

05

# СТУДІЯ

## ЖУРНАЛЪ

### ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 10 декабря 1911 г.

№ 11

ЦѢНА 25 к.

# Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.  
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

## РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Пятницу, 9-го Декабря, въ 33-й разъ: Мъщанинъ-дворянинъ. Ж. Б. Мольера.  
Въ субботу, 10-го Декабря, въ 8-й разъ: Женщина и Паяцъ. Пьера Луиса, пер. Ю. Спасекаго.

Въ Воскресенье, 11-го Декабря, УТРОМЪ въ 9-й разъ; Частное дѣло. Н. Черешнева. (Цѣны мѣстамъ уменьшенныя). ВЕЧЕРОМЪ, въ 13-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.

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.

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

## ПЕРВЫЙ ВЪ МОСКВѢ „ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ“

ТВЕРСКАЯ, МАМОНОВСКІЙ ПЕРЕУЛОКЪ.

ОПЕРА, ОПЕРЕТКА, ДРАМА, ВОДЕВИЛЬ, БАЛЕТЪ.

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

Начало перваго спектакля въ 6<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. вечера. (ПО ПРАЗДНИКАМЪ УТРЕНИКИ).

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

МАРШРУТЪ ГАСТРОЛЕЙ

Декабрь 1911 г.:

**РАФАИЛА АДЕЛЬГЕЙМЪ**

Брестъ 9, 10 и 11.

Минскъ 12, 13, 14 и 15.

Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

ВЫСТАВКА КАРТИВЪ русскихъ художниковъ

и одновременно СКУЛЬПТУРЫ класснаго художника І. Габовича.

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

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

  
Т-80 А. И. АБРИКОСОВА С-ВЕЙ.  
ВЪ МОСКВѢ.

**КОФЕ** МОЛОТЫЙ,  
ЖЖЕНЫЙ  
ВЪ ЗЕРНАХЪ.  
ВЫСШАГО НАЧЕСТВА.

**КАКАО**

ЧИСТОЕ, ЛЕГКО РАСТВОРИМОЕ  
БЕЗЪ ПОТАША  
И ДРУГИХЪ ПРИМѢСЕЙ.

ПРОДАЖА  
ВЕЗДѢ.

# СТУДІЯ

№ 11.

10-го Декабря.

1911 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) По поводу спектаклей Старинного Театра, ст. *Θ. Батюшкова*; 2) Сценический договор, ст. *Ал. Ник. Вознесенского*; 3) Сопратники Островского, ст. *А. А. Стаховича*; 4) Музыка, пластика, слово, ст. князя *Сергея Волконского*; 5) А. Н. Никулина, ст. *Н. Э.*; 6) А. Э. Блюменталь-Тамаринъ, некрологъ; 7) „Въ долину“ Дальбера, ст. *Риземана*; 8) Концертная недѣля, ст. *Риземана*; 9) Миръ искусства, ст. *Д. Д. Варпаева*; 10) Воскресшій художникъ, спр. *К. и О. Ковальскихъ*; 11) Художественная хроника, *Д. В.*; 12) Берлинскія выставки, письмо *А. Дохмана*; 13) Письмо изъ Лондона, „на Днѣ“ *Б. Лебедева*; 14) Письмо изъ Берлина, новая пьеса Гофмансталя *А. Дохмана*; 15) Собѣдованіе о Гамлетѣ въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ, *М. Орлова*; 16) Германа Банга, личная бесѣда *М. Орлова*; 17) Хроника; 18) Провинція. Наши приложения: „Великій инквизиторъ“, картина *Греко*. 2 декорации. 2 зарисовки *Эльскаго*. Старинная гравюра Гонорэ Домье. Портреты г-жи Никулиной, г-на Блюменталь-Тамарина и П. П. Струйскаго. „Погребеніе графа Оргацъ“, картина *Греко*. Н. Никулина и К. Рыбаковъ— „въ Грозѣ“ *Островскаго*.

## ПО ПОВОДУ СПЕКТАКЛЕЙ СТАРИННАГО ТЕАТРА.

**М**ы въ полосѣ реставрацій старины: нашихъ Сумарокова и Хмельницкаго „реставрировалъ“ Озаровскій въ Китайскомъ театрѣ во время выставки въ Царскомъ Селѣ; Мольера играютъ почти одновременно въ трехъ театрахъ и во всѣхъ по разному „возстановляютъ“ его театр; наконецъ, кружокъ „Старинный Театръ“, ожившій послѣ нѣкотораго промежутка, даетъ намъ серію реставрацій испанскаго театра XVI—XVII в.в.

Такое, какъ бы повальное, возвращеніе къ старинѣ имѣетъ симптоматическій характеръ: оскудѣло современное драматическое творчество; нѣтъ стремленія идти куда-то вперед и насъ приглашаютъ оглянуться назадъ, стараясь воскресить забытыя формы и виды сценическаго воплощенія. Это для современнаго зрителя тоже въ своемъ родѣ „новыя формы“, новыя—именно потому, что забытыя, неизвѣстныя широкой публикѣ.

„Старинный Театръ“ ставитъ себѣ специальную задачу: его не столько интересуютъ тѣ элементы вѣчнаго, которые заключены въ самой сущности художественныхъ произведеній разныхъ эпохъ и народностей, какъ тѣ формы, въ которыхъ выражалось искусство въ разные моменты эволюціи театра. Постановка, условія, при которыхъ исполнялись въ старину театральныя представленія, ихъ внѣшніе атрибуты, словомъ, то, что всего быстрѣ старѣетъ въ произведеніи искусства и приобрѣтаетъ характеръ архаичности въ глазахъ поколѣнія, воспитаннаго на иныхъ образцахъ,—эту художественную археологію руководители „Стариннаго Театра“ пытаются оживить въ искусственомъ воссозданіи.

Оно интересно, любопытно, но не захватываетъ. И мы укажемъ почему, даже независимо отъ качества исполненія. Но кое въ чемъ это обращеніе къ старинѣ оказывается и поучительно. Объ этомъ сообщаетъ авторъ одной изъ статей сборника „Введеніе къ спектаклямъ Стариннаго Театра“. Вотъ какое назиданіе выводится имъ изъ изученія стариннаго сценическаго искусства въ Испаніи: „Можетъ быть сейчасъ, когда по всему фронту сце-

ническихъ передовыхъ дѣятелей идетъ рѣшительная переоцѣнка реалистическихъ цѣнностей современной игры, когда чадъ бытового натурализма сталъ бѣсть глаза самымъ терпѣливымъ изъ насъ и зовъ къ идеализму тона достигъ даже глухой провинціи,—сейчасъ, быть можетъ, особенно умѣстно разсказать объ испанскихъ актерахъ, хотѣвшихъ одно время быть натуралистами, но не сумѣвшихъ стать ими именно потому, что были чересчуръ художниками“.

Это красивый оборотъ фразы. То, что дѣлаетъ „Старинный Театръ“, по сущности есть тотъ же „чадъ бытового натурализма“, только не вполне послѣдовательно проведеннаго. Въ самомъ дѣлѣ, мы затруднились бы подобрать другое названіе попыткѣ воссоздать ни что иное, какъ бытовыя условія стариннаго театра, а въ этой реставраціи вся суть дѣла. Принципъ не быть, да и не могъ быть, вполне послѣдовательно проведенъ, и на помощь реставраціи явилась прежде всего стилизація,—рядомъ чисто натуралистическіе штрихи. Напримѣръ: въ комментаріяхъ къ первому спектаклю пьесъ Лопе-де-Вега и Сервантеса сказано: „игра подъ открытымъ небомъ, передъ большою толпою, естественно обуславливаетъ форсированный тонъ, „площадной“, однако, въ благородномъ смыслѣ этого слова. Полутона почти отсутствуютъ... характеръ игры—реалистическій, такъ какъ предполагается, что къ концу XVI-го вѣка еще не во всѣхъ „Сотрапіа'хъ“ была вытѣснена „идеализаціей“ Лопе-де-Вега реалистическая тенденція игры, санкціонированная Сервантесомъ“... и т. д. А „тонъ исполненія интермедіи нарочито-балаганный“. Этотъ „нарочито-балаганный“ тонъ былъ усвоенъ исполнителями Сервантеса, равно и „форсированный, площадной“, при игрѣ драмы Лопе-де-Вега. Но въдѣ зрители находились въ закрытомъ помѣщеніи, сравнительно небольшою. Когда намъ не „разсказывали“, а „показали“, чѣмъ примѣрно были испанскіе актеры конца XVI вѣка, въ перевоплощеніи современныхъ артистовъ, объ идеализмѣ тона и помину не было. Можетъ быть, и вообще говоря, „идеализмъ“ тона надо понимать просто въ смыслѣ нѣкоторой приподнятости, ибо, признаю, „идеализмъ тона“ для меня весьма не вразумительное выраженіе. Но вотъ въ чемъ главное затрудненіе: мы, зрители, должны вообразить себя на площади, подъ открытымъ небомъ. Условно сообщаетъ намъ это впечатлѣніе декорация на сценѣ, стилизованная декорация,

изображающая горный ландшафт, предместье города, и устроенная на сцене вторая сцена—изображающая, опять-таки условно, место, на котором давались представления. Мы среди условностей, и вдруг вторгается ultra - натуралистический прием: актеры кричат, словно они на каком-нибудь Марсовом поле, окруженные многотысячной толпой. Режиссер погрешил с сторону „бытового натурализма“ и это, конечно, было ошибкой в данном случае: игра должна была быть тоже условной, как и вся постановка. Получился резкий диссонанс.

Вопрос, на наш взгляд, наиболее существенный и важный в изучении формальных „бытовых“ условий старинного театра заключается в том, чтобы уяснить себе, насколько эти условия влияли на характер и композицию художественных произведений драматической литературы былых времен. Иные из них совсем непонятны, если не считаться с условиями времени. В этом отношении реставрация старины—положительная заслуга „Старинного Театра“. Это—живой комментарий к пьесам, историко-литературное и историко-бытовое прояснение их значения. Задача почетная и заслуживающая полного сочувствия. Но задача, так сказать, просветительно-педагогическая и вряд ли художественная. Она вяжется с доктринами исторической критики, с методом Тэна, но не содействует живому, эмоциональному восприятию шедевров старины. Для возбуждения художественных эмоций—путь иной, и руководители „Старинного Театра“ опустили из виду, что, восстанавливая бытовые условия театральных представлений старины, они не могут заставить современную публику отрешиться от самой себя, и перевоплотиться в зрителей XVI века подобно тому как артисты, перевоплощаются, или стараются перевоплотиться в старинных актеров. Театр—это, ведь, не только сцена и исполнители. Существенным элементом его является и публика. И современная публика не может заразиться теми средствами сценического исполнения, которые были нормальными, естественными для аудитории XVI века. Она способна понять и почувствовать общечеловеческое содержание произведений былого искусства только при условии—передавать их понятным языком.

Действительно, старина—это для нас все равно, что забытый, мертвый, чужой язык. Научиться чужому языку—вопрос навыка, упражнений и значительного напряжения. Конечно, можно сродниться и с чужим языком, как со своим, родным, но, ведь, это требует длительной подготовки. Другой способ усваивать произведения на чужом языке—переводы. И сколько бы ни говорилось о том, что никакой перевод не в состоянии замкнуть чтения в оригинал,—это справедливо для усваивания отрывков мысли, для того, чтобы почувствовать ту суггерируемая неясность, тот комплекс возможностей, толкования и распространения мыслей, которые присущи языку поэзии всех стран и утрачиваются в переводах,—все-таки и несовершенный перевод больше действует на наши эстетические способности, в большей степени заражает нас непосредственными эмоциями, чем чтение со словарем чужого подлинника, без живого чувства к чужому языку. Я больше почувствую красоту старинного испанского романа, читая хотя бы переводы Жуковского, чем разбирая подлинный текст и узнавая лишь из словарей значение слов. Это, по моему, неоспоримая истина. Поэтому обращающиеся к изучению текстов в подлинниках, должны надолго отрешиться от того, чтобы эстетически воспринимать образцы иностранной поэзии: первая стадия усвоения отнюдь не эмоциональная, а чисто умственная, логически-разсудочная.

Через эту стадию должны пройти и те зрители, которым показывают старинные произведения в старинных средствах выражения примитивного искусства. Правда,

наше и европейское общество прошло уже довольно длинную подготовительную школу к пониманию форм примитивного искусства и даже более ранней поры: „прафаэлитизм“ в искусстве и в литературе, увлечения средневековьем, культ народной поэзии и т. д. До сих пор оставалась в стороне лишь область старого сценического искусства: кружок „Старинного Театра“ восполняет этот пробел. Это его заслуга. Он должен был появиться в общей волне возвращения к старине, в том эклектизме знаний и чувствований, которые характеризуют современную культуру, но все-таки это эрудиционный эксперимент, симптом оскудения самостоятельных творческих сил, постижь, подделка, а не настоящее искусство.

Попробуем встать на эту точку зрения—подделки под старину. И для подделки требуется умение, скажем даже, талант. Руководителям „Старинного Театра“ нельзя отказать ни в том, ни в другом. Только и они выбрали средний путь между действительным, подлинным возродением старины и тем, что мы назвали бы „переводом“ на современный язык“. Выясняется нам это на сравнении с другими современными „реставрациями“.

Когда г. Озаровский представил нам „Вздорщину“ Сумарокова в постановке старинного лубка, мы называем это „переводом“ на наш язык. Ведь, Сумароков сам не имел в виду написать „лубочную“ пьесу: лишь теперь нам бросается в глаза первобытность композиции, элементарность приемов творчества, некоторая грубоватость и резкость очертаний. По ассоциации представлений трактовка сюжета вызывает в памяти лубочные картинки, и, таким путем, Озаровский нашел картинку соответствующую оправу. Вышло интересно и впечатлительно получилось целое, но это наша интерпретация Сумарокова, перевод на наш язык значения комедии Сумарокова.—В театре Незлобина возобновили „Мещанина-Дворянина“ Мольера, со старинной музыкой, танцами, балетом, на который смотрят актеры, усевшиеся на подмостках, служащих как бы продолжением зрительного зала. Декорации условны: вид на Версальские сады, помогающий нам перенестись в эпоху Людовика XIV, настоящий фонтан, соответственно теперешним средствам техники, световые эффекты, также вполне современные—все это облегчает нам понимание постановки времен Мольера и в то же время пущены в ход привычные средства современного сценического представления. Это если не вполне перевод на наш язык, то текст с подстрочником и комментариями. Играют „по русски“ в буквальном и переносном смысле, но гений Мольера заражает непосредственно и, в общем, реставрация г. Коммиссаржевского, основанная на компромиссах, удачна, так как одновременно напоминает о старине и удовлетворяет современным запросам. При постановке Мольеровского „Дон-Жуана“ в Александринском театре г. Мейерхольдом, мы имеем слишком много фантастического: это и не воспроизведение старины, и не подделка под старину, а своего рода фальсификация старины. Все эти люстры, навешанные тряпки, арабчата со звонками, маркизы в суфлерских будках и т. д.—это собственная фантазия режиссера, который не то, что переводит на наш язык постановку XVII века, а сочиняет на данную тему. Как субъективная интерпретация наших впечатлений по поводу старинного французского театра, как новое творчество на мотив старины—эта постановка представляет интерес, но слишком затонул в ней сам Мольер. Зрелище было остроумно и жестко названо одним из талантливейших наших эстетических критиков—А. Бенуа—„балет в Александринке“. Было обидно за Мольера, которого не прояснили, а заслонили обстановкой. „Тартюф“ ставится согласно современным

намъ условіямъ сцены, ставится „по настоящему“, безъ сценической реставраціи, поэтому не вызываетъ никакихъ замѣчаній (вопросъ качественного исполненія роли Тартюфа мы оставляемъ въ сторонѣ).

Есть, очевидно, такого рода произведенія, которые понятны безъ комментариевъ, которые способны дѣйствовать непосредственно въ простомъ переводѣ на современный языкъ, и всѣ аксессуары сценическаго исполненія отступаютъ на второй планъ. Чтобы не отвлекать вниманія современныхъ зрителей, эти аксессуары должны быть согласованы съ современными понятіями о театральномъ зрѣлищѣ—и только.

Къ числу такихъ произведеній мы относимъ и „Овечій источникъ“ Лопе-де-Вега. Содержаніе пьесы слишкомъ значительно само по себѣ, сюжетъ слишкомъ важный, трактовка гениально-общечеловѣческая, поэтому именно надъ этой пьесой, на нашъ взглядъ, не слѣдовало дѣлать археологическихъ экспериментовъ. И кстати, если не всѣ помнятъ Ермолову въ роли Лауренсіи, то почти всѣ слышали объ ея исполненіи, о поразительномъ впечатлѣніи, которое производила ея игра, приведшая къ печальному результату—изъятію пьесы изъ репертуара Императорскихъ театровъ. Ермолова, сама по себѣ, какъ артистическая индивидуальность, оказалась сродни тѣмъ выдающимся дѣятелямъ испанской сцены, о которыхъ вспоминаетъ

г. Евреиновъ въ статьѣ объ „Испанскомъ актерѣ XVII в.“ Авторъ приводитъ случай, когда во время представленія пьесы Кальдерона „Гомецъ Аріасъ“—„одинъ изъ алькадовъ, слѣдившій за порядкомъ въ театрѣ, такъ возмущился продажей въ рабство Доротен, что бросился на сцену съ обнаженнымъ мечомъ для защиты несчастной дѣвушки...“ Такъ набросилась у насъ на пьесу администрація послѣ игры Ермоловой—только не на защиту оскорбленной и поруганной чести Лауренсіи, а... въ огражденіе командоровъ отъ возможныхъ во всѣ времена вспышекъ народного негодованія по поводу ихъ темныхъ дѣлъ.

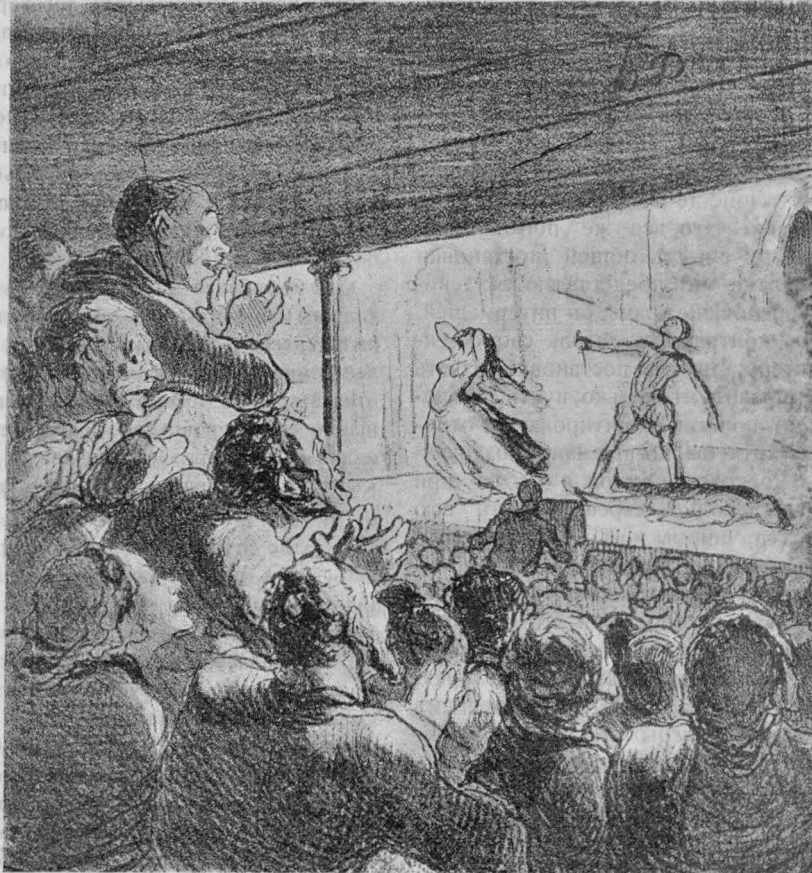
Ничего подобнаго не можетъ произойти послѣ спектакля въ „Старинномъ театрѣ“: сюжетъ отдалили отъ насъ густымъ слоемъ археологической интерпретаціи, обезвредили его общее значеніе, локализовавъ „частный случай“. Между тѣмъ игра Ермоловой въ старинной драмѣ, при современныхъ условіяхъ сценическаго дѣйствія, игра „по настоящему“, вдохновенная, творческая—это былъ полный переводъ и на нашъ языкъ чужого произведенія; это Лермонтовъ, воспроизводящій стихи Гейне, это—конгеніальное творчество.

Таковъ, на нашъ взглядъ, идеалъ всякой сценической интерпретаціи и современныхъ и старинныхъ произведеній драматической литературы и объ этомъ идеалѣ не только не слѣдуетъ забывать, но должно ставить его цѣлью—всѣмъ молодымъ, начинающимъ артистамъ, и призывать ихъ не къ „самопожертвованію“, не къ подвигу въ смыслѣ отказа отъ своей личности, а, наоборотъ, къ тому, чтобы каждый изъ нихъ оберегалъ и развивалъ наивозможно полнѣе свою художественную индивидуальность, стремясь къ высямъ творчества. Этотъ призывъ расходится съ девизомъ „Стариннаго Театра“, поэтому я не могу не упомянуть о немъ, считая его болѣе плодотворнымъ въ цѣляхъ

развитія и упроченія сценическаго искусства, искусства актера-художника, который долженъ быть самимъ собою, чтобы стать „лучшимъ собою“ въ своихъ воплощеніяхъ.

Итакъ, есть два пути къ оживленію старины: одинъ путь это творческое воссозданіе прошлаго во всеоружіи современныхъ средствъ искусства; другой—реставрація былыхъ формъ и средствъ выраженія устарѣлаго искусства. Наши симпатіи на сторонѣ перваго, но это не значитъ, что мы отрицаемъ вполне значеніе второго пути, какъ могущаго представить любопытный историко-бытовой комментарий къ произведеніямъ старины. Онъ не даетъ намъ эмоциональнаго воспріятія шедевровъ драматической литературы былыхъ временъ, но облегчаетъ

пониманіе того, какъ они возникали и складывались. Въ этихъ предѣлахъ опыты „Стариннаго Театра“ не лишены интереса. Они интересны и по тѣмъ современнымъ средствамъ, къ которымъ прибѣгли реставраторы для воссозданія прошлаго. На первомъ мѣстѣ—уже упомянутая „стилизация“. „Не будь этого нововведенія въ театрѣ“,—пишетъ одинъ изъ сочувствующихъ идеѣ „Стариннаго Театра“ критиковъ,—„не было бы возможности передать площадную сцену. Да и средствъ не хватило бы на декорации. Всѣ затрудненія сглажены съ замѣчательнымъ вкусомъ“. „Танцы небольшого кордебалета, въ очаровательно-стильныхъ костюмахъ, плѣнительны по своему рисунку, созданы творческой фантазіей даровитаго спеціалиста“ и т. д. Современному зрителю-эстету нравится „настройка“ къ старинѣ, нравится то, что выражаетъ наше отношеніе къ искусству прошлаго—„творческая фантазія“ современного художника, на нашемъ языкѣ передающаго намъ впечатлѣніе экзотическаго искусства. Это вполне понятно, хотя и представляется отступленіемъ отъ принципа стариннаго театра. Но такъ какъ въ этомъ театрѣ есть настоящіе художники, способные къ творче-



ДРАМА. Старинная гравюра Гонорэ Домье.

