



Воскресенье
1 Октября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: От редакции.—1. К музыкальным деятелям Петрограда.—2. Безграмотность и невежество, П. Гнедича.—3. Два слова о тексте „Ревизора“, П. Г.—4. Любящей рукою, восп. Н. Долгова.—5. К биографии Мусоргского, восп. Л. Бертенсона.—6. „Руслан и Людмила“, крит. ст. Игоря Глебова.—7. „Леонардо-да-Винчи“.—Е. М. Браудо.—8. „Письма в трамвае“, Л. Пумпянского.—9. „О художественно-постановочной выставке, Симоннова.—10. Текущий репертуар: а) „Посадник“, б) „Шут Тантрис“, в) „Горе от ума“, г) „Нахлебник“. д) „Смерть Тарелкина“, е) „Коварство и Любовь“, 11. Празднование 40-летия Южина.—12. Ю. М. Юрьев.—13. Обзор печати.—14. Библиография.—15. Хроника.—16. Репертуар.—17. Программы спектаклей Академических театров.—18. Объявления.

Иллюстрации: Портреты Ю. М. Юрьева (в ролях Чацкого и Сицкого); Портрет В. В. Стрельской и В. Н. Давыдова (в ролях Феклы и Подколесина); Портрет В. Н. Давыдова (в роли Городничего); Программа первого спектакля „Горе от Ума“; Портрет И. С. Тургенева; Программа первого спектакля „Коварство и Любовь“; Портрет А. И. Южина; Портрет А. И. Южина (в роли Конапельникова); Портреты Ге, Каратыгиной, Савиной и Санина (в „Измене“ Сумбатова).

Обложка работы худ. А. Я. Головина.

Ответственный редактор

Я. Я. Полферов.



„Еженедельник Академических Театров“

журнал, посвященный вопросам искусства:

ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

*Б. В. Асафьева, А. Х. Бенча, А. Л. Волинского, П. П. Индича,
А. Я. Головина, М. М. Эвинского, Э. М. Любинского, Я. Я. Полф-
рова, А. С. Полякова и И. В. Экскузовича.*

„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.

Ответственный редактор *Я. Я. Полферов.*

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Государств. Академических Театров

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

□ □ □ □ □ □

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

ПРЕДЛАГАЕТ в большом количестве комплекты те-
атральных билетов.

ПОКУПАЕТ книги, художественные увражи на русскими и
иностраннх языках отдельно и целыми собра-
ниями, а также иконографию по театру в гравюрах и рисунках.

Поступила в продажу **НОВАЯ КНИГА**
«БАЛЕТ» по РИСУНКАМ ПАВЛА ГОНЧАРОВА.

Роскошное издание. Выпущена в ограниченном количестве ну-
мерованных экземпляров, часть которых раскрашена автором.

Право на продажу издателем предоставл. исключительно нашему магазину.

С 3 октября начало спектаклей в Академич. театрах
в 7½ час. веч.

ПТ 22-1

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских
Государственных Академических
Театров.

№ 3.

Воскресенье
1 Октября.

Петроград,
1922 г.

От имени и по поручению Президиума Сорабиса

приносим искреннюю благодарность всем нашим товарищам, так единодушно откликнувшимся на наш призыв помочь своим безработным сочленам. От низшего технического персонала до выдающихся артистов высшей квалификации вы все, дорогие товарищи, учли тяжелый момент в полной мере и безкорыстно предоставили нам свои силы. К сожалению, непогода нам упорно мешала и достигнутые результаты незначительны, но отзывчивость ваша дает нам уверенность в том, что общими усилиями мы сможем повторить „понеделники для безработных“ и завершим их более удачно.

За недостатком места мы не можем перечислить всех товарищей, которых мы братски приветствуем в общем деле, но должны отметить Коллективы Филармонии, Цирка, Балаганчика, Музыкальной Комедии и пять духовых оркестров. Очередь остальных не замедлит наступить.

По поручению Правления Сорабиса.

Организационный Секретарь *А. А. АЛЕКСЕЕВ.*

Председатель Комиссии Помощи

Безработным *С. Ю. ЛЕВИК.*

ВСЕМ ТРЕСТАМ, ПРЕДПРИЯТИЯМ и УЧРЕЖДЕНИЯМ!

С 1-го октября с. г. начнет выходить бюллетень

„ФИНАНСЫ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

ПО СЛЕДУЮЩЕЙ ПРОГРАММЕ:

передовая, статьи по вопросам финансов, сельского хозяйства, экспорта, импорта. Мероприятия и деятельность ЭКОСО и финотдела. Работа трестов, кредитных учреждений, торговой палаты. Кооперативное дело. Отдел искусств. Хроника. Смесь. Библиография. Иллюстрации и объявления.

ПОДПИСКА и ОБЪЯВЛЕНИЯ ПРИНИМАЮТСЯ

в главной конторе издания: Петроград, Кузнечный 8, кв. 9; в Севпечати—Невский пр., 1; в Москве — „РЕКЛАМНОЕ БЮРО“, Тверская, 35; „ЦАО“ Кузнечный м., 12; „ГОСАНОНС“; „РЕКЛАМНОЕ ДЕЛО“ Тверской бульв., Богословский, 3; „ДУСТРАН“, Ильинка, 21.

Петроград, 1 Октября 1922 года.

СТОЛИЦА оживает... После долгого и вынужденного перерыва, сбросив и преодолев не нами вызванные и созданные невзгоды, мы вступаем снова на культурный фронт.

Быстро мчатся трамваи, автомобили, экипажи; кипит уличная жизнь; весело и радостно стучат молотки по всему городу; празднично освещаются по вечерам улицы. Оживший после долгой и упорной борьбы, рабочий жадно бросился на трудовой фронт материальной культуры.

Не должны отставать от него и работники фронта духовной культуры. Но мы и не отстаем.

В течение последнего месяца не менее громко и не менее радостно стучат «молотки» и на наших «мостовых».

Реформировались Консерватория и Капелла. Реформируется Академия Художеств. Создается новое высшее учебное заведение—«Институт сценических искусств» (ИСИ). Разворачивает колоссальный план Акфилармония. Кипит жизнь, как мы уже писали, в Актеатрах: готовятся усиленно «Млада», «Антоний и Клеопатра», «Кашей Бессмертный»; пишутся новые декорации, готовятся костюмы, бутафория и пр. Открылся Большой Драматический театр.

Но работа оживляется не только в официальных учреждениях. Жизненные соки проникают и в недра самих культурных работников. Ниже мы печатаем обращение инициативной группы музыкантов Петрограда, крайне желательное и глубоко радостное по существу,—жизнь проснулась и властно звучит ее голос. Долго таившееся в сумраке «блокированного» бытия творчество вырывается наружу, и мы с трепетом ждем новых радостей, которыми вскоре подарят нас современники. Они дарят нас уже и сейчас—в периодической печати все чаще и чаще появляются отдельные мелкие рассказы еще вчера «неведомых», пленяющие новой лирикой, новым юмором, несущие на себе отпечаток пережитой великой эпохи. Мы намерены отмечать их в специальном «Обзоре печати». Эти новые побеги должны мы лелеять с первых же дней их.

Растет и специальная театральная пресса. Расширился значительно за последнее время старший журнал «Жизнь Искус-

ства». Верстается новый «толстый журнал» по специальным музыкальным вопросам «Орфей». Вышли два номера нового журнала «Музыка и Театр». Готовится к выходу—«Обозрение театров». Так оживает не только внешняя жизнь.

Значение народившихся и нарождающихся органов огромно. Они будут содействовать искоренению той ржавчины, которая раз'едаёт сейчас, из-за отсутствия гласности, нашу театральную жизнь. Нет сомнения, что они заставят многих во многом «подтянуться», и прольют свет туда, где сейчас так много пыли и паутины.

Нужно сказать громко—театр, по многим причинам, еще не пережил переворота. Но необходимость его, если и не сознается многими, то чувствуется всеми.

Разрешить стоящую перед театром сложную проблему помогут ему специальные органы, вполне своевременно возникающие в таком обилии на петроградском горизонте.

Им шлем мы наш горячий привет, твердо уверенные в конечном успехе их ответственной работы.



К Музыкальным деятелям Петрограда.

Еще нет ста лет, как молодое русское музыкальное искусство стало твердою ногой на путь самостоятельного творчества в лице гениального М. И. Глинки. С тех пор русская музыка взошла пышным цветом, подарив миру ряд первоклассных образцов в области оперной, симфонической и камерной композиции. Тяжелым, извилистым путем шло развитие русского музыкального искусства, встречая множество препятствий в косности и инертности общества. Извечная склонность к преувеличенной оценке всего иностранного и недоверие к своему родному не мало подорвали сил у русских звукотворцев. В иных условиях работы и при ином отношении к ним со стороны заправил оперных и концертных предприятий, русские музыканты много сэкономили бы сил для своей творческой работы, не будучи отягощаемы вечным беспокойством о невозможности услышать публичное исполнение своего произведения. Это тяжелое моральное положение русского композитора

сознавалось некоторыми музыкально-общественными деятелями и повлекло за собой попытки внести некоторый корректив в концертную жизнь Петрограда. Тем не менее, в широком масштабе попечение о русском музыкальном искусстве не проявлялось и практически, к тому же, принимало формы, значительно суживавшие широкую объективную задачу. Таким недостатком страдало, например, беляевское дело, зараженное духом кружковщины, проглядевшее многие творческие силы. Можно, одним словом, констатировать, что исполнение русских произведений на русской сцене и русской эстраде всегда носило характер случайности и обусловливалось, в большинстве случаев, личным влиянием тех или иных значительных в музыкальном мире лиц. Характер музыкальной жизни дореволюционного времени, как ни странно, ни мало не изменился до сих пор. Напротив того, с ликвидацией прежних серьезных концертных предприятий, в том числе и основанных М. П. Беляевым русских симфониче-

ских и камерных концертов, положение русского автора сейчас еще значительнее ухудшилось. Концертная жизнь замерла. Программы изобилуют давно заигранными произведениями. Такое положение вещей, грозящее ги-

себя, а для того общества, в котором он живет. И если творческие силы не находят себе исхода, они гибнут, бесплодно иссякая. Этого нельзя допустить. Исходя из этой мысли, инициативная группа петроградских компо-

К назначению Ю. М. Юрьева заведующим художественною частью Госуд. Акад. театра.



Ю. М. Юрьев в роли Чацкого.

белью русскому музыкальному творчеству, заставляет серьезно искать выхода из тупика. Творить с сознанием, что произведение не только не может быть издано, но и не может быть исполнено,—конечно, очень тяжело. Это—мертвая петля, от которой нужно во что бы то ни стало избавиться. Всякий композитор создает свои произведения, конечно, не для

зрителей и музыкантов пришла к убеждению о своевременности создания особого общества музыкальных деятелей, которое поставило бы своей задачей исполнение новых или мало известных произведений современных русских авторов, руководствуясь при этом единственно лишь художественной ценностью исполняемого и отрешившись совершенно от предвзятой

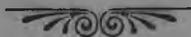
оценки с точки зрения того или иного музыкально-творческого направления.

Полагая, что практическое осуществление поставленных задач значительно облегчило бы положение русского композитора и, открыв возможность публичного исполнения, быть может, вызвало бы усиленное музыкальное творчество, инициативная группа обращается к композиторам, исполнителям и всем, кому дороги интересы искусства, поддержать своим

деятельным участием организуемое общество.

Инициативная группа: *Июрь Глебов, В. Г. Каратыгин, Н. Ф. Финдейзен, А. В. Оссовский, Я. Я. Полферов, М. Г. Климов, Ф. С. Акименко, А. Ф. Пащенко, В. А. Заветновский, Е. А. Петров, С. В. Ельцин, Н. П. Малков.*

За справками обращаться: М. Конюшенная, 4—2, кв. 51. А. Ф. Пащенко.



Безграмотность и невежество.

Теории, теории! Громоздят один проект на другой. Как надо подходить к театру? Что такое театр? Театр, как таковой, или театр, как не таковой? Жив еще быт, или издыхает? Как приобщить зрителя к ходу пьесы? Актер — центр представления или наш театр нуждается в мета-центре?

Прежде всего,—театр нуждается в русском языке.

Посмотрите на Европу. Французские актеры говорят по-французски, английские—по-английски. Итальянцы, немцы, все говорят на своем родном языке. За чистотой речи, за правильностью акцентировки там следят тщательно. Что за столпотворение вавилонское у нас!

Живая, правильная русская речь пропадает. Врываются жаргонные обороты, жаргонные ударения. — Надо спасать ее, пока не поздно. Театр должен быть школой языка: в театр должны приходить, чтобы учиться говорить.

Писать уже разучились по-русски. Книги, что выходят у нас, требуют перевода на русский язык. Каждое предложение уснащено иностранными словами безо всякой надобности. Те же слова, те же понятия имеются, ведь, и на русском языке.—Зачем писать „доминировать“, когда можно писать „господствовать“? Зачем эти „перманенты“, „дискуссии“, „арби-

тражи“, „информаторы“? И заметьте, лица, употребляющие эти „жупелы“, в большинстве случаев преплохо знают иностранные языки, не говоря уже о латинском и греческом. Пороку кажется, что они нарочно нанизывают совершенно ненужные и нелепые галлицизмы и германизмы, чтобы только сказали: „ой, да какие они умные,—ой, да какие они образованные!“ Мне невольно припоминается пародия на лекцию некоего профессора, ходившая по рукам во дни моего студенчества и начинавшаяся словами: „Наивна и питёзна форма антецендентной генерации.“—Но, ведь, мы тогда и называли это пародией, и высмеивали тех „лекторов“, которые напускали туман в головы слушателей, при помощи словарей древних языков.—А книги у нас пишутся, как будто, в серьез. Когда в газетах пишут „фабзавкомы“, „наркомюсты“, „рабфаки“ и т. д., с этим можно примириться,—это деловой жаргон, гонящийся за сокращением числа букв и временем на разговоры. Газеты представляют насущную потребность базарного коловорота, и никто их за это упрекать не станет. Но книги—другое дело. Они нередко толкуют о том, что мы самостоятельны, что можем обойтись без помощи Запада, и тут же, развивая эту мысль, наваливают целую кучу нерусских слов и выражений, которые своим присут-

К назначению Ю. М. Юрьева Заведующим художественной частью Госуд. Акад. Театра.



Ю. М. Юрьев в роли князя Сицкого („Смерть Иоанна Грозного“).

ствием властно опровергают основную мысль автора*).

**
*

У нас в Петербурге, в обществе говорили всегда плохо. Происходило это потому, что невское побережье,— „Великое поморье“, как называл наши болота Петр Первый,—было рубежным местом. Здесь слишком было много немцев, слишком много бонн и гувернеров французского происхождения, чтоб великорусская речь сохранилась. Если Лермонтов мог в юные годы написать свою удивительную песню про Калашникова, так потому только, что детство и отрочество провел у бабушки, в Тульской губернии. Пушкин потому написал „Балду“, что Арина Родионовна с детства познакомила его с миром народных сказок. Когда Пушкину приходилось поневоле употреблять иноземное слово, не вошедшее еще в обиход, он извинялся перед читателем. А нынче развязно сыплут из мешка иностранными окончаниями, придавая им вологодские окончания, и книжная речь постепенно просачивается в разговорную, и засоряет ее все больше и больше.

Но даже знание—впрочем поверхностное—языков не помогало в Петербурге чистоте речи. Я возьму для примера два названия, получившие у нас издавна право гражданства: партнер и акушер. Произносятся они почти всегда безграмотно.—Говорят вместо партнёр—партнёр, а ведь французское partenaire, или английское partner (с ударением на первом слоге) звука ё совсем не имеют. Тогда как associeur—и по-английски и по-французски имеют ясное произношение ё, как у нас по-русски утвердилось за наименованием гувернёра. Те извращения, которые делают французы, читая иностранные названия, вполне соответствуют тому произношению букв, которое принято во Франции. По этому

* Сегодня я читал: „Реформистская унитарная Конфедерация стоит за формальный контакт с партией Турати-Модильяки, хотя ранее спекулировала на лозунге автономности“.—Итого: ни одного русского существительного и прилагательного.

они художника Теннисса переделали в Теньера, Ван-Дейка—в Вандика, город Довр в Дувр и т. д. Но зачем же нам вводить у себя эти извращения? Ведь, голландское и английское начертание букв не то, что у нас. Зачем же будем коверкать по-французски—Фальстаф, а не говорить, как произносят англичане—Фалстаф? Почему мы говорим „флирт“, когда англичане, свое „flirt“ произносят „флёрт?—Человек, знающий английский язык, никогда не скажет „флиртовать“,—а со сцены мы слышим зачастую такое произношение, даже когда играют пьесу, переведенную с английского.

Да что такие тонкости, как иностранные слова! Я слышал, как одна молодая актриса, игравшая Софью на Александринской сцене, выходя со свечей из своей комнаты, говорила:

—„Ах, в самом деле *разцветело*“. Я слышал, как Репетилов в одном театре говорил:

—„И так же *коротко* острижен для порядка.“

**
*

Новое правописание, введённое в последние годы, оказывает губительное влияние на театральную молодежь. Упразднение букв ять неожиданно сказало на сценическом произношении. Ведь, при чистом русском говоре, ять звучит совершенно иначе, чем е. Вёрра и вертётъ; лётка и летётъ,—произносятся разное. С этим надо считаться. Пишущий эти строки был членом комиссии по упрощению правописания, учрежденной при Академии Наук еще в 1904 году. Тогда, помнится, был разговор об уничтожении буквы ять для начальных школ. Но именно сценическому деятелю необходимо близко ознакомиться с фонетикой своего языка, и одного начального образования ему мало. У нас в драматических школах теперь много стали говорить о психологии, динамике, даже о древне-индейской литературе,—но что-то мало говорят о чистом, живом произношении, и делая

только ходячие замечания о том, что нельзя говорить магазин, офицера, машина, — позволяют себе в баснях

лить себе, чтобы с академических подмосток раздавались такие слова, как *невироятно*, *прикрасно*, а между



В. В. Стрельская и В. Н. Давыдов в „Женитьбе“ Гоголя.

Крылова делать ударения *нужда*, вместо *нужда*; *муравя* вместо *муравя* и т. д.

Тот пошлый, рыночный говор, который восприняли из жизни многие, даже талантливые актеры, требует основательной чистки. Нельзя позво-

тем, мы это слышим зачастую. В прежнее время актеры говорили „считовка“ вместо „считка“. Это пошло от полуграмотных курьеров, писавших так в оное время „повестки“ актерам. Что же,—так это и оставить? В прежние дни над входом в партер Алексан-

дринского театра красовалась на овальной дощечке надпись: „вход вкресла“. Когда управляющий Потехин велел ее убрать, некоторые старожилы вздохнули огорченно: это была реликвия, переносившая их к славным временам Мартынова и Самойлова!

**

Марк Твен, в своей предсмертной статье о Шекспире, говорит, что нет ничего труднее, как поколебать в человеке доверие к тому, во что он не верит. За примерами ходить недалеко. Когда-то Кронеберг перевел шекспировское название комедии „Twelfth Night“—„Двенадцатая ночь“. Хотя английское *twelfth night* именно это и значит, но перевод этот также нелеп, как если-бы название нашего праздника Пятидесятницы перевели-бы „Пятидесятый день“ вместо „Праздника Троицы“.—Двенадцатая ночь—это Канун Крещенья, Крещенская ночь. Так и переводили позднейшие переводчики эту пьесу. Но первое название настолько удержалось, что оно, без всяких оговорок, попало в полное собрание сочинений Шекспира „Библиотеки великих писателей“, и до сих пор красуется на многих афишах. Другой пример. Известно, что в норвежском, датском и шведском языках нет шипящих звуков, поэтому в „Гамлете“ должен быть Гильденстерн, а не Гильденштерн. Но вот в таком почтенном театре, как Художественный, дается „Доктор Стокман“ и его все называют,—и в программах он так значится,—Штокманом. Это и безграмотность и неряшество. Впрочем, если перевод сделан с немецкого,—тогда, конечно, у переводчика есть оправдание.

Другой пример: у того-же Шекспира в „Отелло“ Кассио назван в наших переводах лейтенантом, а Яго—поручиком. Давно уже указано, что происходит эта путаница потому, что немцы поставили в своих переводах—*Lieutenantu Fändrich*,—а наши переводчики более руководятся немецким текстом, чем английским. Английское

lieutenant обозначает лицо, заступающее место начальника, в случае его отсутствия. И в последнем акте, Кассио, после смерти Отелло, вступает в управление Кипром. А Яго—правитель дел в штабе или в свите Отелло,—чин во всяком случае меньший, чем у Кассио, места которого он все время добивается. Но несмотря на эти указания, наши заправили до сих пор лепят в афишах: лейтенант и поручик, и Кассио является не блестящим представителем венецианской аристократии, а беспутным мальчишкой.

Все это небрежность, невнимательность, нечистоплотность. И такие недочеты недопустимы на академических сценах.

**

В Москве лет двадцать подряд Мария Стюарт шла на казнь *с венком из роз* в руках. Это Шишков, пресловутый переводчик, так перевел слово „четки“. В Художественном театре Петрушка с разорванным локтем, в которого влюблена Лиза, буфетчик Петруша—изображается дряхлым седым старцем, вяжущим чулок в кабинете Фамусова. Дворня убирает комнаты к балу перед самым сездом гостей, в десять часов вечера. Плешивого Юлия Цезаря несут на носилках на празднество Луперкалий и он, не обращая внимания на то, что солнце палит прямо в его плешь, останавливает в узком переулке процессию и просит Антония прикоснуться во время бега к Кальфурнии, чтоб она забеременела. В „Шейлоке“ мужа разговаривают с женами на расстоянии двух аршин, днем, и не узнают их, потому что они переодеты мужчинами. Это в театре, который славился вдумчивым и тщательным отношением к делу! Что же говорить о легкомысленном правлении Виктора Крылова в Александринском Театре! Ставилон „Вильгельма Телля“ и хвастался: „Действие происходит в штате Ури, так я дал фотографию, на который снят именно

этот штат". И декоратор Янов тщательно перенес ее на полотно, и изобразил Ури *на том берегу* озера, на заднем занавесе!

Когда в первый раз ставили „Царя Феодора Иоанновича“ в театре Литературного Общества, была, как водится, невозможная спешка. Особенно торопил первым представлением старик Суворин;—зачем нужна была такая торопливость—он и сам не знал. Для самого царя все костюмы не успели, и костюма для панихиды не было сделано. Единственным подходящим оказался торжественный орнат: бармы и шапка Мономаха. Так в этом наряде, ни к селу ни к городу, и вышел Орленев. Потом повторили эту нелепость, уже без всякой причины, в Художественном театре, а потом так заиграли по всей России.

Мне уже приводилось указывать на эти факты. Но ведь все это—глас

вопиющего в пустыне. Никто не обращает внимания, и продолжают тянуть эту канитель из месяца в месяц, из года в год. Отговариваются тем, что это не главное, а мелочи. Конечно, не главное. Главное—надо хорошо играть. А играют спустя рукава, через пень в колоду. Мы, видите, переживаем такое переходное время, что вздумчивой художественной работы требовать от артистов нельзя. Хорошо,—тогда возьмемся за мелочи. И как дятлу приходится долбить одно и то же,—старые, навязшие в зубах требования: „уничтожьте рампу, уничтожьте суфлерскую будку первым делом“. Но все притворяются глухими и проходят с деловым и серьезным видом мимо. Долго-ли это будет—не знаю. Я, с своей стороны, уже более тридцати лет говорю об этом.

Л. Тнедич.



Два слова о тексте «Ревизора».

Ни у одной классической пьесы русского репертуара нет столько вариантов текста, как в Гоголевском „Ревизоре“. Происходит это в силу целого ряда обстоятельств.

Когда Гоголь отдал в цензуру свой экземпляр комедии, оконченный в конце 1835 года, цензор беспощадно вычеркивал из нее все, что казалось ему неприличным. Все „тривиальности“, обращения к Богу и Богородице, упоминания о министре, Дибиче и т. д. подверглись обрезанию.—Автор принужден был исполнить это административное требование, иначе его пьеса не увидела бы света рампы. Он продолжал читать рукопись друзьям, советовался с ними, и как прирожденный хохол,—должен был невольно носить те поправки в стиле, на которые указывали Пушкин, Жуковский и другие. Когда наступил период репетиций, Гоголь, сам когда-то игравший на домашних спектаклях, любил

театра, изменял текст, многое находя несценичным, даже меняя фамилии. Когда пьесу сыграли, период изменения текста не окончился. Первым делом автор сократил пьесу, выкинув ряд сцен, что, по мнению актеров, затягивало действие: сцену Городничихи с дочкой, представление Гибнера и Ростакковского Хлестакову и пр.—Потом началась у автора работа восстановления текста для печати, так как цензура для сцены и цензура для печатанья—были два разные учреждения. Но то, что было дозволено выпустить в свет типографским тиснением, то, опять-таки, оказалось несовместимым для сцены. Получилось опять два новых варианта. Москва, при помощи Щепкина, сносилась с Петербургом. Туда с опозданием доходили экземпляры „Ревизора“, но те мелкие поправки, что делались автором в Петербурге—пропадали для Москвы. Таким образом,

опять-таки, образовалось два текста— московский и петербургский—неско- жие в мелочах друг с другом. Дошло

были втиснуты в пьесу выкинутые сцены. Так тянется дело и донныне. Цензурные условия в настоящее время



В. Н. Давыдов в роли Городничего.

дело до того, что в 60-х годах, когда сам Гоголь давно уже умер, сценический текст настолько стал отличаться от печатного, что вызвал замечания критиков, упрек актерам в „отсебя- тине“,—и ответ их, что они точно играют по сценическому оригиналу.— Восстановление частей текста в на- чале 70-х годов в Петербурге, при возобновлении „Ревизора“ при режи- сере Яблочкове, с Монаховым—Хле- стаковым и Зубровым—Сквозником, не коснулось вариантов текста, а просто

совсем иные, иные воззрения и на сценическое искусство.—„Ревизор“, за 85-ти летний период своего существо- вания, не только не постарел, а, по- жалуй, помолодел, и заслуживал бы того, чтоб, наконец, текст его во всей красоте и неприкосновенности был-бы установлен на нашей сцене и являлся бы святыней, к которой надо подхо- дить с благоговением, не переставляя и не изменяя ни одной строки.

Л. Л.



Любящею рукой.

Страничка воспоминаний о М. В. Дальском.

Наш язык беден. Он беден и тогда, когда мы переходим к области сценических очарований. Есть грань восторга, которую бессильны выразить самые лестные эпитеты. Подберите их целыми рядами, исчерпайте весь их лексикон, и вы все-таки будете чувствовать, что ваши слова „не то“. Думается, это потому, что самое понятие оценки таит в себе что-то холодное. Ведь, при оценке взвешивается все „за“ и „против“, а поразившая вас сценическая встреча тем и характерна, что вы утратили дар душевного сопротивления. Артист покорила вас не только своим искусством, но самым строем своей натуры, и вы раб его улыбки, взгляда, интонаций, с мелодией которых бессильны бороться: вас не обворожили, а заворожили.

— Но ведь это... психопатизм, скажут мне. Но я не испугаюсь этого слова. Пусть это болезнь души, но разве этой болезнью не отболели Белинский и его друзья при своем увлечении Мочаловым? разве ему не отдал дань Аполлон Григорьев, как поклонник Веры Самойловой? и разве не владел той же тайной до конца подчинять себе Мартынов, когда заставил даже холодного Бурдина повалиться ему в ноги и уверять, что ни у нас, ни во всей Европе нет артиста, который бы стоил его мизинца?

Говорить о таком увлечении—значит говорить о редком счастье, выпавшем на твою долю, и тут невольно хочется излиться до конца, поведать обо всем, начиная со сценических впечатлений и до попытки ближе подойти к своему кумиру. Разве могло обойтись без них?

Но какой это тяжелый путь для того, кто хочет говорить о Дальском! Стремление итти от творчества к личности основано на ничем непобедимой вере, что между ними должна быть гармония. Не полная, нет—что

и мечтать об этом!—но все же уловимая хоть в отдельных чертах.

Но Дальский!.. Тут придется утешаться тем, что хоть несколько оградишь его память от тех беспощадно суровых слов, что понесли мутным потоком еще в ту пору, когда артист едва успел нас покинуть. Нанесем же свой удар в сознании, что он наносится любящею рукой и мучительной скорбью сердца.

Чтобы вполне оценить талант Дальского, его надо было видеть молодым, когда в нем было очаровательно все—и гордо горящие глаза, и стройная фигура, и голос, мелодично-нежный и гибкий. Все это было тем прелестней, что находилось в гармонии с другой стороной его таланта—мощным темпераментом, который не переходил еще в рисовку. Оба начала шли рука об руку, и это, соединение страсти и лирики и было тем характерным, что составляло главную особенность дарования. И тут целая вереница воспоминаний!

Вот, например, Мюльхталь в „Вильгельме Телле“. Юноша является в круг заговорщиков—и Дальский действительно казался юнцом среди них. Вы и не подозревали, что этот полумальчик может стать вровень со старыми бойцами. Но вот он узнает об ослеплении отца. Артист входил в комнату неслышными шагами и, замирая, слушал подробности рассказа. Когда ужасное слово было произнесено, он вздрагивал; и как передать и драматизм и мелодичность того стона, который вырывался из его груди! Мягкий теноровый голос Дальского был поразительно гибок и имел свойство глубоко западать в душу. Ни на одну минуту не впадая в тон неврастеника, артист умел вызывать чувство глубочайшей симпатии. Он склонялся перед бедой, но он и оживал. Так было и в „Вильгельме Телле“. Едва начинают говорить о руководи-

тельстве восстаньем, Мюльхталь уже здесь; его глаза горят отвагой, жесты уверенны, а чудный голос звучит все выше и выше, развертывая все новую страсть и силу. Артист именно завораживал, он становился центром внимания, и стоило ему в муке бессильного отчаяния пройти с краю толпы во время спора Телля с герцогом и стрельбы его в собственного ребенка, чтобы и после этой, выигрышной для главного героя, сцены вызывали его, его, почти лишь его одного.

Дальский импонировал; бесконечно привлекательный, он никогда не был жалок и только жалок—вот что резкой гранью отделяло его от других исполнителей того же репертуара.

Возьмем хотя бы Незнамова в „Без вины виноватых“.

Образ, нарисованный автором, так привлекателен, а роль поставлена так выгодно, что не оставить впечатления в ней положительно невозможно. И сколько артистов так и ведет ее на одних трогательных нотах, совершенно не думая о сложности этого типа. А между тем, Дудукин совершенно определенно обрисовывает Незнамова, как существо грубое, озлобленное, действительно способное на дерзость и скандал. И Дальский не забывал об этих чертах. Он именно вваливался к Кручининой, и в его первых репликах, когда он еще не расстроган, вы чувствовали затравленного зверя, настолько излюбившегося, что его вид может отпугивать. И тем сильнее был потрясен зритель, когда срывался голос и начинала дрожать губа у „него“, который, быть может, и вправду не знал до сих пор, что такое слезы умиления. Порыв поцеловать руку у Кручининой, стыд за этот порыв, недоумение при виде ее слез, быстрый уход—все это, сказал бы я,—было так мучительно-прекрасно, как и задумал автор. И дальнейшая драма обрисовывалась сама собою. Коринкиной нечего было и подстраивать интригу: такой Незнамов сам не простил бы обмана и сумел бы отомстить за глупую доверчивость. И он начинает скандал. Но не выдержали нервы—

чудная ночь, вино, близость женщины, в которой увидел идеал, мысль о жизни, бесконечно далекой от окружающей пошлости,—такое испытание оказалось выше сил, и мечта о незримой, но вечно любимой и прекрасной матери прорывается в тоскливом стоне, звучащем всей мукой долгих лет.

Повторяю, об этом хочется говорить снова и снова, потому что именно в этом было характерное таланта Дальского. Сколько Незнамовых пришлось мне видеть потом, но все они играли лишь милого юношу, который так тепло умеет произносить теплые слова.

Сила образа была неотделима от творчества Дальского и это порой вредило ему.

Играя Жадова в „Доходном месте“, он, конечно, превосходно проводил драматические сцены, но его Жадов не был тем первым слетком из гнезда мечтателей-идеалистов, какого имел в виду драматург. Точно также и в „Горе от ума“ артист не был достаточно легок для двух первых актов. Но зато вторая часть пьесы, где нарастает драма!.. При последнем монологе хотелось порой закрыть глаза, чтобы полней вслушаться в чарующий голос, в читку, столько же гармоничную, как и выразительную.

Позволю себе маленькое отступление.

