



Воскресенье  
29 Октября.

Петроград  
1922.

## СОДЕРЖАНИЕ:

**Статьи:**—1. „Маскарад“ Лермонтова, Вл. Боцяновского. 2.—Аполлон Григорьев, Н. Долгова. 3.—Произведения и переводы Аполлона Григорьева. 4.—Театральные впечатления, Н. Розенталя. 5.—„Гамлет“ в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской. Н. Ю. Ж. 6.—Письма о русской опере и балете. „Русалка“, Игоря Глебова. 7.—Трибуна о балете, Д. Лешкова. 8.—Обзор печати. 9.—Страничка прошлого. 10.—Библиография. 11.—Хроника. 12.—Репертуар. 13.—Программы спектаклей Академич. театров. 14.—Объявления.

**Иллюстрации:** Портрет Варламова, снимки постановки „Власть тьмы“.

Обложка и заставки работы худ. А. Я. Головина.

Ответственный редактор

*Я. Я. Полферов.*



# ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских

Государственных Академических  
Театров.

№ 7.

Воскресенье

29 Октября—5 Ноября.

Петроград,

1922 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„Еженедельник Академических Театров“

в непродолжительном времени  
— выпускает новую пьесу —

# „ДНЕВНИК САТАНЫ“

(По роману Леонида Андреева).

Драматическая переделка Г. Г. ГЕ.

## КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Государств. Академических Театров

Просп. 25 Октября (бывш. Невский), 31.

□ □ □ □ □ □

ИМЕЕТ большой выбор книг на русском и иностранных языках по театру, музыке, искусству, костюму, литературе, театральн. пьес, детск. книг и нот.

ПРЕДЛАГАЕТ в большом количестве комплекты театральных билетов.

ПОКУПАЕТ книги, художественные увражи на русском и иностранных языках отдельно и целыми собраниями, а также иконографию по театру в гравюрах и рисунках.

Поступила в продажу **НОВАЯ КНИГА**

«**ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ**». Танцсимфония. ФЕДОРА ЛОПУХОВА. Муз. Л. Бетховена (4-я симфония). С автолитосилуэтами Павла Гончарова.

Осталось ограниченное количество книги „БАЛЕТ“  
по рисункам ПАВЛА ГОНЧАРОВА.

Кондитерская, булочная и хлебопекарня

≡ П. И. ИВАНОВА-ШМАРОВА. ≡

Пр. 25 Октября (б. Невский), 96.

Предлагает все сорта товаров, ранее вырабатываемых фирмой,  
и того же, всем известного, **ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА.**

**ОТПУСК ТОВАРОВ** производится как в розницу, так и оптом.

**ФИРМА ТВЕРДО СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЮ ДОСТУПНОСТЬ, ЛУЧШЕЕ  
ИЗГОТОВЛЕНИЕ, БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР и АБСОЛЮТНУЮ ГИГИЕНИЧ-  
НОСТЬ ИЗДЕЛИЙ.**

**КНИГИ**

**УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ**

— В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ —

Просп. 25 Октября (бывш. Невский), 100.

„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ“ (И. СОЛОМИН).

**БОЛЬШОЙ ВЫБОР НОТ**

(РУССКИХ и ИНОСТРАННЫХ ИЗДАНИЙ)

и **УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО МУЗЫКЕ**

имеются во вновь открытом Нотном магазине

**Ф. К. САДОВСКОГО и КО**

Симеоновская ул., д. № 6, близ пр. Володарского

**И. ДАТТЕЛЬ**

**Мужской и дамский портной**

ул. Лоссаля (б. Михайловская),  
дом Европейской гостиницы.

Многолетняя практика в Лондоне, Париже и Вене.

Всевозможные меховые работы.

**ЛУЧШИЕ**

**ШОКОЛАД и КОНФЕКТЫ**

вновь оборудованной и открытой шоколадн. фаб-ки

**Тв-а Н. Симанов и К. Сальман.**

Фабрика и оптовый склад помещается: 4-я Рождественская, д. 31/33, тел. 169-26.

**РОЗНИЧНЫЙ МАГАЗИН: Пр. 25 Октября (б. Невский), 18.**

Техническо-производственная часть фабрики находится под непосредственным ру-ководством опытного специалиста **К. Сальман**, работавшего в течение 23 лет (1895—1918 г.) старшим мастером и управляющим шоколадной фабрики „И. Крафт“.

В субботу 4 ноября

ВЫХОДИТ СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР ЖУРНАЛА

# „Еженедельник Академических Театров“

посвященный ПЯТИЛЕТНЕМУ юбилею  
ОКтябрьской революции.

## ОТ СОРАБИСА.

Сорабис вновь пользуется страницами печати, чтобы благодарить своих членов за то сочувствие, которое они проявляют в вопросе помощи своим безработным товарищам. Обоим Опереточным театрам, Академической драме, театру Пассаж, выдающимся солистам концертной эстрады, рабочим и служащим,— всем, всем наша признательность за их работу в последнее время.

Особая благодарность учреждениям и лицам, идущим навстречу, в частности и Союзу Драматических и Музыкальных Писателей, отказывающемуся от авторского гонорара; Севпечати и типографиям, делающим посильные скидки со счетов.

Нужда еще ни в малейшей мере не изжита, работа далеко не закончена, но сочувствие товарищей внушает нам бодрость и уверенность в дальнейшем успехе.

Ответственный Секретарь Союза *С. Алексеев.*

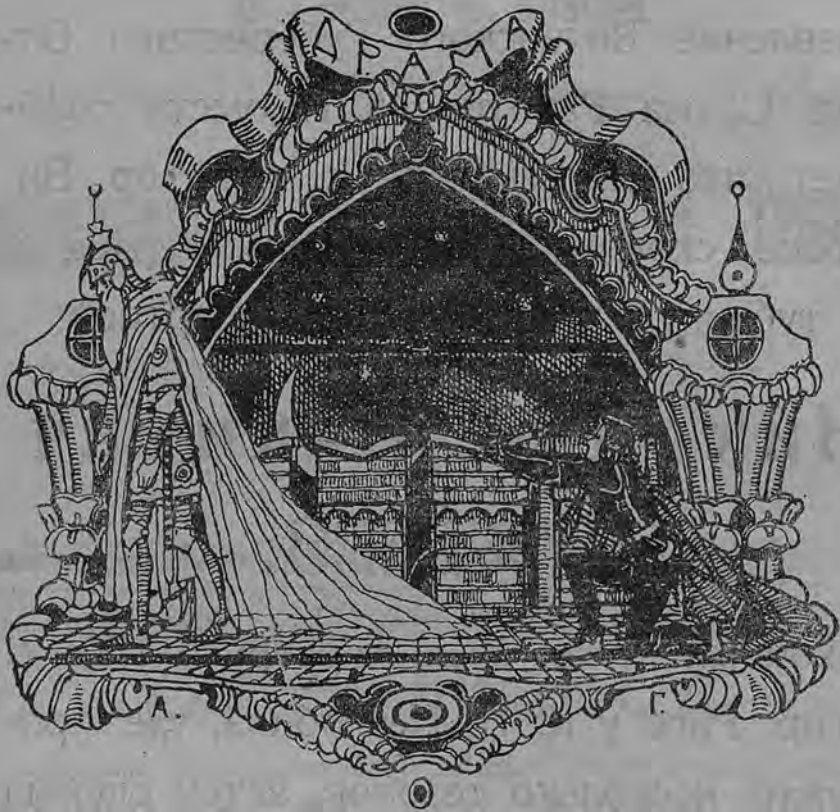
Председатель Комиссии Помощи Безработным *С. Левик.*

Управляющий Делами *А. Креслиц.*

Правление Витебского Губернского Отдела Союза Работников Искусств сообщает, что 28 сентября с. г. в гор. Витебске скончался от порока сердца и туберкулеза драматический артист

## **Николай Никитич БУХТЕЕВ.**

Покойный начал свою карьеру в 1904 г. в гор. Риге у К. Н. Незлобина, где прослужил несколько сезонов, затем служил в Екатеринославе, Баку, Таганроге, Евпатории, Симферополе, Петрограде и др. городах. Последние 3 сезона служил в разных театрах г. Витебска. Вечная необеспеченность и тяжелые условия работы развили его болезнь и он 39 лет сошел со сцены.



### «Маскарад» Лермонтова.

#### I.

Заветная мечта Лермонтова—поставить свою драму „Маскарад“ на сцене, в наши дни осуществлена со всей роскошью, на которую способна современная театральная техника, быть может, даже чрезмерно.

Однако, есть один пункт, который все же внушает сомнение, был ли бы Лермонтов удовлетворен тем отношением к его драме, которое возобладало в современной нашей критике и театре.

Я имею в виду, в данном случае, самый текст пьесы. Остановился ли

бы сам поэт на этой, так называемой, первой редакции, которой отдано предпочтение, или бы предложил вторую?

До самого последнего времени эта, так называемая, „вторая“ редакция вызывала у нашей критики и историков литературы самое пренебрежительное отношение.

Ее или не печатали совершенно, или, если и помещали в собраниях сочинений Лермонтова, то — мелким шрифтом, подчеркивая тем ее небольшую художественную значимость.

Такое отношение к этому варианту пьесы закреплено в последнем собрании сочинений Лермонтова, изданных под редакцией проф. Д. И. Абрамовича Академией Наук и, главным образом, авторитетным приговором посвятившего Лермонтову специальную монографию акад. Н. А. Котляревского, определенно отметившего последний вариант драмы.

„Вторая редакция, говорит Н. А. Котляревский, возникла совершенно случайно, в угоду цензуре, которая не пропускала первую редакцию на сцену. Как вынужденная случайность, вторая редакция может быть совсем обойдена“ \*).

Такого же взгляда придерживается, повидимому, и П. П. Гнедич, заметивший в своей статье, посвященной „Маскараду“, что Лермонтов введением в пьесу Оленьки — сестры Арбениной, с целью умиловить цензуру, „испортил первоначальный свой замысел“ („Жизнь Искусства“, 1921 г., № 816).

Безусловно, не подлежит никакому сомнению тот факт, что Лермонтов, с исключительным упорством добивавшийся постановки на сцене именно *этой* своей пьесы, приступил к ее переработке, получив внешний толчек для этого со стороны цензуры.

В настоящее время опубликовано заключение цензора Ольдекопа (см. „Ежегодн. Импер. театров“, 1911 г., № V), в котором подробно приведены мотивы этого запрещения и которое, как мне кажется, заключает в себе весьма ценные данные для решения этого, весьма существенного, вопроса.

Прежде всего, цензурное дело о драме Лермонтова устанавливает тот факт, что „Маскарад“ существовал не в *двух* редакциях, а в трех.

Первый вариант, до нас не дошедший, состоял всего из трех актов и

возвращен цензурой „для нужных перемен“ 8 ноября 1835 года.

Второй вариант, считающийся первой редакцией и сейчас идущий на сцене Александринского театра, поступил в цензуру в январе 1836 г. В нем уже было *четыре* действия.

Цензура не была удовлетворена теми исправлениями, которые внес в драму поэт.

„В. П—во, писал в своем докладе цензор Ольдекоп в 1836 г., сообщено мне желание графа (Бенкендорфа) об изменении пьесы *автором таким образом, чтобы она кончалась приложением между господином и г-жей Арбениными*. Автор не подумал во время использовать этим *примечанием*. В новом издании мы находим *те же* неприличные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгарда, те же дерзости против дам высшего общества.

Автор очень хотел прибавить другой конец, *но не тот*, какой был ему *назначен*. Арбенин отравляет свою жену. Какой то незнакомец присутствует при этой сцене. Madame Арбенина умирает. *Ее смертью кончалась пьеса в первом издании*. Теперь автор прибавил еще один акт. Неизвестный и князь находятся у Арбенина. Неизвестный говорит, что 7 лет тому назад он обыграл его в „карты“ и т. д.

Помимо всего прочего, цензуре представлялось совершенно недопустимым перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж“.

Третий вариант пьесы поступил в цензуру уже под *заглавием* „Арбенин“ 28 окт. 1836 года.

„Ныне, писал Ольдекоп в своем отзыве, пьеса представлена совершенно переделанной, только первое действие осталось в прежнем виде. Нет более никакого отравления, все гнусности удалены“.

Тем не менее, все же дозволения к представлению в театре даже „Арбенина“ не последовало.

\*) Н. Котляревский. Лермонтов. Спб., 1915 г., 5-ое изд., стр. 147.



Сам Лермонтов, давая в феврале 1837 г. показание по поводу стихотворения, написанного им под свежим впечатлением известия о смерти Пушкина, говорит, что его драма „Маскарад“ не могла быть представлена по причине слишком резких страстей и характеров, а также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена“.

Вернее—порок не достаточно наказан, а всю тяжесть наказания несет именно добродетель в лице Нины.

Это показание Лермонтова, относящееся к 1837 году, свидетельствует о том, что была признана нецензурной не только первая редакция, но и *вторая* и *третья*.

Взялся Лермонтов за переделку пьесы под давлением цензуры, давшей ему вполне определенные указания на те идеи, которые в драме привести желательно, с одной стороны, и на те, которые несобходимо устранить, с другой, и, тем не менее, дело свелось к тому, что он написал совершенно новую пьесу, которая оказалась неудовлетворительной в цензурном отношении в такой же мере, как и первые две редакции пьесы.

Только в 1852 году, в бенефис Вальберховой, были разрешены к постановке сцены из „Маскарада“, приспособленные уже без участия автора, так, как того требовала цензура.

В библиотеке дирекции Государственных театров хранится цензурный экземпляр этой пьесы. Он носит на себе следы цензорского красного карандаша, и на основании его мы можем судить отчасти, чего домогалась от автора цензура даже более позднего времени \*).

В основу переделки была положена *первая* редакция драмы.

Начиналась дозволенная цензурой

переделка прямо со сцены 2-ой I-го действия, с монолога Арбенина:

Напрасно я ищу повсюду развлечения.

До выхода третьего, до слов маски:

Смотри ж! Теперь пойдем,  
И помни, шуток нет меж нами.

Затем, выход четвертый,—со слов Шприха:

Кого вы так бесжалостно тащили,  
Евгений Александрович.

до конца первого действия.

Затем следовал отрывок - монолог Арбенина (д. III, сц. I):

Я сомневался—я? А это всем известно..

заканчивавшийся словами:

Но я—не Бог и не прощаю..

И, наконец, из III-го действия, сцена 2-ая Арбенина с Ниной в спальне, начиная со слов:

*Нина:* Ты здесь?

*Арбенин:* Я здесь...

до слов:

Смотри: убийца твой  
Здесь, как дитя, рыдает над тобой...

Затем следовал пропуск до слов Арбенина:

Вледна. Но все черты спокойны  
и затем до слов Нины:

Я умираю, но невинна..

Здесь кончался Лермонтов, а затем следовала реплика Арбенина, которая, очевидно, требовалась цензурой, но до которой никак не мог дойти Лермонтов. Убедившись в смерти Нины, Арбенин заканчивал драму восклицанием, которого тщетно искать и в первой и во второй редакции пьесы:

Арбенин закалывается (!) со словами:

„Умри ж и ты, злодей“.

\*) На заглавном листе рукописи значится: „Для бенефиса г-жи Вальберховой, назначенного 27 окт. сего 1852 года. „Маскарад“. Сцены, заимствованные из комедии (sic) Лермонтова. Одобряется к представлению. Спб., 13 окт. 1852 г. Действ. стат. сов. Б. Геберштерн.“

Только в такой редакции пьеса оказалась приемлемой для сцены \*).

Исключено, впрочем, было еще следующее место в монологе Арбенина:

Да! Смейтесь надо мной вы все, глупцы  
земные,

Беспечные, но жалкие мужья,  
Которых некогда обманывал и я,  
Которые меж тем живете, как *святые*  
В раю... увь... Но ты, мой рай,  
Небесный и земной, прощай...

Очевидно, слово „святые“ и плачь о рае оказались недопустимыми \*\*), как кощунственные на ряду с упоминанием о жизни жалких, обманутых мужей.

\*) Как видно из надписи на обложке, роли были распределены таким образом: Арбенин—Каратыгин I, князь Звездич—Смог. I, Нина—Читау, маска—Орлова, Шприх—Сергеев, слуга—Назаров.

\*\*) Стих.

Как агнец Божий на закланье  
Мной к алтарю была приведена

был зачеркнут красным карандашом, но потом восстановлен. Показалась подозрительной и ремарка: „привлекает к себе на колени и целует“. Отмечены красным карандашом слова: „чинов я не хотел, а славы не добился“. У Арбенина слова: „Люблю подцепите“ (д. II, сц. 2), заменены словами: „Люблю изберите“.

Уже эта фактическая справка, мне кажется, хотя и подтверждает самый факт воздействия цензуры на работу Лермонтова над его пьесой, но в то же время свидетельствует вполне определенно, что на внутреннее содержание, на основной смысл пьесы цензура никакого влияния не имела.

Лермонтов сначала переделал пьесу, а затем и написал, в сущности, новую пьесу „Арбенин“ вполне независимо от цензурных указаний.

Таким образом, чисто внешнее прикосновение цензуры к творческой работе Лермонтова, думается, не дает ровно никаких оснований к тому, чтобы совершенно *инюфицировать* пьесу „Арбенин“, как это полагает возможным акад. Н. А. Котляревский \*).

Вл. Боцяновский.

(Продолжение следует).

\*) Под заглавием „Арбенин“ пьеса напечатана в издании „Просвещения“ Арс. Ив. Введенским.



## Аполлон Григорьев.

(К столетию со дня рождения).

Писать о театре Аполлон Григорьев начал в конце сороковых годов, кончил в 1864-ом. С небольшим пятнадцать лет, а между тем, перед нами целая эпоха.

Конец сороковых годов—то время, когда господствовали взгляды на искусство, выработанные в эпоху Белинского. Бурный и страстный трагизм и изящество в передаче реальной драмы—вот те начала, от которых не отступали ни сцена, ни критика. А затем... появление знаменитого трактата Чернышевского об отношении

искусства к действительности, культ натурализма, споры о том, что всякое, даже некрасивое, явление может быть без всяких смягчений перенесено на картину. „Жизнь выше искусства!“—таков был новый лозунг, и драма не осталась чужда ему.

Первое, что пало под ударами натуралистической критики, был увлекательный трагизм. Мочалов, Каратыгин, Рыбаков и Полтавцев давали образы широкого рисунка. Главное, что они стремились выявить, был характер, основной дух, центральный

замысел роли. Теперь пришли им на смену виртуозы деталей, жизненных частностей, остро подмеченных и целиком перенесенных на подмостки. Великий мастер на всякую копировку, неподражаемый в ролях с переодеванием, В. Самойлов взялся за Шекспира и разменял старый героизм на обыденщину. Его Лир не был ни царственным старцем, ни любящим отцом, зато он был клинически верным сумасшедшим. „Если вы когда-нибудь



З. А. Давыдова (Матрена).

видали в натуре настоящих мономанов, липоманов, меланхоликов и другого рода несчастных сумасшедших, то вы содрогнетесь, признавая, как верно схвачено их изображение“, писал при разборе его игры один из рецензентов. И еще бы иначе, когда в последнем акте Лир тряс головой, как трясут ею после нервного шока, и выдерживал этот кунштштюк всю картину.

Это было „патологически верно!“ восклицал критик, и если бы старые

трагики могли перевернуться в гробу, они перевернулись бы, конечно, от такого понимания Лира.

И то же в реальной драме. Жизненность и здесь понималась, как отсутствие художественных преобразений действительности. Чем грубее, тем лучше—это стало девизом для большинства.

А что же Аполлон Григорьев? О, он, конечно, пел иные песни. И если мы захотим уловить подлинно-красивое в тогдашнем искусстве, мы должны изучать и изучать его бурные, порой излишне-страстные, но всегда полные веры в красоту страницы.

Как прирожденный театрал, Григорьев верил в самостоятельное значение сценического искусства. Когда он говорил о романтических влияниях тридцатых годов, он рядом с именами Полежаева и Марлинского ставил и имя Мочалова. Не только Мочалова-Гамлета, но Мочалова самых пустых ролей, чрез которые артист заставлял угадывать все то же тревожно-страстное начало. Эти озарения наш критик ценил выше всего. Отсюда и его общее определение трагизма: трагический пафос—не дешевая теплота чувств, это—„пламень страсти, взрывы внутреннего вулкана, блески молнии, несущей смерть и гибель“. И, конечно, Аполлон Григорьев не был равнодушен и к Каратыгину, тоже жрецу романтизма, хотя и в более спокойных его стихиях. Если при представлении „Велизария“ пришел в восторг сам Белинский, Аполлон Григорьев мог считать игру петербургского трагика высшим достижением искусства. „Торжественно свято было у нас на душе, когда вчера вечером с благоговением смотрели мы на колоссальный образ Велизария, так верно переданный нам нашим великим трагиком“, писал он. И затем следовали восторженные строки о пластичности движений, уметь играть тою, способности передавать мощь и силу.

Мочалов, Сальвини, Каратыгин, Вера Самойлова—о всех их Аполлон Григорьев оставил много поэтичных страниц. Но приближались новые времена, и любящему сценическое искусство приходилось быть особенно чутким.

Если мы захотим ответить на вопрос, в чем было обаяние кружка „Молодой редакции Москвитянина“, к которому примкнул Островский при первых литературных шагах, мы должны будем признать, что в последнем счете речь шла о красоте. Русская речь и русская песнь изучались в кружке с неподдельным энтузиазмом.

Островский, Аполлон Григорьев, Тертий Филиппов, Стахович, Якушкин—все они, как и каждый из остальных сочленов, должны были заявить свою прикосновенность к искусству. Но это-то увлечение красотой былого и бралось под сомнение западниками, которые кричали об апофеозе старого быта. Бесконечно подозрительные, они боялись, что благожелательное отношение к старине будет принято, как защита николаевских устоев. Но Аполлон Григорьев этого не боялся.

Демократ до глубины души, он был одинаково чужд и узким схемам западников, и культу официального патриотизма и православия. Он верил в пути прозренья истины через искусство; верил—и подошел к Островскому через красоту.

Это хочется сказать прежде всего, так как, взглянув на рецензии Аполлона Григорьева, без труда понимаешь и общие схемы его критики.

Вот, например, отзыв о постановке „Бедность не порок“. С грустью указывая на отступления от первого спектакля, критик говорил: „Что делается со сценой семейной и святочной пирушки, в которой все подробности дороги в общей картине и в особенности дороги старушки, как глиняные кошечки, кивающие под песню головами. Куда деваются коро-

тенькие, но рельефные речи купеческих дочек,—куда девается эпическое, и потому драгоценное, прощанье старух; речи нараспев: „пора, пора! Ночи темные, собаки по перелукам лихие. Ох, лихи, лихи!“

Откуда эта рецензия со сравнением группы старушек со статуэтками? Не рождается ли мысль, что это написано совсем недавно, в годы увлечения стилизацией, успехов Мейер-



Г. П. Карцов (Никита).  
Фон-Розенбах (Акулина).  
В. Н. Приселкова (Анна).

хольда и „Летучей Мыши“? Но это не одна из красочных страниц Аполлона Григорьева: все его писания—обретение творчества Островского в красоте.