скому воспроизведенію „сѣдой старины“, то мы выразили бы пожеланіе, чтобы они смѣли шли именно по этому пути—замѣны археологій настоящимъ искусствомъ; пусть старина при этомъ получится условная, какъ въ романахъ Вальтеръ Скотта, какъ античность у Гёте, какъ средніе вѣка въ поэмахъ Виктора Гюго, какъ древняя Русь въ „Русланѣ“ Пушкина и т. д.: между эрудиціей и искусствомъ всегда будетъ рознь. Стремленіе понимать и чувствовать Гомера, Пиндара или Виргилія и Горация не приводитъ къ требованію самому писать античными метрами по-русски. Мы пережили періодъ заблужденій „силлабическаго размѣра“ въ примѣненіи къ русской рѣчи. Такія шатанія возможны, пока нація не нашла саму себя, т. е. тѣ формы и виды искусства, которые закономѣрны для данной народности. И какъ въ поэзій, такъ и въ актерскомъ искусствѣ у насъ есть уже свое закономѣрное творчество, вылившееся въ опредѣленные формы. Это традиціи Щепкиныхъ, Мочаловыхъ, Самойловыхъ, Ермоловой и т. д. Они должны нормировать и современную игру.

А все-таки хорошо, что поставили „Фуэнте Овехуна“, эту превосходную драму Лопе-де-Вега, освободивъ ее отъ цензурнаго запрещенія. Это все же побѣда „въ интересахъ прогресса“. И въ смыслѣ общей постановки „Стариннаго Театра“ удачными миѣ представляются: декорация, костюмы, танцы, чередованіе драмы съ интермедіей, напоминающее о рѣзкихъ контрастахъ, столь свойственныхъ испанскому характеру; но къ постановкѣ сценъ драмы можно было бы прибавить нѣсколько, пусть „символическихъ“, деталей, помогающихъ ориентироваться относительно мѣста дѣйствія (хотя бы по приемамъ, аналогичнымъ съ обстановкой московск. Худож. театра при исполненіи „Карамазовыхъ“: одно дерево черезъ всю сцену для изображенія лѣса, ширмы и нѣсколько кресель для комнаты и т. д.); затѣмъ главное—слѣдовало бы предоставить актерамъ играть по настоящему, а не выкрикивать свои роли. Нѣсколько уступокъ въ этомъ направленіи „современному искусству“, въ дополненіе къ тѣмъ, которыя уже слѣданы „Стариннымъ Театромъ“, и предпріятіе не будетъ только диллетантскимъ упражненіемъ въ подражаніи предполагаемой игры старинныхъ актеровъ, простой поддѣлкой подъ чужое искусство, а самостоятельнымъ, творческимъ воспроизведеніемъ старины. И пусть его лозунгомъ станетъ не столько реставрація былого, какъ—живая старина.

#### Ө. Батюшковъ.



### СЦЕНИЧЕСКІЙ ДОГОВОРЪ \*).

(Окончаніе).

Перечисливъ, приблизительно, договорныя обязанности артиста, слѣдуетъ, конечно, остановиться, на его правахъ. И первый вопросъ, который, самъ собою, возникаетъ, это вопросъ не только объ обязанности, но и о правахъ артиста—играть.

Другими словами, имѣетъ ли право, приглашенный на извѣстныя роли, опредѣленнаго дарованія, артистъ требовать предоставленія ему возможности выступать, когда его лишаютъ этого права. Юристы, рассматривая договоръ личнаго найма, указываютъ, что въ договорѣ личнаго найма, а, слѣдовательно, и въ сценическомъ договорѣ,—обязанность и право на работу односторонни.

Это положеніе лежитъ въ природѣ самаго договора

Трудъ—есть элементъ договору подчиненный и подчиняется тому, кто, съ его помощью, хочетъ извлечь опредѣленную художественную, культурную и матеріальную цѣнность.

Но, съ другой стороны, не слѣдуетъ забывать, что трудъ, по отношенію къ артисту, трудъ творческой, является самоцѣлью; результатъ этого труда выдвигаетъ и отличаетъ самого работника, даетъ ему возможность развивать свой талантъ, который является для него также не только средствомъ къ существованію, но и возможностью моральнаго и эстетическаго удовлетворенія. Артистъ имѣетъ право развивать свои способности, и вопросъ долженъ быть разрѣшенъ въ томъ смыслѣ, что артистъ, дарованіе котораго не эксплуатируется, занимать котораго совершенно избѣгаютъ, имѣетъ право требовать расторженія договора. Къ сожалѣнію, нашъ «нормальный договоръ» не останавливается на этомъ вопросѣ. Одно изъ правъ артиста, также иногда подлежащихъ оспариванію, это право артиста на свободу творчества. Роль и обязанности режиссера,—давать общее направленіе, давать тонъ всему спектаклю, требовать, чтобы участвующія лица не нарушали ансамбля, считались съ цѣльностью впечатлѣнія, вносить поправки въ исполненіе роли, указывать недостатки и т. п. Въ остальномъ, артистъ долженъ быть совершенно свободенъ для творческой работы.

Рассматривая дальше вопросъ о положеніи артиста, мы должны замѣтить, что обязанности артиста, какъ наемника, имѣютъ свои границы и границы эти должны быть опредѣлены предѣлами возможнаго. Артистъ имѣетъ право отказаться отъ того, что физически невыполнимо, что разрушаетъ его здоровье. Безмолвствуетъ объ этомъ нашъ «нормальный договоръ», ограничиваясь указаніемъ въ примѣчаніи къ § 23, что постановка болѣе двухъ спектаклей въ одинъ и тотъ же день не допускается.

Болѣе спорнымъ является вопросъ о правѣ артиста отказаться отъ работы по соображеніямъ моральнаго свойства. Границы моральнаго дозволеннаго очень широки и каждый конфликтъ можетъ быть разрѣшаемъ только in concreto.

Не подлежитъ, конечно, никакимъ спорамъ вопросъ о правѣ артиста получить вознагражденіе за свой трудъ. Согласно «нормальнаго договора», артисты получаютъ жалованіе по истеченіи каждаго полумѣсяца. На Западѣ часто практикуется способъ вознагражденія путемъ уплаты опредѣленной суммы за выходъ, причемъ, чтобы обезпечить достаточное количество выходовъ, гарантируется минимальная сумма вознагражденія въ мѣсяцъ.

По вопросамъ своевременной уплаты жалованія, а также по вопросу о вычетахъ изъ жалованія въ видѣ штрафовъ открывается обширное поле для различныхъ толкованій.

Чрезвычайно желательно было бы, чтобы самъ законъ нормировалъ нѣкоторые пункты договора, такъ какъ соглашенія по нимъ не могутъ быть терпимы по социальнымъ основаніямъ.

Въ сценическихъ договорахъ встрѣчаются указанія о правѣ артиста получать жалованіе во время болѣзни и пр. Особенно стѣснительнымъ для атрепенера является беременность женщинъ-артистокъ, о чемъ мы укажемъ ниже. Что касается штрафовъ въ силу договора, правомѣрно налагаемыхъ атрепенерами на артистовъ, то вопросъ о наложеніи штрафа слѣдуетъ понимать, какъ правомочіе атрепенера наложить штрафъ и снять его. Нѣкоторые германскіе юристы пытались подвести штрафъ подъ договорную неустойку германскаго гражданскаго уложенія. Такое толкованіе давало бы третьимъ лицамъ,—кредиторамъ артистовъ, право немедленно, по наложеніи штрафа, наложить арестъ на штрафную сумму и требовать ея выдачи. Но такъ какъ штрафъ есть только правомочіе атрепенера, которое можетъ быть имъ отмѣнено и, наконецъ, можетъ быть оспорено артистомъ по суду, то такое толкованіе штрафа, какъ неустойки, германскими юристами было признано совершенно неправильнымъ.

Нашъ «нормальный договоръ» содержитъ въ §§ 77 и 85 драконовскія правила о штрафахъ. Такъ—штрафъ, налагаемый въ третій разъ, равняется вычету изъ жалованія за цѣлыхъ 30 дней и даетъ предпринимателю право считать договоръ нарушеннымъ.

Все то, что сказано нами о правахъ артистовъ, должно относиться и къ артисткамъ, причемъ, по отношенію къ послѣднимъ, должно быть сдѣлано некоторое дополненіе.

Граздо болѣе беззащитными, чѣмъ мужчины, являются женщины-артистки. Среди обязательствъ, поставленныхъ артисткѣ, одно изъ первыхъ—это требованіе имѣть свои туалеты. Какимъ образомъ артистка ихъ будетъ имѣть—дирекціи нѣтъ никакого дѣла.

§ 32 «нормальнаго договора» содержитъ въ себѣ категорическое требованіе для артистовъ имѣть современный гардеробъ, а для артистокъ, кромѣ современнаго гардероба, еще и историческіе и характерныя костюмы и головныя къ нимъ уборы.

У насъ, въ Россіи, и на Западѣ идетъ усиленная борьба противъ этого безчеловѣчнаго требованія. Союзъ союзовъ женщинъ въ Австріи, использовавъ анкету вѣнскаго парламента о театрѣ, выяснилъ въ какомъ униженномъ положеніи находятся женщины, посвятившія себя служенію сценѣ. Путемъ анкеты и специальныхъ собраній удалось выяснитъ сколько стоятъ и какъ достаются туалеты артисткѣ.—При семи новыхъ пьесахъ, въ теченіе зимаго сезона, артисткѣ необходимо двѣнадцать новыхъ туалетовъ и столько же передѣлокъ.

Вѣнскія артистки рѣшили добиваться проведенія въ жизнь слѣдующихъ мѣропріятій:

I. Театры должны перейти въ собственность городовъ—содержать же города полицію, народныя дома и пр. Театръ по своему культурному значенію, стоитъ такой заботливости.

II. Директора театровъ должны точно указывать размѣры жалованія артистки и суммъ, ассигнуемыхъ на туалеты.

Кромѣ того предположена широкая организація на кооперативныхъ началахъ мастерскихъ для театральныхъ туалетовъ. Доходъ съ заказовъ свѣтскихъ дамъ долженъ удешевить туалеты артистокъ.

Энергично выступили вѣнскія артистки и въ защиту правъ материнства. Въ сценическихъ контрактахъ Австріи имѣется слѣдующій параграфъ.—Директоръ театра имѣетъ право уволить артистку, если она выходитъ замужъ.

Беременность артистки даетъ дирекціи такое же право для немедленнаго увольненія, какъ заразительная болѣзнь; оба эти повода даже помѣщены въ одномъ параграфѣ. Нашъ «нормальный договоръ» предусматриваетъ послѣдствія беременности артистокъ въ § 66, который гласитъ, что артистки, находящіяся въ состояніи беременности, обязаны о своемъ положеніи своевременно (!) увѣдомитъ предпринимателя. Когда признаки беременности становятся замѣтными (?), предпринимателю предоставляется право или прекратить ей выдачу жалованія, оставивъ ее, однако, на службѣ, или вовсе прекратить дѣйствія настоящаго договора, безъ отвѣтственности для себя.

Такимъ образомъ, положеніе артистки еще труднѣе, чѣмъ артиста, и одинаково, какъ у насъ, такъ и на Западѣ, нуждается въ охранѣ закона.

Таковы приблизительно общія начала сценическаго договора. Есть цѣлый рядъ условій сценической дѣятельности, которыя не могутъ быть предусмотрѣны договоромъ, при большомъ количествѣ занятыхъ и совмѣстно работающихъ лицъ. Всѣ внутренніе моменты могутъ регулироваться правилами внутренняго распорядка. Правила эти должны заключать въ себѣ только предписанія, необходимыя для правильнаго веденія дѣла.

Изъ всего сказаннаго видно, что сценической договоръ заключаетъ въ себѣ множество юридическихъ и сцениче-

скимъ проблемъ, которыя могутъ только приблизительно быть сведены къ опредѣленнымъ принципамъ.

Принципы эти должны быть эластичны и соответствовать требованіямъ жизни, обезпечивая самостоятельность, здоровье и индивидуальность артиста и честь артистокъ.

А для этого необходимо вмѣшательство закона,—нормы котораго должны охранять эти принципы, укрѣплять ихъ своей принудительной силой, способствуя свободному развитію искусства и охранѣ правъ личности.

Ал. Ник. Вознесенскій.



## СОРАТНИКИ ОСТРОВСКАГО.

(Продолженіе).



АФОНЯ — была лучшею ролью въ репертуарѣ И. О. Горбунова, — онъ былъ въ ней очень хорошъ. Какъ высоко - художественно сопоставилъ А. Н. Островскій въ „Грѣхъ да бѣда“ слѣплого дѣдушку Архипа, любящаго, восхищающагося по памяти Божьимъ міромъ, вздыхающаго объ одномъ, что не видитъ онъ „свѣтлаго лица чело-вѣческаго“, съ болѣзненнымъ 18-лѣтнимъ мальчикомъ, горько раздраженно, жалующимся и на хворь, и на предчувствіе близкой смерти, и на невѣстку съ ея сестрой, не стоящихъ мизинца любимаго имъ брата, и на то, что братъ сильно любитъ жену, не знаетъ ужъ чѣмъ угодить ей. День-денской изнываетъ сердце Афони, а долгою ночью вся накопившая желчь не даетъ ему заснуть, и плачетъ онъ недобрыми слезами. Афоня все замѣчаетъ, видитъ все, благо его одного не берегутся невѣстка и ея сестра; и точить же онъ ихъ при всякомъ удобномъ случаѣ. Одна осталась ему отрада въ жизни—слѣдить за ними, чтобъ предупредить позоръ брата. Противень и жалокъ Афоня; все участіе къ нему родныхъ выражается въ совѣтѣ:

— А ты ѣшь больше, вотъ хворь и пройдетъ: не хочется, такъ насильно ѣшь!

Братъ, за предупрежденіе, что онъ слѣдилъ за женой, грозитъ убить его до смерти. Одинъ дѣдушка Архипъ голубитъ его—оттого они неразлучны.

Какъ умно и выдержано вель свою роль Горбуновъ; сколько болѣзненнаго ужаса выразилъ онъ въ воплѣ къ Жигуновой, что она и сестра обманули его брата притворнымъ примиреніемъ, онъ давеча по глазамъ это видѣлъ.

— У васъ огни въ глазахъ бѣгали, дьявольскіе огни.

Какъ разжигалъ онъ ярость брата, когда убѣжала Татьяна: „Братецъ, братецъ! Она уйдетъ, сейчасъ къ барину уйдетъ—собирается“.

И когда вернулся Красновъ со словами:

— Вяжите меня! Я ее убилъ!

Задыхаясь отъ кашля, Горбуновъ прошипѣлъ:

— Ништо—ей!

Выпало на мою долю много чудныхъ часовъ и чудныхъ сценическихъ наслажденій. Много разъ видѣлъ я въ „Чужомъ добрѣ“ въ роли Михайлы: Мартынова, Сергѣя и Павла Васильевыхъ; видѣлъ я и въ „Грозѣ“ въ роли Тихона: Мартынова и Сергѣя Васильева; вспоминая исполненіе ими этой роли, нахожу, что въ первыхъ дѣйствіяхъ, по цѣлости характера, вѣрности типа купца, по манерамъ, языку, мельчайшимъ деталямъ, Сергѣй Васильевъ игралъ лучше.

Какъ сейчасъ вижу молодого черноволосаго куща, не только запуганнаго, а одеревенѣлаго отъ самодурства матери и покорнаго ей до идиотизма.

Одна мысль о домѣ (гдѣ маменька) отшибаетъ у него крылья, а безъ маменьки, и безъ воспоминаній о ней... Ого! какъ онъ ихъ распускаетъ.

Одна у Тихона Кабанова осталась утѣха, не красавица жена... нѣтъ, она вѣдь тоже всегда дома (гдѣ маменька) — утѣха — выпивка, какъ слѣдуетъ, со всѣми онѣрами у Савель Прокофича Дикого. Благо маменька туда пускаетъ, хоть знаетъ, чѣмъ сынокъ отводитъ тамъ душу; Савель Прокофичъ — старикъ, градской голова: по воззрѣнію маменьки туда можно. Отчасти Кабанова не препятствуетъ этимъ посѣщеніямъ и для того, чтобы, по возвращеніи Тихона домой, имѣлась лишняя тема, за что ругать и изводить сына.

Надобно было видѣть — словами не передашь — первое состояніе Тихона (Сергѣя Васильева) послѣ бани, которую задала ему маменька на гуляньѣ (въ 1-мъ дѣйствіи).

Послѣ ея ухода, огрызаясь на жену (будто она подвела его подъ брань), переминается Васильевъ на мѣстѣ.

— Что стоишь, переминаешься? По глазамъ вижу, что у тебя на умѣ-то — говоритъ Варвара (сестра).

— Ну, а что? — повеселѣвъ, спрашиваетъ братецъ.

— Извѣстно что. Къ Савель Прокофичу хочется, выпить съ нимъ. Не такъ что ли?

— Угадала, братъ, — только говоритъ Васильевъ, но въ этихъ его двухъ словахъ выливался весь Тихонъ въ его животной жизни, пока не грянула та гроза, которая пробудила въ немъ человѣка!

Въ этихъ словахъ выражалъ артистъ всю радость, все счастье, что на сегодня кончилась вся обычная канитель, маменька ушла, жена погуляетъ съ сестрой по бульвару, — а онъ забѣжитъ къ Савель Прокофичу.

И привезутъ (когда иной разъ переложить), и пронесутъ задними ходами въ спальню къ женѣ его пьяное тѣло, и будетъ убиваться бѣдная Катерина, лежа рядомъ съ трупомъ супруга! Какъ ни будетъ она усердно молиться, какъ ни станеть отгонять отъ себя дьявольское навожденіе, всю ночь и передъ закрытыми ея глазами будетъ стоять Борисъ!

Еще есть отрада у Тихона, даже счастье, на цѣлыя недѣли — отлучка изъ города по дѣламъ. Но материнское сердце чувствуетъ, что творить онъ въ этихъ путешествіяхъ, а главнѣе всего для нея то, что сынокъ будетъ на своей волѣ, „далеко — не достанешь“. Начинаетъ маменька возмѣщать ему впередъ, за все то время, которое онъ будетъ на свободѣ. „Точить она его, точить, — рассказываетъ Варвара — пока еще не ухалъ; двадцать разъ заставляеть повторять, что приказано, заставляеть клясться на образъ, и такъ далѣе“.

Но вотъ, наконецъ, мученія и нравоученія кончились;

выходять на сцену Кабанова съ сыномъ; наступаетъ церемоніаль „прощанья съ маменькой“. Тутъ она еще на закуску заставляеть Тихона оскорбить жену приказаніями, какъ вести ей себя безъ мужа.

Какъ игралъ въ этихъ сценахъ Сергѣй Васильевъ, какая у него была мимика; какъ старался онъ не выходить изъ рамокъ, разъ навсегда положенныхъ этикетомъ: при прощаньи съ маменькой. Какъ послѣ словъ ея, что „все готово, ну и съ Богомъ“, невольно прорывалось у него въ отвѣтъ:

„Да-съ, маменька, пора!“ — и смѣхъ, и радость, немѣстныя по церемоніалу...

Въ игрѣ С. Васильева, противъ своего желанія, Тихонъ былъ черствъ съ женой, когда, хватаясь какъ утопающій за соломенку, бѣдная Катерина искала въ мужѣ послѣднюю опору: и противъ соблазновъ Варвары, и противъ собственнаго сердца. Но какое дѣло Тихону до ея страховъ, ея охасеній! Какіе тамъ брать съ нея страшныя клятвы. Маменька прочла ужъ всѣ, положенныя при отъѣздѣ, экатеньи, церемонія сейчасъ кончится, только осталось положить земные поклоны маменькѣ, да женѣ ему поклониться въ ноги... Слава Богу, все кончилось! Оттерпѣлся.. и правъ на три недѣли. .

Сергѣй Васильевъ былъ изумительно хорошъ! За то какое торжество таланта — генія Мартынова былъ послѣдній актъ „Грозы“. Какъ подходила роль Мишеньки въ „Чужомъ добрѣ“ подъ силу таланта Павла Васильева; какъ недосыгаемо былъ хорошъ Сергѣй Васильевъ въ первыхъ дѣйствіяхъ „Грозы“, и въ Бальзаминовѣ (Праздничный сонъ до обѣда), и въ Милашинѣ въ „Бѣдной невѣстѣ“; какъ игралъ М. С. Щепкинъ Фамусова; какъ творилъ Садовскій въ роляхъ комедій Островскаго, или въ Замухрышкинѣ (въ Игрокахъ), Подколесинѣ (Женитьба), Осипа, Городничаго (въ Ревизорѣ), оживляя эти созданія гениальнаго писателя мощью своего таланта, или въ Расплюевѣ, создавая на сценѣ то, что и не снилось самому автору; — такъ былъ совершененъ Мартыновъ въ послѣднемъ дѣйствіи „Грозы“!

Испитое, осунувшееся лицо, пьяный, съ комизмомъ вель Мартыновъ сцену съ Кулигинымъ; но холодно становилось отъ этого комизма; страшно было глядѣть на его помутившіяся, неподвижныя сѣрые глаза, слышать его осиплый голосъ. Было видно, что погибъ навсегда человѣкъ!

— Я вотъ возьму и послѣдній (умъ) пропью, пусть маменька тогда со мной, какъ съ дуракомъ, и нянчится.

Какъ прощаль ему зритель все за жалость къ женѣ: — Я ее люблю, мнѣ ее жаль пальцемъ тронуть. Побилъ немножко, да и то маменька приказала...

Да, въ этой сценѣ плакали и смѣялись зрители, когда, на сообщеніе Кулигина, что: „врагамъ-то прощать надобно, сударь“ отвѣтилъ Мартыновъ:

*Къ 50-лѣтію сценической дѣятельности.*



*Н. А. Никулина.*



„Поди-ка поговори объ этомъ съ маменькой, что она тебѣ на это скажетъ?“

Прибѣжала горничная съ извѣстіемъ, что Катерина ушла изъ дома. Хмель у Мартынова прошелъ мгновенно— видно было, что онъ понялъ, что времени терять нельзя, а то найдутъ Катерину на днѣ рѣки. Сколько проявилъ тутъ Мартыновъ энергіи! Стало понятно зрителямъ, что случись грѣхъ, Кабановъ первый кинется за женой въ воду... и онъ бросился съ Кулигинымъ искать Катерину.