Когда я задумывался над путями развития русского сценического искусства, мне всегда казалось, что горе наших трагиков, прекративших свой род со времени Мочалова и Каратыгина, заключалось в том, что у них не была решена проблема читки трагического стиха. Благодаря первым, довольно опрометчивым, рецензиям Белинского, Каратыгина неизменно упрекали за приверженность к классицизму, а в Мочалове разглядели одно отклонение от традиций. Разбор того и другого артиста давал лишь повод для отрицания всякой школы, а веяния реализма все крепили и крепили, пока беспощадный смех над напыщенностью не превратился в порицание малейшей попытки отразить мощь и сме-

лость порывов. Самойлов был трагик-натуралист, насколько совместимы эти понятия, а после него пошла окончательная разруха. От забвения спасен лишь Иванов-Козельский, как-то на свой страх решивший неразрешимую для других задачу. И то же было с Дальским. О, оно было у него, давно утраченное, трагическое *bel-canto*. В Рюи-Блазе он давал каданс—старую мерность стихов и полустийши. Как оно было красиво! И как далека была от слушавших такую читку всякая мысль о ненатуральности горящего гневом Рюи-Блаза!

Дальский... Но нет!—прежде чем характеризовать его дальше, не могу не вспомнить очень любопытный случай.

Как-то артист приехал в одну из редакций и стал читать свои объяснения по поводу очередного с ним инцидента. Объяснения были изложены сухо, тоном протокола, но в его чтении протокол заиграл красками поэтичнейшего стиха, и заведывающий хроникой так и написал, что Дальский чаровал читкой протокола, приковывая все внимание к гармоническим модуляциям голоса. „Тут установилось все равно, что вам читают; едва ли не с тем же успехом артист прочитал бы кипу счетов от портного“, сознавался журналист. Вот лучшая из рецензий. Но все-таки дополню ее рассказом о более реальных достижениях.

Не говоря о целом ряде выступлений, вспомню первый концерт, в грандиозных размерах устроенный театральным обществом. В зале дворянского собрания перед публикой прошло все, что было лучшего среди артистов оперы и драмы, и вот, в самом конце, когда все были утомлены непомерно-длинной программой, вышел Дальский—и с чем же?—с лирическим, чисто-описательным стихом Никитина „Звезды меркнут и гаснут“. Но как он его прочел! В колоссальном зале не потерялся ни один звук, хотя первые картины рассвета способны утратить всю красочность, если их читать форсированным голосом. У Дальского тут был почти шепот, но

ясный и звучный, как нежный звук скрипки, слышный и при *pianissimo*. И затем... полное утро, солнце, его лучи, в которых жизнь, пробуждение, восторг. При выезде пахаря артист начал усиливать тон, и затем уже звучал полный привет от неизбежной радости сердца. Я помню, как зал загремел рукоплесканиями, такими единодушными, каких не слышалось еще за весь вечер.

— Я — Дальский! Я — единственный!!! говорил артист. И как бы ни была странна эта фраза в его собственных устах, в ней было много правды.

Прошли годы, много чтецов довелось мне слышать, но право же, с Дальским нельзя сравнивать никого из них. Можно читать еще более мастерски, еще разнообразней подбирать краски для каждой фразы, но „гармонии стиха пленительная сладость“ еще долго не найдет равного ему глашатая.

Я готов, впрочем, сознаться, что и в первые годы артист иногда как бы бравировал своим даром, показывая, что он может разрешать недоступные для других трудности.

Вот, например, стихи из „Гамлета“:

Теперь настал волшебный ночи час.
С кладбищ все мертвецы в разброде,
Ад ужасами дышит.

Он начинал монолог на средних нотах, вторая строка произносилась на нотах более низких, скороговоркой, как бы желавшей отделаться от вводного замечания и перейти к самому важному... и вдруг, на слове „ад“ протяжный, как стон, фальцет. Трудность побеждалась, переход звучал своеобразной прелестью, но иногда все же рождалась мысль, что в таких приемах таится привкус фокусничества.

Но не хочется делать подобных упреков, и манера бросать фразы сквозь зубы, и горловые ноты, все это, даже сделавшись явным недостатком позднее, когда талант утратил свою свежесть, не могло уничтожить очарования читки Дальского.

При таком поклонении—как было не пожелать пробиться к лику артиста, взглянуть на него в жизни, чтобы уловить то прекрасное души, что находило отзвук в творчестве. Вед, он умел казаться таким обаятельно честным со сцены! Не говоря уже о ролях Чацкого, Жадова, пастора в „Родине“, как импонировал он в самых маленьких ролях! В пьесе Е. Карпова „Рай земной“ он играл инженера, увлекающегося работой для народа. Молодой человек сталкивается с опытным дельцом—и сколько подкупающего трепета звучало в его пылких словах! Это было живое воплощение тех юношей, которые шли и шли как жертвы на заклание, когда все было порабощено кругом и каждое честное слово являлось подвигом.

Наш визит к Дальскому нашел себе полное оправдание. Артист был болен. Вернувшись в Петербург после лета, он не мог выступать и лег в клинику, где ему и была сделана операция. Начистив блузы, запасшись букетом цветов, который нес самый смелый из нас, выступивший в роли застрельщика, мы — трое гимназистов — робко попросили доложить о нас. Нас милостиво приняли.

Дальский занимал отдельную палату. Нам распахнули дверь, и мы увидели своего кумира. Он лежал... Но нет, это совсем неподходящее выражение... Он не лежал, а возлежал на высоко взбитых подушках и, казалось, как во времена Людовика XIV, тридцать маркизов и виконтов оспаривали друг у друга честь поправить складки одеяла избранника неба. То и дело загоравшиеся глаза, полная превосходства улыбка, шапка черных непокорных кудрей—все также говорило о том, что пред нами не простой смертный; и это сейчас же подтвердила и речь артиста.

Трудно передать ее дух, потому что дело сводилось не к отдельным фразам, а к манере оценивать все явления бытия. Дальский не скупился на ругань по адресу товарищей, но они ничего не выигрывали и тогда, когда он начинал их хвалить. Варла-

мов, Медведев, Савина—все они, конечно, кой чего и стоили, но это только фон для Дальского, равняться же с ним талантом не может никто. Он начал говорить о последней постановке и заочно ее выругал, перешел к планам ставить Шекспира и лишь пожимал плечами, дальнейшее тоже не обещало ничего хорошего,—что-нибудь значительное может быть лишь тогда, когда выступит он, единственный, неподражаемый, гениальный.

Мне не надо было глядеть на своих приятелей, чтобы догадаться об их впечатлении. Конечно, тут рушились все наши мечты найти нервное, непонятое средой, существо. Пред нами, в полном соответствии с общей молвой, было самое здоровое, сочное нахальство, наглость, возведенная в культ и не знающая себе пределов. И—увы! это не способно было произвести впечатление даже на нас, так как, несмотря на всю свою юность и поклонение артисту, мы ни на минуту не переставали улавливать в его речах привкус дурного тона.

— Позвольте откланяться, не смею больше утомлять, поднялись мы наконец.

— Нет, я не утомлен, отпуская нас, сказал Дальский. Вы знаете, даже в дороге я был обставлен недурно. Сначала, правда, было не так удобно, но нашлись поклонницы таланта и перетасили меня в дамский вагон. Какой то болван полковник попробовал было тоже разлететься, но его сразу осадили, об'явив, что исключение сделано лишь для меня. Он говорит: — „чорт возьми, выгодно быть актером“ А я ему ответил: „только хорошим!“

Под эту реплику, сказанную тем же уверенным тоном и с гневным сверканием глаз, как будто бы вновь видевших врага, мы направились к выходу, радостные, что наш кумир полон сил и надежд работать и в то же время грустные, утратившие что-то дорогое для наших юных сердец.

Я коснусь еще „бугад“ Дальского, но пока мне хочется сказать, что эта бравадная сторона его натуры не раз находила отражение на сцене, и тогда

по общему, уже никем не оспариваемому, мнению получалось нечто поразительно яркое. Таков был, например, Кастул в „Закате“ А. И. Сумбатова. Пред вами был действительно чудовищный наглец, сильный, властный, зверски-хищный, имеющий оправдание в том, что он проходимец, выступающий на борьбу с теми, за кого связи, богатство, чины. Он пьянел от своей злой силы, и женщина могла покоряться ему, зная, что ему доступны все низины подлости, вплоть до торга ею.

Говоря так, я, конечно, не имею в виду полной аналогии между художником сцены и рисуемым им образом. Упаси меня Бог от подобной мысли! Нет, я хочу сказать не больше того, что говорю, что в душе артиста были струны самоуверенности и презрение к остальному миру, и он мог усиливать мотивы гордыни до чего то опьяняюще-страстного. Таков был он и в „Бое бабочек“: нельзя было не любоваться этим наглецом.

Я сблизил бы с этими ролями и один момент в роли Вижина в переделке „Идиота“, — ту сцену, когда Настасья Филипповна бросает в камин пакет с деньгами. В этой дикой выходке есть что то от исконного русского бунтарства, полного стремлений презреть все формы культуры и отдаться порыву безудержно-дерзкой воли. И Дальский умел вскрыть эту стихию народного духа. Он прямо шагнул при виде ярко вспыхнувшей пачки и весь, с осоловелыми глазами, пьяным смехом, широкими жестами, удалыми, как разбойничий посвист, интонациями, казался воплощением счастья вдребзги разбить самое ценное и пустить верхним концом вниз то, что собрано путем величайших усилий. Мотив ухарства был, впрочем, и раньше разработан Дальским. В боярских пьесах — „Нечай Ногаев“ и „Каширская старина“ он давал много удали и лихости. Любопытно, что несколько грузный в старинном русском костюме, он заставлял забыть об этом недостатке в драматических сценах. Тут его движения приобретали стремительность

и грацию отваги, и он просился на картину, как новгородский ушкуйник, который де и верит „ни в сон, ни в чох, а в свой червленьый вяз“.

Если уж непременно останавливаться на недостатках, я сказал бы, что у артиста прорывалось порой желание внести те же черты в изображение типов, крайне далеких от беспардонности Кастула и др. Помню его первый выход в „Самозванце“ Суворина, Дмитрий обходит лагерь, задавая вопросы боярам, и у Дальского поразительно ярко проглядывали черты авантюриста: Сын или не сын Грозного, это был человек подходящий для воей роли: за таким, действительно, могли итти, бросая все и веря в его звезду. Но — увы! — это достигалось не только темпераментом, — кой какие фразы артист бросал сквозь зубы, тем фатовским тоном, который гораздо уместнее был бы в роли Кречинского. Ему это ставили в упрек, но, мне кажется, этот недостаток, так заметно обнаружившийся позднее, определялся целым рядом причин.

Бывают в искусстве явления, которые проходят совершенно незаметно, хотя они очень поразительны и даже значительны для своего времени. К числу их я отношу и постановку на сцене Александринского театра драмы Лихачева „Жизнь Илимova“. Это была пьеса настроений, прекрасно разыгранная в ту пору, когда о сценическом реализме в духе художественного театра не было и помину. Автор сознательно рисовал будни и исполнители — Дальский, Потоцкая, Тройницкий, Панчин — умелым переходом к полутону рисовали непроглядный ужас обыденщины. На этой пьесе Дальский выработал что то новое, но это же послужило ему во вред. Прошел год — два, зашумели речи о театре настроений, а артист, как бы идя навстречу этому движению, стал владать в переопрощении. Не только в современной драме, но порой и в костюмных пьесах он вдруг опускал тон, произнося сквозь зубы целые фразы, или совершенно произвольно подчеркивал какое-нибудь словцо, которое звучало как что то

вводное и одиноко врезывалось в память.

Эти отклонения не способны, впрочем, были сбить артиста с его основного пути. В девяностых годах ему нужно было окончательно доказать, что он трагик, и он доказал это. Соединяя в одно и пьесы Александрийского театра и спектакли на стороне, не могу не вспомнить целый ряд ярких образов. Как Иоанн Грозный в „Василисе Мелентьевой“, как Кин, Шейлок, Отелло, он был прекрасен. В последней трагедии Дальский был подлинно сильным мавром, к которому, как к герою, нежно прижимается хрупкая Дездемона. И артист не исчерпывал себя в первых актах. У него хватало темперамента на то, чтобы все более и более усиливать тон, брать все более и более мощные аккорды, вплоть до заключительной, поразительно яркой в его исполнении, сцены.

Наши мечты оправдались. На всем творчестве трагика лежала печать мощного, чисто-героического рисунка. Это сознавали теперь все и, казалось, артисту нужно было лишь расправить крылья для полных и окончательных побед. Но совершилось совсем иное... он вдруг оторвался от родимого гнезда и, по образному выражению Косорогова, понесся одинокой кометой.

В годы молодости, когда в артисте хотелось оправдать все, мы искали объяснений этому факту, и я тогда же задумал, а позднее и написал целую пьесу, где рисовал муки крупного таланта, не угаданного своей эпохой. Артист личного начала, он обречен творить перед той толпой, которая только и кричит об ансамбле, только и восхищается ровной стадностью сереньких дарований. Так думал я, сопоставляя, с одной стороны, успех Художественного театра, а с другой, такую же, как и у Дальского, странную судьбу Орленева и Горева.

От подобных объяснений я не отступлюсь и теперь. Условный стиль „Кина“ казался, конечно, еще более условным в ту пору, когда драматурги брали за образец Чехова и беспощадно осмеивали прием писать пьесу для

центральной роли. Толпа жадно тянулась совсем к иным идеалам, и даже гениальный трагик не мог бы овладеть в ту пору всей полнотой ее идейных увлечений. Творчеству Дальского было тесно; не даром он шел на уступки. Но, конечно, не в этом была его драма.

Довольно того, что такая догадка беспощадно погрешает против хронологии. Артист будировал с того дня, как ступил на подмостки Александрийского театра. Ему мешало все еще тогда, когда, казалось, ничто не мешало ему. Выявить свою волю в несказанно остром личном начале было неизменной прихотью этой натуры. Ненасытимый успехом, он упивался чужим унижением, попирали все, чтобы в упоении крикнуть: на свете есть лишь один закон—я и моя гордыня!

И для таких заключений не надо было подбирать закулисные сплетни. Окружавшая Дальского атмосфера инцидента чувствовалась далеко за подмостками.

Привыкшая к строгому порядку казенной сцены, публика сама догадывалась о той дезорганизации, которую вносил в труппу артист. Бывали случаи, что его имя, целую неделю фигурировавшее в анонсе о новой пьесе, вдруг исчезало с афиши в день спектакля; в другой раз, ожидая его, беспощадно затянули антракт, потом объявили о замене артиста другим исполнителем, а затем... выпустили того же Дальского, опоздавшего на добрых полчаса. После бенефиса он должен был еще раз сыграть Отелло, но все знали, что он уехал из города и выступать не будет. Мудрено ли, что новый руководитель театров, заступивший место снисходительнейшего Всевожского, решил положить конец этим выходкам.

Для Дальского начались годы странствования. Не годы гастролерства, как выступлений среди хотя и специально-подобранной, но все же художественно-цельной труппы, а год гастролерщины, как игры с кем попало и где попало. И Боже мой!—какой отпечаток это наложило на его талант! Как ржавчина на прекрасном металле,

на его игре появился неистребимый налет позы и фарса. В костюмных пьесах были моменты, когда он не играл, а счастливо, не двигался, а сплошь „картинился“, по выражению рецензий доброй старины. Мимо, мимо этих грустных воспоминаний! Скажу лишь, что едва в сорок лет артист не только не обещал новых достижений, но заставлял жадно ловить те образы, в которых полнее отражался прежний Дальский. А он еще сверкал, его могучий талант! В „Женитьбе „Белугина“ артист совсем не был тем купчиком-русаком, какого давали Сазонов и Судьбинин. Не вполне удался ему Белугин и со стороны характера, хотя талант и сценический

опыт ограждали от явных промахов. Но зато как трогателен был этот милый Андрюша в минуту горя! Как он рыдал, изливая наболевшее сердце! И как бурно заговорила в нем отцовская кровь! Что то дикое, страшное звучало в его угрозе; „дом сожгу! Сам в огонь брошусь!“ Артист как будто шел дальше замысла авторов, вскрывая силу ревности, как слепого, стихийного начала. От него не изаблен никто: говорите, говорите о сдерживающей силе культуры,—настанет миг, и вас закружит водоворот, который совлечет все маски и выкинет на поверхность зверя.

Н. Долов.

(Продолжение следует).



К биографии М. П. Мусоргского.

Очерк Льва Бертенсона.

О Мусоргском не только не сказано у нас последнего слова, но пока даже нет сколько-нибудь полного очерка, в котором был-бы должным образом освещен и оценен этот блестящий самоцветный самородок, ярко светящийся, в ряду наших музыкальных талантов! Поэтому всякая крупница сведений о нем, как-бы мала она ни была, должна тоже итти в счет при собирании материалов для исчерпывающей монографии о великом музыканте.

Движимый этой мыслью и под влиянием случайно прочитанной французской заметки о Мусоргском, я, не будучи профессионалом, решился сказать о нем свое слово. Оправданием сему служит то обстоятельство, что мне довелось, в роли врача, быть некоторое время с Мусоргским в тесном общении и послужить ему, любовно и горячо, в последние дни его жизни. К тому-же, еще задолго до его кончины я был с ним знаком и восхищался его произведениями ранее появления их в свет, как у общих друзей, так и у себя дома, где, для меня и жены моей (певицы О. А. Скальковской), Модест Петрович был всегда желанным и дорогим гостем. Вследствие благоприятно сложившихся для меня в С.-Петербурге обстоятельств и в силу особого, врожденного влечения к художественным талантам, с юных почти лет я стоял очень близко к весьма многим музыкальным деятелям моего времени (к братьям Антону и Николаю Рубинштейн, Г. Венявскому, К. Давыдову, Направнику, Чайковскому, Гензельту, Ларошу и др.) и, в частности, наиболее близко

к тому передовому и даровитому кружку, который составляли Балакирев, Владимир Стасов, Кюи, Римский-Корсаков и Бородин. Этот кружок, хорошо известный в свое время под наименованием „Могучей кучки“, и имевший в газете „С.-Петербургские Ведомости“ (во время редактирования В. Корша) даже свою кафедру, — т. е. музыкальные фельетоны Ц. А. Кюи,—облюбовал и, так сказать, вырастил Мусоргского.

Но, хотя на мысль дать свою лепту в собрание материалов о Мусоргском я был навеян случайно попавшей мне заметкой одного французского музыкального критика об опере „Борис Годунов“ (о ней ниже), однако желание поговорить о нашем великом музыканте рождалось у меня неоднократно уже раньше — со времени появления в газете „Новое Время“ (20 апр. 1909 г.) фельетона известного музыкального критика *М. М. Иванова*, который своим сообщением о том, в какой обстановке Мусоргский кончал свои дни в СПб. Николаевском военном госпитале (куда в тяжелую пору он был помещен моими стараниями) возбудил в свое время среди друзей М. волнение и негодование и во мне горькое чувство!

Начну с этого, задавающего меня за живое еще ныне, фельетона и прежде всего расскажу, как попал Мусоргский в Николаевский военный госпиталь!

Когда М., находясь в отставке, не имея никаких средств к существованию, живя в самых ужасных, жалких условиях, серьезно заболел, то наиболее близкие друзья его:

В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Н. А. Римский-Корсаков и А. П. Бородин, лично и в купе, обратились ко мне, — «врачу любящему и почтительному музыкантов и литераторов», — с просьбой хорошо устроить М. в той или другой «больнице». Эта просьба меня сильно взбудоражила и очень обеспокоила, потому что я не видел пред собой возможности ее исполнить должным образом! — Больниц, в которых я в то время работал, было 2 — Городская, Рождественская, для чернорабочих, с общими палатами, и Николаевский военный госпиталь, для солдат и офицеров. В обоих учреждениях я был лишь младшим ординатором, т.-е. мелкой сошкой без всякой распорядительной власти, и мог-бы действовать лишь в качестве скромного ходатая, по просьбе таких тузов, как Римский-Корсаков, Стасов и др. Но в городской больнице ничего-бы не мог сделать даже сам Лорд-мер, а Николаевский военный госпиталь служил, как видно из его названия, исключительно для нижних воинских чинов и офицеров, — а так как М. в данное время по паспорту значился отставным чиновником Государственного Контроля, то на удачу помещения его в названном госпитале отнюдь не следовало рассчитывать. Однако, пообещав, без смущения, друзьям-ходатаям всячески постараться «хорошо устроить» великого человека, я стремглав бросился к главному врачу. Первый натиск на моего шефа не только не увенчался успехом, но даже навлек на меня досадливое замечание, что я прошу невозможного; но затем, когда, с огорчением и в подавленном состоянии, я стал удаляться, мой строгий шеф, внезапно придумав необычайный выход из безвыходного положения, остановил меня и предложил положить М. в госпиталь на правах яко-бы «вольнонаемного денщика ординатора Бертенсона», — если, конечно, на присвоение Мусоргскому такого высокого звания (!) согласятся больной и его друзья!.. Не нужно, кажется, присовокуплять, что я очень обрадовался столь неожиданному и счастливому разрешению ходатайства и, заручившись согласием вышепоименованных друзей (согласия пациента не пришлось спрашивать, так как, вследствие высокой температуры, он находился в бессознательном состоянии), я не замедлил водворить М. в госпиталь. При благожелательном отношении главного врача, удалось устроить больного более, чем «хорошо»: в наиболее спокойной, изолированной, части госпиталя была отведена обширная, высокая, солнечная комната, снабженная необходимой казенной (не стильной, конечно), мебелью. И в отношении призрения не оставалось желать лучшего, так как уход был возложен на двух сестер милосердия Крестовоздвиженской общины, — госпитальных служитель и фельдшера! Питание было более, чем удовлетворительно, ибо, кроме офицерской порции, больной получал разнообразную еду, в обильном количестве, от близких и друзей, неустанно проявлявших к нему сердечное внимание.

Возвращаясь к М. М. Иванову. В упомянутом фельетоне, посвященном собственно характеристике Н. А. Римского-Корсакова и разбору творчества этого музыкального деятеля, на основании его посмертных записок и исходя из личных точек зрения, музыкальный критик «Новаго Времени» отзывается мимоходом и о «высоко-талантливом» *Мусоргском*, говоря о его жизни, произведениях, успехах, «постепенном падении» и о том, что одно время он «был заброшен и друзьями и собутыльниками-приятелями», кончает Иванов своей фельетон сообщением, что и он видел обстановку в Николаевском Госпитале, куда М. был помещен в качестве денщика, как устроил его сердобольный Л. Б. Бертенсон. «Убогая была обстановка, от которой сжималось сердце», восклицает Иванов!.. Вот относительно этого, не отвечающего истине, замечания я и желаю сказать сейчас («лучше поздно, чем никогда»), что оно категорически опровергается не только вышеприведенным моим сообщением и напечатанным в «Голосе» (1881 г., № 79) благодарственным обращением *Бородина, Кюи и Римского-Корсакова* к администрации Н. военного Госпиталя, к сестрам милосердия и ко мне, но еще и статьей *В. В. Стасова*, помещенной тоже в «Голосе» под заглавием «Портрет Мусоргского». В этой статье, между прочим, говорится следующее: «Репину привелось увидеть Мусоргского в последний раз в начале поста, когда приехал сюда из Москвы для передвижной выставки; застал он М. уже в Н. военном госпитале. По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было гордиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уж более никогда не увидятся! И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он поспешил, приободрился, повеселел, веровал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего госпиталя!.... Помещение, вся обстановка, бесконечное попечение, заботливость, — все это было в Госпитале в отношении к М. таково, что он многим из друзей и приближенных, навещавших его (в том числе и мне), много раз повторял, что ему тут так хорошо, как будто он находится у себя дома, среди самых близких родных и сердечнейших попечений. В такую пору увиделся с Мусоргским Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая, с высокими окнами, комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.»

Теперь перехожу к французскому журналу *«Les lettres»* (издающийся в Париже ежесемейно), в котором, в майской книжке за 1922 г., сообщается, что наиболее важное событие нынешнего музыкального сезона в Париже — это возобновление в оперном театре «Бориса Годунова» Мусоргского! Рядом с этой редакционной заметкой обращает на себя внимание отзыв сотрудника названного

журнала *A. George*. В этом отзыве хотя и повторяется то, что по поводу Мусоргского уже раньше было высказано французами, но он представляет еще и свою, весьма любопытную особенность и, главное, он радуется русской душе! Вот почему я считаю не лишним использовать его.

„Этот год — год Бориса“, — так начинает свой отзыв *George* — и затем продолжает: „Образцовое произведение М. торжествует везде в Европе; и наша Опера, которая есть храм музыки, только-что посвятила „Борису“ 6 представлений, и они прошли с необычайным, все возрастающим успехом!“ Теперь слава М., восклицает восторженный поклонник его, уже слава всемирная, всенародная, достигнутая, однако, не без тягостных препятствий; — ведь, с талантом, как с солнцем: лучи его доходят до нас нередко лишь после борьбы с туманной мглой!... После краткого описания зарождения „Бориса“, французский критик верно указывает, что М., горевший искренней и глубокой любовью к народу, сильно увлекся драматической хроникой Пушкина, — произведением национальным и народным. *George* соглашается с *M. Calvocoressi* (1908), что народ — главное действующее лицо всего „Бориса“ и что Мусоргский сам стремился изобразить народ таким, как он есть, без украшений и прикрас. Затем французский критик отмечает, что М. в своей оперной партитуре открыл для народа дорогу еще более широкую, чем *Пушкин* и создал драму своеобразную и мощную, — драму, не укладывающуюся в рамки „оперы в 4 действиях с прологом“. — Далее *Жорж* повествует: „Но что же представляла эта опера для дирекции Императорских театров? — произведение безформенное, неинтересное, без женской роли, плохо, к тому же, написанное и трудно исполнимое!“ И поэтому друзья настояли, чтобы он переделал оперу и ее разработал! — Но за это *Жорж* друзей не хвалит, хотя и признает, что лишь после переделки М. создал „Марину“ и написал сцены в келье и корчме, — галлюцинации Царя и, наконец, картину возмущения под Кромами, — „одну из самых изумительных страниц современной музыки“. — Затем, после указания, что „Борис“, поставленный в СПб. в первый раз в январе 1874 г. (с Платоновой в роли Марины), не встретил единодушного одобрения, французский критик отмечает, что *Римский-Корсаков*, в качестве друга автора и в роли профессора Консерватории, пожелал оказать услугу Мусоргскому и, „приспособив оперу к требованиям времени, другими словами, к банальности, урезал ее самобытность!“... это, вытекшее из доброго намерения действие, по мнению *Жоржа*, создало для имени Римского-Корсакова больше вред, чем принесли пользы для его славы „Шехерезада“ и „Антар!“ И тут *Жорж* со злостью замечает: без „сомнения Римский переселил; — ведь, редакторы-ретушеры, как известно, порода противная, заслуживающая самых жестоких казней Дантова ада!“ Последнее издание „Бориса“, говорит дальше кри-

тик, „вполне изобличает друга Мусоргского: „дважды, — в 1896 г. и в 1908 г., — Римский-Корсаков ретушировал и инструментовал образцовое произведение, и с тех пор уже не перестает властвовать узурпатор!“ И, наконец, вот к какому заключению приходит безмерно-строгий французский критик, который самому Мусоргскому показался-бы „plus catholique que le pape“: Так как первоначальной партитуры оперы не найти, то легко может возникнуть вопрос, — не от ретушеров ли проявились высшие достоинства „Бориса“? * Ну нет, сам себе язвительно отвечает *Жорж*: прежде всего ни одно из произведений Римского не обладает той непосредственностью и той мощью прямого воздействия, какими обладает ретушированная им драма, а затем, ведь, *Robert Gebet* (сотрудник „Revue musicale“, которому поручившись сличить первоначальный текст оперы с исправленным) отдал предпочтение оригиналу! Кроме того, можно было, по мнению *Жоржа*, это заключить уже из статьи *M. Mornold* (Mercure de France“ septembre 1908), в которой без стеснения осуждена ретушевка Римского-Корсакова!..

К *Жоржу* я еще вернусь, а сейчас скажу, что еще 21 год тому назад, в „Revue des deux mondes“ (avril 1901). *Camille Bellaigue*, музыкальный сотрудник этого журнала, в статье под заглавием „Великий музыкант-роялист“, приравняв Мусоргского к *Достоевскому*, дал нашему гениальному композитору весьма обстоятельную характеристику и сделал ему наиболее объективную оценку. *Беллиэ* находит, что Мусоргский — реалист в музыке потому, что исканию таинственного идеала он всегда предпочитает толкование и воспроизведение действительности. В нем поражает несравненная творческая сила, которой воскрешается прошлое. В „Борисе Годунове“ он дает не только живой образ царя-убийцы и воспроизводит бытовые условия прошлого, но и самую душу и характер героя. Далее *Беллиэ* говорит, что мелодия Мусоргского, как и облюбыванные им люди, запечатлены народным духом. Эта мелодия — не столько продукт размышления и воли, сколько плод самородного, широкого творчества. На нередкие у М. несуразности в гармонии, грубо оскорбляющие ухо, *Беллиэ* не сетует и даже их прощает автору за то, что им воплощается „чудо, которое зовется жизнью“. Грубые ошибки М. объясняет *Беллиэ* недостаточностью технической подготовки, — и в этом он сходится с Римским, которого потому и не попрекает за ретушевку, как это черезчур смело делает *Жорж*.

Предметом творчества М., по мнению *Беллиэ*, является всегда человек и, главным образом, то первобытное, что в человеке живет. „Солдаты и монахи, особенно же

* Подлинная партитура „Бориса Годунова“ (манускрипт Мусоргского) хранится в Центр. Музык. Библ. Акад. Театров, за исключением одной сцены, находящейся в Гос. Публ. Библиотеке.

крестьяне, дети с няньками, бродяги и даже юридивые; в городе или поле, пред Кремлем, или по дорогам,—езде безименные существа, составляющие толпу, или народ,— вот человечество, которое живет по мановению великого реалиста! — *И. Белли* в полном восхищении от народных сцен в операх М., особенно от удивительной жанровой картинки в корчме, в „Борисе Годунове“: „Жизнь здесь рвется и бьет через край во всем; в благообразной и игривой песне хозяйки, — еще более в грубой и разудалой песне, которую, под неистовый аккомпанитмент оркестра, ревут во все горло двое монахов на-веселе!“ О начальной сцене „Бориса“ (на основании оперного либретто, с которым *Белли* познакомился по неизданному переводу *Melchior de Vogue*) критик говорит, что „как она ни хороша сама по себе, но музыка, по его мнению, в сто раз усиливает величие и мощь этой картины. Как бы могучи ни были слова, заключает Б., они дают лишь понимание содержания, и только; от музыки же получается реальное, жизненное впечатление! Шедевром народного творчества Мусоргского считает Б. (по первоначальной партитуре автора) последнюю картину „Бориса“, т. е. сцену под Кромами (сочиненную Мусоргским взамен заключительной сцены *Душкина*), в которой после смерти Бориса боярин объявляет безмолвствующему народу о кончине царицы и ее сына и о воцарении самозванца.— По поводу народной сцены с юридивым, *Белли* говорит: „подобной колоссальной картины я не знаю ни в прошлом музыки, ни в истории ее; ощущение массовой мощи доведено в ней до эффекта,—она гнетет и душит вас! Рядом с толпой, как ее воплотил М., всякая другая показась бы не живой и ничтожной!“ В „Борисе Годунове“, как и во всех, впрочем, произведениях М., говорит дальше Б., проявилась сила, протестующая против всяких формул и условностей—музыкальных, артистических, общественных и социальных. Кроме того Б. отмечает, что у М. бросается в глаза особая симпатия ко всем униженным и внимание к самой жалкой, самой отчаянной бедности!

Я мог бы из глубоко прочувствованной критики *Белли* привести еще его восторженные отзывы о мелких шедеврах М.,—о таких как напр., „Детская“ (Произведение, которое, благодаря французцу *d'Alheim* и его жене, известной *Олешиной-Дальейм*, сделалось популярным в музыкальном Париже), но это не входило в мою задачу, и я ставлю точку.

Возвращаясь к *Жоржу*, я должен указать на заключительный аккорд его критики: „Борис Годунов“, говорит он, „несомненно плод одной из самых суровых схваток победоносного гения с все еще живучей условностью традиционной оперы! И этой победой самоучка М. в истории лирической драмы обрел себе право стать в один ряд с *Глюком*, *Ванефол* и *Дебюсси*“.

Можно относительно такой группировки музыкальных светил и не разделять взгляда

радикала *Жоржа*, но вместе с тем нельзя не признать, что его оценка гения Мусоргского безусловно верна, и, притом, мила русскому человеку.