„Не так живи, как хочется“ кажется порой и излишне морализующей, и примитивной по компановке. Но вот что узрел в ее картинах наш критик: „В этой драме, кроме осязаемых и видимых лиц, царит надо-

всем невидимое, жирное, плотское,—загулявшая совсем масленица. Эта масленица—один из многих и, притом, наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе еще присутствующего нам язычества, пора полнейшей плотской разнузданности,—хоронит божество мрака—зиму и на последях вволю ее темные служебные силы:



К. А. Варламов.  
(„Свои люди—сочтемся“).

хари—маски—бродят по улицам, по ночам нечистые силы, юмористически называемые Анчутками беспятыми, Епишками и пр., ходят на свободе. Загул дикий до беснования достигает своих крайних пределов. Зимняя полуса культа Ярилы кончается“.

Аполлон Григорьев высказывал мысль, что этот сюжет должен вдохновить Серова на создание оперы, и композитор, поддавшись этим убеждениям, написал „Вражью силу“.

Кто же пред нами—критик или поэт, способный уловить самые художественные стороны произведения?

„Воспитанница“—это чары весенней ночи. И драма героини становится понятной лишь после игры Владимировой. Это она, артистка, подсказала критику параллель между страшным падением Катерины и падением Нади, после которого не наступит раскаянья. И Аполлон Григорьев открыто сознается: „Весь этот длинный анализ—верен он или нет—результат столько же игры артистки, сколько самой драмы. Анализируя характер Нади, я только рассказал, как умел, игру г-жи Владимировой“. И далее: „Одного не расскажешь: того сияния молодых грез, которое озаряет идеально ее физиономию в сцене свидания в саду, да тех глубоких душевных звуков, которые даны ей для выражения ли страсти до самозабвения, для выражения ли горя безвыходного“.

Все сливалось в одно—в постижение драмы через красоту художественного образа. И, конечно, Аполлон Григорьев мог лишь негодовать на сухие, чисто публицистические обобщения Добролюбова. Добролюбов искал в произведениях Островского сатиры; но именно этого и не было в мягких, примиряющих картинах драматурга. Аполлон Григорьев кидал западническому критику упрек за упреком, и каждый из них был проникнут уничтожающею силой. Разве не справедливо, что мир „Бедной невесты“ изображен с такою симпатией поэта, что нужна невероятная логическая натяжка для того, чтобы сочувствовать в этом мире не высокой, приносящей себя в жертву долгу, покоряющейся женской натуре, а одной только погибшей, хотя и действитель-

но богатой силами, личности Дуни. Разве не верно, что Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи. Разве не симпатичны Русаков и Бородкин?

Это были неотразимые по логике вопросы. Но Аполлон Григорьев не только исходил из готовых уже образов сцены, он мог и предугадывать, какие черты придаст артист тому или иному из героев. Он восставал на добролюбовскую догадку о том, что Большов при приходе своем из тюрьмы в последнем акте „Свои люди—сочтемся“ будет лишь смещен. Зрители будут ему сочувствовать, утверждал критик, и постановка пьесы подтвердила эту догадку.

Все это было так проникновенно, что дальнейшее понимание Островского свелось к развитию начал, установленных Аполлоном Григорьевым. Мягкое, нежное, примиряющее—это улавливали в творчестве драматурга и люди позднейшей эпохи. „Еще более, чем романы Достоевского и последние писания Толстого, пьесы Островского проникнуты пламенным евангельским духом“, говорят французские исследователи. „Даже среди самых ужасных столкновений, изображенных в его драмах, он сохраняет жизнерадостность и понимание неизбежной фатальности многих скорбей жизни“, утверждает П. Кропоткин. Но что это, как не вариации на темы Аполлона Григорьева?

Но... истина дороже всего. Не будем, поэтому, закрывать глаза и на недостатки нашего критика. А они были, и к числу их, прежде всего, надо отнести страстность, с которой он отдавался отдельным впечатлениям. Его разбор современных Островскому драматургов—нечто поистине беспощадное.

Можно ли согласиться с тем, что

пьесы Тургенева, как „грехи его литературной отзывчивости“, всего лучше обойти молчанием? Правильно ли, с другой стороны, что в „Горькой Судьбине“ Писемского нет настоящей потрясающей драмы, что зритель не чувствует симпатии к Ананию и ни-



чего, кроме отвращения, к глупой и потом помешанной бабе, его жене? Можно ли принять и полное отрицание заслуг Потехина? Но, ослепленный Островским, Аполлон Григорьев не мог уже различать ничего положительного у других писателей.

Пристрастие заметно порой и в его

сценических оценках. Так, положительно можно сказать, что он переоценил Павла Васильева, которого готов был ставить порой выше Садовского. Но, с другой стороны, сколько верного и меткого высказал он. Как чутко определил драматизм Мартынова, когда сам Белинский отрицал эту черту в даровании артиста! Как беспощадно отмечал недостатки Нильского и Бурдина! И все это при тонком выяснении настоящего характера пьес и ролей. Рецензии Аполлона Григорьева—обретение старого театра в красоте и духовной цельности.

*Н. Долов.*

#### ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРЕВОДЫ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА.

В свое время в Сборнике I „Бирюча“ В. С. Спиридонов отметил существование двух драм Аполлона Григорьева — „Отец и сын“ и „Басурман“, когда то шедших на сцене, но ненапечатанных и теперь имеющих один только литературный интерес.

Экземпляры хранятся в Центральной Библиотеке Русской Драмы и носят на себе следы авторских пометок и исправлений.

Считая нужным познакомиться с описанием и других драматических трудов знаменитого критика, мы даем здесь краткий перечень его произведений, хранящихся в Библиотеке.

Для работающего по истории текста А. Григорьева, и для историка театрального репертуара, эта справка небезынтересна.

В скобках даем шифр рукописи или книги, по которому можно найти ее в Библиотеке. Все упомянутые в библиографии экземпляры можно было обозреть на выставке, устроенной Пушкинским Домом при Академии Наук совместно с Центральной Библиотекой Русской Драмы.

*А. Гладцына.*

#### ДРАМЫ:

Басурман, драм. предст. в 4 д., с пролог., в прозе и стихах. Рукоп. 4<sup>о</sup>. *С пометк. автора.* (1-4-92-410).

„ драм. предст. в 4 д., с прологом, в прозе и стихах. Рук. 4<sup>о</sup>. (1-1-66-66).

Отец и сын, драма в 4 д., в стих. Одобр. 1846 рукоп. 4<sup>о</sup>. *С пометк. автора.* (XVI-4-3-5597).

#### ПЕРЕВОДЫ:

Сон в летнюю ночь. Фантастич. ком. в 5 действ. Шекспира. Дозв. 1872. рук. F<sup>о</sup>. Дефектный (49251).

Сон в летнюю ночь. Фантастич. ком. Шекспира в 5 действ., переделка для сцены, *неодобр.* 1861, рук. 8<sup>о</sup>. *Титульный лист писан Ан. Григорьевым*, в тексте отметки переводчика (XII. 2. 10. 8538).

Урок старикам. Ком. в 5 д. в стих., соч. Казимира Делявина. Рукоп. 4<sup>о</sup>. (III-5-62. 1539).

„ Ком. в 5 д., в стих., соч. Казим. Делявина. Перев. с франц. Рук. 4<sup>о</sup>. (III-5-63. 1540).

„ Ком. в 5 д., в стих., соч. Казимира Делявина. Перев. с фр. Рук. 4<sup>о</sup>. (III-5-64. 1541).

„ Комедия в 5 актах, в стих. Соч. Казимира Делявина. Одобр. 1846. Рукоп. F<sup>о</sup>. (VI-4-28. 3039).

„ Ком. в 5 д., в стих., соч. Казимира Делявина. Перев. с франц. Одобр. 1848. Рук. 4<sup>о</sup>. (III-5-56-1533).

Шейлок, Венецианский жид, драм. представл. Шекспира. Перед. для сцены. Рук. F<sup>о</sup>. (XI-4-97. 5381).

„ драм. предст. в 5-ти действ. Шекспира. Перед. для сцены для бенефиса Самойлова. *Неодобр.* 1859. Рук. F<sup>о</sup>. *С пометк. автора* (XI-4-96-5380).

Школа мужей. Ком. в 3-х д., в стих., соч. Мольера, перевод. с франц. Рукоп., *провер. с Московским* 4<sup>о</sup>. (VII-4-84. 4098).

„ Ком. в 3 д., в стих., соч. Мольера, перев. с франц. Для бенефиса Мартынова. Одобр. 1846 рукоп. 4<sup>о</sup>. (V-5-49. 2615).

#### Переводы и переделки либретто:

Эрнани. Лирич. драма в 4 д. Муз. Верди. Перев. текста под муз. партицию. Санктпетерб., тип. Стелловского. SA. Одобр. 1904. (22794).

„ Лирич. драма в 4 д. Муз. Верди. Санктпетерб., тип. Стелловского 1862. 42 стр. 4<sup>о</sup>. (22-15-175. 65324).

Фиделио. Опера в 2 д. Муз. Бетховена. Спб, тип. Стелловского. 1862. 41 стр. 4<sup>о</sup>. (22-8-33. 475).

„ Опера в 2-х д. Муз. Бетховена. Санктпетерб., тип. Стелловского S.A. 41+1 стр. Ценз. 1905. 8<sup>о</sup>. (29217).

Бал-маскарад. Опера в 4 д. Муз. Верди. Спб. тип. Стелловского. 1862. 58 стр. 8<sup>о</sup>. (22-15-179. 65235).

Белая Дама. Ком. опера в 3 д. Муз. Бозьльде. Спб. тип. Стелловского. 1864. 84 стр. 16<sup>о</sup>. (22-15-153. 65306).

Граф Ори. Опера в 2 д. Либретто Скриба и Делестра. Муз. Россини. Перед. под муз.

партию. Спб., тип. Стелловского. 1862. 66 стр. 16°. (22-1-52/в. 2768).

Лючия ди Ламмермур. Опера в 3 д. Муз. Доницетти. Спб., тип. Стелловского. 1863. 68 стр. 16°. (22-3-23. 972).

Осада Гента или Испанцы во Фландрии, опера в 4 д. Муз. Мейербера, Санктпетерб., тип. Стелловского 1862. 72 стр. 16°. (22-4-3. 1359).

Роберт Дьявол. Опера в 5 д. Муз. Мейербера, либретто Скриба и Делявиня. Спб., тип. Стелловского SA. Дозв. с искл. 1905. (24215).

Сила Судьбы. Опера в 4 д. Муз. Верди. Перев. под муз. партицию. Спб., тип. Стелловского 1862. 94+10 стр. 16°. (22-4-59/а.—1367).

Фаворитка. Опера мелодрама в 4 д. Муз. Доницетти. Перев. под муз. партицию. Спб., тип. Стелловского. 1863. 16°. (22-5-14. 1280).

Фиорина или Швейцарская девушка. Комич. мелодр. в 2 д. Муз. Педротти. Перев. под муз. партицию. Спб., тип. Стелловского. 1863. 65 стр. 16°. (22-15-154. 65305).

Ченерентола. Комич. опера в 2 д. Муз. Россини. Перев. под муз. партицию. Спб., тип. Стелловского. 1863. 82 стр. 16°. (22-15-152. 65307).

Линда де Шамуни. Лирическая драма в 3 д. Муз. Доницетти. Спб., тип. Стелловского. 1864. 80 стр. 16°. (22-15-155. 15304).



## Театральные впечатления.

### 5. „Дон Жуан“ Мольера в Академическом театре драмы.

К тому, что было в свое время сказано относительно постановки в Александринском театре мольеровского „Дон Жуана“, явившейся плодом дружной работы прекрасных художников сцены,—режиссера В. Э. Мейерхольда, декоратора А. Я. Головина и лучших драматических артистов,—трудно что-либо прибавить, но возобновление этого спектакля все же нельзя обойти молчанием. Со дня первого представления „Дон Жуана“ прошло уже двенадцать лет; за такой долгий срок изменились и времена, и люди,—перемены не могли не коснуться и исполнения знаменитой комедии Мольера.

Общее впечатление от спектакля, виденного мною в последний раз 15 октября 1922 года, попрежнему праздничное, мажорное. Пьеса идет чрезвычайно стройно, за исключением сцены в третьем акте, где недостаточно тверд в своей роли новый Дон Карлос—И. Н. Морвиль. Попрежнему на всем спектакле чувствуется отпечаток чисто французской легкости и галантности, которая особенно ярко выражается в игре безукоризненного Дон Жуана—

Ю. М. Юрьева. В этой роли артист поистине чарует зрителя своей неувядаемой молодостью и изысканным изяществом, проявляющимся и в его быстрой, искрометной речи, и в танцующей походке, и в полных рыцарского благородства манерах. Очень жаль, что при возобновлении комедии исчезла сцена вмешательства Дон Жуана в бой, загорающийся вокруг Дон Карлоса, позволявшая раньше Ю. М. Юрьеву и его партнерам показать ряд характерных фехтовальных приемов.

Из прежних участников спектакля, рядом с исполнителем центральной роли, с удовлетворением отмечаю Е. И. Тиме, в высшей степени стильную крестьянку Шарлотту. Рыжий парик, угловатые, но все же полные женственного шарма движения и задорно-кокетливые интонации талантливой артистки создали необыкновенно яркий комедийный образ. Выпукло обрисована и вторая крестьянка, Матюрина, В. А. Рачковской.

Особый интерес в спектакле представлял для меня новый Сганарель, преемник незабвенного К. А. Варламова, Б. А. Горин-Горяинов. По своим внешним данным и характеру дарования артист как нельзя более подходит



к ролям мольеровских слуг. И я действительно увидел типичного Сганареля, продувного, находчивого, богатого природным юмором и страдающего всеми человеческими слабостями. В сцене объяснения, даваемого им легкомысленным крестьянским девушкам, и внезапной перемены разговора при приближении Дон Жуана, как и в последующей сцене убегания от готовящейся погони, Горин-Горяинов был так увлекательно красочен, что его исполнение едва ли доступно критике. Но в последних двух действиях художественная чуткость как-то странно изменила артисту, и он вдруг вышел из стили пьесы, переходящей из комедии в трагедию. Сцена появления в комнате Дон Жуана статуи командора идет под сплошной хохот зрительного зала, несмотря на то, что зловещий гость—отнюдь не комедийный персонаж; но можно ли было остаться серьезным, наблюдая за немилосердными отдуваниями, которыми Горин-Горяинов, очевидно, хотел изобразить испуг Сганареля? Правдиво передать поведение легкомысленного слуги Дон Жуана в последние часы жизни его господина, конечно, нелегкая задача для актера, но комизм роли, во всяком случае, не должен превратиться в шарж, убивающий развитие действия. Комикуя в течение всего пятого акта, Горин-Горяинов не только затруднил игру другим исполнителям; он ослабил и интерес самой пьесы, лишив ее, в частности, великолепной, истинно-комедийной развязки, которая, следуя за сценой наказания Дон Жуана, возвращает зрителю поколебленное было бодрое настроение. Сганарель, взывающий о своем пропавшем, после трагической гибели господина, жаловании, смешит именно ошеломляющей несвоевременностью подобной претензии, тогда как у Горин-Горяинова она совершенно исчезла в его предшествующем буфонстве.

В новом составе действующих лиц должны быть с похвалой отмечены

двое: одно—представитель самого непосредственного чувства жизни, другое—мрачный вестник смерти. Это—крестьянин Пьеро в исполнении С. А. Угельского и статуя командора—С. А. Соколов. Оба артиста строго выдержали свои характеры, содействуя гармонической целостности спектакля.

*б. „Гамлет“ Шекспира в Передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской:*

Моим читателям известно, что я являюсь убежденным другом Передвижного театра, о котором в прошлом году мне довелось часто писать в закрывшемся ныне „Вестнике“ петроградского Сорабиса. Объединенные самоотверженной любовью к искусству, передвижники уже много лет истинно-подвижнически служат ему, соблюдая в своем театре безукоризненность и репертуара, и исполнения. Настоящий сезон они открыли, нигде в Петрограде не идущим и уже давно не шедшим, „Гамлетом“ Шекспира. Появление на сцене этой великой трагедии, конечно, представляет собой важное событие, а тем более—на сцене театра, обладающего исключительным режиссером и полной творческого горения труппой. Неудивительно, что спектакль получился чрезвычайно интересный и оставил по себе необыкновенно сильное впечатление

Вернувшись к „Гамлету“ после трехлетнего перерыва, передвижники подвергли тщательной переработке русский текст пьесы, вопрос о котором стоит так остро в деле возрождения у нас классического репертуара. Трудную задачу—примирить в переводе „Гамлета“ живость и поэтическую силу языка—театр попытался разрешить путем комбинирования трудов различных авторов, от Вронченки и Полевого до Гнедича и К. Р., проверенных и исправленных по подлиннику. Результаты получились вполне удовлетворительные и с моей стороны вызывают против себя лишь два возра-

жения, одно—формальное, другое— по существу: 1) неправильно заменять в датском имени Гильденстерн звук с' звуком ш, произнося Гильденштерн, 2) хотелось бы услышать в заключительных словах Гамлета после сцены с призраком более широкое определение враждебной герою силы, чем „злоба дня“; смысл фразы свидетельствует о необходимости для Гамлета вести борьбу с мировым злом, восстановить распавшуюся связь времен,— как тяжеловато, но ярко выражено Кронебергом.

Пьеса поставлена в Передвижном театре с некоторыми существенными сокращениями, но самой роли Гамлета они почти не коснулись; напротив, в этом году идет даже выпускавшаяся раньше сцена на кладбище. Такое добавление представляется тем более ценным, что Гамлет в исполнении П. П. Гайдебурова едва ли не лучшее воплощение этого образа в России в настоящее время, и было бы обидно не показать его обрисованным со всех сторон. Более вдохновенного проникновения в знаменитую роль я еще не видел и скажу, что в 1922 году Гайдебуров в ней гораздо выше самого себя три года тому назад. Созданный им теперь образ—яркое свидетельство роста и созревания таланта. Артист настолько слился с ролью, что его исполнение невозможно судить посредством той рационалистической критики, которая исходит из обычного анализа характера Гамлета. Гайдебуров воспринял в себя этот характер не аналитически, а синтетически, создав живое, органически развивающееся лицо, являющее в себе много различных черт, объединенных выдержанным внутренним единством. Так, силой *гениального* вдохновения,—я не люблю злоупотреблять словами,—артисту удалось избежать двух роковых ошибок, обычно порождаемых односторонним преобладанием у исполнителя роли Гамлета либо темперамента, либо рас- судка; в первом случае получается

психологически-бесформенная, лишенная своего характера фигура, как у большинства наших любовников, а во втором—резонерски-холодный образ, подобный Гамлету Качалова. Сценическое торжество Гайдебурова объясняется, конечно, гармоничностью сочетания в творчестве последнего и эмоциональных, и интеллектуальных элементов. В его исполнении я придрался бы лишь к одному месту в сцене с королевой-матерью, где артист, произнося обличительную речь Гамлета, несколько злоупотребил скороговоркой и мог бы быть более убеждающе—выразителен.

Горячо приветствуя новое достижение П. П. Гайдебурова, не могу забыть и о тех его достойных партнерах, которые также показали вполне индивидуальное толкование своих ролей. Конечно, нечего и говорить о прекрасной артистке Н. Ф. Скарской, художественно оттенившей все детали в характере королевы Гертруды. Продуманно и правдиво изобразил короля Клавдия А. С. Белогорский. В его исполнении—это отнюдь не традиционный злодей с зычным голосом и предательским гримом; в душе шекспировского Клавдия дремлет присущее каждому преступнику сознание мучительности совершенного им греха, которое, между прочим, проявляется в его покаянной, хотя и бессильной молитве; эту черту, обычно игнорируемую исполнителями, несмотря на то, что именно она прежде всего придает образу человечность, А. С. Белогорский ярко выразил посредством особых оттенков речи, произвольных нервных восклицаний и игры бегущих глаз. Как всегда типичен и жизненен талантливый С. И. Клеманский в роли первого могильщика. Ярок Лаэрт—В. В. Шимановский, прекрасно контрастирующий Гамлету—Гайдебурову. Выразителен гротесковый рисунок Гильденстерна, даваемый К. А. Золотаревым. К наиболее сильным впечатлениям от спектакля я должен

отнести и чувство, которое возбудила во мне безмолвная фигура актера, изображавшего в пантомиме «седовластого короля, отравляемого во сне,—живой символ укоряющей совести.

Другие исполнители слабее. Не вполне удалась трудная роль Полония способному, но слишком молодому Е. Г. Гаккелю; артисту необходимо ярче оттенить основную черту изображаемого им характера—самодовольную тупость за счет ненужного внешнего комикования. Верно задуманы, но вяло выражены образы Офелии и Горация у Е. И. Степановой и В. А. Григорьева.

Отмечая то, что было показано на спектакле, приходится упомянуть и о том, что было умышленно выпущено. Это, во-первых,—Фортинбрас и все относящееся к нему и, во-вторых, роль тени отца Гамлета. В этом сокращении проявилось, может быть, несколько дерзкое, но во всяком слу-

чае, не оскорбительное для Шекспира намерение выделить в пьесе нравственную трагедию Гамлета, упразднив параллелизм действия и исключив из него метафизический элемент. Кстати, от устранения тени шекспировский текст почти не пострадал, так как в исполнении Гайдебурова реплики ее повторяет, галлюцинируя, сам Гамлет. С моей точки зрения, оба эти ограничительные изменения,—особенно второе,—являются гораздо более плодом холодного рассудка, чем художественной интуиции, и едва ли могут быть вполне оправданы. Но, отдаваясь чарованию потрясающей игры Гайдебурова, можно легко забыть, что его Гамлет лишь галлюцинирует, и действительно увидеть на сцене призрак. А разве не в чуде превращения невидимого в видимое и заключается истинный секрет художественного творчества?

*Н. Розенталь.*



## «Гамлет» в Передвижном театре Гайдебурова и Скарской.

Передвижной театр всегда занимал и продолжает занимать в театральном мире Петрограда совершенно особое место. Это театр не коммерции, а истинного, горячего служения искусству. В данный же момент это театр не столько „передвижников“, сколько „подвижников“, потому, как заметил один маститый драматург и театральный деятель, „ставить сейчас Гамлета—это подвиг“. В самом деле, надо безгранично верить в силу чистого искусства, для того, чтобы дерзнуть предложить развращенной театральной вакханалией публике — трагедию Шекспира. И с радостью надо констатировать, что вера в силу чистого искусства и истинно-художественного и гениального—оправдалась. Театр Гайдебурова полон, тогда как театры легкого жанра наполовину пусты. К подвигу Гайдебуровского театра надо прибавить то, что он располагает очень небольшими средствами. Театр маленький, скорее даже зал, сцена небольшая, а ставится Шекспир, и как художественно ставится!

