



№ 4.

Воскресенье
8 Октября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: От редакции.—1. Некролог о Д. Я. Айзмана.—2. „Игра в публику“, П. Гнедича.—3. Театр и клубные кружки, Гр. Авлова.—4. Театр глубокого Востока, Н. Энгельгардта.—5. „Посадник“ на сцене Александринского театра, М. Незнамова.—6. Театральные впечатления, Н. Розенталя.—7. Любящей рукою, Н. Долгова.—8. Музыкально-Характеристические этюды, Н. Малкова.—Завеса грядущего, Е. Браудо.—10. „Хованщина“, Игоря Глебова.—11. В. П. Далматов и С. И. Яковлев.—12. Обзор печати.—13. Библиография.—14. Хроника.—15. Репертуар.—16. Программы спектаклей Академических театров.—17. Объявления.

Иллюстрации: Портреты В. Н. Давыдова, К. Яковлева и Шаровьевой; Портреты В. П. Далматова, Кленского. Ст. Яковлева, М. А. Поточной, Ридаля и Ю. В. Корвин-Круковского.

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

Ответственный редактор
Я. Я. Толферов.



3863a

„Еженедельник Академических Театров“

журнал, посвященный вопросам искусства:

ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

*Б. В. Асафьева, А. К. Бенуа, А. Л. Волынского, П. П. Тнедича,
А. Я. Головина, М. М. Двинского, Э. И. Любинского, Я. Я. Полф-
ерова, 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.

— в конторе журнала Театральная ул., 2 кв. 39 и —

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

Ответственный редактор *Я. Я. Полферов.*

П П 224

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских
Государственных Академических
Театров.

№ 4.

Воскресенье
8 Октября.

Петроград,
1922 г.

Кондитерская, булочная и хлебопекарня

≡ П. И. ИВАНОВА-ШМАРОВА. ≡

Пр. 25 Октября (Невский, 96).

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

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

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

КНИГИ

УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ

— В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ —

100. Невский 100.

„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ“ (И. СОЛОМОН).

ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКОЙ

Петроград,
Михайловская, 2.

ФИЛАРМОНИИ.

Телеф. 1-34-18.

В. Беляев.

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

Е. М. Браудо.

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

Игорь Глебов.

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

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.

В. Г. Каратыгин.

Рихард Штраус. Стр. 8.

Шуберт. Стр. 14.

Эмиль Купер.

Памяти Артура Никиша. Стр. 11 (распродано).

И. Лапшин.

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

А. Оссовский.

Брамс. Стр. 12 (распродано).
Кольцо Нибелунгов Вагнера. Стр. 11 (распродано).

Памяти Данте.

Игорь Глебов. Данте и музыка.
Б. А. Кржевский. Данте.
Стр. 64. Обложка, концовка и титульный лист А. Я. Головина.

Н. М. Стрельников.

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

Н. Финдейзен.

Глинка. Жизнь и творчество. Стр. 20.

Даргомыжский.

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

Д-р И. И. Крыжановский.

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

Поступила в продажу новая книга

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

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

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

Петроград, 8 Октября 1922 года.

... «Петроград возрождается»...—Все чаще и чаще встречаем мы этот заголовок.

Возрождается Великий Город—разум, сердце и воля и старой, и еще более новой России. Возрождается не только, как город, но и как вождь духа страны.

В нашей театральной жизни за последние годы самым страшным явлением стала—«халтура». Все работники искусства, особенно—лица художественного персонала,—от малого и до великого—бессильно барахтались в тине «халтуры». Бессильно, потому что настоящему художнику омерзительно это явление больше, чем зрителю и слушателю. Ведь, последний является только свидетелем кощунственного попрания непреходящих духовных ценностей, а исполнитель—участником, активным деятелем этого попрания. Бессильно, потому что настоящего художника на это, по истине *страшное* для него дело, толкали тяжкие жизненные условия.

Но теперь взбаломученное море, поднявшее в момент очистительного шторма со дна своего всю тину, постепенно отстаивается. Выброшено много нечисти, и легче улавливать ее остатки сквозь снова ставшие прозрачными волны. Жизнь отстаивается и возрождается. Устойчивей стал материальный, экономический фундамент страны. Устойчивей становятся и наши требования к окружающему нас духовному миру.

И Управление академическими театрами, в полном соответствии с духом текущего очистительного момента, наносит решительный удар этой страшной язве, раз'едающей организм театрального тела,—«халтуре». Стягивая все свои материальные ресурсы, напрягая всю изобретательность в отыскании новых средств, Управление, заключив коллективное тарифное соглашение с техническими, массовыми и второстепенными работниками, приступает к индивидуальному соглашению с каждым из первостепенных работников, на совершенно определенных условиях. Последние заключаются в том, что Управление гарантирует каждому артисту устанавливаемый по обоюдному соглашению *minimum*, но с *непременным* условием *отказаться от «халтуры»*.

Соответственно с этим, последует категорическое запрещение Управления артистам Академических театров выступать на частных сценах и в частных концертах. Целому ряду лиц будет это воспрещено—*безусловно*, немногие остальные будут изредка получать специальное разрешение на каждый отдельный случай.