Из сопоставления использованных мною в настоящем очерке отзывов о Мусоргском двух французских критиков, — новейшего, *А. Жоржа*, и наиболее раннего *К. Белли*, — легко видеть, что оба критика в униссон поют восторженную хвалу Мусоргскому и видят в нем исключительно одаренного творца народной музыки. Но при этом, однако, в оценке „Бориса“ они расходятся по вопросу о том, чему отдать предпочтение— первообразу оперы, в том нетронутым, девственном виде, в каком она вышла из-под пера гениального композитора, или новому изданию, напечатанному после редакции и ретушевки Римского-Корсакова? Из отзыва *Белли*, разделяющего мнение других музыкантов (и прежде всего наиболее сведущих русских), что Мусоргский не знал и не любил школы, что его техническая подготовка была недостаточна и что гармония, подчас, резала ухо несуразностями, считает поправки Римского, так сказать, законными и не находит чтобы ретушевкой была повреждена первая партитура *Жорж*, напротив, (хотя и сам знает, что М., чувствуя инстинктивное отвращение ко всякой, как он шутиливо выражалась, „музыкальной математике“, не признавал ухищрений школы), полагает обратное и, как мною отмечено выше, порочит „редактора и профессора“ *Римского-Корсакова**).

Ранее, чем кончить этот очерк, должен я сказать еще следующее:

Для специалистов, хорошо знакомых как с первою партитурой, так и с новейшим изданием „Бориса“, быть может, и сейчас ясно, на чьей стороне истина.. Конечно, не мне, профану, тут свое суждение иметь, но все же я полагаю, что создавшийся вопрос, отнюдь еще не решенный, заслуживает добросовестного и обстоятельного изучения и решения,—и, прежде всего, у нас, на родине. Пути для этого должны быть, мне думается, самые широкие, всесторонние, — и не только академические, но и более реальные, жизненные! Пусть у нас пойдет работа, отвечающая памяти „музыкального Достоевского“, и пусть она послужит к воссозданию верного биографического портрета великого музыкального реалиста-народника. Не отставать же нам в этом от Запада, в особенности теперь, когда наши восточные „звезды“ начинают все больше и больше озарять его!

СПБ. Сентябрь 192 г.

Лев Бертенсон.



Он отмечает даже, по поводу воспоминаний *Римского*, напечатанных на французском языке под заглавием „Моя музыкальная жизнь“ (1919), что в этих воспоминаниях шокирует „протекторский тон профессора по отношению к его гениальному другу“.

„Руслан и Людмила“.

I.

Ни с чем в русской музыке несоизмеримая ценность:—„Руслан и Людмила“ Глинки—требует беззаветно любовного отношения к себе со стороны всех, причастных к исполнению этой оперы. Чтобы достичь *maximum'a* выразительности и изобразительности в воспроизведении исключительного по размаху творческой силы непостижимо прекрасного музыкально-театрального действия, каким был и продолжает оставаться „Руслан“,—необходимо затратить много энергии. Сочной музыке должны соответствовать пышность, изобилие и щедрость во всем, что составляет сферу зримого в опере. Под чарами страстно выразительной, властно захватывающей магии звучаний-зовов, под воздействием их ласковой неги и пленительных соблазнов, казалось бы, не может не быть вовлечена в мир чудесного мысль художников сцены. Верю, что это случится со временем. Что волшебному колориту инструментовки, сладострастному мелосу, классически-завершенной пластике гармоний и дыханием жизни пронизанным ритмам будет соответствовать идеальный строй оркестра, безупречная интонация певцов, выразительности жеста и мудрая экономия движений. Что ораториальному настроению музыки величественного ритуала языческой свадьбы не будут мешать грубые световые подробности (включая знаменитое „благословение плеткой“), что в волшебных садах Черномора перестанут терять зрение вовсе недиковинными и ничтожными по изобретению забавами, а кристальной чистоты дивно вьющийся орнамент оркестрового звучания не будет отягощаться равнодушно-монотонным выпеванием трезвучий женским хором. Что в *тризне* по Людмиле в пятом акте когда-нибудь отметут все то, что содействует невыразительности и проявят надлежащий, свойственный величию момента, смысл. Если бы хоть

оживить однообразно-безразличную интонацию и назойливо-тактовую ритмовку при сплошном *mezzo-forte* в пении хора и игре духового оркестра!

Глубокий замысел Глинки (контраст первой и второй половины пятого акта) много теряет от грубых промахов во всех отношениях, а в особенности от нелепой планировки групп с выскакивающим на передний план Фарлафом во время „панихиды“*) и от жалкой, в сравнении с могучей солнечной музыкой финала, русской чисто бытовой ухарской пляской. Уж если вводить здесь танец, то надо ввести его в полном блеске: наводнить им сцену, заморозить, закружить, заплести все в восторженном огненном радостном радении. Тогда танец будет достоин музыки и тогда преобразится все действие: воскреснет подлинный смысл тризны. А так, в данном виде, получается просто нестерпимая суетня для забавы, чтобы удержать на несколько секунд публику, спешащую к вешалкам за одеждой.

Грустно. Неужели, до сих пор не приходит никому в голову, что „Руслан“ Глинки—наша гордость, наше прекрасное музыкальное достояние,—как великое по своему замыслу произведение, может и должно быть воспроизведено совсем в иной плоскости, чем бытовая обрядная пьеса или феерия. Что все, что идет от быта и балаганных затей, мелко и дрябло в сравнении с музыкой и в, лучшем случае, тонет в ней, а в худшем назойливо пестрит и раздражает. Взять хотя бы один момент: что, если бы холодное серебро звучаний ля-минора духового оркестра и погребального хора: „не проснется птичка утром“ встретило отклик в декорациях, ко-

*) Фарлаф-своего рода скоморох в „Руслане“. И если трудно сделать его рельефным в первом акте на свадьбе, то еще мудренее воплотить его облик и поступь—в момент плача по Людмиле; тем более, что роль скоморохов в погребальных обрядах до сих пор представляется неясной.

стюмах, расположении групп и всей mise en scène? если бы создать здесь впечатление похоронной службы и потом сменить все на пасхальный языческий разгул: воскрес Адонис! Думается, что тогда *театр* оказался бы на одном уровне с гениальным под'емом музыки. Только постоянно легкомысленное пренебрежение своими ценностями делает и наше привычное отношение к действию о „Руслане и Людмиле“ лишь вялым и, как бы, скептическим любованием. И что всего досаднее: в глубине души все изумляются „Руслану“. Нельзя же не поддаваться очарованию его свежести, полноты жизненного восприятия, насыщенности и совершенно исключительной изобретательности и неистощимости творческого воображения. И, все-таки, что-то мешает восторгу.

Мешает коренное противоречие, наличествующее в „Руслане“. Это— строго очерченный круг. Видимое свершение судеб, происходящее внутри данной отграниченной сферы, взято в плане статическом; оно, само по себе недвижимое, обозревается зрителем. В то же время, музыкально, каждый отдельный момент, „Руслана“ безусловно динамичен, полон напряжения, страстного упоения и радостного приятия жизни. Но, именно, *приятия*, а не борьбы и страдания. Глинка просто берет радости жизни, а не отвоевывает право на радость. Отсюда все то, что странно для нас в „Руслане“: чувствуем, что там—жизнь, солнце, свет, любовь—и не доверяем: неужели все это разлито вокруг в мире, и так непосредственно, так неизменно изливается, так красочно искрится. золотисто сияет и ласково веет? Радость есть в жизни. Она всегда с нами, всем доступна, всех наделяет— вот этот-то простой и, казалось бы, ясный смысл, рождающийся от соприкосновения с музыкой „Руслана“ странно звучит для истомленных жизнью людей. Статика этой музыки не должна бы пугать: она—не мертвящая, механическая необходимость и не расчетом найденная холодная красота звучащих схем. Единичность, своеобразие, и в

то же время, полное одиночество и исключительность великого произведения Глинки заключается безусловно в столь изумительно завершенном раскрытии гармоничного, до глубины ясного, светлого и радостного приятия жизни, что *отсутствие* всякого сомнения в красоте и солнечной правде жизни людьми, не верящими в радость, принимается за отсутствие жизненного напряжения, за недвижность. Конечно, ничего подобного мертвой статике в музыке Глинки нет и быть не может. Если созерцание жизни, пронизанное, волнуемое буйным, ненасытным, но сдержанным волей великого художника, трепетом страстного чувства; и если большая часть композиторов XIX века раскрывают в своей музыке то, как они боролись с жизнью, проклинали ее, гибли или торжествовали победу, то Глинка один, как никто, но с меньшим жизненным напряжением, чем все великие, запечатлел в своем искусстве не борьбу в жизни и с жизнью, а вольный *ток* самой жизни в ее целостности, как она является нераздвоенному сомнениями сознанию и как ее *берет* чувство человека, верящего в могучую и властную силу бога Эроса. Взлеять и художественно претворить жизненные явления с объединяющей их в едином порыве к солнцу силой чувства суждено было только Глинке, гениально преломившему искомый смысл музыкальной трагедии сквозь призму языческой литургийности.

II.

Если не пришла пора конгениального вдохновенной музыке и пронизанного единой синтезирующей идеей сценического воплощения „Руслана“, то средства к тому, чтобы исполнять эту оперу в пределе наивозможнейшей добросовестности, имеются в Гос. Ак. театре оперы и балета блестящие. Я бы не сказал, что каждый сезон или каждое повторное исполнение „Руслана“ было праздничным действием и новым завоеванием на пути более

глубокого постижения его. Этого, конечно, нет. Театр пребывает лишь в состоянии той или иной степени высоты технического или, вернее, стилистического овладения произведением Глинки, и исполнение колеблется в тесном пределе: между мещанско-благополучной передачей (если нет фальшивых нот и если относительно чиста интонация в оркестре и на сцене) и некоторой повышено праздничной настроенностью (но не вдохновенной озаренностью) в особо торжественные дни.

Так было и теперь, в субботу 23 сентября, в день открытия сезона в б. Маринском театре. При каждом повторном восприятии „Руслана“ каждый музыкант не может не испытывать знакомого чувства погружения в безпредельный мир музыки, в море музыки, в безграничный простор необозримого пространства: как будто все привычно, все известно и не раз испытано, а между тем раскрываются новые, неведомые, незамеченные раньше пути, встают вокруг невиданные образы, неслыханные чародейства Наины, и мудрые предначертания таинственного Финна сплетаются вновь в непостижимом становлении. Таково обаяние неисчерпаемо богатой музыки. Но тем больше растет ответственность за исполнение, тем сильнее повышаются требования и в особенности по отношению к театру, в котором обязаны хранить и свято чтить культ Глинки.

Дирижер Похитонов в данном отношении находится между молотом и наковальней. Воспитанный в традициях Направника, он должен теперь блюсти и все те черты, что были недавно привнесены в „Руслана“ державной волей Э. Купера. Положение не из завидных, и если Похитонов, все-таки, сумел удерживать исполнение на привычном театру уровне добросовестности и порядочности, то в этом обстоятельстве лишний раз подтвердилось его основное свойство: быть незаменимым и стойким хранителем тех секретов театрального исполнения, которые представляют из

себя не что иное, как твердый базис, фундамент всего дела, будучи почти невидимым, тогда как без них рушится весь ансамбль и расстраивается сложнейший механизм. В театре должны быть лица, которые *точностью* своей работы обуславливают правильность исполнения, а своей беззаветной преданностью общему делу утверждают и обеспечивают преемство традиций и налаженность всего того, что вновь привносится. Нечего говорить о том, что для такой ответственной роли годен лишь отличный музыкант со специфической окраской театрального, т. е. близкого и дорогого театру человека. Похитонов в этом отношении является выдающимся деятелем, что особенно подтвердило исполнение „Руслана“ в связи с указанной выше трудностью положения. Из плюсов выделю исполнение увертюры, а из минусов: антракт к третьему действию. Увы, этот очаровательный, но трудный эпизод, как и во времена Глинки, не поддается безупречной, в отношении ритмической и устойчивости, передаче. Обольстительно реющий в воздухе мираж колышайщихся звучаний неминуемо разрывается.

Вокальная сторона исполнения оказалась безусловно блестящей. Людмила—Горская, если исключить некоторые „досадности“ из-за дыхания в каватине первого действия, восхищает слух мастерством пения и общей музыкальностью передачи. Ратмир—Мшанская красотой своего голоса пленяет, но ритмической стороной исполнения не всегда убеждает, т. е., точнее, не всегда ведет за собой. В арии („и жар и зной“) столь насыщенной мелодически, необходимо и плавнее, и острее утверждать рисунок мелодической линии, чтобы ни на одно мгновение не почувствовался бы срыв голоса и чтобы главенство не переходило к английскому рожку. Особенно важен и труден в этом отношении ритм вальса (вторая часть арии), где Ратмир вдохновенно заклинает и пытается магической формулой танца удержать рой сладострастных видений: здесь, как только слушатель ощущает коле-

бание у руководящего голоса, так сейчас же пропадает все воздействие, все очарование момента, ибо художественно целесообразные перебои ритма превращаются в досадные несовпадения. Я не хочу сказать, что у Мшанской-Ратмира нет ритмического чутья, я далек от этого. Нет: необходимо, больше твердости, устойчивости, больше ясности, рельефности и точности, чтобы гениально найденный Глинкою мелодический рисунок реял бы неотразимо и властно. Отмечу, кстати, одну из касающихся Ратмира режиссерских несообразностей: в финале первого акта солирующие голоса образуют на фоне хора на сцене как бы треугольник, вершина которого (Ратмир) от зрителя удалена (углублена), а основания (Руслан, Фарлаф) приближены. Конечно, при таком расположении голоса, Ратмира никогда не будет слышно, ибо в состязании с тремя мужскими голосами (к тому же еще басы!) ему немислимо победить. У Глинки Ратмир выступает руководителем в каноническом следовании голосов и, казалось бы, подобное обстоятельство должно было бы послужить режиссеру достаточным указанием на необходимость именно исполнительницу этой партии поставить, как вершину треугольника, впереди соперничающих с Ратмиром витязей к рампе. Таких промахов в „Руслане“ очень много: устаревшую постановку Мельникова необходимо переконструировать или тщательно почистить в музыкальном отношении.

Партию Руслана исполнял впервые по своему возвращении Касторский. Приветствовать и радоваться—вот что остается мне сделать в данной заметке, тем более, что прекрасный голос артиста сохранился во всей своей обаятельной роскоши звучания, а мастерство пения, в особенности в мелосе Руслана с его могучей выразительностью, приковывает к себе внимание бесповоротно и неотразимо. Я позволю сделать только один упрек по поводу некоторых, неприятно поражающих слух и абсолютно неидущих к благородно-величавому стилю Глинки, „про-

винциализмов“ в интонировании отдельных моментов партии: подчеркнутые концовки мелодраматического пошиба, выделение отдельных слов, некоторые ритмически неоправданные отступления от подлинного рисунка, нарушают плавный и могучий ток напевной струи, врываясь неприятным разладом в дивно налаженный строй.

Фарлафа пел Журавленко. Глубоко ценя большое дарование этого артиста, я все же должен сказать, что в данной партии он стоит на неправильном пути: не все тут от художественного задания, а многое от подражания остро выразительной буффонаде Шалляпина и от желания посмеяться. Мне кажется, что Журавленко в состоянии самостоятельно, вне каких бы то ни было имитаций, проработать партию. Она очень трудна, ибо в музыкальном смысле она является претворением и, пожалуй, блестящим завершением длительной эволюции подобного типа в оперной литературе (*basso buffo*). Как всюду, так и здесь Глинка гениально углубил и претворил черты, знакомые ему из опер итальянцев и в особенности из Моцарта (Лепорелло в „Дон Жуане“). Надо только помнить, что главное в воплощении Фарлафа—ритм: ритм, одновременно гибкий и остро четкий, едко выразительный и требующий безусловной точности в передаче. Глинка все предусмотрел, все сделал—надо только выполнить, но это то здесь и трудно.

Вообще, сцена Наины и Фарлафа в теперешней трактовке удовлетворять не может, ибо она насыщена сплошь подчеркнутым стремлением к ложной выразительности, причем основа всего—ритм—при наличии оттяжки и запызывания голосов, непрестанно колеблется. Получается невыносимое расхождение с оркестром: постоянное „чуть-чуть не попад“, т. е., самое ужасное в музыке, а особенно в такой сцене, где экономика средств выразительности, как принцип, доведена Глинкою до *maximum'a* экспрессии. И зачем это, с одной стороны, нарочитое стремление сместить (Фарлаф), а с другой—непременное желание пу-

гать (Наина)? Наина страшна уже своим неожиданным появлением, своим видом, своей заклиняющей, завораживающей порядком, интонацией. Зачем же еще напряжение (мучительное!) с форсированием каждой ноты? Выразительность отнюдь не значит сплошное подчеркивание и выпевание (почти выкрикивание) слогов. Кроме того, меня поражает отсутствие *экономии* и точной осмысленности *движений* в этой сцене, в то время как если идти от музыки и от психологически понятной ситуации, оказывается, что все выразительное впечатление данной встречи должно покоиться на крайне бережном отношении к каждому жесту и каждому шагу, причем движения Фарлафа всецело связаны и обусловлены движениями Наины. Она же настолько величава в своем „чародейном самосознании“, что ни лишней ноты, ни лишнего шагу не делает, будучи страшной в самой своей сущности (в своей интонации), и должна убеждать своим видом. К тому же, во фразах оркестра очень остроумно и характерно намечаются степени приближения и удаления в отношении друг к другу обоих действующих лиц. Обидно, что это совсем неиспользовано! Впрочем, мало ли что еще не использовано в „Руслане“, и появится ли когда-нибудь музыкально-одаренный художник сцены—режиссер?

Я должен закончить на этот раз свои очередные lamentации радостными словами восхищения, но только заранее жалею, что не смогу передать так, чтобы сохранилось впечатление мое и чтобы те, кто придут за нами, смогли разделить мой восторг. Среди величаво развернувшегося действия „Руслана“ есть момент основной, все к себе притягивающий — ключ откровения всей оперы и, вероятно, также и поэмы Пушкина. Это—встреча Руслана с Финном и центр ее—знаменитая баллада. Финна исполняет Ершов и исполняет с таким подъемом, с таким мудрым проникновением в суть, в глубину свершающегося, что высшего проявления артистизма и художественности воплощения при властно

направляющем все течение звуковой, волны творческом волении трудно себе представить. В данном плане исполнения „Руслана“, плане мещанском, обиденном, вдруг встает величаво властный, пронизательно мудрый, вещей облик чародея, постигшего смысл жизни. За каждым спетым словом его (т. е. словом, освященным музыкой, отраженным в тихой глубине душевной) чудится беспредельный мир, от каждого слова вглубь идет нить: к тайникам мощной работы воображения, к пламенной вспышке чувства. Для Ершова, поэтому, нет безразличных слов, как нет и случайных ничемных движений. В его интонации каждое слово звучит, как художественно-завершенная форма, как *единство*, замыкающее собою волнение и трепет эмоций и взыскующую правды скорбь ума. Исполнение — это живое творчество, вьвяв осязаемое, ибо „озвученное слово“ в том преломлении, какое получается у Ершова, выступает, как звено в непрерывном (в данной звуковой сфере) течении процесса оформления каждого мига, каждого душевного движения. И страшно, и радостно. Страшно потому, что среди множества лиц, причастных опере, как искусству, суждено очень-очень немногим постигать всю глубину и мощь выражения, свойственные ей. Радостно же оттого, что, слушая исполнение Ершова, в один миг можно почувствовать то, что не раскрывается ни в каких трактатах и что не передать никакими описаниями: красоту биения жизни в проявлении эмоционального напряжения чрез музыкальное звучание, осмысленное словом. Поскольку душевным трепетом насыщенный музыкальный звук (в человеческом голосе воплощенный) ограничивается ясно очерченными гранями слова, постольку само слово одухотворяется и, бесконечно углубляется, будучи через музыку связано с таинственными процессами душевной жизни. Дар *гранить* форму, дар скульптора, но в мгновенном, ежесекундном высекании образов, в непрестанном преодолении материала—вот где можно найти подобие тому процессу фор-

мообразования, какой слышится в пении Ершова, когда он за каждым интонируемым словом, как маг, вскрывает завесы жизни и глубины души. Мощная сила заклинания еще живет в человечестве, если до сих пор еще можно с потрясающей убедительностью

произносить вещие слова гениального речитатива Глинки, в сцене освобождения витязей из-под власти злой ненавистницы юной любви—колдуньи Наины.

Июль Глебов.



«Леонардо-да-Винчи» А. Л. Волынского.

Двадцать пять лет тому назад А. Л. Волынский, литературный критик „Северного Вестника“, начал печатать на страницах этого журнала ряд статей о Леонардо-да-Винчи. Для всех, кто следил за его боевой деятельностью в качестве критика, внезапный „уход“ Волынского немедленно после выпуска замечательной книги „Русские Критики“, в эпоху, казалось, ничем несвязанную с современностью— был тогда совершенной загадкой.

А. Л. Волынский—не профессиональный историк искусства. В своей книге о Леонардо так же, как и во всех своих предыдущих работах, он выступал, как писатель, живущий искусством и ради искусства. Его исследование о Леонардо-да-Винчи, быть может, самое глубокое и своеобразное, что вообще когда-либо было написано об этом художнике, не есть труд сухого ученого, упорным старанием отыскивающего забытые даты или забытые произведения. Правда, чисто научная, исследовательская сторона книги поставлена образцово: она содержит материалы первоклассного значения и экспертизы, которые упрочили за Волынским имя одного из лучших знатоков Леонардо в Европе. Но главное значение книги не в чисто-научных достоинствах, а в ее эстетике. Гениальный фантаст и романтик Э. Т. А. Гоффман всей силой своего сарказма обрушился однажды на представителя ученого филистерства профессора Моша Турпина, который поразительно ясно умел объяснять студентам, почему солнце светит днем,

а луна ночью, как и почему растет трава, а в сущности не имел никакого отношения к живому духу природы. Если бы в сферу наблюдения поэта попал историк искусства, считающий своей главной задачей установление внешних дат и распределение картин художника по отдельным ящикам с четко написанными ярлыками, быть может, он создал бы еще более яркую сатиру на господ докторов, анатомирующих искусство, как труп. Таким же протестом против научного филистерства является книга Волынского. Только художник в состоянии понять душу художника, ибо только духу понятен язык духа. Можно с разных сторон подходить к такому сложному явлению, как Леонардо-да-Винчи, но раньше всего надо понять идейный смысл его искусства, и на эту сторону обращено главное внимание Волынского.

Волынский подходит к исследованию Леонардовской проблемы, как романтик, как подошел бы к ней, вероятно, Гоффман. Он стремится постигнуть отдаленную эпоху при помощи анализа современности с ее психологическими контрастами. Он прибегает к явлениям окружающей действительности, чтобы уловить в них нечто родственное с тем, что когда то было. Живое содержание действительности, живые настроения текущего момента— вот что раскрывает он в прошедшем искусстве. Его монография о Леонардо— попытка связать современность с эпохой итальянского ренессанса и дать логическое и психологическое объясне-

ние того интереса, какой на исходе XIX столетия стали возбуждать произведения наиболее загадочного из мастеров кисти. Титаническая личность Леонардо-да-Винчи увлекала его не только, как личность великого живописца, но колоссальным размахом духовных интересов волшебника XV столетия.

Из монографии о художнике Леонардо, написанной под впечатлением поездки по Италии, выросла книга глубокого художественно-философского содержания, пролегомена будущей эстетики, опирающейся на идеи философского характера, из летнего паломничества к источнику вечной красоты—возник краеугольный камень для утверждения нового метода критического исследования, которого автор искал с самого начала своей литературной деятельности.

Вольтский считает этот пафос характерным не только для него одного. Эти искания должны были отразиться в диалоге трех лиц разных возрастов, связанных между собою страстной любовью к искусству. Они являются в книге выразителями тех настроений, с какими люди нашей эпохи подходят к искусству ренессанса. Одному из них Вольтский дает название „Старого Энтузиаста“—типично гоффманская черта. „Старый Энтузиаст“ и есть выразитель новой эстетики, проникнутой религией человеческого сердца, предмета страстных исканий самого автора. Почти невозможно отделить в книге полухудожественную форму от стройной логики ее историко-критических рассуждений. Эти два начала так прочно соединены у Вольтского между собою, что невозможно себе представить его книги при выделении одного из них из ее состава. Волнения, переживаемые при созерцании картины Леонардо, сочетаются с отзвуками умственных движений конца XIX столетия, являющихся как бы повторением идей ренессанса при новых исторических обстоятельствах. Живые люди, живые духовные брожения служат источником живых сопоставлений, оригиналь-

ных домыслов. Логикой этих сопоставлений Вольтский создает совершенно новую картину художественного и умственного гения Леонардо.

Построение книги Вольтского больше всего хотелось бы сравнить с музыкальной композицией. Та же сила волевого импульса, напрягающего мысль и чувства, организующего данные сознания в стройное целое. Трудно определить самое понятие музыкальности формы в приложении к произведению научно-критического характера. Но улавливается присутствие тех же приемов, которыми пользуется композитор при сочинении симфонии. Определенные темы проводятся и разрабатываются путем взаимного сопоставления в непрерывном движении, так что ни один элемент мысли не воспринимается читателем, как независимый среди остальных. Но так же, как трудно описать словами содержание какого-нибудь симфонического произведения, почти невозможно передать в последовательном изложении содержание книги Вольтского о Леонардо.

Вся книга распадается на шесть отделов. Первый, „Легенда о Леонардо“, содержит его биографию; второй, „интермеццо“, в форме рассказа о встрече со Старым Энтузиастом, дает характеристику живописного творчества Леонардо в параллелях с произведениями его современников; часть третья, „Демоническое искусство“, посвящена живописным тайнам Леонардо, его „Джиоконде“, женским портретам, изображениям Богоматери, его живописным химерам, таким таинственным вещам, как Вах, Иоан Креститель, Святой Иероним и Поклонение Волхвов, наконец, Тайной Вечере и ее трагической судьбе. Четвертая часть содержит описание апокрифических картин Леонардо и произведений, принадлежащих кисти его ближайших учеников; пятая часть книги, вернее, ее второй отдел, „умственный гений Леонардо“, содержит детальнейшее рассмотрение Леонардовских трактатов, его Атлантического Кодекса и общую историю манускриптов. Наконец, последняя, шестая часть

книги представляет собою чрезвычайно интересный подбор материалов к биографии Леонардо, переводов старинных его жизнеописаний и несколько отрывков из рукописи самого Леонардо.

Таков состав этой обширной монографии о Леонардо. Огромный художественный и библиографический материал изучен автором в самых разнообразных направлениях. Почти жутко становится при мысли о бесконечно богатой литературе на всех европейских языках и огромном документальном материале, послужившем научным фундаментом для этой книги. Но весь этот аппарат в самом изложении книги скрыт автором. Не чувствуешь при чтении книги, насколько обширны были специальные подготовительные работы к ней, и только во второй части, касающейся манускриптов Леонардо-да-Винчи, а также критико-биографических источников о нем, ученый выступает на первый план. Книга Волинского читается, главным образом, как художественное произведение.

Волинский идет своими собственными путями. Обширная научная литература о Леонардо, при всей значительности добытых ею результатов, сравнительно мало дала ему для изучения жизни и деятельности художника. Главными его источниками для воссоздания художественной личности и умственного гения Леонардо служат, наряду с картинами и рисунками, многочисленные Кодексы и старинные биографии мастера, написанные еще под впечатлением живых воспоминаний о нем. Эта непосредственная близость к первоисточникам придает особую убедительность выводам автора. Следуя изречению Гете о том, что необходимо посетить родину поэта, чтобы понять его творчество, Волинский, в поисках за Леонардо-да-Винчи, изъездил всю северную и среднюю Италию, чтобы изучить одновременно и местную природу, и душу художника в их таинственных взаимодействиях. Что могут дать такие скитания для разгадки запутанных художественных и психологических задач? „Ничего или все“—отвечает

на это Волинский. „Ничего для тех, которые пишут историю по внешним, так сказать, формальным данным, все — для тех, кто хотел бы установить факты на местах их происхождения и притом, не рассудочной только логикой, а логикой живых сопоставлений и внутренних догадок, без которых не делается ни одна настоящая научная работа. В отдельных местностях улавливаешь, забытые черты давнопрошедшей эпохи, разрозненные штрихи для воссоздания биографии и облика художника, чтобы слить их затем в цельное живое представление. Этой же синтетической работе служит не только то, что имеет прямое отношение к данному художнику, но и то, что является контрастом по отношению к нему, или родственным ему явлениям, как Рафаэль, родившийся в Урбино, или Содомы, произведения которого нагоняют галереи и церкви Сиенны“.

Следуя избранному им методу, Волинский вводит читателя в биографию Леонардо рассказом о впечатлениях, полученных им от поездки в 1896 г. в Тоскану к легендарному месту рождения Леонардо-да-Винчи, у подножия албанских гор. Самую историю жизни Леонардо он рассказывает на основании подлинных документов и письменных сообщений его современников, кропотливо, с большой критической проницательностью, собирая из отдельных разрозненных черт эпохи все то, что может осветить жизнь этого полупоэтического гения Ренессанса. Одинокая жизнь Леонардо, его художественная деятельность и научные труды обрисовываются с возможной полнотой и глубоким проникновением в тайники его человеческой личности, всегда казавшиеся недоступными глазу наблюдателя. Достаточно сравнить эту часть книги Волинского с последними работами о Леонардо, приобретшими за границу некоторую популярность, хотя бы с новейшей монографией Эдмонда Сольми, чтобы понять, насколько ближе к Леонардо Волинский по сравнению с итальянскими исследователями. Но в общем биография Леонардо занимает незначительную

часть книги. В сжатом очерке черты гения Леонардо рельефно выступают наружу. Трагедия художника не заслонена от нас ненужной перегруженностью исторического фона—обычное явление при недостатке биографических данных о каком-либо большом художнике, еще при жизни окруженном легендами.

Глава, посвященная легенде о Леонардо, является лишь прелюдией к аналитической части книги. Дав сжатый литературный портрет мастера, автор погружается в свои воспоминания о первых экстазах, какие вызвало в нем знакомство с произведениями одного из величайших чародеев искусства. Как подойти к этому художнику, творившему неувимые идеи в картинах и рисунках? Волинский применяет способ синтетический для воссоздания облика художника из отдельных разрозненных элементов параллельным изучением Леонардо и современных ему итальянских мастеров. Он вводит нас в галерею величайших произведений XV и XVI столетий, отмечая то, что раскрывает коренные свойства и особенности той художественной эпохи, в которую жил Леонардо. Он сам называет первую главу этой части „монологом Старого Энтузиаста“. Действительно, энтузиазм, экстаз влюбленного в искусство человека, питает живыми соками его логическую работу. Являясь результатом сложного аналитического исследования, глава эта производит впечатление какой-то вдохновенной проповеди о новой красоте. Сотни рисунков Леонардо, его лучшие картины проходят перед мысленными взорами читателя, и каждая отдельная характеристика прибавляет новую черту или важную подробность в обрисовке сложнейшей творческой личности Леонардо.

Для своих критических рассуждений о картинах и рисунках Леонардо-да-Винчи автор избрал форму рассказа о встрече своей со „Старым Энтузиастом“ не там, где он впервые начал изучать Леонардо, то есть в Италии, а вдали от нее, у подножия Баварских Альп, где он поселился, чтобы

собрать воедино свои впечатления, полученные в невидимом присутствии самого Леонардо, на исторической почве, освященной его гением. Здесь он встречается со „Старым Энтузиастом“, человеком, живущим одновременно в двух мирах—в мире Ренессанса, открывшегося ему в мечтах, и в обстановке современности, каким то двойственным существом, точно вырванным из сказок Гоффмана. Этот глубокий знаток искусства—его главный собеседник, его второе „я“, и в его излияниях заключается истинная суть книги.

Таинственными нитями связана внутренняя жизнь этого выходца из эпохи возрождения с некоторыми яркими умственными движениями современности. Выступая противником этих движений, как бы повторяющих в новой исторической обстановке некоторые фазисы Ренессанса, „Старый Энтузиаст“ сам поддается их обаянию. Они дают ему ключ к разгадке запутанных психологических проблем Леонардо.