В глубине, на возвышении, на черном

фоне, два тронных бронзовых кресла в обрамлении светло-красных драпировок. Два горящих в вечерних сценах факела по бокам и ряд бронзовых светильников вдоль площадки, как бы образуют вторую рампу—это задний план. Восемь широких серых ступеней к аван-сцене—это средний план. Авансцена в обрамлении темно-лиловых драпировок и, наконец, выступающий вытянутым полукругом в зрительный зал, просцениум—вот и вся декорация. Вся трагедия идет в этой одной обстановке, к только для происходящей в просцениуме сцены с могильщиками—лестница и тронный зал завешиваются черным занавесом. Просто и красиво. Прибавьте к этому гармонично сочетающиеся с этой обстановкой и по цветам костюмов, и в позах, и в движениях, и в группировках—фигуры, и вы почувствуете, что зрительное впечатление дает настоящее художественное наслаждение. Режиссеру и художнику надо принести за это самую искреннюю благодарность.

С самым же подходом, с выбором перевода текста, с купюрами можно спорить. На-

чать с текста. Сразу режет ухо его страшная неровность, а, временами, и излишняя опрошенность. Ясно, что и тут намерение было наилучшее — выбрать все лучшее из всех переводов, а в результате впечатление получилось пестрое. И то, что это впечатленье получается, сразу указывает на то, что в данном вопросе подход был сделан неправильный.

Второй вопрос, вызывающий большие споры—это купюра в последнем акте трагедии. Как известно, она заканчивается приходом Фартинбраса, английских послов, почоронным маршем и пушечной пальбой. У Гайдебурова, в его постановке, она заканчивается до прихода Фортинбраса. Умерла за сценой отравленная королева, за сценой же умер отравленный Гамлетом король. Умирает отравленный своим же оружием Лаэрт, обменявшись братским поцелуем с смертельно им раненым Гамлетом и, наконец, умирает на сцене сам Гамлет, заповедуя Горацио рассказать эту печальную историю. Гамлет умер, большая пауза, чуть меркнет свет. Горацио поднимает плащ и покрывает им тело Гамлета, произносит последние слова: „Какое сердце биться перестало“ и по мере того, как он их произносит, меркнет свет.

Это производит впечатление, и ближе нашим современным формам окончания трагедий и драм. Но имеем ли мы право омолаживать Шекспира? Мне кажется, что нет. Это путь очень опасный. Можно дойти до того, что начать ставить „Гамлета“ в современных костюмах. Но это уже будет не Шекспировский „Гамлет“. Тогда уж лучше ставить современную драму на тему Шекспира, с современным героем, трагедия душевного разлада которого заключается, согласно толкованию „Гамлета“ Гете, в том, что у него „Слабость воли при сознании долга“. А Шекспировский „Гамлет“—драма историческая, и должна она оставаться в рамках своего времени. Другой спорный вопрос—это вопрос упразднения Гайдебуровым тени отца Гамлета. Она не появляется, она не говорит—говорит Гамлет один. Строгие театральные критики протестуют и против этого. Я лично этому скорее сочувствую. Гордон Крэг посвящает вопросу привидений в трагедиях Шекспира специальную, интересную статью. Он считает, что именно неумением воплотить, передать на сцене этот сверхъестественный элемент объясняется то, что драмы

Шекспира производят гораздо больше впечатления в чтении, чем на сцене. Гордон Крэг придает громадное значение сверхъестественному элементу при постановке Шекспировских трагедий. Если кто-нибудь хочет поставить „Макбета“, „Гамлета“, „Юлия Цезаря“, „Антония и Клеопатру“, „Вьюрю“, „Сон в летнюю ночь“ именно так, как они должны быть поставлены, он прежде всего должен обратить внимание на духов в этих трагедиях.

Когда Шекспир писал „входит призрак Банко“, он не имел в виду просто актера, одетого в кусок тюля. Если бы он был так занят тюлем и освещением, не создал бы он никогда Тени в Гамлете, потому что дух Отца Гамлета, который снимает таинственный покров при начале великой трагедии, не шутка, он не театральный господин в латах, не шуточная фигура. Он мимолетное воплощение невидимых сил, которые господствуют над действующим в пьесе и в то же время ясно указывают на желание Шекспира, чтобы люди в театре напрягли свое воображение и усыпили разумную логику“. Слово „воплощенье“ указывает как будто на то, что Гордон Крэг Тени Отца Гамлета, как ампула, не упраздняет; это подтверждается и тем, что в своей постановке „Гамлета“ он ее не упразднил. Но с другой стороны, есть у него в статье и следующая заметка: „Если режиссер сосредоточит свое внимание и внимание зрителей только на видимых, скоропреходящих вещах, тогда подобная драма утрачивает половину своего величия и теряет всякое значение. Но пусть он введет без переодевания сверхъестественный элемент, возвысит действие от простого материального к психологическому“. Как это сделать, для меня не ясно. Вероятно, возможно, и рано или поздно, кто-нибудь это и осуществит. Пока же я лично предпочитаю то, что сделал Гайдебуров—появление лиловой фигуры с загробным голосом.

Что касается игры артистов, в упрек можно оставить только некоторую неровность тона, временами слишком опрошенного. Во всяком случае, видна большая, вдумчивая, любовная работа, и самый искушенный зритель должен после этого спектакля выйти из театра с тем хорошим чувством, которое испытываешь от прикосновения к чистому искусству.

Н. Ж. Л.



## Палас и Музыкальная Комедия.

Первые дни зимнего сезона в обоих опереточных театрах явились только продолжением летнего сезона: „Сюзанна“ и „Шалунья“, данные для открытий, и последовавшие оперетты фигурировали уже в предшествовавших летних спектаклях. На первых порах приходится отметить лишь частичное обновление трупп. Происходит оно двояким путем: или переходом артистов из Паласа в Муз. Комедию и обратно, или вовлечением в работу артистов Академических театров (в текущем сезоне—драмы).

В театре Палас начала выступать Н. В. Ростова. В даровании артистки много юмора, она музыкальна и умеет петь, способна также исполнять танцы—гротеск. Талантливой участнице выступлений „квартета бродячих музыкантов“ элементы опереточного искусства не должны были бы казаться чуждыми. Однако, первые шаги артистки в оперетте не особенно удачны; исполнение ее бледно, за отсутствием у нее специальной техники опереточной комической старухи, в каком-амплуа она дебютировала.

Музыкальная Комедия пригласила В. И. Воронова и Б. А. Горин-Горьянова. Первый артист может считать оперетту столько же своим делом, как и драму; успехи его в маленьких театрах и в „Нищем студенте“, где он из ничего „сделал роль“, предшествовали укреплению за ним репутации талантливого артиста. Воронов молод, изящен, хорошо танцует, но вовсе лишен голоса; последнее обстоятельство препятствует исполнению им ролей простаков, по духу ему близких. Опереточным комиком Воронову еще не сделаться по молодости лет, отсут-

ствию опыта и акробатической техники. Безусловно, артист найдет отдельные комические роли, подходящие к его дарованию, и отделеает их тщательно и интересно; но будущность его в драме, где я предугадываю в нем прежде всего—Хлестакова.

Б. А. Горин-Горьянов выступил в оперетте „Шалости амура“ в роли еврея Аврама. Выступление артиста вызвало в моей памяти спектакли с участием Глаголина в „Луна Парке“ и Гибшмана в прежнем Паласе. Все три артиста—чужие люди в оперетте и все же пользуются в ней успехом; секрет в том, что они находят возможность дать яркий шарж, отделяют роль всевозможными трюками и отсебятинами, не упускают ни одной характерной черточки, выявляя одновременно свои индивидуальные особенности, уже оцененные зрителями вне оперетты. Горин-Горьянов много смешил в „Шалостях амура“, не повторял того, что делал его предшественник по роли—Ростовцев, но оказался для оперетты тяжеловатым. Бойко вести комедийный диалог не то, что овладеть опереточными темпами, да еще в комической роли, задавать темп. О танцах и пении артиста не приходится и говорить. И в результате признать его опереточным комиком не представляется возможности.

Была за это время опереточная премьера, для внешнего успеха которой в Паласе было сделано очень много. Музыкальное убожество и бессодержательность „Хорошенькой женщины“ В. П. Валентинова извлекает от необходимости подробнее говорить о новом произведении известного опереточных дел мастера.

А. М.

## П а л а с - т е а т р .

Оперетта, это несомненно не наш русский жанр. Слишком мы глубокомысленный, душевный народ. Мы не умеем брать жизнь легко, весело, скользить по ней. Особенно мы, северяне. Слишком мало мы видим солнца, и потому не умеем излучать его. Этой Венской легкости, Итальянского южного темперамента не хватает ни у автора, ни у композитора, ни у артистов и ни даже у публики; последнее делает задачу артиста особенно трудной. Попробуйте расшевелиться, вдохновиться публикой в шубах, кало-

шах и с зонтиком вместо веера в руках? Попробуйте расшевелить эту публику, поглощенную мыслью о завтрашнем дне и ценах на масло и сахар, или соображениями лихорадочно-спекулятивного характера! Тем больше заслуги, если театру удастся хоть развеселить зрителя и отвлечь его от серой повседневности. До известной степени Палас-театр этого достигает. Мне случилось видеть в этом театре две оперетты: „Сильву“ с Тиме в заглавной роли и „Боевую новинку сезона“ — „Хорошенькую Женщину“.

„Сильва“ шла очень гладко и живо. Тиме обладает хорошим голосом приятного тембра и, что особенно ценно, она очень музыкальна. Музыкальность эту она, конечно, унаследовала от матери, известной в свое время артистки Мариинского театра — В. В. Тиме. Очень мил и забавен Утесов; полна жизни Лопухова; обставлена оперетта недурно. О самой оперетте говорить не приходится, она слишком хорошо известна.

„Хорошенькая Женщина“, конечно, не дает ничего нового по сюжету. Это вечная история двух, не сразу соединяющихся, любящих сердец. Что касается музыки, она тоже не дает ничего нового в искусстве, но приятна,

есть красивые мелодии. Центральная исполнительница—Лопухова опять-таки берет своей живостью и танцами, потому голосок у нее маленький и скоро утомляется. Не обладая большими голосовыми средствами, очень интересен и хорошо держится на сцене Вольский. Обставлена эта оперетта прямо хорошо.

Если в заключение спросить себя: нужна ли нам эта оперетта? Ответ будет: да, нужна, именно нам—побольше солнца, побольше жизни, побольше легкости, беззаботности хоть на два, три часа!“

Н. Ж. Л.



### «Сестренка» Жильбера в Ч. Музыкальной Комедии.

«Северная оперетта с боевым номером стоит большего, чем хорошая оперетта без такового».

Это суждение немецкого театрального критика вспомнилось мне уже во время представления «Сестренки», а по окончании я вполне согласился с правильностью его для легкой оперетты. Жан Жильбер, талантливый представитель последнего жанра. Пренебрегал сложными музыкальными формами, не разрабатывал ансамблей, он удачно сочиняет вальсы, польки, романсы; конек его—марш—ту-степ в  $\frac{2}{4}$  с общедоступным, навязчивым припевом. Уже лет десять «все поют» боевики Жильбера. И успех его новых произведений зависит в большой мере от того, нашел ли композитор для них что-нибудь равноценное «Пулсику» или «Это девушки все обожают». Если боевика и звезды сезона (Schlager) не найдено, то интересная оркестровка одна не делает успеха. Из «Сестренки» (в оригинале называющейся «Вродяжкой» — Vagabundenmadel) едва ли что-нибудь сделается популярным. Зато почти все номера мелодичны и прекрасно звучат в оркестровке, сделанной по клавиру Р. Б. Фурманом.

«Сестренка» оперетта определенно бессодержательная. Роли, однако, в ней есть. Орловой и Антонову удалось выявить комедийные дарованье и танцевальные способности; не отставал от них Воронов, но дается это ему с большим усердием и с меньшим соблюдением меры.

В роли «субрет» выпустили лирическую примадонну труппы Шихманову, вознаградив ее за это вставным вальсом Джелли; артистка вполне справилась со своими новыми обязанностями. Оперная певица Щиголева оказалась не на месте в каскадно-испанской роли. Центральную, то мало благодарную роль хорошо исполнил Шульгин. Наконец, второстепенную комическую роль тщательно обработал Горни-Горяинов; в гриме, трюках и отсебятинах (на злобу дня) видна работа над ролью, не пропавшая даром.

Постановка А. Н. Феона представляет собою повторение пройденного. Тут и точная копия лесенки из «Идеальной жены» и все уже известные приемы для создания успеха отдельных номеров. На премьере ни один номер не биссировался—а это значит, что надо или придумывать новое, или тщательно заняться произведением в целом. Канканы, столь замечательные в мифологической или исторической обстановке у Оффенбаха, в современной оперетте Жильбера никакого впечатления не производят; пора бы ввести в опереточные немецкие балы Schieber и Fox-Trott. В «Сестренке» есть что выдвинуть и надо думать, что талантливый и опытный А. Н. Феона проглядел эти возможности.

В давно не обновлявшемся нашем опереточном репертуаре «Сестренка», как веселая и культурно написанная оперетта, может, конечно, занять почетное место.

А. М.





## Письма о русской опере и балете.

Письмо пятое:

### 1. Русалка.

Это одна из опер, принадлежащих к категории „любимых“, с которыми и артисты и публика так свыкаются, что не считают необходимым уважать их, задуматься над ними и обусловить воспроизведение их хоть мало-мальски совестливым отношением. Как будто бы не существуют музыкально-сценические произведения хорошие и плохие, а только удачливые и неудачливые—не лишенные пра-

ва на существование и лишенные такого права по воле, вероятнее всего, случая, а то и каприза судьбы. Произведения, лишенные прав, пользуются уважением: к ним относятся с почтением („чтобы не уронить себя во мнении знатоков“), но их не любят. Наоборот, оперы, не лишенные прав, не пользуются никаким уважением: к ним *привыкли*, их любят и, любя, губят.

В обиходном репертуаре всякого

оперного театра есть несколько опер последней категории. Время от времени из числа их выбирают избранницу и ставят ее в сносные и даже счастливые условия существования: так было недавно в Академическом театре с „Пиковой дамой“. Это называется „возобновлением“. Даже летоисчисление, т. е., нет—статистика представлений данной оперы ведется с торжественного дня „второго рождения“ или возрождения, которое становится иногда перерождением, своего рода метампсихозом. Но таких счастливиц немного. Большой же частью любимые оперы выступают в качестве опоры репертуара, на манер спасательных кругов. И если, любопытства ради, кому-нибудь хочется получить несомненно верное представление о том, каков подлинный лик того или иного оперного театра, лучшее средство—пойти на обыкновенный спектакль, когда идет популярная опера, не из недавно реставрированных. Обычно, это — неопрятные спектакли, неопрятные в отношении точности интонации и дисциплины ритма: вся торжественность показных спектаклей здесь исчезает и налицо остается неприкрашенное, трезво служебное отношение к „святому искусству“, как к скучной обязанности.

В Академическом театре оперы и балета оперный репертуар—репертуар музейный. Громадное значение этого репертуара в том, что можно пойти послушать редчайшие ценности русской музыки: „Руслана“, „Хованщину“, „Игоря“. Послушать хочется, но не всякую оперу можно дослушать. В репертуаре театра, например, фигурируют многострадальные „Князь Игорь“ и „Русалка“. Первую из них больше уважают, чем любят, вторую—любят. И вторая идет хуже. Впрочем, обем операм почти никогда не везло на б. Мариинской сцене. Сколько не менялось хозяев у „Игоря“ (от дирижера первого представления Кучеры и до наших дней), можно утверждать, что опера еще не исполнена и не поста-

влена достойным ее величия образом. Она изрешетена купюрами, абсурдными и произвольными \*). В сценическом отношении она „по традиции“ как, впрочем, и большинство опер. В оркестре — фальшь, в хоре—злополучные провалы и „антиритмические биения“ на обычных местах, а некоторые солисты допускают неуместное „шутовство“, „отсебятины“ и вольности, идущие вразрез не только с намерениями автора, но и с основами музыкальной грамоты. Только гениальные половецкие пляски Бородина-Фокина, идущие, кстати сказать в досадно-стремительных темпах, спасают оперу, так как балетная труппа сохранила дисциплину и артистическое чувство уважения к ценностям искусства, без чего не может быть художественного исполнения.

„Русалка“ идет еще хуже. Певцы-то поют, т. е. благодаря хорошим голосовым данным они показывают их в выгодных моментах, которых в „Русалке“ много. Но нет решительно никакого намека на то, что исполнение объединено единым художественным планом: оно бесформенно, ритмически неопрятно, сценически беспомощно, декоративно безвкусно (сборные декорации совершенно разных манер письма!) и бутафорски нелепо.

Тембры не выравнены, темпы лишены гибкости, оркестровая игра ведется в манере аккомпанимента *rubato*, а не как цельностью концепции пронизанное стройное исполнение, обусловливающее собою, прежде всего, ритмическую устойчивость и равновесие. Ни внешней дисциплины, ни внутренней динамики! Частые несвоевременные вступления (выпады) или запаздывания, постоянные почти перебои хора и оркестра, механическое отбивание такта солистами или, наоборот, бегство от ритма. Старательность, присуща некоторым отдельным

\*) Надо быть абсолютно бесжалостным к опере, чтобы допускать из-за нелепой купюры еще более нелепые транспонировки, насилюющие колорит: „Половецкий дозор“ не может звучать в es-moll.



лицам, но не целому. К тому же, между старательностью и подлинной артистичностью исполнения — бездна незаполнимая. Грустно, обидно! И как тяжело и трудно слушать оперу, когда ни на один миг нет уверенности в исполнении и когда ежеминутно содрогаешься от сделавшейся привычной неточности интонации и ритмической небрежности. Где же тут говорить о логике развертывания звучаний, о закономерной смене напряжения и разряда, о распределении свето-тени, когда мы в глухой провинции—в атмосфере наивного, хотя и согретоного благими намерениями, отношения к оперному делу, и в мире случайностей, как будто бы оперное произведение не что иное, как набор кое-как склеенных черепков.

Нет, нельзя так беспечно относиться к ценностям творчества человеческого. Нельзя безнаказанно пренебрегать волей композитора. Без художественной дисциплины—нет искусства! Приходится повторять общие фразы в отчаянии и в горе, сознавая, что никакой призыв не спасет положения, и, вместе с тем, чувствуя, что так дело не может идти, что единственный театр, где еще живет великая ценность русской культуры—русская опера, согретаая дыханием народного песенного творчества, постепенно сам себя умерщвляет, в смысле не только полного расхождения с современными музыкальными проблемами, но просто в силу отсутствия веры в свое дело. И это в такое время, когда человеческая мысль ищет в музыке опоры, когда для нее становится непосредственно ощутимым, что в стихии музыки ближе всего познается жизнь. Музыкой укрепляется воля, музыка объединяет множественность порывов в единый вдохновенный размах творческих сил, навстречу великим чаяниям современности.

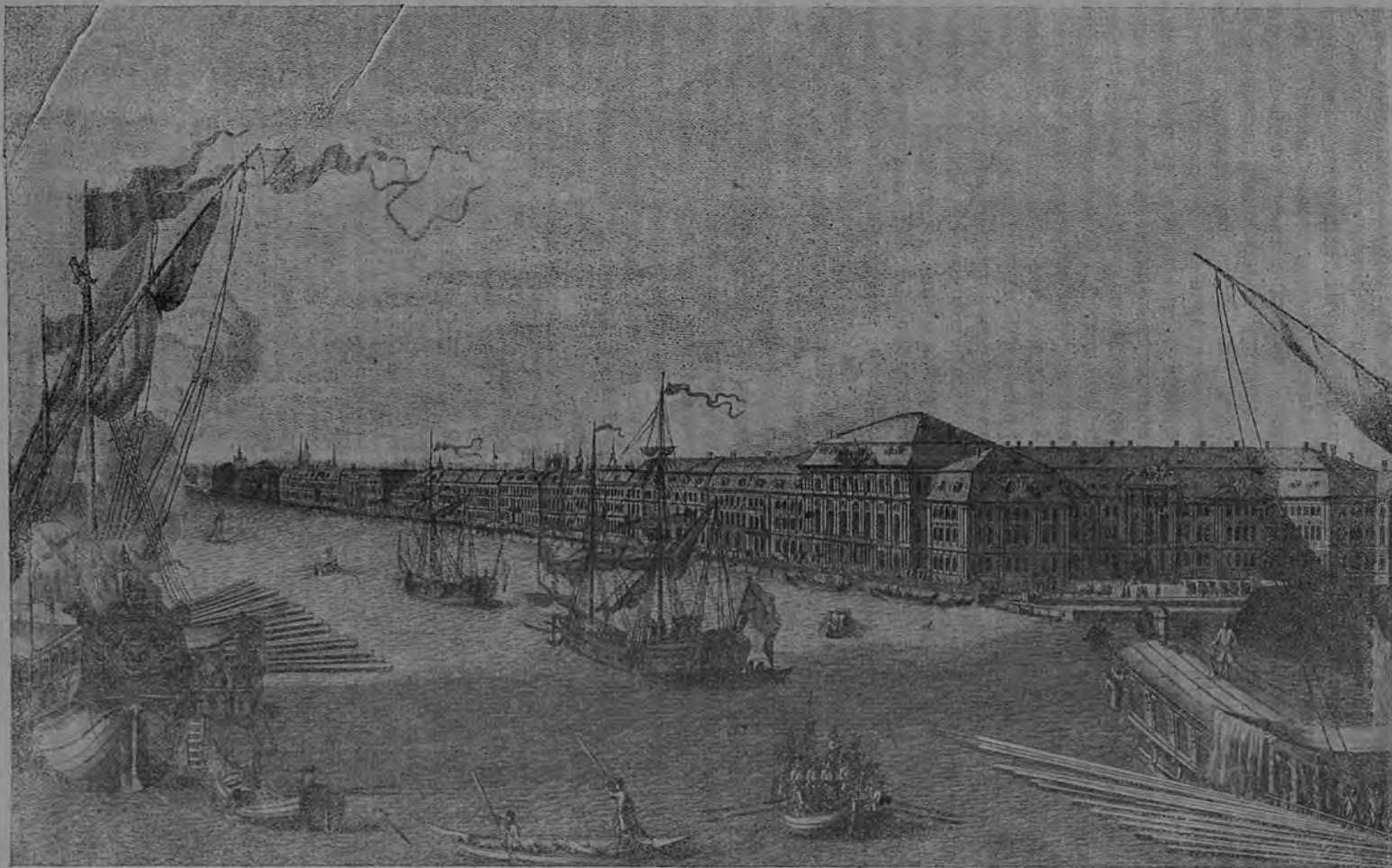
Но и в границах скромных, если я просто спрошу: неужели русским музыкантам не дороги имена Глинки, Бородина, Мусоргского, Даргомыжского

и их величественно прекрасные, по своему значению в эволюции русской музыки, сочинения? Ведь, это же наш музыкальный Эрмитаж, наши неогретенные сокровища! И если они дороги, тогда надо же что-то делать, надо извлечь русский оперный театр из-под груды антихудожественных привычек, в сторону от соблазнов обывательщины и затраты громадного труда на повторение старых ошибок.

## II.

С толь длинное вступление пришлось мне сделать ради желания защитить от небрежения, прежде всего, „Русалку“; искреннюю, хотя и наивную в непосредственности своего драматизма оперу великого искателя правды выражения в русской музыке—Даргомыжского. Как красиво можно было бы воспроизвести „Русалку“, если ее „бытовой строй“ провести сквозь призму „венециановского“ восприятия русского быта, углубляя фантастическую сторону до *звучности* врубелевского колорита.