Но вотъ вернулись они съ напрасныхъ поисковъ: нервы упали у бѣднаго Кабанова, да и маменька тутъ, даже въ эту минуту онъ не можетъ выйти изъ подъ ея гнѣта. Ужъ не тотъ Тихонъ—Мартыновъ, какимъ онъ былъ такъ недавно, побѣжавъ искать жену, теперь онъ только можетъ плакать... За сценой кричатъ, что бросилась въ воду женщина. Началась ужасная борьба несчастнаго Кабанова съ матерью, которая не пускаетъ его спасти жену. Безъ слезъ нельзя было смотрѣть на мученія, которыя испытывалъ Тихонъ—Мартыновъ, находясь между страхомъ и надеждой, жива ли Катерина или нѣтъ? Какъ желѣзными тисками держала его мать, съ плачемъ валялся Мартыновъ у ея ногъ, умоляя пустить его, — и когда внесли утопленницу, раздался раздирающій сердце вопль его:—Катя! Катя!—и проклятье матери въ словахъ: — Матушка, вы ее погубили, вы, вы, вы...

Сейчасъ, черезъ сорокъ лѣтъ, мнѣ холодно и жутко отъ одного воспоминанія. Счастливы тѣ, кто видѣли Мартынова; по достоинству былъ счастливъ А. Н. Островскій, имѣвшій для своихъ произведеній такихъ исполнителей и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ. Было для кого и писать великому драматургу!

Въ Петербургѣ шла въ первый разъ „Гроза“ въ бенефисъ А. Е. Мартынова. Катерину играла Ф. А. Снѣткова З. На другой день послѣ этого спектакля я встрѣтилъ Александра Евстафьевича у А. И. Шуберта и высказалъ восторгъ великому артисту за наслажденіе, которое онъ доставилъ мнѣ своей игрой, особенно въ послѣдней сценѣ. Вотъ что отвѣчалъ Мартыновъ:

„Сколько мнѣ было хлопотъ уговорить Снѣткову взять роль Катерины, она долго не рѣшалась, и только для меня согласилась ее играть. Но ея страхъ и волненіе во время спектакля измучили меня, и, когда вынесли на сцену мертвую Катерину, мнѣ представилось, что Снѣткова въ самомъ дѣлѣ умерла“.

Какая скромность, достойная великаго артиста! Кто другой, кромѣ Мартынова могъ бы сознаться, что, испугъ, не умерла ли въ самомъ дѣлѣ Снѣткова, а не гениальный талантъ былъ причиной еще не виданной нами потрясающей игры!

(Окончаніе слѣдуетъ).

А. А. Стаховичъ.



## МУЗЫКА, ПЛАСТИКА, СЛОВО.



Въ предѣлахъ человѣческихъ возможно ли большее сочетаніе выразительныхъ средствъ! Большаго человѣку не дано: звукъ, движеніе, мысль. Большаго живое искусство дать не можетъ, — когда сцена дала это, она мобилизовала всѣ свои силы. Да большаго человѣкъ и не можетъ воспринять, — когда заняты его слухъ, зрѣніе и разумъ, онъ въ сѣ эстетически пробужденъ, ни одна изъ функций художественнаго воспріятія не дремлетъ, ни одна изъ струнъ не остается незадѣтой. Вопросъ только въ томъ, звенятъ ли эти струны заразъ или по очереди. Иными словами, — есть ли совокупность воспріятія, или чередованіе; единство впечатлѣнія, или послѣдовательность впечатлѣній? Единство впечатлѣнія зависитъ отъ слитности изображенія: когда едино то, что происходитъ на сценѣ, когда слитно то, что мы слышимъ, видимъ и понимаемъ, — тогда слитно и то, что мы ощущаемъ; тогда въ каждомъ изъ насъ слушатель и зритель сливаются въ одно воспринимающее „я“. Такія минуты слиянія въ искусствѣ рѣдки. Онѣ рѣдки не только потому, что трудны, но и потому, что самый принципъ еще мало извѣстенъ, мало кѣмъ ощущается. Самое, казалось бы, требовательное въ этомъ отношеніи искусство, — опера, — меньше всѣхъ сознаетъ необходимость слиянія видимаго со слышимымъ. Недавно я видѣлъ сцену письма „Евгенія Онѣгина“ въ оперѣ Зимина. Няня ушла „съ письмомъ къ Онѣгину“. Татьяна одна. Въ оркестрѣ мы слышимъ первую, еще слабыя волны до-мажорнаго нарастанія. И что же мы въ это время видимъ? Мечущуюся по сценѣ дѣвушку, какъ въ клѣткѣ плѣнный звѣрь: она кидается къ лѣстницѣ, — почему-то не сбѣгаетъ, бросается къ балконной двери, — почему-то не прыгиваетъ, и, наконецъ, когда удивительное оркестровое нарастаніе страданія и любви, послѣ томительнаго прохожденія чрезъ побочныя гармоніи, раздражается въ ливнѣ до-мажорнаго трезвучія, — мечущееся существо кидается къ вѣшалкѣ, схватываетъ какую-то юбку и съ этой юбкой въ рукѣ, оцѣпенѣвъ, замираетъ, въ то время, какъ оркестръ клокочетъ и рыдаетъ. Принципъ сочетанія звука и движенія не извѣстенъ; не сознана еще. Тѣмъ драгоцѣннѣе тѣ рѣдкія попытки, которыя дѣлаются въ этомъ направленіи.

Спектакль г-жи Халютиной въ залѣ Литературнаго кружка 24 ноября былъ такой попыткой. Подъ музыку декламировался Гомеръ (двѣ пѣсни „Иліады“), и въ это время на сценѣ античныя группы на фонѣ чернаго бархата изображали то, о чемъ повѣствовало слѣпой рапсодъ передъ рампой. Не скажу, чтобы это было совершенство, но много разъ въ теченіе спектакля ясно было видно, что можетъ человѣкъ, когда сливаются въ точномъ совпаденіи—звукъ, образъ и смыслъ, и что можетъ бы человѣкъ, еслибы эти отдѣльныя минуты слились въ непрерывности, и что бы это было, если бы проблески превратились въ сіяніе, если бы не чередовались, а, слитно проникая другъ друга, протекали предъ нами музыка, движеніе, слово! Разсмотримъ, по очереди, эти три орудія человѣческой выразительности, какъ они дѣйствовали въ тотъ вечеръ. Начнемъ со слова.

Очень жаль было прекрасныхъ голосовыхъ средствъ главнаго лица — Гомера (г. Соколовъ). Отличная, ясная читка, но она была принесена въ жертву ритмичности, совпаденію съ музыкой. Это обычный недостатокъ всѣхъ нашихъ мелодекламаторовъ. Въ стремленіи сочетать слово съ музыкой, они забываютъ внутреннее сочетаніе словъ между собой. Слоги размѣщаются по аккордамъ, съ сухою четкостью точнаго совпаденія, но соединяющее ихъ волнообразіе живой рѣчи уходитъ изъ нихъ; слова становятся, какъ ожерелье, изъ котораго вытащили нитку; они теряютъ самое драгоцѣнное свойство живого искусства, — текучесть, — и вмѣсто того, чтобы выливаться одно изъ другого, чередуются, какъ ничѣмъ не связанныя другъ съ другомъ кирпичики. Вмѣсто того, чтобы читать —

Сталъ онъ вблизи передъ нимъ — и такое сказалъ ему слово — наши мелодекламаторы читаютъ —

Сталь | онъ | вблизи | передъ | нимъ | и | такое | сказалъ | ему | слово.

Лучшее средство избавиться от этой ошибки было бы, во время такой мелодекламации, понемногу, убирать музыку, чтобы вдругъ чтецъ замѣтилъ, что онъ читаетъ безъ музыки: онъ не замедлитъ убѣдиться, что „такъ нельзя“. Въ смыслѣ читки лучше всѣхъ участниковъ мнѣ понравилась Афродита (г-жа Мамиконьянъ): благородная русская рѣчь, уваженіе къ красотѣ и ясная осмысленность. У другихъ и декламация и дикция не безъ недостатковъ. Очень распространенъ весьма обычный недостатокъ — Ц вмѣсто Т: „Не на Цебя, моя дочь, возложено бранное дѣло“. Лѣченіе этого недостатка мнѣ представлялось бы такимъ. Прежде всего произносить букву Т не концомъ языка (что даетъ С) и не корнемъ (что даетъ К), а прижимать къ небу, и плотно прижимать, с е р е д и н у языка. Затѣмъ, во время упражненія, дѣлать остановку передъ Т и сейчасъ послѣ. „Не для Т — (здѣсь безшумно отдѣлать языкъ отъ неба и потомъ продолжать) — ебя“. При этомъ надо, чтобы очень сильно чувствовался ударъ на Т, и не надо позволять, чтобы чрезъ эту букву просачивался воздухъ. Прохождение воздуха, — вотъ что превращаетъ сухое Т въ свистящее Ц. Отсюда, уже какъ послѣдствіе первой ошибки, — вторая, — такія выраженія, какъ „Яшперъ“ вмѣсто „Я теперь“: Т, превратившееся въ свистящую, приобретаетъ свойственную всѣмъ свистящимъ склонность къ слиянію: „моястра“ вмѣсто „моя сестра“. Этой категоріи недостатки, придающіе рѣчи отгѣнокъ простоватости, обыденщины, халатности, совершенно отсутствовали въ читкѣ г-жи Мамиконьянъ; въ ея устахъ „рѣчь боговъ“ не испытала никакого налета пыли земной.

Самая интересная сторона спектакля это, конечно, — д в и ж е н і е (постановка Г. Фалдева-Бобыля).

Съ рѣдкой убѣдительностью выступила въ этомъ представленіи центральная роль движенія, какъ связующей силы между звукомъ и образомъ. Какого глубокого, исчерпывающаго удовлетворенія были полны тѣ моменты, когда въ текстѣ старый рапсоде о комъ-нибудь изъ героевъ, говорилъ— „схватилъ копьё и метнулъ“, а въ это время на сценѣ изображаемое лицо дѣлало соответствующее движеніе. Совпаденіе этихъ трехъ элементовъ,— слова „метнулъ“, метательнаго ж е с т а и музыкальнаго а к к о р д а, — вотъ драгоценный, не использованный, да врядъ ли даже ясно ощущаемый принципъ живого искусства,— живого, т.-е. того, въ которомъ участвуетъ живой человѣкъ. Кто присутствовалъ на спектаклѣ, о которомъ говорю, тотъ не могъ не испытать прелести этихъ моментовъ,—къ сожалѣнію, только отдѣльных моментовъ,—и тотъ пойметъ, чего ищутъ тѣ, кто мечтаетъ о слияніи движенія съ музыкой, о томъ самомъ, по чѣмъ тосковалъ Шиллеръ, когда говорилъ, что „музыка, въ высшемъ своемъ облагороженіи, должна стать образомъ“. Въ примѣненіи принципа руководители спектакля наткнулись на затрудненія, изъ которыхъ постарались выйти, принявъ за основаніе, такъ сказать, половинный принципъ. Такія слова, какъ „метнулъ“, „бросилъ“, „повалилъ“, „побѣжалъ“ и т. п., встрѣчаются не сплошь въ гомеровскомъ текстѣ: не все то можно „изобразить“, о чѣмъ говорится.

И вотъ, пріемъ былъ принятъ такой: актеръ застываетъ въ предыдущей позѣ. Пріемъ средній. Выходъ изъ него въ двѣ стороны: или все время движеніе, но тогда есть опасность впасть въ пантомиму, которая имѣетъ отдѣльную жизнь отъ текста; или, временно, какъ бы выходить изъ роли, оставаться въ нейтральной позѣ, „руки по швамъ“, для того, чтобы въ нужныхъ моментахъ снова оживать. Я думаю, что, изъ всѣхъ возможныхъ формъ, выбранный средній способъ наилучшій, но его можно было разработать съ большою подробностью; остановки въ движеніи могли бы быть менѣ длительны, и больше подробностей текста могли бы найти себѣ пластическое изображеніе. Зачѣмъ Гекторъ (кстати, Гекторъ „шлемовѣющій“, „мѣдно-панцирный“, но не „блистательный“), зачѣмъ Гекторъ остается съ простертою вверхъ застывшею рукой, пока намъ рассказываютъ трогательную картину его отцовской нѣжности къ ребенку? Что можетъ быть прелестнѣе, человѣчнѣе этой картины! Во всѣ времена, у всѣхъ народовъ — ребенокъ, лынушій къ груди корми-

лицы, потому что боится военныхъ страшныхъ доспѣховъ отца, который идетъ за него проливать кровь свою. „Божественный Омнръ! Ты, тридцати вѣковъ кумнръ!“ И неужели же во время такой сцены человѣкъ долженъ превратиться въ выжидающаго истукана? Я думаю, что принципъ заслуживаетъ большей обработки, а Гомеръ даетъ къ тому достаточно матеріала. И когда же мы перестанемъ движениемъ руки иллюстрировать такіа слова, какъ „я“, „мой“, „мигъ“...

Относительно самой пластики, безъ отношенія къ содержанію, можно сдѣлать нѣсколько возраженій. Прежде всего нельзя не протестовать противъ хожденія въ застывшей позѣ: ниже пояса человѣкъ живой, выше пояса—окоченѣлый. Это, очевидно, оживленіе античныхъ фигуръ, какъ мы ихъ видимъ на вазахъ; но не надо забывать, что на вазахъ—живопись, стоячее искусство, что на вазахъ изображенъ одинъ моментъ, а на сценѣ — рядъ моментовъ; не слѣдуетъ жертвовать преимуществами болѣе богатой формы искусства, какою, въ смыслѣ движенія, является пластика по отношенію къ живописи, въ угоду воспроизведенія болѣе бѣдной формы; на вазѣ люди застыли, потому что они не могутъ иначе, а въ живой пластикѣ они могутъ. Въ этомъ главное отличіе пластики отъ живописи и вазианія: въ ней рѣчная текучесть, тогда какъ тѣ—стоячіе пруды. И надо пользоваться текучестью движенія возможно больше, а не отказываться отъ самаго драгоценнаго своего орудія выраженія и застывать въ недвижности.

Этимъ же застываніемъ въ позѣ объясняется такое неправдоподобіе, какъ богиня, метнувшая копьё и, въ этой же позѣ метнувшей, уходящая со сцены. Можно застыть съ рукою, метнувшей копьё,—это будетъ для того, чтобы смотрѣть, куда оно понадеетъ; но идти съ протянутой недвижной рукою, это то же самое, какъ если бы человѣкъ, бросивъ шаръ, побѣжалъ съ протянутой рукою считать поваленныя кегли.

Затѣмъ, нельзя не отмѣтить недостаточную выразительность пластики, обусловленную неясностью, расплывчатостью. Нельзя, напримѣръ, одной рукою метать копьё, а другую протягивать впередъ ладонью кверху, — нельзя одной рукою „поражать“, а другой „умолять“; это все равно, что языкомъ одновременно говорить: „уйди“ и „приди“. Вообще, осуществленіе двухъ разныхъ жестовъ въ разныхъ рукахъ не можетъ не вести къ ослабленію выразительности. Наконецъ, какъ всегда, въ нашей пластикѣ,—недостаточная выразительность кисти и пальцевъ (la main).

Наши многочисленныя хореографическія академіи развиваютъ гибкость, мягкость, элегантную жеманность пальцевъ, но совсѣмъ не обращаютъ вниманія на выразительность ихъ. Между тѣмъ, пальцы—вѣдь это послѣдняя черточка, послѣдняя точка пластической картины. Что останется отъ приказанія въ пантомимѣ, когда отнимете пальцы? Кто у насъ умѣетъ безъ словъ „приказать“, „отказать“, „отослать“, „прогнать“, „воротить“, „освѣнить“, „ниспровергнуть?“ О, какъ много смысла въ нашихъ пальцахъ, въ каждомъ нашемъ пальцѣ! Большимъ пальцемъ мы давимъ, толкаемъ; вторымъ—указываемъ, запрещаемъ, третьимъ — смахиваемъ, стираемъ; четвертымъ — нащупываемъ влажность или бархатистость; пятымъ пальцемъ—посмотрите лучше на лукавую дѣвочку, какъ она васъ умѣетъ дразнить, какъ можетъ извести этимъ пальчикомъ, легче всѣхъ другихъ отдѣляющимся отъ руки, чтобы сказать: „Нѣтъ, ты у меня погоди!“ Чѣмъ ближе къ оконечности руки, тѣмъ больше выраженія чѣмъ меньше радіусъ движенія, тѣмъ тоньше смыслъ. Не пренебрегайте наукою рукъ.

Этимъ объясняется, что тѣ движенія, гдѣ не нужна особенная выразительность оконечностей, были пластически много совершеннѣе. Лучше всего была группа плачущихъ служанокъ Андромахи: руки возвращаются на себя, пальцы смотрятъ внутрь. Вообще жестъ к о н ц е н т р и ч е с к і й много легче э к с ц е н т р и ч е с к а г о; вотъ почему горе легче радости, гнѣвъ труднѣе покорности.

О м у з ы к ѣ (арранжировка г. Манькина-Невструева) въ тотъ вечеръ не приходится многого сказать. При сопровожденіи пластическаго движенія музыкальное содержаніе, какъ таковое, не играетъ роли. Важна только ритмичность. Въ этомъ отноше-



ГРЕКО.—*Великий инквизитор.*

ни то, что мы слышали, было мало разнообразно и не заключало въ себѣ особенно движущихъ элементовъ. Неприятно дѣйствовали частыя въ аккомпаниментѣ триоли, отмѣчавшія скандировку гекзаметра и тѣмъ больше подчеркивавшія рубленость рѣчи. Приятнымъ перебоемъ всегда вривалась въ мѣрную ритмику разсказа тема скачки и преслѣдованія съ короткими, поспѣшными шестнадцатыми. Совершенно лишній музыкальный элементъ, не слившійся ни съ дѣйствіемъ, ни съ рѣчью, былъ хоръ. Непонятно, почему Зевсъ вѣщаетъ устами женскаго хора;

вѣтствовать руководителей, въ теченіе полутора мѣсяцевъ продержавшихъ учениковъ въ атмосферѣ эллинскаго склада мысли, окунувшихъ ихъ въ отблескъ этого міра красоты, и намъ давшихъ подышать хотя далекимъ, слабымъ вѣяніемъ Олимпа, Геликона, Гиппокрены. Лучше воспитывать тѣла и души начинающихъ въ „Иліадѣ“, чѣмъ въ „Хрущевскихъ помѣщикахъ“. Лучше умѣть владѣть лукомъ и стрѣлой, нежели умѣть сѣмечки грызть. Кто умѣетъ метнуть копье, сумѣетъ и въ пальцы высморкаться, а обратное еще требуетъ доказательства. Намъ же, слушателямъ,

„ГРОЗА“.—ОСТРОВСКАГО.



Н. НИКУЛИНА и К. РЫБАКОВЪ.—*Варвара и Кудряшъ.*

и кто же повѣритъ, что пѣтое слово есть продолженіе живой рѣчи?

Вотъ вкратцѣ отрицательные пункты этого спектакля, который, въ общемъ, представляетъ интереснѣйшую попытку на почтенномъ пути и по вѣрному направленію. Изъ всѣхъ проявленій царящаго у насъ музыкально-пластическаго увлеченія вечеръ г-жи Халютиной наиболее близокъ къ жизни, а потому и наиболее содержателенъ въ смыслѣ искусства. Выборъ Гомера въ наши дни нельзя не привѣтствовать. Если въ мое время, время расцвѣта „классической“ системы, ученикъ восьмого класса „классической“ гимназіи спрашивалъ меня: „Что Телемакъ, вѣдь, сынъ Аѳины?“—то чего же ждать въ наши дни? Нельзя не при-

ятно было блистаніе словъ и сверканіе эпитетовъ. Приятенъ и переводъ Минскаго, лишенный того славянскаго „классицизма“, который такъ плѣнилъ современниковъ въ переводѣ Гнѣдича, но который нѣсколько затуманивалъ Гомера.

Сквозь большую простоту русской рѣчи еще больше ощущается величіе такихъ стиховъ:

„Такъ еще заживо Гекторъ въ своемъ былъ оплаканъ чертогъ“.

И съ большей близостью, чѣмъ прежде, я:

„Старца великаго тѣнь чую смущенной душой“.

Кн. Сергѣй Волконскій



## Н. А. НИКУЛИНА.

Въ понедѣльникъ 12-го декабря Малый театръ съ большою торжественностью празднуетъ пятидесятилѣтїе сценической жизни одной изъ прекраснѣйшихъ своихъ артистокъ, Надежды Алексѣевны Никулиной.

Съ этимъ именемъ связаны такія большія воспоминанія. Попробуйте мысленно пробѣжать главные этапы художественной работы Никулиной—передъ вашими глазами пройдетъ вся исторія Малой сцены за половину столѣтія. Начавъ играть совсѣмъ молоденькой дѣвушкой, почти дѣвочкой, еще ученицей московскаго театральнаго училища, Никулина, уже въ первые свои спектакли подкупившая большою искренностью, простотою и неподдѣльною веселостью, очень скоро вошла въ репертуаръ, вошла вплотную, играла чуть-что не во всѣхъ пьесахъ. Исторія Никулиной есть въ значительной мѣрѣ исторія репертуара Щепкинскаго дома.

Когда Н. А. начинала, были въ большой модѣ и фаворѣ у публики водевили; не обходился безъ нихъ ни одинъ спектакль; часто главную пьесу подпирали водевили и сверху, и снизу. И Никулина неизбежно стала актрисой водевиля, переиграла ихъ необозримое количество, начиная съ того «Взаимнаго обученія», которое было ея дебютомъ. Не стану пробовать перебирать это водевильное богатство. Скажу только, что, какъ можно судить по рецензіямъ той поры, самага начала шестидесятихъ годовъ,—была въ нихъ молоденькая, хорошенькая, шустрая Никулина очаровательна, и главное ея достоинство было—простота, искренность, непосредственность и настоящая, не подвинченная, жизнерадостность. Все тѣ самыя качества, которыя позднѣе, отшлифовавшись, усовершенствовавшись и углубившись, будутъ неизмѣнными отличительными чертами Никулиной во всю ея сценическую жизнь. Жизнерадостность—я не подберу болѣе подходящаго слова для обозначенія самага существеннаго, самага характернаго въ исполненіи Никулиной — сразу плѣнили вмѣстѣ съ простотою и наивностью, если не московскую публику, то, во всякомъ случаѣ, московскую театральную критику,—и мы присутствуемъ при весьма рѣдкомъ зрѣлищѣ быстраго признанія въ начинающемъ артистѣ таланта. Послѣ перваго же спектакля Баженовъ, самый въ ту пору авторитетный театральнѣйшій рецензентъ и человѣкъ съ большимъ театральнымъ вкусомъ и чутьемъ, оставившій томъ рецензій, съ интересомъ читаемыхъ и теперь, черезъ полвѣка,—очень лестнымъ образомъ аттестовалъ дебютантку Никулину. А черезъ пять лѣтъ тотъ же Баженовъ съ понятнымъ чувствомъ удовлетворенія вспоминалъ: «Ни одинъ дебютъ не доставлялъ намъ такого удовольствія, какъ дебютъ молоденькой дѣвушки, воспитанницы театральнаго училища, которая лѣтъ пять тому назадъ очень мило, съ жнвостью, большою веселостью и умомъ, сыграла небольшую роль въ маленькомъ водевилѣ. Это была г-жа Никулина. Мы тогда поспѣшили поддѣлиться нашими впечатлѣніями и высказали надежды, которыя, судя по первому дебюту, могли возлагать на дарованіе г-жи Никулиной. Мы не обманулись: надежды наши сбываются, если не сбываются. Г-жа Никулина имѣетъ за собой цѣлый репертуаръ ролей и сдѣлалась любимицей публики».