Над светлыми водами Штарнбергского озера, где встретились в одном из прибрежных селений автор книги и Старый Энтузиаст, реет дух несчастного, безумного баварского короля, искателя новой красоты на почве какого-то исступленного личного начала. Он утонул в Штарнбергском озере, этот верный рыцарь вагнеровского искусства, и мысль невольно переносится от него к другому человеку, в жизни которого Вагнер играл большую роль и имя которого уже окружено легендой,—к Ницше. Этот мыслитель, коснувшийся в своих работах одного из самых коренных мотивов истории, борьбы языческих и христианских начал в человеке, был тем же большим явлением современной культуры, каким в эпоху Ренессанса был Леонардо-да-Винчи.

В начале девяностых годов русская интеллигенция стала впервые знакомиться с философией Фридриха Ницше, и одним из первых критиков, написавших статью, направленную против его идей—был А. Л. Волинский. Никто иной, как автор „Рождения Тра-

гедии" возбудил его интерес к идейному содержанию Ренессанса. Разбирая ницшевскую философию „нового возрождения“, вдумываясь в мысли писателя, в душе которого жил аморальный идеал Цезаря Борджиа, Волинский невольно приблизился к тому художнику, который навеки скрыл от людей мрачные тайны души своей, бывшие болезненной тайной целой эпохи, художнику, который, казалось, вплотную подошел к основным загадкам мироздания и все-таки остался чужд высшей духовности и человечности. В своих монологах о Леонардо Энтузиаст — двойник самого писателя — горит огнем борьбы с натурализмом Ницше, раскрывая фатальную ограниченность всякого натурализма вообще. Так, в концепции сложной, но столь понятной, если принять во внимание историческую обстановку, среди которой создавалась книга Волинского, сочетаются воедино отклики на живую действительность с идейным интересом к давно-прошедшей эпохе.

Из четырех глав, составляющих содержание третьей части книги, озаглавленной автором „Демоническое Искусство“, наиболее важной представляется глава о „Джиоконде“. Именно в этой картине идейный демонизм, разлагающий цельные художественные образы, сгустился и привел к внутреннему разложению искусство Леонардо. Леонардо, в истолковании Волинского, является типичным представителем эпохи, отравленной ядовитыми тенденциями и враждой к художественному идеализму. Автор книги созерцает загадочный образ Джиоконды с мучительной тревогой ума и, постепенно убеждается, что „при разнообразии элементов, которые были необходимы для ее создания, отсутствует самый типичный и самый человеческий элемент — нравственная сила, которая оживляла древнее искусство, сливалась там с религиозными стремлениями, а здесь заменилась нравственным бессилием, прикрытым загадочной улыбкой“. Волинский приводит описание картины у Вазари, свидетельствующее о том, что и этот

старый итальянский писатель ощущал темную тайну портрета. Он с величайшим вниманием останавливается на подробностях лица, улыбки, рук, приводя многочисленные соображения разных историков искусства, изучавших этот портрет. С поразительной тонкостью он одухотворяет малейшие детали Леонардовского письма для того, чтобы разгадать внутренний смысл удивительной красоты Джиоконды. Он разгадывает по частям этот образ, и в результате получается целая система идей, свидетельствующих о том, что „Джиоконда — сложная хитроумная монограмма, а не органическое произведение природы“. Ее знаменитая улыбка, которая волновала столько поэтов и художественных критиков, для него не более, как выражение душевного бессилия. „Улыбка Джиоконды казалась загадочной только потому, что не могла быть объяснена ни одним из понятных нам божественно-человеческих чувств“.

Не меньшее мастерство Волинский проявляет и в анализе церковных картин Леонардо. Луврская „Мадонна в скалах“ разбирается подробно, и в этом анализе Волинский вновь показывает, как бессилён был Леонардо создать гармоничный образ Богоматери. Мы не имеем возможности привести здесь крайне интересных соображений Волинского о недавно открытой новой „Мадонне в скалах“ в небольшой аффорийской церкви близ Милана, его глубокомысленных замечаний о роли жеста в картинах Леонардо — все это должно быть отнесено к приемам специально художественно-исторической критики, не мало замечательных образчиков которой рассеяно на всем протяжении его книги. Но нам не хотелось бы расстаться с этой частью сочинения, не упомянув, хотя бы в нескольких словах, о его великолепной характеристике двух луврских картин Леонардо — „Вакха“ и „Иоанна Крестителя“. Не разбираясь особенно подробно в вопросе о том, принадлежат ли обе картины кисти Леонардо, Волинский, главным образом, интересуется Вакхом, как примером понима-

ния древнего мира у Леонардо. Анализ этой картины, между прочим, особенно ценится западно-европейским ученым миром, как одно из самых удачных объяснений бисексуальных черт в искусстве Леонардо. В Леонардовском Вакхе, говорит Волинский, не чувствуется выдержанный характер ни в христианском, ни в языческом стиле. Если чужд был Леонардо христианский мистический мир, то столь же чуждо было ему и понимание древнего мира, здоровой силы античных народов, цельных и простосердечных в своем нравственном и религиозном созерцании. Элементы культурного извращения застыли в тонких обольстительных формах леонардовского искусства. И они жили, эти образы, оставаясь непонятными в эпоху здоровых культурных течений, чтобы воскреснуть в эпоху нравственного упадка, нравственного развала...

Умственный гений Леонардо-да-Винчи интересует Волинского не менее, чем его художественная личность. Одна из крупнейших заслуг его книги — обстоятельное исследование Кодексов Леонардо-да-Винчи, этого необозримого хаоса разносторонних научных заметок, разобраться в которых возможно лишь путем очень напряженной умственной работы. В этой части книги дается общая история манускриптов и разбор отдельных трактатов: об анатомии, о птицах, о живописи, грандиозного Атлантического Кодекса, еще одного небольшого кодекса, изданного в 1891 году, так называемого Кодекса Тривульцио. Читателю, незнакому с капризными записями Леонардо, нельзя даже дать отдаленного представления о том, какой огромный труд проделан был Волинским, чтобы даже блоки и гайки инженерных набросков Леонардо превратить в символы психологически-идейного характера. Этой работой по истине может гордиться русская наука, как одним из самых замечательных образцов острой критической мысли и глубокой пронизательности.

Каковы же общие выводы об искусстве Леонардо, сделанные Волинским?

Разобрав легенду о художнике, Волинский, в процессе критического исследования, обращает Леонардо из загадочного и обольстительного сфинкса в характерную человеческую фигуру. Он преклоняется перед умственным гением этого художника, но его картины, несмотря на все совершенство их живописного мастерства, он считает лишенными способности непосредственно захватывать воображение зрителя. „Каждая из картин Леонардо является, прежде всего, каким то символом сложного многообъемлющего знания, непримиренных между собой идей и потому не дает простых, слитных поэтических ощущений. Эти картины, — при всей тонкости эстетических построений, не могут быть признаны полноценными, абсолютно художественными произведениями, законченным выражением цельной формы, сердечной постигнутой человеческой правдой. Как бы высоко не поднялась умственная культура людей, эти гениальные произведения переходной исторической эпохи никогда не станут доступными всему человечеству, никогда не будут любимыми произведениями чутких к красоте и правде натур“.

„Un'opera magistrale su Leonardo da Vinci“, — так назвал эту книгу один из самых авторитетных современных знатоков Леонардо, сенатор Лука Бельтрами. Но не смотря на то, что книга Волинского была откликом на вопросы, живо волновавшие русское общество, она на своей родине встретила холодный прием. Нам, пережившим глубокие переломы художественной мысли, теперь уже трудно понять причины неуспеха „Леонардо“ Волинского в России конца девяностых годов. Причина этого неуспеха лежала в том, что, в сущности говоря, составляет самое главное достоинство книги: в чисто критическом методе, на применении которого построена вся монография. Есть два пути, чтобы расчистить дорогу новым философским и эстетическим идеям. Один — это систематическое изложение своих мыслей, надежд, сочинение книг, так сказать,

докторального типа. Таким путем шли Шопенгауэр, отчасти Рихард Вагнер. Другой путь—художественный анализ, отыскивание в чужом творчестве новых идей. Этим путем пошел Волинский. А между тем, девяностые годы были для нашей интеллигенции, по преимуществу эпохой искания новых доктрин. Книга, написанная критическим методом и не дававшая изложения „положительного“ характера, должна была остаться чуждой тогдашнему читателю, и монография Волинского получила широкую известность лишь среди заграничных ученых кругов, особенно в Германии и Италии, где она послужила краеугольным камнем его популярности.

Но о том, что статьями о Леонардо затронуты были струны, вибрирующие в душе талантливейших представителей тогдашней молодой русской литературы, можно судить по следующему высоко интересному письму Максима Горького к автору „Леонардо“, которым я позволю себе закончить юбилейный очерк к двадцатипятиле-

тию этой книги. „Ваши статьи о Леонардо-да-Винчи (Горький имел в виду статьи в „Северном Вестнике“, предшествовавшие появлению книги) я читаю, как произведение прежде всего художественное и—вас наверно удивит это—с таким же наслаждением, с каким читаю По. Что общего? По был человек, плененный тайнами жизни, он внушал ужас своей любовью к ним, был рабом смутных волнений своего духа, но рабство это было выше, чище, ценнее всякого свободного исследования этих тайн, ибо свободное исследование всегда поражало меня своей грубостью и самодовольством. Все, что сказал и что мог сказать этот гениально-болезненный человек, рисует его, как существо, охватенное святой страстью понять душу свою, достичь до глубины ее... Есть в ваших статьях неумирающая грусть о смысле жизни и жалобы на пустоту ее в наши дни, страсть к тайнам бытия и много красоты, и боли искания много“.

Е. М. Браудо.

Письма в трамвае.

Письмо первое.

ЗАДАЧИ АКАДЕМИЗМА *).

Отношение к академизму со стороны художественных кругов не раз менялось в истории в зависимости от момента и общественных настроений. Мы знаем эпохи, когда Академии играли решающую роль в художественных событиях своего века и звание „академика“ было почетным. В другие времена Академии занимали место официальных хранилищ догорающих очагов знаний и опыта предшествующей эпохи и отношение к ним со стороны представителей живого искусства—сильно охладевало. Наконец (и такие моменты особенно часты в истории XIX века), расхождение пу-

тей официального (академического) и неофициального—т. е., созвучного эпохе искусства, выливалось в формы ожесточенной и беспощадной войны, тогда прозвище „академика“ становилось бранной кличкой в устах молодежи.

Итак, академизм есть понятие *соотнoсительное своему времени*, и по той оценке, какую он встречает в художественных кругах, можно лучше всего судить об общих художественных устремлениях эпохи.

Попытаемся применить это положение к текущему моменту.

Еще весьма недавно (последние 10—15 лет) идея академизма была дискредитирована в России по всему

*) В порядке дискуссии.

фронту. Все сколько нибудь живые творческие силы страны относились к академизму отрицательно, почти в такой же мере, в какой все русское общество относилось к идее царизма.

Напомним хотя бы настроение последних поколений художников против Императорской Академии, вылившееся в разгроме этого почтенного святилища в первые годы революции. Здесь приведен лишь наиболее яркий пример, но то же самое, по существу, было и в театре, несмотря на попытки столь чуткого человека, как В. Теляковский, *освежить* затхлую атмосферу казенной сцены привлечением таких людей, как Мейерхольд, Бенуа, Головин, Анисфельд, Фокин и т. п.

Постановки с их участием явились, правда, торжеством этих замечательных талантов, но жизни театру, как таковому, не прибавили.

Возьмем хотя бы „Маскарад“ — одну из лучших постановок предреволюционной эпохи. Восхитительное зрелище, событие незабываемое, утонченнейший памятник живописного декоранса старого режима, но, скажем откровенно, плохой спектакль, лишенный органического единства, стиля, без конструкции, без общего тона и уж, конечно, не академический в своем отношении к памяти великого русского поэта. Достижения этой исторической постановки были широко использованы другими театрами, но для академических учреждений это означало революционный взрыв изнутри.

Внешняя революция не замедлила воследовать, вместе с революцией социальной и политической, так что самая идея академизма казалась (в 19—20 г.г.) похороненной в России надолго, если не навсегда. С особенной силой крушение академизма совершилось в области изобразительных искусств, где гонение так называем. „левыми“ — „правых“ приняло откровенно террористическую форму. „Прошло (как пишут в романах) пять лет... И мы присутствуем при несомненном, всеобщем и *серьезном возрождении*

академической идеи, казалось, столь усердно вытравленной и всеми забытой. Явление знаменательное, на котором следует остановиться. Важно не то, что в последние годы академические учреждения были признаны государственно необходимыми, и для их питания и развития был даже придуман особый „центр“. Гораздо важнее, что вокруг этих учреждений начинают группироваться подлинные живые силы и еще важнее *психологическая перемена* в самом отношении к данному вопросу в художественных кругах.

Мало того, что русская революция совершенно неожиданно *) привела к созданию множества новых и весьма любопытных академических учреждений, прежде не мыслимых **,), ее результатом, кроме того, явился всеобщий сдвиг творческого сознания нашей эпохи в сторону *академической постановки проблем искусства*, и это в кругах, казалось бы, ничего общего с Академиями не имеющих.

В стенах названных академических учреждений и еще чаще вне их, создаются и разрабатываются совершенно новые, дотоле неслыханные, художественные дисциплины, проделываются опыты, имеющие чисто академическое значение. В дальнейшем мы, быть может, подробнее остановимся на некоторых из этих опытов, пока же ограничимся замечанием, что их обилие и настойчивая повторяемость (в самых различных отраслях) доказывает, что мы вступаем в полосу процветания академий и порождаемого ими универсального, объективного, трезво-научного и математически совершенного искусства, быть может, имеющего общие черты с аналогичными движениями мысли конца XVIII и начала XIX веков.

Наиболее существенным признаком этого движения является его стремление „музыку раз'ять, как труп, и проверить алгеброй гармонию“, по

*) Однако, тоже самое имело место после Великой Французской Революции.

***) Академия художественных наук в Москве, Академия материальной культуры, Институт сценического искусства и пр.

выражению Пушкинского Сальери, т. е. сознательно *воссоздать систему искусства на его основных, так сказать, первичных, простейших элементах*. При этом преобладающее значение получают вопросы формы и мастерства, иначе говоря: *конструктивизм и материальность*. Первый, как сознательное оголение, рационализация и механизация, творчески созидательного процесса, вторая—как принцип овладения художником основной естественной стихией своего искусства. Как средство для достижения указанных целей, на первый план выдвигается *научный метод*, как прямая противоположность романтической „теории вдохновения“, и он же лежит в основе того глубокого интереса, оживления и внимания, коим сейчас окружены теоретические вопросы *художественной педагогики*. В сущности, академизм (отнюдь не классицизм, как неправильно думают многие,) есть прежде всего „образцовое“ искусство, от школы идущее и к школе обращенное.

Величайшие классические герои—Бетховен, Моцарт, Рафаэль, Гете, Пушкин— в сущности мало приспособлены для школьных потребностей; то ли дело „чистые“ академики: Помпей, Баттони, Лебрень, Пуссен, Давид, Буало, Делиль, Поп, Вольтер и пр. и пр. Академизм, переставший быть школой для подростящих поколений новых мастеров искусства, теряет свой смысл и престиж, становится вредной и отратительной язвой, разлагающей и отравляющей живые источники творческих сил народа. Напротив, академизм, связанный со школой и являющийся школой, есть всегда желанная и необходимая составная часть всякой серьезной художественной культуры.

В частности, для нашего времени в этом состоит оправдание и причинная связь академизма с Революцией. Революция глубоко всколыхнула и разрыхлила почву непочатых творческих возможностей, оплодотворив и выдвигнув к свету множество новых идей, форм и образов. Для того, чтобы все

это грандиозное идейное брожение воплотилось в реальных творческих произведениях, нужно много времени, нужна колоссальная работа, нужно долгое сотружество, быть может, многих поколений художников. Стоящие перед искусством новые задачи, столь внушительны, сложны и многообразны, что для их одоления потребуются использовать весь опыт многовекового развития искусства в его прошлом.

Необходимо не только усвоить плоды этого прошлого, надо его еще осознать, критически оценить, научно систематизировать, свести к основным существенным элементам, отбросив все наносное и случайное. Одним словом: *нужно связать прошлое с будущим*. Перестроить школы, создать учебники, оборудовать лаборатории, показательные музеи, образцовые театры, опытные студии и т. д. и т. д. Какая непочатая целина гигантской и глубоко необходимой работы и работы, по своим задачам и характеру, *строга академической*.

Кое что в этом направлении уже сделано и делается. Еще многое несомненно будет сделано, ибо сюда устремляется в настоящее время поток творческой воли ближайших поколений.

Все это пока бессистемно, незнано, инстинктивно... Нашим академическим учреждениям, как новым, так и заслуженным, надлежит овладеть этим движением, стать во главе его, централизовать и направить его в должное русло.

Смогут ли они это сделать? Хватит ли у них на это широты взгляда, умения, организаторского дара, чуткости и понимания. Смогут ли? Вопрос более важный для судьбы этих учреждений, нежели для искусства. Ибо, если не смогут, дух времени и творческая энергия народа найдут себе выход, хотя бы путем создания частных академий, „казенные“ же учреждения умрут и никто не пожалеет о их гибели.

Лев Пумпянский.



О художественно-постановочной Библиотеке при Управлении Петр. Госуд. Акад. Театрами.

В Петрограде при Госактеатрах существует художественно-постановочная библиотека, о кот., к сожалению, мало известно не только в большой публике, но и среди специалистов, несмотря на то, что там находится драгоценнейший для актера, режиссера, художника—матерьял. Когда и как возникла эта библиотека—неизвестно, но сохранился каталог инвентаря до 156 названий от 1861 г., составленный режиссером Вороновым.

Повидимому, составлялась она случайно из некоторых изданий Центральн. Библиотеки и материалов монтажной части; тут-же, наряду с редчайшими изданиями и рисунками, попадают вещи, ничего общего с театрами не имеющие (вроде электрич. журнала и т. п.).

В настоящее время библиотека насчитывает свыше 1600 названий, и находятся в ней книги, журналы, альбомы и эскизы декораций и костюмов, как оригиналов, так и копий.

Среди эскизов декораций и костюмов в Библиотеке имеются шесть оригинальных эскизов Пьетро Гонзаго (1750—1831 г.г.—некоторые из них были воспроизведены в „Ежегоднике Императ. Театров“ за 1899—1900 г.г. при статье Божерянова).

Эти небольшие рисунки тушью и сепией, несмотря на свою эскизность, производят грандиозное впечатление.

Александр Н. Велуа говорит о декорациях Гонзаго; „Дивным навождением должны были казаться эти огромные храмы, эти сводчатые skleпы, переходившие в черные подземелья, эти площади, залитые солнцем или луной“ *).

И эти маленькие эскизы, в один или два тона, кажутся нам таким-же „дивным навождением“, каким его декорации казались нашим прадедам.

Из эскизов декораций интересна

еще панорама к балету „Теолинда“ работы Андрея Роллера (1805—1895 г.г.). На, сравнительно, небольшом листе бумаги с величайшей подробностью и до мельчайших деталей Роллером нарисованы разведенной тушью виды городов, деревень, пейзажи, и, наконец, портал величественного героического храма.

Интересны еще: эскизы декораций к „Руслану и Людмиле“ Гартмана (сад Черномора) и миниатюрные эскизы Роллера к остальным картинам; Шишкова к балету „Раймонда“, где он, по игре и блеску светящихся красок, является как бы предвестником Коровина; эскизы декораций Аполлинария Васнецова „Садко“, Ал. Н. Велуа „Гибель Богов“, Малютина „Аскольдова Могила“, Стелецкого „Снегурочка“, Коровина „Хованщина“, „Князь Игорь“, „Фауст“ и „Млада“, Добужинского „Горе от ума“.

Еще больший интерес возбуждают эскизы костюмов. Так, в Библиотеке находится целая серия костюмов к балетам, в которых участвовал Людовик XIV. Эти эскизы хотя и несовершенны по рисунку, но представляют собою драгоценный матерьял к истории театрального костюма.

Имеются 101 рисунок костюмов к различным балетам эпохи Людовика XV-го, иллюстрации Бокэ к трактату Новерра о балете (подобные же рисунки Бокэ находятся в библиотеке „Grand Opera“ в Париже, в библиотеке Академии Художеств и в собрании К. А. Сомова). Эти работы в смысле рисунка и красок исполнены блестяще.

Большое количество рисунков костюмов Шарлемана, Панова, Григорьева и Пономарева, поражающих своей изобретательностью и вкусом.

Интересны рисунки директора бывш. Имп. Театров И. А. Всеволожского к балетам „Спящая Красавица“, „Раймонда“, „Арлекинад“, „Щелкун-

*) Александр Велуа, „История Живописи всех врем. и нар.“.

чик“, которые являются как-бы переходным звеном от художников типа Шарлемана и Пономарева к типу художников „Мира Искусств“ (Бакст, Головин, Ал. Бенуа, А. Коровин, Шервашидзе, Стелецкий, Кустодиев и Анисфельд).

Замечательны ранние работы Бакста к античным трагедиям „Эдип в Колонне“ и „Ипполит“, свидетельствующие о серьезном изучении античной вазовой живописи, а также его костюмы к балету „Фея Кукол“, „Карнавал“ и „Papillons“.

Головин, начиная с первых его работ в области театрального костюма к балету „Волшебное Зеркальце“ и оп. „Руслан и Людмила“, до последних—„Маскарад“, бал. „Жар-Птица“, представлен очень полно, если не в оригиналах, то в хороших копиях; Алекс. Бенуа „Гибель Богов“, „Па-

вильон Армиды“, „Петрушка“, „Пиковая Дама“.

К. Коровин—в целом ряде постановок, рисующих его, как блестящего техника. Интересны сопоставления его рисунков к „Коньку-Горбунку“, „Царю Салтану“, „Юдифи“ и „Спящей Красавице“, написанных в совершенно разных манерах. Рисунки Шервашидзе к оп. „Тристан“ и „Изольда“ свидетельствуют о серьезном изучении средних веков.

Стелецкий, Кустодиев, Анисфельд—целая плеяда блестящих художников, целая огромная сокровищница искусства для изучения—и все это, или почти все не имеет даже minimum'a заботы и ухода, лежит в шкапах без окантовки, одно на другом, от чего на декорациях появляются царапины, стираются краски. На это необходимо обратить внимание.

Симонов.



Посадник А. К. Толстого.

При постановке исторической пьесы первым делом требуется известная перспектива,—известное проникновение в глубь времен. Но не то строго археологическое проникновение, которое является достоянием музеев и археологических кафедр, а то художественное—которого требует данное драматическое произведение. Декорации и костюмы,—тот фон, на котором разворачивается сценическая динамика. Но и в самой динамике требуется тоже перспективная работа. Люди не так ходили, не так говорили, не так думали, как теперь. Правда, люди всегда оставались людьми, и эмоции прежних веков были почти те-же, что и теперь. Но внешний облик людей менялся по эпохам. Египтянка Клеопатра не так двигалась, не так сидела в своей полупрозрачной африканской одежде, как Мария Стюарт в фижмах. Грозный в своих татарских и византийских нарядах держался не так, как Аракчеев в узких мундирах, не так,

как Цезарь в римских тогах. Но в тех интонациях, когда Матрена посылает Никиту во „Власти тьмы“ придавить ребенка, в тех убеждениях, что леди Макбет расточает перед мужем, уговаривая его убить Дункана—есть общее. Задача художника-актера соединить историческую перспективу с психологической правдой.

Но эти задачи не приходилось разрешать для представления „Посадника“ гр. А. Толстого. Сам автор далек от той перспективы, о которой только что сказано. Его новгородцы—не вольная, буйная республика, где слово „свобода“ было лозунгом народа, где крепкая власть вече держала в то-же время их в железных оковах. Новгород Толстого—не тот торговый узел, что являлся промежуточным привалом „между варягами и греками“. Самобытность свою, даже языческих богов, отстаивали новгородцы яро, и Добрыня Никитич много пролил крови, прежде чем сломил их

упорство. И представители церкви, и волхвы одинаково имели влияние на народ,—и история указывает на их мрачные столкновения.—Этих черт у Толстого не чувствуется. У него нет ни варяжских, ни немецких, ни голландских гостей, хотя ими были заселены целые „концы“ города. У него имеется мелодрама во вкусе пьес половины XIX века, и более всего отзывается пьесами Делавинь, который был его идеалом в деле писания драм.

Мелодраматически ее и исполняют: это в тон текста. В. А. Мичурина, Р. Б. Аполлонский, Ю. М. Юрьев, Е. И. Тиме,—все играют в приподнятых тонах, и страдания их отзываются галантностью царствования Александра Второго, а не вольным Новгородом. И поэтому лучшими и самыми удачными местами пьесы вышли такие мелодраматические сцены, как кража ключа с пояса заснувшего Юрьева, что Е. И. Тиме провела с надлежащим под'емом.



«Шут Тантрис».

„Шут Тантрис“, поставленный у нас еще до войны, имел такой же успех, как и везде в Европе, где его давали.—Это соединение старой рыцарской романтической легенды с налетом идей XX века. С одной стороны—это милая сказка, с другой—глубокое, наводящее на ряд размышлений произведение. Прimitивная повидимому шаблонная фабула здесь чередуется с глубокими чертами истинного трагизма. Сцена, где король дает на осквернение прокаженных прекрасную женщину, полна жестокого садизма, и по цензурным условиям сцены, нигде не могла итти в том виде, как она создана автором. По его заданию, жертва должна появиться в преддверии храма нагая и только волны густых волос отчасти скрывают ее обнажен-

ное тело. Трепещущая, бледная, недвижимая как изваяние, она должна явиться контрастом отвратительной толпе прокаженных, среди которых находится и Тристан, проживавший при дворе под именем шута Тантриса. При стильном исполнении и обстановке, пьеса производит большое впечатление на зрителей и может быть причислена не только к зрелищам, но и к тем „возвышающим обманам“, которые должны нам быть дороже „тмы низких истин“.—Короли, рыцари, двор,—все это символы метежных человеческих страстей,—нарядные оболочки того духа, который всегда ярким светом горел в человечестве,—и зло с добром вечно боролось, то побеждая, то уступая временно свое место счастливому победителю.



«Горе от ума» Грибоедова.

„Горе от ума“ до сих пор не только не имеет строго выработанного канона постановки, но даже текст пьесы не установлен

окончательно. Последнее произошло потому, что при жизни автора не только не состоялась постановка его пьесы на сцене, но даже

18



31

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Завтра въ Понедѣльникъ, 26 Января, Россійскими Придворными Акшерами представлено будетъ въ пользу Актера Г. Брянскаго въ первый разъ:

ГОРЕ ОТЪ УМА,

Комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ, соч. А. С. Грибоедова.

Въ коей роль Наталья Дмитриевна будетъ играть г-жа Каратыгина б.

Въ 3-мъ актѣ сей комедіи поставлена будетъ новая декорация, изображающая богатое зало и писанная декораторомъ г. Мазонески.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Павелъ Александровичъ Фамусовъ, управляющій казеннымъ мѣстомъ	Г-нъ Рязанцовъ.
Софья Павловна, дочь его	Г-жа Селенева.
Александръ Андреевичъ Чацкій	Г-нъ Каратыгинъ б.
Платонъ Михайловичъ Горичевъ	Г-нъ Брянскій.
Наталья Дмитриевна Горичева	Г-жа Каратыгина б.
Репетиловъ	Г-нъ Сосницкій.
Антонъ Антоновичъ Загорецкій	Г-нъ Каратыгинъ м.
Алексей Степановичъ Молчалинъ, секретарь Фамусова, живущій у него въ домѣ	Г-нъ Дюръ.
Полковникъ Сергій Сергѣевичъ Скалозубъ	Г-нъ Григорьевъ б.
Лиза, служанка	Г-жа Азаревичева.
Хлестова	Г-жа Ежова б.
Графиня Хрюмина	Г-жа Гусева.
Графиня, ее внучка	Г-жа Прилуцкая.
Князь Тугоуховской	Г-нъ Воротниковъ.
Княгиня, жена его	Г-жа Великина.
1-я	Г-жа Лабазина.
2-я	Г-жа Монголь (восп.)
3-я	Г-жа Григорьева.
4-я } дочери ихъ	Г-жа Кальбрехтъ (восп.)
5-я	Г-жа Степанова.
6-я	Г-жа Трахнева (восп.)
1-й } слуга Фамусова	Г-нъ Алексѣевъ м.
2-й	Г-нъ Мильниковъ.
Г. Н.	Г-нъ Григорьевъ м.
Г. Д.	Г-нъ Дубровинъ.
Лакей Чацкаго	Г-нъ Руссо.
Лакей Горичевыхъ	Г-нъ Пикамонскій.
Лакей Хрюминой	Г-нъ Соколовъ.
Лакей Скалозуба	Г-нъ Бекеръ 2.

За оное послѣдуетъ:

БОЛЬШОЙ ДИВЕРТИССЕ-МЕНТЬ,

Составленный изъ разныхъ пьесокъ и шансовъ.

Танцующіе: Г-жи Бершранъ-Апрюкъ, Алексія, Зубова, Круазетъ, Селезнова м., Алошикова, Шемаева б., Телешова б. и Азарова, Гг. Алексія, Гольцъ, Шеликовъ м., Спиридовъ м., Шемаевъ б., Эбергарадъ, Трифановъ и Артемьевъ.

Особы, желающіи имѣть билеты изъ ложи и кресла для сего спектакля, благоволяще присылать за оными въ Комтору Большаго Театра.

к печатанью она была недопущена. Мы разбираемся в текстѣ, сравнивая те рукописные

списки, которые хранятся по разнымъ книгохранилищамъ.

В настоящее время как раз истекает столетие, когда Грибоедов писал свою комедию. В 1824 году она была окончательно готова, хотя варианты и дополнения делались им и потом. Замыслив ее написать в начале 20-х годов, он дал в ней блестящую галерею московских типов своего времени, — и как исторический документ общественного быта „Горе от ума“ — незаменимо. Совершенно праздно и ненужное дело — разыскивать в пьесе портреты действующих лиц. Но несомненно, автором многого уловлено непосредственно из жизни. Скалозуб, Чацкий, Молчалин — не есть фотографические копии с натуры. Творчество Грибоедова гораздо художественнее и шире: это типы, — в них сведены черты отдельных индивидуумов и им придан видовой характер: — вот почему они, подобно Маниловым, Печориным, Обломовым — являются для нас вековыми представителями

тех или иных образов жизни нашего прошлого.

Столетие, протекшее со времени написания комедии, нимало не отозвалось на свежести и мощи ее обаяния. Мнение Белинского — что „Горе от ума“ не пьеса, что герои его не живые лица и пр., — давно уже оставлено, как курьез. Гончаров первый поставил на надлежащее место Грибоедова, и в своем „Миллионе терзаний“ — превосходной критической статье, — показал наглядно, почему Чацкий пережил и Онегиных, Печориных и Рудиных — и до сих пор нас интересует. Гончаров первый указал на то, что Чацкий — революционер, добывающийся разрушения старого и грезящий о новом, прекрасном и высоком, — о художественном творчестве в будущем. Он не заключает собой пережитый период, а начинает новый — вот в чем интерес и вечная свежесть этого характера.



«Нахлебник» и «Провинциалка» Тургенева.

Судьба Тургенева на русской сцене очень знаменательна. Его первые пьесы написаны были и даны в театре еще до появления пьес Островского. Они совершенно не были поняты современниками. За исключением „Завтрака у предводителя“, который по манере письма, по стилю, — более всего примыкает к Гоголевским пьесам, — все остальные возбудили гораздо менее интереса в публике и печати, чем произведения Кукольника и Полевого. Пьесу „Где тонко — там и рвется“ критики причислили к „безделкам“. „Провинциалка“ имела успех, потому что Самойлов, Вера Самойлова и Мартынов показали, какие сокровища таятся в Тургеневе. Но ни „Холостяк“ (поставлен в 1849 году), ни „Нахлебник“ (поставлен только в 1862 г.) не возбудили большого интереса. Довольно того скзать, что Самойлов отказался играть главную роль в „Нахлебнике“, находя ее *психически*. Сам Тургенев до конца 70-х годов был уверен, что не обладает талантом драматурга, пока успех „Месяца в деревне“, данного в бенефис Савиной, не открыл ему глаза на самого себя. Он даже собирался писать новую пьесу, но недуг и смерть (в 1883 году) помешали его намерению. Когда появились на репертуаре пьесы Чехова, тогда была понята вся сила и глубина Тургенева-драматурга: молодой писатель прямо направился по дороге, указанной автором „Месяца в деревне“, — но все освещая тем углом света, который был им подсказан пройденным полувековым периодом.