Ведь, от зовов Русалки тропинка ведет к таинственным кличам Волховы, к ее тоске по „песням земли“. Русалка, несмотря на ложный пафос многих моментов ее партии, уже предваряет собою будущее вслушивание русских композиторов в эмоциональный мир русской женщины. Русалка—первый ярко выраженный в русской опере женский характер, и, вместе с тем, первый луч музыки, направленный в глубь женской души. Это *опыт*, который, современем накопляясь, приводит к раскрытию в страстных песенных стихиях, на Западе неслыханных, таинственной силы любви. Любви, как жизненного становления, как творческого акта, в котором познается ценность души, ее величие, смысл ее существования в мире, а не любви бульвара и салона, не любви авантюрной, принимаемой в плане забавы или искания приключений от пресыщенности. Сквозь мглу омота власти жаждущей любовной страсти проводится месть, сквозь кристально ясную поверхность



Клыбель Русского Театра. Петербург, Васильевский Остров.

(Гравюра).

любви отдающейся—самопожертвование. Но и в том и другом случае, в пределе, дана обреченность смерти. Русские композиторы неустанно влекутся к этой антиномии в плане музыкальном: любовь—радость жизни, и жизненный подвиг, для женщины вмещающий в себя смысл жизни и, одновременно, любовь—близнец смерти, соблазнительный мираж, приближение к которому равносильно шествию на казнь.

В русской опере можно наблюдать два выше данных разветвления любовного подвига и увенчание их смертью на целом ряде примеров. Жизнь женской души, в музыке явленная, повторяю, одна из основных художественных проблем русской оперы. Русалка, Марфа, Любаша и — в дальнейшей эволюции—Шемаханская царица: их сердца пламенеют захватной, испепеляющей душу, страстью, сквозь мглу омута которой проводится акт мести через смерть или в самой смерти. Вера Шелога и Ольга в „Псковитянке“, и в светлой дали—Феврония, вот крайние листья другой ветки, с которыми сплетаются в душевном родстве в акте преображения через любовь: Чародейка, Кашевна, Волхова и в мрачном ореоле обреченности жертв невинных: Марфа—Царская Невеста, Мария в „Мазепе“, Даша („Вражья сила“), Сервилия, Мария („Пан Воевода), Лиза („Пиковая дама“) и др. Как редкое исключение из двух рядов—гениальное постижение в музыке образа Донны Анны, данное Даргомыжским в „Каменном Госте“. Редкое, потому что приятие любви в плане острого эротизма, лукавой утехы, обольстительной игры—пламя вспыхнувшее в страстном мелосе Ратмира и в сладострастных грезах Шамаханской царицы, не выступает, как явление постоянно приковывающее к себе внимание.

Задание, инстинктивно, повидимому, осязаемое Даргомыжским в „Русалке“, было крайне трудным опытом художественного воплощения. В плоскости

бытовой оперы Даргомыжский имел длинный ряд предшественников, и к его услугам были готовы приемы и даже формулы выражения любовной радости, утехы, печали, досады, каприза, грусти, а также всей бытовой обстановки и народного колорита \*). Но в плоскости фантастики, взятой уже не в наивной феерической бутафорской обстановочной видимости, а в эмоционально-ритмическом преломлении (жизнь в смерти для-ради свершения мести), Даргомыжский проторенных путей не знал. Это настолько характерно, что в выразительнейшем „призыве“ Русалки (в конечном счете—это и завязь и предельная точка всего действия), композитор, *найдя нужный материал*, не в состоянии, однако, развить его до остроты непреодолимого влечения, перед которым немислимо было бы устоять изменившему любовнику. Поэтому, вероятно, финал „Русалки“ и оставляет впечатление незавершенности, неразрешенности, в то время, как тот же призыв, показанный в начале увертюры, влечет и манит в заманчивую даль, звуча, как провозвестник свершения любовных чаяний и упований, как голос ласкающей и обольщающей волю надежды \*\*). Такая неудача

\*) В этой области Даргомыжский прямой наследник екатерининской и александровской бытовой оперы, и стоит ближе к Титову и Верстовскому, чем к Глинке.

\*\*) Даргомыжский владел, порой, гениальной интуицией музыканта-драматурга, не уступая Монтеверде и Глюку. К сожалению, о нем говорились и писались лишь общие места, больше всего в „спортивном отношении“: в чем он опередил Глинку и в чем Глинка сильнее его. Между тем, внимательный анализ произведений Д-го, в смысле исследования звуковой динамики их, открывает более существенные данные, позволяющие определить значение композитора гораздо глубже и конкретнее. Здесь этому не место. Но укажу на один ярчайший пример подлинно оперно-симфонической выразительности: на мастерское *спрятывание* темы призыва Русалки в увертюре перед появлением драматизованной первой темы *allegro*. Темп призыва уходит в *tiptrot* и таким образом, *обнажаясь*, сохраняя только ритмический свой облик и еле намекая ю колоритным звучанием литавр—интонацию мелодическую, как бы исчезает из слуха, погружаясь глубже и глубже. Вообще, начало увертюры насыщено подлинным симфонизмом большого мастера. После *tutti* (бытовой хор) и гармоний „жалобы княгини“ (былого счастья мне не возвратить“) *всплывают* предчувствия как в тумане, заклиниванием вынужденные, реют призрачные русалочки звучания. Приближаются, заполняют собою все и исчезают. И только тогда перед нами развертывается в обычном сопоставлении тем („любовного трепета и опасения“ и „любвонной ласки“) драматическое *allegro* увертюры

объясняется, конечно, тем, что Даргомыжскому не суждено было в этой области пойти дальше ощупью схваченного *состояния*, и только Римскому-Корсакову удалось, в конце концов, претворить в утонченнейших ритмах, тембрах и в нежной прелести томного мелодического орнамента звуковую жизнь *нежити* (горячо рекомендуя тем, кто хочет ознакомиться с одним из любопытных исследований „русалочьей жизни и быта“ книгу Зеленина „Очерки русской мифологии“).

Умершие насильственной смертью, чья жизненная энергия не успела проявить себя во всей полноте, пользуются, по народным верованиям, своеобразным правом на дожитие или, вернее, на изжитие, потому что их не принимает земля „до срока“. Наташа, умирая с отчаяния, но отнюдь не жертвуя собой, уносит в Днепр неостывшую жажду мести. Напряженность ее мстительной эмоции делает ее мертвую, холодную,—живой, пока живет в ней месть. Лелея мысль, как завлечь в омут князя, она не столько жаждет любовной улады (она познала „исход любви“ во время жизни на земле), сколько покоя и права на смерть вместе с ним, конца не дожитой, оборвавшейся жизни Углубленное в этом направлении народное верование о том, что умерших насильственной смертью не принимает земля, говорит о могучей вере в жизнь, в жизненную энергию и в неугасимый творческий пламень человеческих эмоций, даже вслед за смертью телесной, оставляющих след в мире.

Тема — музыкальная. Пушкин ее наметил. Даргомыжский почувствовал ее глубину инстинктом художника звука, но, не будучи одарен гениальной зрелостью Глинки, смог дать лишь общий очерк без завершительного экстаза мести \*). Даргомыжский,—человек не

далеких горизонтов в смысле богатства *усвоенного* материала и утонченности вкуса,—в сравнении с Глинкой, больше был прикован (в период работы над „Русалкой“, т. е. с 1843 по 1855 год) к русскому музыкальному быту и поэтому, как я уже сказал, ближе соприкасается и роднится со своими предшественниками в сфере бытовой оперности. Стиль его „Русалки“ заметно тяготеет к бытовой драме. Звуковая речь первого и второго актов и первой картины третьего акта насыщена и в формальном и в интонационном отношении, да и в смысле подбора материала, всеми обычными элементами, присущими заданиям художественного воплощения жизненных испытаний сквозь призму быта. Свадебный пир в таких операх напоминает посиделки и „теремные забавы“, жизнь деревни рассматривается сквозь строй помещичьих идиллий о добрых поселянах, придворный (дворцовый) внутренний уклад берется в преломлении эмоциональном: это—тоска запертых в терему женщин по воле. Но все пронизано песнью, песенной задушевностью и, сообразно эпохе, у Даргомыжского и его предшественников элегически-грустным, напевно нежным ладом песни-романса, а дальше — во второй половине XIX века—более суровой диатоникой характера великорусского.

В „Русалке“ композитору легче всего было идти по линии наименьшего сопротивления—к бытовой драме. К сожалению, неизвестно, как сочинялась „Русалка“. Думается мне—импровизационно, от картины к картине и, может быть, заранее предваряемыми ход событий отдельными эпизодами. Вряд ли Даргомыжский имел перед собою общую концепцию и осознавал всю важность задания, т. е., как претворить лик Наташи—любящей деревенской девушки в образ мстительной царицы (она и царица-то, потому, что мстит!), как *сирены*, влекущей к себе истомной, сладостной песнью. Мне даже кажется, что увер-

\*) Марфа в „Хованщине“—вот окончательное воплощение Русалки. Здесь дело не в сюжетной видимости, там конкретной (сожжение), а тут сказочной (завлечение в воду русалочкой). Суть дела, именно, в *заалекании*, т. е. в изжитии любовной эмоции в мести. Марфа, ведь, тоже умерла для мира, и стала *сиреной* для Андрея Хованского.

тюра, столь цельная и единая в своей симфонико-драматической концепции, написана была после всего, когда из опыта написания всей оперы выкристаллизовалось подлинно-верное понимание замысла (красноречиво говорит об этом и финал увертюры). Если же сочинение увертюры стояло в начале, тогда еще показательнее выступает беспомощность композитора, нашедшего выразительно-богатую формулу, а потом расплескавшего ее в романсных и танцевальных ритмах (а-dur'ное allegro куплетного пошиба в первом ансамбле), не сумев отделаться от привычного склада бытовой оперы \*). Только вся почти партия Наташи и отдельные моменты первого акта, особенно же первый хор с наигрышем, указывают на дальнейшую эволюцию в основном направлении. Во втором же акте, пронизанном в своей бытовой части танцевальными ритмами славянских песен, из лирических моментов остро выделяется дивная скорбная песня Наташи, выделяется и силой контраста и силой внутреннего выражения. Чувствуется, что воля и душевная крепость девушки, подавленной горем, теперь выкристаллизовались в мучительное состояние острой мстительной скорби, с которой трудно будет совладать князю. Песня звучит, как голос совести. Она, только она, делает необходимой и драматически оправдывает сцену на берегу Днепра и каватину („невольню к этим грустным берегам“): после „песни-совести“, *встравленной* в его душу, князь не может не пойти, терзаемый угрызениями совести, навстречу своей гибели. Найдя в „похоронно-свадебной песне о рыбаках“ Наташи верный рисунок, Даргомыжский в дальнейшем развитии действия уже находит возможным в „арии мести“ пятой картины выйти решительно за грань бытовой песни-ро-

манса и в блестяще характерных, жаждой мести напоенных интонациях — обнаружить зловещий лик Фуррии.

При анализе музыкально-драматического напряжения и эмоциональной динамики каждой оперы важно найти ярчайшие точки опоры, к которым влечется действие и от которых оно течет, обусловленное внутренней необходимостью. В. В. Стасов, воспринимавший музыку по силе воздействия на его психику выразительнейших „правдивых“ моментов (именно *так* он постиг Мусоргского), не любя „Русалки“ целиком, все же верно намечал и чувствовал движение действия: и в свадебной „песне о рыбах“ он подчеркивал глубину драматического чутья Даргомыжского. Я не могу в статьях этих давать анализ динамики опер целиком, с выше упомянутой точки зрения, так как и без того письма мои удлиняются.

Коснувшись „Русалки“, я только хотел раскрыть *слышимый* смысл ее и сделать просеки там, где стоял глухой лес общих фраз, исключая замечательной статьи Серова, все же устаревшей. Я не касаюсь Мельника, не касаюсь значения речитативов „Русалки“, занимающих важнейшее место в эволюции выразительности русской музыкальной речи. Я остановился только на самой Русалке, и потому закончу свои заметки лишь указанием на правоту Стасова в кратком обзоре развития действия оперы.

Своенравный, неумный, вспыхивающий нервный *тон* речей Наташи звучит с первых тактов ее речитатива („Чу, я слышу топот“): оттого так долго и увещевал ее отец. На время „сердце“ утихает. Композитор „переводит“ стиль речей Наташи то в сферу элегического романса, то в плоскость куплетно-танцевальную. Так до гениальной сцены расставания, где в мыслях о ребенке перед слушателем всплывает подлинный лик оскорбленной девушки. Зреет в глубине души ее ненависть к отцу, к любовнику, ко

\*) Как гениально преодолевает условности этого склада Глинка в своей первой опере даже тогда, когда ему приходится пребывать в условиях, обязывающих к воплощению такого рода! Напомню, хотя бы гениально ритмованную песнь сироты. Глинка чувствует, как Венецианов.

всем окружающим. С поразительной постепенностью Даргомыжский обостряет нервное состояние Наташи путем смены темпов и метров, острых перебоев с помощью пауз, фермат, форшлагов, как бы вносящих „зацепки“ в линию мелоса, путем всплеск оркестрового напряжения и извилистого чередования различного рода мелодических полевков среди пестрых тональных сопоставлений. Напомню изумительное по иронии искажение мелодии князя („видишь ли, князя не вольны“) в устах Наташи, на ее причитание („О Боже, он уехал“), на замечательное использование трехдольного метра в трех различных эмоциональных стадиях („отца! какой ты мне отец“, „вот, вот венец мой“ „Днепра царица“) \*).

Взрыв отчаяния, горя, скорби и вместе с тем твердая решимость найденного исхода, жажда жить и борьба между волей к жизни и смертью, все, что

накипало в душе, — все теперь концентрируется в гениальном заклинании: „Днепра царица“. И как раз этот момент при исполнении почти проглатывается, как будто все спешат кончить акт!

Во втором действии нервное состояние Наташи переходит в *холодно-страстное*, сосредоточенное, еле-сдерживаемое спокойствие: „песнь о рыбке“ — „голос совести“. Вот центр всего действия (остальное почти все устарело: в особенности дуэт княгини с князем и заключительные ансамбли). Эта песня обуславливает все третье действие: она вызывает князя на берег Днепра и рост в нем лирического волнения (каватина). Княгиня и Мельник — два контрастирующих характера, углубляющих смысл душевной борьбы князя. В четвертом акте дано развитие характера Наташи в направлении ее перерождения в мстительницу-Фурию. В последней картине она скрывает жажду мести под интонацией Сирены. Цель заклинания первого действия осуществляется.

Игорь Глебов.

\*) Какое богатство изобретения интонации везде и как выразительно можно все воспроизвести, если вдуматься в постепенность развития драматического напряжения. Увы, иные моменты совершенно глоснут в неряшливой затрепанной „традиционно-театральной“ передаче. И это совсем не по вине исполнительницы, артистки Кобзаревой, обладающей прекрасным голосом, музыкальностью и выразительностью интонации.





### Трибуна о балете.

23 октября в помещении Музея Гос. Акад. Театров состоялось первое открытое собрание Г. Ак. Балетной труппы с представителями Театрального Училища, Управления, артистов Гос. Академических театров, делегатами от Петроградской прессы и публикой. Инициаторы имели целью широко информировать как самих артистов, так и всех интересующихся судьбами Русского балета о современном состоянии хореографического искусства и выяснить путем открытого обмена мнений действительный художественный уровень нашего балета в связи с упорными нападками в виде резкой и пристрастной критики части прессы. Петроградский Академический балет открыл свою деятельность в текущем сезоне лишь месяц тому назад, но даже и за этот короткий срок, как вокруг Актеатров вообще, так и особенно во-

круг балета образовалась такая душная атмосфера нападков, злобствований, сплетен и поджогов, что публично выяснение всех обстоятельств стало необходимым. Собрание возбудило большой интерес и привлекло, помимо артистов всех трупп, многих любителей балета, художников, музыкантов, ученых и представителей прессы («Правда», «Красная газета», «Еженедельник Г. А. Т.», «Последние Новости», «Обозрение Театров», «Музыка и театр», «Известия Петросовета»), а также представителей Сорабиса и Севцентропечати.

Председателем Собрания был избран Управляющий Гос. Ак. Театрами И. В. Экскузович; товарищем председателю—режиссер И. Н. Иванов.

Собрание открылось информационным докладом Управляющего Балетной труппой Л. С.

Леоптьева, который сообщил общее положение дел в балете и обрисовал те тяжелые условия, в которых приходилось труппе работать последние годы. Помимо беспримерных жизненных условий тружеников сцены и их артистической деятельности — революция перетасовала самый состав труппы и вызвала полную переоценку ценностей. За пять сезонов труппа потеряла таких создателей и артистов, как Фокин, Карсавина, Владимиров, Смирнова, Романов, Вильзак, Люком, Шавров; уменьшилась в общем составе на 30%; переменяла четыре системы внутреннего управления — и при всем этом продолжала обслуживать три больших театра, выдерживать громадный и разнообразный репертуар и давать новые постановки. Артисты, составляющие ныне труппу, не покидали своего фронта и стойко выдержали все суровые натиски жизни.

А теперь, когда буря начала утихать и натиски жизни хоть немного ослабели — появились новые натиски, со стороны «специальной» критики и лиц, упорно добывающихся активного участия в управлении труппой и ее школой. Как образец такого рода домогательств, докладчик опубликовал «Докладную записку Н. Г. Легата» Наркому А. В. Луначарскому.

В этой записке Н. Г. Легат сетовал на то, что возвратясь в Петроград и предложив балету свои услуги, он получил приглашение лишь на должность сверхштатного балетмейстера, мима и учителя танцев, с категорическим отказом принять в состав труппы его жену Н. А. Николаеву. «Как идут балеты» — писал Легат: «это каррикатуры на постановки Петина. Во всей труппе нет ни одного компетентного человека, я же хочу одухотворить дело балета, ибо науки пекажат великие творения. Для постройки нового — нужно убрать весь мусор старого. Мне предлагают исполнение мимических ролей, — но как я могу дать серьезную мимичку рядом с безграмотной корифейкой в амплуа балерины. А Школа? В ней осталось воспитание прежних лет, построенное на соблазнах и угодничестве богатым шлопаям! Науки нет никакой. Балетное училище пизуда не годится и поддежит полной ломке. Нам не нужна проститутская красивость с безграмотным письмом по начертанию горничных и лакеев. Работать в такой школе можно лишь по полному ее разрушению и воссозданию. А сделать это может единственный человек — А. Л. Волынский, крупный ученый и знаток хореографии, создавший уже настоящую школу с циклом специальных лекций и правильной постановкой дела. Аудитория Волынского переполнена. Она

служит магнитом для самого Академического балета. Не только воспитанники, но и сами артисты идут к Волынскому. Он единственный, чуткий проводник истинных путей хореографии. Там же работает и Н. А. Николаева по новой методике преподавания. Почему труппа отключает мою жену; если она не кончила школы, то зато она моя ученица. Я работать могу только рядом с Волынским» . . . и т. д. и т. д.

Не входя в оценку такой несправедливой критики Школы, докладчик лишь указал, что автор записки, будучи сам воспитанником этой школы, а позже и преподавателем, прежде отзывался совершенно иначе о своей alma mater.

Злобствования части критики продолжались, достигнув апогея к концу сезона 1921—1922 г.г. и наконец минувшим летом вошли в балет два новых деятеля: А. Л. Волынский и Н. Г. Легат.

Что касалось Н. Г. Легата, то отдавал должное его педагогическим заслугам, труппа встретила его назначение на пост профессора с радостью. Однако, в самом начале работы, Н. Г. Легат внезапно покинул Россию, бросив дело, которого добывался несколько месяцев.

Председествовавший, И. В. Эскузович, внес поправку, что домогательства Н. Г. Легата начались еще в 1919 году, но И. В. боялся входа в труппу Легата, будучи знаком с прочитанной здесь его докладной запиской, и лишь на третьем году, по соглашению с управлением труппы, пригласил Н. Г. Легата.

Далее докладчик Л. С. Леоптьев позначкомил собрание с письмом Н. Г. Легата о Школе, напечатанном в «Жизни Искусства» и с судьбой ответа на него, показанного редакцией Легату в рукописи и извращенного в печати.

Что касается А. Л. Волынского, то и артисты и публика знакомы с ним с 1912 года по многочисленным статьям в «Виржевых ведомостях». Ныне же пришлось с ним познакомиться ближе: в «Хореографическом Совете». На первом же заседании этого совета А. Волынский упрекнул труппу в отдалении от науки и литературы и начал развлекать многословные речи по идеологии искусства. На все вопросы, обращенные в совете к Н. Г. Легату, последний неизменно отвечал: «Во всем согласен с А. Л. Волынским и ничего прибавить не могу». Большего добиться за 4 заседания Совета от Н. Легата — не удалось.

В последнем заседании Совета, явился новый фактор: письмо на имя А. Волынского, в котором предлагалось вернуть в балет быв-



шего режиссера П. Г. Сергеева. Предложение это встретило единодушный отказ со стороны представителей труппы по причинам, уже достаточно ныне освещенным в печати.

Далее А. Вольнский, лишенный своей главной опоры в лице Н. Легата и рассчитывая найти ее в лице Сергеева, продолжал уже на страницах «Жизни искусства» настаивать на возвращении Сергеева и его яко бы ценных записей, что вызвало ожесточенную полемику почти во всех Петроградских газетах. Желание А. Вольнского активно руководить балетом явилось окончательно.

И. В. Экскузович со своей стороны добавил, что еще на первом заседании Хореографического Совета был поднят вопрос о переконструировании управления труппы, но категорически им отклонен, как мера недопустимая в период планомерной работы сезона.

Продолжая свой доклад, Л. С. Леонтьев коснулся отъезда Е. М. Люком и В. В. Шаврова. При сообщении об их предполагаемом отъезде, в Хор. Совете самим Вольнским было составлено письмо, в котором постулок их порицался, как нарушение артистической этики, что, однако, не помешало потом А. Вольнскому напечатать о вынужденном бегстве артистов, которые не в силах работать в создавшихся условиях.

И. В. Экскузович добавил, что письмо на имя Е. М. Люком было подписано также и П. Г. Легатом, который тогда уже знал об ее отъезде.

Заключив свой доклад, Л. С. Леонтьев указал на трудность работы при создавшихся условиях недобросовестной критики и никому ненужной «болтологии» в Хор. Совете, полагая, что для правильной работы и достижений, нужно дело, а не слова; критика же уместна не в начале сезона, когда работа лишь налаживается, а тогда, когда будут ясны те или иные результаты.

После доклада начались оживленные прения по вопросам состояния балета; его художественного уровня, сохранности традиций Мариуса Петипа, влияния М. Фокина, деятельности Н. Легата, П. Сергеева и положению Школы.