Въ репертуарѣ въ ту пору еще царила, хотя уже нѣсколько сдала въ своемъ всевластїи, мелодрама и, вообще, переходная драматургія, иногда лишь поддѣланная на русскій ладъ, замѣнявшая русскими французскія имена, но оставлявшая въ полной неприкосновенности все французское содержаніе, парижскіе образы и нравы. И Никулина была то «субреткою», то сентиментальною барышнею, то разбитною вострушкою,

«наивною» какъ говорили въ старину. Но уже вѣяло и въ театрѣ новымъ духомъ, уже укрѣплялся понемногу Островскій, хотя еще были и среди актеровъ, и среди публики такіе, которые думали, вмѣстѣ съ Геденовымъ, что Островскій продушилъ сцену полубубками. Стали появляться и «гражданскія пьесы», во вкусѣ беллетристики того обновляющагося времени. И Никулина скоро заняла видное мѣсто въ пьесахъ этого репертуара, развернула въ нихъ лучшія свои качества.

Настоящею живою водою для ея таланта, какъ и для очень многихъ другихъ русскихъ актеровъ второй половины минувшаго вѣка, была драматургія Островскаго. 12-го октября 1864 года, въ бенефисъ Разсказова, въ Маломъ театрѣ впервые были исполнены «Шутники» Островскаго, и Никулина играла Вѣрочку. Роль написана специально съ расчетомъ на эту исполнительницу, которую Островскій зналъ и любилъ еще въ школьную ея пору. И Никулина, впервые игравшая въ Островскомъ, дала прелестный образъ, который вдохновилъ поэта и страстнаго театрала Плещеева на такой восторженный отзывъ: «Болѣе свѣжести, правды, искренности намъ не случалось встрѣчать въ роляхъ наивной дѣвочки. Казалось, что г-жа Никулина не играетъ, что она такая и есть въ самомъ дѣлѣ; ни одной фальшивой аффектированной нотки, ни тѣни рутини».

Того же характера отзывы о различныхъ исполненіяхъ Никулиной той поры у другихъ, писавшихъ о театрѣ, между прочимъ, у популярнаго драматурга Дьяченки, у кн. А. И. Урусова, у Антропова и еще нѣкоторыхъ другихъ. Никулина можетъ смѣло сказать, что она отъ первыхъ своихъ театральнѣйшихъ дней имѣла «отличную прессу», что къ ней московская театральная критика всегда относилась съ самою ласковою внимательностью.

Не имѣя возможности гнаться за какою-нибудь полнотою въ перечисленіи ролей, сыгранныхъ Н. А. Никулиной, отмѣчу изъ того ранняго періода еще нѣсколько. Сыграла Никулина въ «Молодежи» Вильде и своею игрою спасла эту пьесу, быстро пошедшую ко дну на Александринскомъ театрѣ; въ знаменитыхъ свѣтскихъ «Ширмахъ» Дьяченки; въ его же, не менѣе тогда популярномъ «Гувернерѣ»; въ его же «Семейныхъ порогахъ», въ «Гражданскомъ бракѣ» и т. д. Изображала она въ этихъ пьесахъ все ту же мило-наивную рѣзвуху, въ которой бьетъ ключемъ молодая беззаботность, бродитъ веселый хмѣль первой молодости. Никулина несла съ собой на сцену свѣтъ и смѣхъ, и московскій зритель былъ всегда радъ ея появленію.

3-го января 1868 г., въ бенефисъ Прова Садовскаго, исполнялась въ первый разъ «Василиса Мелентьева». Бенефициантъ игралъ Воротынскаго, Грознаго—Самаринъ. А въ двухъ женскихъ роляхъ выступили молодня Федотова и Никулина, какъ Василиса и царица Анна. Обыкновенно роли драматическаго склада отдавались Федотовой, комическаго—Никулиной; такъ размежевали между обѣими актрисами царство женскихъ ролей. Но тутъ Островскому понадобились двѣ драматическія актрисы. Такъ случилось, что и Никулиной, считавшейся спеціалисткою комедїи, дали полную печаль, всегда обливающуюся слезами Анну. Это былъ смѣлый шагъ въ ту новую область, гдѣ нужны были еще иныя черты дарованія, кромѣ показанныхъ Никулиною раньше. Вотъ отзывъ Плещеева, говорящій, какъ удачно справилась Никулина съ этою новою задачею: «Она явилась въ драматической роли и сыграла ее превосходно. Особенно понравилась она намъ своею неподдѣльною искренностью; за сцену съ Малотою Скуратовымъ она была единодушно вызвана

шесть разъ всѣмъ театромъ... Черты ея лица, подвижныя и выразительныя, необыкновенно способны измѣняться сообразно изображаемой личности.

Опытъ съ драмою вышелъ удачнымъ: царица Анна стала, какъ говорится, коронною ролью Никулиной, и артистка, начиная вспоминать о своемъ театральномъ прошломъ, съ особою любовью останавливается именно на этой роли. Были затѣмъ сыграны и еще многія роли драматической окраски, роли съ большими слезами, съ печальными чувствами. Никулина играла и Лелю въ замѣчательныхъ, для своего времени, «Блуждающихъ огняхъ», и «Фру-Фру», въ которой соперничала съ Федотовой. Но, при всей удачѣ исполненія въ роляхъ этой категоріи, все-таки не онѣ были и не онѣ остались истинною сферою Никулиной, и не имъ она обязана славою одной изъ лучшихъ русскихъ актрисъ. Эта слава зиждется на комедійныхъ роляхъ Никулиной, въ которыхъ понемногу очаровательно раскрылись всѣ драгоценныя качества ея таланта, ея артистической натуры. Люди старшихъ поколѣній съ особымъ восторгомъ отмѣчаютъ въ веренищѣ этихъ ролей Варвару въ «Грозѣ», которую Никулина стала играть съ середины шестидесятыхъ годовъ, одновременно съ тѣмъ, какъ Катерина перешла къ Федотовой; Глашу въ «Каширской старинѣ», этой излюбленнѣйшей въ свое время мелодрамѣ; Глафиру въ «Волкахъ и овцахъ». Если и не специально для Никулиной писалъ Островскій Глафиру, то, во всякомъ случаѣ, имѣлъ ее и ея исполненіе въ виду. Съ такимъ же расчетомъ на Никулину написаны имъ Леbedкина въ «Поздней любви», Поликсена въ «Правда хороша, а счастье лучше», Настя въ «Не было ни гроша». А въ позднѣйшую пору—Смѣльская и Каринкина въ «Талантахъ» и «Безъ вины виноватыхъ». Все это—алмазы въ коронѣ Никулиной, все это такія исполненія, о которыхъ вспоминаютъ и будутъ вспоминать, о которыхъ старики рассказываютъ молодымъ въ зрительной залѣ со счастливыми глазами, восторженнымъ голосомъ. А писавшіе объ этихъ исполненіяхъ были не критиками, а бардами, хвалившими дружно и шумно.

Стоить еще отмѣтить въ веренищѣ никулинскихъ ролей одну въ совершенно уже забытой, плохой аверкѣвской пьесѣ—«Княгиня Ульяна Вяземская». Тутъ были моменты почти трагическіе, требовавшіе большого драматизма. Эта роль какъ будто уже совсѣмъ выпала изъ никулинскаго репертуара и была за доступными ей гранями. Но вотъ отзывъ Антропова (автора «Блуждающихъ огней»): «Въ сильныхъ мѣстахъ своей роли она не стояла ниже своей задачи... Съ какой энергіей и экспрессіей провела она сцену обличенія Юрія».

Артистка комедіи по преимуществу, носительница яркаго смѣха, Никулина не могла, конечно, устраниваться отъ Мольера. И французскій геніальный комикъ далъ ей нѣсколько шумныхъ побѣдъ—въ Доринѣ, Туанеттѣ и нѣкоторыхъ другихъ роляхъ. Островскій и Мольеръ—вотъ два главныхъ автора Никулиной; актриса Островскаго и Мольера—вотъ съ какимъ обозначеніемъ, думается, перейдетъ Никулина въ исторію русскаго театра. И только, вѣроятно, причинами совсѣмъ случайными объясняется, что въ программѣ ея юбилейнаго спектакля нѣтъ ни Островскаго, ни Мольера, а красуется негромкое драматическое имя г-жи Персіаниновой. Не будемъ упреждать событія; возможно, что «Большіе и маленькіе»—отличная пьеса, хотя литературное прошлое г-жи Персіаниновой не очень обнадеживаетъ. Но все равно, «Большіе и маленькіе» подождутъ бы обычнаго спектакля. На никулинскомъ праздникѣ имъ надлежало посторониться и дать мѣсто другимъ,—тѣмъ, кого я только что назвалъ, и которые—база актерской славы юбиляриши...

Я не упомянулъ и сотою доли ролей Никулиной, поневолю оставивъ не названными даже многія крупныя роли, исполняемая, уже на моей памяти, со всѣмъ блескомъ и во всей заразительности никулинскаго таланта. Но въ этомъ embarras de richesses, не знаешь, чему отдать предпочтеніе, что выдвинуть впередъ. Впрочемъ, эта юбилейная замѣтка и вообще не претендуетъ ни на какую обстоятельность. Хотѣлось только напомнить, актрису какого крупнаго калибра будемъ мы на-дняхъ привѣтствовать на порогѣ второго полулѣтія ея славнаго служенія въ храмѣ російской Таліи.

○═══○

Н. Э.



А. Э. Блюменталь-Тамаринъ.  
† 1 декабря 1911 г.

#### А. Э. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНЪ. (Некрологъ).

1 дек. отъ паралича сердца скончался популярный опереточный артистъ и антрепренеръ Александръ Эдуардовичъ Блюменталь-Тамаринъ.

Родившись въ 1859 г., А. Э. съ ранняго дѣтства полюбилъ сцену, и какъ онъ самъ неоднократно рассказывалъ, былъ безгранично счастливъ, когда ему удалось поступить въ петербургское театральное училище, которое въ 1871 г. онъ окончилъ съ отличіемъ. Въ томъ же году онъ уже дебютировалъ на сценѣ Александринскаго театра въ водевилѣ «Ворона въ павлиньихъ перьяхъ» и былъ принятъ въ составъ труппы этого театра.

На Александринской сценѣ онъ прослужилъ 9 лѣтъ, а затѣмъ, соблазненный окладомъ, переѣхалъ, по приглашенію М. В. Лентовскаго, въ Москву, гдѣ въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ занялъ положеніе премьера. Его участіе въ спектакляхъ служило гарантіей полныхъ сборовъ.

Это время было расцвѣтомъ его таланта. Лентовскій поручилъ ему режиссировать новыми постановками, и Тамаринъ оправдалъ возложенныя на него надежды.

Молва о недюжинномъ режиссерѣ распространилась по всей провинціи, и одному изъ видныхъ въ то время провинціальныхъ антрепренеровъ Сѣрову удалось пригласить Тамарина къ себѣ.

У Сѣрова А. Э. прослужилъ около 6 лѣтъ, а затѣмъ занялся антрепризою самостоятельно.

Въ Москвѣ онъ держалъ оперетку совмѣстно съ покойнымъ Шиллингомъ въ театрѣ Шеллапутина (теперь театръ Незлобина) и, не считаясь съ бюджетомъ театра, тратилъ на постановки колоссальныя суммы.

Дѣло не вынесло громадныхъ расходовъ, и въ одинъ прекрасный день Тамарину пришлось покинуть Москву до 1908 г.

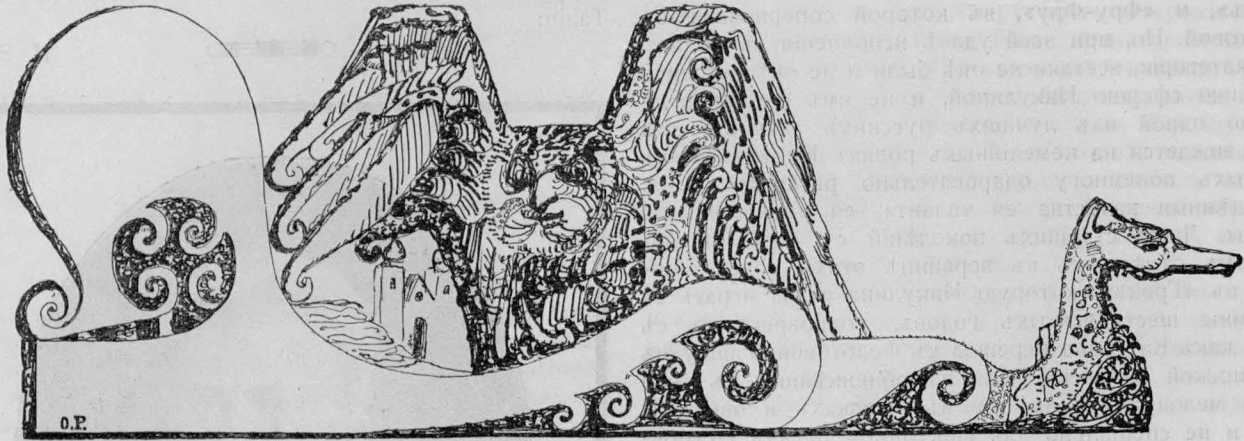
Съ этого времени въ теченіе 3-хъ лѣтъ онъ держалъ опереточную антрепризу въ „Буффѣ“.

Счастье уже не улыбалось ему. Сборы постепенно уменьшались, и въ концѣ-концовъ, затравленный кредиторами, Тамаринъ долженъ былъ оставить это дѣло.

Минувшее лѣто онъ уже служилъ главнымъ управляющимъ въ саду „Акваріумъ“ у Гвоздева, а послѣдніе дни былъ занятъ идеей устройства солдатскихъ спектаклей въ Петербургѣ, Москвѣ и др. городахъ.

Въ лицѣ Тамарина сошелъ въ могилу неутомимый работникъ и талантливый артистъ-художникъ, искренно любившій сцену. Всѣ, кому приходилось встрѣчаться съ покойнымъ, знаютъ его доброту и постоянное желаніе помочь ближнему.

Помянемъ же добрымъ словомъ „послѣдняго могикиана“ русской оперетты, противъ заразительнаго смѣха котораго не могли устоять самые хладнокровные изъ зрителей.



## МУЗЫКА.

### ОПЕРА ЗИМИНА.

„Въ долинь“ д'Альбера.

Опера «Tiefland» написана въ 1903 году. Д'Альберъ былъ тогда уже не новичкомъ въ оперномъ дѣлѣ. Его первая опера («Рубинъ») относится къ 1893 году. Послѣ этого до «Tiefland» слѣдовали еще «Гисмонда», «Отъѣздъ», «Импровизаторъ» и «Кайнъ». Въ Россіи всѣ эти оперы, конечно, совершенно неизвѣстны. Но и въ Германіи ни одна изъ нихъ не создала автору того громкаго успѣха, который выпалъ на долю «Tiefland'a». Успѣхъ этотъ былъ настолько великъ (въ одномъ Берлинѣ «Tiefland» не сходила въ продолженіи двухъ лѣтъ съ репертуара «Комической оперы», давалась почти ежедневно!), что заставилъ д'Альбера, къ сожалѣнію, совершенно отречься отъ дѣятельности виртуоза и посвятить себя исключительно композиторству. Современники его потеряли, благодаря этому, не мало, а сколько выиграютъ отъ этого будущія поколѣнія, покамѣстъ, остается еще подъ вопросительнымъ знакомъ. Съ другой стороны, конечно, понятно, что д'Альберу показалось болѣе приятнымъ и удобнымъ пожинать лавры и тантѣмы опернаго композитора, чѣмъ трудиться въ потѣ лица своего на концертныхъ эстрадахъ Европы и играть въ сотый или сто пятидесятый разъ одинъ и тѣ же сонаты Бетховена и этюды Шопена.

Успѣхъ «Tiefland'a» — явленіе понятное. Главная причина его кроется, правда, не столько въ музыкѣ, сколько въ сильно драматическомъ сюжетѣ. Д'Альберъ назвалъ свое сочиненіе не оперой, а «музыкальной драмой». Съ точки зрѣнія Вагнера онъ не имѣлъ на это ни малѣйшаго права, но названіе «оперы», вѣдь, вообще, въ загонѣ у современныхъ композиторовъ. Они пишутъ музыкальныя «комедіи», «трагедіи», «лирическія сцены», «мистеріи», даже «музыкальные романы» все, что хотите, только не оперы. Слишкомъ ихъ запугалъ Вагнеръ, высмѣивая, напрасно, форму оперы, имѣющую блестящую традицію и исторію, украшенную самыми крупными именами музыкальнаго міра. Но это только между прочимъ.

Д'Альберъ, во всякомъ случаѣ, былъ неправъ, отступаясь отъ добраго стараго имени оперы. Съ «музыкальными драмами» Вагнера его сочиненіе не имѣетъ ничего общаго.

Ни съ точки зрѣнія руководящей идеи, ни съ точки зрѣнія музыкально-формальныхъ принциповъ. Несмотря на ложное клеймо, его твореніе остается все-таки оперой, именно, настоящей оперой со всѣми ея недостатками и достоинствами.

«Драматизмъ» сюжета, дѣйствительно, несомнѣненъ. Но драматизмъ «Травіаты», «Сельской чести», «Паяцевъ», въ концѣ концовъ, не меньшій, и, все-таки, эти оперы, которыя беззабѣчиво признаются таковыми, ни въ коемъ случаѣ не могутъ претендовать на громкое названіе вагнеровской «музыкальной драмы».

Суть «музыкальной драмы» заключается въ томъ, что художественный центръ тяжести переносится съ внѣшнихъ происшествій на изображеніе внутренней психологіи дѣйствующихъ лицъ, толкователемъ которой является безподнобно гибкій и выразительный языкъ оркестра, укладывающаго свою многозначущую рѣчь въ тонкую форму ткани лейтмотивовъ.

Ничего подобнаго въ «Tiefland» д'Альбера нѣтъ. Здѣсь интересъ слушателя приковывается именно къ яркому и живому дѣйствию, разыгрывающемуся съ невѣроятной быстротой. О психологіи дѣйствующихъ лицъ не только слушатель не успѣваетъ задуматься, но и самъ композиторъ не успѣлъ проникнуть въ нее. Недостаточно выпукло обрисованъ и общій идейный фонъ всей драмы, т.-е. контрастъ между привольной жизнью на высотѣ горъ и душевной гнетущей атмосферой «въ долинь», гдѣ вся жизнь отравляется сплетнями и другими проявленіями человѣческой мелочности. Русскій переводъ «Въ долинь», между прочимъ, совершенно не передаетъ угнетающаго характера колоритнаго нѣмецкаго слова «Tiefland».

По сюжету произведеніе д'Альбера стоитъ гораздо ближе къ оперному типу ново-итальянскаго «веризма», особенно къ операмъ Пуччини, чѣмъ къ музыкальнымъ драмамъ Вагнера. И о музыкѣ можно сказать, пожалуй, тоже самое. Музыкальный стиль д'Альбера, во всякомъ случаѣ, весьма далекъ отъ гениальной продуманности вагнеровскаго письма. Замѣтны только намеки на принципъ «лейтмотивовъ», являющихся здѣсь только репризами, реминисценціями мелодическихъ фразъ, съ которыми то или другое дѣйствующее лицо впервые появляется на сценѣ. Музыкальная характеристика въ нихъ почти совсѣмъ отсутствуетъ, или примѣ-

## „ВЪ ДОЛИНѢ“.—ОПЕРА ЗИМИНА.



Рис. Эльскій.

Репродукція  
воспрещена.

Г. Чугуновъ—мельникъ Моруччіо.

няется довольно элементарнымъ, чисто внѣшнимъ, образомъ (первый «пасторальный» мотивъ пастуха Педро). Зато можно вдоволь насладиться хваленой «мелодичностью» чисто итальянскаго пошнба, доходящей только изрѣдка до непозволительной банальности «балльных танцевъ» (pas de quatre и назойливый мотивъ въ  $\frac{3}{4}$ , с—dur въ первомъ дѣйствіи). Но къ чести д'Альбера надо, всетаки сказать, что обыкновенно его мелодіи носятъ болѣе благородный характеръ и иногда сгущаются до довольно красивыхъ и выразительныхъ линий. Общій уровень музыки, приблизительно, тотъ же, что у Пуччини. Не достааетъ у д'Альбера только южной жгучести въ чувствахъ; а драматизму его не хватаетъ настоящей жизненности и красочности, музыкальных жестовъ итальянцевъ. Самое лучшее мѣсто оперы, по музыкѣ, пожалуй, большой рассказъ Педро въ концѣ перваго дѣйствія. Хотя въ общемъ д'Альберъ не придерживается музыкально-формальныхъ принциповъ Вагнера (опера его совершенно ясно расчленяется на рядъ отдѣльных «номеровъ»), но часто не брезгаетъ музыкальными идеями великаго реформатора оперы. Длинное соло кларнета на сценѣ (въ прологѣ), напримѣръ, ведетъ свою генеалогію прямо отъ знаменитаго соло англійскаго рожка въ «Тристанѣ»; во многихъ фразахъ Нури чувствуется музыкальный первообразъ Эвхень изъ «Мейстерзингеровъ».

Главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ оперѣ д'Альбера—три: суровый негодяй Себастьяно выдаетъ свою служанку и любовницу Марту замужъ за пастуха Педро, наивнаго и искренняго парня, долго не понимающаго всей гнусности «комбинаціи» своего хозяина, который этой женитьбой хочетъ спасти свою собственную репутацію, думая, всетаки, продолжать свою преступную связь съ Мартой. Къ этимъ главнымъ ролямъ присоединяются три эпизодическихъ фигуры: 100-лѣтній старикъ Томмазо пристающій ко всеѣмъ

и къ каждому со своимъ вопросомъ, благодаря которымъ, постепенно, выясняется «прошлое» отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ; ультра-наивная дѣвочка Нури, enfant terrible оперы, рассказывающая все время то, что не надо, и тому, кому не надо; наконецъ, рабочій Моруччіо, открывающій Томмазо козніи Себастьяно.