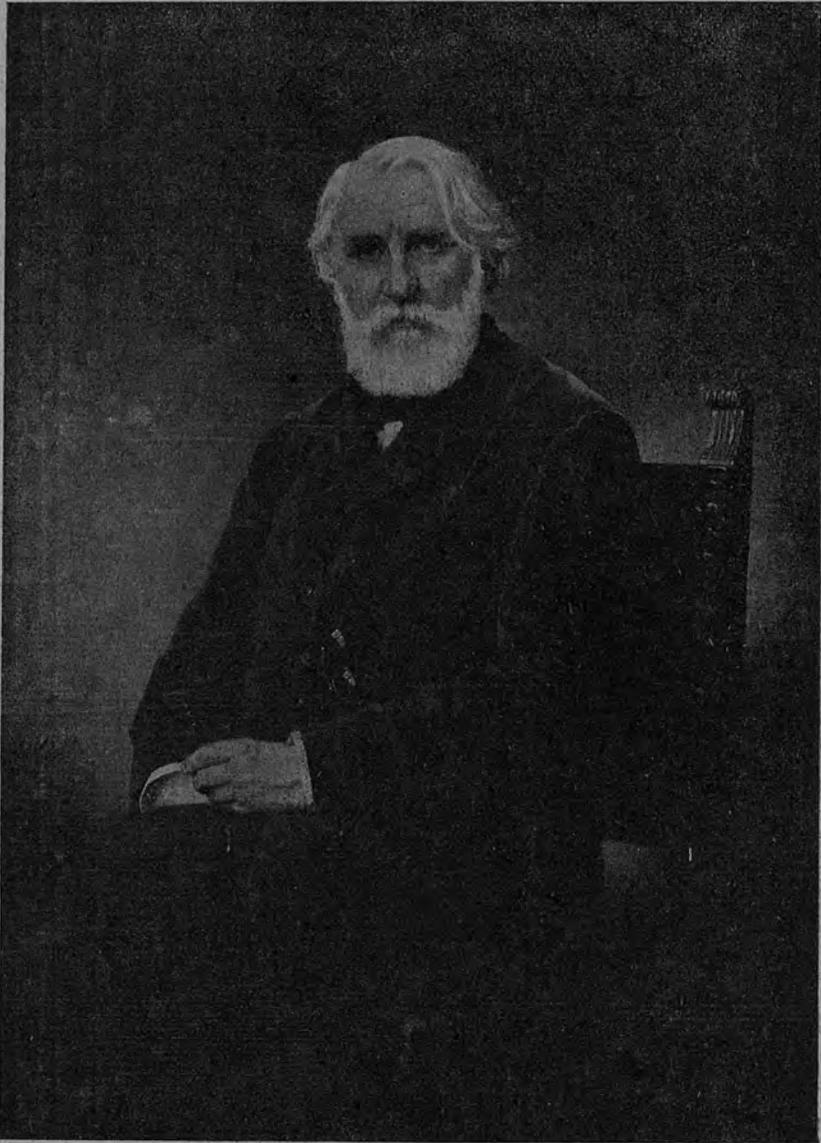
Переходя в частности к „Нахлебнику“, нельзя не указать на то, что и он сначала не был понят. Долго первому акту отдавали предпочтение пред вторым, находя последний

вялым и бледным. Между тем, второй акт куда сильнее и художественнее первого. Первый полон бытовых черт, в нем действия, быть может, выпуклее и ярче, чем во втором, но за то второй полон несравненной психологии и тем художественным тонким рисунком письма, которым обладал один Тургенев. Несомненно, второй акт для исполнителей бесконечно труднее первого, не представлявшего никаких задач актерам, кроме известной шаблонной натасканности в игре. Рассказ Кузовкина во втором действии и та эмоция, какую возбуждает он в Ольге, — являются совершенно исключительными в европейском репертуаре. Насколько нелепая традиция „несценичности“ второго акта сильна, видно из того, что Московский Художественный театр кастрировал пьесу, не надеясь на силы своих исполнителей, и пьеса шла только в одном действии.

Совсем иначе к ней отнесся Антуан, известный основатель парижского „Théâtre Libre“. Когда в январе 1890 года он дал на сцене своего театра „Le Pain d'autrui par Jwan Serguetch Tourgueneff“, и сам взялся за роль Кузукина, весь фокус его творчества был направлен на второй акт. Успех пьесы среди парижан был несомненный. Но надлежало пройти еще более 30-ти лет, чтобы отечество Тургенева признало всю правильность взгляда Антуана. Теперь, к счастью, мы видим на сцене полностью один из блестящих перлов нашего репертуара.

„Провинциалка“ дана была впервые в 1851 году на сцене Александринского театра. Ее играла мать нынешней исполнительницы В. А. Мичуриной — Вера Васильевна Самойлова. Когда в 1875 году Самойлов покидал

К постановке „Нахлебника“ и „Провинциалки“.



Иван Сергеевич Тургенев.

нашу сцену, он в свой прощальный бенефис
играл ее, так как граф Любин, в его испол-

нении, считался одним из удивительных его
созданий.



«Смерть Тарелкина» пьеса А. В. Сухова-Кобылина.

«Смерть Тарелкина» — А. В. Сухова-Кобылина одна из лучших пьес русского репертуара. Она занимает место непосредственно за гоголевским „Ревизором“ по меткости сатиры, по смеху сквозь слезы, по тому „гротеску“, с каким написаны в комедии все диалоги. Наши энциклопедические словари отмечают, что это будто бы слабейшая из пьес Сухова-Кобылина его драматической трилогии: „Свадьба Кречинского“, „Дело“ и „Смерть Тарелкина“. Как раз наоборот: последняя пьеса — самое сильное, самое художественное произведение автора. „Свадьба Кречинского“ была единственной пьесой, допущенной в свое время на сцену. Она имела огромный успех и в Москве и в Петербурге, — хотя представляет собою талантливо написанную, но трафаретно сделанную комедию. „Дело“ и „Смерть Тарелкина“ были долгое время известны читающей публике только по печатному тексту. Да и то печатный текст был достоянием только немногих любителей театра, а в широкою публику он не проник. Наконец, в 1822 году, через двадцать лет после появления в печати, „Дело“ освободилось из под цензурного гнета, и с большими урезками предстало перед театральной залой. Но успех его был далеко не тот, на который рассчитывали театралы. Прошло еще двадцать лет, и только при новом возобновлении успех этот сделался крупным. „Смерть Тарелкина“ считалась каким то водевилем с переодеваньем, с грубыми сценами в поли-

цейском участке, и ее тщательно обходили, а в биографиях автора об ней говорили с презрительным снисхождением. В 1900 году, когда 80-ти летний автор в последний раз был в Петербурге, частный театр Литературно-Художественного Общества поставил „Смерть Тарелкина“ под названием — „Веселые Расплюевские дни“. Такая диаметрально противоположность в заглавиях объясняется тем, что и престарелый автор и руководитель театра А. С. Суворин, чуждались всего, что напоминает смерть, и скорее тяготели к „веселому звону“ жизни. И с этой пьесой повторилось тоже, что и с „Делом“. Сразу она не была понята критикой и публикой. Все искали в чертах Расплюева черты Расплюева из Кречинского, — когда это лицо являлось, по объяснению самого автора, видоизменением прежнего типа. Не захотели понять, что разговоры Расплюева с Охом в участке, сцены допроса свидетелей — не есть бытовые картины, как сцены из старого быта Островского, а глубокая сатира на высшую администрацию, державшую в подозрении всех обывателей России, и смотревшую на них сплошь, как на оборотней и вурдалаков. „Смерть Тарелкина“ — еще пьеса будущего. Ее еще не восприняли наши театры, как она того заслуживает. Еще не выработан тот канон гротеска, с каким надлежит ее играть. Но она навсегда должна остаться, как резкая сатира на нашу дореформенную администрацию пятидесятих годов XIX века.

«Коварство и любовь» Шиллера.

Из всех пьес Шиллера „Коварство и любовь“ самая популярная. Она, конечно, проникнута тем же романтизмом, каким насыщены и трагедии Шиллера, но, как „мещанская“ трагедия, все же проще и обыденнее его исторических поэм в драматической форме. Мы, смотря ее, знаем и чувствуем, что люди так не поступают, так не говорят, но все это предомляется под таким углом увлекательной любви к оскорбленным и униженным, что зритель мирится с условностью приема автора. Что-то милое, хорошее, наивно-детское проступает и в концепции, и в развитии фабулы, и в диалогах „Коварства и любви“. Недаром некоторые критики называют эту пьесу „величайшей мещанской трагедией XVIII века“. У нас, в России появилась она на сцене в 1808 году, в Москве. И вот она сто четырнадцать лет не сходит с репертуара.

Особенно повезло ей в 30-х годах, когда Фердинанда играл знаменитый Мочалов. В Петербурге она имела не меньший успех чем в первопрестольной. Фердинанда здесь играл Максимов, Вурма — Сосницкий, Мильфорт — Дюр, Луизу — Самойлова 2. Но в 1848 году над ней разразилась гроза. Государь Николай Павлович нашел ее нецензурной и она была запрещена не только на русской сцене, но и на немецкой. До 1867 года, девятнадцать лет, лежало на ней это запрещение, но, наконец, она была разрешена к постановке, и прошла в Московском Малом театре с Медведевой, Федотовой, Шумским, Самарным и Вильде в главных ролях. С тех пор она остракизму не подвергалась.

В сезон 1904—1905 года, в день столетия Шиллера, в Александринском театре было возобновлено „Коварство“.

1 8



2 8

НА МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.

Сего дня въ Пятницю 6 Января, Россійскими Придворными Актёрами представлены будутъ

КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ,

Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ, соч. Шиллера (Kobale und Liebe) переводъ съ Нѣмецкаго.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Баронъ фонъ Вальшертъ, Президентъ,		
Министръ одного владѣтельнаго Князя	-	Г. Голѣнковъ.
Фердинандъ фонъ Вальшертъ, сынъ его	-	Г. Каратыгинъ б.
Бурмъ, Секретарь Президента	-	Г. Хотяинцовъ.
Леди Мильфортъ	-	Г-жа Семенова (воспит.)
Софья, ея служанка	-	Г-жа Асенкова.
Маршалъ	-	Г. Сосницкой.
Миллеръ, музыкантъ	-	Г. Врѣнской.
Г-жа Миллеръ, жена его	-	Г-жа Яковлева.
Луиза, дочь ихъ	-	Г-жа Валберхова б.
Слуга Леди Мильфортъ	-	Г. Салтыковъ.
Слуга Президента	-	Г. Григорьевъ м.
Полицейскіе.		

За оною послѣдуетъ

НА СЛѢДНИЦА,

Комедія въ одномъ дѣйствіи въ стихахъ, передѣланная съ Французскаго А. И. Писаревымъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Графъ Тонской	-	Г. Борзцкой.
Любимъ Делаварской, его племянникъ	-	Г. Сосницкой.
Княгиня Лирская, молодая вдова	-	Г-жа Каратыгина б.
Ипполитъ, слуга	-	Г. Бекеръ.

Начало въ 7 часовъ.

Im kleinen Theater.

Heute Freitag den 6 Januar, werden Seiner Kaiserlichen Majestät Russische Schauspieler aufführen

Kobale und Liebe,

Stauer Spiel in fünf Aufzügen. Hierauf folgt:

Die Erbin,

lustspiel in einem Aufzuge.

Празднование 40-летия Южина-Сумбатова.

Торжественное празднование сорока-летнего юбилея службы А. И. Южина-Сумбатова на государственной сцене заняло в Москве собою два дня.

недельник, 19-го, в Большом театре давали четыре акта шекспировского „Отелло“, и снова публично, предо всей залой, чествовали юбиляря.—В

К Юбилею А. И. Южина.



Александр Иванович Сумбатов (Южин).

В воскресенье 18 сентября оно началось в Малом театре, где профессора и почитатели читали характеристики юбиляря и свои воспоминания. В по-

Петербурге, Музей Академических Театров специально устроил заседание, посвященное характеристике А. И. в понедельник, 18 сентября, вечером.

Бесчисленные адреса, письма, поздравления, пожелания были доставлены юбиляру,—часть их была прочитана. От Государства он получил звание „народного артиста“. Федотова и Ермолова украсили его грудь жетоном—„орденом труда и творчества“.

Перед юбилеем прошел ряд депутатских: от Народного Комиссариата, от Московского Совета, от военного московского округа, от разных правитель-

К юбилею А. И. Южина.



А. И. Южин в роли Конапельникова
(пьеса „Зима“, П. П. Гнедича)

ственных учреждений, от театров, от Академии Наук, от управления петроградскими академическими театрами,

от 6 Александринского театра, от Художественного Московского. Оба эти театра поднесли юбиляру диплом на звание почетного артиста их трупп. По постановлению труппы Александринского театра, в фойе решено повесить портрет Южина и включить в репертуар текущего сезона ту его пьесу, которую он найдет наиболее подходящей.

Дефилирование депутатских окончилось только в третьем часу утра,—более двух часов они проходили перед юбиляром и публикой.—Речи и адреса выявили всю сущность и все значение А. И. как артиста. Весь его длинный творческий путь—от роли Чацкого, в которой он дебютировал когда-то, до роли Отелло, что он играл в этот вечер—показал, какой огромной сценической величиной был юбиляр, сыгравший 3166 раз и исполнивший 160 ролей. Подчеркивалась его деятельность как администратора театра, как автора-драматурга, давшего возможность многим поколениям артистов выступать в ряде превосходных ролей в его „Цепях“, „Муже знаменитости“, „Арказановых“, „Измене“, „Старом закале“, „Неводе“, „Ночном Тумане“ и пр. Наконец, много говорил о его огромном значении как администратора в театре, бессменно четырнадцать лет держащим власть управляющего репертуаром в своих руках.

Отвечая на приветствия, юбиляр сказал, что он считает не заслуженными те овации, которые получил он в течение этих двух дней. Он принимает их только наполовину,—а остальную половину запишет себе в аванс, и постарается в будущем покрыть их своей последующей творческой деятельностью, а также и административной работой.

И в Малом и в Большом театрах фойе, в дни юбилеев, были украшены целой галлереей портретов А. И.—На первом плане был портрет работы покойного Серова (что был напечатан в № 1 нашего журнала) и портрет художника Вербова, сделанный недавно. А затем шли в разных форматах и видах целая иконография юбиляра.

К юбилею А. И. Южина.



Г. Г. Ге и А. П. Петровский в „Измене“ Сумбатова-Южина.

Тут были изображения его в „Макбете“, „Ричарде III“, „Гамлете“, „Дон-Карлосе“, „Отелло“, „Орлеанской Деве“, „Графе Ризооре“, в целом ряде пьес современного жанрового репертуара. Как уже сказано выше, А. И. сыграл за время своей сорокалетней деятельности около полутора ста ответственных первых ролей, не говоря уже о небольших, эпизодических, которых было особенно много в первую половину его деятельности.

В Петербурге, в Музее Академических театров, заседание, посвященное ему, привлекло полную залу.—Сперва говорили о его деятельности почетный член музея П. П. Гнедич, заслуженный режиссер Е. П. Карпов и А. М. Брянский; затем артисты драмы прочли ряд отрывков из драма-

тических произведений Александра Ивановича.



Юрий Михайлович Юрьев.

С начала текущего сезона русская драма вверена руководительству артиста акад. театров Ю. М. Юрьева.—Москвич по происхождению, прекрасно владеющий чисто русской речью,—что нынче такая редкость в актере, обладатель превосходного голоса, видный, красивый, любимец публики—он чувствовал искони пристрастие к героическому репертуару. Судьба так сложилась, что он переиграл сотни ролей, изображая молодых современников, а действительно трагические роли толь-

К юбилею А. И. Южина.



М. Г. Савина и Каратыгина в „Измене“ Сумбатова-Южина.

ко изредка попадались ему. Тем не менее, начав с Лаэрта в „Гамлете“, он выступил в целом ряде трагедий, из которых особенно можно выделить „Ипполита“, „Антигону“ и „Эдипа в Колоне“.—В современной драме он с большим успехом выступал в „Уриель Акосте“.—Страсть к героическим ролям заставила его покинуть временно академический театр, и появиться в гостях театральных предприятий. Здесь увидели его в „Эдипе“, в „Лире“, в „Отелло“. Возвратившись на сцену Академического театра, он перестроил репертуар на новый лад. Давно не появлявшийся на нашей сцене Шекспир уже репетируется,—его „Антоний и Клеопатра“ пойдет нынче осенью. Шиллеровский „Эгмонт“ тоже намечен к постановке, и художник Головин пишет уже декорации. „Звезда Севильи“ Лопе-де-Вега, несколько раз откладывавшаяся,—очевидно, облечится в плоть и кровь, и будет, наконец, показана публике.—Вышедший пока репертуар блещит такими именами, как Грибоедов, Гоголь, Сухово-Кобылин, Ал. Толстой, Тургенев,

Шиллер. Ничего крикливого, базарного—все строго академично. Остается пожелать, чтобы новый руководитель русской драмы не сошел с намеченного им пути и остался на той высоте, на которой должен быть управляющий образцовой сценой: он должен не спускаться до уровня требований публики, а поднять ее вкусы до того уровня, который довлеет академическим государственным театрам.—Задача Юрьева усложнена тем, что мы переживаем смутное, переходное время переоценок, и что еще вчера имело вес—то теперь приобретает уже сомнительную ценность.

Род Юрьевых—старинный дворянский род. Детство свое Ю. М. провел в Тверской губернии, в родовом имении. Страсть к сцене Юрьев более всего получил от своего деда, известного Шекспиролога и „друга театра“. Учился Юрьев на московских драматических курсах, и за тем, в январе 1892 г. выступил в бенефисе Федотовой в „Северных богатырях“, а затем был переведен в Петербург.



Обзор печати.

Все больше и больше выкристаллизуется современная „беллетристика“. Читателю, внимательно следящему за специальными „литературными страницами“ наших газет, нетрудно подметить и то новое живое слово, и ту литературную четкость и оправу, которые все чаще и чаще на этих „страницах“ встречаются.

Из этих рассказов особенно хочется отметить рассказ Арсения Градина—„Без подпорки“, напечатанный в „Красной Газете“. Живость языка, искренность тона, нежная лирика и тонкий юмор—обращают серьезное внимание читателя на это милое произведение и заставляют с невольной улыбкой вспоминать героя рассказа, которым является „курносый шкет Женька“, и думать с большой надеждой об авторе рассказа.

Яркую картину первой вести о „февральских днях“ находим в отрывке из романа „Утешительница“—„Лед тронулся“ Анны Ивановой, напечатанном в „Литературной неделе“. Примерная скупость, простота, четкость и образность фразы особенно сильны в отрывке:

Дьякон вышел из-под крыла дьяконицы:

— Не люблю пустое слушать, а значит, правда—царя свергли... думал, враки... не хотелось и повторять... Свобода значит...

Дьяконица хотела вернуться. Но берег был уже близко.

Люди стояли спиной к реке. Скамьи были пусты.

Знакомые кивали с улыбкой:

— И вы...

В ответ только больше закрывал шею широкий подбородок. На спине дьякона натягивалась ряса. У Ольги и Варвары все более обострялись лица, и порази-

тельно, как не рвались вуалетки. Люба против всех правил приличий казалась со всеми знакома.

Дьяконица, опустившись на скамью, тяжело дышала...

Из-под яра мелькнуло бахромчатое крыло, две черные наколки поднялись одна за другой, за ними подались черными просфорами на блюдах в кругу оборчатых подолов: старшие сестры Марфы Прокопьевны. У Секлетееи ободья с голубыми цветочками, под Зиновеей тоненькая десертная тарелочка. Леонидовна, третья, поднялась сплошь — кулич рыхлый, ленивый на блюде.

Запахло насиженными гнездами...

— Милая Марфинька?..

Ничего не сказали больше, прильнули только к дьяконице. Возьми их, хочешь режь, хочешь на зубы клади, хочешь собакам на ветер кинь...

Все можно.

Владычица над ними Марфа Прокопьевна.

Но все презрела она, все откинула, отряхнула.

— Где же вы-то были?..

Еще преданнее, еще ближе прижались к удрученному телу ее вездесущие сестры.

Лампадным маслом, святами запахло...

— Пусть изыдут...

Не вздохнули, а прямо оттолкнулись...

Наряду с неизвестным до сих пор именем Гринина, имя Анны Ивановой должно „взять под наблюдение“. Их рассказы, одни из наиболее свежих за последние годы, — зерно новой беллетристики, сулящее нечто в будущем.

* * *

Открытие сезона в Актеатрах отмечено в „Красной газете“ рецензией Бекара.

Несовсем прав автор говоря, что быть-может,

...,из боязни затемнить музыку или повредит ей, пьеса не достаточно драматизирована“...

Несовсем прав оттого, что „Царская невеста“ — опера сознательно и нарочито условная.

В общем же, после ряда справедливых замечаний, Бекар отмечает:

„В целом постановка интересна. Если публика (довольно многочисленная) не

обнаружила особенного интереса, то в этом нет вины театра“.

* * *

Вышел № 1 журнала „Музыка и Театр“. В номере парадоксальная статья Г. Крыжицкого „Театральная Ак-скука“ и принципиальная, хотя и излишне резкая по тону, Ник. Бернштейна „Долой волков“.

Общим тоном своим журнал должен иметь успех у широкой публики.

* * *

Московский Художественный театр. Приближающийся к своему 25-летнему юбилею, все чаще и чаще подвергается серьезной переоценке современников наших дней. Никак и ни в чем неизменивший себе, этот театр является лучшим критерием для проверки эволюции наших собственных театральных взглядов.

В последние дни театр совершенно неожиданно вызвал одинаковую оценку со стороны таких антиподов, как марксист Л. Троцкий и „эксцентрик“ Г. Крыжицкий.

Л. Троцкий в „Петр. Правде“ пишет:

„...Несомненным островитянином является группа художественного театра. Они не знают, куда девать свою высокую технику, себя самих. То, что совершается вокруг, им враждебно и уж, во всяком случае, чуждо. Подумать только: люди до сих пор живут в настроении чеховского театра. „Три сестры“ и „Дядя Ваня“ в 1922 году!“...

Г. Крыжицкий в журнале „Музыка и Театр“ говорит почти тоже:

„...Москва любит все монументальное, солидное, „классическое“, — не то, что легкомысленный Петербург. И действительно, в спектаклях 2 студии М. Х. Т. есть нечто подлинно монументальное, нечто поистине классическое: это — скука махровая, зеленая, доподлинно „классическая“ скука. „Зеленое кольцо“, „Младость“, „Узор из роз“... Помилуйте? Дайте опомниться! Какое сегодня число? Уж не врет ли календарь? Что же это? 1900 или действительно 1922 г.“...

Так иногда совершенно неожиданно „соединяется несоединимое“...

БИБЛИОГРАФИЯ.

Евреинов. Театральные новации. Изд. «Третья стража». Стр. 118. Петр. 1922.

Статьи П. Н. Евреинова под этим обещающим заглавием не предлагают новых «обновок» театру в прямом смысле слова «новация»: воскрешаемое в них прошлое, в общем, не влечет к будущему непосредственно, а только через внутренне дразнящее воображение тенденций автора. Но в освещении автора многое в театральной старине не только об'ясняется и получает наглядность, но кажется неожиданно новым и значительным. Таковы статьи о декоративном искусстве древне-русского театра: «Древняя Русь перед декоративным соблазном», «В комедийной хоровмле», «Театральные новшества Петровской Руси». Более общего характера статья: «О русском театре не-русского происхождения и не-русского уклада», в которой из чересчур беглого очерка истории русской сцены и сценической литературы выводится убеждение, что в русском театре все было заимствовано и переделано с западно-европейских образцов. Но можно ли в единстве исторической культуры искусства найти явление, абсолютно изолированное и самобытное? В какой степени можно признавать самобытность даже элементарных народных форм? «Вы только подумайте, что у каких-нибудь людоедов, каких-нибудь несчастных Ньям-Ньям, и у тех имеется свой, настоящий с вой, оригинальный и ни с каким другим несхожий театр! Мыслимо ли, чтобы у нас, у славян, у великого русского народа не было своего, своего собственнейшего театра. Он должен быть! Он не может не быть! И он был!—театр превосходнейший, театр сладчайших обещаний, театр величайших возможностей. Я говорю о русском обрядовом театре». Этот эффектный конец мнит изображение, суля открытием чудес, так что невольно досадно, что за этой статьей, которая кажется «предисловием, не следует глава о самом «обрядовом театре». Действительно, старинная Русь, не зная свободных форм театра, могла отдавать творческие инстинкты только обрядовым формам народного быта и церковного ритуала. Но насколько и эти формы самостоятельны?

Опыт анализа чина омовения ног—в статье «Театральное мастерство православного духовенства»—с точки зрения режиссера и литератора,—не утешителен. В результате рассмотрения «сценических данных песни», автор находит ее бездарной стряпней беспомощных

драмателов, постановку — грубо условной и мертвенной, а игру любительской, и все исполнение этого «умилительного для палачников» действия — «профанацией театрального чувства». Но не найдет ли такую же беспомощность Н. Н. Евреинов и в обрядности бытовой? Он невольно сознает себя мастером сцены и справедливо требует, чтобы, поскольку дело касается «инсценировки» церковного или при-церковного действия, церкви служили бы не любители-церковники, а подлинники мастера — режиссер и драматург, хотя бы и миряне. «Разве храмы не построены такими же мирянами, разве иконы только богатомазами пишутся, а не Врубелем, также и Нестеровым? Разве музыка духовных песнопений только духовенством сочиняется, а не Чайковским, также и Рахманиновым?»

В коротенькой статье «Дань марионеткам», помимо автобиографических данных и сведений об опытах устройства кукольного театра в Петрограде в 1911 и 1915 г., Н. Н. Евреинов высказывает несколько красивых мыслей, ценных для его театропонимания: «Поскольку образованный человек носит в своей душе — мешок фантазии, наполненный чудесными игрушками, он не перестает лить интерес к марионеткам, один вид которых сразу же возвращает нас к детству, которое — я верю — человечество покинуло лишь для того, чтобы сознательно вернуться к нему в будущем».

Трогательна по теплоте и искренности «помянутая анафоза» В. Ф. Комиссаржевской. Прочие статьи — «Метод художественной реконструкции» и «Вторая натура» были известны раньше и здесь лишь перепечатываются.

Г. Крыжицкий. Философский балаган. Театр наоборот. Изд. «Третья стража». Петр. 1922. Стр. 32.

Результаты «пятнадцатилетней работы за режиссерским столиком» столь же мало видны в этой книжечке, как и в выступлении автора вместе с другими его сверстниками в претенциозном «диспуте об эксцентрическом театре» в ноябре прошлого года. Чувствуется, что автор тянется на цыпочки и надсаживается от крика, чтобы быть замеченным взрослыми. Эти приемы и претензии неприятны. Все же, издательство заслуживает извинения: автор отчасти прав в своем желании «проклянуть театр вверх ногами», и в нем есть верное чувство сцены, которому внушает нетерпение

и досаду современный театр. «Мы прежде всего требуем от театра занимательности, мы хотим с замиранием сердца следить за развитием интриги, ныне изгнанной со сцены драматургами-психологами, наводившими сцену потоком не-театральных слов и убивших движение и действие. Спектакль должен быть насыщен событиями, трюками и приключениями. Современный театр надо прежде всего облаганить».

Эти желания не очень новы: уже Мейерхольд мечтал о балагане, и его «Дом Интермедии» был очень насыщен «событиями и трюками»; Евреинов, Таиров, Радлов идут теперь по новым путям театра. Почему же автор так резко и хочет выбросить из театра комедию масок (ведь интрига!) или фантастику Гофмана, хотя она так богата приключениями и трюками? Не из чувства ли соперничества, в пику «Народной Комедии» Радлова и «Камерному театру» Таирова? «Мы хотим театра современности». Превосходно. И мы уверены, что все живые люди в театре этого хотят. Вся трудность в том, как современность воплотить. Но понимать современность, как эксцентризм, а эксцентризм, как балаганную мистерию или философский балаган, и сводить то или другое к цирковым трюкам — это и односторонность и недомыслие. Есть правда и в замечании, что дешевый натурализм «пытается подсушить вместо Вакха — Иван Ивановича», но это не резон, чтобы истерически звать к «пробуждению пола» в «неприличном театре». Автор чувствует в общем верно, что в игре фарсовых актеров больше непосредственности и чистого сценизма, чем в большинстве серьезных театров, сбивших с толку всевозможными уместованиями. Но уместованные истокования этого чувства автором — сомнительного качества.

При всех своих незрелых, преувеличенных и нелепых суждениях — автор с своей точки зрения способен приять это за похвалу. Но это не так — в книжке есть правда в основном чувстве театра и этим она ценнее, чем блестящая статья на ту же тему Ю. Анненкова в № 2 «Дома Искусств».

Б. Х.

Николай Евреинов. «Что такое театр». Изд. «Светозар». Петр. 1921. Стр. 76. 4°.

Автор задается оригинальной мыслью составить своего рода «введение в театр», специально для детского понимания. Отсутствие такой книги оставило, действительно, большой пробел в детской литературе, и вполне естественно, что именно Н. Н. Евреинов, для которого театр не только действительно жизнь, но и — вся жизнь действительного в жизни, понял раньше и тоньше всех эту задачу. Кому

же и быть феей, ведущей новых Тильтиля и Митиля в театральное царство «народившихся дум», как не Евреинову. Автор действительно ведет детей в театр — на представление оперы «Садко» — и водит их по театру, в живой и наглядной манере рассказывая, то описывая сам, то вводя в разговор актера, механика и т. п., все, что делается и как делается в театре, умело вводя и необходимые исторические сведения. Целью не порадоваться красивому паданию этой книжки, украшенной орнаментацией С. Чехопина с рисунками его же и В. Милашевского, хотя манера последнего и вообще нам кажется здесь неуместной, и составляет неприятный контраст с манерой Чехопина. Автор везде остается на уровне, доступном детскому пониманию, и очень удачно выражает в конце книги свою оригинальную мысль, что «театр, это — та же детская, только лучше оборудованная для всевозможной игры; детская, где игра стала уже великим искусством. Но это та же детская! Детская взрослых людей».

Нам кажется даже, что, стремясь к большей наглядности, Н. Н. Евреинов, может быть, слишком снизил свой замысел и тон, выступая в роли руководителя детской образовательной экскурсии и связывая себя конкретным материалом при этом обзрении; тем более, что он пишет как будто для детей, ни разу не бывших в театре, и это требует от него поневоле много лишних слов для объяснения вещей, очень простых для тех, кто видел их хоть раз. Мы же видим в Н. Н. Евреинове совсем иное, и хотели бы найти в нем нового Виргилия в этих странствиях по театральному раю и аду, мистагогом, вводящим непосвященных в ту мистерию, существо которой в основе театра Н. Н. Евреинов, — может быть один лишь он, — так искренне и чутко ощущает. Думается, что назначение этой книги для детей этому не мешает. Ведь, посвящая же в древности детей в знаменитые самофракийские мистерии. Но мы надеемся, что Н. Н. Евреинов еще осуществит эту задачу, по крайней мере, для взрослых.

Б. К.

Шуточные пьесы Владимира Соловьева. Изд. «Задруга». стр. 88, (2000 экз.).

Из помещенных в этой книге произведений Вл. Соловьева, «Дворянский Бунт» был уже напечатан в издании «Стасюлевич и его современники» т. 5-й. СПб. 1913 г. под названием «Дворянский заём». а «Белая Лилия» в сборнике «На память» М. 1893 и в «Письмах Вл. Соловьева т. 3-й. СПб. 1911. Впервые печатаются «Альбом», составляющий предпоследний акт пьесы того же названия, которая в остальных частях сочинена была друзьями

ми юных дней Соловьева—Венкстерном и Гиацинтовым, и маленькая сценка «Я говорил, что он не умеет есть». Самой интересной вещью, поэтому, является «Альсим», остроумие и соль которого оценят все поклонники этого специфического таланта покойного философа. Содержание этого акта—в сущности довольно самостоятельного—следующее. Сатана приводит в дом Элеоноры профессора, который имеет с нею серьезнейшее дело:

Им вся душа моя теперь полна,

И не одна душа, но даже тело.

Профессор, желая обмануть казну при сделке, оказывается сам обманутым своим покупателем; в выразительных стихах элегического тона он описывает свои муки и просит Сатану вывести его из беды. Тот предлагает свести его с Элеонорой, наследницей трапезундского банкира. Хотя профессору «показалось, что у ней вот здесь что то в роде бороды», но Сатана успокаивает его, что «это—трапезундская мода; в Москве она будет бриться», а главное тем, что у нее 11 миллионов капитала. После резвого намека на Орлеанскую Деву, выясняется, что профессор женат. Но он полагает, что «это легко устранить — способом экономическим—через сокращение питания». По его расчету, когда ее порция будет доведена до 1/2048 обычного обеда, «она склоняется сама собой, оставляя его свободным и невинным», ибо «экономию законом не воспрещается». Второе явление начинается возвышенными стихами, в которых Альсим говорит о своем блаженстве быть супругом Элеоноры:

«Исполнились мечтания

О бракосочетании».