В заключение И. В. Экскузович высказал свой взгляд на балет, который в своем производстве не уступил ни одной няди против производства довоенного времени, несмотря на крайне тяжелые условия и неожиданные обстоятельства. Балетная труппа — это героиня, которую и приносили и приносят на свой алтарь массу искусства. Если нам ставят в упрек па-

дение театра под углом в  $10^\circ$ , то вероятно не знают, что повсеместно в Европе и Америке это падение выражается в  $80^\circ$ . Там нет настоящего театра, настоящего искусства, что подтвердили все наши артисты, любившие заграницей. В Лондоне, в Королевском театре — кинематограф; в Парижской Grand Opera — гастрольезских трупп.

Ни Управление, ни артисты Акттеатров не могут заниматься ежедневными ответами в газеты. Сама их работа отвечает за них. Акттеатры ревизуются и никто не указывает на их падение».

По просьбе членов собрания И. В. Экскузович огласил состав Хореографического Совета. В него входят: Л. С. Леонтьев, Ф. В. Лопухов, А. И. Чекрыгин, П. Н. Петров, И. П. Иванов, А. Я. Ваганова, В. В. Асафьев, В. А. Драмшиников и вновь приглашенный А. П. Бенуа, который дал полное согласие (Аплодисменты).

Перед окончанием собрания была выбрана Комиссия для выработки резолюции в составе: проф. А. А. Гвоздева, проф. С. К. Боянуса, И. Н. Иванова и Д. И. Лешкова.

Перед чтением резолюции Л. С. Леонтьев от лица управления труппы и артистов принес благодарность большей части Петроградской прессы, справедливо и доброжелательно отнесшейся к работе труппы в начавшемся сезоне.

Резолюция баллотировалась по пунктам и окончательно утверждена Собранием в следующей редакции:

## Резолюция

открытого Собрания Гос. Ак. Балетной труппы с представителями Школы, Управления, артистов Академ. театров, прессы и публики.

1. Заслушав информационный доклад Управляющего Гос. Ак. Балетной труппой Л. С. Леонтьева, осветившего в достаточной мере исключительно трудные условия работы, создавшиеся обстановкой резкой и пристрастной критики части прессы, Собрание выражает полное доверие и одобрение деятельности управления труппы, находя ее способствующей прогрессу Балета, стоящего на правильном пути и одушевленного желаниями достижения высоких художественных принципов, которые являются основой балетного искусства.

2. Собрание отвергает, как необоснованные и поверхностные суждения небольшой части прессы о катастрофичности положения Петроградского Академического балета, вытекающие из недостаточно объективной оценки творче-

ской деятельности созидающих искусство артистов.

3. По вопросу о Школе, Собрание признает, что она вышла с честью из весьма тяжелых испытаний последних лет, сохранив лучшие традиции классического балета, неуклонно и энергично вместе с тем проводя в жизнь реформы, соответствующие духу времени, являясь в настоящее время единственной во всем мире

сокровищницей и рассадником Хореграфического искусства.

4. Собрание твердо уверено, что в дружной работе, с обновленной дисциплиной, освещаемой нелицеприятной критикой, Государственный Академический Балет идет по светлomu пути к новым достижениям великого Хореграфического искусства.

Д. Лешнов.



## ОБЗОР ПЕЧАТИ.

С 1 октября ежедневно выходит журнал „Обозрение театров“, о котором мы в свое время уже сообщили.

Приходится искренне удивляться подлинной самоотверженности современных литературных работников. Мы знаем, как тяжела сейчас журнальная работа, как осложнилась техника выпуска каждого номера, и ежедневный журнал в наши дни—это геройская почетная работа.

Тем большее удовлетворение испытываем мы, глядя на изящную внешность „Обозрения“ и аккуратность издания, к тому же всегда интересного по своему содержанию.

\* \* \*

„Жизнь Искусства“ удостоила нас своим вниманием, заведя и у себя „Обзор театральной печати“.

Говоря о первом № нашего журнала и отыскав „некую“ запутанность в его передовице, „Жизнь Искусства“

спрашивает—„Разве запутанное бывает свободным?“.

Нет, не бывает. И обратно, несвободное почти всегда запутанно. А потому—то так действительно запутан о нас первый отзыв нашего старшего брата, что он к тому времени не был свободен в своих чувствах к нам. Но время, как известно, лучший целитель. И отзывы о нас стали совершенно спокойными и не лишенными благодушных и очень метких острот. На „Добрый совет“ ответим, что „А-moll“-ю „путь заказан“ и в журнале его уже нет, хотя, впрочем, постоянно там его и не было, а помещение рецензии — „Урок дочкам“ (почти по Мольеру и Крылову).

По поводу ошибок корректурных, мы убеждены, что к моменту нашего № 42 (даже и без добавления—№ 865) у нас уже не будет напечатано „Бромс“ и пр: курьезы, а также и казусов, в роде рассказанных в „Досадной ошибке“ А. Л. Волынского.



## СТРАНИЧКИ ПРОШЛОГО.

Почти 30 лет тому назад в Мариинском театре произошло печальное происшествие, о котором в Архиве сохраняются интересные документы. Директор театров И. А. Всеволожский рапортовал Министру:

«Сего 3 декабря 1893 года до начала репетиции балета «Золушка» арт. М. К. Андерсон, одеваясь в уборной, хотела потушить спиртовую лампочку, служащую для нагревания щипцов при завивке волос, но спирт от дуновения на него вспыхнул и пошел на тюники, от чего все платье на артистке Андерсон моментально загорелось. М. К. Андерсон в испуге бросилась из уборной в корридор, ведущий на сцену, где была встречена режиссером В. И. Лангаммером, который накрыл ее своей шубой, а О. Палечек повалил ее на пол, после чего немедленно было послано за врачами.

Первую медицинскую помощь подал пострадавшей—артист Карякин, доктор же Петерсон заявил, что обжоги настолько сильны и серьезны, что артистке Андерсон предстоит

продолжительное лечение, о последствиях же самих обжогов в настоящее время ничего определенно сказать невозможно».

Этот несчастный случай препратил навсегда деятельность талантливой артистки и прекрасной танцовщицы. После долгого лечения как на родине, так и за границей, М. К. оправилась, но следы ужасных обжогов лишили ее возможности вернуться на сцену.

На эти грустные воспоминания навел меня новый экспонат Музея Государственных Академических театров, дар самой М. К. Андерсон, представляющий заключенные в большую овальную раму под стеклом обгоревшие остатки тюников, лифа и трико, покрытые портретами артистки, программой ее прощального бенефиса и вырезками из газет с описанием постигнутого ее несчастного случая.

Сравнительно бедный до сих пор Отдел балета в Музее Г. А. Т. начинает пополняться исторически интересными экспонатами.

Д. Л.

## БИБЛИОГРАФИЯ.

Ромэн Роллан. «ЛИЛЮЛИ». Перевод А. Н. Горлина, с рисунками Ф. Мазреля. Петербург. Госиздат., 1922.

Одноактная пьеса Ромэн Роллана, навеянная войной и после-военными общественными настроениями во Франции, «Лилюли»—скорее литература, а не театр. Со свойственным ему остроумием, хотя и несколько многословным, автор изображает обширную картину человеческих и общественных отношений. Это — громадный дубок, рисующий человеческую глупость, тупое людское стадо, с одной стороны, и целую свору жуликов, политиканов, дипломатов, полицейских и торговцев, эксплуатирующих это стадо,—с другой стороны. В этой своре хищников реальные персонажи перемешаны с аллегорическими, как, напр., богиня Ллоли (Общественное Мнение), кошмарный

призрак, похожий на уродливого индусского идола, коварная Илюзия («Лилюли»), завлекающая и губящая людей и др. Во главе всех них—пожалуй, наиболее удавшийся Роллану персонаж пьесы—сам «Господь Бог», которого он характеризует следующим образом: «Красивый, развязный старик величественного вида; длинная седая борода и бакенбарды, когда-то белокурые, а теперь—с зеленоватым оттенком. Легкий восточный акцент. Благородные манеры, которые, в минуты забывчивости, становятся, однако, вульгарными, и тогда важные тирады Господа Бога начинают издавать сильный запах терпких простонародных выражений». В пьесе Роллана «Господь Бог» выведен вдохновителем к войне двух народов. Он одинаково обещает быть на стороне каждого из них и торжественно заявляет: «Где пушки

есть, всегда я там». Натравленные друг на друга, тощие «галлипулеты», символизирующие французов, набрасываются на тощих же «урлиберлошей» (немцев), с яростными криками: «И откушу тебе твой нос!». «Всажу тебе жулак в глотку!».

Вся пьеса выдержана в стиле политической и философской сатиры и некоторые места, действительно, блестящи по остроумию и меткости. К таким сценам относится трагическое появление «Истины» со связанными руками и ногами и закрытым платком ртом.

Лишенная определенной интриги и цельности фабулы, пьеса в чтении все же чрезвычайно интересна. Ритмическая речь, которую написана «Диллюли», делает перевод довольно трудным, и надо отдать справедливость переводчику, что он блестяще справился со своей задачей.

Жаль только, что прекрасно изданная книжка обезображена бездарнейшими (и при том, весьма многочисленными) иллюстрациями Мизреля.

К.

Эдуард Старк. „СТАРИННЫЙ ТЕАТР“. Изд. „Третья Стража“, Петербург. 1922.

Функционировавший в Петербурге в 1907—1908 г.г. и затем в 1911—12 г.г. «Старинный Театр» был, пожалуй, одним из наиболее интересных и ценных театральных явлений «археологического типа» для своего времени. В то время, как в новаторствах Мейерхольтда и наших первых «революционеров театра» закладывалось основание нашего нового, современного театра, «Старинный Театр» взял на себя нелегкую задачу ознакомить русскую публику с лучшими эпохами старого театра. В первый сезон прошли еще, вероятно, и поныне памятные многим театралам вечера «средневекового» театра, с прелестным «Действом о Теофиле» и «Игрой о Робене и Марлон», а во втором—пьесы «Испанского цикла»—«Овечий Источник» Лопе-де-Вега, «Чистилище св. Патрика» и др.

Сохранить след о такой ценной работе—задача весьма почетная и полезная, и жаль только, что издательство поручило это такому, всегда поверхностному, «монографисту», как Э. Старк. Стиль Старка, хорошо всем известный панегирически-волянистый стиль всех его театральных «монографий», порою становится совершенно невыносимым. Исходя из тезиса, который автор (по его словам) считает «основным в творческом процессе художника» (стр. 35), что «искусство творит красоту—

красота творит добро», Старк изливает свои непомерные восторги следующим образом: «И потому стало так грустно, когда «Старинный Театр» закрыл двери. Вдруг стало пусто. Думалось . . . Неужели же красота увянет с тем, чтобы никогда больше не возродиться» . . .

Или вот еще: «В искусстве важны те явления, в которых присутствует частица бессмертного духа. Всякое явление в искусстве преходяще (а не в искусстве?). Рано или поздно оно умирает (?!). Но если на нем почивает бессмертный дух» . . . и т. д.

В подобном тоне еще, пожалуй, можно писать в альбом гимназисткам, но в солидных «монографиях» он нестерпим.

Есть также много неточностей и ошибок. Так, например, на стр. 15 мы читаем, что театр открылся 7 декабря, а на стр. 29—что спектакли начались 8 декабря. Читателю, очевидно, предоставляется самому решать, когда же именно открылся «Старинный Театр». И таких «лягусов» не мало.

Книга прекрасно иллюстрирована, масса снимков с постановок, эскизов декораций, афиши и т. п. Издан «Старинный Театр» для нашего времени великолепно.

Г.

С. М. Доброгаев. Картавость, ее происхождение и лечение. Петроград. 1922 г. Стр. 140.

Вполне естественно, что картавость, являясь одним из крупных недостатков человеческой речи, особенно серьезно и раньше других обращала на себя внимание актеров, и до самого последнего времени наиболее распространенным методом лечения этой болезни был метод артиста французской сцены Тальма. У нас в России исправлением картавости до последнего времени занимались тоже по большей части артисты или преподаватели выразительного чтения (Д. Коровяков). Монография проф. С. М. Доброгаева, известного специалиста по психиатрии и нервным болезням, поэтому, представляет собой исключительный интерес. Не входя в подробное изложение опытов, произведенных проф. Доброгаевым и самого метода его терапии картавости, отметим только, что результаты, полученные при применении этого метода, оказались вполне удовлетворительными. Применяя свой метод в большем (главным образом 14 — 25-летнего возраста) проф. Доброгаев получил 71,5% излечений картавых. А это процент высокий! Несмотря на специальный характер, книга напечатана популярно, ясно и общедоступно.

Б.

### Плутарх о музыке.

В конце текущей недели Петербургское отделение Госиздата выпускает в очень изящном издании русский перевод трактата Плутарха „О музыке“. Трактат этот появляется впервые на русском языке, и потому мы считаем необходимым посвятить несколько предварительных слов этой новинке русской музыкальной науки.

Трактат Плутарха является главным источником наших знаний о древне-греческой музыке.

Он содержит исторический очерк о раз-

витии греческого музыкального искусства и обзор его теоретических основ. Трактат написан в форме диалога и относится к юношескому периоду великого греческого моралиста. Принадлежность его Плутарху в прежнее время оспаривалась, и только в середине прошлого столетия была окончательно установлена знаменитым Вестфалем. Перевод сделан профессором Н. Н. Томасовым и снабжен обширными примечаниями и вступительной статьей проф. Е. М. Браудо. Книга выходит первым номером библиотеки „Мыслители о музыке“, издаваемой Госиздатом под редакцией Е. М. Браудо.

## Х Р О Н И К А.

В № 6 „Еженедельника“, в хронике, (на стр. 40—41) в отчете о концерте в Музее Ак. Т-ров есть некоторая неточность в изложении сообщения П. П. Гнедича,—он говорил о трагике Максимове, игравшем Лира, а не о комике Мартынове. Затем он указывал на то обстоятельство, что Александринский театр посещался в 1868—71 годах аристократией, когда давались там оперетки, а не водевили,—как сказано в отчете.

28 октября с. г. исполняется 250 лет существования Русского театра. Первое театральное действо на Руси состоялось в 1672 году. Пастором Грегори было поставлено «Эсфирь или Артаксергосово действо».

В понедельник, 30-го окт. с. г., в 8 час. веч., в Музее Гос. Акад. т—ов состоится открытое заседание по поводу исполняющегося 250-летия русского театра, на котором академик В. Н. Перетц сделает доклад на тему: „Российский театр 250 лет тому назад“.

### Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

#### Академические театры.

Приступлено к репетициям оперы Римского-Корсакова «Сказка о Царе Салтане», которая пойдет в прежней постановке режиссера Лосского,

\*\*\*

Следующими постановками в Малом Оперном театре будут: «Иоланта» Чайковского и «Похищение из Сераля» Моцарта.

\*\*

Эмиль Купер ожидается в Петрограде к 3-му ноября.

\*\*

Заглавная партия в опере «Аида» поручена А. И. Козаревой.

\*\*

В репертуар Академической Драмы включена новая пьеса А. В. Луначарского «Освобожденный Дон-Вихот».

## Балет.

В состав высшего Хореграфического Совета при Академическом Балете вступил А. Н. Венуа.

\*\*  
\*

Управлением Гос. Ак. Балетной труппой сделано распределение всех артистов балета по категориям соответственно художественным достоинствам, служебному стажу, тарифной ставке и занимаемым ролям. Личный состав труппы распределен на 5 категорий: Балерины, Солистки и Солисты, Артисты 1-го плана (первые танцовщицы и танцовщики), Артисты 2-го плана (вторые т-ты и т-ки) и Кордебалет.

\*\*

Балетная труппа начинает пополняться возвращающимися артистами.

Вернулся в труппу В. А. Семенов, который пользовался большим успехом у публики несколько лет тому назад. С Семеновым заключено условие, и он вступает в состав труппы в ноябре с. г.

Дебют его состоится в первом представлении балета «Жизель», где он исполняет одну из лучших своих ролей—графа Альберта.

\*\*

Получено сообщение о смерти б. балерины Московского Большого театра Веры Коралли.

\*\*

31 октября с. г., в день годовщины Текстильного треста, спектакли во всех Академических театрах предоставлены тресту для Текстильщиков.

\*\*  
\*

1 ноября с. г. спектакль в б. Михайловском театре «Фауст» предоставлен Швейному тресту.

\*\*

## Государственные театры.

### Большой Драматический театр.

Тяжело заболел Н. Ф. Монахов. Болезнь началась в Москве, куда артист выезжал на

гастроли; в Петроград его привезли совсем больным.

Вследствие этого, назначенное на 31 октября первое представление пьесы французских драматургов 2-й половины 19-го века Мельяка и Галеви «Грелка», отменяется и первая постановка состоится 10 или 11 ноября.

\*\*

К октябрьским торжествам готовится пьеса Георга Кайзера «Газ», первое представление которой назначено на 7 ноября. Ставит пьесу главный режиссер театра К. П. Хохлов по эскизам Ю. Анненкова.

\*\*

### Петроградский Драматический театр.

Осуществлена постановка новой пьесы в 9 картинах «Антихрист» (Юлиан Отступник), инсценированной и обработанной З. В. Холмской и В. Е. К. специально для этого театра.

Этой пьесой открывается цикл постановок религиозных драм: на очереди «Никон» (патриарх всея Руси 17-го века) В. Бояновского, и репетициям которого уже приступлено, и инсценировка третьей части известной трилогии Мережковского «Царевич Алексей».

Как в «Юлиане», так и в «Никоне» изображены яркие исторические моменты столкновения религиозных мыслей рисуемых эпох. Сюжет первой пьесы—борьба языческой философии и христианского мировоззрения; в «Никоне» выявлено возникновение и развитие русского раскола и изображено столкновение старой и новой христианской православной идеологии.

Пьесы эти, по трагическим в них темам, так. обр., являются вполне современными.

\*\*  
\*

В режиссерской работе по постановке «Антихриста» принял участие главный режиссер театра «Новой Драмы» Алексей Григ. Григич.

\*\*  
\*

Художница Л. В. Яковлева (учен. Бахста, работавшая в свое время в известном театральной публике кабаре «Привал Комедиантов»), только что вернувшаяся из провинции, приглашена в качестве художника-декоратора в Гос. Драмат. театр.

Между прочим, Л. В. Яковлева—одна из создательниц первого в России кукольного театра.

\*\*

В постановке «Антихриста» принимают активное участие слушатели студии, существующей третий год при театре. Студисты старшего курса несут практическую актерскую работу; младший курс принимает участие в массовых сценах.

\*\*

В состав труппы П. Д. Т. приняты: Е. К. Кафафова (из Больш. Драмат. театра) и артисты Чернявский (из театра «Народная комедия») и Чернышев (б. артист Малого театра).

\*\*

### Мастерская Передвижного театра.

К октябрьской годовщине театр готовит новую сценическую композицию «Ветер, ветер на всем Божьем свете».

### Театр юных зрителей.

Посещаемость Государственного Театра Юных Зрителей (Моховал 35) колеблется от 85 до 100%, при чем по будням большинство посетителей дети, а по праздникам взрослые.

Приступлено к репетициям сказок «Кощей Дом», «Козел» и «Петрушка» (слова С. Маршака и Е. Васильевой, муз. В. Золотарева) которыми предполагается открыть воскресные утренники для младшего возраста.

\*\*

Е. Арской переложена стихами и драматизирована сказка «О Ване, Маше и Бабе Яге», которую она предложила для постановки в Гос. Театре Юных Зрителей.

\*\*

В субботу 28 окт. состоится первое, по возобновлении, представление сказки Андерсена «Соловей» с новым, против прошлого сезона, составом исполнителей и некоторыми изменениями, как в тексте, так и в постановке. Пьесу ставит А. Брянцев. Танцы и шествие

С. Александрова. Церемониальный и финальный танцы будут исполняться артистами С. Адриановым, Т. Васильевой, В. Качалиным и О. Курбатовой; танец шутов (китайчат) артистами: В. Зандберг, Е. Уваровой и воспитанницами студии. Роль судожечки поручена Е. Мунт.

\*\*

Антоном Амнуэль написана и передана в распоряжение Государственного Театра Юных Зрителей русская сказка «При царе Горохе».

\*\*

В Государств. Театре Юных Зрителей для всех актеров вводятся обязательные занятия по ритмике, пластике, фехтованию и акробатике. Занятий хоровым пением были введены еще в прошлом сезоне.

\*\*

### Театр Новой Драмы.

Театр Новой Драмы открылся «Восстанием ангелов».

Сейчас репетируют «Город в Кольце» идущий в день 5-й Октябрьской годовщины.

\*\*

Усиленно репетируют комедию Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» в постановке А. Л. Грипича.

### Пролеткульт.

В театре Пролеткульта в ближайшее время начнутся спектакли классической комедии при участии артистов Академических театров.

### Коллективные театры

#### Еврейский театр.

29-го еврейская труппа Заславского возобновляет свои спектакли в помещении зала гражданских инженеров. Первый спектакль дает полную картину эталов еврейского театра (от Гольдфадена до Гиршбейна).

\*\*

29-го октября в Большом зале консерватории идет на еврейском языке оперетта Гольд-

фадема «Колдунья», при участии заслуженного артиста И. В. Тартакова.

\*\*  
\*

В Петроград приезжает на гастроль известная еврейская артистка Клара Юнг.

\*\*  
\*

## Петроградский театр Драмы и Комедий.

### Репертуар

тиций и спектаклей „Петроградского театра Драмы и Комедий“ (Лиговская, 42)  
с 24-го по 30-е Окт. 1922 года.

Спектали: „Доходное место“, „Хамка“, „Любовь и Предрассудок“, „Лукреция Борджиа“, „Доходное место“, „Гроза“.

Вторник 24-го Окт. и Суббота 28-го Окт. 1922 г. „Доходное место“, комедия в 5-ти актах А. Н. Островского.

Действующие лица: Вышневикий—Н. А. Фролов. Анна Павловна, его жена—Л. А. Арсеньева. Жадов—Н. А. Спарский. Мыкин, учитель—А. В. Чицкий. Юсов—Б. А. Борисов-Милин. Белогубов—С. В. Назаров. Кукушкина—П. С. Яблочкина. Юлинька—Ю. К. Сперанская. Полинька—А. И. Семенова. Досужев—В. А. Рогожин. 1-й чиновник—М. П. Елагин. 2-й чиновник — Д. К. Солунский, Степа, горничная—К. Г. Фролова. Антон—Е. В. Голубовский. Мальчик—Аля Войтах, Григорий, Василий, половые—Г. П. Миробель и М. Душков. Постановка пьесы Главного Режиссера Н. А. Спарского.

Среда 25-го Октября 1922 года „Хамка“ (Ее Превосходительство Настасьюшка) комедия в 4-х действ. Константинова.

Действующие лица: Боровский, учитель гимназии—Н. А. Фролов. Глеб, его сын—Н. К. Теппер. Ольга, его дочь—В. А. Грибоедова. Рахманова, его сестра—Л. И. Косякова. Настасьюшка—П. С. Яблочкина. Перетерский, чиновник—Н. И. Саулиди. Кира Харлампьевна, его жена—Г. В. Панова. Юрий, их сын—М. П. Елагин. Долоцкий, преподаватель гимназии — Б. А. Борисов-Милин. Лохматый гимназист — А. В. Визеке. 2-й гимназист—Д. К. Солунский. Феклуша, горничная—К. Г. Фролова. Иван, лакей меблированных комнат — В. А. Рогожин. Постановка пьесы А. В. Чицкого.