Почти все роли нашли въ оперѣ Зимина весьма подходящихъ исполнителей. Отличный, во всехъ отношеніяхъ, Педро—г. Дамаевъ. О вокальныхъ данныхъ г. Дамаева говорить не приходится. Въ смыслѣ игры этотъ прекрасный пѣвецъ за послѣднее время сдѣлалъ огромные успѣхи. Его искренно-наивное влеченіе къ «вѣчно-женственному», воплощеніемъ котораго ему кажется Марта, настолько же трогательно, насколько захватывающе дѣйствуетъ порывъ необузданной силы и гнѣва, въ которомъ онъ душитъ ненавистнаго соперника—«хозяина», передъ которымъ трепеталъ и работѣпствовалъ, пока мѣсть не понялъ всей низости его. Очень характерный Себастьяно—г. Бочаровъ. Хотѣлось бы только, чтобы въ гримѣ ярче выражалось все звѣрство этого сладострастнаго тирана. Г. Бочаровъ слишкомъ красивъ. Отвращеніе, которое къ нему питаетъ Марта, несмотря на то, что она ему послушно отдается, является непонятнымъ. Марта—г-жа Друзякина. Эта даровитая пѣвица должна, въ этомъ сезонѣ, справиться со столькими разнообразными ролями, что ея способность «перевоплощенія» должна была, наконецъ, изсякнуть. Ея характеристика Марты—весьма неубѣдительна. Въ вокальномъ отношеніи она справляется со своей ролью, конечно, вполне хорошо. Достойный уваженія Томмазо—г. Осиповъ. Очень мила и трогательна г-жа Турчаннинова — Нури. Перль, чисто «оленинскаго» грима, г. Чугуновъ—Моруччіо. Бойко и несело играютъ и поютъ три деревенскія сплетницы (г-жа Яковлева, Нечаева и Гусева), иногда только переходя въ область шаржа. Слѣдовало бы нѣсколько умѣрнить крикъ и хохотъ, на который, въ концѣ концовъ, только галлерей можетъ отвѣтить тѣмъ же.

## „ВЪ ДОЛИНѢ“.—ОПЕРА ЗИМИНА.



Рис. Эльскій.

Г-нъ Осиповъ—Томмазо.

Репрод. воспрещена.



Въ заключеніе нѣсколько словъ объ общей музыкальной и сценической постановкѣ. Во-первыхъ: по какимъ соображеніямъ въ такой коротенькой оперѣ дѣлаются купюры? Выпускается не только занятая, хотя нѣсколько анекдотичная «легенда» Нури, но и весь большой рассказъ Марты, нѣчто вродѣ автобіографіи, который представляетъ изъ себя одинъ изъ прекраснѣйшихъ музыкальныхъ номеровъ оперы и, вмѣстѣ съ тѣмъ, во многомъ выясняетъ характеръ этой женщины, вовсе не настолько загадочный, какъ это можетъ показаться. Во-вторыхъ, по какому праву перекраивается вся послѣдняя сцена оперы. Красивый и эффектный конецъ оперы — Педро съ торжествующей пѣсней уноситъ на рукахъ Марту, а собравшійся народъ въ оцпенѣніи окружаетъ трупъ Себастьяно—замѣняется отступленіемъ любящей пары, похожимъ на бѣгство двухъ преступниковъ. Народъ не собирается, пѣсня не поется, пропадаетъ весь красивый контрастъ между толпой, остающейся въ «долинѣ» и мощнымъ сыномъ природы, уносящимъ любимое существо къ себѣ «въ горы». Наконецъ,

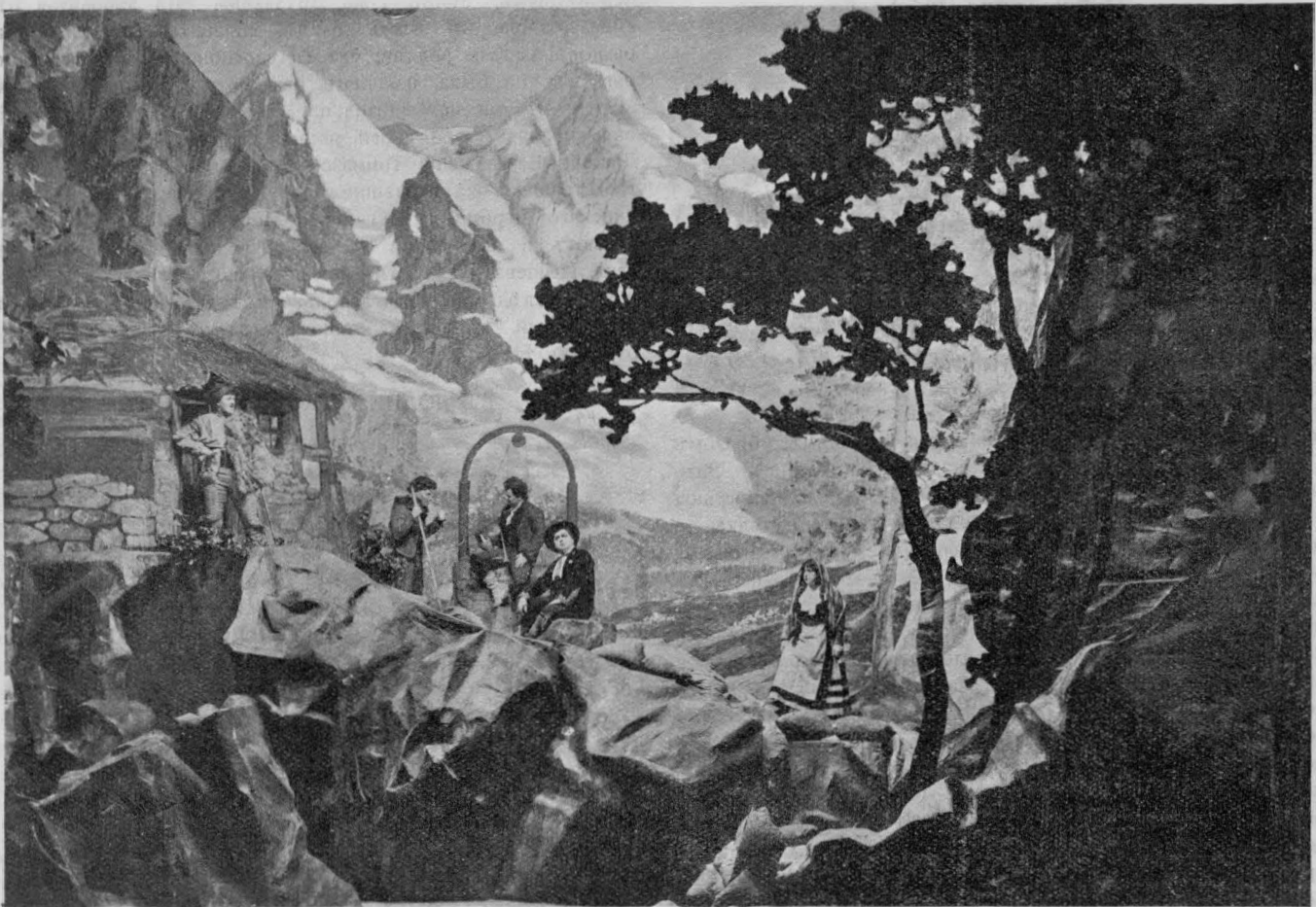
неужели нельзя было, согласно предписанію партитуры, непосредственно соединить прологъ съ первымъ дѣйствіемъ? Въ оперѣ Зимина, вообще, замѣтно пристрастіе къ антрактамъ. Вѣдь, ухитрились даже изъ «Сельской чести» сдѣлать двухактную оперу. Непосредственное сопоставленіе горнаго ландшафта и душной атмосферы «мельницы» сдѣлано авторомъ не безъ намѣренія. Кромѣ того, изъ-за антракта опять понадобилась купюра, жертвой которой сдѣлалась музыка, соединяющая прологъ съ первымъ дѣйствіемъ.

Опера заучена г. Палицинымъ очень старательно. Хотѣлось бы только больше выразительности отдѣльных фразъ въ оркестрѣ. Отмѣчу мелочь: очень удачная «s-dur»-ная фраза Моруччіо: «у открытыхъ церковныхъ вратъ ждетъ уже невѣста»—должна быть спѣта вдвое медленнѣе. Она произносится очень значительно и съ большимъ злорадствомъ. Это утвержденіе не голословно. Миѣ поминется интерпретація самого автора въ комической оперѣ въ Берлинѣ.

Риземанъ.

„ВЪ ДОЛИНѢ“.—Д'АЛЬБЕРА.

ОПЕРА ЗИМИНА.



Декорація пролога.

## КОНЦЕРТНАЯ НЕДѢЛЯ.

Ванда Ландовска. — Фрицъ Крейслеръ. — Квартетъ Капэ.

**С**РАВНИТЕЛЬНО небольшое количество концертовъ истекшей недѣли окупалось изъ ряда вонъ выходящимъ качествомъ ихъ.

2 декабря концертировали одновременно Ванда Ландовска въ Большомъ залѣ Консерваторіи и Фрицъ Крейслеръ въ большомъ залѣ Благороднаго Собранія.

Среди современныхъ піанистокъ Ванда Ландовска безусловно одна изъ интереснѣйшихъ и привлека-

тельнѣйшихъ артистокъ. Играя почти исключительно музыку давно истекшихъ временъ, отъ прадѣда фортепіанной, или, какъ она тогда называлась, «вирджинальной» музыки до Моцарта включительно, она сама какъ то кажется воплощеніемъ всего духа этого добраго стараго времени.

Программа концерта Ландовской имѣла на этотъ разъ совершенно особый интересъ. Концертъ былъ посвященъ памяти Льва Николаевича Толстого и программа состояла, исключительно, изъ пьесъ, особенно любимыхъ имъ.

Ванда Ландовска играла на этотъ разъ съ особеннымъ увлеченіемъ. Безподобно удалась ей d-dur'ная соната Моцарта на роялѣ. Съ неподражаемымъ же мастерствомъ былъ испол-

нень на клавишнѣ цѣлый рядъ мелкихъ вещейъ англійскихъ и французскихъ композиторовъ XVI и XVII вѣка.

Фрицъ Крейслеръ воскресилъ въ памяти современниковъ воспоминаніе о своемъ однофамильцѣ, гениальномъ, хотя нѣсколько сумасшедшемъ, капельмейстерѣ Крейслерѣ изъ разсказовъ Т. Гофмана, имя котораго вдохновило Шумана на сочиненіе знаменитой «Крейслерианы».

И объ этомъ Крейслерѣ хотѣлось бы написать цѣлую «Крейслериану», только рамки короткаго отчета этого не позволяютъ. Гениальности въ Фрицѣ Крейслерѣ, пожалуй, побольше, чѣмъ въ героѣ Гофманскаго «Кота Муррѣ», за то сумасшествія нѣтъ никакого, а вмѣсто него колоссальный музыкальный умъ, сказывающійся, между прочимъ, въ удивительно интересныхъ аккомпаниментахъ, которыми Крейслеръ снабдилъ Сартіеса Паганини. Благодаря имъ эти скучные, водянистые этюды, созданные только для того, чтобы показать на скрипкѣ изумительный техническій акробатизмъ, превратились въ настоящую музыку. Тѣ же самыя интересныя, тонкія гармоніи блещутъ и въ собственныхъ сочиненіяхъ Крейслера и кое-гдѣ въ его обработкахъ старыхъ манускриптовъ.

Для скрипачей эти транскрипціи Крейслера представля-

ють цѣнный кладъ. Онѣ далеко превышаютъ общій уровень обыкновенной «салонной» скрипичной литературы.

Въ отчетѣ объ этомъ концертѣ нельзя умолчать объ удивительно музыкальной игрѣ аккомпаниатора г-на Бихтера. Это—большой мастеръ своего дѣла.

Квартетная игра имѣетъ въ настоящее время цѣлый рядъ блестящихъ представителей на концертныхъ эстрадахъ Европы. Пальму первенства надо всетаки отдать парижскому квартету Капэ. Онъ затемнилъ даже славу знаменитаго «Чешскаго квартета». Въ исполненіяхъ французскаго квартета чувствуется все время великій музыкальный умъ и богатая благородными чувствами душа его главаря—Люсьена Капэ. Но, несмотря на свое артистическое превосходство, Капэ никогда не покушается на роль солиста. Одно изъ крупнѣйшихъ достоинствъ этого квартета именно изумительная уравновѣшенность звучности и по истинѣ идеальная сыгранность. Чувствуется, что каждый участникъ знаетъ не только свою собственную партію наизусть, но и партіи трехъ другихъ инструментовъ.

Первый концертъ квартета Капэ былъ посвященъ Бетховену. Выборъ отдѣльныхъ квартетовъ былъ, къ сожалѣнію, не особенно удаченъ. На будущей недѣлѣ предстоятъ еще два чрезвычайно интересныхъ вечера.

Риземанъ.



## АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

### „МІРЪ ИСКУССТВА“.

**Х**ОРОШО звучитъ это названіе!

Оно напоминаетъ блестящія страницы исторіи русской живописи послѣдняго времени. Всѣмъ памятна прекрасная выставка журнала „Міръ Искусства“.

Выставка въ Москвѣ, въ 1902 году, гдѣ такъ ярко были представлены лучшія художественныя силы Россіи, ихъ страстные исканія и блестящія достиженія, была настоящимъ праздникомъ искусства.

Съ прекращеніемъ журнала, его ближайшіе сотрудники продолжали устраивать выставки уже подъ иными названіями. Въ прошломъ году, художники, вышедшіе изъ „Союза“, организовали общество, принявшее старое названіе „Міръ Искусства“. Судя по именамъ его участниковъ, нельзя было не ожидать отъ выставокъ новаго кружка интересныхъ впечатлѣній, но уже прошлогодняя выставка въ значительной степени разочаровала, такъ какъ на ней въ большомъ количествѣ имѣлись низкопробныя издѣлія доморощенныхъ Матиссовъ, оскорблявшія глазъ своей грубой, безвкусной пестротой.

Въ этомъ же году организаторы общества „Міръ Искусства“ не только не постарались очистить свою выставку отъ дурного элемента, но, наоборотъ, увеличили его до такой степени, что совершенно растворили въ немъ то небольшое хорошее, что дали сами.

Члены новаго кружка порвали съ „Союзомъ“, въ которомъ они въ продолженіе довольно долгаго времени

выставляли свои произведенія, потому что въ „Союзѣ“ было много слабыхъ вещей. Если они не могли съ этимъ обстоятельствомъ помириться, то естественно должны были на своихъ выставкахъ дать матеріалъ, качествомъ своимъ превышающій то слабое, что имѣлось въ „Союзѣ“.

Но художники „Мира Искусства“ этого не сдѣлали, а заполнили свои выставки подворотнымъ хламомъ, который имъ натащили „бубновые валеты“.

Выставка, переполненная издѣліями этихъ юродствующихъ пачкуновъ, не можетъ имѣть художественнаго значенія.

Какое отношеніе къ названію выставки имѣетъ ея содержаніе?

Это филиальное отдѣленіе „Бубноваго валета“, выставка мазни какой-нибудь артели дешевыхъ вывѣсочниковъ.

На, съ позволенія сказать, „картинахъ“ „валетовъ“, гдѣ изображены разные съѣстные припасы, только не достаетъ надписей въ родѣ „Сестная лафка“, или „Трактиръ съ прадажію питѣй распивошно и навыносъ“.

Такіе-то вывѣсочники и нашли арену для своихъ кривляній на выставкѣ, которой, по какому-то недоразумѣнію, дано названіе „Міръ Искусства“. Что организаторы этой выставки участвуютъ на ней наравнѣ съ „валетами“—это дѣло ихъ вкуса. Они хозяева. Но мы удивляемся, зачѣмъ попалъ въ эту компанію такой художникъ, какъ Денисовъ.

Мы объясняемъ его присутствіе только тѣмъ, что онъ не знаетъ, въ какой компаніи очутятся его произведенія. Нельзя не отмѣтить отношенія устроителей выставки къ

картинам Денисова. Безмысленная мазня „валетовъ“ помѣщена на самыхъ выгодныхъ, свѣтлыхъ мѣстахъ, а сильнѣйшая вещь на выставкѣ, большое полотно Денисова, названное имъ „На смерть Врубеля“, втиснута въ единственный темный уголь выставочнаго помѣщенія, на хорахъ. Конечно и на этомъ, далеко невыгодномъ мѣстѣ, произведеніе Денисова слишкомъ громко говоритъ за себя.

Вотъ гдѣ истинная самобытность, талантъ, сверкающій какъ драгоценный камень среди грубой поддѣлки. Мы не считаемъ эту вещь Денисова принадлежащей къ лучшимъ его твореніямъ, но и въ ней поражаетъ мрачная глубина настроенія и удивительная гармонія красокъ, столь свойственная Денисову. Чудесна его акварель „Декоративный мотивъ“—необыкновенно изящная и своеобразная вещь.

столь неподходящую компанію. Акварели Добужинскаго, по обыкновенію, интересны, но имъ не достаетъ той остроты, какой достигалъ художникъ въ своихъ городскихъ мотивахъ.

Совсѣмъ неудачны иллюстраціи Бенуа къ „Пиковой дамѣ“. Пушкинская повѣсть не нашла еще своего художника. Въ своихъ иллюстраціяхъ Бенуа не создалъ ни одного значительнаго образа и не постигъ духа литературнаго произведенія.

Въ рисунокѣ, напримѣръ, „Явленіе графини Герману“, нѣтъ ни трагизма, ни жути: бѣлая фигурка, высунувшаяся изъ-за двери, скорѣе комична; ничего не выражаетъ и неудачная фигура Германа.

Болѣе интересны красочные рисунки Бенуа для „Петрушки“.



ГРЕКО. Погребеніе графа Орсацѣ.

(Нижняя часть картины).

Попытка подражать Денисову сдѣлана Петровымъ-Водкинымъ въ его портретѣ дамы на синемъ денисовскомъ фонѣ. Но этотъ фонъ не имѣетъ ни той силы, ни того блеска, какіе мы видѣли въ портретахъ Денисова, а просто напоминаетъ весьма употребительные колера на вывѣскахъ мебелированныхъ комнатъ „со столомъ“. Фигура, написанная съ чрезвычайно неприятной сухостью, кажется вырѣзанной и наклеенной на покрытый синей краской холстъ.

Неудачна и картина Петрова-Водкина „Изгнаніе“, гдѣ крайне неприятны дешевыя краски.

Синій фонъ побезпокоилъ и Ульянова, но онъ съ нимъ справился нѣсколько удачнѣе своего товарища по подражанію.

Нельзя сказать, чтобы и произведенія членовъ общества были на этотъ разъ особенно интересны. Очень замѣтно отсутствіе Сомова, Рериха, Бакста, Билибина и Браза. Впрочемъ, это къ лучшему. На такой выставкѣ они были бы не у мѣста. Съ сожалѣніемъ видишь зато вещи Добужинскаго, этого прекраснаго графика, попавшія въ

Картины Богаевского красивы по колориту и композиціи, но болѣе поверхностны, чѣмъ прежнія вещи этого мастера. Его рисунки очень красивы и своеобразны по графическимъ приѣмамъ.

Къ немногимъ хорошимъ вещамъ на выставкѣ слѣдуетъ отнести и „Портретъ дамы въ желтомъ“ Николая Миліоти, написанный съ незауряднымъ мастерствомъ и вкусомъ.

Вещи Сапунова красивы по живописи, но такія же мы видѣли у него и раньше. Этотъ художникъ проявилъ значительный талантъ портретиста въ своемъ хорошемъ „Этюдѣ къ портрету“. Нельзя не упомянуть очень интересныхъ произведеній архитектора Фомина, доказывающихъ, что еще не всѣ русскіе зодчіе превратились въ ремесленниковъ.

Вещи Врубеля все еще появляются на выставкахъ.

И здѣсь есть два портрета, не слишкомъ характерныхъ для мастера.

Надъ траурнымъ вѣнкомъ—послѣднія произведенія Сѣрова, какъ прощальные лучи угаснаго свѣтила.

Хорошо, что смотрѣть на нихъ можно, стоя спиной къ пачкотнѣ великовозрастныхъ младенцевъ. Очень интересенъ эскизъ къ занавѣсу, сдѣланный покойнымъ мастеромъ для балета „Шехерезада“. Характеренъ для Сѣрова замѣчательный портретъ А. А. Стаховича; также прекрасенъ и рисунокъ—портретъ княжны Ливень.

Фантастическія произведенія покойнаго Чурляниса интересны, хотя въ нѣкоторыхъ композиціяхъ есть придуманность, а въ тонахъ вялость.

Общее впечатлѣніе отъ выставки неприятное. Имѣющіяся въ незначительномъ количествѣ хорошія вещи теряются среди многочисленнаго хлама и бессмысленной пестроты дурного тона.

Нѣтъ,—для того, чтобы создавать такія выставки, не стоило демонстративно покидать „Союзъ“. А названіе „Миръ Искусства“ лучше бы оставить въ покоѣ. Оно тутъ совсѣмъ не у мѣста.

Выставка, на которой три четверти экспонируемыхъ произведеній вовсе никакого отношенія къ искусству не имѣютъ, врядъ ли можетъ такъ называться.

Д. Варапаевъ.



### ВОСКРЕСШІЙ ХУДОЖНИКЪ.

... Четыреста лѣтъ забвенія, четыре вѣка молчанія! Развѣ не достаточно времени для торжества смерти? Развѣ это уже не полный уходъ изъ жизни, безъ надежды на возвращеніе? Не полный могильный покой подъ каменной плитой съ надписью: „погребено—забыто“? И, вдругъ, послѣ тишины, мрака и гроба — радостное воскресеніе, освобожденіе отъ узъ смерти, приобщеніе къ жизни и ея бурному теченію. Тайна всепобѣждающаго безсмертія.

Безпримѣрная страница въ исторіи искусства, вообще, въ жизни художника въ частности.

Цѣлая страна, цѣлая нація утѣряла художника, историографы проглядѣли путь его творчества, протекшіе вѣка стерли слѣды его жизни, дни его рожденія и смерти, и только картины его черезъ мракъ времени свидѣтельствовали о немъ, пока, наконецъ, художники другой, чужой страны не пришли поклониться имъ, какъ величайшему откровенію.

\* \* \*

Кто былъ Греко? Какія существуютъ біографическія данныя о немъ? Почти никакихъ. Только на одной изъ его картинъ еле видѣется дата—1574 г. Извѣстный и прославленный біографъ Веласкеза—Джустини причислил его къ разряду „неудачниковъ“, видѣлъ въ немъ „печальный и ненужный пережитокъ ветхаго прошлаго“, а Джустини пользовался достаточнымъ авторитетомъ, чтобы произносить самыя строгіе приговоры. И только изысканія стараго испанскаго историографа Коссио опровергаютъ безапелляціонное мнѣніе Джустини, проливаютъ яркій свѣтъ на творчество Греко и отводятъ ему надлежащее мѣсто среди величайшихъ художниковъ старой и новой Европы. Но ни трудъ Коссио, ни изысканія молодыхъ испанскихъ ученыхъ (Боріа де сень-Романъ и др.) до сихъ поръ не могутъ дать ни точнаго жизнеописанія, ни полной обрисовки личности Греко. Пришельцемъ онъ былъ въ Испанію, и страна, подарившая ему свой глубокой, мрачный мистицизмъ, весь пылъ своихъ религіозныхъ исканій, страна, давшая ему все великолѣпіе и пышность своихъ образовъ, всетаки отомстила чужеземцу непризнаніемъ и забвеніемъ. А четыреста лѣтъ спустя Франція, въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей (Мане, Милле,

Дегасъ, Руаръ и др.)\*), признала Греко „своимъ“ и современный Вавилонъ сталъ его настоящей родиной, откуда „воскресшій художникъ“ началъ свое паломничество въ миръ.