Следует диалог Альсима со слугой. Последний того мнения, что как «всякое создание стоит в своем определении», то «барыня должна пить рюмками, потому как она есть дамского сложения»;—в добавок «барыня сама рыжей бородой ходить не резон». Альсим прогоняет его и рассеивает свои сомнения воспоминаниями в лирическом монологе-пародии и в прозе. Воображение его так разгорается, что он кочкает возгласом:

О дайте мне воды, воды—иль очень скоро

Я весь сгорю на собственном огне.

На этот возглас является Сатана и наливает ему воды. С этой водой Альсим вливает новые сомнения: «Что борода? Волос случайный агрегат? Серьезнее другой недостаток Элеоноры—«склонность бить, и бить по предметам». Он обращается с молитвой к Мор-

фею и засыпает. Входит Элеонора, изливающая свою досаду на Альсима, и отводит душу в пении: «Ах, по что за меч воинственный я мой посох отдала, и тобою, дуб таинственный, очарована была». Проснувшийся Альсим обижается: «Ты не меня-ли дубом называешь?» Происходит ссора и Элеонора бьет его. Является Сатана и Профессор. Последний одобряет обращение Элеоноры с супругом. «Свобода и порядок!—таков мой девиз. Вы применяете его вполне, притом следуя великому ирринципу разделения труда: свобода для вас, порядок для него. Вы достойны быть ш-пле Роллан будущей умеренной республики в России». Он целуется с Элеонорой; не ходит присутствие Альсима при этом излишним и советует ему штудировать Моммаэна или Зибеля. После вабавного экзамена, доказывающего невежество Альсима, он в отчаянии удаляется.

С оценками издателя, С. Соловьева, читатель вряд ли согласится. По его мнению «Альсим» — лучше других пьес: «Белую Лилию нельзя, в общем, причислить к лучшим произведениям Вл. Соловьева, она представляется неудачной попыткой соединения смешного с серьезным». Мы думаем как раз противоположное: что именно «Белая Лилия» представляется самой удачной попыткой сочетания мистицизма и юмора, столь характерного для духа Вл. Соловьева, и по всей своей композиции самым оригинальным произведением веселой музыки покойного философа. Альсим же явно продолжает стиль Кузьмы Пруткова. Так же трудно согласиться с мнением издателя, что помещаемая впервые сценка «Я говорил, что он не умеет есть» составляет «развязку» эпизода из «Белой Лилии». Нам кажется, наоборот, что эта сценка—только путевой набросок, послуживший материалом для эпизода в «Белой Лилии», в которой этот «мотив проглатывания башмака» трактван гораздо удачнее.

Нельзя не приветствовать мысль издателя—собрать все разрозненные пьесы Вл. Соловьева, из которых только «Белая Лилия» переиздана, сравнительно, недавно и была вслед за тем дважды представлена на петроградской сцене. Будем надеяться что следующим шагом будет полное издание всего поэтического наследия Вл. Соловьева, включая и стихотворения, помещенные только в изданиях лицем, и пародии, перепечатанные в собраниях сочинений, и шуточные пьесы.

Б. К.

Х Р О Н И К А.

Открытое заседание Музея Государственных Академич. Театров

18 сент. с. г. в честь А. И. Сумбатова-
Южина.

По случаю исполнившегося 40-летия деятельности знаменитого русского актера Сумбатова-Южина, в Музее Гос. Ак. Театров состоялся вечер, на котором были прочитаны рефераты, посвященные жизни и работе юбиляра, и рядом артистов б. Александринского театра были исполнены отрывки из его произведений.

Заседание, на котором председательствовал тов. предс. Сов. Музея В. Г. Вальтер, открылось речью Е. П. Карпова, вкратце обрисовавшего главнейшие этапы артистической деятельности Сумбатова-Южина. Кроме сего, Е. П. отметил и весьма важную сторону деятельности Южина, а именно—его организационную и административную работу по Моск. Малому Театру, во главе которого Южин стоит с 1908 г. по наши дни.

Следующий докладчик — поч. чл. Сов. Музея П. П. Гнедич подробно остановился на биографии Южина, причем подробно обрисовал его ранний период артистической деятельности, когда он выступал студентом-любителем. Раз'ясняя дальнейший ход развития таланта Южина, П. П. Гнедич, между прочим, обращает внимание на обстоятельство, сыгравшее огромную роль не только в жизни Южина, но и в жизни всей театральной России, да и вообще во всем, что причастно было тогда к искусству и литературе. П. П. Гнедич имеет ввиду лето 1880 г. — открытие памятника Пушкину, на котором сказали свои знаменитые, исторические по своему значению, речи Достоевский и Тургенев. К этому времени относится и организация Пушкинского Театра, к

которому и примкнул Сумбатов-Южин.

Около 90-х годов Южин начал играть такие ответственные роли, как Гамлет (замечательно им проработанная). Лучшей ролью его надо считать неподражаемо передаваемую им роль Фамусова.

Последним читал доклад А. М. Брянский, отметивший в своем исключительно полном обзоре жизни и деятельности Южина, ряд весьма интересных штрихов. Так, говоря о его любительской деятельности, А. М. указывает на то, что еще играя гимназистом в Тифлисе, Южин обращал на себя внимание знатоков.

Подробно разобрав обстоятельства, при которых работал Южин на клубных сценах, докладчик переходит к его деятельности в М. Малом Театре. В ту пору, когда на его подмостках начал выступать Южин-Сумбатов, в Малом Театре наблюдалось определенное понижение художественного уровня. Но, несмотря на это, силы труппы еще не измельчали. Одной из первых, важнейших заслуг Южина было создание актерского ансамбля (90-е годы). Южин-Сумбатов, А. П. Ленский и М. Н. Ермолова, сплотившись, стали неутомимо осуществлять и выявлять Шекспировский репертуар. Южиным создавались такие шедевры актерского искусства, как Яго, Ричард III-й; в этих ролях, помимо замечательной чеканки сценического образа, великолепной дикции, он показал себя исключительно искусным в области грима и костюма. Поразительно в его игре и то, что, несмотря на бурный темперамент, он умеет сохранять внутренний порядок. Следует отметить и высокую культурность Южина, „верного рыцаря театра“.

В заключение, отрывки из произведений Южина были прочтены: Н. Н. Ходотовым, Е. П. Корчагиной-Александровской, Н. М. Железновой и Лешковым (из „Ночного Тумана“),

П. В. Самойловым—диалог 1 д. „Мужа Знаменитости“ и Е. П. Корчагиной, Н. М. Железновой и М. Е. Дарским—сцена из „Измены“.

Референты и исполнители были награждены дружными аплодиссентами переполнившей зал Музея публики (среди которой были представители трупп Академич. Театров, учащиеся и др.). Закрывая заседание, В. Г. Вальтер благодарил от имени Музея докладчиков и артистов, принявших участие в вечере, посвященном событию, столь знаменательному для истории русского театра.

Во вторник, 19-го сентября с. г.

Настоящее заседание Музея было посвящено театральному занавесу, с докладом на тему о котором выступил Л. И. Жевержеев, иллюстрировавший свое сообщение выставкой эскизов занавесей из своего собрания.

Референт начал свое сообщение с того, что указал на отсутствие каких-бы то ни было методов в области истории декорационной живописи, и занавеса в частности. Вопрос участия художника в театре приобрел определенное значение лишь со времени Дягилевских постановок, когда стало ясным, что декорации — занавес, бутафория, костюмы и эффекты суть такие же важные стороны театрального действия, в слаженности которых кроется весь успех спектакля.

Далее, Л. И. указывает на необходимость подхода к занавесу, как и вообще ко всякой декоративной работе, не столько с живописной, сколько с театральной точки зрения. Поэтому, занавес должен как бы подготавливать зрителя к дальнейшим впечатлениям, отчего и необходима их связь. Обращив внимание слушателей к экспонатам, Л. И. наметил те главные этапы развития декоративных форм, которые, по его мнению, определенно выявляются.

Так, намечаются: 1) группа аллегорических занавесей (декораторов: Сап-

орпи, Winkler),—конец XVIII и начало XIX века; 2) занавеси с архитектурными видами (Roller); 3) занавеси в виде сложной двойной драпировки (декораторов: Егорова, К. М. Иванова). Этот период можно характеризовать как период нейтрального занавеса, занавеса, лишенного сюжета. Цель его—дать отдых зрителю во время антракта от живописных впечатлений спектакля. 4) Группа, характеризующаяся повторением первых групп (в смысле привнесения аллегорического элемента). 5) Занавесы, исполненные по принципу подчинения его стиля—стилю всей театральной залы (раб. декор. П. Б. Ламбина). 6) Последний тип занавеса—сдел. специально для данного спектакля или для пьесы (раб. декор. Андреева, Альмендингена, С. Ю. Судейкина и др.). По мнению Л. И. Жевержеева эта форма занавеса—единственная в смысле своей театральной жизнеспособности т. к. такие занавесы преследуют цель единства спектакля с декоративной композицией и занавесом в частности. В заключение Л. И. приходит к выводу, что занавес, находясь в теснейшей связи с эволюцией форм театра, постепенно отмирает, чему является показателем, напр., такой тип занавеса, который мы наблюдаем в Московском Художественном театре.

После доклада состоялся живой обмен мнений, причем П. Н. Шеффер высказался в том смысле, что занавес вряд ли отмирает, т. к. самый факт его существования важен, как момент, подготавливающий и, в то же время, скрывающий то волшебство, которое являет собою сцена.

П. И. Симонов указал на исключительное значение занавесей в такой замечательной постановке, как „Маскарад“ в декорациях Головина.

В. К. Станюкович отмечает „Казенность“ старого типа занавеса с традиционными атрибутами, по его мнению, лишь мешающими правильно восприятию красоты декоративных форм, выявленных на сцене.

Г. В. Стебницкий возражает на это, указывая на ценность этих ат-

трибутов, этих деталей композиции занавеса, как на один из элементов, выявляющих традиции театральной декорации, да и вообще художественного вкуса соответствующей эпохи.

Г. В. Стебницкий возражает и референту, указывая на преждевременное решение вопроса о смерти занавеса. Смысл и значение занавеса не в его живописных сторонах, а в степени вхождения в состав элементов, из коих слагается самый спектакль. Поэтому, нужно изучение занавеса не только по эскизам, но и по материалу, отражающему значение его в спектакле.

Г. Стебницкий.

В музее Актеевров.

28-го сентября в музее Актеевров состоялось торжественное заседание Русского Библиологического общества по случаю поднесения сборника президенту общества проф. А. И. Малену, ввиду исполнившегося 30-ти летия его научно-литературной и педагогической деятельности. После приветствия юбиляра, с речами выступили проф. С. А. Жебелев („А. И. Мален, как ученый“) и В. Ф. Воляновский („Журнал-библиограф“ и его сотрудники“).

Петроградские театры в сезон 1922--23 гг.

Академические театры.

Театр Оперы и Балета (б. Мариинский).

ОПЕРА.

Усиленным темпом идут подготовительные работы к постановке оперы Римского-Корсакова „Млада“. Партию Яромира будут петь все драматические тенора труппы—Ершов, Большаков, Третьяков, Рождественский и др. Войславу—Кобзарева, Люмира—Кшанская, Мстивога—Боссе, жреца—Андреев. Изготавливаются огромные фигуры Чернобога и Кошца. Партию Чернобога будет петь 16 басов. Кошца—16 теноров. Оперу ставит В. Р. Раппопорт. Декорации К. А. Коровина. Первое представление предполагается в средних числах ноября. С приездом Э. К. Купера начнутся Оркестровые репетиции Оперы.

БАЛЕТ.

Реформированная к началу театрального сезона Гос. Академическая Балетная труппа состоит из 152 артисток и артистов (включая администрацию и режиссуру).

Во главе труппы стоит управляющий—Л. С. Леонтьев.

Должность балетмейстера-руководителя возложена на Ф. В. Лопухова. Репетитор труппы—заслуж. артист А. В. Ширяев. Режиссер-администратор—И. Н. Иванов. Режиссер сцены—С. И. Пономарев. Режиссеры: С. Н. Уланов и А. Н. Маслов. Помощник режиссера М. Ф. Бастман. Делопроизводитель, реж. управления—А. И. Пономарев.

Основой плановой работы является строго разработанный на первую половину сезона репертуар, от которого отступать не предположено, ибо дело балета таково, что перемена хотя бы одного спектакля влечет за собой перетасовку репетиций, строго рассчитанных по дням и часам.

В основу репертуара новым Управлением Балета поставлены, главным образом, наиболее яркие, классические творения Мариуса Петипа, к постановке которых приложены особые старания в смысле тщательного сохранения первоначального хореографического текста, к сожалению, значительно загрязненного за последнее десятилетие различными вставками и возобновлениями „по записям“.

Управление имеет целью откинуть из балетов Петипа все наносное и чужое, которое, однако, причислалось не только публикой, но и „знатоками балета“ за подлинное вдохновение Петипа.

Репертуар первой половины сезона, т. е. по 1 Января 1923 года, будет состоять, помимо поставленной уже новинки „Сольвейг“,—из „Спящей Красавицы“ (2 раза с Е. П. Гердт и 2 раза с О. А. Спесивцевой).

Далее, 2 д. бал. „Щелкунчик“ и „Арлекинада“ (Э. И. Вильль и Л. С. Леонтьев), „Раймонда“ (Е. П. Гердт и М. А. Дудко), „Корсар“ (О. А. Спесивцева, М. А. Дудко, И. Ф. Кшесинский).

Наступающий юбилей великого французского поэта и художественного критика Теофиля Готье—будет отмечен его произведением „Жизель“ с О. А. Спесивцевой в главной роли.

Далее намечены: „Карнавал“, „Фея Кукол“ (Э. И. Вильль), „Испытание Дамаса“ (Е. П. Гердт), „Петрушка“, „Итальянское Капричио“ (новая постановка на музыку П. И. Чайковского)—Ф. В. Лопухова, с участием Г. И. Большаковой и Ф. В. Лопухова, „Жар-птица“ (Э. И. Вильль и В. И. Пономарев), и ко дню празднования 25-ти летия артистической деятельности реформатора русского балета—М. М. Фокина, его произведение—„Павильон Армиды“, „Шопениана“ и „Арагонская Хота“.

В зависимости от материальных и технических условий, возможны также постановки: „Времена Гога“ А. Глазунова, „Фауст“ Ф. Лишта в постановке Ф. В. Лопухова (с участием Е. П. Гердт и М. А. Дудко) и „Адис и Галатея“ Льва Иванова и Кадлеца (с участием О. А. Спесивцевой и М. А. Дудко).

Работа труппы чрезвычайно интенсивна. Благодаря оперному репертуару, весьма многие артисты заняты изо дня в день, работа балета идет правильно и дружно.

Академический театр драмы (б. Александринский).

Готовится к постановке „Антоний и Клеопатра. В главных ролях заняты: Антоний—Юрьев, Клеопатра—Юренева и Тиме, Октавио—Железнова, Хормиона—Плансон, Ира—Соболевская (в нынешнем году окончившая школу русской драмы), Цезарь—Студенцов, Лепид—Малютин. Декорации художника В. А. Щуко. Музыка к трагедии написана Я. Я. Полферовым.

День празднования 5-ой годовщины Октябрьской революции будет поставлена пьеса Мартинэ „Ночь“ в переводе С. Горюшкового. Пьесу ставит Н. В. Петров. В „Ночи“ заняты 34 действующих лиц.

Малый Оперный театр (б. Михайловский).

В ближайшее время возобновляются „Майская ночь“ Римского-Корсакова и „Цыганский барон“. Ближайшей оперной премьерой будет давно не шедшая опера Гуно „Фауст“, которая пойдет в новой постановке А. Н. Феона и в новых декорациях художника Косякова. Состав исполнителей намечен следующий: Маргарита — Коваленко, Афрамеева и Елизарова; Фауст—Большаков, Рождественский и Балашов; Мефистофель—Боссе, Молчанов и Касторский; Зибель—Самарина, Панаева и Мшанская; Валентин—Тартаков, Грохольский, Андреев и Легков. Дирижирует С. А. Самосуд. Первое представление предполагается 27-го октября.

**

*

К репертуару драматического репертуара в работе сейчас—пьеса Паоло Феррари „Борьба за идею“, в которой в качестве главных действующих лиц фигурируют Гоцци и Гольдони. Постановка Смолича. Декорации худ. Косякова.

**

*

В репертуар включена пьеса А. Андреева „Жизнь Человека“, идущая в постановке Н. В. Петрова и с музыкой И. Саца.

**

*

Готовится „Дядюшкин сон“ в инсценировке Лешкова. Декорации худ. Альмендингена.

**

*

25-го сентября прибыл из Москвы Народный артист В. Н. Давыдов.

* * *

Народный Артист А. И. Южин, после своего юбилея в Москве, выезжает 5-го или 6-го октября в отпуск за границу, сроком на 6 месяцев.

В фойе театра труппой единогласно постановлено поместить портрет народного артиста А. И. Южина.

**

*

М. Н. Ермолова избрана почетным артистом академического драматического театра.

**

*

А. А. Чижевской предоставлен юбилейный бенефис по случаю 25-летия сценической деятельности. Будет возобновлена „Гроза“ в постановке Е. П. Карлова. Декорации А. Я. Головина.

**

*

Выбыл из состава труппы б. Александринского театра суфлер А. С. Жуков, вступил в состав труппы суфлер М. А. Бекин.

* * *

25-го сентября в помещении школы—студии Академических театров Балетным Отделением дан был спектакль для Администрации АРА по случаю годовщины их деятельности в России.

**

*

26-го сент.—22 г. Для Губернской конференции Р. К. П. было предоставлено 300 мест в Академических театрах.

* * *

25-го сентября в Мариинском театре состоялся конкурс сотрудников. На конкурс прибыло 57 человек. Конкурс проводила Экспертная Комиссия в составе:

Управляющего Госактеатрами И. В. Экскузовича, Консультанта по Художеств. части А. Я. Головина, Представителя Сорабиса И. Г. Грецовича, предств. Отд. Труда А. Н. Нецецкого, Представ. Месткома: И. Т. Вахрушева, Е. В. Вольф-Израэля, Н. Ф. Ишутина. Режиссеров оперы: М. С. Циммермана, Н. В. Воеводина, В. А. Кравченко, И. Г. Дворнишина, А. С. Бужановского, В. П. Иванова. Режиссеров и балетмейстеров: Ф. В. Лопухова, С. И. Пономарева, С. Н. Уланова, И. Н. Ивалова, П. Н. Петрова, А. И. Чекрыгина и Завед. сотрудниками Ермакова.

Результаты конкурса еще не выяснены.

Октябрьские спектакли.

В дни празднования 5-й годовщины Октябрьской революции в Академических театрах состоятся следующие спектакли.

В театре оперы и балета: „Царь Салтан“ и Конек-Горбунук“.

В театре драмы: „Ночь Мартинэ“.

В Малом оперном театре: „Нищий студент“ и „Фауст“ в новой постановке А. Н. Феона.

**

Руководителями Драматической школы Акад. Гос. т. начато чтение ряда пьес для показательных спектаклей.

Центральная Библиотека Русской Драмы.

За последнее время, в связи с возвращением учащихся Школы Русской драмы, усилилась посещаемость Библиотеки. Всего перебывало за период с 21-го по 28-е сентября—65 человек—арт. и арт. 15 ч., уч. Школы—27 ч., Акад. т.—10, частн. т. 1 и служащ. и частн. лиц—12. Замечается усиленное требование на книги по вопросам Искусства и истории театра.

* * *

В Центральную Библиотеку Русской Драмы поступило от Института книговедения (б. Книжная палата) 105 разных пьес и 75 либретто.

* * *

В Отделе Библиотеки имени засл. арт. Н. Н. Ходотова за Август мес. перебывало всего 586 человек. По беллетристике выдано 879 книг, по гуманитарным наукам 54, по Естествоведению 2, по Социальным наукам 3, журналов 5, всего 943. Новых подписчиков 20.

Государственные театры.

Большой Оперный театр. (Отд. Госуд. т.).

А. Н. Феона назначен управляющим и заведующим художественной частью Большого Оперного театра. Этот театр в скором времени возобновит свою деятельность, при чем в репертуар войдут оперы и балет. Три дня в неделю театр будет эксплуатироваться кассою взаимопомощи безработных при Сорабисе, а три раза — Наробразом. В оперных спектаклях будет участвовать коллектив артистов Академического Малого Оперного театра. Помимо спектаклей будут также устраиваться и лекции по вопросам науки и искусства.

Большой Драматический театр.

Зимний сезон в Большом Драматическом театре открылся 30-го сентября трагедией Шекспира „Юлий Цезарь“. Участвовал почти весь прошлогодний состав исполнителей.

Большой драматический театр.

Первой новой плановой постановкой пойдет „Грелка“, комедия в 4-х действиях, написанная французским драматургом Генри-

хом Мейляком в сотрудничестве с известным романистом второй половины прошлого века Людовиком Галеви.

Между прочим, как известно, оба писателя являются создателями нового жанра—театральной пародии, политической сатиры и оперетты, высмеивавших все, что было карикатурного, смешного и напыщенного в нравах второй французской Империи.

Пьеса „Грелка“ является классическим образцом французской комедии буффа и впервые была представлена в театре в Париже Палас-Рояль в 1874 году.

Пьеса ярко рисует быт, нравы Империи Наполеона III и является прекрасным материалом для сценической работы.

В главных ролях заняты: Карпова, Лежен, Каратыгина, Скрябина, Монахов, Хохлов, Софранов и Голубинский.

Декорации, костюмы по эскизам А. Бенуа. Он же ставит пьесу и ему же принадлежит перевод ее.

* * *

В настоящее время происходит техническая подготовка к постановке „Бориса Годунова“ А. Пушкина.

Второй новинкой пойдет пьеса современного итальянского драматурга Сем-Бенелли—„Ужин шток“.

Петроградский Драматический театр.

Петроградский Драматический театр открывает сезон новой пьесой А. Толстого „Любовь книга золотая“. На сцене ряд бытовых картин русского Рококо XVIII века, при чем среди главных действующих лиц выводится Екатерина. Пьеса выдержана в комедийных тонах с нарочитым подчеркиванием русского „натурель“ на фоне Трианона. Пьеса ставится А. Р. Кугелем. Написаны новые декорации художником А. Я. Яновым. Скульптурная и бутафорская части выполнены художником В. К. Лалшиным.

* * *

«Театр юных зрителей».

30-го сентября возобновились спектакли в „театре юных зрителей“. Была поставлена сказка „Конек-Горбунок“. Ближайшей новинкой явится пьеса Шмелева „Догоним солнце“.

Коллективные театры.

В ближайшие дни в Петрограде *открывается третий опереточный театр*, на Васильевском острове. Руководит делом Минин, режиссером приглашен Макаров. В труппе, кроме постоянных участников передвижных и „миниатюрных“ опереточных трупп, есть и молодые силы, между прочим, и задержерским пультом. В репертуаре на первых порах: „Тайны гарема“ Валентинова, „Сильва“ и „Юный король“ Кальмана, „Пупсик“ Жильбера. Новинку ждать не приходится, вероят-

нее же, что театр скоро обратится к Валентиновским мозаикам.

Театр „Пассаж“.

29-го сентября состоялось первое представление комедии Саши Гитри „Комиссар нашего района“. Главные роли играли И. М. Грановская и С. Н. Надеждин. В ближайший репертуар включена комедия Вернайля „Заколдованный круг“ („Карусель“). В этой пьесе всего три действующих лица. В дальнейшем пойдут новые пьесы: Виктора Рышкова „Губернатор“ (Былое), „Сафо“ А. Доде и новый скетч Н. Мишеева „Замечательно“.

„Палас театр“.

В состав труппы вступил М. А. Ростовцев. В настоящее время идут репетиции новой пьесы Н. Н. Валентинова „Хорошенькая женщина“ на сюжет из итальянской жизни. Героиня оперетты, продавщица цветов, в последствии сделавшаяся знаменитой певицей. Пьесу ставит автор. В главных ролях заняты Лопухова, Орлов, Утёсов, Южаков и др. Дирижером приглашен Залевский.

„Пти-Палас“.

В нижнем помещении „Палас-театра“ возрождается водевиль и фарс. Во главе труппы находится Б. Вадимов. Для открытия спектаклей идет водевиль „Пушек“ с участием И. А. Смолякова.

„Музыкальная Комедия“.

30-го сентября опереттой „Шалуныя“ открылся сезон в театре „Музыкальной комедии“. В состав труппы вернулся А. Н. Феона, который приглашен на пост главного режиссера. В спектаклях Музыкальной комедии будут также участвовать артисты Актеатров — Горин-Горяинов и Воронов. В ближайшее время возобновляются „Идеальная жена“ и „Флирт в моторе“. К постановке намечены „Сельский музыкант“ Штрауса и „Сестренка“ Жильбера. В качестве декораторов приглашены художники Домрачев и Ушин.

„Вольная Комедия“.

Открытие зимнего сезона назначено на 25-е октября. В портфеле театра имеется ряд зарубежных новинок, из коих в течение сезона удастся поставить не более трех или четырех. Намечены: новая история Поля Клоделя „Цезарь и луна“, идущая в Париже в театре Vieux Colomberg и две немецких новинки „Власть плоти“ Мюллера и „Сошествие Ганса в ад“ Апеля. Мистерия Клоделя, которую автор называет „Фарсом для театра Марионеток“, чрезвычайно трудна для постановки. Но постановки эта пьеса несомненно заслуживает: это глубокий и потря-

сающий протест против милитаризма, обличенный в форму лунного сна умирающего солдата. Чрезвычайно интересна „Власть плоти“ Мюллера, в совершенно реальных и, даже, в жанровых тонах написанная пьеса на жгучую тему Толстовской Крейцеровой сонаты.

„Балаганчик“.

В репертуар театра „Балаганчик“ включена новая „концентрическая“ оперета „За рубежом“ в постановке Н. В. Петрова.

„Троицкий театр“.

В текущем сезоне „Троицкий театр“ решил культивировать, главным образом, народный репертуар по образу Московского театра „Форевера“. В течение сезона будут даваться пародии на более интересные постановки Петроградских театров. Кроме того, будут ставиться заграничные новинки. В ближайший репертуар войдет „Великая Екатерина“ — Бернарда Шоу, — исторический анекдот в гротесковом аспекте. Театром приобретена к постановке новая пьеса Волькенштейна „Опыт мистера Вебба“. Пьесу ставит режиссер В. Р. Рапполорт.

Еврейский театр.

Еврейский театр Заславского намерен окончательно обосноваться в Петрограде. Временно спектакли происходят в зале Павловой, но Мурманская ж. д. забирает это помещение для „Кривого зеркала“. Еврейская труппа возбудила ходатайство перед Политпросветом о предоставлении ей помещения под постоянные спектакли.

„Кривое зеркало“.

Возрождается театр „Кривое Зеркало“, спектакли которого будут происходить в зале бывш. Павловой, под руководством А. Р. Кугеля.

Театр „Классической мелодрамы“.

На Петроградской стороне (Большой пр. 42) открылся театр „Классической мелодрамы“. В ближайший репертуар включены „Казнь на Гревской площади“, „Слепой звонарь“, „Семья преступника“.

„Театр Ренессанс“.

Бывший театр Просвещения на Лиговской ул. перестраивается и в скором времени снова начнет функционировать под названием „Ренессанс“. В репертуар театра войдут пьесы жанра „Миниатюр“.

Эксцентризизм.

(к 1-му выступлению фабрики Эксцентрического актера).

Эксцентрическое течение" в области драматического искусства „родилось" в декабре 1921 года.

Впервые об „эксцентризизме" было сказано на диспуте об „Эксцентрическом театре", состоявшемся 5-го декабря прошлого года в помещении театра „Вольная комедия".

„Дело эксцентриков" не так давно выпустило сборник под названием „Эксцентризизм" и открыло „Фекс" (Фабрику Эксцентрического актера).

Занятия велись по акробатике, жонглированию, американским танцам и движению.

В Июле художники „Дело" выставили свои работы и объявили свои тезисы на выставке „Объединение новых течений в искусстве".

„Эксцентризизм" считает главной задачей искусства учет современного темпа,—темпа головокругительной быстроты. Новое искусство должно быть прежде всего услышанным, поэтому оно должно было принять гиперболические формы.

Эксцентризизм учится у рекламы Пинкертона, Мюзик-холла. Взамен статического созерцания, эксцентризизм предлагает удар по нервам. Его главный материал—трюк.

25-го сентября в театре „Дворца Пролеткульта" состоялся первый показательный спектакль „Дело Эксцентриков" (Фабрика Эксцентрического актера).

То, что было представлено, носило название „Женитьба"—трюк в 3-х актах.

На спектакле присутствовали представители всех Петроградских театров, начиная от б. Александринки и кончая руководителями „Балаганчика". Представление являло собой чередование моментов буффонады, мелодрамы, оперетты и цирка с разрозненными вставками из известной комедии Гоголя, основанной на совмещении в спектакле приемов и номеров „жанров": цирковые трюки, мюзик-холл, американские танцы, гиньоль, шансонетка, демонстрация кино-фильм.

В действие введены были, помимо актеров,—механические конструкции нового для сцены вида.

Декорации были написаны по методу рекламного плаката. В музыке американских танцев и цирковых маршей были введены шумы трещеток, гонгов, сирен и проч.

Вслед за показательной работой „фабрики эксцентрического актера" руководители приступают к организации постоянного театра. До открытия театра предполагается поездка в Москву.

Гиньоль.

В театре переживаний „Гиньоль" готовится постановка пьесы Мазуркевича „Маффия" и „Невидимка" Вал. Трахтенберга.

В непродолжительном времени пойдет пьеса французского писателя Леру „Человек, который видел дьявола", выдержавшая триста представлений в Париже в театре „Гранд-Гиньоль".

В ближайшем будущем „Гиньоль" организует ряд вечеров, в которых деятельность Гиньоль будет представлена в карикатурном и сатирическом жанре. Участниками этих вечеров будут сами же артисты „Гиньоля". В этих вечерах предполагается выступление целого ряда литераторов и ученых, интересующихся выявлением психо-анализа в публике и среди исполнителей пьес. Первый вечер будет закрытым.

При театре открывается студия для подготовки артистов—исполнителей пьес переживаний в стиле „Гиньоль".

Новый театр.

„Новый театр" на Николаевской улице открывается 7-го сентября пьесой „Женщина и пацц". Режиссер труппы А. Н. Борисоглебский.

Зал б. Городской Думы.

Зал б. Городской Думы снят на зимний сезон И. М. Морочником. В настоящее время зал отделяется по эскизам худ. Фомина и Добушинского. Открытие предполагается 15-го октября спектаклями жанра мюзик-холль.

Кабаре.

В „Доме Искусств" открылось новое Кабаре „Шквал". В ближайшее время открываются новые кабаре „Ягодка" и кабаре редакции „Жизнь Искусства".

Разные.

Студия С. Э. Радлова принята в ведение Акцентра в качестве театрально-исследовательской мастерской, посвящающая свою работу изучению ряда основных театральных проблем. При мастерской предполагается устройство театра. Для увеличения кадра актеров открыта запись в студию (В. О. 1-я линия, д. 40. кв. 7) ежедневно от 6 до 9 ч. вечера.

Воскресенье 17-го Сентября в Академии Художеств открылась самостоятельная выставка современных Петроградских Скульпторов.

Во дворце Искусств (бывш. Зимний) в зале музея Революции открылась панорама худ. Чахрова—„Красная Пресня“ (Восстание 1905 г. в Москве).

* * *

Группа художников (Кузнецов, Дроздов, Рылов, Грабовский и др.) объединившаяся под названием „Око“, на днях устраивает свою выставку в О-ве Поощрения Художеств.

* * *

В Культотделе союзов.

Выписанная в Петроград Культотделом союзов 2-я студия Московского Художественного театра дала с 14-го по 25-ое сентября в Большом драматическом театре 14 спектаклей, из которых 7 были представлены профсоюзам. В репертуар вошли „Узор из роз“ Сологуба, „Зеленое кольцо“ Гиппиус, „Сказка об Иване Дураке“ и „История лейтенанта“ Ергунова. В настоящее время Культотдел союзов ведет переговоры о приезде в Петроград труппы Московского Художественного театра.

Кино-хроника.