Четверг 26-го Октября 1922 года. „Любовь и Предрассудок“, комедия в 3-х актах Мелевила, в переводе П. С. Федорова.

Действующие лица: Николье Дженкинс—Б. А. Борисов-Милин. Лелия, его дочь—В.

А. Грибоедова. Сюзливан, актер Дрюриленского театра—Д. А. Турек-Далин. Сэр, Фридерик Думплъ — М. П. Елагин, Сондерс-коммерческой маклер—Н. И. Саулиди. Мистрисс Сондерс — К. А. Платонова. Мервин, фабрикант шелковых изделий—В. А. Рогожин. Мисс Пенелспа, его сестра — П. С. Яблочкина. Пикок, адвокат—С. В. Назаров. Литль-Джон—Г. П. Миробель. Диксон—Е. В. Голубовский. Постановка пьесы режиссера Н. К. Теппер.

Пятница 27-го Октября 1922 года. „Лукреция Борджиа“, трагедия в 3 действиях и 5-ти картинах В. Гюго, в переводе А. Н. Аненштейна.

Действующие лица: Лукреция Борджиа—Л. А. Арсеньева. Альфонсо Д'Эсте—А. В. Чицкий. Дженнаро—Д. А. Турек-Далин. Губбета—Н. А. Фролов. Маффю Орсини—Г. С. Ремезов. Ливеретто—М. П. Елагин. Гацелла—Г. П. Миробель. Петруччи—Е. В. Голубовский. Вителоццо—А. В. Визеке. Рустигелло—Н. И. Саулиди. Астольфо—С. В. Назаров. Княгиня Негрони—Н. П. Нищинская. Пажи, гости, 4 стражи. Хор под управлением Г. И. Щурова. Декорации по эскизам художника М. П. Зандина, исполн. художн.-декорат. И. Я. Хорошанским. Постановка пьесы А. Ф. Мокина.

Воскресенье 29-го Октября 1922 г. „Гроза“, драма в 5-ти действиях и 6-ти картинах А. Н. Островского.

Действующие лица: Дикоп — В. А. Рогожин. Борис—Г. С. Ремезов. Кабанова—П. С. Яблочкина. Тихон—Н. А. Фролов. Катерина—Л. А. Арсеньева. Варвара—В. А. Грибоедова. Кулигин—Б. А. Борисов-Милин. Кудряш—С. В. Назаров. Шалкин — М. П. Елагин. Феклуша — К. А. Платонова. Глаша — К. Г. Фролова. Барыня—Л. И. Косякова. Девушки, горожане. Декорации по эскизам художн. М. П. Зандина, исполн. художн.-декоратором И. Я. Хорошанским. Постановка режиссера А. Ф. Мокина. Помощник режиссера К. С. Никитин. Общая экспозиция постановки Главного Режиссера Н. А. Спарского. Начало всех спектаклей ровно в 8 час. 30 мин. вечера.

### Музыкальная комедия.

В ближайший репертуар включена оперетта «Мальбрук».

\*\*  
\*

Получено сообщение о предстоящем приезде в Петроград известной шведской артистки Эльвы Гмстеду.

\*\*  
\*



В первой половине декабря впервые пойдет новая оперетта Оскара Штраусса «Сельский музыкант».

### Палас-театр.

Приступлено к репетициям оперетты Вагелтинова «Золотой мотылек».

\*\*  
\*

Вернулся из Москвы Л. Утесов, который будет участвовать в оперетте «Гол-са-са».

\*\*  
\*

В репертуар включена новая оперетта Лео Фалы «Богатая невеста».

\*\*  
\*

Возобновляется: «Идеальная жена», «Метор любви» и «Сибилла».

### Гиньоль.

Драматургом Вал. Трахтенбергом получена в рукописи пьеса молодого датского драматурга Ганса Экнер—«Аборт». Пьеса очень интересна в психологическом смысле—разрешает нравственную проблему. Пьеса заинтересовала даже ученый мир. К постановке намечена новинка Венских театров «Роковая женщина».

В «Театре переживаний» («Гиньоль»), усиленно готовятся к новой постановке пьесы В. Трахтенберга «Обнаженный мозг». Пьеса психологическая—дающая большую интересную работу артистам.

### „Пти-Палас“.

В репертуаре—фарс «Дама от Максима».

\*\*

Заболел нервным расстройством в серьезной форме Н. А. Смоляков.

\*\*

### „Пассаж“.

На 1 ноября назначено первое представление пьесы Рышкова «Губернатор». В дальней-

шем пойдет «Карусель» («Заколованный круг»).

\*\*  
\*

В репертуар «Пассаж» включен инсценированный Крашенинниковым рассказ Локка «То, чего не было».

\*\*

Театр возобновляет в ближайшее время ряд старинных водевилей с пеннем при участии Народного актера В. Н. Давыдова.

### Свободный театр.

М. А. Ведринская выступит в «Эльге» Гауптмана.

\*\*

В последней программе участвовала заслуженная артистка Н. А. Мичурина.

\*\*  
\*

Ближайшая премьера этого театра—«Возвращение императора» Королевича.

### Троицкий театр.

Троицкий театр временно прекратил свое существование и перешел к новой дирекции. В дальнейшем в этом театре будет культивироваться кинематограф и миниатюра.

### Кривое Зеркало.

В помещении театра производятся ремонтные работы. Открытие предполагается 10-го ноября.

\*\*  
\*

### Кабарэ.

На крыше Европейской гостиницы открывается новое кабарэ. Оно будет именоваться «Крыша».

### Вольная Комедия.

В «Вольной Комедии» репетируется, на смену имеющей большой успех «Страсти» с

Юреновой—новая пьеса германского драматурга Пауля Анселя «Сшествие Ганса в Ад». Пьеса эта, воплощающая сонное видение своего героя, студента Ганса, представляет массу мотировочных затруднений. Ставит пьесу Н. В. Петров.

В Балаганчике под гомерический хохот идет пародия на классический балет, под названием «Лебединое озеро Феи Кукла или Конек-Горбунок Спящей Красавицы».

В день годовщины октябрьской революции «Вольная Комедия» возобновляет «Самое Главное» Н. Н. Евреинова.

### Кино.

Севзалкино заключило договор с берлинской фирмой Терра на приобретение большого количества фотографических материалов.

Севзалкино приобретено за границей большое количество последних кинематографических «боевиков», которые в скором времени будут демонстрироваться в Петроградских кинотеатрах.

В Петрограде ожидается приезд германских кинооператоров, приглашенных для производства с'емок.

### Разные.

#### Петроградское музыкальное общество.

Утвержден устав Петроградского музыкального общества, об организации которого за последнее время много говорилось в музыкальных кругах столицы. Цель общества — всестороннее поднятие музыкального искусства. Путь к этой цели—концерты, музыкальное издательство, содействие музыкальному образованию.

16 октября состоялось первое организационное общее собрание. Почетным председателем общества единогласно избран А. К. Глазунов. Далее, среди почетных членов имена:

Шалыпина, Ершова, Ляпунова, Рахманинова и др. Дирекция помещается по набережной Красного флота (б. Английская) в д. № 68, там же репетиционный зал и зал для собраний и камерных концертов. Действительные члены о-ва принимаются дирекцией и утверждаются общим собранием.

Членский взнос 10 милл. ежемесячно (на октябрь мес. и ноябрь) членский билет дает право посещения всех концертов бесплатно.

Устав предусматривает членов соревнования (взнос—25 милл. ежемесячно) из лиц, оказывающих о-ву особые услуги и содействие в достижении его целей.

**Институт истории искусств.** В Российском Институте Истории Искусств начаты с 15 октября занятия на курсах подготовки научных сотрудников Ин—та в 4 отделах: истории музыки, театра, словесных наук и изобразительных искусств. Значительно расширена программа отдела истории музыки. Приглашены читать лекции Б. В. Асафьев, Е. М. Браудо, И. И. Лапшин, В. Г. Каратыгин, С. М. Ляпунов, А. Н. Римский-Корсаков, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачев. Ряд курсов и семинариев по изучению опер Чайковского и Р.-Корсакова и по русскому романсу введены впервые вообще. Расширена и программа отдела истории театра, рассчитанная на 4 года. К чтению лекций привлечены: акад. В. Н. Петец, Д. К. Петров, В. В. Гилпиус, А. А. Гвоздев, Б. А. Кржевский, К. М. Миклашевский, В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов и другие.

Помимо рефератов, читаемых учащимися в различных семинариях фотделом, в Институте бывают и публичные доклады в состоящих при Ин—те обществах. В пятницу 27 октября Адриан Пиотровский читает сделанный им перевод „Лизистраты“ Аристофана.

В Российском институте истории искусств состоялся первый выпуск. Всего окончило курсы три человека.

#### Памяти Аполлона Григорьева.

Пушкинский дом при Академии Наук устраивает выставку, посвященную памяти Аполлона Григорьева. Кроме того, будет выпущен специальный сборник с содержанием речей, произнесенных на торжественном заседа-

нии по случаю 100-летия со дня рождения знаменитого критика.

### Среди драматургов.

Состоялось собрание общества драматических писателей. На собрание явилось всего . . . 5 членов.

### Смерть переводчицы.

Скончалась на днях в Петрограде известная переводчица и автор популярных пьесок Надежда Александровна Деринговская, писавшая под литерами Н. А. З. Вынос тела состоялся из Мариинской больницы.

**Новые оперы.** М. Ф. Гнесиним закончена библейская опера „Авраам“, петербургским композитором И. Мильнером опера на текст С. Ан-ского „Асмодей“. Обе оперы вызваны мечтой о создании национально-еврейской оперной сцены.

\*\*  
\*

В репертуар Василеостровского театра включена пьеса современного немецкого драматурга Макса Гальбе „Юность“. На русских сценах пьеса еще не шла, на украинских же она пользовалась большим успехом. Содержание „Юности“ из современной жизни, число действующих лиц невелико, но постановка представляет много технических затруднений.

Запрещено исполнение одноактной пьесы „Четверть часа Жоржетты“, шедшей в Свободном театре. Причина запрещения та, что артист де-Бур по ходу действия щеголяет в открытом туалете. Избежать этого положения не было возможности, так как вся пьеса—только подражание французскому фарсу с обязательным раздеванием и составляет французскую часть тетралогии Евреинова „Мировой конкурс остроумия“.

Народный артист В. Н. Давыдов в течение истекшей недели гастролировал в Москве в театре-кабаре „Не рыдай“, завоевавшем большие симпатии москвичей. В качестве конферансье в „Не рыдай“ выступает известный опереточный комик А. Д. Кошевский.

„Театр и Искусство“ возобновляет свою издательскую деятельность. В первую очередь предполагается выпустить полное собрание театральных сочинений А. Р. Кугеля (Homo Novus). На-днях выйдет первый том под заглавием „Утверждение театра“, дающий обоснование принципиальному взгляду критика на самодовлеющую роль актера в театре. В следующих томах выйдет: „Театр Островского“, „Театральные портреты“, „Западный театр“ и др. На-днях в том же издательстве выйдет книга „Ритм“ (шесть лекций Далькроза).

\*\*  
\*

В Петрограде открывается отделение Берлинской театральной школы, обслуживающей все виды театрального искусства; заведывание в Петрограде возлагается на И. Ждарского и И. Руденкова, находящегося в настоящее время в Берлине.

\*\*

В средних числах ноября гастролруют в Петрограде жюки Бим-Бом со своим новым злободневным репертуаром.

\*\*

В январе ожидается в Россию Валентина Лян со своей труппой, исполняющей дубок под назв. «Русский праздник в деревне».

\*\*

Обозрение «И тут и там, и то и это» намечено «Маленьким театром» ежедневными представлениями до 8 ноября, в виду большого успеха как материального, так и художественного.

\*\*

После 6-летнего отсутствия возвратилась в Петроград известная пианистка Ирина Энери и в половине ноября дает свой первый концерт в «Кружке Друзей Камерной музыки» из произведений Шопена.

\*\*

В середине ноября в б. Зале Гос. Филармонии состоится концерт — вечер балерины О. А. Спесивцевой и В. А. Семенова при участии вокальных и инструментальных сил.

В хореографической части намечен к исполнению ряд новых интересных номеров.

\*\*

Напечатанное в газетах сообщение о ряде выступлений Московского Камерного балета К. К. Голейзовского в одном из Петроградских частных театров не соответствует действительности. Труппа Голейзовского по самой структуре своих постановок не может демонстрироваться на маленьких сценах, ибо даже астрада большого зала Гос. Филармонии оказалась «тесной».

### Искусство за-границей.

В средних числах октября открылся оперный сезон в лондонском Ковент-Гардене.

В репертуар вошли «Аида», «Риголетто», «Фауст», «Ромео», «Лоэнгрин», «Мейстерзингеры», «Тангейзер» М-ме Ветерфлей», «Тоска», «Воевода», «Миньон», «Паяцы», «Сельская честь», «Кармен», «Самсон и Далила», «Сказки Гофмана». Из новинок пойдут две оперы английского композитора Колик Камбеля «Таис» и «Теламэ». Дирижеры Поль Кене и Карл Вебер.

\*\*

Б. дирижер Мариинского театра Альберт Коуте сейчас находится в Англии, где сильно пропагандирует русскую музыку. Недавно на симфонических концертах в Лидсе, он с большим успехом продирижировал произведениями Римского-Корсакова и Скрибина.

\*\*

В Берлине весьма торжественно отпраздновано 60-летие со дня рождения знаменитого немецкого пианиста Эмиля фон-Зауэра—одного из лучших исполнителей Бетховена. Зауэр хорошо известен и в России, по своим артистическим турне, за несколько лет до войны.

\*\*

Александр Злотти в настоящее время выступает с исключительным успехом в Лондоне. «Таймс» восторженно отзывается о таланте нашего соотечественника, отмечая его на редкость интересную интерпретацию Баха, блестящего Листа и задумчивую передачу русских композиторов.

Зимний концертный сезон в Лондонском Queen's Hall обещает быть на редкость блестящим. Солистами выступят пианисты Бузони, Розенталь, Самельников, Прокофьев, Митя Нивинш, Коршо виолончелист Казалье и др.

\*\*

### Русские артисты за рубежом.

Павел Троицкий, известный юморист выступает в «Стрельне»; его выступления, как в былые времена в России, сопровождаются большим успехом. Певица Лидарская поет у Резникова. Морфесси выехал в Цопот, где выступает в кабаре А. Вернера. Дольский выступал в «Ванька-встанька», с весьма неинтересным заезженным репертуаром. Валентина Лип, собрав труппу в тринадцать человек, раз'езжает по Европе, выступая в русском дубке «Русский праздник в деревне»; успех труппы Лип имеет громадный, Мюнхен дал труппе месячную пролонгацию; зимой Лип ожидается в России. С громадным успехом выступает известный рассказчик Иван Руденков. Материальное благосостояние артистической семьи не блестяще, вернее—ниже среднего. Судя по настроению наших артистов, заброшенных вдали от дома, за границей живется не сладко, и почти все стремятся обратно в Россию. Так, Агнивцев уже получил разрешение от Советского Посольства и выезжает в Россию. Руденков теперь работает над созданием нового театра под названием «Петрушка Ивана Руденкова—Кукольный театр», гастроль которого в России начнутся с весны 1923 года; представительство на Россию поручено И. Ждарскому. Вот частичные сведения о нахождении русских литераторов: Кушпип—в Париже, Амфитеатров—в Праге, Петр Потемкин—в Праге, Аверченко—в Константинополе, Ариадий Бухов—в Литве, Тэффи—в Париже, Урвалцов—в Берлине.

Постановка дела в профессиональном Союзе искусств в Берлине может служить образцом на всю Европу: каждое слово «ложь»—закон. Круглые сутки в правлении лож дежурит член правления и, в случае недоразумений в каком-либо театре, кабаре, по телефону (будь это ночью), вызывается дежурный член, который немедленно на автомобиле приезжает на место происшествия и тут же выносит свою резолюцию, которой обязаны подчиниться обе стороны. Лица, эксплуатирующие членов лож, в случае каких-либо злоупотреблений, предаются немедленно суду и заведения их закрываются.

Каждый спеннческый деятель считает своим священным долгом и за особое счастье полагать в число членов жюжи. Ставки, хотя и выше рабочему (32 тысячи в месяц), чем инженеру (17 тысяч), но все же не могут удовлетворить население, т. к. жизнь в Берлине дорожает по часам. Между прочим, в Берлине сейчас организован Русский Союз искусств, в число членов правления которого вошли: Урванцов, Руденков и другие.



**История музыки в средней школе.** Декретом Прусского министерства народного просвещения введено преподавание истории музыки в связи с историей литературы в немецкие средние учебные заведения.

**Новый труд по истории оперы.** Матстий немецкий историк музыки Герман Кречмар опубликовал в издании Брейткопфа и Герталя историю оперы от момента ее возникновения до настоящих дней, отличающуюся по отзывам специальной критики богатством материала и являющуюся одной из наиболее значительных научных публикаций последнего времени.

**Новая биография Моцарта.** Германским музыковедом Абертом закончена полная переработка классической биографии О. Яна о Моцарте. Обработка настолько отличается от первоначальной редакции труда, что может считаться совершенно новым исследованием.

**Русский номер немецкого музыкального журнала.** Отличным показателем того огромного интереса к русской музыке, какой существует сейчас за границей, может служить только что полученный в Петербурге номер австрийского музыкального журнала „Натиск“ (Anbruch), издаваемого в Вене под редакцией П. Стефана. Номер содержит ряд статей о русской музыке на родине и среди эмиграции. Отдельные очерки посвящены Мусоргскому, Стравинскому, Прокофьеву, а также русским виртуозам. Особый острый интерес иностранная музыкальная критика попрежнему питает к Му-

соргскому, а из современников к Стравинскому.

**Новое произведение Прокофьева.** В Берлине состоялось первое исполнение новой увертюры С. Прокофьева „Еврейские мелодии“.

**Новая Итальянская опера.** Итальянские газеты отмечают особый успех новой оперы молодого итальянского композитора Франко Альфано „Легенда о Сакунтале“. Текст оперы составлен композитором по драме Калидассы. Альфано принадлежит к левому крылу молодой итальянской школы.

**Опера на текст Анатоля Франса.** В Париже состоялась премьера оперы Анри Бассье „Коринфские ночи“, текст которой составлен Анатолем Франсом по знаменитой балладе Гете „Коринфская невеста“.

**Симфонии Глазунова в Испании.** В Мадриде состоялся ряд симфонических концертов, на которых значительное место отведено было русской симфонической музыке, особенно произведениям Глазунова. В последние годы Мадрид начинает все более приобретать характер крупного европейского музыкального центра. Весной там с большим успехом выступал в качестве симфонического дирижера С. Кусевицкий и пианист А. Боровский.



Б. артистка Мариинского театра Е. Садовень в настоящее время выступает в Мадриде. На зимний сезон ангажирована в Париж.



Нам сообщают об успешном выступлении положительно бессмертной Сарры Бернар в Нью-Йорке. Артистка выступила в „Даме с камелиями“. Правда, было поставлено только последнее действие, где, как известно, героиня лежит в постели.



# Казино „СПЛЕНДИД-ПАЛАС“

**ПЕРЕВЕДЕН** на вновь отремонтированное помещение

Большой зал  
**МОДАКО.**

**БЫВШ. КУПЕЧЕСКИЙ КЛУБ**

Фонтанка, № 48 (уг. Графского пер.).

Первоклассный  
**РЕСТОРАН**  
Оркестр музыки.

Казино открыто с 8 часов вечера.

**ТЕПЛО.**

**Вход свободный.**

**УЮТНО.**

## ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКОЙ ФИЛАРМОНИИ.

Петроград,  
Улица Лассаля, 2.

Телеф. 1-34-18.

**В. Беляев.**

Глазунов. Материалы к биографии, том первый, часть 1-я. Страниц 144. Портрет работы Г. С. Верейского (автолитография) и 29 иллюстраций. Обложка П. Н. Шильдкнехта.

**Е. М. Браудо.**

Бородин. Очерк его жизни и деятельности, стр. 15.

**Игорь Глебов.**

Симфонические этюды. Стр. 328. Обложка В. А. Шуко.

Скрябин. Стр. 26. Обложка А. Я. Головина. *(распродано)*.

Моцарт. Стр. 8. Обложка А. Я. Головина *(распродано)*.

Майфред (Байрон — Шуман). Стр. 25. Обложка А. Я. Головина.

Григ. Стр. 11. Обложка А. Я. Головина *(распродано)*.

Глазунов. 8 стр. *(распродано)*.

Рахманинов. 5 стр. *(распродано)*.

Лист. 4 стр. *(распродано)*.

Римский-Корсаков. 23 стр. *(распродано)*.

Чайковский. Первое издание, стр. 25 *(распродано)*.

Второе издание, стр. 25 *(распродано)*.

Третье изд. (дополненное), стр. 69, с обложкой А. Н. Лео.

**В. Г. Каратыгин.**

Рихард Штраус. Стр. 8.

Шуберт. Стр. 14.

**Эмиль Кулер.**

Памяти Артура Никиша. Стр. 11 *(распродано)*.

**И. Лапшин.**

Памяти А. С. Пушкина. Стр. 31. Обложка П. Н. Шильдкнехта *(распродано)*.

**А. Оссовский.**

Брамс. Стр. 12 *(распродано)*.

Кольцо Нибелунгов Вагнера. Стр. 11 *(распродано)*.

**Памяти Данте.**

Игорь Глебов. Данте и музыка.

Б. А. Кржевский. Данте.

Стр. 64. Обложка, концовка и титульный лист А. Я. Головина.

**Н. М. Стрельников.**

Балакирев. (1836—1910). Стр. 12 *(распродано)*.

**Н. Финдейзен.**

Глинка. Жизнь и творчество. Стр. 20.

**Даргомыжский.**

Автобиография. Письма. Воспоминания современников, под ред. и с предисловием Н. Финдейзена. Издание второе (стереотипное). Стр. 182. С портретом композитора.

**Д-р И. И. Крыжановский.**

Физиологические основы фортепианной техники. Стр. 70 с 8 чертежами.

**Поступила в продажу новая книга**

**И. И. ЛАПШИН. Римский-Корсаков. Стр. 80 с портр. композитора.**

ПЕЧАТАЕТСЯ Переписка А. Н. СКРЯБИНА и М. П. БЕЛЯЕВА,

под ред. В. М. Беляева, стр. 163+VIII с 3 портр. на отд. листах. Обл. М. В. Добужинского.

# „Свободный Театр“

Проспект 25-го Октября, № 72.

Со вторника 31-го октября по воскресенье 5-го ноября с. г.

I. „Из любви к искусству“. Водевиль. С участием: Засл. Арт. Гос. Акад. Театра: Н. П. Шаповаленко, А. А. Чижевской, Н. Н. Урванцова. Арт. Своб. Театра: И. В. Макеев и Выгодская.

II. „Мадлен Буше“. Песенки Парижа. III. „ГРОМОВ и МИЛЧ“. Известн. сатир.-дуэтисты

IV. „МОНОМАХОВ“. Соло танцы.

V. „ЖАК НУАР“ (или Анри Заверни). Пьеса Н. Н. Урванцова.

Участвуют: ЧИЖЕВСКАЯ, ВЫГОДСКАЯ, ГУН. ВАДИМОВ, ГИПШМАН, СОЛОМОНОВ, УРВАНЦЕВ, ШУБИН.