Почти невѣроятная, безпримѣрная судьба.

По рожденію грекъ (Греко родился на островѣ Критѣ), ученикъ Италіи, художникъ Испаніи, послѣдователь Тициана, Тинторетто и Микель Анджело, современникъ св. Терезы—Греко воскресъ во Франціи въ самый разгаръ импрессионизма и до сихъ поръ неизвѣстное имя его тѣсно связывается съ именами Мане, Ренуара, Ванъ-Гога. Указываютъ на Сезанна, какъ на его преемника. Говорятъ, пишутъ, дебатировать о немъ, какъ о „современномъ“ художникѣ, какъ объ апостолѣ новыхъ формъ, новыхъ исканій.

Въ чемъ же заключается сила, красота и оригинальность произведеній Греко. Главнымъ образомъ въ томъ, что творчество его удивительно полно сочетало въ себѣ и примирило два главныхъ художественныхъ теченія, двѣ тенденціи итальянскаго Возрожденія: барокко венеціанское и барокко римское. Въ то время, какъ венеціанская школа въ лицѣ Тициана, Тинторетто и Веронезе была выразительницей внѣшней красоты, красочности и жизнерадостности Ренессанса—римская школа въ лицѣ Микель-Анджело выявляла мысль, идею времени суровыми, мощными, выпуклыми образами, для которыхъ краски служили только средствомъ, а не цѣлью. Слитъ воедино эти два теченія Греко удалось лишь со времени переѣзда своего въ Испанію, тогда какъ первыя его произведенія („Изгнаніе изъ храма“, „Исцѣленіе слѣпного“) ничѣмъ не отличались отъ безчисленныхъ работъ послѣдователей венеціанской школы. И только Испанія того времени: мрачная кровавая эпоха Филиппа Второго, суровый пейзажъ страны, острья грани народнаго характера, величественная готика испанскихъ соборовъ, ужасающіе контрасты мрака и свѣта въ событіяхъ тѣхъ дней,—все это разбудило въ Греко дремлющій духъ римской школы, дало ему мощь и скульптурность Микель-Анджеловскихъ образовъ.

Такимъ образомъ, въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ Греко соединилъ красочность венеціанской палитры съ монументальностью и строгостью римскаго *al fresco*. Но въ то время, какъ формы твореній Микель Анджело отличаются своей тяжестью, округленностью, своей „земной, слишкомъ земной“ сущностью,--вся композиція Грековскихъ картинъ проникнута духомъ готики, потусторонности, полна стихійнаго, фанатическаго порыва въ высъ. Сухія, аскетическія линіи, удлиненныя лица, руки, тѣла, острые взоры, энергичная техника движеній сочетаются съ необычной игрой свѣто-тѣни, съ странно-ласкающимъ колоритомъ, съ сверкающимъ разнообразіемъ пышныхъ красокъ; это—какъ бы фосфорическіе зигзаги молній въ темной чащѣ садовъ или въ хаосѣ тучъ, когда лица освѣщены неземнымъ свѣтомъ, а далекій пейзажъ мрачно аккомпанируетъ темѣ картины. Именно, въ этомъ богатствѣ и неожиданности красочныхъ мазковъ, въ этой ослѣпительной яркости колорита и нужно искать тайну вліянія Греко на французскихъ импрессионистовъ. Вѣдь, это они, буквально, открыли Греко, хотя всѣ его Богоматери, инквизиторы, монахи и рыцари далеки по духу и по линіямъ своимъ отъ капризнаго, пестраго и легкомысленнаго модерна. Но странно, что именно этотъ модернъ далъ забытому, неизвѣстному художнику новую жизнь, и эта новая „вторичная“ жизнь перекинула его произведенія изъ Толедо и Мадрида въ Парижъ и Америку,

\*) Мане былъ однимъ изъ убѣднѣйшихъ поклонниковъ Греко, послѣ своего испанскаго путешествія (въ 1865). Милле имѣлъ картину Греко, перешедшую въ собственность Дегаса; Астриюкъ привезъ во Францію нѣсколько произведеній толедскаго мастера; у Генри Руара находится „Апостолъ“ (Коссио № 312).

ощінила ихъ на вѣсъ золога и поставила имя Греко на высоту величайшихъ именъ Возрожденія: Рафаэли и Микель-Анджело. Къ лучшимъ прозведеніямъ Греко нужно отнести картины: „Великій инквизиторъ“, „Погребеніе графа Органа“, „Св. Ильдефонсо“, „Благовѣщеніе“ и др.

Пищущимъ эти строки удалось слышать разсказъ очевидца о томъ неизгладимомъ впечатлѣніи, которое производитъ картина „Благовѣщеніе“, въ Museum Balaguer (Villanueva i Geltru).

„...Видишь, дѣйствительно, небеса отверстыми, слышишь торжественный хораль, потокъ славословящихъ звуковъ и голосовъ, изливающейся свѣтомъ и пламенными облаками на восторженную фигуру Дѣвы-Маріи. Справа—благой вѣстникъ, дивный окрыленный юноша; у ногъ пылающія свѣчи-лиліи, а въ ниспадающихъ облакахъ свѣта, подобно плодоноснымъ гроздьямъ—головы херувимовъ—символь божественнаго, ликующаго материнства... Я буквально остолбенѣлъ: на меня хлынула оргія звуковъ и красокъ, до того мистически-чувственныхъ, до того экстаическихъ, что впервые я понялъ всю непобѣдимую для того времени силу и красоту религиозныхъ переживаній Средневѣковья и понялъ я потому, что самъ нерелигиозный человекъ былъ на минуту стихійно приобщенъ къ этому „видѣнію“, въ которомъ земля и небо сочетались такимъ полнозвучнымъ, такимъ свѣтозарнымъ аккордомъ...“

К. и О. Ковзальскіе.



### БЕРЛИНСКІЯ ВЫСТАВКИ.

**Н**А зимней выставкѣ „Secession“ (подъ девизомъ „Графическое искусство“) прежде всего останавливаютъ на себѣ вниманіе три скульптуры А. Родэна: бюстъ Густава Малера, затѣмъ „Скорчившаяся женщина“, по концепціи напоминающая юношу Микель-Анджело, находящагося въ Эрмитажѣ, и великолѣпные печальные любовники „Паоло и Франческа“: полуотдѣленные отъ мраморной массы, въ удивительномъ сплетеніи рукъ, они ясно и настойчиво выражаютъ стремленія любви смѣшанной со страхомъ.

Остальная работы принадлежатъ нѣмецкимъ скульпторамъ и далеко уступаютъ по оригинальности и мощи Родэновскимъ. Портретные бюсты Клингера нельзя отнести къ числу лучшихъ его твореній. Хороша скорбная женщина—гипсовая модель надмогильнаго памятника, исполненная Климшомъ. Изъ остальныхъ скульптуръ отмѣтимъ: бронзовый рельефъ Туальона „Геркулесъ и кабанъ“; гипсовую модель „Бизона“, работы Гауля, неподражаемаго лѣпщика животныхъ; бронзовую „Флору“ Энгельгарда и изможденнаго „Старика“ Элькана.

Согласно съ официальнымъ девизомъ, графическое искусство представлено весьма богато. Мы встрѣчаемъ тутъ (рядомъ съ современными) рисунки старыхъ нѣмецкихъ художниковъ,—эпохи увлеченія гегеліанствомъ и идейной стороной художества, выражавшагося въ предпочтеніи формы—настроенію, рисунка—краскѣ. Корнеліуса сопровождаютъ тонкій Шнорръ и гениальный Гепелли, историографъ Ретель и остроумный Шпшвегъ. Не забыть даже Карстенсъ, классикъ конца XVIII столѣтія. Среди его рисунковъ, извлеченныхъ изъ герцогскаго веймарскаго музея, выдѣляется знаменитый „Пріамъ передъ Ахилломъ“. Среди плеяды угасшихъ свѣтилъ молодой Ансельмъ Фейербахъ поражаетъ „Этюдомъ женщины“ и цѣлымъ рядомъ другихъ выдающихся картоновъ.

Изъ иностранныхъ художниковъ назовемъ постоянныхъ гостей: французовъ—Сезанна, Гогэна, Форэна, Родэна и голландца—покойнаго Юсифа Израэльса.

Вожди Secession'a—Либерманъ, Коринтъ и Слевогтъ—выставили большое количество рисунковъ.

Огромное мѣсто отведено иллюстраціи. Прозаическое истолкованіе Коринтомъ возвышенной пѣсни Соломона отражаетъ одинъ лишь мотивъ—„дыханіе земли“; обработка мотивовъ изъ „Отелло“ Ганса Майда, наоборотъ, полна поэтической прелести. Великолѣпны „Пути машины“ Балушека—картины техники.

Перейдемъ къ „Салону Гурлитта“, привлекающему всеобщее вниманіе выставкой одиннадцати картинъ Ансельма Фейербаха.

Интересъ къ послѣднему оживился, благодаря недавнему появленію его „Писемъ“ къ новому изданію его „Завѣщанія“. Наилучшія изъ собранныхъ здѣсь произведеній созданы имъ въ Римѣ. Замѣтны родственныя черты съ Бёклиномъ. Слѣды вліянія мастерской Кутюра едва уловимы. Теннота тоновъ и воздуха, совершенство и благородство рисунка—всегда возвышали его надъ болѣе популярными современниками.

Чужестранецъ въ искусствѣ нашего времени—Фердинандъ Ходлеръ, нашелъ себѣ пріютъ въ „Салонѣ Кассирера“. Юношескія произведенія, впервые выставленныя имъ вмѣстѣ съ цѣлымъ рядомъ ландшафтовъ,—даютъ картину перваго періода его творчества; исканія его многосторонни. На этой выставкѣ видно, какъ Ходлеръ не задумываясь покидаетъ одинъ способъ воплощенія, имъ исчерпанный, чтобы въ новой работѣ начать преслѣдованіе новыхъ техническихъ цѣлей.

Д-ръ А. Дохманъ.

Берлинъ, 18 (5) ноября 1911 г.



### КОНКУРСЪ О-ВА ЛЮБИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЪ.

Состоялось присужденіе премій на обычномъ конкурсѣ О. Л. Х.

Членами журіи были художники: А. Васнецовъ, Архиповъ, Соколовъ и Милорадовичъ; любители: Ржевская, Боткинъ, Некрасовъ и Говоровъ. Предсѣдательствовала И. Е. Цвѣтковъ.

Жюри нашло возможнымъ присудить всего лишь двѣ вторыхъ премій изъ семи.

За портретъ—вторая премія—имени Панина, въ 150 руб., присуждена Краснобаеву, а за пейзажъ—имени Боткина, также въ 150 руб. Левину.

Обѣ премированныя вещи обладаютъ болѣе чѣмъ скромными достоинствами. Что же касается остальныхъ произведеній, представленныхъ на конкурсѣ премій, то всѣ онѣ ниже самой снисходительной критики.

О. Л. Х. со своими печальными періодичками давно уже ничего общаго съ искусствомъ не имѣетъ. Немудрено, что даже на его конкурсы несутъ свои издѣлія только лишь никому невѣдомые „живописцы“.

Д. В.



### ЗА РУБЕЖОМЪ.

#### „НА ДНѢ“ ВЪ ЛОНДОНѢ.

**П**РИБЛИЖАЕТСЯ Рождество,—началась предпраздничная суматоха, открылись Christmas Bazaars, мысли всѣхъ устремлены на plum-pudding, и, можетъ быть, отчасти поэтому маленькій Kingsway Theatre, гдѣ подъ управленіемъ Яворской играютъ „На днѣ“, не собираетъ публики.

Какъ увѣрялъ меня одинъ знакомый режиссеръ, всѣ театры сейчасъ работаютъ плохо.

Такъ или иначе, но нужно признать фактъ, что „На днѣ“ здѣсь успѣха не имѣло и, повидимому, мало понравилось публикѣ.

Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго: вкусы англійской аудиторіи на тысячу верстъ далеки отъ приемовъ творчества Горькаго; ея взгляды на театръ строго условны, ея требованія отъ драмы сжаты въ узкія рутинныя рамки.

Передъ постановкой „На днѣ“ на страницахъ „Daily Telegraph“ произошла любопытная полемика: извѣстный лондонскій критикъ W. Courtney, разбирая пьесу Горькаго, нашелъ, что она непригодна для сцены, несмотря на ея литературныя достоинства; по мнѣнію критика, русская драма вообще пошла по ложному пути, и послѣ „Ревизора“ Гоголя не дала ничего замѣчательнаго и достойнаго вниманія; Кортней пришелъ даже къ заключенію, что, очевидно, русскіе не способны творить въ этой области.

Увлечемуся критику отвѣтилъ кн. В. Барятинскій, который указалъ, что есть два направленія въ драмѣ—театръ завязки или фабулы (theatre of plot) и театръ идеи; въ Англии болѣе популярно первое направленіе, въ Россіи второе; но среди русскихъ драматурговъ есть много замѣчательныхъ писателей, принадлежащихъ къ первой школѣ, и кн. Барятинскій называетъ, между прочимъ Потѣхина, Шпажинскаго, Невѣжина и кн. Сумбатовъ, который, по его словамъ, счастливо соединяетъ въ себѣ писателя, артиста и режиссера.

Маленькая отповѣдь Барятинскаго вѣрно опредѣляетъ существующее здѣсь положеніе вещей—фабула господствуетъ на англійской сценѣ, а идея лишь контрабандой прокрадывается сзади.

Поэтому понятно, какой безумной дерзостью въ глазахъ лондонской публики являлось намѣреніе Яворской поставить „На днѣ“: русская артистка бросила этимъ вызовъ устарѣлымъ предрасудкамъ и мнѣніямъ англійскаго общества и задѣла святая-святыхъ буржуазной респектабельности.

Ибо „На днѣ“ не только не драматично, какъ сказалъ Кортней, но оно неприлично и оскорбительно для ушей и глазъ здѣшней публики,—о социальныхъ бѣдствіяхъ здѣсь можно говорить въ Парламентѣ или на митингѣ, но изображать ихъ на сценѣ есть непростительная дерзость!

Интеллигентные англичане, которымъ я совѣтовалъ пойти посмотреть пьесу Горькаго, отвѣчали мнѣ, что они предпочитаютъ „Шоколаднаго Солдатика!“

Одинъ изъ артистовъ сказалъ мнѣ, что, если публика выдержитъ „На днѣ“, то она выдержитъ всякую пьесу!

Повидимому,—она не выдержала!

Уже на первомъ представленіи театръ былъ далеко неполонъ, хотя зрители—особенно галерка—тепло принимали исполнителей, и до сихъ поръ пьеса не собираетъ зала.

Въ партерѣ я видѣлъ недоумѣвающія лица; нѣкоторые уходили до конца, повидимому, оскорбленные тѣмъ, что ихъ заставили присутствовать при такомъ неприятномъ зрѣлищѣ; сидѣвшій предо мной джентельменъ во фракѣ спалъ и демонстративно храпѣлъ во время дѣйствія; въ корридорахъ я подслушалъ голосъ народа—разговоръ продавщицы афишъ, которая находила, что пьеса необыкновенно странна и совершенно непохожа на всѣ другія; повидимому, однако, онѣ были очень заинтересованы, и швейцаръ, выслушавъ ихъ рассказы, убѣдительно просилъ впустить его посмотреть въ слѣдующемъ актѣ.

Исполненіе „На днѣ“ на мой взглядъ было незаконченнымъ,—недостаточно отдѣланнымъ,—въ сценѣ убійства, напримѣръ, вышла даже неловкая заминка, пока, наконецъ, не вынесли несчастную Наташу.

Вѣроятно, въ дальнѣйшемъ это устранится и артисты будутъ играть гораздо лучше.

Почти всѣ они переигрывали и, изображая русскихъ варваровъ и пьяницъ, считали своимъ долгомъ кричать и вопить такъ, что подъ этимъ общимъ сплошнымъ тономъ

почти ступшевывались индивидуальныя оттѣнки,—оставалось одно впечатлѣніе невыносимаго хриплага крика.

Костюмы поражали своей фантастической смѣсью,—очевидно, въ Лондонѣ было нелегко достать русскіе костюмы. Какія-то длинныя рубахи до колѣнъ, студенческія фуражки съ широкими полями, желтые сапоги, подвязанные веревочками, фантастическія формы для лицъ рѣзали глазъ русскаго зрителя.

Яворская дала удачный образъ Насти и сдержанными приемами обрисовала трогательную фигуру „несчастливаго созданія“,—монологъ о Раулѣ вызвалъ единодушныя аплодисменты залы; иностранное произношеніе артистки слышалось на этотъ разъ не такъ ясно и рѣзко, какъ всегда. Мягко сыгралъ Луку г. Кларкъ, хотя черезчуръ подчеркнул элементъ проповѣдника,—очевидно совершенно такъ же онъ сталъ бы играть какого-нибудь добродѣтельнаго пастора. Щеголялъ благородными манерами и презрительнымъ твердымъ тономъ Васья Пепель (г. Хегги), который расхаживалъ все время, съ гордо поднятой головой и заложеными въ карманы руками. Великолѣпно сыграла г-жа Везероль Василису,—наиболѣе понятный для иностранца образъ.

Совсѣмъ не удался Алешка,—„ничего не хочу и не желаю“ совершенно не выходило по-англійски и обратилось у артиста въ какой-то нелѣпый вопль, который надоѣдалъ всѣмъ. Пропалъ баронъ, отъ аристократичности котораго не осталось и слѣда. Сатина—актеръ переигрывалъ.

Пресса приняла „На днѣ“ симпатично, но извѣстно, что публика всегда сама по себѣ, а критики сами по себѣ...

„Daily Telegraph“ говоритъ, что пьеса, несмотря на всѣ свои достоинства, вызываетъ въ общемъ лишь... зѣвоту.

„Daily News“, наоборотъ, думаетъ, что одна постановка „На днѣ“ уже оправдываетъ всю антрепризу Яворской.

„Daily Chronicle“ видитъ въ пьесѣ проблески генія и говоритъ: „Нѣтъ надежды, чтобы „На днѣ“ стало популярно, но для многихъ эта картина Гогарта—безъ Гогартовской условной морали—въ двадцать разъ болѣе интересна, чѣмъ многія шаблонныя пьесы, которыя приходится обычно хвалить критику“.

„Standard“ находитъ, что пьеса болѣе интересна для социолога, чѣмъ для обыкновеннаго зрителя.

„Morning Post“ говоритъ, что дѣйствующія лица пьесы находятся внѣ обычнаго кругозора общества, хотя подобныя имъ есть и въ Лондонѣ, что идея ея благородна, но что элементы, изъ которыхъ построенъ скелетъ пьесы, слишкомъ отвратительны и гадки, чтобы она могла имѣть успѣхъ.

Прекрасную статью о „На днѣ“ дала „Times“; съ несвойственнымъ для почтенной газеты жаромъ критикъ ея восклицаетъ:

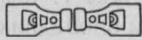
„Драма Горькаго есть послѣднее слово о пшавге. Она превращаетъ театръ въ комнату ужасовъ. Она преслѣдуетъ васъ, какъ кошмаръ. Крикъ умирающей женщины—умирающей безъ ухода среди пьяной драки—звенитъ въ вашихъ ушахъ. Почему? Почему? Она не можетъ вспомнить ни одного момента въ своей жизни, когда она не терпѣла бы побоевъ или голода. Почему? Почему? Надъ ея трупомъ ссорятся, обманываютъ другъ-друга пьяницы и въ видѣ ея requiem они замѣчаютъ лишь, что теперь она не будетъ беспокоить ихъ своимъ кашлемъ. Lasciate ogni speranza написано кровью и водкой надъ дверями этого ада“.

„На днѣ“ шло лѣтъ 8 назадъ въ закрытомъ спектаклѣ „Stage Society“,—съ тѣхъ поръ никто и не смѣлъ подумать о постановкѣ пьесы. Эта честь принадлежитъ Яворской, которая со своимъ идейнымъ репертуаромъ является здѣсь одной изъ пионершъ новаго движенія въ англійскомъ театрѣ.

Трудно представить себя, что до сих пор „Нора“ здѣсь не имѣла успѣха, такъ какъ Ибсенъ не пользуется популярностью. Яворская смѣло проломала этотъ ледъ, и теперь „Нора“ является главнымъ гвоздемъ въ ея репертуарѣ и всегда собираетъ публику.

Нужно отдать должную дань необыкновенной энергіи и талантливости нашей артистки, которая сумѣла въ чужой странѣ и на совершенно чуждомъ ей языкѣ разучить нѣсколько труднѣйшихъ и крупнѣйшихъ ролей современнаго репертуара и поставить нѣсколько передовыхъ пьесъ современной идейной драмы.

#### Б. Лебедевъ.



### НОВАЯ ПЬЕСА ГОФМАНСТАЛЯ.

(Письмо изъ Берлина).

Новая пьеса Гуго-фонъ-Гофмансталия—„Каждый“ (второе названіе „Смерть богатаго человѣка“) имѣетъ несомнѣнную связь съ тѣми средневѣковыми мистеріями, которыя во Франціи развились въ такъ называемые „моралитэ“, носящія дидактически-аллегорическій характеръ. Герои ихъ раздѣляются на „Bien-Avisé“ и „Mal-Avisé“.

Анонимный текстъ „Everyman, a morality play“ (Лондонъ, 1490), легшій въ основу пьесы Гофмансталия по времени относится къ расцвѣту этого драматическаго вида въ Англіи. Помимо того, въ пьесу вошли отдѣльныя мѣста изъ „Комедіи объ умирающемъ богатомъ человѣкѣ“, Ганса Закса, стихотворная молитва Альбрехта Дюрера и отдѣльныя пѣсни миннезингеровъ XIII столѣтія.

Пьеса Гофмансталия поставлена въ циркѣ Шуманна. Мы стоимъ, такимъ образомъ, передъ новымъ экспериментомъ Рейнгардта по пути созданія „театра тысячъ“. Совершается переходъ отъ Софокла и Эсхила къ той драмѣ Ренессанса, которая не сбросила еще съ себя нѣкоторыхъ покрововъ средневѣковья. Что прежде всего бросается въ глаза—это отсутствіе смѣны декораций и раздѣленія на акты и сцены. Такимъ образомъ, пьеса играется безъ перерывовъ. Таковы формальныя особенности ея.

