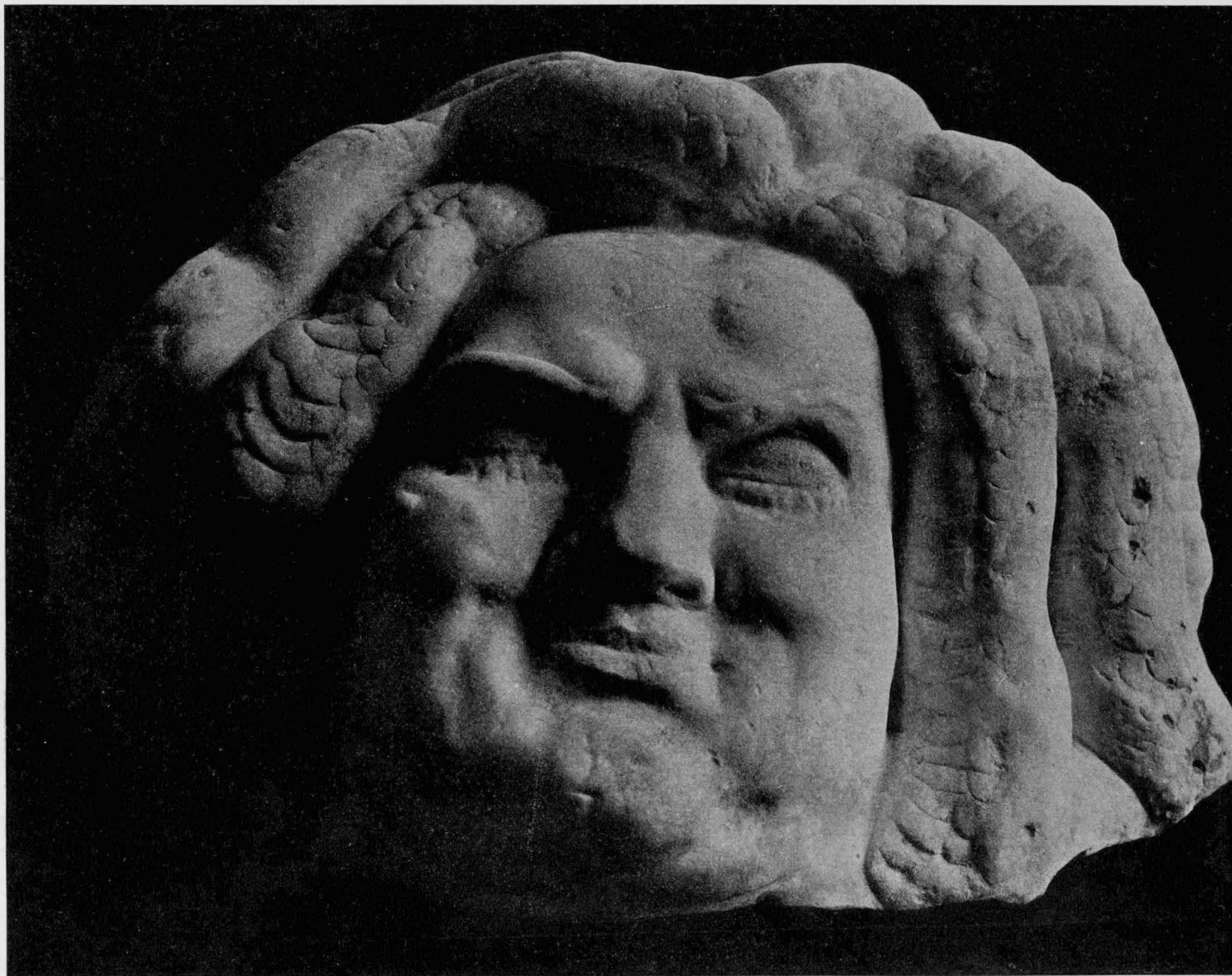
Въ «Баядеркѣ» есть одно несомнѣнное достоинство—осмысленность. И это—всецѣло заслуга либреттиста С. Н. Худекова (а не М. И. Петипа, какъ почему-то принято ставить на афишѣ). На фонѣ этого занимательнаго, хотя немного наивнаго либретто М. И. Петипа создалъ настоящий ballet d'action, который смотрится съ интересомъ, даже мѣстами увлекаетъ несмотря на пустоватую, неглубокую музыку казеннаго «композитора балетной музыки» Миннуса.

Въ томъ видѣ, въ какомъ «Баядерка» была впервые поставлена въ 1877 г. въ Петербургѣ, въ балетѣ было 7 картинъ и апофеозъ. Для послѣдняго московскаго возобновленія «Баядерки», нѣсколько лѣтъ тому назадъ, она была сокращена до 4 картинъ. Если не ошибаюсь, былъ еще апофеозъ, но его, кажется, уничтожили въ виду ветхости декораций. Одновременно съ сокращеніемъ балета былъ цѣлкомъ передѣланъ и перепланированъ г. Горскимъ. Намъ не пришлось видѣть первоначальной постановки г. Петипа, но въ томъ видѣ, въ какомъ идетъ сейчасъ «Баядерка», она вполне приемлема.

Въ «Баядеркѣ» много драматическаго дѣйствія, особенно въ первыхъ трехъ картинахъ, дающаго просторъ режиссерской фантазіи балетмейстера. И г. Горскій блистательно справился со своей задачей. Полна драматизма первая картина, искренно переживаемая всѣми участвующими въ ней. Живетъ толпа во второй и третьей картинахъ. Интересно поставлены характерныя танцы, которыхъ довольно много. Четвертый актъ съ его классическими танцами и удачно скомпанированными группировками—одинъ изъ лучшихъ образцовъ постановокъ г. Горскаго. Въ этомъ актѣ есть жуть надземности, есть сонъ. Къ слабымъ сторонамъ постановки нужно отнести крайне обветшалыя, банальныя декорации.

Въ роли Никін, богатой драматическимъ оживленіемъ, выступила г-жа Гельцеръ. Балерина эта по справедливости считается гордостью нашей сцены. И дѣйствительно, трудно найти сегодня соперницу г-жи Гельцеръ въ области технической законченности и блеска исполненія. Къ тому же г-жа Гельцеръ всегда сознательно относится къ воплощаемому образу, у нея прекрасная мимика, каждое движеніе, каждый шагъ, каждое выраженіе пережито, продумано, осмыслено. И въ этомъ отношеніи, пожалуй, г-жа Гельцеръ заходитъ слишкомъ далеко. Въ стремленіи какъ можно реальнѣе передать свои переживанія, г-жа Гельцеръ иногда прибѣгаетъ къ приему совершенно недопустимому въ балетѣ; она начинаетъ шевелить губами, словно шепча слова, и этимъ нарушаетъ элементарный, основной принципъ мимодрамы: абсолютную безсловесность. Не желая быть голословнымъ, приведемъ слова авторитета по вопросу о мимодрамѣ, Шарля Обера, который въ своей книгѣ «L'art mimique», въ отдѣлѣ «Traité de la pantomime et du ballet», буквально говоритъ слѣдующее: «Симуляція рѣчи въ пантомимѣ представляетъ такой же абсурдъ, какъ и сама рѣчь. Мы замѣтили, что нѣкоторые артисты, выступая въ пантомимѣ, усвоили себѣ скверную привычку шевелить губами и беззвучно воспроизводить тѣмъ фразу, которую они мимируютъ. Мы съ удивленіемъ спрашиваемъ себя, чѣмъ они руководствуются, прибѣгая къ такому совершенно нелогичному приему?.. Зачѣмъ симулировать рѣчь, когда вы не говорите, когда вы не должны говорить, тѣмъ болѣе, что талантъ мима именно въ томъ и заключается, чтобы заставить на мгновеніе забыть, что слово существуетъ. Мимъ, пользующійся такимъ нелѣпымъ приемомъ, производитъ только крайне непріятное впечатлѣніе челоуѣка, желающаго говорить, но не могущаго, такъ какъ онъ нѣмъ. А не надо забывать, что мимъ не челоуѣкъ, лишенный дара слова, а совершенно особое существо, таинственное, загадочное, призванное творить новую рѣчь».

Великолѣпно сошли у г-жи Гельцеръ первыя три картины, въ особенности танцы, среди которыхъ надо выдѣлать «Reverie» и «Piccicato». Въ четвертомъ актѣ, «классическомъ», г-жа Гельцеръ была на высотѣ своихъ техническихъ задачъ, даже больше—такой чистоты, такой головокружительной виртуозности трудно себѣ представить. Но зато сказался основной недостатокъ нашей балерины: тамъ гдѣ требуется особая нѣжность, воздушность, элеванція, г-жа Гельцеръ даетъ только виртуозность; у нея нѣтъ въ достаточной мѣрѣ той врожденной легкости, не технической, а внутренней, Богомъ данной, которой, напримѣръ,



С. Т. КОНЕНКОВЪ.—*Бахъ*.

сдарена г-жа Павлова. Г-жа Гельцеръ—рѣдкая, законченная, безукоризненная танцовщица, но танцовщица *terre-à-terre*.

Мимическую роль Гамзатти играла г-жа Каралли и исполнѣ удачно. Изъ отдѣльных танцевъ нужно отмѣтить индусскій, въ исполненіи г-жи Балашовой и г-на Рябцева. Въ танцѣ «Ману» поочередно выступаютъ двѣ пары: г-жа Фроманъ съ воспитанницей Кандауровой и г-жа Станиславская съ воспитанницей Бабичевой. Изъ нихъ безусловно ярче и интереснѣе первая пара.

## II.

### „ДОЧЬ ФАРАОНА“.

(Спектакль 6 ноября).