Начало в 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> и 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час.

## КАБАРЕ „ШКВАЛ“ ВАРЬЕТЕ

59, Мойка, 59 (угол Невского). Тел. 137-28.

Ежедневно особо выдающаяся программа при участии лучших сил Петрограда и Москвы. ● Первоклассная кухня. ● Русские и иностранные вина. ● Роскошные кабинеты.

**Светло! Тепло! Уютно!**

С'езд к 10 час. вечера. ■ Начало программы в 11 час. веч.

При кабаре постоянное дежурство автомобилей.

ТОВАРИЩЕСТВО

## „Северная Мануфактура“

Гостиный Двор, Садовая линия, 88.

ОПТОВЫЙ СКЛАД мануфактуры, платков, одеял и белья.

Там же и розничное отделение.

# РЕПЕРТУАР

## Петроградских Государственных Академических Театров

с 31-го октября по 3-е ноября 1922 года.





# Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Октябрь. Вторник. 31	РУСЛАН и ЛЮДМИЛА	В 12-й раз ПОСАДНИК.	В 5-й раз СТАКАН ВОДЫ.	Октябрь. Вторник. 31
Ноябрь. Среда. 1	РАЙМОНДА.	Спектакль для Сов. Союз. В 6-й раз СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА.	ФАУСТ.	Ноябрь Среда. 1
Четверг. 2	Спектакль для Сов. Союз. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН.	Спектакль для Сов. Союз. В 10-й раз ПРОФЕССОР СТОРИЦЫН.	Спектакль для Сов. Союз. МИНЬОН.	Четверг. 2
Пятница. 3	СКАЗКА о ЦАРЕ САЛТАНЕ.	В 11-й раз БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК.	В 2-й раз БЕДНЫЙ ИОРИК:	Пятница. 3

Начало спектаклей в 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. вечера.

# ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ  
с 31-го октября по 3-е ноября 1922 г.

## ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

### Академический Театр Оперы и Балета.

(бывш. Маринский).

*Во Вторник 31 Октября*

спектакль для текстильщиков в день  
годовщины треста.

## РУСЛАН и ЛЮДМИЛА

Фантастическая опера в 5 д., муз. М. И. Глинки.

Либретто—из поэмы Пушкина.

Декорации: 1-го акта, 2-й и 3-й картин 2-го  
акта, 3-го и 5-го актов—академика К. А. Ко-  
ровина, 1-й картины 2-го акта и 4-го акта—  
художника А. Я. Головина.

Костюмы по рисункам акад. К. А. Коровина и  
художн. А. Я. Головина.

Танцы и марш Черномора пост. балетмейсте-  
рами М. М. Фокиным и Ф. Лопуховым.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Роль „Финна“ исп. Засл. Арт. И. В. Ершов.

Действующие лица:

Светозар, вел. кн. Киевский . . . В. Г. Шушлин.  
Людмила, дочь его . . . . . В. М. Стратанович.  
Руслан, киевский витязь, же-  
них Людмилы . . . . . П. З. Андреев.  
Ратмир, князь хазарский . . . О. Ф. Мшанская.  
Баян . . . . . А. А. Мишин.  
Фарлаф, рыцарь варяжский . П. М. Журавленко.  
Горислава, плен. Ратмира . . А. И. Кобзарева.  
Финн, добрый волшебник . . . И. В. Ершов.  
Наина, злая волшебница . . . Е. А. Сабина.  
Черномор, злой волшебник,  
карло . . . . . Воспитанник.

Артистами и артистками балетной труппы и  
восп. Гос. Академич. Театр. Училища будет  
исполнено:

В 3-м действии:

Танцы чародейств Наины: Г. И. Большакова,  
Т. А. Трояновская, М. А. Кожухова и проч.  
артистки.

В 4-м действии:

Танец рабынь Черномора, Колыбельная, Марш  
Черномора, Турецкий танец, Арабский танец,  
Лезгинна, Танцы финала: В. К. Иванова, О. М.  
Яковлева, М. А. Макарова, А. А. Раупенас,  
Е. Н. Гейденрейх, О. А. Облакова, А. В.  
Лопухов и проч.

Сыновья Светозара, витязи, бояре, боярыни,  
сенные девушки, няни, мамы, отроки, гридни,  
чашники, столтники, дружина и народ, девы  
волшебного замка, арабы, карлы, рабы Черно-  
мора, нимфы и ундины

Соло испол.: на скрипке—Заслуж. Артист  
В. Г. Вальтер.  
на флейте—Н. И. Верховский.  
на кларнете—В. Ф. Брекер.  
на гобое—И. М. Данскер.  
на английском рожке—А. А.  
Паршин.

*В Среду 1 Ноября*

## РАЙМОНДА

Балет в 3 действиях (4 картинах), соч.  
Л. Пашковой.

Сюжет заимствован из рыцарской легенды.

Музыка А. К. Глазунова.

Постановка и танцы М. Петипа.

Декорации: 1-го действия 1-й картины—Г.  
Аллегри; 1-го действия 2-й картины, 3-го дейст.  
и апофеоза Г. Ламбина; 2-го действ. Г. Иванова.

Мазурку—исп. заслуженный артист И. Ф.  
Кшесинский.

Роль „Короля“ исполнит Заслуженный Артист  
Н. А. Соляников.

Действующие лица:

Раймонда, графиня де-Дорис Е. П. Гердт.  
Графиня Сибилла, канонис-  
са, тетка Раймонды . . . . . О. М. Яковлева.  
Белая Дама, покровитель-  
ница дома Дорис . . . . . З. И. Пюман.

Клеманс } подруги Раймонды Т. А. Трояновская.  
 Генриэтта } М. А. Кожухова.  
 Жан де-Бриен, жених Раймон-  
 ды . . . . . М. А. Дудко.  
 Король . . . . . Н. А. Соляников.  
 Абдеррахман, сарацинский  
 рыцарь . . . . . А. М. Монахов.  
 Бернар де-Вантадур, прован-  
 сальский трубадур . . . . В. И. Пономарев.  
 Беранже, аквитанский тру-  
 бадур . . . . . Л. С. Леонтьев.  
 Сенешаль, управляющий зам-  
 ком Дорис . . . . . П. М. Бакланов.  
 Кавалер из свиты де-Бриен П. И. Гончаров.  
 Сарацинские рыцари . . { Н. Р. Кобелев.  
 { Г. П. Богданов.  
 { А. А. Алексеев.

Дамы, вассалы, рыцари, сарацины, герольды-  
 мавры, провансальцы, королевские солдаты  
 и слуги.

В 1-м действии, в 1-й картине: *La fête de  
 Raymonde.*

- 1) *Jeux et danses*: Трояновская, Кожухова,  
 Пономарев 2, Леонтьев и др.
- 2) *Entrée*: Гердт.
- 3) *Valse provençale*: артистки и артисты  
 Госуд. балета.
- 4) *Pizzicato*: Гердт.
- 5) *La romanesque*: Пономарев 2, Леонтьев.
- 6) *Une fantaisie*: Гердт.

Во 2-й картине: *Visions.*

Гердт и Дудко; *La renommée: Gloire*: Дани-  
 лова, Гейденрейх, Кирхгейм, Декомб, Тюнтина,  
 Коукаль, Франгопуло, Свекис, Большакова 2,  
 Лисовская.

*Les chevaliers. Les amours*: воспитанницы  
 Государственного Театрального Училища.

*Scène dramatique*: Гердт, Монахов, Белая  
 дама и Двойник Раймонды.

Во 2-м действии: *Cour d'amour.*

- 1) *Pas d'action*: Гердт, Трояновская, Кожу-  
 хова, Монахов, Пономарев 2, Леонтьев.
- 2) *Pas des esclaves sarrasines*: артистки и  
 артисты Госуд. балета.
- 3) *Pas des moriscos*: воспитанники Госу-  
 дарственного Театрального Училища.
- 4) *Danse sarrasine*: Уланов и Соболева.
- 5) *Panadéros*: Бибер, Христалсон и др.  
 артистки.
- 6) *Coda*: все участвующие.
- 7) *Les échantons*: воспитанницы Государствен-  
 ного Театрального Училища.
- 8) *Entrée*: Гердт.
- 9) *Ensemble*: все участвующие.
- 10) *Dénoûement*: Гердт, Пюман, Трояновская,  
 Кожухова, Монахов, Дудко, Соляников и др.  
 Белая дама.

В 3-м действии: *Le festival des noces.*

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

- 1) *Rapsodie*—воспитанники и воспитанницы  
 Госуд. Акад. Театрального Училища.
- 2) *Palotas*: Лопухова, Бочаров 1 и др.  
 артистки и артисты Госуд. Балета.
- 3) *Mazurka*: Бибер и Кшесинский; артистки  
 и артисты Государственного балета.
- 4) *Pas classique*: Гердт и Дудко; Романова,  
 Гейденрейх, Кожухова, Трояновская, Дани-  
 лова, Тюнтина, Иванова 2, Кирхгейм, Леонтьев,  
 Пономарев 2, Ефимов, Петров 2, Петров 1,  
 Кирсанов, Лопухов 2, Гусев.
- 5) *Final*: все участвующие.

А П О Ф Е О З.

ТУРНИР.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

Исполнят соло:

На скрипке—Э. Э. Крюгер (Заслуж. Арт.).  
 На арфе—М. Ф. Шоллар.  
 На сесте и ф.-п.—Ф. Ф. Грибен.

*В Четверг 2 ноября*

## ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Лирические сцены в 3-х действиях.  
 Музыка П. И. Чайковского,

Сценич. постановка режиссера П. С. Оленина.

Танцы поставлены П. Петровым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Действующие лица:

Ларина помещица . . Е. Н. Николаева.  
 Татьяна } дочери ее А. И. Кернер.  
 Ольга } М. Г. Крылова.  
 Филиппьевна, няня . В. В. Панаева.  
 Евгений Онегин . . . Е. Г. Ольховский.  
 Ленский . . . . . Н. А. Большаков.  
 Князь Гремин . . . . Н. П. Молчанов.  
 Ротный . . . . . С. И. Преображенский.  
 Зарецкий . . . . . А. Т. Фомии.  
 Трике, француз . . . Н. С. Артамонов.  
 Залевало . . . . . А. А. Мишин.

Крестьяне, крестьянки, военные, помещики.  
 Артистами и артистками Госуд. Ак. балета  
 будет исполнено:

Русская пляска, мазурна и „Экссез“.

П. И. Чайковский (1840—1897).

А. С. Пушкин (1799—1837).

... „Онегин“—олицетворенные мечты компо-  
 зитора... Это одно из тех редких произве-  
 дений искусства, которые так неотъемлемо

входят в жизнь, прилепляются к ней так цепко, что становятся сами жизненным неизбежным фактом, будничным, но всегда дорогим и ласково греющим душу. „Татьяна“ Чайковского скорее душевное состояние или настроение, чем характер... В музыке живет русская девушка в светлый радостный ясный период девичества, когда, вот-вот, ей суждено переступить за самый страшный порог в жизни. Когда ей предстоит совершить и сладостный и боязливый шаг: стать женщиной. Ей хочется знать, кто избранник. Она ждет его...

В состояниях—действие этой *поэмы*-оперы. Жизнь с ее суровым долгом коснулась мечтательной девушки, она стала женщиной, супругой. Теперь жизнь хочет соблазнить ее „реставрацией“ грез. Трудно устоять духу перед искусом вернуть весну. Но женщина отвергает соблазн. Вот теперь—характер. И все-таки, опять здесь одно из *простых* состояний—осень жизни... Чайковский ласковым прикосновением его зафиксировал“...

(Игорь Глебов, „Симф. этюды“ изд. Гос. Фил.).

### В Пятницу 3 Ноября

В 54-й раз:

## Сказка о царе Салтане

о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди.

Опера в 4-х д., с введением (в семи карт.).

Либретто В. И. Бельского (по Пушкину).

Музыка Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации по эскизам акад. К. А. Коровина, работы художников:

Введение—Деревенская светл.—Г. И. Голова.

Действие 1-е—Царский двор в Тму-таракани—г. Овчинникова.

Действие 2-е Остров Буян—Н. А. Клодта и г. Овчинникова.

Действие 3-е, картина 1-я —Остров Буян—Н. А. Клодта. Картина 2-я—Тму-таракань—г. Овчинникова.

Действие 4-е, картина 2-я—Город Леденец—г. Овчинникова.

Декорация 4-го действ. 1-й картины—Остров Буян—по эскизу и работы худ. А. Я. Головина.

Костюмы и бутафория по рисункам академ. К. А. Коровина и худ. В. В. Дьячкова.

Сценическая постан. реж. Государ. Академ. Московских театров В. А. Лосского.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Введение: „Деревенская светлица“.

Вступление к первому действию:

„В те поры война была:  
Царь Салтан, с женой простяся,  
На добра коня садяся,  
Ей наказывал—себя  
Побережь, его любя“.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

„Царский двор в Тму-таракани“.

Вступление ко второму действию:

„В синем небе звезды блещут,  
В синем море волны плещут,  
Туча по небу идет,  
Бочка по морю плывет,  
Словно горькая вдовица.  
Плачет, бьется в ней царица,  
И растет ребенок там  
Не по дням, а по часам“.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

„Остров Буян“.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Картина 2-я—„Тму-таракань“.

ДЕЙСТВИЕ 4-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Вступление к последней картине:

Остров на море лежит,  
Град на острове стоит,  
С златоглавыми церквами,  
С теремами и садами.  
В городе житье не худо.  
Вот какие там три чуда:  
Есть там белка, что при всех,  
Золотой грызет орех,  
Изумрудец вынимает,  
А скорлупку собирает,  
Кучки ровные кладет  
И с присвисточкой поет  
При честном при всем народе:  
„Во саду ли, в огороде“.  
А второе в граде диво:  
Море вздуется бурливо,  
Закипит, подымет вой,  
Хлынет на берег пустой,  
Разольется в шумном беге,  
И останутся на бреге  
В чешуе, как жар горя,  
Тридцать три богатыря.  
Третье: там царевна есть,

Что не можно глаз отвесть,  
Днем свет Божий затмевает,  
Ночью землю освещает,  
Месяц под косою блестит,  
А во лбу звезда горит.  
Я там был, мед, пиво пил  
И усы лишь обмочил.

Картина последняя—„Город Леденец“.

Роль „Царя Салтана“ исп. Заслуж. Артист  
В. С. Шаронов.

Действующие лица введения:

Царь Салтан . . . . .	В. С. Шаронов.
Младшая } сестры	{ А. И. Кобзарева.
Средняя } сестры	{ О. В. Гарновская.
Старшая } сестры	{ Е. Н. Николаева.
Сватья баба Бабариха . . . . .	Н. М. Калинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан . . . . .	В. С. Шаронов.
Царица Милитриса, младшая сестра . . . . .	А. И. Кобзарева.
Ткачиха, средняя сестра . . . . .	О. В. Гарновская.
Повариха, старшая сестра . . . . .	Е. Н. Николаева.
Сватья баба Бабариха . . . . .	Н. М. Калинина.
Царевич Гвидон . . . . .	Е. А. Третьяков.
Царевна Лебедь . . . . .	М. В. Коваленко.
Дед . . . . .	А. М. Кабанов.
Гонец . . . . .	П. З. Андреев.
Скоморох . . . . .	Н. И. Соловьев.
1-й } корабельщики	{ В. М. Калинин.
2-й } корабельщики	{ В. П. Грохольский.
3-й } корабельщики	{ А. В. Белянин.
Дьяки . . . . .	{ Г. В. Серебровский.
	{ А. Т. Фомин.
	{ И. С. Григорович.
	С. И. Преображенский.

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки, стражники, войско, корабельщики, звездочеты, скороходы, певчие, слуги и прислужницы, плясуны и плясуньи, народ. Тридцать три морских витязя с-дядькой Черномором. Белка, Шмель.

Действие происходит частью в городе Тму-таракани, частью на острове Буяне.

Во 2-й картине 4-го действ. будут танцовать воспитанницы и воспитанники Государственного Академического Театрального Училища.

Танцы постав. Балетмейст. Л. С. Леонтьевым.

Соло исп. на скрипке—В. Г. Вальтер (Засл. Арт.), на виолончели—Е. В. Вольф-Израэль (Засл. Арт.), на флейте—Н. И. Верховский, на трубе—Э. Г. Троне.

## ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Драматический Театр.

(бывш. Александринский).

Во Вторник 31 Октября

спектакль для текстильщиков в день  
годовщины треста.

### ПОСАДНИК

Драма в 4-х действиях, пяти карт., в стихах и прозе, А. К. Толстого.

Декорации: по эскизам художника Б. М. Кустодиева, работы художника Н. А. Бенуа.

Костюмы по рисункам худож. Б. М. Кустодиева,

Музыка М. В. Владимирова.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

Заслуж. Артисты исполняют роли: „Боярыни Мамелфы Дмитриевны“ — В. А. Мичурина, „Боярина Черного“ — Ю. М. Юрьев, „Боярина Фомы“ — К. Н. Яковлев, „Веры“ — М. П. Домашева.

Действующие лица:

Боярин Глеб Мироныч, посадник Новгородский . . . . .	Я. О. Малютин.
Посадница, жена его . . . . .	В. Р. Стрешнева.
Вера, дочь их . . . . .	М. Д. Домашева.
Боярыня, Мамелфа Дмитриевна, вдова прежнего посадника . . . . .	В. А. Мичурина.
Вышата . . . . .	П. И. Андриевский.
Рогович } новгородские бояре	{ И. И. Борисов.
Жирох } новгородские бояре	{ Н. Н. Урванцев.
Кривцевич } новгородские бояре	{ В. М. Фокин.
Василько, жених Веры, дочери посадника . . . . .	М. И. Саларов.
Ставр . . . . .	* * *
Головня } товарищи его	{ К. Я. Григорович.
Радько } товарищи его	{ В. И. Воронов.
Боярин Фома Григорьевич, бывший новгородский воевода . . . . .	К. Н. Яковлев.
Боярин Андрей Юрьевич Черный, новый новгородский воевода . . . . .	Ю. М. Юрьев.
Наталья, полюбовница Черного . . . . .	Е. И. Тиме.
Рагуило, брат ее, из неприятельского стана . . . . .	П. И. Лешков.
Кондратьевна, няня Натальи . . . . .	Е. П. Корчагина-Александровская.
Девушка, прислужница Натальи . . . . .	Е. П. Карякина.

Мечник	А. И. Булыгин.
1-ый	Г. И. Горелов.
2-ой	Н. С. Грибанов.
3-ий	Н. И. Золотов.
4-ый	Л. М. Клочковский.
5-ый	С. А. Соколов.
6-ой	С. А. Угельский.
7-ой	Н. Д. Локтев.
8-ой	Я. А. Курганов.

Огнишане, бояре, боярыни, гридни, житые люди и черный люд, Сотрудницы и Сотрудники Государственного Академического Драматического Театра, Ученики и Ученицы Школы-Студии имени Народного Заслуженного Артиста В. Н. Давыдова.

Действ. в Великом Новгороде, в XIII столетии.

*В Среду 1 Января*

в 6-й раз:

## СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА

(ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ).

комедия-шутка в 3-х действиях (четыре картины), соч. А. В. Сухово-Кобылина.

Новые декорации художника Б. А. Альмедингена.

Постановка В. Э. Мейерхольтца. Возобновлена Н. В. Петровым.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Попугайчикова“—Н. П. Шаповаленко, „Расплюева“—К. Н. Яковлев.

Действующие лица:

Максим Кузьмич Варравин, он же капитан Полутатарин . . . . . Я. О. Малютин.  
Кандид Касторович Тарелкин, он же Сила Силыч Копылов. . . . . Б. А. Горин-Горяинов.  
Антиох Еллидифорович Ох, частн. пристав . . . А. С. Любош.  
Иван Антонович Расплюев, исправл. должность квартального надзират. К. Н. Яковлев.  
Чибисов }  
Ибисов } чиновники. А. И. Булыгин,  
Омега } Н. С. Грибанов.  
Флегонт Егорыч Попугайчиков, купец . . . . . Н. П. Шаповаленко.  
Помещик Чванкин . . . . . А. А. Усачев.  
Крестьян Крестьянович Унмеглихкейт, доктор . В. А. Гарлин.

Людмила Спиридоновна Брандахлыстова, прачка А. А. Чижевская.  
Мавруша, кухарка . . . . . Е. П. Корчагина-Александровская.  
Пахомов, дворник. . . . . А. П. Пантелеев.  
1-й } кредиторы. Д. Х. Пашковский.  
2-й } Н. Д. Локтев.  
Качала } мушкетеры. С. А. Соколов.  
Шатала } \* \* \*  
Ваничка, сын Расплюева, писарь . . . . . \* \* \*

Чиновники, кредиторы, мушкетеры, гробовщик, дети Брандахлыстовой.

*В Четверг 2 Января*

в 10 раз:

## Профессор Сторицын

Драма в 4-х д. Леонида Андреева.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

Постановка Заслуженного Режиссера Евт. П. Карпова.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Профессора Сторицына“—Р. Б. Аполлонский, „Телемахова“—К. Н. Яковлев.

Действующие лица:

Сторицын, Валентин Николаевич, профессор . Р. Б. Аполлонский.  
Елена Петровна, его жена Н. Л. Тираспольская.  
Володя } дети . . . . . } П. И, Лешков.  
Сергей. } Н. В. Смолич.  
Мсдест Петрович, брат Ллены Петровны . . . Г. И. Горелов.  
Телемахов, Прокопий Евсеевич, профессор . . . К. Н. Яковлев.  
Саввич, Гавриил Гаврилович. . . . . Я. О. Малютин.  
Княжна Людмила Павловна. . . . . Е. А. Реднова.  
Мамыкин . . . . . Н. Н. Урванцов.  
Дуняша, горничная Сторицыных. . . . . Т. А. Субботина.  
Фекла, кухарка Модеста Петровича . . . . . А. В. Васильева.  
Геннадий, денщик . . . . . С. А. Соколов.

*В Пятницу 3 Января*

в 11-й раз:

**БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК**

Комедия в 3-х действиях А. Н. Островского.

Постановка заслуженного режиссера Евт. П. Карпова.

Заслуженные Артисты исполнят роли: „Коршунова“—Н. П. Шаповаленко, „Любима Торцова“—К. Н. Яковлев, „Анны Ивановны“—М. А. Потоцкая, „Любовь Гордеевны“—М. П. Домашева.