Содержаніе пьесы слѣдующее: въ „Прологѣ“ „Богъ“, сидящій на высокомъ тронѣ, низвергаетъ громы негодованія на испорченность человѣчества, забывшаго союзъ „Бога“ съ нимъ на древѣ креста, и призываетъ къ страшному суду. Онъ отдаетъ приказаніе „Смерти“ позвать человѣка „Каждога“ безъ промедленія и велѣтъ „Каждому“ захватить съ собой „книгу счетовъ“. Видѣніе исчезаетъ. Изъ своего дома выходитъ „Каждый“ и заказываетъ повару роскошный завтракъ. Онъ беззаботенъ и веселъ. Обищавшій сосѣдъ проситъ о помощи, указывая на кошель за его поясомъ, но у богача совѣтъ другое на умѣ: онъ строитъ для своей возлюбленной виллу въ паркѣ. По расчету богача—на долю каждой бѣдной души, если раздѣлитъ его имущество, пришелся бы одинъ шиллингъ. Его даетъ „Каждый“ нищему сосѣду на прощаніе. Ведомый двумя полицейскими служителями приближается должникъ, за нимъ жена и дѣти въ отрепьяхъ. На неоплаченномъ векселѣ значится имя „Каждога“.

„Мои деньги ни тебя, ни меня не знаютъ

И не считаются съ опредѣленнымъ лицомъ“.

Такъ отвѣчаетъ „Каждый“ и заливаясь похвальнымъ гимномъ деньгамъ. Какъ изъ политико-экономическаго трактата звучатъ слова: „На мѣсто низменнаго обмѣна и мелочнаго торго были придуманы деньги великимъ мудрецомъ и каждый человѣкъ тайно и безъ крика владѣетъ тысячами рукъ“! Должника уводятъ въ тюрьму, а о женѣ

и дѣтяхъ рѣшаетъ позаботиться „Каждый“, ибо—„весьма неприятная вещь“ чужая нужда и вопли. Мать „Каждога“ убѣждаетъ его стать на путь истины и, хотя бы, вступить въ святой бракъ. Богачъ даетъ ей обѣщаніе жениться.

Съ этого момента какое-то странное чувство охватываетъ „Каждога“: онъ, какъ бы, начинаетъ ощущать приближеніе смерти, становится меланхоличнымъ. Надобно замѣтить, что въ рѣчахъ всѣхъ его партнеровъ проскальзываютъ постоянныя упоминанія о загробной жизни, о тлѣнности земного, соответственно съ церковнымъ духомъ, царившимъ въ XV столѣтіи въ сѣверо-западной части Европы. Между тѣмъ, прибываютъ „Любовница“ и собутельники „Каждога“ и должны были бы, казалось, оживить всю сцену и наполнить ее весельемъ. Не тутъ-то было: „Каждымъ“ овладѣваютъ грустныя мысли при взглядѣ на свою любовницу. Послѣдуетъ ли она за нимъ въ часъ смерти, или любовь ея только до гроба? И всѣ кажутся ему какими-то необычными, точно мертвецы въ саванахъ; онъ одинъ только слышитъ колокольный звонъ, слышитъ зовъ какихъ-то голосовъ и... наконецъ, испуганно вскакиваетъ: посреди пиршества,—пѣнія и возгласовъ пирующихъ и металлическаго звона кубковъ—вырастаетъ „Смерть“. Оживаютъ картины изъ „Плясокъ смерти“, особенно распространенныхъ на протяженіи XII до XV столѣтій, вдохновившихъ позднѣе Гольбейна и нашедшихъ откликъ у Ретеля.

Гости бѣгутъ. „Каждый“ спрашиваетъ у „Смерти“ одинъ лишь часокъ промедленія, чтобы найти себя „спутника“: онъ боится одинокимъ предстать на судъ Божій. Смерть соглашается. Всѣ сожалеютъ „Каждога“, но никто не слѣдуетъ за нимъ. Ни его „Товарищъ“, ни „Собутельникъ“, ни... деньги. Изъ скриньи, наполненной золотомъ, выскакиваетъ „Маммонъ“ и вступаетъ съ богачомъ въ пререканія—„онъ не служилъ ему, нѣтъ, онъ царствовалъ въ душѣ „Каждога“.

Боже, какъ тшедушны и слабы „добрыя Дѣла“—женщина, несомая на посылкахъ. Слабымъ голосомъ зоветъ она „Каждога“, и онъ съ трудомъ узнаетъ ее. Она „готова“ идти съ нимъ, но она не можетъ.

Въ отчаяніи „Каждый“ бросается наземь—все его существо полно глубокаго раскаянія и дикой муки: Nie wird kein zweites Mal gelebt! Но у добрыхъ „Дѣлъ“ есть сестра—„Вѣра“ и она, быть можетъ, поможетъ ему.

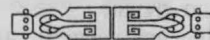
„Для грѣшныхъ снизошелъ я къ вамъ, здоровый не нуждается въ врачѣ“, говоритъ Богъ устами „Вѣры“. Вдали появляется монахъ. Раскаяніе и молитва „Каждога“ услышана и комическія старанія „Чорта“ потащить его за собой въ адъ оканчиваются неудачей.

Вмѣстѣ съ добрыми „Дѣлами“—„Каждый“ погружается въ могилу.

Особое удареніе сдѣлано на обращеніи „Каждога“ въ вѣру и, кажется, если бы „Дѣла“ были болѣе упитанными, ихъ все же не хватило бы для предпринимаемаго путешествія.

Ярко чувствуется желаніе и даже явное намѣреніе (недостойныя искренняго и большого художника), преподнести широкимъ слоямъ публики пьесу, могущую отклонить ея помыслы отъ земли къ небу. Несомнѣнно, тенденція пьесы связана съ текущимъ политическимъ моментомъ въ Германіи. Предвыборная агитация ведется, между прочимъ, на платформѣ ожесточенной борьбы съ клерикализмомъ и его могучими сторонниками, и въ водоворотъ этой борьбы, правой по существу, брошена Гофмансталиемъ тенденціозная драма, полная клерикальныхъ устремленій.

#### А. Дохманъ.



## ПО ПОВОДУ СОБЕСЕДОВАНИЯ ВЪ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ КРУЖКЪ О „ГАМЛЕТЪ“.

Великое таинство, творимое въ Камергерскомъ переулкѣ, приковываетъ къ себѣ всеобщее вниманіе, и непосвященные пытливымъ окомъ сѣются проникнуть сквозь толстыя и глухія стѣны чистилища.

Еще разъ Художественный театръ готовится къ завоеванію— великому и свѣтлomu; готовится, какъ всегда, съ увлеченіемъ, страстностью и проникновенностью.

„Гамлетъ“—это великій этапъ, внушающій священный трепетъ даже испытаннымъ и закаленнымъ бойцамъ...

Трепетъ этотъ передается и обществу.

Оно также хочетъ приобщиться къ творимой легендѣ, оно также хочетъ выдержать предстоящій экзаменъ на аттестатъ зрѣлости.

Извлекаются, покрытые до того пылью, разрозненные тома Шекспира, перечитываются многочисленныя монографіи о „Гамлетѣ“, жадно проглатываются газетныя и журнальныя замятки...

Noblesse oblige... и Кружокъ объявляетъ собесѣдованіе „О принцѣ датскомъ“, состоявшееся 6-го декабря.

Г. Айхенвальдъ прочелъ яркую, образную лекцію о Гамлетѣ и о гамлетизмѣ, какъ о необходимой стадіи человѣческаго развитія. Отъ Калибана черезъ Гамлета—къ Аріэлю, отъ матеріи, отъ грубой и дикой стихійности—къ бытію духовному и безплотному.

Такой была основная мысль референта.

Трагедія Гамлета—не трагедія безвольности, рефлексии и сомнѣній, а трагедія человѣческой мысли, вкусившей отъ древа познанія.

Потерявъ извѣчную связь съ природой, мысль, эта воплощенная дума, привела Гамлета къ пессимизму. Она рисуетъ жизнь, какъ печальный сонъ, она постоянно мѣшаетъ дѣлу, и мѣшаетъ Гамлету рѣшить свою жизненную задачу.

Усложненіе и утонченіе сознанія—законъ жизни, обеспечивающій безсмертіе Гамлету, принцу человѣческому, подъ знаменемъ котораго должно идти человѣчество.

Можно не соглашаться съ г. референтомъ, можно спорить о допустимости разсматриванія гамлетизма, какъ философской категоріи, а Гамлета, какъ мученика разумности, но необходимо признать лекцію и талантливой, и захватывающей.

Закончилась лекція „собесѣдованіемъ“.

Непосредственнымъ, простымъ... causerie.

Но, право, было бы несравненно лучше, если бы causerie это состоялось не въ Лит.-Худ. Кружкѣ, а за чашкой чая, въ уютной гостиной.

Тамъ выступленія милыхъ и смущенныхъ дамъ, молодыхъ и пожилыхъ господъ, обуреваемыхъ непремѣннымъ желаніемъ высказаться, абсолютно не считаясь съ тѣмъ, есть-ли имъ что сказать или нѣтъ—были бы умѣстны.

М. В. Орловъ.



## У ГЕРМАНА БАНГА.

Изъ личной бесѣды.

«Я много думалъ надъ тѣмъ, почему мы, датчане, такъ любимъ вашу литературу, почему наша молодежь зачитывается ею и, если хотите, только ею, почему завѣты и традиціи Гоголя, Тургенева, Достоевскаго и Чехова такъ родственны и близки намъ,—представителямъ датской литературы.»

И мнѣ чудится какая-то связь, какая-то таинственная общность «земли» маленькой, затерянной Даніи и безграничной Россіи.

Мой литературный вкусъ, мое дарованіе находились и находятся подъ непосредственнымъ влияніемъ лучшихъ представителей вашей литературы.

Тургеневъ былъ настольной книгой моей далекой юности. Достоевскому обязанъ я своимъ психологическимъ развитіемъ.

Гоголь и Чеховъ заставили меня узнать и полюбить вашъ народъ и Чеховъ сталъ моимъ кумиромъ: подобной проникновенности въ тайники человѣческой души, подобной мягкости, нѣжности и наблюдательности я не встрѣчалъ ни у кого.

А прогос: есть у меня маленькій рассказъ—«Am Wege»; у насъ, въ Даніи, считаютъ его моимъ лучшимъ произведеніемъ и отмѣчаютъ (какъ и мои русскіе друзья) его чеховскій характеръ.

Не знаменательно ли это? Не подтверждаетъ ли высказанную мною мысль о таинственной связи?

Зачитывался я и Толстымъ, но... ничему не научился у него.

Почему?

Какъ вамъ сказать... «man bleibt sitzen» послѣ него.

Кого я чту изъ представителей современной русской литературы? Что сказать вамъ?.. Великіе сходятъ со сцены: какая-то эпидемія смертей гениевъ повсюду. Остаются «маленькіе» и... ихъ дѣлаютъ «большими»... А, между тѣмъ, тронъ литературнаго царства не можетъ оставаться вакантнымъ.

Особенно во Франціи, напримѣръ: «la gloire de la France» плохо мирится съ этимъ и коронуютъ Анатоля Франса... „einen wissenschaftlichen Literator“...

Андреевъ?.. Но, право, онъ только кронпринцъ...

Талантъ безспорный и значительный, но не видишь у него людей.

Изображаетъ постоянно «Zustand»—состояніе человѣческой души... не больше.

Что думаю я о русскомъ драматическомъ искусствѣ, о театрѣ?

Съ первымъ я мало знакомъ, съ послѣднимъ пріѣхалъ ознакомиться.

Старый режиссеръ (копенгагенскаго театра, театра Régan въ Парижѣ и сотрудникъ Рейнгардта) я волнуюсь, какъ ребенокъ, собираясь сегодня въ Художественный театръ. Радъ страшно, что увижу знакомую вещь: «Мѣсяцъ въ деревнѣ». У насъ она почему-то называется—«Наталія» и вашъ покорный слуга ставилъ ее въ копенгагенскомъ театрѣ.

Видѣлъ въ Петербургѣ Шаляпина въ «Борисѣ Годуновѣ».

Говорятъ это была его постановка.—Геніально. Особенно поразила меня ваша толпа.

Странная она: мало подвижная какая-то и, вмѣстѣ съ тѣмъ, живая.

Затѣмъ молчаніе оркестра въ нѣкоторыхъ, наиболѣе трагическихъ и эффектныхъ мѣстахъ.

Это нововведеніе чуждо западно-европейскимъ сценамъ и по плечу лишь гению.

Поразила меня и инсценировка: много въ ней дѣйствительности.

По моему, отзывы иностранцевъ всегда должны быть сдержанны—мы имѣемъ слишкомъ „Frische Augen“...

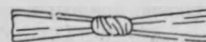
Это и плохо, и хорошо вмѣстѣ съ тѣмъ.



Уносишь какое-то чарующее впечатлѣніе отъ этого мѣлаго, подвижнаго, остроумнаго и экспансивнаго человѣка. Поражаютъ его любознательность и кипучая энергія.

Съ увлеченіемъ рассказывалъ о своей родинѣ. Разспрашивалъ пылливо о Россіи. Слушалъ внимательно... и любезно снабдилъ меня автографомъ со своимъ девизомъ: „La vie est bien triste—enfin soyons gais“.

М. О.





## ХРОНИКА.

## МОСКВА.

## БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Гастрольи О. И. Шаляпина. О. И. Шаляпинъ выступитъ въ понедѣльникъ, 12 декабря, въ „Псковитянкѣ“ для перваго абонемента; 13 декабря—для третьяго, а на Рождествѣ—для четвертаго абонемента. „Фаустъ“ возобновляется съ его участіемъ на Рождествѣ и пойдетъ три раза виѣ абонемента.

Гастрольи Л. В. Собинова. Л. В. Собиновъ прїѣзжаетъ въ Москву 20 декабря и выступитъ 26 декабря въ „Евгеніи Онѣгинѣ“, 28-го—въ „Травиатѣ“ и 30-го—на утренникѣ въ „Снѣгурочкѣ“, въ партіи Берендея.

Гастрольи Г. А. Бакланова состоятся въ воскресенье, 11 декабря, въ утренникѣ, въ „Демонѣ“ и въ среду, 14-го, въ „Карменѣ“, въ партіи Эскамильи.

На памятникъ Островскому. Въ январѣ состоится въ Большомъ театрѣ спектакль, весь сборъ съ котораго пойдетъ на памятникъ Островскому. Ставятся „Волки и овцы“.

А. В. Нежданова выступитъ 3 января въ Петербургѣ на бенефисномъ спектаклѣ оркестра Маринскаго театра въ „Лозингринѣ“, съ участіемъ Л. В. Собинова и подъ управленіемъ А. Никиша.

Постановка всего цикла „Кольцо Нибелунговъ“ рѣшена окончательнѣ въ этомъ сезонѣ. „Золото Рейна“ пойдетъ въ первый разъ на пятой недѣлѣ поста, а „Зигфридъ“— на Фоминѣ.

## БАЛЕТЪ.

Успѣхъ г-жи Гельцеръ и г. Мордкина въ Нью-Йоркѣ. 7-го декабря, по полученнымъ нами изъ Лондона свѣдѣніямъ, г-жа Гельцеръ и г. Мордкинъ выступили въ Нью-Йоркѣ съ огромнымъ успѣхомъ въ балетѣ „Лебединое озеро“.

## МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

О. О. Садовская пожалована званіемъ заслуженной артистки Императорскихъ театровъ.

Н. А. Никулина. 6 декабря исполнилось 50 лѣтъ со дня перваго выступленія на сценѣ Малаго театра Н. А. Никулиной.

Этотъ знаменательный день ея жизни и дѣятельности—знаменательный и въ исторіи русскаго театра. отмѣчается 12 декабря постановкой пьесы Персіяниновой „Большіе и маленькіе“ и „Медвѣдя“ Чехова.

Ближайшей новинкой пойдетъ 19 декабря „Пиръ жизни“ Шибишевскаго.

Предложеніе Малому театру со стороны управляющаго Варшавскими казенными театрами г. Малышева пріѣхать на гастрольи въ Варшаву Великимъ постомъ, отклонено.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Кн. С. М. Волконскій вынужденъ, какъ мы слышали, отказаться отъ своего намѣренія выступить въ пьесѣ д'Аннунціо „Мертвый городъ“.

Въ виду этого роль Александрѣ поручена г. Берсеневу.

„Гамлета“ начнутъ репетировать съ понедѣльника цѣлкомъ.

Съ дирекціей театра заключенъ Ю. Н. Малышевымъ контрактъ, въ силу котораго труппа театра будетъ играть въ Варшавѣ послѣ петербургскихъ гастрольей всю первую половину мая.

## ОПЕРА ЗИМИНА.

Суфлеръ оперы Зимина Я. Л. Кравецкій, извѣстный Москвѣ по оперной антрепризѣ С. И. Мамонтова, гдѣ онъ долгое время служилъ режиссеромъ, скончался 7 декабря.

Въ Охотничьемъ клубѣ 7 декабря состоялся спектакль-балъ въ пользу общества борьбы съ туберкулезомъ, давшій сбору свыше 4 тыс. руб.

## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

Слухи объ уходѣ артиста г. Лихачева изъ состава труппы—неверны.

„Безкорыстный другъ“ идетъ 13 декабря въ одномъ спектаклѣ съ „Новымъ жрецомъ“ Крашевникова.

## ТЕАТРЪ КОРША.

Г-жа Борская принята въ составъ труппы.

## ОБЩАЯ ХРОНИКА.

Юношеская симфонія Бетховена не будетъ исполняться, какъ предполагалось 10-го декабря, въ 5-мъ сим-

фоническомъ собраніи Филармоническаго Общества. Исполненіе этой симфоніи отложено на январь.

Г. Н. Федотова отказалась отъ чествованія, предложеннаго ей въ Маломъ театрѣ, по поводу исполняющагося 8 января 1912 г. 50-лѣтія со дня ея перваго выступленія. Тѣмъ не менѣе, труппа Малаго театра рѣшила ознаменовать этотъ день посылкой депутаціи на квартиру великой артистки.

Вечеръ старинныхъ французскихъ пѣсенъ состоится 10-го января въ Большомъ залѣ Консерваторіи, причѣмъ будетъ участвовать Ванда Ландовска и А. Е. Нежданова.

Конкурсъ віолончелистовъ на премію въ 1,500 р. состоится въ Большомъ залѣ Консерваторіи 20 и 21 декабря. Каждый изъ участниковъ (ихъ записалось 15 человекъ) конкурса обязанъ сыграть наизусть 2 пьесы изъ указанныхъ въ конкурсной программѣ и 2 по собственному выбору.

На 18-е декабря назначено открытіе выставки „Московскій Солонь“, правленіе общества состоитъ изъ предсѣдателя А. И. Рывкина, И. И. Захарова, В. Н. Олейникова, Макса Эбермана, В. Д. Шитникова.

С. А. Кусевскій пригласилъ для своихъ народныхъ концертовъ слѣдующихъ дирижеровъ гг. М. Бихтера, Манько, Метнера, Ризмана и Померанцева.

Вечеръ М. И. Ртищевой. Извѣстная имитаторша Плевичкой, г-жа Ртищева, въ самое короткое время вошедшая въ моду въ Москвѣ и провинціи, гдѣ она неоднократно совершала свои туры, устраиваетъ 28 декабря свой вечеръ сценъ и пародій, съ имитациями Плевичкой и каскадныхъ пѣвицъ, и рассказы-сценки, „конкурсный экзаменъ въ школу Художественнаго театра“ и проч.

Артисты Императорскихъ театровъ—въ новомъ Замоскворѣцкомъ театрѣ. Прекрасную культурную задачу взяла на себя группа артистовъ Императорскихъ театровъ—просвѣтитъ Замоскворѣчье хорошими художественными спектаклями по доступнымъ цѣнамъ. Спектакли ставятся въ новомъ большомъ „Учительскомъ Домѣ“, на Ордынкѣ. Учащаяся молодежь съ радостью откликнулась на добрый починокъ артистовъ и любитъ посѣщать „свой театръ“, а особенно въ дни исполненія классическихъ пьесъ.

Въ воскресенье, 11 декабря, эта дружная труппа ставитъ пьесу Дрейера „Молодежь“.

## ПЕТЕРБУРГЪ.

— Въ Маринскомъ театрѣ 6 декабря отпраздновано (въ „Жизни за царя“) 25-лѣтіе сценической дѣятельности артиста К. Т. Серебряковъ, нынѣ уходящаго на покой.

— Въ возобновляемой оперѣ „Садко“ морскую царевну будетъ пѣть М. Н. Кузнецова.

— Ближайшая новинка Александринскаго театра, пьеса г. Ге „Кухня вѣдьмы“ назначена на 16 декабря.

— Въ Михайловскомъ театрѣ, въ серіи русскихъ спектаклей для учащихъ, готовится пьеса Пароди „Побѣжденный Римъ“. Главныя женскія роли въ рукахъ г-жъ Тхоржевской и Пушкаревой.

— Предполагавшееся вступленіе Е. П. Карпова главнымъ режиссеромъ въ Малый театръ не состоялось: дирекція не приняла поставленныхъ Е. П. условій.

— Петербургскіе театралы очень огорчены отказомъ К. Незлобина отъ петербургской антрепризы на будущій годъ. Недоумѣваютъ, чѣмъ этотъ отказ мотивированъ: московскій театръ съ первыхъ же шаговъ своихъ былъ обласканъ въ Петербургѣ и публикой, и прессой, сборы были все время хороши, а „Песня“ вотъ уже недѣли три идетъ все время съ аншлагомъ.

Очевидно, не матеріальные мотивы побуждаютъ московскаго антрепренера отказаться отъ продолженія, столь удачно начатаго, дѣла, всякія же другія соображенія и доводы должны были быть конечно, учтены заранѣе.

Въ „Кривомъ зеркалѣ“ состоялось трехсотое „юбилейное“ представленіе „Вампуки“. Изъ исполнителей, участвовавшихъ на первомъ представленіи, въ труппѣ осталось теперь только двое: гг. Егоровъ и Лукинъ. Знаменитая „Вампука“ переводится въ настоящее время г. Тристаномъ Бернардомъ на французскій языкъ, а вскорѣ въ Петербургъ ожидается извѣстный импресарио Астрюкъ, для переговоровъ съ дирекціей „Кривого зеркала“ о предполагаемой весной заграничной поѣздкѣ.

— Въ пятницу 9 декабря въ Дворянскомъ собраніи второй и послѣдній концертъ Марчеллы Зембрихъ.

— Третья премьера Старишнаго Театра, „Чистилище св. Патрика“ идетъ въ первый разъ 9 декабря. Въ текущемъ мѣсяцѣ въ залахъ Солянаго Городка устраивается, между прочимъ, оригинальный маскарадный вечеръ, къ участію въ которомъ приглашена и московская „Летучая мышь“. Входъ на вечеръ ограниченъ и исключительно по рекомендаціи администраціи театра.