Первый Производственный Трудовой Коллектив Кино-Артистов и Работников Экрана (Жуковская, 57, кв. 1) закончил съемку картины «Иенская доля», рисующей быт и беспорядочное положение женщины в деревне до революции. Постановкой картины руководит режиссер, артист госактеатров В. П. Светлов.

Центральные роли играют московская кино-артистка Е. П. Чайка и артистка коллектива У. Ф. Круг, известная по картине «Скорбь бесконечная», как исполнительница роли Паташи.

Следующей постановкой коллектива намечена большая фляма на социальную тему. Ставить эту картину будет известный кино-режиссер Б. В. Чайковский, приглашенный из Москвы.

С режиссером В. Н. Светловым ведутся переговоры о постановке третьей картины.

Сезвакино оказывает коллективу возможное содействие предоставлением технических средств.

За границей.

Монмартр и Монпарнас

(Письмо из Парижа).

Мозга Парижа, повидимому, на Монмартре уже нет. Студент прошлых лет, воспевавший усопшего „Черного кота“, носивший мягкую шляпу, вышитый бархатный жилет, развевающийся галстук и длинные волосы— а также и его иллюзии—встречается теперь

только в опере „Луиза“: этот тип исчез и приобрелся к своим предшественникам из „Богемы“ Мюрже. Монмартр проникнулся духом торгашества. „Священный холм“ в настоящее время не что иное, как синдикат третье-степенных кабачков, в которых эксплоатируются иностранцы. Закрыв свое лицо, искусство бежало, а за ним последовала и молодежь. Куда? На Монпарнас.

Так, по меньшей мере, говорят современные художники. Монпарнас поднял свое знамя против Монмартра. И его самочинные глашатаи лирически провозглашают: „Государство в государстве, где все измеряется на весах искусства, и где судит красота; Монпарнас, цветок надежды распускается в твоих уютных кафе“!

Мне захотелось ознакомиться с этими новыми святынями юной музы. Существует четыре кафе, скучившиеся там, где перекрещиваются бульвар Монпарнас и бульвар Распайль: „Камелион“, „Ротонда“, „Парнас“ и „Пти Наполитэн“. Для того, чтобы лучше ознакомиться с ними, надо пойти туда вечером. С освещенной луной террасы, уставленной столиками, сквозь открытые двери видны при свете газовых рожков стены, покрытые странными рисунками, мешаниной кричащих и контрастирующих красок или строго прямых линий, пересекающихся и образующих треугольники и кубы: сумасшедшие ландшафты, страшные головы, ведьмы, флора, фауна и кошмарные видения, а также скульптура: извивающиеся тела, лица на век осужденных—все это громоздится на полках рядом со спиртными напитками и консервированными фруктами.

Это осадки—импрессионизма, кубизма, футуризма и других „измов“. Правда, кое-где попадаются оригинально задуманные, хорошо выполненные работы. Однако, хватит ли их, чтобы создать храм гения?

На этих рисунках мало английских или французских подписей. По большей части это—русские, скандинавы, поляки, чехо-словаки, японцы. Монмартр обычно гордился своим парижским духом, Монпарнас подчеркивает свою интернациональность. И, действительно, толпа, кишущая вокруг столиков, разнородна как по типу, так и по костюму. Здесь—все оттенки смуглой и желтой кожи, все цвета волос, от черного до золотистого; однако, светятся также и сияющие лысины. Многие одеты в спортсменские костюмы, а другие носят короткие брюки, обмотки и шляпы с большими полями; красные шарфы обмотаны вокруг их шей, наконец, у третьих, романтические открытые байроновские воротники. Многие носят очки в черепаховой оправе, которые делают своих владельцев похожими на сов.

Негритянка, чья краса усиленно воспевается в этом квартале, носит серебряный тюрбан на своих черных курчавых волосах. Японский художник с блестящими черными волосами, ниспадающими на его резко очерченное лицо апаша, наклонился над малень-

кой студенткой-норвежкой,—бледной и прекрасной, как Офелия.

Однако, если здесь и существует противоположность рас, то пол можно лишь с трудом отличить: у некоторых мужчин длинные, зачесанные назад волосы, много женщин с коротко подстриженными волосами, юноши носят открытые на шее воротники, а некоторые матроны затянуты в высокие воротнички с обычными мужскими галстуками.

И все эти художники, натурщицы, поэты и скульпторы знакомы друг с другом. Они встречаются и расходятся, останавливаются и уходят, переходят от одного столика к другому и из одного кафе в другое, смеясь и крича среди густых облаков табачного дыма. Они разговаривают, спорят, но почти ничего не пьют, в особенности алкоголя; спиртные напитки слишком дороги, но легкое пиво в большом ходу.

Одно из этих кафе специально посещается поэтами. Подымаясь один за другим на небольшое возвышение из некрашеного дерева, эти барды и певцы вздыхают, декламируют, поют или выкрикивают свои строфы, сообразно с тем, как им заблагорассудится. Новы ли они? Нет, к сожалению. Здесь всегда тот же самый стиль, слишком детально повествующий о своих сентиментальных приключениях, слегка поношенная дама, с сердечным замиранием стремящаяся к недостижимому идеалу, шутник, выпаливающий избитые каламбуры, робкая дебютантка, запинаящаяся и совсем останавливающаяся, и сентиментальная девица, говорящая о маленьких детях, старых бабушках, птичках и запахе цветов.

И невольно хочется спросить: не остался ли мозг Парижа на Монмартре? Неужели нет гения на Монпарнасе? Я не сказал бы этого. Быть может, гений проходит совсем близко, одиноко и неузнанный никем по тихим улицам или среди благоухания роз Люксембургского сада. Быть может, он спит или работает.

В противоположность Верлену и Тулуз-Лотреку, будь он поэт или художник, на Монмартре или Монпарнасе быть может и есть гений, который и ногой не ступает в эти кафе.

* * *

В предстоящем сезоне в Милане будут поставлены новая опера Феличе Латтуада „Буря“, а также опера Цандони „Франческа да Римини“. Последний композитор известен уже своей оперой „Джульетта и Ромео“, поставленной в истекшем сезоне и названной так в отличие от известной оперы Гуно на тот же сюжет.

* * *

15-летний английский композитор Адриан Бичам написал музыку к „Венецианскому купцу“ Шекспира.

* * *

Найдена неизвестная до сих пор пьеса Оскара Уайльда, называющаяся „For Love of King“ (из любви к Королю).

Б. С.

В Лондоне поставлена „Альцеста“ Эврипида. Трагедия идет под музыку Баутона.

* * *

В репертуар Миланского Народного театра включены на предстоящий сезон „На дне“ Горького (Abberso dei Pover) и „Вешние воды“ (Piena di primavera) Косоротова. В истекшем сезоне там же ставились с большим успехом его же „Мечта любви“—по итальянски „un sogno d'amore“.

* * *

В Милане в театре „Олимпия“ поставлена на итальянском языке пьеса „Дядя Ваня“.

Новости кино.

В Научном Музее в Лондоне открылась кинематографическая выставка. По этому поводу газета „Морнинг Пост“ напоминает о происхождении кинематографа. Китайские тени были известны еще во времена Конфуция. Уже в 1646 г. Афанасий Кирхер в своей книге „Великое искусство света и тени“ описал аппарат, состоявший из вращающегося барабана с наклеенными на нем картинками, отражавшимися в зеркале. В 1827 г. Гершель соорудил прибор, состоящий из диска: на одной части его было прикреплено изображение мальчика, размахивающего руками, а на другой собаки, выскакивающей из будки. Во время вращения диска было видно, как собака кидалась на мальчика. В 1838 г. Горнер изобрел „колесо жизни“, которое развлекало наших старичков, когда они были еще детьми. Затем последовал ряд изобретений; наиболее удачным из них был волшебный фонарь. Однако, современный кинематограф своим усовершенствованием обязан даже более, чем гению Эдиссона—лондонскому фотографу—Фриз-Грину, изобретшему целлюлозную пленку, цветную фотографию и т. д.

* * *

Английское общество провинциальных театров, которому принадлежит большая часть английских кино, решило придерживаться следующего плана: вместо того, чтобы показывать одну или две серии картин каждую неделю, как это делается теперь, в каждом театре будет даваться одна „сверх-фильма“ без ограничения времени, до тех пор, пока ее будет посещать публика. Кроме того, данная фильма будет даваться лишь три раза в день, а не непрерывно.

Б. С.

* * *

Сюжет „Дамы с камелиями“ переделан американской кинематографической компанией с соответствующей модернизацией. Изменено также и имя героини, (вместо Вioлетты—Камилла). Камилла, как современная героиня, посещает скачки, раз'езжает в автомобиле и т. п. В этой роли выступает артистка Назимова.

Радио-литература.

Повлияет ли развитие беспроводного телеграфа, обслуживающего как деловые интересы, так и развлечения, — на язык и литературу?

В Соединенных Штатах, где несколько сот тысяч человек ежедневно „выслушивают“ по беспроводному телефону программы из музыкальных номеров и рассказов, рассылаемых радио-станциями, заметно стремление к упрощению языка. „Благодаря радио устраняется всякая искусственность речи“, пишет один автор в журнале „Радио Глоб“. „Всякая мысль, каждое слово должны выражать действие, действие и действие“.

„Если радио-литература будет продолжать существовать и развиваться, то преобладание простоты и действенного повествования в этой форме искусства должно неизбежно повлиять на всю литературу. Выслушивание рассказов по радио отучит читающую публику от таких вещей, как подробные анализы характеров и долгие рассуждения относительно нравственности юного поколения. Благодаря тому факту, что простые рассказы требуют действия, завязки и опять-таки действия, истории приключений заменят долгие страницы, заполненные исключительно описаниями. В новой радио-литературе не будет места для психологических углублений. Наступит, несомненно, время, когда радио-станции будут приобретать у авторов и издателей „радио-права“ на их рассказы и поэмы точно так же, как в настоящее время кинематографические компании покупают право воспроизведения на экране книг и пьес“.

В. С.

В Сорабисе.

ГЕРОИ ТРУДА.

Орготделом Петрогубсорабиса разработано положение о „Героях труда“, утвержденное Правлением Петрогубсорабиса 20 сентября. Согласно Положению, каждый работник, безупречно проработавший без перерыва в одном предприятии или учреждении, объединяемом Петрогубсорабисом, не менее двадцати лет, имеет право на зачисление в „герои труда“. Работники, имеющие звание заслуженного или народного артиста могут быть зачислены в списки „героев труда“ лишь при наличии данных, установленных для этого. Для установления лиц, имеющих право на зачисление в „герои труда“ по данному предприятию, месткомом этого предприятия создается комиссия, куда входят представители

месткома, управления предприятия и представитель, избранный на общем или делегатском собрании.

Одновременно с утверждением списка „героев труда“ Правлением Союзса, „герои труда“ получают также звание почетного члена Союза. Портреты героев труда вывешиваются в помещении местного комитета предприятия или учреждения. Имена героев труда заносятся в „Красную Книгу“ Союза, хранящуюся в зале заседаний Союза.

СОВЕЩАНИЕ МЕСТКОМОВ СОРАБИСА.

26 сентября в Петрогубсорабисе состоялось очередное заседание месткомов театральных предприятий. На этом заседании т. Гурвич, только что возвратившийся из Москвы, сделал доклад о работах 5 Всероссийского Съезда Профсоюзов. Т. Гурвич сообщил, что съезд настоятельно подчеркнул необходимость сближения месткомов с Союзом. Вообще, лозунг „ближе к массам“, выдвинутый 4-ым съездом, получил новое и яркое подтверждение на пятом съезде. Подробный и интересный доклад т. Гурвича был принят советом с введением. Затем, председательствовавший т. Алексеев сделал сообщение на тему о созыве Всероссийского съезда работников искусств. Съезд решено отложить до апреля по тем соображениям, что не везде еще проведено разделение Союзов работников искусств и просвещения и что организационный период строительства Сорабиса еще не закончен.

Оживленный обмен мнений вызвал вопрос о шефстве Петрогубсорабиса над военными музыкантскими курсами. Выяснилось, что музыкантские курсы в Курске закрываются и что в Петербурге создаются единые курсы, которым необходимо оказать реальную помощь. Решено прежде всего организовать при Петроградских военных музыкантских курсах клуб, и для осуществления этого проекта избрана организационная комиссия. В заключение т. Алексеев в кратком отчете отметил все постановления Советаний месткомов, проведенных Орготделом Сорабиса в жизнь и направленных к упо-

рядочению быта работников искусств. В частности отмечено подписание с Управлением академических театров временного тарифного соглашения. При этом т. Алексеев внес предложение о том, чтобы месткомы упорядочили дело информации союза о выплате содержания работникам искусств и о членских взносах. Предложение принято. Между прочим, представительница культотдела Сорабиса т. Борткевич сообщила об организации дела снабжения членов Сорабиса крайне дешевыми билетами в академические театры. Сообщение это было принято с благодарностью.

Цеховое объединение.

Орготделом Петрогубсорабиса вносятся на обсуждение секретариата план цеховых объединений и организации секций при Союзе. Цеховых объединений намечается в ближайшем будущем два—музыкантов и работников дивертисмента. Секций намечается три: Лито, Изо и Кино.

в управлении академических театров.

При управлении академических театров, при содействии орготдела Сорабиса, организована Расценочно-конфликтная комиссия в составе четырех представителей месткомов и такого же числа представителей администрации.

* * *

15 артистов и рабочих Народного Дома, прослуживших не менее 20 лет в этом театре, утверждены почетными членами Сорабиса.

* * *

При Правлении Союза Работников Искусств создана редакционная коллегия под председательством т. Пумпянского и в составе т.т. Абашидзе и Картавцева.

Вся информация о Союзной работе, равно как и составление и окончательная редакция статей по вопросам Союзной жизни будет сосредоточена исключительно в редакционной Коллегии.

Секретариат Сорабиса признал необходимым, в целях поддержки Высших Художеств. Школ, провести недельное обложение театральных билетов в размере 2⁰/₀ их стоимости.

* * *

За Сентябрь месяц от Сорабиса заключено 34 коллективных договора и пролонгировано 3 договора, что составляет 50⁰/₀ всех договоров на зимней сезон.

* * *

Приступлено к организации Секций Лито и Изо при Сорабисе. Организация Секции Кино-работников отложена до приезда из-за границы директоров Севзапкино, так как на предстоящей конференции кино-работников в порядке дня стоит их доклад.

Из цеховых бюро в первую очередь создаются бюро оркестрантов и работников дивертисмента, положения об остальных цеховых бюро находятся в стадии разработки.

Сорабис—безработным.

Президиум Сорабиса вынес постановление, по которому понедельничные спектакли разрешаются только в том случае, если они устраиваются в пользу безработных членов союза. Вместе с тем на ближайшее время в пользу безработных намечены следующие спектакли: 2-го октября в Палас-театре „Сильва“, с участием Е. И. Тиме, 9-го октября—в Акад. театре драмы—ездившие на гастроли в Берлин артисты сделают доклады и сообщения о своих впечатлениях от поездки, 16-го сентября в Малом оперном театре состоится торжественное представление „Старого закала“ по случаю 40-летнего юбилея А. И. Южина. На спектакль ожидается юбилей. 23-го октября в театре „Пассаж“—„Избранное общество“ с Е. М. Грановской и С. М. Надеждиным в главных ролях. Пьеса эта пойдет в этом сезоне только один раз. Все участвующие в означенных спектаклях артисты и технический персонал отдадут свой труд бесплатно.

* * *

Комиссия помощи безработным при Сорабисе ведет переговоры с иностранными дирижерами Менгельбергом и Блехом по поводу их приезда на гастроли в Петроград.

Страничка Месткомов.

Приветствуя вышедший в свет Еженедельник Госактеатров Местный Комитет Государств. Академ. театра, оперы и балета б. Мариинского, приносит благодарность редакции журнала за предоставленное право помещать заметки и отчеты о работе комитета.

После V Губконференции Союза Раб. Искусств, Местком—только что избранный, окупился в самую гущу работы в театре и с новыми заданиями продвижения вошел на попроще организации работников театра в одну дружную организованную массу, сочетая и преломляя через себя все разнообразные вопросы отдельных лиц. Первое основное задание, вставшее перед Месткомом, было: установление контакта с Союзом, после чего, пользуясь огромным его опытом, повели работу по поднятию авторитета Месткома среди работников театра и в Управлении.

Вторым базисом явилось объединение Месткомов всех академических театров, (Мариинск., Михайловск., - Александрияск. и Балетного Училища), в одно периодически целое, что дало возможность вырешить чрезвычайно важные и всех волнующие вопросы. Это задание в на-

стоящее время выполнено успешно. Ряд заседаний объединенных Месткомов и их результаты, не замедлили отразиться в сторону улучшения материального вопроса, а с ним успешного и спокойного выполнения работы в театре и мастерских.

Третьей задачей для является организация отдельных коллективов театра, число которых около (27).

В настоящем вопросе Местком особо осторожно применил тактику последовательности в данном вопросе.

Значительная работа уже произведена и налицо благоприятные результаты, а также есть надежды в ближайшем будущем установить органическую связь со всеми коллективами театра.

Местком надеется в ближайших заметках остановиться на ряде отдельных вопросов жизни театра, уделяя внимание главным образом: тарифному, охране труда, социальному обеспечению, условиям быта и культурно-просветительной работы.

Председатель Месткома И. Вахрушев.

Секретарь Н. Ишутин.

23 сентября 1922 года.



ОХОТА и СПОРТ

Популярно-научная и литературная газета,

посвященная охоте, рыболовству и спорту.

Программы бегов с указанием фаворитов.

Театральный Отдел.

Издание Петроградского Губернского Отдела Всероссийского
Производственного Союза Охотников.

ВЫХОДИТ ПО СРЕДАМ и СУББОТАМ

применительно к беговым дням.

РЕДАКЦИЯ и КОНТОРА помещаются в д. № 51 по пр.

Володарского (б. Литейный). Телеф. 153-57.

Прием объявлений ежедневно с 10 до 4 час. дня.

В газете принимают участие известны специалисты: Виркган А. Л., Буянов В. В., Василевский Л. М., Гамалей В. М., Гернгросс Р. Ф., Дюперрон Г. А., Керцелли С. В. (Мурманск—Петрозаводск), Пирогов В. И., Сторишин П. И., В. Черный и др.

Редакционная коллегия: *Виркган А. Л.,
Короедов В. Г.,
Пирогов В. И.,
Крылов И. В.*

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.

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных
Академических Театров

с 3-го по 8-ое октября 1922 года.



Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Октябрь. Вторник. 3	Х О В А Н Ш И Н А.	Во 2-ой раз: ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ.	ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА.	Октябрь. Вторник. 3
Среда. 4	СОЛЬВЕЙГ.	В 29-й раз Р Е В И З О Р.	КОВАРСТВО и ЛЮБОВЬ.	Среда. 4
Четверг. 5	ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН.	В 7-й раз ПОСАДНИК.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Четверг. 5
Пятница. 6	Л А К М Э.	В 8-й раз ПОСАДНИК.	БОГЕМА.	Пятница. 6
Суббота. 7	РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА.	Во 2-й раз 1) НАХЛЕБНИК 2) ПРОВИНЦИАЛКА.	ШУТ ТАНТРИС.	Суббота. 7
Воскресенье. 8	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	Во 2-й раз: ГОРЕ ОТ УМА.	МАЙСКАЯ НОЧЬ.	Воскресенье. 8

ПРОГРАММЫ

ПЕТРОГР. ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 3 по 8 октября 1922 г.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Театр Оперы и Балета.

(бывш. Маринский)

Во Вторник 3 Октября

ХОВАНЩИНА

Народная музыкальная драма в 4-х действ. и 5 карт. музыка М. П. Мусоргского.

Сочинение окончено и оркестровано Н. А. Римским-Корсаковым.

Декорации по эскизам академика К. А. Коровина, работы: 1 го, 2-го, 3-го акта и 1 карт. 4-го акта—художника Г. И. Голова и 2 й карт. 4-го акта—В. А. Клодта.

Костюмы и бутафория по рисункам академика К. А. Коровина.

Сценическая постановка Ф. И. Шалапина и режиссера П. И. Мельникова.

Танцы поставлены Б. Романовым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Заслуженные Артисты исполняют роли: Ивана Хованского В. С. Шаронов. Под'ячего—Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Князь Иван Хованский, начальник стрельцов . . . В. С. Шаронов.
Князь Андрей Хованский, его сын Е. А. Третьяков.
Князь Василий Голицын Н. Н. Рождественский.
Боярин Шакловитый В. А. Селях.
Досифей, глава раскольников Н. П. Молчанов.
Марфа, молодая вдова, раскольница Н. М. Калинина.
Под'ячий Г. П. Угринович.
Эмма, девушка из немецкой слободы А. В. Висленева.
Варсонофьев, приближенный Голицына А. Т. Фомин.
Кузька, стрелец А. М. Соболевский.
1-й } стрельцы И. К. Денисов.
2-й } С. И. Преображенский
3-й } И. С. Григорович.
Сусанна, старая раскольница Е. Н. Николаева.

Стрельцы, раскольники, сеньные девушки и персидские рабыни князя Ивана Хованского, народ.

Танцовать будут в 1-й карт. 4-го д.—танец персидок. О. М. Яковлева, В. К. Иванова, О. Н. Власова, Н. И. Кандина, Н. А. Баранович, Л. А. Баранович, Е. Н. Кусова, Л. Р. Соболева.

Действия происходят:

1-е, 2-е и 3-е — в Москве; 1 я картина 4-го действия — в имении князя Хованского и 2-я картина 4-го действия—в подмосковном лесу 1682 г.

Мусоргский (1839—1881 г.).

Действие „Хованщины“ происходит в эпоху Софии Правительницы и стрелецкого бунта. Враждуют две партии—старая Русь—Хованские (отсюда „Хованщина“) и старец Досифей, и новая, Петровская—Шакловитый. Это столкновение двух враждебных миров как будто бы хочет предотвратить Голицын, который лично близок Софье, но по симпатиям, уму и образованию на стороне новшеств. Побеждает Петр и его сторонники — гибнет старик Хованский, попадает в ссылку все сильный Голицын, идут на казнь непокорные стрельцы. Рушится старый мир. Идейный его вдохновитель—старец Досифей (в миру—князь Мышецкий) и его паства, не желая отдаваться в руки врага, сжигает себя на глазах петровских солдат.

На фоне этой борьбы двух миров разворачиваются личные драмы героев эпохи—молодой Хованский, полюбивший „немку“ Эмму, не может разорвать постылых цепей своего прежнего увлечения к Марфе, ближайшей сподвижнице Досифея, и, увлекаемый ее сильной волей, противостоять которой он не в состоянии, гибнет в огне вместе с теми, кто стал уже чужд ему, уносясь душою к покидаемому им с такою болью любимому образу и страстно тоскуя по жизни.

В Среду 4 Октября.

СОЛЬВЕЙГ

Балет-сказка в трех действиях. Сюжет по либретто К. Шайкевича, П. Потемкина и Б. Романова.

Танцы, сцены и группы соч. и пост. П. Н. Петрова. Музыка из сочинений Эдварда Грига, инструментована Б. В. Асафьевым. Декорации

по эскизам художника А. Я. Головина, работы художн. М. Зандина. Костюмы и буталфория по рисункам художника А. Я. Головица.

1. Сольвейг, лесная дева . Э. И. Вилль.
2. Ганс Арнруда, молодой скандинав М. А. Дудко.
3. Озе, ледяная дева, повелительница гор Э. И. Пюман.
4. Лунные, лесные, ледяные девы, тролли, кобольты, лесные чудища, норвежцы рыбаки, охотники и народ.

Действие первое.

1. Песнь Сольвейг—Э. И. Вилль.
2. Шествие гномов и лесных чудищ—артисты Госуд. Акад. Балета и воспитанники Гос. Ак. Театр. Бал. Училища.
3. Ноктюрн — Э. И. Вилль. Лунные девы: Трояновская, Кожухова, Гейденрейх, Шиманская, Иванова 2-я, Данилова. Снежные юноши: Петров, Ивановский, Ефимов, Баланчивадзе, Михайлов, Прокофьев, Вайнонен, Морозов
4. Танец Сольвейг—Э. И. Вилль.
- 5) Ледяные девы: Кандина, Рива, Кусова, Павлова, Ольхина, Меркулова, Баранович 2-ая, Васанина, Петрова. Лыдни: Воспитанницы Гос. Акад. Театр. Училища.
- 6) Кобольты: Воспитанники Гос. Акад. Театр. Училища.
- 7) Лесные девы; Декомб, Свекис, Большакова 2-ая, Платонова, Франгопуло, Коукаль.
- 8) Птица:—Г. И. Большакова.
- 9) Танец лунных дев и снежных юношей: Трояновская, Кожухова, Гейденрейх, Шиманская, Иванова 2-ая, Данилова.
- 10) Тролли, гномы, кобольты, лесные и лунные девы, и чудища—артисты и артистки Гос. Ак. Балета, воспитанники, воспитанницы Гос. Ак. Театр. Училища.
- 11) Появление Ганса:—М. А. Дудко.
- 12) Танец Сольвейг с птицей—Э. И. Вилль.
- 13) Мимическая сцена:—Э. И. Вилль, и М. А. Дудко.

Действие второе.

- 1) Свадебный марш.
- 2) Поздравление новобрачных.
- 3) Сцена с танцами (фарандоль) — Ольхина, Баранович 2-ая, Кандина, Власова, Вдовина, Григорьева, Евграфьева, Лешевич, Павлова, Клемецкая, Леонтьева, Лисовская, Костанди, Петрова 2-ая, Панчина, Раупенас 2-ая; Кобелев, Кривалев, Фремон, Кирхгейм, Иванов 2-й, Михайлов, Ефимов, Прокофьев, Кирсанов, Вайнонен, Журавлев, Томсон, Славянинов, Андреев, Козлов, Ушаков.
- 4) Норвежский танец: Соболева, Баранович 1-ая, Облакова, Гюнттина, Баланчивадзе, Матягин, Уланов 2-й и Ивановский.
- 5) Норвежский танец: Махарова, Иванова 1-ая, Бочаров 1-ый, и Лопухов 2-ой.

- 6) Танец новобрачных: Э. И. Вилль и М. А. Дудко.
- 7) Игры и танцы—все участвующие.
- 8) Танец Сольвейг—Э. И. Вилль.
- 9) Траурный марш—все участвующие.

Действие третье.

- 1) Появление духов и общий танец—лесные, ледяные девы и снежные юноши.
 - 2) Танец снежных юношей—Ивановский и Петров 2-й.
 - 3) Появление Ганса—М. А. Дудко.
 - 4) Мимическая сцена—Э. И. Пюман и М. А. Дудко.
 - 5) Танец дев: Кожухова, Трояновская, Иванова 2-ая, Кирхгейм, Добролюбова, Данилова, Гейденрейх, Шиманская, Облакова, Иванова 1-ая и Пильц.
 - 6) Мимическая сцена—М. А. Дудко. Вихри: Баланчивадзе, Вайнонен, Ефимов, Андреев, Журавлев, Кирсанов, Кирхгейм, Кобелев, Кривалев, Михайлов, Прокофьев, Славянинов, Томсон, Спесивцев, Гусев, и Иванов 2-й.
 - 7) Песнь Сольвейг—Э. И. Вилль.
- Хор Государственной Академической Оперы.
Капельмейстер В. А. Дранишников.
Начало в 8 час. вечера.

Эдвард Григ 1843—1907,

ярчайший представитель скандинавской музыки.

Характерные особенности творчества Грига: яркая иллюстративность, четкая ритмика, изысканность отделки и богатство самых разнообразных, чисто танцевальных темпов, побуждали петербургскую театральную дирекцию еще при жизни композитора вступить с ним в переписку с предложением сочинить балет. В 1902 году от Грига последовал ответ, в котором он сообщил, что, к сожалению, он не имеет свободного времени для сочинения балета, но если дирекция желает, то он предоставит ей право составить из его довольно многочисленных фортепианных пьес, норвежских танцев и народных сцен, балет на подходящий сюжет из скандинавского народного эпоса. Но этому не суждено было осуществиться при жизни композитора.

Сольвейг.

1. В горах Норвегии, в лесной глуши слетелись духи гор—тролли, кобольты и лесные девы. При свете догорающего северного сияния, они славят пляскою свое могущество, которое потеряет силу с наступлением лета. Здесь они царят, ибо нога человека никогда не ступала в эти дебри. Но появился дерзкий охотник—скандинав и своей меткой стрелой ранил летящую птицу. Изумленные духи исчезли и лишь одна из дев, Сольвейг, не успела скрыться—капля крови раненой птицы упала ей на плечо и превратила ее в человека: она, согрив своим дыханием раненую птицу, отпускает ее. Охотник, восхищен-

ный девушкой, зовет ее итти с ним вместе к людям и стать его подругой и женой.

II. В норвежской деревушке, в последний день лета, весело празднуют свадьбу охотника Ганса с Сольвейг. Поселяне пляшут и пируют при свете пылающих бочек. Новобрачные совершают обряд свадебного поцелуя. Но с первыми лучами северного сияния, на горе появилась леденая дева—Озе, которая пришла, чтобы увести душу Сольвейг обратно—в царство природы. Поцелуй смертного смыл заклятие крови и Сольвейг умирает среди танцующих людей.

III. Снова в дремучем лесу слетелись все Эльфы гор и лесов, среди них взвращенная им Сольвейг. И снова смелый скандинав пришел сюда и, угрожая стрелами, потребовал вернуть ему невесту. Но духи встретили его угрозы насмешкой: — „угадай, которая Сольвейг!“ крикнули они, и целый хоровод танцующих дев появился перед Гансом. Все были одинаковы и охотник не мог узнать среди них своей невесты; он указал на угад на одну из дев,—но увя, то была не Сольвейг. Померкло сияние, налетела буря, вихри закружили скандинава и он, обессиленный в борьбе с природой, погибает. Наступает утро. Петухи на горах славят восход солнца, а безкровная дева лесов, Сольвейг, поет снова свою песню. *Э. Л.*

В Четверг 5 Октября

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Опера в 3-х д. Музыка П. И. Чайковского, Сценич. постановка режиссера П. С. Оленина. Танцы поставлены П. Петровым.

Действующие лица:

Ларина помещица	Е. Н. Николаева.
Татьяна } дочери ее	Н. Я. Тидеман.
Ольга }	М. Г. Крылова.
Филиппьевна, няня	В. В. Панаева.
Евгений Онегин	В. П. Грохольский.
Ленский	Н. Н. Рождественский.
Князь Грешин	В. Г. Шушлин.
Ротный	Н. И. Соловьев.
Зарецкий	А. Т. Фомин.
Трике, француз	Н. С. Артамонов.
Запелало	А. А. Мишин.

Крестьяне, крестьянки, военные, помещики.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

П. И. Чайковский (1840—1897).

А. С. Пушкин (1799—1837).

... „Онегин“—олицетворенные мечты композитора... Это одно из тех редких произведений 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, с подругой. 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 6 Октября

ЛАКМЭ

Опера в 3-х действиях, муз. Лео Делиба.

Текст Л. Гондине и Ф. Желле.

Перев. Е. Клетневой.

Декорации: 1-го акта—г. Шервашидзе, 2-го и 3-го актов—г. Ламбина.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Режиссер М. С. Циммерман.

Танцы поставл. балетмейстер. Л. С. Леонтьевым.

Роль „Китайского продавца“ исп. Заслуженный Артист Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Джеральд	Н. А. Большаков.
Фредерик	Е. Г. Ольховский.
Нилаканта	В. И. Касторский.
Хаджи	И. К. Денисов.
Предсказатель	А. М. Соболевский.
Китайский продавец	Г. П. Угринович.
Куравар (цыган)	А. Т. Фомин.
Лакмэ	В. М. Афрамеева.
Маллика	А. В. Висленева.
Эллен	М. Н. Павлова.
Роза	З. Н. Николаева.
Мистрис Бентсон	Е. А. Сабинина.

Танцовать будут в 1-м акте:

Жрицы: М. А. Евграфова, Н. И. Вдовина, А. П. Константинова, Н. Л. Лисовская, Т. К. Лешевич,

Во 2-м акте:

Баядерки: В. П. Петрова, Н. К. Комедантова, В. К. Иванова, М. Ю. Пильц, Е. К. Войтович, Н. Ф. Рива.

Персидки: Л. А. Баранович 1, Н. И. Кандина, О. Н. Власова, Е. С. Ольхина, Н. А. Баранович, Л. Р. Соболева.

Индусы, английские офицеры и английские

дамы, матросы, солдаты, баядерки, китайские торговцы, музыканты, брамины.

Действие происходит в одном из английских владений, в Индии.