Едва-ли нужно говорить об исключительной значительности этого шага. Последствия его огромны и неисчислимы.

Прежде всего, совершенно иначе направится дело в самих Академических театрах—обеспеченных работников сумеют использовать в должной мере, и общая налаженность исполнения от этого значительно выиграет. Поднимутся и сборы в Академических театрах, так-как теперь публика сможет видеть своих «любимцев» только в этих театрах.

Значительно поднимутся дела и в частных театрах. Сейчас, когда вся суть их сводится к «окружению» знаменитого гастролера далеко не блестящим ореолом,—их репертуар, постановки и все отношение к делу ниже всякой критики. С момента же проведения в жизнь указанного мероприятия частные театры не смогут «выезжать» на гастролере—придется думать о привлечении к себе симпатии публики своим подходом к делу, репертуаром, слаженностью исполнения, словом—*художественностью* постановки всего дела.

Сильно подвинется от этого и страшный сейчас вопрос *безработицы*. Среди безработных имеется некоторое количество несомненно ценного персонала, сейчас не находящего себе применения из-за «блуждающих именитых», вытесняющих их оттуда, где они по праву могли бы с достоинством находиться.

Несомненно, что в общем и целом это мероприятие заставит встряхнуться *всю актерскую среду* и многое из происходящего сейчас на сцене и эстраде переоценить по достоинству.

Вот, в кратких чертах, те благодетельные последствия, которые, несомненно, будет иметь сделанный Управлением шаг.

Глубоко знаменательно, и конечно, не случайно, что Петроград первым выступает против этой всероссийской язвы. Великий Город по-прежнему и неизменно стоит на страже неизбежных ценностей и ограждает их во-время от окончательного разрушения и поправки.

И не случайно то, что почин этот исходит от Академических театров. Пусть критика последних месяцев столь часто и столь яростно обрушивается на них. За этим пылом не всегда корректной полемики всегда имеется зерно истины, которое эти театры ценят и берут к тщательному учету. Суть-то вся только в том, что эти театры знают собственные ошибки, как никто, и не отмахиваются от них, а неуклонно искореняют. Только все это

должно произойти—«своевременно и соответственно». Сделанный шаг лучше всего говорит о том, что этот «врач» сумеет «исцелиться сам».

Мы заранее совершенно сознательно отменяем от себя упреки в излишнем оптимизме. Мы знаем, сколько препятствий еще придется преодолевать на том пути, на который встает сейчас Управление. Мы знаем, что слишком сильны, к глубокому сожалению, нравственная распушенность и художественный цинизм среди артистов наших дней. Но мы, трезво учитывая решительно все трудности предстоящего пути, бодро смотрим на будущее и непоколебимо уверены в конечном результате. И происходит это не от «самоуверенности» нашего, как думают некоторые юноши, а от того, что годы Революции научили нас знанию:—труден, мучителен первый шаг; сплошь и рядом неудачно начало; очень часто очевидно для всех поражение, но упорство и твердость в достижении намеченного, пусть не сразу, пусть ценою мучительных напряжений,—всегда побеждают...

Это мы выучили твердо, и потому непоколебима наша уверенность в конечном успехе задуманного и начатого.



Д. Я. Айзман.

В Детском (Царском) Селе, в санатории скончался 26 сентября от аневризма **Давид Яковлевич Айзман**, русский писатель. Родился он в 1869 году, в Николаеве, в еврейской семье, сыгравший значительную роль в палестинофильском движении. По окончании реального училища, он из Николаева переехал в Одессу и там поступил в Художественную школу живописи, а затем отправился в Париж, где и занимался в Ecole des Beaux-arts. В 1901 году он выступает в „Русском Богатстве“ с первым рассказом „Немножечко в сторону“. Еврейские погромы вдохновили его к написанию целого ряда рассказов, которые вышли в 1904 году под назва-

нием „Черные дни“. Его биограф С. Венгеров отмечает в его рассказах теплоту и неподдельный лиризм, но в то-же время указывает на пристрастие автора к мелодраматическим эффектам: самоубийствам, убийствам, изнасилованиям. Нифомания и эротомания сообщает порнографический характер его произведениям. Айзман писал и для сцены. В сезон 1908—9 годов шла в академическом театре его пьеса „Жены“, а года три тому назад он добивался постановки на сцене Александринского театра пьесы „Светлый бог“. Но она прошла всего только один раз в закрытом спектакле, и для публики дана не была.



«Игра в публику»

Из записной книжки старого театрала.

Среди сценических переоценок конца XIX и начала XX века, видную роль играет обращение исполнителя в зрительный зал, приобщение ее, так сказать, к ходу действия. Обращение гордничего в „Ревизоре“, в последнем акте, в монологе „Чего смеетесь? Над собой смеетесь!“, — не может быть иначе трактовано, как непосредственным вопросом к публике. Таким образом, артист выходит из тех границ, в которые ставит его сцена, — т.-е. из условий жизненного быта, а является связующим идейным элементом между автором и зрителем, разговаривая уже непосредственно с последним. Обращение к пустой зале, лишенной публики — nonsens: подразумевается, что имеются лица, сле-

дящая за ходом пьесы и смеющиеся ее интриге.