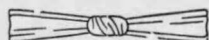
Это одинъ изъ самыхъ утомительныхъ и сумбурныхъ балетовъ, съ сильной примѣсью фееріи, съ безсодержательной, пустынной музыкой, и съ довольно бессмысленнымъ либретто. Последнее, впрочемъ, скорѣе вина г. Горскаго, «вновь обработавшаго по соч. Брукша» канву балета, задуманнаго Сенъ-Жоржемъ и М. И. Петипа на сюжетъ изъ повѣсти Теофиля Готье: «La Roman de la Momie». Да и вообще безчисленныя передѣлки «Дочери Фараона» не пошли произведенію на пользу. Написанный лѣтъ 40 тому назадъ, балетъ этотъ не сходитъ съ репертуара петербургской и московской балетныхъ сценъ, подвергаясь періодическимъ «возобновленіямъ» и перепланировкамъ. Последнее «возобновленіе» г. Горскаго надо признать крайне неудачнымъ, такъ какъ балетъ настолько осложненъ, удлинненъ, запутанъ и обезсмысленъ, что, кромѣ ряби въ глазахъ и убійственной скуки, отъ которой публика разбѣгается далеко до конца спектакля, ничего не получилось. На этотъ разъ даже декорации Коровина крайне неудачны, и не вѣрится, чтобы эти картины въ «открыточное-египетское» стилѣ были сдѣланы по эскизамъ нашего талантливаго художника.

Общее сумбурное впечатлѣніе, производимое всѣмъ балетомъ, не даетъ возможности ясно разобраться въ отдѣльных его достоинствахъ и недостаткахъ; массовые танцы въ общемъ проходятъ довольно оживленно, но съ часто обычной для постановокъ г. Горскаго толчеей и неразберихой на сценѣ. Очевидно, ради «оживленія» дѣйствія введенъ «ультра-реалистическій», но совершенно цирковой номеръ—появленіе обезьяны въ первомъ дѣйствіи. Отдавая должное таланту г. Голейзовскаго, давашаго, поистинѣ, великолѣпнаго «обезьяну-человѣка», все же смѣемъ думать, что въ балетѣ не мѣсто такому трюку. Насколько намъ удалось провѣрить, по имѣющимся даннымъ о прежнихъ постановкахъ «Дочери фараона», номера съ обезьяной, какъ будто, тамъ не было, такъ что остается предположить, что этой безвкусицей мы обязаны г. Горскому.

Въ роли «оживленной муміи» (такъ значится на афишѣ) Аспичии (по Т. Готье и авторамъ либретто) или Бентъ-Анта (по обработкѣ г. Горскаго), выступила г-жа Гельцеръ. Артистка дала безупречный внѣшній образъ, яркую, красочную фигуру. О виртуозности и технической безукоризненности ея танцевъ, особенно въ 4-мъ дѣйствіи, нечего говорить. Продуманно и искренно проведены были и всѣ мимико-драматическія мѣста.

Изъ остальныхъ исполнителей надо выдѣлить гг. Тихомирова I и Жукова, блестяще справившихся со своими варіаціями; г-жу Балашову, давшую въ роли Хиты прекрасную внѣшность, бархатистую мягкость въ движеніяхъ; г-жъ Мосолову I и Грекову I, исполнившихъ, каждая по своему интересно, отдѣльныя варіаціи въ обоихъ рас d'action первого и второго дѣйствій.

М. Л—о.



## ЗА РУБЕЖОМЪ.

### ЛОНДОНСКІЯ ПИСЬМА.

#### I.

АНГЛІЙСКІЙ театръ медленно, но неуклонно сдвигается съ точки замерзанія,—перестаетъ быть театромъ фабулы, какимъ онъ былъ до сихъ поръ, и становится театромъ идеи. Процессъ этотъ совершается незамѣтно, и, только сравнивая теперешній моментъ съ положеніемъ, бывшимъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, видишь насколько значителенъ шагъ, сдѣланный впередъ.

Англійская публика привыкла смотрѣть на театръ, какъ на легкое послѣобѣденное развлеченіе, и отказывалась видѣть въ драмѣ источникъ поученія,—пьесы à thèse не могли разсчитывать на успѣхъ. Спросъ вызвалъ предложеніе: англійскую сцену заполнили вульгарныя мелодрамы, фарсы и салонныя комедіи, не имѣющія никакой литературной цѣнности.

Даже Шекспиръ рѣдко появлялся на англійской сценѣ,—его читали, какъ историческую реликвию, но избѣгали ставить, ибо публика требовала иного рода развлеченій.

Но, вотъ, теперь въ Лондонѣ одновременно въ двухъ театрахъ играютъ: „Макбета“ и „Ромео и Джульетту“, и Шекспиръ вновь привлекаетъ публику.

Большую роль въ смыслѣ измѣненія художественныхъ вкусовъ режиссеровъ, артистовъ и зрителей имѣли здѣсь, несомнѣнно, гастроли русскаго балета, спектакли берлинской труппы Рейнгардта и творческія идеи Московскаго Художественнаго театра, о которомъ здѣсь хорошо знаютъ и который высоко цѣнятъ.

Нѣкоторое вліяніе оказали драмы Чехова: „Чайка“, поставленная въ Глазго въ „Репертуарномъ Театрѣ“, имѣла успѣхъ и была встрѣчена критикой одобрительно.

Извѣстный знатокъ Россіи Морисъ Бэрингъ написалъ комедію „The Green Elephant“ („Зеленый Слонъ“), въ которой легкость дѣйствія, простота разговоровъ, отсутствіе сенсационныхъ событій, обычныхъ въ англійской драмѣ, поражали зрителя и напоминали собой складъ Чеховскихъ пьесъ. Бэрингъ самъ признался мнѣ, что пьеса была написана имъ, отчасти, подъ вліяніемъ Чехова. Къ сожалѣнію, она была скоро снята съ репертуара: герой ея, воръ и мошенникъ, дурачитъ общество, и это было оскорбительно для лондонской аудиторіи. Но „Зеленый Слонъ“, по моему мнѣнію, принадлежитъ къ одной изъ лучшихъ комедій англійскаго театра послѣдняго времени.

Кризисъ, переживаемый англійскимъ театромъ, особенно сказался на отношеніи публики къ Бернардъ-Шоу. Еще нѣсколько лѣтъ назадъ Гранвилъ Баркеръ безуспѣшно пытался утвердить репертуаръ своего „Court Theatre“ на пьесахъ Шоу. Мнѣ приходилось видѣть у

него великолѣпное исполненіе „Arms and the Man“, „You never can tell“ и „Devil's Disciple“ при почти пустомъ залѣ.

Нынѣ жена того же Баркера, г-жа Макарти ставитъ въ „Little Theatre“ уже въ 250-й разъ послѣднюю остроумную пьесу Шоу: „Fanny's First Play“. И пьеса, очевидно, имѣетъ успѣхъ. На первомъ представленіи я видѣлъ, какъ Б. Шоу, сидя въ ложѣ, съ довольнымъ видомъ аплодировалъ своему собственному произведенію и особенно той сценѣ, гдѣ театральные критики разбираютъ и хвалятъ... самого Шоу!

На-дняхъ, наканунѣ своего отъѣзда на коронацію въ Индію, король Георгъ съ семьей посѣтилъ „Little Theatre“ и, какъ говорили, остался очень доволенъ язвительнымъ остроуміемъ Шоу.

Это уже кладетъ печать признанія на писателя, доселѣ отвергаемаго у себя на родинѣ — отнынѣ онъ становится для англійскаго общества признанной знаменитостью. Несмотря на всѣ нападки Шоу на буржуазію, она теперь готова принять его, какъ своего замѣчательнаго члена, и даже забавляться его остротами, но, конечно, не намѣрена брать всерьезъ идеи его произведеній.

Однажды Шоу, въ дерзкой статьѣ, назвалъ Толстого кривлякой и лицемеромъ за попытку великаго писателя проводить свои убѣжденія непосредственно въ свою жизнь; самъ Шоу, конечно, такихъ попытокъ не дѣлаетъ, и, вообще, позволительно сомнѣваться въ искренности его социалистическихъ взглядовъ; при всѣхъ своихъ талантахъ и блестящемъ языкѣ, Шоу остается, говоря грубо, шуткомъ при буржуазіи; онъ забавляетъ ее своими задорными выходками, но ему никто не вѣритъ.

Представителями идейнаго направленія въ англійскомъ театрѣ и серьезными реалистами-бытописателями являються, за послѣднее время, Гольсверси съ его „Justice“ и „Strife“, Барри съ „What Every Woman knows“, Джеромъ съ „Master of Mrs Chilvers“, Макевой съ „All that matters“, Гр. Баркеръ съ „Madras House“, Безіеръ съ „Don“ и „Lady Patricia“, Бэрингъ и многіе другіе.

Правда, ихъ пьесы скоро сходятъ со сцены подъ равнодушными взглядами публики, но интересъ къ новой драмѣ все растетъ, а драматургии становятся все смѣлѣе въ выборѣ темъ для своихъ произведеній.

Интересна поставленная на этой недѣлѣ въ His Majesty's Theatre, новая пьеса Зангвилля „The War God“, т.-е. „Богъ войны“.

Зангвилль не новичокъ на сценѣ; въ его талантѣ нѣтъ того свойства лѣпить скульптурно, какое, по словамъ Толстого, необходимо для писанія драмъ. Онъ скорѣе живописецъ-акварелистъ, и въ его палитрѣ преобладаютъ нѣжныя краски.

„Богъ войны“ — причудливая фантастическая вещь, въ которой собрано все, что интеллигентный человѣкъ нашего времени можетъ сказать о войнѣ, за и противъ. Я сомнѣваюсь, чтобы пьеса, благодаря ея схематизму и дидактическому тенденціозному тону, стала популярна гдѣ-либо. Она отнюдь не *du théâtre*, а скорѣе *de la philosophie*; ее интереснѣе читать, чѣмъ видѣть на сценѣ, тѣмъ болѣе, что она написана тяжелыми старинными стихами. Но всякій отдастъ дань благороднымъ чувствамъ автора, утверждающаго справедливость и неизбѣжность тезиса: „die Waffen nieder“.