Исполнят соло: на гобое И. М. Данскер.
на скрипке В. Г. Вальтер
(Засл. Арт).

В Субботу 7 Октября

РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА

Опера в 5-ти действиях, муз. Ш. Гуно.

Декорации художн. Б. А. Альмедингена.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Роль „Капулетти“ исп. Заслуженный Артист
А. В. Смирнов.

Действующие лица:

Джульетта, дочь Капулетти Р. Г. Горская.
Ромео С. В. Балашов.
Брат Лоренцо В. И. Насторский.
Стефано, лаж Ромео . . . А. И. Попова-
Журавленно.

Меркуцио, друг Ромео . . . Е. Г. Ольховский.
Парис А. М. Соболевский.
Капулетти, отец Джульетты А. В. Смирнов.
Тйбальдо, племянник Капу-
летти И. К. Денисов.
Герцог Веронский Г. В. Серебров-
ский.

Бенволио, друг Ромео . . . В. М. Калинин.
Гертруда, кормилица Джуль-
етты Е. В. Чайковская.
Грегорио, управляющий до-
мом Капулетти Н. И. Соловьев.

Веронская знать, граждане, солдаты, паж,
слуги и приверженцы обоих домов.

Действие происходит в Вероне.

В Воскресенье, 8 Октября СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА

Балет-феерия в 3 д., с прологом.

Содержание заимствовано из сказок Перро,
муз. П. И. Чайковского.

Постановка и танцы соч. М. Петипа.

Декорации и костюмы, по эскизам акад. К. А. Коровина, работы: Пролог—П. Я. Овчинникова, 1-й акт: „Дворцовый сад“—В. С. Яковлева и С. И. Петрова, 2-й акт: „Панорама“—Н. А. Клодт, „Внутренность дворца“—С. И. Петрова и В. С. Яковлева, 3-й акт: „Эспланада дворца“—и апофеоз—П. Я. Овчинникова.

Роль „Флорестана XIV“ исп. Засл. Арт. Н. А. Солянников.

Действующие лица:

Флорестан XIV, король . Н. А. Солянников.
Королева Ф. М. Яковлева.
Принцесса Аврора, их
дочь Е. П. Гердт.
Принцы } Шери В. И. Пономарев.
 } Шарман Л. С. Петров.
 } Фортюне А. В. Лопухов.
 } Флер-де-пуа. . . П. Н. Петров.

Каталабют, обер-церемо-
ниймейстер короля Фло-
рестана П. М. Банланов.

Принц Дезирэ М. А. Дудно.

Лакей Н. А. Иосафов.

Галифрон, наставник

принца Дезирэ П. И. Гончаров.

Сирень М. Ю. Пильц.

Канарейки М. А. Кожухова.

Виолант М. Ф. Романова.

Крошка Г. И. Большанова.

Кандид Т. А. Трояновская.

Флер-де-фарин Е. Н. Гейденрейх.

Карабос, злая фея . . . А. И. Чекрыгин.

Придворные: дамы, кавалеры, паж, охотники и охотницы, гвардия, лакеи, духи, свита, феи, кормилицы, няньки, крестьянки, крестьяне и проч.

К а р т и н а 1-я.

ПРОЛОГ.

Крестины принцессы Авроры.

ДАРЫ ВОЛШЕВНИЦ.

Grand pas d'ensemble.

Феи: Пильц, Кожухова, Романова, Большанова 1, Гейденрейх, Трояновская.

Свита феи Сирени: Григорьева, Свекис, Тюттина, Каукаль, Вадимова, Платонова, Глинская, Евграфова.

Пажи: феи Сирени; феи Канареек; феи Виолант; феи Крошки; феи Кандид; феи Флер-де-фарин—артистки и артисты Госуд. балета.

Молодые девицы—восп-цы Государственного Театрального Училища.

К а р т и н а 2-я.

Четыре жениха принцессы Авроры.

Gaquetes des tricoteuses.

Valse: Кусова, Лисовская, Евграфова, Глинская, Павлова, Франгопуло. Комендантова, Григорьева, Уланов 2, Кирхгейм, Прокофьев, Томсон, Кривалев, Андреев, Гуммерт, Вочаров 2 и др. артистки и артисты Государств. балета.

Grand pas d'action: Гердт, Яковлева, Солянников, Чекрыгин, Пономарев, Петров 2, Лопухов 2 и Петров 1.

Фрейлины: Шиманская, Добролюбова, Гейденрейх, Облакова. Молодые девицы: Декомб, Тюттина, Коукаль, Свекис. Пажи: восп-цы Государственного Театрального Училища.

К а р т и н а 3-я.

Охота принца Дезира.

Действующие лица:

Герцогиня	Е. П. Петрова.
Баронессы	{ Н. Ф. Рива.
	{ Л. А. Баранович.
Графини	{ Н. А. Комендантова.
	{ Н. А. Баранович.
Маркиза	А. И. Раупенас.
Охотницы, охотники, крестьянки, крестьяне.	

Игра в жмурки.

Петрова, Никитина, Комарова, Ольхина, Рива, Раупенас 2, Вдовина, Меркулова.

Мушкет: Петрова, Баранович 1, Баранович 2, Меркулова, Раупенас 2, Рива, Дудко, Лопухов 2, Берестовский, Кобелев, Фремон.

Фарандола: Пюман, Петрова, Баранович 1, Рива и пр. артисты и артистки.

Появление тени Авроры и ее свиты: Вилль, Пильц и Шавров.

Нимфы: Евграфова, Кирхгейм, Тюттина, Свекис, Коукаль, Большакова 2, Власова, Декомб и др. артисты.

П А Н О Р А М А.

К а р т и н а 4-я.

Замок Спящей Красавицы.

К а р т и н а 5-я.

Свадьба принца Дезира и принцессы Авроры.**ЭСПЛАНАДА ЗАМКА ФЛОРЕСТАНА.**

Выход короля и новобрачных со свитой фей: Бриллиантов, Золота, Серебра и Сапфиров.

Шествие волшебных сказок.

- | | | | |
|-----|-------------------------------|------------------------|----------------------|
| 1. | { Синяя борода | Г. П. Богданов. | |
| | { Жена его | М. А. Озерова. | |
| 2. | { Кот в сапогах | Л. С. Леонтьев. | |
| 3. | { Маркиз де-Карабас | К. К. Иванов 2. | |
| 4. | { Златокудр. красав. | Н. А. Комендантова. | |
| | { Принц Авенан | М. А. Берестовский. | |
| | { Ослиная кожа | М. А. Эльман. | |
| 5. | { Принц Шарман | Н. А. Иосафов. | |
| | { Золушка | Е. Э. Бибер. | |
| 6. | { Принц Фортюне | А. В. Лопухов. | |
| | { Голубая птица | В. И. Пономарев. | |
| 7. | { Принцес. Флорина | Г. И. Большакова. | |
| 8. | { Белая кошечка | Т. А. Трояновская. | |
| | { Красная шапочка | М. А. Кожухова. | |
| | { Волк | А. И. Бочарова. | |
| 10. | { Принц Хохлик | А. А. Гуммерт. | |
| | { Принцесса Эме | А. И. Раупенас. | |
| 11. | { Мальчик с пальчик | и его братья | Вос-ки Г. Театр. Уч. |
| 12. | { Людоед | Н. Р. Кобелев. | |
| | { Людоедка | К. К. Иванов. | |

Фея Карабосс, фея Кандид и ее гении, фея Виолант и ее гении, колесница феи Канареек и ее свита, фея Сирени.

ДИВЕРТИССЕМЕНТ.

Pas de quatre.

Фей:	{ Бриллиантов	М. Ф. Романова.
	{ Золота	Е. Н. Гейденрейх.
	{ Серебра	М. С. Добролюбова.
	{ Сапфиров	Ж. А. Шиманская.

Pas de caractère. Кот в сапогах и Белая кошечка—Леонтьев и Трояновская.

Pas de deux. Голубая птица и принцесса Флорина—Большакова и Пономарев 2.

Pas de caractère. Красная шапочка и Волк—Кожухова и Бочаров 1.

Pas de caractère. Золушка и принц Фортюне—Бибер и Лопухов 2.

Pas berrichon. Мальчик с пальчик и его братья—восп-ки Государ. Театрального Училища. Людоед—Кобелев.

Pas de quatre.

Аврора	Е. П. Гердт.
Дезира	М. А. Дудко.
Фея Золота	Е. Н. Гейденрейх.
Фея Серебра	М. С. Добролюбова.

МАЗУРКА.

Артистки и артисты Государственного балета.

Общая кода.

А П О Ф Е О З.

ИСПОЛНЯТ СОЛО:

- на скрипке—Э. Э. Крюгер (Засл. Арт.).
 „ виолончели—Д. Я. Могилевский,
 „ флейте—И. М. Кляцес,
 „ гобое—К. К. Сикна,
 „ арфе—М. Ф. Шоллар.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

Спящая красавица.

П. И. Чайковский (1840—1893).

М. И. Петипа (1822—1910).

Сценарий «Спящей красавицы» составлен в 1888 году бывшим Директором Театров И. А. Всеволожским по известной сказке Перро и разработан до размера полного либретто Балетмейстером Мариусом Петипа. Музыка была заказана П. И. Чайковскому и выполнена им в промежутке от 5 июля 1888 по октябрь 1889 г. Несмотря на срочность работы и связавшие свободу вдохновения требования Петипа, музыка «Спящей красавицы» и до наших дней остается перлом балетно-музыкальной формы. Сам покойный композитор неоднократно упоминал, что после «Евгения Онегина»—«Спящую красавицу» он считает наиболее удавшимся ему произведением.

Вагет поставлен в первый раз 3 января 1890 года и с тех пор с неизменным успехом прошел на сцене Марининского театра более

200 раз. В настоящем возобновлении хореографическая часть была просмотрена, очищена от последующих добавлений, кушоры восстановлены, и это ценнейшее из творений Петипа идет в том виде, в котором шло при жизни Балетмейстера.

Содержание балета следующее:

Пролог: Во дворце Короля Флорестана XIX торжество по случаю крестин его дочери, принцессы Авроры. На бал приглашены все феи королевства, которые предсказывают юной принцессе красоту, ум, таланты и счастливую жизнь. В разгаре веселья слышен шум: во дворец приехала злая фея Карабосс, не включенная в список приглашенных по оплошности церемониймейстера Каталябюта. Оскорбленная Карабосс явилась без зова и предсказывает Авроре в 16 лет смерть от укола веретеном. Король и королева в отчаянии, но на помощь приходит могущественная фея Сирени. Она не в силах отменить злое предсказание, но смущает его: принцесса не умрет, но лишь заснет вместе со всем королевством на сто лет, по простетвьи которых ее пробудит от волшебного сна прекрасный принц, который и будет ее мужем.

Д. I. Авроре 16 лет, и ко дворцу прибыли четыре принца для соискания ее руки. Среди пришедших с поздравлениями крестьянок, Каталябют с ужасом находит нескольких работников с веретенами, употребление которых запрещено королевским указом под страхом смерти. Но король, не желая омрачать светлого дня совершеннолетия дочери, прощает крестьянок. Однако, предсказание злой феи должно исполниться, и она сама под видом старой пнянки дает во время танцев принцессе веретено. Аврора чиркает с невиданным предметом, укаливает руку и засыпает волшебным сном.

Д. II. Через сто лет, в отдаленном царстве, в кругу своих придворных охотится Принц Дезире. Среди веселящейся молодежи он один грустен и задумчив; ни одна из красавиц его двора не привлекает его сердца. Но появляется фея Сирени и вызывает перед ним образ прекрасной спящей принцессы. Дезире восхищен красотой Авроры и вызывается разбудить ее от векового сна. Он садится в лодку феи Сирени и плывет в далекое царство Флорестана, густо заросшее шиповником. При помощи своей покровительницы, Дезире проникает в замок, целует прекрасную принцессу и пробуждает от сна все королевство. Счастливые король и королева отдают ему руку своей дочери.

Д. III. Свадьба Авроры и Дезире. Новобрачных поздравляют все персонажи сказок Перро, принимающие участие в общих танцах. Апофеоз—торжество добрых фей.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Драматический Театр.

Во Вторник 3 Октября

во 2-й раз;

ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ

(СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА)

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

Новые декорации художника Б. А. Альмедина-гена.

Постановка В. Э. Мейерхольда. Возобновлена Н. В. Петровым.

Заслуженные артисты исполняют роли: „Попугайчикова“—Н. П. Шаловаленко, „Расплюева“—К. Н. Яковлев.

Действующие лица:

Максим Кузьмич Варравин, он же капитан Полутатарин Я. О. Малютин.
Кандид Кастрорвич Тарелкин, он же Сила Силыч Копылов Б. А. Горин-Горяинов.
Антиох Елпидифорович Ох, частн. пристав . . . А. С. Любш.
Иван Антонович Расплюев, исправл. должность квартального надзират. К. Н. Яковлев.
Чибисов } чиновники. Л. М. Ключковский.
Ибисов } А. И. Булыгин.
Омега } Н. С. Грибанов.
Флегонт Егорыч Попугайчиков, купец Н. П. Шаловаленко.
Помещик Чванкин А. А. Усачев.
Крестьян Крестьянович Унмеглихейт, доктор . В. А. Гарлин.
Людмила Спиридоновна Брандахлстова, прачка А. А. Чижешская.
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 Брандахлстовой.

В Среду 4 Октября

с участием В. Н. Давыдова.
в 30-й раз:

РЕВИЗОР

Оригинальная комедия в 5-ти д. Н. В. Гоголя.

Постановка Заслуженного Режиссера
Е. П. Карлова.

Декорации академика Г. А. Косянова.

Заслуженные Артисты исполнят роли; „Сквозник-Дмухановского“—В. Н. Давыдов, «Осипа»—К. Н. Яковлев, „Марии Антоновны“—М. П. Домашева.

Действующая лица:

Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, гор-
родничий В. Н. Давыдов.
Анна Андреевна, жена его Н. В. Ростова.
Марья Антоновна, дочь
их М. П. Домашева.
Иван Александрович Хле-
стаков, чиновник из
Петербурга Н. В. Смолич.
Осип, его слуга К. Н. Яковлев.
Артемий Филиппович Зем-
ляника, попечитель бо-
гоугодных заведений А. П. Пантелеев.
Аммос Федорович Ляп-
кин-Тяпкин, судья Я. О. Малютин.
Иван Кузьмич Шпекин,
почтмейстер А. С. Любosh.
Лука Лукич Хлопов, смот-
ритель училищ. В. А. Гарлин.
Жена его В. А. Рачковская.
Петр Иванович Бобчин-
ский, городской помещ. А. А. Усачев.
Петр Иванович Добчин-
ский, тоже Д. Х. Пашковский.
Коробкин, отставной чи-
новник, почетное лицо
в городе Н. Н. Урванцов.
Люлюков, тоже А. И. Булыгин.
Пошлепкина, слесарша Е. П. Корчагина-
Александровская.
Унтер-офицерша А. А. Чижевская.
Абдулин, купец И. И. Борисов.
Степан Ильич Уховертов,
частный пристав Н. С. Грибанов.
Свистунов } кварталь-
Пуговицыны } ные. *
Держиморда } *
Христиан Иванович Гиб-
нер, уездный лекарь *
Жена Коробкина М. Н. Мансветова.
Гостья А. В. Алина.
Трактирный слуга Л. М. Ключковский.
Мишка, слуга горюродничего С. А. Угельский.
Жандарм С. А. Соколов.
Гости, купцы, мещане, посетители — сотруд-
ники и сотрудницы Госуд. Акад. Драм. театра.

Действие происходит в уездном городе.

В Четверг 5 Октября

в 7 раз

ПОСАДНИК

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

Декорации: по эскизам художника Б. М. Кусто-
диева, работы художника Н. А. Бенуа.

Костюмы по рисункам художника Б. М. Кусто-
диева.

Музыка М. В. Владимировна.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

Заслуж. Артисты исполнят роли: „Боярыни
Мамелфы Дмитриевны“ — В. А. Мичурина,
„Боярина Чермного“ — Ю. М. Юрьев, „Боя-
рина Фомы Григорьевича“ — К. Н. Яковлев,
„Веры“ — М. П. Домашева.

Действующие лица:

Боярин Глеб Миронич,
посадник Новгородский Я. О. Малютин.
Посадница, жена его В. Р. Стрешнева.
Вера, дочь их М. Д. Домашева.
Боярыня, Мамелфа Дми-
триевна, вдова преж-
него посадника В. А. Мичурина.
Вышата } Б. Н. Светлов.
Рогович } новгород- А. С. Любosh.
Жирох } ские бояре Н. Н. Урванцев.
Кривцевич } В. М. Фокин.
Василько, жених Веры,
дочери посадника М. И. Саларов.
Ставр } товарищи В. И. Лебедев *).
Головня } его К. Я. Григорович.
Радько } * * *
Боярин Фома Григорье-
вич, бывший новгород-
ский воевода К. Н. Яковлев.
Боярин Андрей Юрьевич
Чермный, новый нов-
городский воевода Ю. М. Юрьев.
Наталья, полюбовница
Чермного Е. И. Тиме.
Рагуילו, брат ее, из не-
приятельского стана П. И. Лешков.
Кондратьевна, няня На-
тальи Л. П. Карташова.
Девушка, прислужница
Натальи Е. П. Карякина.
Мечник А. И. Кулыгин.
1-ый } Г. И. Горелов.
2-ой } Н. С. Грибанов.
3-ий } Н. И. Золотов.
4-ый } из народа Л. М. Ключковский.
5-ый } С. А. Соколов.
6-ой } С. А. Угельский.
7-ой } Н. Д. Локтев.
8-ой } Я. А. Курганов.

*) Ученик Школы-Студии имени В. Н. Давыдова.

Огнищане, 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 Пятницу 6 Октября

в 8 раз

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 художника Н. Бенуа.

Музыка М. В. Владимирова.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

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

Действующие лица:

Боярин Глеб Миرونъч, 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 } новгород- Б. Н. Светлов.
 Рогович } ские бояре. А. С. Любош.
 Жирох } Н. Н. Урманцов.
 Кривцевич } В. М. Фокин.
 Василько, жених Веры, дочери посадника М. И. Саларов.
 Ставр } товарищи В. И. Лебедев *).
 Головня } его. К. Я. Григорович.
 Радько } В. И. Воронов.
 Боярин Фома Григорьевич, бывший новгородский воевода К. Н. Яковлев.
 Боярин Андрей Юрьевич Чермный, новый новгородский воевода . . . Ю. М. Юрьев.
 Наталья, полюбовница Чермного. Е. И. Тиме.
 Рагуило, брат ее, из неприятельского стана П. И. Лешков.
 Кондратьевна, няня Натальи Л. П. Карташова.
 Девушка, прислужница Натальи Е. П. Карякина.
 Мечник А. И. Булыгин.
 1-ый } из народа Г. И. Горелов.
 2-ой } Н. С. Грибанов.

3-ий }
 4-ый }
 5-ый } из народа
 6-ой }
 7-ой }
 8-ой }

Н. И. Золотов.
 Л. М. Клочковский.
 С. А. Соколов.
 С. А. Угельский.
 Н. Д. Локтев.
 Я. А. Курганов.

Огнищане, 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 Субботу 7 Октября

с участием В. Н. Давыдова.

I.

Во 2-й раз по возобновлению:

НАХЛЕБНИК

комедия в 2 действиях И. С. Тургенева.

Декорации работы художника П. Б. Ламбина

Постановка Заслуженного режиссера Е. П. Карпова.

Заслуженные Артисты исполнят роли: „Кузовкина“ — В. Н. Давыдов, „Тропачева“ — Ю. В. Корвин-Круковский. „Иванова“ — Н. П. Шаповаленко.

Действующие лица:

Павел Николаевич Елецкий, коллежский советник . . . Е. П. Студенцов.
 Ольга Петровна Елецкая, урожденная Корина, его жена Е. И. Тиме.
 Василий Семенович Кузовкин, дворянин, проживающий на хлебах у Елецких В. Н. Давыдов.
 Флегонт Александрович Тропачев, сосед Елецких . . . Ю. В. Корвин-Круковский.
 Иван Кузьмич Иванов, другой сосед Н. П. Шаповаленко.
 Карпачев, тоже сосед . . . Я. О. Малютин.
 Нарцыз Константинович Трёмбинский, дворецкий и метр-д'отель Елецких . В. А. Гарлин.
 Егор Карташов, управитель П. И. Борисов.
 Прасковья Ивановна, кастелянша М. Н. Мансветова.
 Маша, горничная М. А. Кострова.
 Анпадист, портной Н. Н. Урманцов.
 Петр, лакей Н. Д. Локтев.
 Васья, казачек С. А. Угельский.
 Дворовые люди Елецких: Троицкая исотрудники-цы русской драматической труппы.

*) Ученик Школы-Студии имени В. Н. Давыдова

II.

В 16-й раз по возобновлению:

ПРОВИНЦИАЛКА

комедия в 1 действии, И. С. Тургенева.

Декорация работы художника А. Я. Головина.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Дарья Ивановны“—В. А. Мичурина, „Ступендьева“—К. Н. Яковлев.

Действующие лица:

Алексей Иванович Ступендеев, уездный чиновник К. Н. Яковлев.
 Дарья Ивановна, его жена В. А. Мичурина.
 Миша, дальний родственник Дарьи Ивановны А. В. Зилоти.
 Граф Валерьян Николаевич Любин Б. А. Горин-Горяинов.
 Лакей графа Л. М. Клочковский.
 Васильевна, кухарка Ступендьева Л. А. Чарская.
 Аполлон, мальчик Ступендьева С. А. Угельский.
 Действие происходит в уездном городе в доме Ступендьева.

В Воскресенье 8 Октябряс участием В. Н. Давыдова
во 2-й раз:**ГОРЕ ОТ УМА**

Комедия в 4 д., в стихах, соч. А. С. Грибоедова.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Фамусова“—В. Н. Давыдов, „Репетилова“—Р. Б. Аполлонский, „Чацкого“—Ю. М. Юрьев, „Лизы“—М. А. Потоцкая,

Заслуженный режиссер Е. П. Карлов.

Действующие лица:

Павел Афанасьевич Фамусов, управляющий казенным местом В. Н. Давыдов.
 Софья Павловна, его дочь М. А. Ведринская.
 Лиза, служанка М. А. Потоцкая.
 Алексей Степанович Молчалин, секр. Фамусова, живущий у него в доме Е. П. Студенцов.
 Александр Андреевич Чацкий Ю. М. Юрьев.
 Подковн. Скалозуб, Сергей Сергеевич Я. О. Малютин.
 Наталья Дмитриевна В. Р. Стрешнева.
 Платон Михайлович, ее муж А. С. Любош.
 Князь Тугоуховский В. М. Фокин.
 Княгиня, жена его Н. П. Весеньева.

1-я	} дочери их	А. К. де-Лазари.
2-я		Н. А. Усачева.
3-я		Н. А. Шостаченко.
4-я		В. А. Усачева.
5-я		О. Н. Арбенина.
6-я		Е. В. Александровская

Графиня Хрюмина, бабушка Е. П. Корчагина-Александровская.
 Графиня-внучка Е. Л. Плансон.
 Антон Антонович Загорецкий А. А. Усачев.
 Старуха Хлестова, Анфиса Ниловна, свояченица Фамусова А. А. Немирова-Ральф.

Г. Н. К. Я. Григорович.
 Г. Д. Г. И. Горелов.
 Репетилов Р. Б. Аполлонский.
 Петрушка Я. А. Курганов.
 Слуга Фамусова * * *
 Швейцар * * *
 Дворецкий С. А. Соколов.
 Слуга Чацкого * * *
 Слуга Репетилова * * *
 Слуга Скалозуба * * *
 Слуга Горичей Н. С. Грибанов.
 Слуга Хрюминой * * *

Гости, лакеи, слуги: А. В. Алина, М. А. Новинская, Л. А. Трей, М. О. Снежкова, Т. А. Субботина, А. А. Лочина, О. А. Шумская, сотрудники и сотрудницы Русской драматической труппы.

Действие в Москве, в доме Фамусова, в 1822 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
 Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

Во Вторник 3 Октября**ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА**

Опера в 3-х действиях и 4-х картинах, музыка Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации художника Б. М. Кустодиева.

Сценическая постановка В. Р. Раппопорт.

Действующие лица:

Василий Собакин, Новгородский купец В. И. Касторский.
 Марфа, его дочь М. В. Коваленко.
 Григорий Грязной, опричник П. З. Андреев.
 Малюта Скуратов И. А. Сердюков.
 Иван Лыков, боярин А. М. Кабанов.
 Любаша О. В. Гарновская.
 Елисей Бомелий, царский лекарь Н. С. Артамонов.

Домна Сабурова, купеческая жена Е. Л. Боголепова.
 Дуняша, ее дочь, подруга Марфы В. В. Панаева.
 Петровна, ключница Собакиных Е. В. Чайковская.
 Царский истопник М. И. Тихонов.
 Сенная девушка Е. С. Беляева.
 Парень А. А. Фрунза.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

В Среду 4 Октября

в 18-й раз:

КОВАРСТВО и ЛЮБОВЬ

Мещанская трагедия в 5-ти действ. Шиллера.
 Перевод Михайлова.

Заслуж. арт. исп. роли: „Лэди Мильфорд“ — В. А. Мичурина, „Фердинанда“ — Ю. М. Юрьев, „Вурма“ — Г. Г. Ге, „Камердинера президента“ — Н. П. Шаповаленко.

Постановка Н. Н. Арбатова.

Действующие лица:

Президент фон-Вальтер при дворе германского владетельного герцога П. И. Андреевский.
 Фердинанд, сын его, майор Ю. М. Юрьев.
 Гофмаршал фон-Кальб Г. И. Горелов.
 Лэди Мильфорд, фаворитка герцога В. А. Мичурина.
 Вурм, домашний секретарь президента Г. Г. Ге.
 Миллер, музыкант В. А. Бороздин.
 Его жена Л. П. Карташова.
 Луиза, их дочь М. А. Ведринская.
 Софи, камеристка А. К. Де-Лазари.
 Камердинер президента Н. П. Шаповаленко
 1-й } слуги лэди Мильфорд * * *
 2-й } * * *
 Слуга президента Я. А. Курганов.

Разные побочные люди.

В Четверг 5 Октября

НИЩИЙ СТУДЕНТ

Комическая опера в 3 действ. и 4 карт., муз. К. Миллера.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Кулер.

Действующие лица:

Графиня Палматика Е. Д. Чайковская.
 Лаура В. М. Афромеева.
 Бронислава М. Н. Павлова.

* *) Сотрудники Госуд. Акад. Драмат. театра.

Полковник Оллендорф П. М. Журавленко.
 Майор Ванегейм В. И. Воронов.
 Ротмистр Генричи А. Н. Шебаршин.
 Лейтенант Кирштейн А. И. Катеринский.
 „ „ Похгофф В. Ф. Райков.
 Корнет Ритгоффен А. С. Пятницкий.
 Симон } студенты М. Х. Братанов.
 Ян } В. Л. Легков.
 Богумил, кузен графини И. И. Подохин.
 Ева, его жена З. А. Бензема.
 Бургомистр Н. Д. Николаев.
 Габриэль, слуга графини М. И. Тихонов.
 Энтерих, смотритель тюрьмы Г. В. Серебровский
 Пифке } сторожа П. И. Зайцев.
 Пифке } К. И. Гальмин.
 Рей, хозяин ресторана Н. Н. Робинзон-Крузо.

Метр д'отель * * *

Народ, торговцы, солдаты, музыканты, крестьяне, арестанты и др.

Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.

В Пятницу 6 Октября

БОГЕМА

опера в 4 действиях музыка Д. Пуччини.

Декорации академика К. А. Коровина.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Роль „Шонара“ исп. Заслуженный Артист В. С. Шаронов.

Действующие лица:

Мими Н. Я. Тидеман.
 Мюзетта А. И. Попова-Журавленко.
 Рудольф С. В. Балашов.
 Марсель В. П. Грохольский.
 Коллина Г. А. Боссе.
 Шонар В. С. Шаронов.
 Венуа Г. Н. Кустов.
 Альциндор М. И. Тихонов.
 Таможенный И. И. Подохин.
 Парпиньоль А. А. Фрунза.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

(Джакомо Пуччини, наиболее известный современный итальянский композитор, родился в 1858 г.).

„Богемой“, т. е. „цыганщиной“, издавна окрестили образ жизни художников всех видов искусства, за их пренебрежение к благам и удобствам внешней жизни.

Действие оперы разворачивает перед слушателем-зрителем картины простоты и безыскусственности товарищеских отношений в этой среде „богемы“ и нежные страницы любви, то тихой, задушевной, как любовь мастерицы искусственных цветов Мими к поэту

Рудольфу, то страстной и пылкой, как любовь актрисы Мюзетты к художнику.

Случайная встреча Мими и Рудольфа привела их к красивому и нежному чувству. Оно стало роковым для Мими—бедная мастерица, надорванная тяжелой трудовой жизнью, она не выдерживает напора новых жизненных сил, охвативших ее и тихо умирает в объятиях волюбленного.

В Субботу, 7 октября
ШУТ ТАНТРИС

драма в 5-ти действ. Эрнста Хардта.

Перевод с немецкого П. П. Потемкина.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

Костюмы и тафория по рисункам художника А. К. Шервашидзе.

Музыка М. А. Кузьмина.

Роль „Марка“ исполняет заслуженный артист Ю. М. Юрьев.

Действующие лица:

Марк, король Корнуэльса	Ю. М. Юрьев.
Госпожа Изольда Ирландская, королева	М. А. Ведринская.
Брангена } ее дамы	Е. А. Редкова.
Гимелла }	А. К. Де-Лазари.
Паранис, ее паж	В. А. Усачева.
Герцог Деновалин	М. Е. Дарский.
Рыцарь Динас Лиданский	П. И. Андриевский.
Пришлый } Маски рыцаря	
болящий } Тристана из П. И. Лешков.	
Пришлый } Лонуа.	
шут }	
Огрин, шут короля	Г. И. Горелов.
Ганелун	Б. Н. Светлов.
1-й }	А. И. Бугыгин.
2-й }	С. А. Соколов.
3-й } Гельские бароны	Я. А. Курганов.
4-й }	Н. С. Грибанов.
5-й }	К. Я. Григорович.
Чужеземный рыцарь	М. И. Саларов.
Ивейн, вожь болящих	Д. Х. Пашковский.
Гилен	***

Пастух	***
1-й }	***
2-й } слуги	***

Девушки и женщины из народа: Артистки— А. А. Троицкая, Т. А. Субботина, О. Н. Арбенина, А. В. Алина, М. А. Новинская, М. А. Снежкова, А. А. Трей.—Старуха А. А. Лочинова, Лубинские болящие, палач, рыцари, оруженосцы, слуги. Народ: Сотрудницы, Сотрудники Гос. Акад. Драм. Театра.

Действие происходит в замке Санкт-Лубина.

Между 4-м и 5-м действиями антракта нет.

В Воскресенье 8 Октября
МАЙСКАЯ НОЧЬ

Опера в 3 действиях (из повести Гоголя).

Муз. Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации академика К. А. Коровина.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Роль „Каленика“ исп. Заслуженный Артист В. С. Шаронов.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Голова	П. М. Журавленко.
Левко, его сын	Н. А. Большаков.
Свояченица Головы	Н. М. Калинина.
Ганна	Л. А. Самарина.
Писарь	Н. И. Соловьев.
Винокур	В. М. Калинин.
Каленик	В. С. Шаронов.
Панночка	М. А. Елизарова.
Наседка } русалки	З. А. Бензема.
Ворон }	Е. С. Беляева.
Мачеха }	Е. В. Чайковская.

Парубки, девушки, десятские, утопленницы-русалки.

Действие происходит в Малороссии близ Диканьки, на Троицкой или Русальной неделе

Соло на скрипке исполнит Э. П. Фельдт.

ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКОЙ ФИЛАРМОНИИ.

Петроград,
Михайловская, 2.

Телеф. 1-34-18.

Е. М. Браудо.

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

В. Беляев.

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

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).

Манфред (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.

Эмиль Купер.

Памяти Артура Никиша. Стр. 11 (распродано).

В. Г. Каратыгин.

Рихард Штраус. Стр. 8.

Шуберт. Стр. 14.

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.

В. 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 третьем 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. 180 с 3 портретами на отд. листах.

Обложка М. В. Добужинского.

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК АКТЕАТРОВ“ в непродолжительном времени
выпускает

„ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПРАВОЧНИК“

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

Помещение в тексте — **БЕСПЛАТНО.**

Отдельные объявления — **ЗА ОСОБУЮ ПЛАТУ.**

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

П 1122-1
1922-3

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

75 рублей.