— Въ театрѣ „Комедія и драма“ готовится къ постановкѣ комедія А. Бернштейна „Израиль“, изъ репертуара московскаго Малаго театра.

На парадномъ юбилейномъ спектаклѣ „Жизни за царя“ въ Маринскомъ театрѣ 27 ноября среди публики присутствовалъ родной племянникъ Глинки — г. Измайловъ, проживающій постоянно въ Смоленскѣ. Онъ подарилъ артистамъ, участвовавшимъ въ спектаклѣ, по экземпляру своей брошюры о Глинкѣ. На спектаклѣ былъ также г. Кавосъ, внукъ капельмейстера Кавоса, ставившаго впервые „Жизни за царя“. Въ этомъ спектаклѣ г. Направникъ дирижировалъ палочкой Кавоса, фигурировавшей на первомъ представленіи. Палочка очень коротка (около 4-хъ вершковъ), изъ чернаго дерева, довольно толстая, въ нее вдѣланъ драгоценный камень. Вообще публика на спектаклѣ была парадная, среди зрителей — нѣкоторые министры, председатель Госуд. Думы, много членовъ Думы.

— Солистъ Его Величества Ф. И. Шаляпинъ вновь подписалъ контрактъ съ дирекціей Импер. театровъ. Въ будущемъ году Шаляпинъ споетъ въ Петербургѣ и Москвѣ всего 40 спектаклей, при чемъ будетъ пѣть съ начала сезона до поста. Кромѣ участія въ качества артиста, Шаляпинъ будетъ также ставить нѣкоторыя оперы какъ режиссеръ. Въ Петербургѣ предполагается въ его постановкѣ возобновленіе „Юдиѣн“ Сѣрова, приуроченное къ столѣтію со дня рожденія композитора. Сейчасъ Шаляпинъ кончаетъ гастроли въ Маринскомъ театрѣ 2 декабря и уѣзжаетъ въ Москву, гдѣ споетъ 10 спектаклей.



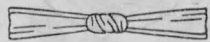
### ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

М. Г.,

Г. Редакторъ!

Въ виду появившихся въ газетахъ опроверженій относительно моего ухода изъ театра Корша, считаю нужнымъ заявить, что это вопросъ рѣшенный: службу въ театрѣ Корша я оставляю.

М. С. Дымова.



## ПРОВИНЦІЯ.

### НИЖЕГОРОДСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

Режиссеру городского театра И. Н. Невѣдомову еще удалось дать интересную и выдержанную новую постановку. Мы говоримъ о „Пеншѣ“. Поставить эту пьесу съ надлежащими декорациями, обстановкой, съ выдержкой стиля — требуетъ не только затратъ средствъ, но и вдумчивой, внимательной режиссерской работы. Результаты подобной работы были налицо: Спектакль „Пенша“ оставилъ самое благоприятное и хорошее впечатлѣніе. Да и сама пьеса понравилась не только артистамъ, но и нашей холодной, сдержанной публикѣ, которая шумно выражала свое удовольствіе исполнителямъ и часть выраженныхъ симпатій падала на долю автора пьесы.

Для сценическаго воплощенія персонажей пьесы г. Бѣляева въ нашей труппѣ нашлись и исполнители, которые недурно, а нѣкоторые хорошо справились со своими ролями.

„Пеншу“ играла г-жа Максимова. У способной артистки нашлось достаточно красокъ, чтобы вполне удачно передать типъ этой талантливой женщины, но нельзя признать, чтобы она возсоздала исключительной полноты и законченности образъ. „Пенша“ — дитя своей эпохи. Г-жѣ Максимовой нужно было отгнать манерность Пенши, ея воплощенную грацію, изящество, красоту, удивительную живость. Моментами у артистки не хватало на это средствъ. Правда, въ наиболѣе сильныхъ мѣстахъ роли г-жа Максимова передавала свою роль цѣльно, художественно, выразительно.

Талантливая артистка г-жа Шебуева возсоздала съ подъемомъ, воодушевленіемъ сложный психологическій образъ Сорокодумовой. Она вложила въ свою игру много нервной силы, глубоко проникновенной непосредственности и теплоты захватывающихъ сценъ.

Г-жа Гиндичъ очень хороша была въ роли Степаниды; она сумѣла нарисовать гнѣбный, законченный сочный образъ.

Удивительно яркую фигуру выдѣлилъ г. Берзке изъ роли Калугина. Всю свою роль онъ художественно и тонко вычеканилъ. Отъ его фигуры нельзя было оторваться, она предстала во всемъ своемъ блескѣ и типичности, вѣрная своему времени и стилю.

Изъ остальныхъ исполнителей можно отмѣтить: г-жу Захарову (мать Огоньковой), крѣпостныхъ актрисъ—Маковскую, Сабурову, Бартновскую, гг. Блюменталь-Тамарина—Иванъ Плетень, Азовскій—Незнаевъ (немного суховатъ), Петровскій—Меледиктовъ.

„Пенша“, вѣроятно, будетъ сезонной пьесой. При второй постановкѣ она шла съ аншлагомъ.

А. Варинъ.

### ВЛАДИМІРЪ ГУБЕРНСКІЙ.

Въ городѣ одинъ театръ — Театръ Народнаго Дома, хозяиномъ котораго является Комитетъ попечительства о народной трезвости. Драмагическій сезонъ открылся въ концѣ сентября при антрепризѣ артиста М. А. Шумилова. Силы труппы невелики, хотя, кромѣ мѣстныхъ любителей и любителейницъ, въ составъ ея входитъ до 15 человекъ профессиональныхъ артистовъ. За 15 спектаклей всѣ онѣ проявились,—проявилось и отношеніе публики: антреприза понесла уже убытку до 800 руб.

Женскій персоналъ еще туда-сюда: недурная героиня Чистякова съ хорошей техникой, но безъ искорки, безъ мимическаго таланта; хорошая инженерно-драматикъ г-жа Веригина; бытовая старуха г-жа Любавина—опытная провинціальная артистка, выдержанная, стильная, но... безъ голоса.

Мужской персоналъ значительно хуже.

Артистъ-антрепренеръ не пригласилъ никого лучше, талантливѣ себя, а самъ, какъ на грѣхъ, потерялъ голосъ... И труппа осталась „на бобахъ“.

Герой-любовникъ—Агаповъ, хоть и давно на сценѣ, но держаться не умѣетъ, дикція невозможна, мимики почти нѣтъ. Неврастеникъ—Тимофеевъ только иногда играетъ съ искоркой, захватывая зрителей, а въ большинствѣ скльзнуть по поверхности, не создавая образовъ. Хорошъ для провинціи только комикъ Томкевичъ.

Режиссура поставлена хорошо. Она раздѣлена между самимъ Шумиловымъ и Любавиной. Оба—опытные, умные знатоки сцены. Пресса отнеслась къ труппѣ очень сочувственно. Иногда поетъ даже дифирамбы, призываетъ публику отказаться отъ синематографовъ и поддержать „интеллигентныхъ работниковъ сцены“... А публика все же судитъ по-своему: посѣщаетъ театръ плохо...

Въ послѣдніе дни дирекція внесла новый „трюкъ“: дивертисменты изъ декламации, пѣнія и плясокъ...

Странно немножко видѣть на сценѣ Народнаго Дома канканнующихъ въ ажурныхъ юбочкахъ драматическихъ артистокъ, но... должно быть, сильно желаніе увеличить сборы, пополнить театральную кассу.

Марсіянинъ.

### ЮРЬЕВЪ-ЛИФЛЯНДСКІЙ.

(Отъ нашего корреспондента).

Русская опера въ Юрьевѣ, — рѣдкость въ нашемъ эстонско-нѣмецкомъ городѣ, имѣющемъ, кромѣ нѣсколькихъ театральныхъ залъ со сценами для любительскихъ и передвижныхъ труппъ эстонскихъ, нѣмецкихъ и русскихъ, роскошный, для уѣзднаго города, „Ванэмуйнэ“, въ финскомъ стилѣ эстонскій театръ, съ постоянной эстонской труппой подъ дирекціей г. Меннингъ.

Русская оперная труппа намѣтила къ постановкѣ въ „Ванэмуйнэ“—„Фауста“, „Карменъ“ и „Травиату“.

Труппа состоитъ изъ слѣдующихъ лицъ:

Сопрано: г-жи Риза Нордштрэмъ, Талина, Аркадьева, Качновская, Малина и Бѣляева; меццо-сопрано: г-жи Евгеньева и Днѣлрова; тенора: гг. Арсеньевъ, Залинскій, Миловславскій, Каменскій и Владимировъ; басы: гг. Макаровъ, Лучевъ и Семеновъ. Вторая партія исполняютъ: г-жи Петрова, Лукьянова, Иссаева; гг. Геннадьевъ, Штейнгъ-Караготъ и Крамскій. Дирижеры: гг. Компанецъ и Марининъ. Главный режиссеръ Арбеннигъ.

Я. Лукацъ.

### КУРСКЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Второй мѣсяцъ зимняго сезона драмы З. А. Малиновской прошелъ вполне благополучно въ матеріальномъ отношеніи.

Нельзя сказать того же про художественную сторону спектаклей. По прежнему нѣтъ стройности въ ансамблѣ, несмотря на всѣ старанія чуткихъ режиссеровъ гг. Вронченко-Левницкаго и Добровольскаго.

Большинство артистовъ страдаетъ отсутствіемъ необходимаго сценическаго опыта — дефектъ, съ которымъ режиссеры борются безсилны.

Въ теченіе двухъ мѣсяцевъ труппа сыграла 42 пьесы.

Изъ новинокъ, шедшихъ въ нашемъ театрѣ, за истекшій мѣсяцъ, первое мѣсто — не по исполненію, конечно, — принадлежитъ пьесѣ Юрія Бѣляева „Пенша“.

Режиссировавшій этой пьесой г. Вронченко-Левницкій далъ стильную раму. Особенно выгодное впечатлѣніе произвели декорации 1-го и 3-го (въ боскетѣ) актовъ.

„Пеншу“ играла г-жа Антонелли. Первый актъ она провела удовлетворительно. Въ остальныхъ, гдѣ требовалась сила чув-

ства,—артистка была гораздо слабѣ. Режиссеръ ошибся, поручая г-жѣ Антонелли,—артисткѣ безусловно даровитой,—роль, не соответствующую характеру ея дарованія.

Не дала образа „барской барыни“ г-жа Мравина, напоминавшая прической модею и шикарнымъ туалетомъ современную даму, но не крѣпостную Кулыгина.

Совсѣмъ не по плечу роль Сорокодумовой г-жѣ Остроградской. Интересную фигуру самодура-помѣщика далъ г. Тройницкій. Хорошъ г. Добровольскій — Турка. Кукольная фигура

къ 30-лѣтію артистической и 20-лѣтію антрепренерской дѣятельности.



П. П. Струйскій.

мартиниста Незнаева совсѣмъ измелъчала у г. Косаковского. Слабъ г. Шатовъ (Плетень), слабы и остальные.

Лучше прошла пьеса Якова Гордина „За океаномъ“.

Благородную фигуру Фрилендера далъ г. Тройницкій. Прекрасно играла г-жа Мравина.

Старого музыканта съ сочнымъ комизмомъ игралъ г. Чаровъ.

Роль няни жизненно проведена г-жей Прокофьевой.

Съ расчетомъ „сорвать“ сборъ, поставили пресловутаго „Шантеклера“ Ростана. Но увѣ!.. Надежды дирекціи не оправдались. У немногочисленной публики, посѣтившей спектакль, пьеса успѣха не имѣла.

Интенсивно посѣщаются учащейся молодежью „общедоступники“ по субботамъ. Съ грустью приходится констатировать небрежное отношеніе режиссеровъ къ этимъ спектаклямъ. Последніе обставляются ветхими, убогими декорациями; въ главныхъ роляхъ выступаютъ неопытные исполнители, какъ, напримеръ, г. Косаковский, которому поручаютъ такія роли, какъ Треплевъ („Чайка“), Борисъ („Гроза“) и др.

21-го ноября данъ былъ первый „утренникъ“, рассчитанный также на учащихся. Въ театрѣ была... „пустыня“. И не слѣдуетъ удивляться. Такіе перлы современной драматургіи, какъ „Генрихъ Наваррскій“, не могутъ и не должны привлекать публику. Дирекція, однако, „обидѣлась“ и рѣшила — „утренниковъ“ больше не давать.

Напрасно: хорошія, литературныя пьесы, хорошо исполненныя и тщательно поставленныя, несомнѣнно, привлекли бы публику, а въ особенности учащуюся молодежью.

Годовщина смерти Л. Н. Толстого у насъ не была отмѣчена. Наканунъ поставили „Анну Каренину“ въ слишкомъ вольной, грубой передѣлкѣ и съ плохими исполнителями.

Въ скромную музыкальную жизнь нашего города большое оживленіе внесли концерты пианиста Юсифа Сливинскаго, скрипача Л. С. Ауэра и „художественной капеллы“ В. Г. Завадскаго.

Концертъ Юсифа Сливинскаго былъ посвященъ памяти Франца Листа, въ ознаменованіе столѣтняго юбилея со дня его рожденія. Программа,—составленная изъ оригинальныхъ произведеній и транскрипцій,—была исключительной трудности и выполнилъ ее г. Сливинскій съ большимъ подъемомъ и виртуознымъ блескомъ. У публики онъ имѣлъ крупный успѣхъ.

Съ большимъ успѣхомъ прошли также концерты В. В. Люце (благотворительный), А. Д. Вальцовой и съ относительнымъ успѣхомъ—А. В. Ильмановой.

Предстоятъ концерты знаменитой клавеснистки Ванды Ландовска и В. В. Люце — 7-го декабря и Н. В. Плевичконой—15-го декабря.

2-го декабря исполнится 25 лѣтъ со дня основанія курскаго городского театра, исторически связаннаго, какъ сказано въ разосланныхъ юбилейной комиссіей обществамъ и учреждениямъ приглашеніяхъ, „съ именемъ великаго Щепкина“.

Готовится торжественное чествованіе.

Театръ будетъ названъ — „Театромъ Щепкина“.

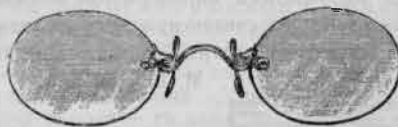
Для юбилейнаго спектакля избрана „Псиша“.

Но объ этомъ въ слѣдующемъ письмѣ.

Юли-Веръ.

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

Издатель А. О. Линкъ.



СПЕЦИАЛЬНЫЙ  
ОПТИЧЕСКІЙ  
МАГАЗИНЪ

Ф. Г. БЕВАЛЬДЪ и К<sup>о</sup>.

Большая Лубянка, № 6, противъ Кузнецкаго моста.

Большой выборъ всевозможныхъ биноклей театральнхъ, дамскихъ съ ручной изящной отдѣлки, пенсез, лорнетовъ новѣйшихъ системъ, термометровъ и барометровъ точно вывѣренныхъ.

ПРИ МАГАЗИНѢ ИМѢЕТСЯ СПЕЦИАЛЬНАЯ усовершенств. оптическая шлифовальня и мастерская для прецизионной механики.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 годъ

(III-й годъ изданія) на

**ЖЕНСКОЕ ДѢЛО**

въ теченіе 1912 г. подписчики получатъ:

**24** иллюстрированныхъ номера по программѣ: публицистика, педагогика, гигиена, беллетристика, театр и искусство, исторія, критика, библиографія, спортъ, отдѣлъ модныхъ туалетовъ (свыше 800 новѣйшихъ моделей), прикладное искусство и смѣсь.

**2** сезонныхъ модныхъ альбома, одинъ весною, а другой осенью, куда войдутъ свыше 1200 послѣднихъ фасоновъ полнаго дамскаго и дѣтскаго гардероба съ подробнымъ описаніемъ всѣхъ фасоновъ.

**6** вырочечныхъ листовъ, не менѣе 18 чертежей въ натурал. величину дамскихъ и дѣтскихъ вещей.

**12** вырѣзныхъ выроекъ новостей сезона въ натур. величину съ чертеж. и подр. наставленіями.

**2** альбома изящныхъ рукодѣлій, куда войдутъ новѣйшіе виды женскихъ рукодѣлій съ необходимыми указаніями и разъясненіями.

**1** полный курсъ шляпнаго искусства. Подробное изложеніе курса, дополненное множествомъ иллюстрацій. Эта книга—самоучитель появится впервые на русскомъ языкѣ въ нашемъ изданіи; она дастъ возможность каждой женщинѣ безъ посторонней помощи научиться шляпному искусству.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА ГОДЪ со всѣми приложеніями съ доставкой и пересылкой **5** рублей.

РАЗСРОЧКА ПЛАТЕЖА НЕ ДОПУСКАЕТСЯ.

Подписчики, желающіе получить сверхъ перечисленнаго полную энциклопедію женскихъ рукодѣлій (всѣ виды рукодѣлій съ подробнымъ пояснительнымъ текстомъ, около 40 печатныхъ листовъ, подраздѣленныхъ на 20 главъ, свыше 1000 иллюстрацій), доплачиваютъ къ подписной платѣ—2 р., т. е. переводятъ одновременно—7 рублей.—Желающіе-же получить полный курсъ кройки и шитья по новѣйшей упрощенной французской методѣ доплачиваютъ—1 рубль.

Въ отдѣльности „Энцикл. женск. рукодѣлій“ стоитъ съ перес. Зр. 40 коп., а „Курсъ кройки и шитья“—2 р. 30 к.

Подписка принимается во всѣхъ почтово-телеграфныхъ конторахъ и въ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала „ЖЕНСКОЕ ДѢЛО“, Москва, Кузнецкій пер., 3.



Москва, типографія П. П. Рябушинскаго, Страстной бульваръ, Путинковскій пер., собствен. домъ.

Гос. Театр. Биб-ка Инв. № 22196  
им. Дуначенко



СКЛАДЪ ХРУСТАЛЬНОГО ЗАВОДА

ГРАФА

**ГАРРАХА**

МОСКВА, Кузнечій Мостъ, д. Санъ-Галли.

ПЕТЕРБУРГЪ, Невскій проспектъ, 64.

СТОЛОВЫЙ ХРУСТАЛЬ, СТОЛОВЫЙ ФАРФОРЪ и  
ФАЯНСЪ, ЛЮСТРЫ для газа, свѣчей и электричества.  
ФИГУРКИ, СТАТУЭТКИ и ВАЗЫ.

Продажа оптомъ и въ розницу.

# БУДИЛЬНИКЪ

48-й годъ изданія.

**Никакихъ ограниченій при подпискѣ на 1912-ый годъ.**

Журналъ откровенно-прогрессивный, „Будильникъ“ признаетъ всеобщее равноправіе. Подписчицы пользуются у насъ тѣми же правами, что и подписчики, дѣтей и нижнихъ чиновъ мы не отличаемъ отъ взрослыхъ и высшихъ чиновъ.

Каждый, у кого есть 9 рублей, безъ различія пола, возраста, національности и социальнаго положенія, имѣетъ право подписаться на „Будильникъ“.

Получивъ 9 рублей, мы даемъ нашимъ подписчикамъ бесплатно: пятьдесятъ два номера „Будильника“ съ рисунками въ нѣсколько красокъ лучшихъ русскихъ и иностранныхъ каррикатуристовъ на самыя животрепещущія темы,—и съ текстомъ, вышедшимъ изъ-подъ пера лучшихъ русскихъ юмористовъ.

Лицъ, у которыхъ по уплатѣ упомянутыхъ выше 9 рублей, остается въ карманѣ еще 1 руб., мы покорнѣйше просимъ прислать и этотъ рубль намъ. Въ благодарность за такую щедрость мы дадимъ имъ премію:

## „1812 годъ въ каррикатурѣ“.

Альбомъ, составленный по самымъ рѣдкимъ источникамъ, въ которомъ будутъ воспроизведены каррикатуры, относящіяся къ войнѣ 1812 года и ея дѣятелямъ. Альбомъ будетъ отпечатанъ въ нѣсколько красокъ и представитъ собою рѣдкое по цѣнности матеріала и художественному его воспроизведенію изданіе.

**Редакція не принимаетъ на себя отвѣтственности, если кто-нибудь изъ подписчиковъ умретъ отъ смѣха!**

Находя совершенно безмысленнымъ скрывать свой адресъ, мы объявляемъ его во всеуслышаніе: Москва, Леонтьевскій пер., 12.

Для того, чтобы попасть въ число нашихъ подписчиковъ, совершенно достаточно прислать намъ: въ Москвѣ: 1 годъ—8 руб., 1/2 года—4 руб. 50 коп. Въ др. городахъ: 1 годъ—9 руб., 1/2 года—5 руб. Въ Россіи: 1 годъ—12 р., 1/2 года—7 руб.

Премію получаютъ лишь годовые подписчики, внесшіе сверхъ подписной платы еще одинъ рубль.

Надѣемся, что каждый въ своихъ же интересахъ поспѣшитъ подписаться на журналъ заблаговременно.

„Будильникъ“.

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

# „СТУДИЯ“

независимый, внѣпартійный 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. Ѳ. ЛИНКЪ.**

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономикки. 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) Провинціальный фельетонъ, провинціальныя письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ мировыхъ 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 декораціи, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛЪ 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, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергѣй Волконскій, Др. К. Hagemann (Hambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Др. А. Dochtaupf (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. Ѳ. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Колонійцовъ, І. Кордесъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевинскій, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамоновъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковскій, Л. Никулинъ, 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, И. Рубиновъ (Нью-Йоркъ), проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. А. Стаховичъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Др. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. Ткачуковъ, 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, Эльскій.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

**УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:** 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 „Новое время“, въ магазинѣ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Петровскія лин.) и въ конторѣ газеты „Утра Россіи“.

АДРЕСЪ РЕДАКЦИИ 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. » »

**ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЖУРНАЛА „СТУДИЯ“:** Петербургъ, Т-во изд. дѣла и кн. торговли О. Н. Поповой, Гороховая ул., 51. Кіевъ, кн. маг. Л. Идзиковскаго (Крещатикъ). Харьковъ, кн. маг. артели газетчиковъ, И. Швагина (Московская, 2). Одесса, нотный маг. Г. и О. Бальць, Дерибасовская, 19 и книж. маг. „Одесскихъ Новостей“, Дерибасовская, 20. Саратовъ, М. П. Ткачуковъ (конт. газ. „Саратовскій Вѣстникъ“). Севастополь, кн. маг. Е. Н. Протопоповой (близъ „Сѣверн. част.“). Н. Новгородъ, 1) кн. маг. „Книжный музей“, 2) муз. маг. „Аккордъ“ (Б. Покровка, д. Кемарскаго). Кременчугъ, Н. Михновскій (Докторская ул., д. 35). Тула, кн. маг. „Весна“ (Кіевская ул.). Екаторинославъ, Бюро періодическихъ изданій А. М. Плоткинъ и Сынъ.