Въ недавно вышедшихъ интересныхъ мемуарахъ лидера социаль-демократовъ Хайндманъ говоритъ, что причина величія Дизраэли заключалась, можетъ быть, въ томъ, что онъ, будучи евреемъ, оставался холодно равнодушенъ къ традиціямъ и предвзятымъ идеямъ англійскаго общества и трезво смотрѣлъ на вещи, какъ онѣ есть.

Тотъ же отгѣнокъ непочтительности къ громкимъ именамъ и авторитетамъ наблюдается въ Зангвиллѣ и, можетъ быть, благодаря этому, ему удастся вывести въ

пьесѣ рядомъ живыя фигуры Бисмарка и Толстого (!), — чудовищная комбинація на первый взглядъ!

Зангвилль одинаково осуждаетъ и милитаризмъ, и революцію, и противопоставляетъ имъ проповѣдь мира и непротивленія злу.

Содержаніе пьесы вкратцѣ сводится къ слѣдующему:

Готское государство (Германія) очень враждебно настроено противъ страны Альба (Англія). Во главѣ его стоитъ желѣзный канцлеръ Торгримъ (Бисмаркъ), чтущій лишь законы крови и желѣза, и не жалѣющій государственныхъ средствъ на армію и флотъ; доведенное налогами до отчаянья населеніе берется за оружіе и встаетъ противъ властей; мятежники почти овладѣваютъ замкомъ Торгрима, когда предъ ними появляется престарѣлый графъ Фритіофъ (Толстой) и уговариваетъ ихъ не дѣлать насилія. Пораженные его словами революціонеры расходятся. Тогда лидеры анархической партіи въ гнѣвѣ хватаютъ Фритіофа и влекутъ въ свой революціонный лагерь, находящійся въ горахъ, и тамъ приговариваютъ старика къ смерти; но никто не осмѣливается поднять руку на человѣка, не дѣлающаго зла и не противящагося злу, и только молодая фанатичка Норна, придворная фрейлина и членъ партіи, убиваетъ его выстрѣломъ изъ револьвера. Норна — невѣста молодого сына Торгрима Осрика, котораго желѣзный канцлеръ прочитъ въ генералиссимуса арміи; но Осрикъ оказывается толстовцемъ и антимилитаристомъ; узнавъ, что его любимый учитель убитъ Норной, Осрикъ кончаетъ самоубійствомъ. Горе сламываетъ всемогущаго канцлера, — онъ лишается власти и готовъ признать свои прежніе идеалы ложными. Неукротимая Норна врывается къ нему, чтобы убить его, но, видя вмѣсто могучаго сатрапа, разбитаго горемъ старика, удаляется и оставляетъ его слушать гимнъ миру, который поютъ подъ окномъ ученики Фритіофа.

Такова эта, очень оригинально задуманная, пьеса.

Сильное впечатлѣніе производитъ сцена I дѣйствія, гдѣ Торгримъ и Фритіофъ спорятъ другъ съ другомъ о войнѣ и мирѣ, — раздраженный канцлеръ бьетъ философа-моралиста по щекамъ, и тотъ кротко подставляетъ ему другую.

„Богъ войны“ имѣлъ успѣхъ *honoris causa*, а критики обрушились на пьесу и разругали ее. Но одинъ фактъ постановки ея въ такомъ консервативномъ театрѣ, какъ „His Majesty's“ въ высшей степени характеренъ для переживаемаго въ настоящее время англійскимъ театромъ момента.

Б. Лебедевъ.



## О БОЛГАРСКОМЪ ТЕАТРѢ.

(Письмо изъ Болгаріи).

КОГДА проживешь нѣкоторое время въ Болгаріи, страна эта начинаетъ пріобрѣтать въ глазахъ вашихъ другую окраску, чѣмъ при первомъ знакомствѣ съ ней. Яркіе восточные костюмы, турецкіе нравы и обычаи, — все это тускнѣетъ, уходитъ на задній планъ. Сначала, какъ водяные знаки — неясно, расплывчато, потомъ все яснѣе, яснѣе передъ глазами выступаетъ что-то знакомое, старое. Такъ было и со мной.

Гдѣ-то видѣлъ я эти храмы съ огромными низкими куполами; гдѣ-то я слышалъ такія пѣсни о битвахъ и о добрыхъ молодцахъ-„юнакахъ“, змѣяхъ-горынычахъ; знакомо и это обсыпаніе молодыхъ хмелемъ и житомъ; и плакальщицы поютъ знакомое, и кутя и блины; яички на могилкахъ въ родительскую... и все, все, давно, съ дѣтства родное раскрылось предо мной и ожило старое, книжное... Только на нашемъ сѣверѣ я встрѣчалъ нѣчто подобное...

Да, все наше, родное а изъ родного, выглядывает знакомое и... чуждое... видишь византийство, видишь что-то хитросплетенное, дуиликое, какія-то пути, тускляя лампады, въ чаду отъ масла и ладана.

Все это въ бытѣ болгарина чувствуется и осязается; конечно, въ бытѣ болгарина-простолюдина, земледѣльца.

То же раскрывается и въ драмѣ, то же перенесено и въ театрѣ, если пьеса взята изъ народной жизни и, въ особенности, если пьеса принадлежит перу Петко Тодорова.

Наилучшими произведеніями этого автора являются „Созидатели“ и „Змѣева свадьба“.

Обѣ пьесы символическія, но, тѣмъ не менѣе, носятъ яркую печать національнаго миѳотворчества, быта, и передаютъ всю ту мозаику жизни, какая наблюдается въ Болгаріи.

Это одинъ жанръ. Въ немъ преобладаетъ сказка жизни и жажда сказки, какъ это выразилось у народа. Художники только разрабатываютъ матеріалъ, разбираются въ немъ.

Другой жанръ—историческія произведенія. Духъ ихъ—византийство. Сюжеты берутся изъ эпохи древняго болгарскаго царства и обрабатываются, къ сожалѣнію, не столько въ національномъ духѣ, сколько въ націоналистическомъ. Но, несмотря на стремленія подчеркнуть существованіе былой славы и возможности грядущей, въ этихъ произведеніяхъ есть не мало интереснаго. Надо замѣтить, что обстановку и нравы древне-болгарской жизни авторы воспроизводятъ довольно ярко. Первое мѣсто среди драматурговъ этого типа занимаетъ Иванъ Вазовъ.

Наиболѣе замѣтными его пьесами являются: „Подъ игомъ“, „Бориславъ“ и „Къ пропасти“.

По своей technikѣ, пьесы историческаго характера стоятъ ниже другихъ; въ нихъ прямо бросается въ глаза псевдоклассическіе приемы: герои дѣлятся на добродѣтельныхъ и порочныхъ, вмѣшиваются небесныя силы и т. п. Но все же, смахивая подчасъ на мелодраму, историческія пьесы всегда имѣютъ свой *coeleur local*...

Третій жанръ—пьесы изъ современной болгарской жизни, жизни нарождающейся интеллигенціи.

Эти произведенія подчасъ прямо невыносимы, какъ невыносимы „частушки“ и „мотани“.

Болгарская интеллигенція крайне примитивна, она еще только формируется. Существуетъ виѣшний лоскъ, практическія знанія, но нѣтъ потребностей духа, нѣтъ вопросовъ, кромѣ денежнаго и темъ ближайшаго дня. Если же есть деньги, если на головѣ—цилиндръ, или просто котелокъ, а на женѣ шляпа „шантеклеръ“ (такъ здѣсь называютъ все модное, равное нашему „модернъ“),—болгарскій интеллигентъ уже доволенъ до самохвальства.

— Мы европейскіе японцы...

— Мы не признаемъ философіи, мы знаемъ дѣло...

— Мы въ небѣ не летаемъ, зато на землѣ прочно сидимъ...

А, вмѣстѣ съ тѣмъ, поражаетъ развязность, съ которой васъ знакомятъ съ болгарскими писателями.

— Нашъ Короленко...

— Нашъ Бѣлинскій...

— Нашъ Шекспиръ, Ибсенъ...

— Нашъ Чеховъ...

И такъ далѣе. Словомъ—налицо всѣ знаменитости и на ряду съ этимъ полное неуваженіе къ настоящимъ Чеховымъ и Бѣлинскимъ...

Имѣть домъ, казаться богатымъ, добиться министерскаго портфеля или быть, хотя бы, посломъ, вотъ высшій и конечный идеалъ. Еще развѣ—жениться на иностранкѣ съ деньгами и говорить по-французски...

Положеніе женщины въ этой „интеллигентской“ средѣ почти гаремное. Ее до сихъ поръ „выдаютъ“ замужъ, мужъ занимаетъ мѣсто отца, является новымъ господиномъ. „Домострой“ процвѣтаетъ пышнымъ цвѣтомъ, про-

цвѣтаетъ и все то, что связано съ нимъ: ложь, наряды, тайный развратъ и рабство...

Все это даетъ канву для современной болгарской драмы, и все является до нѣкоторой степени сколкомъ съ пошлой ультро-мѣщанской драмы М. Нордау—„Право и любовь“, но, пожалуй, грубѣе. Мораль гарема и мораль готентота переплетаются и создаютъ такіе узоры, что душу мутитъ...

Только недавно выступилъ г. Яворовъ съ драмой „У подножія Витоши“ (гора около Софіи), гдѣ протестуетъ противъ гнета семьи и доказываетъ, что дѣвушка имѣетъ право любить того, на кого укажетъ сердце. Это одно указываетъ, какъ примитивенъ и нищъ духомъ „интеллигентскій“ бытъ въ Болгаріи!