## Действующие лица:

Гордей Карпыч Торцов, богатый купец . . . . . И. И. Борисов.  
 Пелагея Егоровна, его жена Е. П. Корчагина-Александровская.  
 Любовь Гордеевна, их дочь . И. П. Домашева.  
 Любим Карпыч Торцов, его брат, промотавшийся . . . К. Н. Яковлев.  
 Африкан Савич Коршунов, фабрикант . . . . . Н. П. Шаповаленко.  
 Митя, приказчик Торцова . П. И. Лешков.  
 Яша Гуслин, племянник Торцова . . . . . Н. И. Золотов.  
 Гриша Разлюляев, молодой купчик, сын богатого отца . В. И. Воронов.  
 Анна Ивановна, вдова . . . М. А. Потоцкая.  
 Маша } подруги Любви } Е. В. Александровская.  
 Лиза } Гордеевны . . . } О. Н. Арбенина.  
 Егорушка, мальчик, дальний родственник Торцова . . . \* \* \*  
 Арина, нянька Любви Гордеевны . . . . . А. А. Чижевская.  
 1-я } гости . . . . . М. Н. Мансветова.  
 2-я } . . . . . А. Н. Троицкая.  
 Старик . . . . .  
 Вожак . . . . .

Гости, гости, прислуга, ряженные и проч., сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драм. Театра.

Действие происходит в уездном городе, в доме купца Торцова, во время святок.

## ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

## Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

*Во Вторник 31 Октября*

спектакль для текстильщиков в день годовщины треста.

в 5-й раз:

**СТАКАН ВОДЫ**

Комедия в 5-ти действиях Е. Скриба, перев. Н. Р-ской и И. Платона.

## Действующие лица:

Королева Анна . . . . . М. П. Тагианосова.  
 Герцогиня де-Мальбору, ее фаворитка . . . . . В. С. Стахова.  
 Генри де-Сант-Жан, виконт де-Боллингброк . Б. А. Горин-Горайнов.  
 Мешем, прапорщик гвардейского полка . . . . . К. Я. Григорович.  
 Абигаиль, двоюродная сестра герцогини Мальбору . . . . . Н. М. Железнова.  
 Маркиз де-Торси, посланник Людовика XIV . . . Б. Н. Светлов.  
 Леди Альбмерль . . . . . А. Н. Троицкая.  
 Томсон, камердинер королевы . . . . . \* \* \*

Придворные дамы, члены оппозиции: А. Л. Трей, Т. А. Субботина, М. А. Новинская, А. А. Дюроше, О. Н. Арбенина.

Действие происходит в Лондоне, во дворце Сент-Джемс. Четыре первых действия в приемном зале, последнее—в комнате королевы.

*В Среду 1 Января***ФАУСТ**

Опера в 5-ти действ. муз. Ш. Гуно. Сценическая постановка А. Н. Феона.  
 Декорации 1-й, 2-й, 3-й и 4-й картин Академика Г. А. Косякова.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Танцы поставлены балетмейстером П. Н. Петровым.

## Действующие лица:

Доктор Фауст . . . . . С. В. Балашов.  
 Мефистофель . . . . . П. М. Журавленко,  
 Валентин . . . . . В. П. Грохольский.  
 Вагнер . . . . . А. Г. Фомин.  
 Маргарита, сестра Валентина Е. А. Бронская.  
 Зибель . . . . . О. Ф. Мшанская.  
 Марта . . . . . Е. В. Чайковская.

*В Четверг 2 Ноября*

## МИНЬОН

Опера в 4-х действиях, музыка А. Тома.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены балетмейстером  
П. Н. Петровым.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Вильгельм Мейстер . . . . . С. В. Балашов.  
 Филина, артистка . . . . . В. М. Афрамеева.  
 Лаэрт . . . . . В. Л. Легков.  
 Лотарио . . . . . В. Г. Шушлин.  
 Миньон . . . . . А. И. Попова-  
 Журавленю.  
 Фредерик . . . . . М. Н. Павлова.  
 Ярно . . . . . Г. Н. Кустов.  
 Антонио . . . . . \* \* \*

*В Пятницу 3 Ноября*

во 2-й раз:

## БЕДНЫЙ ИОРИК

Драма в трех действиях М. Тамайо—и—Баус.

Действующие лица:

Иорик . . . . . Б. А. Горин-  
 Горайнов.  
 Алиса . . . . . Н. М. Железнова.  
 Эдмунд . . . . . А. П. Хованский.  
 Вальтон . . . . . А. С. Любош.  
 Шекспир . . . . . П. В. Самойлов.  
 Автор . . . . . А. В. Зилоти.  
 Режиссер . . . . . Г. И. Горелов.  
 Суфлер . . . . . \* \* \*  
 Сотрудники и сотрудницы Гос. Акад. Др.  
 Театра.  
 Действие происходит в Англии, в 1605 году.



ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА  
„Еженедельник Академических Театров“.

Театральная библиотека  
под общей редакций **А. С. Полякова.**

**Напечатан:**

Вып. I. **Д. И. Лешков.** Мариус Петипа (1822—1910). К столетию его рождения. С портретом М. И. Петипа. П. 1922. 16<sup>о</sup>. 71 стр. 75 руб.

**Печатается:**

- Вып. II. **А. В. Лейферт.** Балаганы, с предисловием **А. Н. Бенуа.** Со снимком балагана Лейферта.
- Вып. III. **Ан. А. Петров** (бывш. машинист-механик Александринского театра). Устройство и оборудование малых театральных сцен. С 16 чертежами вне текста.
- Вып. IV. **А. А. Усачев,** арт. б. Александр. театра. Кое что о себе и из моих воспоминаний. С портретом автора.
- Вып. V. Журнал **М. И. Вальберха,** придворного балетмейстера. (По неизданной рукописи 1802 г., с приложением писем и дневника до 1817 г.). Предисловие и примечания **Д. Лешкова.** С портретом автора.

**Готовится к печати:**

- Вып. VI. Мемуары **м-ше Жорж,** перевод с франц. **Ж. Ю. Жуковской** и **В. К. Лисенка.**
- Вып. VII. **С. А. Переселенков.** Ф. А. Кони и его театрально-литературная деятельность.
- Вып. VIII. **В. Ф. Боцяховский.** В. А. Каратыгин.

Приступая к изданию „Театрально - Музыкального Календаря - Справочника на 1923 год“ и желая придать безусловную полноту и точность справочному отделу его, Редакция обращается ко всем театральным и музыкальным деятелям прислать подробные сведения о себе, согласно предполагаемому ниже содержанию календаря-справочника. Сведения будут помещены **бесплатно** в соответствующих отделах.

## СОДЕРЖАНИЕ КАЛЕНДАРЯ-СПРАВОЧНИКА :

### I-й Отдел.

Титульный лист.  
Предисловие.  
Портреты юбиляров с заметками.  
Ежедневная таблица и Праздничные дни.  
Высшие установления Р. С. Ф. С. Р. (Вцик, Совнарком, В. Ц. С. П. С., Цекрабис, Наркомпрос).  
Почтово-телеграфные правила.  
Росписание занятий.  
Памятный листок.  
Записная книжка на 1923 г. (ежедневная с памятными датами).  
Адреса.  
Чистые листы для всяких записей.

### II-й Отдел.

Адрес-Календарь.  
Объяснение сокращений.

### Петроград.

Количество жителей.  
Переименованные улицы.  
Губпрофсовет.  
Сорабис.  
Акцентр.  
Учреждения Акцентра.  
Губоно.  
Учреждения Губоно.  
Культурно - Просветительные Организации.  
Музыкальные и театральные Общества и кружки.  
Коллективные организации.  
Частные организации.  
Церковные организации.  
Журналы (критика).  
Военные организации.  
Музеи и Библиотеки.  
Помещения.  
Музыканты и музыкальные деятели.  
Артисты и театральные деятели.

Аkkомпаниаторы.  
Нотная торговля.  
Музыкальные фабрики и мастерские.  
Музыкальная торговля.  
Прокат роялей, костюмов, бутафории и проч.  
Пианисты для танцев.  
Прокат нот, пьес и пр.  
Настройщики.  
Оркестровки.  
Переписка нот и пьес.  
Перевозчики.  
Театральные агентства.  
Устроители концертов и спектаклей.

### Москва.

По такому же плану, как и Петроград,

### Провинция.

В таком же плане с добавлением:  
Музыка в учебных заведениях.  
Военная музыка.  
Духовная музыка.

### III-й Отдел.

Важнейшие события Государственной жизни с 7-го ноября 1917 года по 1923 год.  
Декреты (союзные, финансовые, жилищные правила и т. п.).  
Авторское право.  
Права и преимущества членов союза.  
Сбор с публичных зрелищ и концертных зал.  
Условия и правила приема в художественные учебные заведения.  
Конкурсы.  
Музыкальные и театральные периодические издания.  
Новости музыкальной и театральной литературы.  
Планы театров.  
Иностранная информация.  
Оглавление.

Сведения просят присылать по адресу: Петроград, Театральная ул. 2, кв. 39; тел. 1-66-99.

ИЗДАТЕЛЬ:

„Еженедельник Академических Театров“.

Редакционная коллегия

Календаря-Справочника: С. И. Вишня.  
И. И. Покровский.  
Я. Я. Полферов.

Театральная публика, артисты, художники  
и литераторы встречаются

у **МАКСИМА**,

с 10 час. вечера до 3 час. ночи.

Невский, 50. ☼ ☼ ☼ ☼ ☼ Телефон. 134 - 25.

**?!! СТОЛ АРТИСТА ?!**

**= Таверна Максим =**

По Вторникам **ПРЕМЬЕРЫ.**

Режиссер *Х. Ахтонов.* ☼ Зав. худ. частью *А. Троссер.*

Оркестр под управлением *А. Здаховского.*

**О. А. ЛЕБСКАЯ**

Гостиный Двор, б. Суворовская  
119 линия 119

ПРЕДЛАГАЕТ БОЛЬШОЙ ВЫБОР изящных дам-  
ских платьев, блуз, белья, сумочек и проч.

Прием заказов.

**Т-во „След“**

Гостиный Двор, Садовая линия, 45.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР изящной обуви собственных мастерских.

**БОТЫ. ВАЛЕНКИ.**

ПРИЕМ ЗАКАЗОВ.

**ВНОВЬ ОТКРЫТ меховой магазин**

**ф. А. Штарев и ф. К. О. Королев**

сущ. с 1890 года.

Комиссаровская, 16, уг. Красного моста.

# ЭКОНОМЬТЕ ВАШИ ДЕНЬГИ!

НЕ ПРОДАВАЙТЕ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ, не обращайтесь в комиссионное бюро

С. ЛАЗАРЕВИЧ и А. ГИМЕИН.

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

Где, в течение ОДНОГО ДНЯ, ликвидируются за любую сумму бриллианты, золото, серебро и жемчуг.

ОЧЕНЬ ВЫГОДНО можете приобрести там же всевозможные драгоценности, оставленные на комиссию нуждающимися в быстрой ликвидации.

ОЦЕНКА БЕСПЛАТНО.

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

## АТЕЛЬЕ ДАМСКИХ ВЕРХНИХ ВЕЩЕЙ

Братья А. и М. ПОРТНОВЫ

и С. С. СЕРГЕЕВ.

Троицкая ул. д. 5, кв. 22.

ПРИЕМ ЗАКАЗОВ дамских верхних вещей: пальто, костюмы по последним журналам Парижа и Лондона.

ОТДЕЛ МЕХОВЫХ ВЕЩЕЙ и ПОДБОРКА РАЗНЫХ МЕХОВ.

## „БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“

площадь восстания (быв. знаменская).

Заново отремонтированы и открыты 50 комнат со всеми удобствами для приезжающих.

Ц Е Н Ы У М Е Р Е Н Н Ы Е.

При ресторане от 11 час. веч. кабаре:

Роскошная программа. №№. Оркестр музыки. Кабинеты. Первоклассная кухня.

СВЕТЛО! ТЕПЛО! УЮТНО! ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО.

БИЛЛИАРД.

ПИВО.

**БОЛЬШОЙ ВЫБОР** фетровых и суконных

**Бот и теплых бурок**

**А. П. ШЕФОВ.**

Советский пр., 1, угол Невского.

**Лучший шоколад, карамель и мюсли**

можно получить **ТОЛЬКО**

**у ВИТОЛЬД ПОПШЕ**

Пр. 25 Октября, 7, Садовая, 12, Пр. Карла Либкнехта, 88.

**ВСЕМ ТРЕСТАМ, ПРЕДПРИЯТИЯМ и УЧРЕЖДЕНИЯМ!**

**ВЫШЕЛ ЖУРНАЛ**

**„ФИНАНСЫ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“**

**СОДЕРЖАНИЕ:** 1) ОТ РЕДАКЦИИ.—2) Н. МАРГОЛИС.—Внешняя торговля в условиях НЭПА.—3) Л. МИЛЯЕВ.—Налоговые льготы Госторговле.—4) М. В.—Итоги и перспективы лесозэкспорта по СВО. (Беседа с М. Г. РУДАКОВЫМ).—5) МАРК УКРАИНСКИЙ.—Дни нашей жизни. (Фельетон).—6) М. Р.—Поступление продналога.—7) ПЕЧАТЬ—Вексельный кредит Госбанка. Деятельность Госбанка.—8) С. О.—Новый очаг электрификации Петрограда.—9) А. К.—Германия и Россия. (Беседа с германским банкиром Фридлибом).—10) Е. К.—Меры против взяточничества.—11) Н. КУДРЯШЕВ.—Совещание ГСНХ Центр. Северн. районов.—12) ФИНАНСОВАЯ ЖИЗНЬ.—С. К.—Борьба с финансовой рутинной. П. С.—Предстоящая работа Всеросс. финс'зда. В Губфинотделе Петрограда.—13) ВАНКОВАЯ ЖИЗНЬ.—Российский Коммерческий Банк. Русско-Американский Банк. Сельско-хоз. ссуды Госбанка. Кредит и Кооперат. Т-ва. Развитие мелкого кредита. Кредитование желдор. Проект Московского Городского Банка.—14) ПРОМЫШЛЕННАЯ ЖИЗНЬ.—Производственная хроника.—15) БИРЖЕВАЯ ЖИЗНЬ.—Фондовая биржа (беседа с предс. Петр. Бирж. Комит. М. А. Супоневым). Котировка валюты.—16) КООПЕР. ЖИЗНЬ.—Областное совещание по вопросам кооперации.—17) ТОРГОВАЯ ЖИЗНЬ.—Госторговля и налоги. Госторг и его влияние на рынок.—18) СЕЛЬСКОЕ ХОЗЯЙСТВО.—проф. Ш ГЕЙН-БЕРГА.—Ближайшие перспективы сельского хозяйства Р. С. Ф. С. Р. Сельско-хоз. хроника.—19) ЖИЗНЬ ЗАГРАНИЦЕЙ.—М. РИШЕР.—Внешняя торговля Германии. Движение валютных курсов в Нью-Йорке и в Берлине.—20) ИСКУССТВО.—ЕВГЕНИЙ КУЗНЕЦОВ.—Сегодняшний театр, как товар.—21) БИБЛИОГРАФИЯ.—Будущий Петроград.—22) ХРОНИКА.—23) ЮРИДИЧЕСКИЙ ОТДЕЛ.—24) ОБЪЯВЛЕНИЯ.

1-го Ноября выйдет специальный номер, посвященный экономическому сближению с Францией на русском и французском языках.

**ПОДПИСКА и ОБЪЯВЛЕНИЯ ПРИНИМАЮТСЯ:** в главной конт.: Петрогр. Кузнечный, 8, в Севпечати—Невский, 1, в отд. „Известий ВЦИК“, Невский, 42, в Москве: „РЕКЛАМНОЕ БЮРО“, Тверская, 35, „ЦУСТРАН“, Ильинка, 21, „ЦАО“, Кузнечный м., 12, „ГОСАНОНС“, Б. Гнездиковский, 8. Исключительное право приема объявлений ЗАГРАНИЦЕЙ принадлежит „ЦАО“ Центральному Агентству Объявлений Русско-Германского О-ва „КНИГА“—АННОНСЕН-ЭКСПЕДИЦИОН. БЕРЛИН W 62, Курфюрстенштрассе, 79.

**ПЕТРОГРАДСКИЙ  
Государственный Трест Кожевенной Промышленности**

**„ПЕТРОКОЖТРЕСТ“**

**Основной Государственный фонд 17.468.168 зол. руб.**

**ПРАВЛЕНИЕ:** Петроград, ул. Герцена (б. Морская), 51.

**Телефоны:** №№ 5-54-56, 1-46-49 и 5-43-23.

Адрес для телеграмм: **„ПЕТРОКОЖТРЕСТ“.**

**РСЗНИЧНЫЕ МАГАЗИНЫ ТРЕСТА В ПЕТРОГРАДЕ:**

**а) по продаже обуви фабрики „СКОРОХОД“:**

Магазины имеются во всех частях города (открыты с 11—7 час. вечера).

1) Гстинный Двор, 35—36—магазин обуви, б. „СКОРОХОД“, тел. 1-40-21.

2) Международный пр. (б. Забалканский), 89—91, у Московск. Заставы, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-37-02.

3) Просп. 25-го Октября (б. Невский), 61, б. „СКОРОХОД“, тел. 1-46-25.

4) Петр. Ст., Бол. пр., 55—3, уг. Покровской, вход с Покровской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-40-10.

5) Вас. Остр., Средний, 47, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-58-27.

6) Выб. Ст., просп. Карла Маркса (б. Б. Сампсониевский), 64, б. „СКОРОХОД“.

7) Ст. Петергофский пр., уг. Курляндской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-34-37.

8) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 61, во дворе, магазин бракованной обуви, тел. 5-57-40.

**Весь товар на кожаной подошве, цены умеренные.**

**б) по продаже шорных изделий:**

9) Лиговка, 116, торг. б. ДИКОВА, тел. 5-58-49.

10) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 128, магазин шорных изделий б. САНОВА, тел. 1-56-87.

**в) по продаже кожаной галантереи, щеток и дорожных вещей ф-ки „БЕХЛИ“.**

11) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 20, уг. ул. Желябова, магазин б. БЕХЛИ, там же обувь ф-ки „СКОРОХОД“, тел. 5-31-03.

**г) кожаная торговля и приклад.**

12) Мучной пер., лавка № 7, б. Ивановский, тел. 5-28-10.

Розничный магазин обуви в г. КОЛПИНЕ, Красная, 7, тел. 41.

„ „ „ „ „ ПСКОВЕ, Петропавловск., 3-14.

**Розничные магазины в Москве:**

1. Кузнецкий пер., тел. 28-28.

2. Оружейный пер., уг. 2-ой Тверской-Ямской.

# РЕЗИНО-ТРЕСТ.

## КОНТОРА И СКЛАД:

Петроград, Екатерининский кан., 34.

Розничные магазины: { Гостинный двор, № 42-43.  
Петрогр. ст., Большой пр., 44.

## ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ И ПРОДАЕТ:

Галоши

Авто

Вело

Мото

Покрышки и камеры

Шины для грузовиков и экипажей

Ремни резиновые

Рукава пеньковые и резиновые

Набойки

Мячи

Игрушки

и всевозможные технические и хирургические резиновые изделия.

# ПЕТРОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАШИНОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ТРЕСТ.

Управление: Петроград, Сергиевская, 17.

Тел. 5-51-77, 5-51-78, 1-38-54.

Телеграфный адрес: ПЕТРОГРАД МАШИНОСТРОЙ.

## ОБЪЕДИНЯЕТ ЗАВОДЫ:

1. Машиностроит. и Металлургич. б. ПУТИЛОВСКИЙ.
2. Крупного Машиностроения б. МЕТАЛЛИЧЕСКИЙ.
3. Петроградский станко-строительный зав. имени СВЕРДЛОВА, б. Феникс.
4. „РУССКИЙ ДИЗЕЛЬ“, б. Нобель.
5. Механический зав. „КАРЛА МАРКСА“, б. Лесснер № 2.
6. Наждачно-механ. завод имени ИЛЬИЧА, б. Струк-Экваль.
7. Литейный, механ. и тр. зав. „ЭКОНОМАЙЗЕР“, б. Атлас.
8. Зав. Пневматических машин „ПНЕВМАТИК“.
9. Северный механический и котельный завод б. ТИЛЬМАНС.
10. Машиностроит. зав. „ИНТЕРНАЦИОНАЛ“, быв. Артур-Коппель.
11. Инструментальн. зав. имени ЭНГЕЛЬСА, б. Айваз.
12. Северный механический и трубопрокатный завод.

## ТРЕСТ ИЗГОТОВЛЯЕТ и ПОСТАВЛЯЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДЕЛИЯ:

ПРОКАТНЫЙ МАТЕРИАЛ—поковки, литье стальное, чугунное, ковкого чугуна и бронзовое—всяких форм, размеров и веса.

ПАРОВОЗЫ и ВАГОНЫ—постройка, ремонт, запасные части.

УЗКОКОЛЕЙНЫЕ ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ—оборудование полотна и вагонетки.

ПАРОСИЛОВЫЕ УСТАНОВКИ—котлы, перегреватели, экономайзеры, лит. насосы, дымососы, трубы, пар. турбины, пар. машины.

ДВИГАТЕЛИ ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ—специально Дизеля.

ПНЕВМАТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ—компрессора, инструмент, запас. части, табачные машины, папиросо-набивные, гильзо-мунштучные, бандерольные, запасные части.

ТОРФЯНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ.

ТРАНСМИССИИ—с кольц. смазкой на шариках, шкива, маховики, валы. Части и полн. установки.

НАЖДАЧНЫЕ ИЗДЕЛИЯ—наждак и карборунд; бумага, полотно, круги по прейс-куранту и по особым заказам по чертежам.

ОБОРУДОВАНИЕ ХИМИЧЕСКИХ, БУМАГОДЕЛАТЕЛЬНЫХ и друг. заводов и ТЕКСТИЛЬНЫХ ФАБРИК, РЕЖУЩИЙ ИНСТРУМЕНТ.

Московское Представительство: Инжен. А. Д. ПУДАЛОВ, Деловой Двор, под'езд 10, к. 20, телеф. 1-18-75, 2-98-41.



# „Еженедельник Академических Театров“

журнал, посвященный вопросам искусства:

**ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.**

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

*Б. В. Асафьева, А. Ж. Бенуа, А. Л. Волынского, П. П. Ткедича,  
А. Я. Головина, М. М. Эвинского, Э. И. Любинского, Я. Я. Полферова,  
А. С. Полякова и И. В. Эскузовича.*

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК“ выходит по Воскресеньям.

Редакция и Контора помещаются в здании Управления (Театральная ул., 2, кв. № 39).

**ПРИЕМ ОБЪЯВЛЕНИЙ** ежедневно от 12 до 3 час. дня

\_\_\_\_\_ в конторе журнала Театральная ул., 2, кв. 39 и \_\_\_\_\_

в конторе книгоиздательства „ПЕТРОГРАД“, б. Литейный пр., 51  
от 12 до 6 ч. вечера.

Ответственный редактор *Я. Я. Полферов.*

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК АКТЕАТРОВ“ в непродолжительном времени

\_\_\_\_\_ выпускает \_\_\_\_\_

## ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИК

Адрес-календарь всех театральных и музыкальных учреждений  
\_\_\_\_\_ и деятелей Петрограда и Москвы. \_\_\_\_\_

Помещение в тексте — **БЕСПЛАТНО.**

\_\_\_\_\_ Отдельные объявления — **ЗА ОСОВУЮ ПЛАТУ.**

*Прием ежедневно от 12—3, в помещении конторы (Театральная ул., 2, кв. 39).*

1922-7

## ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и  
у газетчиков

**75** рублей.