Теперь два слова о постановкахъ и драматической и сценической technikѣ вообще.

Болгарскіе артисты, хотя въ большинствѣ случаевъ учились въ русскихъ школахъ или служили въ русскихъ труппахъ, очень плохи, и не владѣютъ иногда самыми элементарными знаніями своего искусства. Игра ихъ не выше среднихъ любителей. Руководство русскаго провинціальнаго режиссера г. Ивановскаго не спасаетъ дѣла. Правда, этому послѣднему удалось бутафорію и декорации приблизить къ русскимъ столичнымъ театрамъ, но даже и приближеніе выходитъ далеко неполное...

Публика довольна и громогласно заявляетъ:

— Въ нашемъ художественномъ театрѣ, гдѣ наши Ибсены и Чеховы и т. д....

Но все же слѣдуетъ указать на нѣкоторый прогрессъ въ театральномъ дѣлѣ.

Въ провинціи появилась уже много лѣтъ тому назадъ труппа М. Икономова, организовавшаяся изъ любителей. Теперь эта труппа, прошедшая солидную практическую школу, конкурируетъ съ софійскими театрами и во многомъ превосходитъ ихъ. Этой труппѣ болгары, главнымъ образомъ, и обязаны знакомствомъ съ иностранными корифеями драматическаго творчества и самими сценически интересными постановками.

Валерій Язвицкій.



## ИНОСТРАННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

### НОВЫЯ ОПЕРЫ:

Эйженъ д'Альберъ: „Дочь Моря“, сюжетъ заимствованъ изъ драмы испанскаго писателя Гимера.

Георгъ Клутзамъ: „Король Арлекинъ“, текстъ Рудольфа Лотара. Опера пойдеть первый разъ въ Берлинѣ.

Зигфридъ Вагнеръ: „Убѣжище черныхъ лебедей“. Опера только что закончена.

Феликсъ Вейнгартнеръ занятъ въ настоящее время переработкой музыки и текста въ оперѣ Вебера „Оберонъ“. Произведеніе должно сохранить характера музыкальной сказки, построенной на діалогѣ, но, отнюдь, не носить характеръ большой оперы (къ чему неоднократно стремились другія обработки). Въ первый разъ опера будетъ поставлена въ Гамбургѣ подъ управленіемъ самого Вейнгартнера.

Въ Прагѣ прошла съ большимъ успѣхомъ опера Юлія Биттнера „Музыкантъ“.

Въ королевскомъ оперномъ театрѣ въ Берлинѣ 7-го ноября (нов. ст.) была дана въ первый разъ оперетта-гротескъ „Луфтикусъ“ Лены Штейншнейдеръ. Главную роль исполнила Міа Веберъ.

Въ театрѣ La Scala, въ Миланѣ, пойдутъ въ этомъ сезонѣ четыре нѣмецкихъ оперы: „Армида“ Глюка, „Королевскія дѣти“ Гумпердинка, „Местейрзингеры“ Вагнера и „Веселыя виндзорскія кумушки“ Николан.

Гастроли Эрнста Поссара въ берлинскомъ Королевскомъ драматическомъ театрѣ назначены на весну 1912 года.

Трехактная комедія Альфреда Шмиденса «Голая Правда» имѣла блестящій успѣхъ въ Мейнингенскомъ Придворномъ театрѣ.

2-го октября дана была въ Королевскомъ оперномъ театрѣ опера «Царь-Плотникъ».

По приговору сената былъ отрѣшенъ отъ должности директора Берлинской Комедіи Дг. Цикель, за свои отношенія къ артисткамъ этого театра и за пристрастное распределение ролей. Въ приговорѣ своемъ сенатъ тѣмъ не менѣе упоминаетъ о художественной дѣятельности Дг. Цикеля, которой онъ отдаетъ должное. Директоромъ Берлинской Комедіи будетъ, по всей вѣроятности, назначенъ Болтэнъ-Бэкеръ.

#### ВѢНСКІЕ ТЕАТРЫ.

Въ вѣнскомъ Бургъ-театрѣ 8-го ноября (нов. ст.) былъ данъ фарсъ Шентана «Похищеніе Сабинянокъ».

На Новой Вѣнской Сценѣ была дана комедія «Ксанта въ школѣ любви».

10-го ноября (нов. ст.) тамъ же былъ данъ въ первый разъ «Трибунъ» Бурже.

9-го ноября (нов. ст.) въ первый разъ прошла опера «Горное озеро» Юлія Биттнера.

Дирекція Нѣмецкаго Народнаго театра приобрѣла право на постановку новѣйшей пьесы Бернштейна «La montée». Она въ Парижѣ пойдетъ только весной этого года.

1-го октября открытъ памятникъ Іозефу Кайнцу работы скульптора Ярая въ очаровательномъ маленькомъ паркѣ «Меридіана». Великій артистъ изображенъ въ роли Гамлета въ сценѣ на кладбищѣ, съ черепомъ въ рукѣ. Фигура отлита изъ бронзы и поставлена на зеленый мраморный пьедесталъ. На цоколѣ надпись: «Артисту Іозефу Кайнцу». Безчисленные вѣнки были положены къ подножію памятника.



#### ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

М. г., г. редакторъ!

Въ № 5 „Студіи“ напечатаны рисунки „Царя Максемыяна“ и „Богини Винеры“ къ спектаклю въ Литературно-художественномъ кружкѣ.

Рисунки эти моей работы и вмѣстѣ съ цѣлымъ рядомъ другихъ были сдѣланы мною для постановки „Царя Максемыяна“ г. Бопча-Томашевскимъ. Но, когда я увидѣлъ, насколько выполненіе костюмовъ было далеко отъ моихъ эскизовъ и, говоря попросту, являлось ихъ искаженіемъ, я нашелъ необходимымъ отойти отъ этой „трагедіи“.

Такимъ образомъ, ничего общаго съ постановкой „Царя Максемыяна“ я не имѣю. И я крайне удивленъ, что дирекція „балагана“ воспользовалась случайно у нея оставшимися моими рисунками, давъ ихъ „Студіи“ для иллюстраціи дѣла, въ которомъ я совершенно не участвую.

Художникъ Владиміръ Татлинъ.



## ХРОНИКА.

#### БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Первый выходъ Ф. И. Шаляпина въ „Псковитянкѣ“ окончательно назначенъ на 7 декабря. Дирижируетъ г. Куперъ.

„Псковитянка“ пойдетъ для всѣхъ четырехъ абонементовъ.

„Евгеній Онѣгинъ“ возобновляется впервые въ текущемъ сезонѣ въ среду 16-го съ г. Собиновымъ въ партіи Ленскаго.

Петербургская гастролерша. Послѣ г-жи Неждановой въ „Синѣгурочкѣ“ выступаетъ артистка Петербургскаго Маринскаго театра г-жа Катульская. Съ будущаго сезона г-жа Катульская совсѣмъ переводится въ Москву.

Ф. И. Шаляпинъ останется въ Москвѣ до 15 января, а затѣмъ уѣдетъ на гастроли въ Монте-Карло.

#### БАЛЕТЪ.

Г-жа Гельцеръ 16-го ноября уѣзжаетъ въ полтора-мѣсячный отпускъ въ Америку, гдѣ она въ Нью-йоркскомъ оперномъ театрѣ „Метрополитэнъ“, будетъ выступать вмѣстѣ съ г. Мордкинымъ и его труппой.

Въ балетѣ съ 6-го ноября снова разрѣшено солистамъ и солисткамъ отвѣчать поклонами среди акта на аплодисменты публики. Явленіе крайне нежелательное, такъ какъ, кромѣ нарушенія художественной цѣльности спектакля, это даетъ поводъ публикѣ, какъ и было въ прошлое воскресенье, требовать повторенія отдѣльныхъ номеровъ, что грозитъ снова низвести балетъ на уровень какого-то танцовальнаго дивертисмента.

Намъ пишутъ изъ Лосъ-Анжелосъ (Калифорнія) о крупномъ успѣхѣ гастрوليрующей тамъ труппы русскихъ балетныхъ артистовъ съ извѣстными Москвѣ Ф. М. Козловымъ и А. В. Балдиной во главѣ.

Въ возобновляемомъ сегодня «Саламбо», вмѣсто г. Булгакова, въ роли жреца выступитъ г. Никитинъ I; въ «танцѣ со змѣями», вмѣсто г-жи Федоровой 2-й, г-жа Балашова; вмѣсто г. Тихомирова I—г. Жуковъ.

Г-жи Каралли и Балашева займутъ отвѣтственное положеніе въ балетѣ, которое занимаетъ г-жа Гельцеръ, во все время отсутствія послѣдней.

Въ „Аленькомъ цвѣточкѣ“, который возобновляется на Рождествъ, главная роль поручается г-жѣ Балашевой.

Успѣхъ балета. Истекшій мѣсяцъ далъ сбору на 5 тыс. руб. больше противъ прошлаго сезона.

Вообще въ этомъ году валовой оборотъ кассы балетныхъ представленій значительно выше прошлагодняго.

Ходятъ слухи, въ виду этого успѣха, о предстоящемъ расширеніи дѣятельности балетной сцены: въ будущемъ сезонѣ предполагается рядомъ съ большимъ балетомъ открыть еще маленькій. Объ этомъ будетъ ходатайствовать режиссеръ балета г. Тихомировъ.

Г-жа Кшесинская, по свѣдѣніямъ пришедшимъ въ Москву изъ Лондона, встрѣчена лондонской публикой сдержанно.

Предполагавшаяся постановка, для ея участія, балета „Синій богъ“ въ Ковенгарденскомъ театрѣ отменена г. Дягилевымъ.

Труппа Дягилева заканчиваетъ лондонскія гастроли 26 ноября, а затѣмъ переѣдетъ въ Берлинъ. Предполагаютъ устроить балетные спектакли въ Петербургѣ, хотя этотъ вопросъ окончательно еще не выясненъ.

#### МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

„Израиль“ пойдетъ во вторникъ, 15 ноября, для бенефиса вторыхъ артистовъ. При теперешнемъ настроеніи „сферы“ вполне возможно, что пьесу сейчасъ же снимутъ съ репертуара.

„Пиръ Жизни“, подъ руководствомъ нового режиссера г. Броневскаго, пойдетъ съ двойнымъ составомъ исполнителей. Это будетъ первая постановка г. Броневскаго на Малой сценѣ.

Г. Броневскій—артистъ съ высшимъ образованіемъ. Одинъ изъ любимыхъ учениковъ покойнаго академика Александра Веселовскаго, онъ былъ оставленъ своимъ учителемъ для подготовки къ профессорской кафедрѣ по англійскому языку и литературѣ, но страсть къ искусству и, въ частности къ сценѣ взяла въ немъ верхъ надъ охотой къ научнымъ занятіямъ, и молодой ученый взялся за новую науку—подготовку къ сценѣ и служилъ сначала въ Петербургѣ, а потомъ въ провинціальныхъ городахъ артистомъ и режиссеромъ.

„Прохожіе“ пьеса г. Рышкова пойдетъ послѣ пьесы „Израниль“ ближайшей новинкой 19 ноября.

Дальнѣйшій репертуаръ. 6 декабря „Большіе и маленькіе“ г-жи Персіяниновой, въ январѣ—„На полпути“ Пинеро, „Герцогиня Падуанская“ О. Уайльда и „Макбетъ“ Шекспира.

Г-жа Рощина-Инсарова вернулась изъ отпуска, вполне оправившись отъ болѣзни.

#### ТЕАТРЪ ЗИМИНА.

Баритонъ Шевелевъ приглашенъ на 10 гастролей Великимъ постомъ въ Берлинъ. Пѣвецъ всѣ свои партіи будетъ исполнять на итальянскомъ языкѣ.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Во вторникъ 8-го ноября состоялась первая генеральная репетиція 1-го акта „Гамлета“ при полной обстановкѣ, съ музыкой, въ костюмахъ и гримѣ. Въ среду на слѣдующей недѣлѣ состоится генеральная репетиція 3-го акта, самого сложнаго по постановкѣ. Первое представленіе состоится, вѣроятно всего, числа 7—10-го декабря.

Вопросъ о поѣздкѣ театра въ Парижъ и Лондонъ окончательно оставленъ, въ виду того, что при крайне возвышенныхъ цѣнахъ и полныхъ сборахъ (которые обезпечены), все же не могутъ окупиться колоссальные расходы по поѣздкѣ, въ которой должны принять участіе свыше 100 человекъ при неимоверномъ количествѣ багажа и декораций. Взамѣнъ этого предполагаются гастролы въ Варшавѣ (по приглашенію дирекціи правительственныхъ театровъ) и въ Кіевѣ. Въ настоящее время находится въ Москвѣ кievскій антрепренеръ Дуванъ-Торцовъ для переговоровъ относительно сдачи подъ гастролы Художественнаго театра кievскаго театра Соловцова.

#### ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

Матеріальный успѣхъ текущаго сезона, съ самаго его начала по 4 ноября,—сказался въ превышеніи нынѣшней выручки сравнительно съ прошлогодней, въ теченіе такого же срока на 12 тыс. руб., несмотря на то, что въ этомъ сезонѣ еще не начинались утренники.

Первое представленіе пьесы „Женщина и Паяцъ“, въ виду сложности постановки переносятся съ 18 на 22 ноября.

#### ТЕАТРЪ КОРША.

Пьеса Батайля „Скандалъ“ включена въ репертуаръ театра Корша.

Въ бенефисъ г. Кригера 2 декабря предполагается поставить пьесу „Въ золотой клѣткѣ“ Острожскаго, либо инсценированныя „Мертвыя души“ Гоголя.

Г. Аркадьевъ выбылъ изъ состава труппы. Его роли переданы молодому артисту г. Сержникову.

#### ОБЩАЯ ХРОНИКА.

Премія въ память Толстого. Союзомъ драматическихъ и музыкальных писателей учреждена премія въ память Льва Толстого за лучшее драматическое произведеніе не менѣе, чѣмъ въ трехъ дѣйствіяхъ, написанное въ духѣ гуманныхъ идей Толстого.

Пьеса должна быть поставлена на одной изъ петербургскихъ сценъ въ періодъ съ 1 сентября каждаго текущаго года по 1 сентября слѣдующаго года.

Премія — 1000 руб.

Жюри будетъ состоять изъ 5 лицъ, писателей и артистовъ.

На текущій сезонъ членами жюри избраны: С. А. Андреевскій, артисты В. Н. Давыдовъ, А. А. Измайловъ, Д. Н. Овсянниковъ, Куликовскій, В. А. Мичурина.

Юбилей М. М. Глѣбовой. Не знаемъ, будетъ ли праздноваться рѣдкій, по долготѣ сценической службы, юбилей 50-лѣтней артистической дѣятельности въ свое время очень извѣстной артистки М. М. Глѣбовой, начавшей свою карьеру на Императорской петербургской сценѣ, а потомъ долго гремѣвшей въ провинціи.

Мы помнимъ, какой серьезный театръ, съ интереснымъ репертуаромъ, держала одно время г-жа Глѣбова въ Москвѣ.

Это былъ литературный театръ. Въ должности управляющаго труппой и завѣдующаго репертуаромъ служилъ у нея такой знатокъ театра, какъ П. Д. Боборыкинъ.

Въ вечеръ памяти Островскаго 26 ноября дали согласіе выступить г-жа Ермолова, гг. Варламовъ и Рыбаковъ.

Открытіе музея имени Рубинштейна предполагено 21 декабря: оно приурочивается къ съѣзду на конкурсъ виолончелистовъ.

„Битва русскихъ съ кабардинцами“, новая комическая опера И. Саца, встрѣчена очень одобрительно въ интимномъ кругу специалистовъ.

Спектакли „Стариннаго театра“ состоятся въ Москвѣ въ январѣ.

Спектакль подростковъ устраивается 19 ноября въ отдѣленіи по устройству фабричныхъ и деревенскихъ театровъ при техническомъ обществѣ. Ставится „Сватовство“ графа А. Толстого. Всѣ роли исполняются исключительно подростками.

Русскій режиссеръ въ Бѣлградѣ. Мы только что получили письмо изъ Бѣлграда о томъ, что мѣстной труппой главнаго театра управляетъ, въ качествѣ режиссера, нашъ русскій актеръ москвичъ, бывший артистъ труппы Художественнаго театра, А. И. Андреевъ.

Мѣстная интеллигенція съ большимъ сочувствіемъ отнеслась къ приглашенію русскаго режиссера, да еще изъ такого образцоваго театра, какъ Художественный.

Вообще, русское искусство и его представители очень интересуютъ бѣлградское общество.

„Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира идетъ 23 ноября въ Охотничьемъ клубѣ подъ руководствомъ артистки Художественнаго театра г-жи Халютинной. Играютъ ученицы и ученики ея школы.

На другой день та же ученическая труппа выступаетъ въ Литературно-Художественномъ кружкѣ. Юные артисты устраиваютъ „классическій вечеръ“: 1) отрывки изъ „Иліады“ Гомера и 2) пластическіе танцы.

Братъ К. С. Станиславскаго, В. С. Алексѣевъ, сразу обратившій на себя вниманіе театраловъ постановкой въ прошломъ сезонѣ оперы „Чио-Чио-Санъ“ у Зимины, надняхъ получилъ приглашеніе отъ Н. Н. Званцева—помочь своими указаніями и совѣтами при постановкѣ этой оперы на Марининской сценѣ въ Петербургѣ.

Въ Москвѣ „Чио-Чио-Санъ“ шла по макетамъ г. Алексѣева.

Онъ же будетъ работать совмѣстно съ г. Званцевымъ при постановкѣ имъ оперы Пуччини „Мадамъ Буттерфлей“.

Н. В а ш к е в и ч ѣ, бывший артистъ Художественнаго театра, ставить 7 декабря въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ „Смерть Тентажиля“, драму Метерлинка, при участіи бывшихъ артистовъ Художественнаго театра.

Театръ Миниатюръ все время дѣлаетъ полные сборы. Видимо, есть спросъ на театры такого жанра. Публика горячо принимаетъ артистовъ, выступающихъ въ одноактныхъ опереткахъ, водевиляхъ, балетныхъ и разнохарактерныхъ дивертисментахъ.

Успѣхъ театра Миниатюръ въ Мамоновскомъ переулкѣ породилъ рядъ проектовъ устройства подобныхъ театровъ въ другихъ районахъ Москвы.

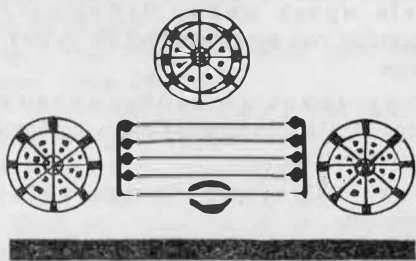
Вечеръ экстерновъ Малаго театра. Въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ 21 ноября экстерны Малаго театра устраиваютъ свой вечеръ съ участіемъ крупныхъ артистическихъ силъ драмы, оперы и балета: сестеръ Кристманъ, гг. Брандукова, Снборъ и мн. др.

Артистами будетъ, между прочимъ, разыграна одноактная переводная пьеса „Гость“. Ставить ее новый режиссеръ Малаго театра г. Бронева.

Царица украинской сцены. Высочеталантливая М. К. Заньковецкая съ большимъ успѣхомъ выступаетъ въ гастрольныхъ спектакляхъ въ „Эрмитажъ“.

Д. Х. Южинъ вернулся въ Москву изъ концертнаго турнѣ и немедленно приступилъ къ формированію труппы для предстоящей поѣздки Великимъ постомъ и лѣтомъ художественной оперы въ провинцію.

Итальянская опера въ Москвѣ. Великимъ постомъ въ помѣщеніи театра Зимина предполагаются гастролы итальянской оперы.



## П Р О В И Н Ц И Я.

### ХАРЬКОВСКІЯ ПИСЬМА.

#### 2.

„Живой трупъ“... Первымъ выступилъ съ нимъ г. Бродеревъ, антрепренеръ подвизающейся въ общедоступномъ театрѣ Грикке малороссійско-опереточно-фарсовой труппы. Съ украинскими дивчатами и парубками онъ изобразилъ Каренина, Абрезкова и другихъ, и только для Оеди Протасова принялъ оставшагося, случайно, безъ ангажемента, русскаго драматическаго актера г. Медвѣдева.

Въ исполненіи разношерстной труппы г. Бродерова отъ пьесы Л. Н. Толстого ничего не осталось. Одинъ лишь г. Медвѣдевъ своей правильной русской рѣчью и непринужденной манерой держать себя на сценѣ выгодно выдѣлялся изъ среды окружающаго его антуража. Но и г. Медвѣдевъ не помогъ выявленію сущности Толстовской драмы.

Оправданіемъ г. Бродереву служить его девизъ: „Ѣсть-пить надо!“ Строго придерживаясь этого положенія, г. Бродеревъ, прочитавъ на афишахъ городского театра анонсъ о постановкѣ „Miserere“ С. Юшкевича, быстро состряпалъ „премьеру“ у себя и поставилъ „Miserere“ на два дня раньше, чѣмъ Н. Н. Синельниковъ. Права же ставить пьесу Юшкевича г. Бродеревъ не имѣлъ, ему даже объявили запрещеніе, но... смѣлость города беретъ!..

Въ городскомъ театрѣ „Живой трупъ“ готовили долго и тщательно. Написали новыя декорации, обзавелись свѣжимъ реkvизитомъ и т. д. Въ смѣнѣ короткихъ картинъ достигли прямо виртуозности: спектакли, начинаясь въ 8½ час., оканчиваются раньше 12-ти. Режиссировалъ самъ Н. Н. Синельниковъ. Постановку „Живого трупа“ можно было бы считать безукоризненной, если бы нѣсколько иначе распредѣлились роли.

Ө. Протасова играютъ, напримѣръ, въ очередь гг. Баратовъ и Орловъ-Чужбининъ. Сказать, что оба они подходятъ для этой роли—нельзя. Нѣкоторыя мѣста удаются одному больше, а другому меньше, и наоборотъ. Протасовъ г. Баратова больше „ба-

ринъ“, чѣмъ Протасовъ г. Орловъ-Чужбинина. Въ г. Баратовѣ больше силы, больше внѣшняго эффекта, чѣмъ задушевенности, мягкости и растерянности, которыми обильно снабжаетъ Оедию г. Орловъ-Чужбининъ. У обоихъ артистовъ много красивыхъ, художественныхъ моментовъ, но все же г. Баратова хотѣлось бы видѣть въ роли Каренина. Два очередныхъ Протасова не увеличиваютъ художественной цѣнности отдѣльнаго спектакля въ то время, какъ Каренинъ, найдя себѣ прекраснаго выразителя въ лицѣ г. Баратова, поднялъ бы эту цѣнность. Теперь же съ Каренинымъ дѣло обстоитъ неважно. Получившій эту роль г. Вересановъ за 2 дня до спектакля неожиданно заболѣлъ и Каренина передали г. Зубову. Г. Зубовъ—начинающій, способный актеръ, но все-таки рѣшительно не въ его силахъ справиться съ камергеромъ Каренинымъ. Только сцена у слѣдователя (г. Бороздинъ) вполне удастся г. Зубову, а въ остальныхъ Каренинъ выходитъ у молодого артиста не тѣмъ, кѣмъ онъ долженъ быть.

Хороши князь Абрезковъ—г. Эйке, Лиза—г-жа Янушева, Анна Павловна—г-жа Яблочкина, Стаховъ—г. Кремлевскій, молодой адвокат—г. Лундинъ, Афремовъ—г. Юреневъ, старая цыганка—г-жа Сѣверова. А. Д. Каренину недурно изображаетъ г-жа Каренина, молодая артистка, неожиданно выдвинувшаяся въ этомъ сезонѣ. Превосходенъ Александровъ, олицетворенный г. Колобовымъ. Яркая, рельефная фигура „непризнаннаго гения“, вытѣпленная талантливымъ артистомъ, заставляетъ волноваться весь зрительный залъ. Еще ярче, еще ослѣпительнѣе Маша—г-жи Чаруской. Немного словъ говоритъ Маша, но г-жа Чаруская живетъ и безъ словъ. Огнемъ „искры Божіей“ пылаетъ артистка.

Успѣхъ „Живоготрупа“ средній, даже ниже средняго, если судить по количеству апплодисментовъ. Сборы потные.

Слѣдующей премьерой въ Драматическомъ театрѣ шла „лирическая драма“ С. Юшкевича—„Miserere“, находящаяся для Харькова въ исключительномъ пользованіи Н. Н. Синельникова. Ставилъ „Miserere“ баронъ Унгернъ, рѣшившій провести пьесу въ мистическихъ тонахъ, стилизовать ее. Попытка бар. Унгерна оказалась неудачной. Мистика смѣшалась съ бытомъ, комнаты безъ дверей и боковыхъ стѣнъ, желтый картонный дворикъ сплелись съ рѣзко-бытовой картиной кладбища. Часть артистовъ дѣлала „стилизацию“, а другая упорно бѣжала отъ нея. Въ общемъ все перемѣшалось, и въ этомъ виноватъ режиссеръ.

Въ „Miserere“, послѣ длиннѣйшаго перерыва, выступила г-жа Горичева. Она прекрасная Марьямъ. Милая Зинка—г-жа Ардатова, пожалуй, слишкомъ хрупкая и нѣжная. Хороши г-жи Яблочкина—Лейя и Янушева—Хавка, хотя для Хавки больше подходитъ мало выступающая въ этомъ году г-жа Яниковская. Таинственная, манящая, гордая Тина—г-жа Чаруская.

Изъ мужчинъ рѣзко выдѣлились въ „Miserere“ гг. Лундинъ и Эйке, хотя роли проведены ими въ діаметрально-противоположныхъ тонахъ. Г. Лундинъ—трогательный, мистически настроенный Эли. Г. Эйке—яркій бытовикъ Перецъ. На мѣстахъ г. Зубовъ—Нахманъ, г. Юреневъ—Симонъ и г. Колобовъ—Шлойма. Характерны „богачи“—гг. Даниловъ, Урванцевъ и Соринъ. Левку игралъ г. Орловъ-Чужбининъ. Игралъ, какъ всегда, съ массой темперамента, силы и крика, и... игралъ совершенно невѣрно. Левка не крикунъ и драчунъ, а пѣжный, страдающій юноша, грустный и мечтательный. Въ немъ есть сила, но это не сила „нуга“, а сила лирическаго страданія, къ которому исполнитель приблизился въ сценѣ свадьбы. Станный артистъ г. Орловъ-Чужбининъ: талантъ и сила выраженія быть въ немъ ключемъ, Иногда часами непрерывно смотрѣлъ бы его, а иногда... одѣвайся и уходи изъ театра.

Оперное товарищество познакомило Харьковъ съ новинкой, первой въ текущемъ сезонѣ. Поставили „Измѣну“ М. М. Ипполитова-Иванова. Писать о музыкальныхъ достоинствахъ и недостаткахъ оперы не буду—она хорошо знакома Москвѣ по постановкѣ у Зимина. Коснусь только ея сценическаго воплощенія. Начну съ внѣшности—декораций и костюмовъ. Декорации художника И. А. Суворова очень красивы и стильны, костюмы—также. Группировки дѣйствующихъ лицъ изящны и живы, что можно поставить въ заслугу режиссеру Н. Н. Боголюбову.

Оркестръ и хоры, подъ управленіемъ М. М. Голинкина, успѣшно справились съ своей задачей. Изъ солистовъ, по цѣльности созданнаго типа, первое мѣсто занялъ г. Кайдановъ—Солейманъ-ханъ. Съ шумнымъ успѣхомъ пѣли гг. Модестовъ, Липецкій и Гукасовъ—Отаръ-бегъ, Эрекль и Бессо. Г-жа Нестеренко—приличная Рокайя. Поеть лучше, чѣмъ играетъ. Голосъ у артистки небольшой, но владѣть она имъ довольно умѣло. Непонятно появленіе г-жи Михайловой въ роли Иссахаръ. Хорошъ балетъ. Публикѣ „Измѣна“, видимо, очень понравилась.

Въ залѣ Общественной Библіотеки, въ Дворянскомъ Собраніи, въ колоссальномъ театрѣ-циркѣ Муссури состоялось нѣсколько концертовъ. Почти всѣ прошли при хорошихъ сборахъ. Пѣли—теноръ Смирновъ, Настя Полякова, Петрова-Званцева; играли—сестры Любошицъ, Эрнесто Рокко и Ирина Энери. Кромѣ того, концертировали и мѣстные силы. Начало свою дѣятельность музыкальное училище. Предстоятъ камерныя собранія и симфоническіе концерты. Пріѣзжаютъ Ауэръ, Самойловъ, Вьялцева, Плѣвицкая, общество исполнителей на старинныхъ инструментахъ и другіе. Лишь бы хватило публики!

Снова даетъ себя знать громадный недостатокъ Харькова—отсутствіе концертнаго зала. Ни Дворянское Собраніе, ни Библіотека, ни „колизей“ Муссури для концертовъ, въ большинствѣ случаевъ, не годятся. Впрочемъ, не особенно совершенны и главные наши театры—оперный и драматическій. Оба они давно уже нуждаются въ преемникахъ...

Вл. Аренскій.

## НИЖЕГОРОДСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

Новый общедоступный театръ находится на окраинѣ города. Его посѣщаютъ рабочій, ремесленникъ, мелкій служащій, приказчикъ и, вообще, зритель изъ демократическихъ слоевъ населенія. Въ воскресные дни здѣсь бываетъ тысячная аудиторія; цѣны мѣстамъ общедоступныя, начиная съ пятачка.

Зданіе театра принадлежитъ Совѣту Общества распространенія начальнаго образованія, который, сдавая театръ частной антрепризѣ, преслѣдуетъ культурно-воспитательныя задачи.

По контракту съ антрепренеромъ г. Голицынымъ-Онѣгиннымъ, репертуаръ устанавливается съ одобренія совѣта общества. Но новый антрепренеръ, не зная состава публики, ея потребностей, мѣстныхъ условій, рѣшилъ, послѣ постановки первыхъ четырехъ пьесъ реалистическаго бытового характера, угощать мелодрамами: „Неизвѣстная“, „Преступница“, „Двѣ сиротки“. Совѣтъ запротестовалъ и антрепренеръ сдался. Репертуаръ освѣжили; за послѣднія двѣ недѣли на сценѣ театра были поставлены: „Живой трупъ“, „Черный монахъ“ (перед. разсказа А. П. Чехова, гр. Л. Л. Толстымъ), „Казнь“ Ге, „Преступленіе и наказаніе“ (по Достоевскому), „Огни Ивановой ночи“, „Идиотъ“ (по Достоевскому).

Антрепризу новаго общедоступнаго театра преслѣдуютъ непріятности. Самъ антрепренеръ М. Н. Голицынъ-Онѣгинъ серьезно заболѣлъ послѣ второго спектакля, не можетъ посѣщать театръ и руководить непосредственно театральнымъ дѣломъ. Въ будни спектакли даютъ всего 40—80 руб. сбору. Антрепренеръ несетъ большіе для него убытки и, чтобы пополнить ихъ, онъ, какъ утопающій за соломинку, схватился было за мелодрамы, надѣясь, что онѣ ему по праздникамъ дадутъ большіе сборы. Разсчеты его, конечно, были неправильны, т. к. новый общедоступный театръ всегда переполненъ публикою по воскресеньямъ. Сборы за первый мѣсяцъ сезона (13 спектаклей) оказались меньше на 400 рублей противъ прошлаго года за тотъ же періодъ, хотя нынѣшняя труппа стоитъ дороже прошлогодней. Матеріальное положеніе антрепризы критическое.

Благодаря болѣзни антрепренера произошелъ въ новомъ общедоступномъ театрѣ случай, который непрямо подѣйствовалъ какъ на артистовъ, такъ и на публику. Въ тотъ вечеръ, когда шли „Двѣ сиротки“, у турникета при входѣ въ театръ

были поставлены два новыхъ контролера, которые, вслѣдствіе своей неопытности, задерживали публику, простоявшую у турникета  $1\frac{1}{2}$ — $3\frac{1}{4}$  часа. Между тѣмъ спектакль начали ровно въ 8 ч., когда многіе изъ публики были впущены въ театръ только въ  $8\frac{1}{4}$ — $8\frac{3}{4}$  часа. Группа лицъ крикомъ, воплями потребовала повторенія перваго дѣйствія, которое прошло на сценѣ. Крики были настолько сильны, что артисты вынуждены были повторить первое дѣйствіе снова.

Постановка и исполненіе пьесъ на сценѣ новаго общедоступнаго театра часто бываютъ неудачны. Видимо, причина такого явленія лежитъ въ болѣзни антрепренера. „Живой трупъ“ оказался не по средствамъ труппы и обставленъ былъ убого. До извѣстной степени прилично сошли спектакли: „Преступленіе и наказаніе“, „Огни Ивановой ночи“, „Идиотъ“.

Почти мѣсяцъ, какъ открылся сезонъ въ городскомъ Николаевскомъ театрѣ. Артистическія силы труппы опредѣлились, характеръ режиссерской работы выяснился почти вполне. Сама труппа сильнѣе предшествующихъ труппъ послѣднихъ лѣтъ. Правда, есть нѣкоторые недочеты: отсутствіе героини на сильныя драматическія роли; не хватаетъ искусной артистки на амплуа грандъ-дамъ, ибо г-жа Изборская во многихъ роляхъ бываетъ не на высотѣ положенія—ея манерность, отсутствіе въ игрѣ простоты, естественности, придають изображаемому ею типамъ блѣдность,—исполненіе ея становится скучнымъ, однообразнымъ.

Режиссеры удѣляютъ немало вниманія, старанія, работы постановкѣ пьесъ. Прилично и удачно были поставлены слѣдующія пьесы: „Карьера Наблочкина“, „Новое дѣло“, „Шальная дѣвченка“, „Холопы“ (стильно обставлена), „Губернская Клеопатра“, „Злая яма“, „Панна Малишевская“, „Темное пятно“. Съ дефектами прошли: „Доходное мѣсто“, „Пучина“. Два послѣднихъ спектакля ставили очередные режиссеры; остальные—П. П. Струйскій, исключая „Карьеры Наблочкина“ и „Живого трупа“, о постановкѣ котораго мы уже писали; „Панна Малишевская“ и „Злая яма“ были поставлены режиссеромъ И. Н. Невѣдомовымъ.

Дадимъ краткую характеристику нѣкоторыхъ исполнителей.

Крупную силу для провинціальной сцены представляетъ Е. П. Шебуева. Въ каждую роль талантливая артистка вкладываетъ нѣчто свое оригинальное творческое, колоритное, красочное. Она создаетъ яркіе образы. Блестяще исполняетъ характерныя роли и роли пожилыхъ дамъ. Большое дарованіе у М. А. Моравской, умѣющей тонко, съ нюансами передавать сложныя переживанія, хотя артистку порою можно упрекнуть въ излишней сдержанности. Талантливо возсоздаетъ артистка такіе характеры, гдѣ нужно тонкое, изящное, милое, непосредственное кокетство женщины. Т. М. Максимова выступала во многихъ роляхъ и показала свое разнообразное дарованіе, давая живые интересные сценическіе образы, привлекающіе своей простотой, естественностью, разнообразіемъ красокъ. Г. Блюменталь-Тамаринъ выдержанно и интересно игралъ только въ трехъ пьесахъ: „Новое дѣло“, „Шальная дѣвченка“, „Холопы“. Изъ другихъ артистовъ и артистокъ показали себя съ хорошей стороны въ нѣкоторыхъ роляхъ: гг. Берже, Зеновъ художественности исполненія котораго часто мѣшаетъ однообразіе пріемовъ, интонации, мимики, жестовъ; хороши также Лнтвиновъ, Петровскій, г-жи Захарова, Святловская.

Совершенно нельзя антрепризу г. Струйскаго похвалить за репертуаръ. Это просто винегретъ. Рецензенты мѣстныхъ газетъ подвергли жестокой критикѣ выборъ пьесъ. Кромѣ перечисленныхъ были поставлены еще слѣдующія пьесы: „Женитьба Блугина“, „Анна Каренина“, „Мадамъ Санъ-Жень“, „Первая муха“, „Душа, тѣло и платье“.

Большой успѣхъ имѣетъ у малокультурной публики драма Островскаго „Пучина“, которая уже прошла 6 разъ по общедоступнымъ цѣнамъ. Между тѣмъ, „Живой трупъ“ выдержалъ только три постановки (по обыкновеннымъ цѣнамъ) и въ третій разъ шелъ почти при пустомъ театрѣ.

Сборы въ городскомъ театрѣ больше, чѣмъ въ прошломъ году за первый мѣсяцъ.

А. В.—нѣ.

## ВИТЕБСКЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Здѣсь, какъ и во многихъ другихъ крупныхъ городахъ, не обошлось безъ лекцій о нашумѣвшей пьесѣ „Живой трупъ“ Л. Н. Толстого.

Лекторомъ выступилъ присяжный повѣренный Г. А. Тсодоровичъ, собравшій 29 октября въ залѣ Городской управы многочисленную публику, среди которой преобладающій элементъ составляла молодежь.

Главное вниманіе собравшихся лекторъ обратилъ, конечно, на героя пьесы Федю Протасова, назвавъ его „Лишнимъ человекомъ“. Лекція имѣла большой успѣхъ.

Въ Городскомъ театрѣ, попрежнему, продолжаетъ подвизаться драматическая труппа Д. Ф. Константинова, открывшая зимній сезонъ 29 сентября.

Несмотря на вполнѣ приличную труппу, среди которой имѣются довольно хорошія силы, въ лицѣ г-жи Иридиной, Поповой и гг. Константинова и Пельцера, театръ вяло посѣщается публикой.

Если принять во вниманіе тяжелыя условія аренды театра, то антреприза, безъ сомнѣнія, терпитъ убытки.

Пора, давно пора, „отцамъ города“, въ вѣдѣніи которыхъ находится театръ, подумать о субсидіи, безъ которой крахи антрепренеровъ городского театра и въ будущемъ неминуемы.

На дняхъ объявлены 16 гастрольныхъ спектаклей опереточной труппы извѣстнаго провинціального антрепренера и артиста М. А. Полтавцева, въ составъ которой входятъ: М. И. Антонова (лирическая пѣвица), А. А. Гигичъ (2-я лирич.), М. Э. Гойеръ (2-я комич. старуха), М. Ф. Златова (лирич. сопрано), М. И. Каренина (комич. старуха), К. А. Ленская-Клавдина (1-я каскадная пѣвица), Ф. И. Любова (2-я каскадная пѣвица), П. С. Ленаръ (2-я роли), Д. Е. Баратовъ (премьеръ-простакъ), Р. А. Елинъ, (простакъ), Л. В. Ковсадзе (теноръ), І. М. Любовь (комикъ), Л. Г. Мираевъ (премьеръ-теноръ), И. И. Рафальскій (премьеръ-комикъ), І. О. Суричъ (характерныя роли), Е. Н. Чучаевъ (премьеръ-баритонъ), И. А. Южнѣ (комикъ). Главный режиссеръ М. А. Полтавцевъ. Режиссеръ Л. Н. Котовскій. Главный капельмейстеръ А. Ф. Богдановъ. Балетъ подъ управленіемъ А. П. Забойкиной.

Для открытія гастролей представлена будетъ оперета „Ночь любви“.

Судя по именамъ, объявленнымъ въ выпущенныхъ анонсахъ, труппа обѣщаетъ быть прекрасной. На время присутствія оперетки въ городскомъ театрѣ, драматическая труппа Д. Ф. Константинова дастъ рядъ гастролей въ сосѣднихъ городахъ.

Часть труппы Д. Ф. Константинова подвизается въ настоящее время въ г. Двинскѣ.

Л. Б. Абезгаузъ.

## КЕРЧЬ. Таврич. губ.

(Отъ нашего корреспондента).

Сколько ни старается антреприза въ лицѣ О. П. Лавровской привлечь публику... ничего не помогаетъ, даже водевили съ пѣніемъ и участіемъ каскадной пѣвицы Свирской (кстати сказать, не имѣющей ни голоса, ни умѣнья пѣть).

Переходя къ составу труппы, приходится прежде всего остановиться на г. Пальминѣ-Эльканѣ: это чуткій, вдумчивый и опытный артистъ. Самаринъ-Волжскій—безусловно прекрасный и любящій свое дѣло артистъ. Что же касается остальныхъ, какъ-то: Бурлакъ, Ильнарровъ, Ушаковъ, то это—еще молодые артисты, которымъ можно предсказать хорошее будущее. Нельзя не отмѣнить молодого, но прекраснаго комика г. Теплова (все бы хорошо, если бы г. Тепловъ въ пьесахъ еврейскаго характера не... шаржировалъ).

То же самое можно сказать о г. Марлинскомъ, артистѣ съ несомнѣннымъ дарованіемъ и сценическимъ опытомъ, который особенно хорошъ въ пьесахъ Гордина.

Говоря о женскомъ персоналѣ, можно выдѣлить г-жу Романовскую ingenue-dram., артистка съ большимъ темпераментомъ и „огонькомъ“, умѣющая захватить зрителя своей игрой. Очень хороша О. П. Лавровская, знакомая керчанамъ по прошлымъ годамъ, играющая роли комическихъ старухъ такъ искренно и неподдѣльно, что вызываетъ у публики всегда бурю аплодисментовъ.

Прекрасное впечатлѣніе производитъ молодая, съ красивой внѣшностью и мелодическимъ голосомъ, артистка г-жа Ливанова grand-coquette, которая, съ большимъ чувствомъ и глубокой вдумчивостью, передаетъ замыселъ автора въ исполняемой роли.

Прошли пьесы: „Живой трупъ“ (3 раза), „За океаномъ“ (2 раза), „Новый міръ“ (2 раза), „Частное дѣло“ (2 раза), „Сатанелла“ (Женщина изъ мрака), „Гонимые“, „На станціи Забытой“.

Предстоящія постановки: „Богъ мести“ Ш. Аша, „Эросъ и Психея“ Жулавскаго. По четвергамъ спектакли-премьеры. Въ воскресные и праздничные дни даются утренники, на которые всѣмъ школамъ разсылаются билеты для бѣднѣйшихъ учениковъ.

На-дняхъ открывается выставка южно-русскихъ художниковъ-пейзажистовъ (изъ Одессы), организованная г. Бронштейномъ; на выставкѣ имѣются работы нижеслѣдующихъ художниковъ: Л. Сергѣева, К. Веберъ, И. Фонштейнъ, Pietro de Fino, С. Иванова, Горѣлова и мн. др.

Всего имѣется 120 картинъ.

Подробный отчетъ въ слѣдующемъ номерѣ.

31-го октября Женскимъ клубомъ былъ устроенъ Никитинскій вечеръ, на которомъ однимъ изъ членовъ былъ прочитанъ, очень хорошо и толково составленный, рефератъ и лучшія стихотворенія поэта.

Публики собралось довольно много, вечеръ закончился традиционнымъ чаемъ.

Въ недалекомъ будущемъ у насъ ожидаются концерты знаменитыхъ скрипачей: Ярослава Кошіана, Бронислава Губермана, а также композитора-новатора В. И. Ребникова. Для керчанъ эти концерты будутъ большимъ праздникомъ, такъ какъ такихъ большихъ именъ у насъ уже давно не было.

Деви.

## ОПЕЧАТКА ВЪ № 6.

На страницѣ 16-ой подъ карриатурой „На премьерѣ у художественниковъ“ г. Ре напечатано: А. А. Стахѣвъ, слѣдуетъ читать: „А. А. Стаховичъ“.

На страницѣ 17-ой, строка 6-я снизу 1-го столбца напечатано: „и „мима“ шутовскій колпакъ“, надо: „и „мима“ шутовской колпакъ“.

На страницѣ 20-ой, строка 21-ая 1-го столбца, напечатано: „ни идей, но...“, слѣдуетъ читать: „ни идейно“.

Отвѣтствен. редакторы: К. А. Ковальскій и А. Θ. Линкъ.

Издатель А. Θ. Линкъ.



**Оптовое – розничный складъ**  
**спеціальныхъ издѣлій изъ ВОЛОСЪ.**

Дамскій и Мужской Залы.

Тверская, 29, рядомъ съ домомъ Генераль-Губернатора.

**Ф. ШТАЛЬ.**

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

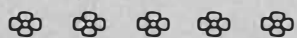
❀ ❀ ❀ ❀ ❀ ПЕРВЫЙ ВЪ МОСКВѢ ❀ ❀ ❀ ❀ ❀  
„ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ“

ТВЕРСКАЯ, МАМОНТОВСКИЙ ПЕРЕУЛОКЪ.

ОПЕРА, ОПЕРЕТКА, ДРАМА, ВОДЕВИЛЬ, БАЛЕТЪ.

ЕЖЕДНЕВНО 4 СПЕКТАКЛЯ, ВЪ КАЖДОМЪ СПЕКТАКЛѢ 3 ПЬЕСЫ  
(драматическая, музыкальная и балетная).

Начало перваго спектакля въ 6 1/2 час. вечера.



(ПО ПРАЗДНИКАМЪ УТРЕНИКИ).

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА

съ 1 октября 1911 года

на новый еженедельный журнал искусства и сцены

## „СТУДИЯ“

независимый, внепартийный органъ художественной мысли и критики въ сферѣ театра, музыки, живописи, ваянія и зодчества, съ иллюстраціями въ текстѣ и картинами на отдѣльныхъ листахъ,

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономики. 3) Вопросы этики. 4) Исторія, философія, литература и статистика искусствъ и театра. 5) Фельетонъ: бесѣды на тему дня, біографіи и воспоминанія дѣятелей сцены, художниковъ, музыкантовъ и писателей, стихотворенія и пьесы. 6) За-недѣлю (хроника Московской и Петербургской жизни). 7) Голоса печати: обзоръ русской и иностранной печати. 8) Петербургскія театральныя, художественныя и музыкальныя письма. 9) Провинціальныя фельетонъ, провинціальныя письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ міровыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятники, некрологи, старина. 21) Новыя постановки, выставки, симфоническіе концерты, концертные вечера, любительскіе спектакли, лекціи объ искусствѣ. 22) Отчеты о сѣздахъ: художественныхъ, театральныхъ, литературныхъ. 23) Свистокъ: карикатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библіографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛѢ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, Гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богдаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варапаевъ, Л. М. Василевскій, почет. академ. М. Ведринская, А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергѣй Волконскій, Др. К. Нагеманн (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Др. А. Döschmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. Э. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Гернфельдъ, Н. И. Jordanскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Краинхфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевикъ, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Др. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвицкій (Болгарія), Н. Эфросъ.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

**УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:** Подписной годъ съ 1 октября 1911 г., подписка съ доставкой и пересылкой.

|                          | Въ Москвѣ и С.-Петербургѣ. | Въ провинціи.      | Заграницу.          |
|--------------------------|----------------------------|--------------------|---------------------|
| на 12 мѣсяцевъ . . . . . | Руб. <b>8.—</b> к.         | Руб. <b>9.—</b> к. | Руб. <b>11.—</b> к. |
| „ 6 „ . . . . .          | „ <b>4.—</b> „             | „ <b>4.50</b> „    | „ <b>6.50</b> „     |
| „ 3 „ . . . . .          | „ <b>2.—</b> „             | „ <b>2.25</b> „    | „ <b>3.50</b> „     |

Подписка принимается: въ конторѣ журнала „Студія“, въ книжныхъ магазинахъ „Основа“ (Тверская ул.) и „Новое время“, въ магазинѣ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Петровскія лин.) и въ конторѣ газеты „Утра Россіи“.

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ: Страстной бульваръ, д. князя Горчакова, 10 подъѣздъ, кв. № 119.

Телеф. 502-19. Контора, кромѣ праздниковъ, открыта отъ 10—4 ч. дня.

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ и ПОДПИСКА для С.-ПЕТЕРБУРГА: Книгоиздательство наслѣдниковъ О. Н. ПОПОВОЙ, Гороховая, 51.

**Цѣна объявленій:** впереди текста **70** коп. строка петита.  
позади текста **50** коп. „ „