Такой прорыв сценического круга, замыкающего исполнителей в рамках определенных психологических переживаний, противоречит тем приемам, которые в последнее время вводятся некоторыми режиссерами в театральные представления. Есть целая школа в Германии, которая приступает к постановке новой пьесы так. Режиссер в вступительном слове рисует перед труппой, в какой стране, в каком веке, происходит действие. Если это пьеса современная, жанровая, он указывает не только город, но улицу, где живут действующие лица, в каком этаже, в какой квартире. Он чертит перед ними план этой квартиры, выбирает ту

комнату, где скорее всего может произойти действие, обставляет ее соответственно быту владельца квартиры, и начинает репетицию. Стены квартиры определены заставками, через которые и проходят артисты. Ни они, ни режиссер, не знают, которая из четырех стен выбранной комнаты превратится в занавес,—т.-е. будет отнята. Это определяется только тогда, когда пьеса слажена. Небольшие изменения в мизансцене,—и пьеса готова, с той кипенью внутренней бытовой жизни, которая не знает и, повидимому, даже не догадывается о присутствии тысячи человек зрителей.

Игра в публику была присущим явлением в XIX веке, даже во время объяснений в любви; в порывах самой необузданной страсти артисты не забывали взгляды в зрительную залу, как бы призывая публику в свидетели искренности их эмоции. Десять лет вела драматический репертуар на нашей сцене (1864—1874) артистка Струйская, и она считала своей обязанностью, падая в обморок и умирая, непременно повертывать лицо к публике. Чацкий читал монолог „А судьи кто?“ не Фамусову, а в зрительный зал, как вставной номер, как куплет в водевилях. Поэтому он мог иногда повторять его, если зрители кричали „bis“.—Даже в „Гамлете“ на монолог „быть или не быть“ исполнители—и незаурядные—смотрели не как на часть целого, а как на превосходное разсуждение о самоубийстве,—об этом свидетельствует Люис, и подчеркивает всю нелепость этого взгляда.

* * *

Что такое монолог? Это речь, принадлежащая одному лицу, независимо от того—один-ли он на сцене, или его не перебивают другие участники и позволяют ему до конца высказаться. Но артисту гораздо легче читать монологи кому-нибудь из действующих лиц, чем в залу. Когда актер „solo“ на сцене, что-нибудь одно: или он думает вслух, переживая известную психическую эмсию,—или его речь обращается в рапорт, в доклад пу-

блике, и он подсказывает ей, как она должна понять все совершающееся на сцене. Тургенев, указывая на недостатки структуры пьес Островского, говорит, что он зачастую монологами подчеркивает недостаточную ясность действия. Ничего такого у Шекспира и Шиллера. Их каждый монолог двигает действие вперед, выясняя то или иное состояние души героя. Таков, например, знаменитый монолог Иоанны в трагедии Шиллера: „Молчит гроза военной непогоды.“ Здесь борются между собою сознание долга с чувством страсти, загоревшейся в ней к Лионелю. Впервые она ропщет на небеса и посылает укор Богоматери („Нет,—из чистых небожителей“ и т. д.).—Монолог Отелло, когда Яго посеял в нем сомнения в верности Дездемоны,—растет, видоизменяется,—от тихого христианского всепрощения,—(„Если ты, мой сокол, стал дик,—твой я пути разорву, и, Бог с тобой,—лети, куда захочешь!“),—до африканского порыва к крови и мести. В конце монолога—это безумец, который не только говорить, но и кричать может один в своем кабинете, как человек, совершенно потерявший равновесие.—Так его и изображали Сальвини, Росси и вообще те гиганты сцены, которые должны служить нам примером: рапорта в их игре не было и следа,—они ни разу и не взгляды в залу.

Весьма немногие актеры умеют так произносить монологи, что зритель понимает, что его не *произносит*, а *думает* действующее лицо. Я не говорю уже о высоко-талантливых трагиках, но и артисты жанровых комедий иногда возвышаются до этого. Таким был Коклэн, таким был у нас Шумский. Неподвижно уставившись гдазами в одну точку, без жестов, замерев на одном месте, монотонно произносил он данный текст, и производил глубокое впечатление на зрителей. Я говорю про Шумского. Коклэн во время таких монологов делал машинальные движения: передвигал мебель, вещи на столе, и давал образ человека, ушедшего внутрь себя, несуществующего не только для

зрительной залы, но и для той обстановки, среди которой он живет и действует.

* *
*

Более всего нелепы монологи, которые вкладывают авторы в свой текст, если в них не заключается психологических переживаний минуты, а трактуется нередко рассказ о минувших событиях. В прежних, так называемых, ложноклассических трагедиях, чтоб облегчить актера, освободить его от нелепого доклада в публику, принято было выводить наперсника или наперсницу. Сами по себе фальшивые лица, они содействовали тому, чтобы речи героев и героинь звучали менее фальшиво, и обращением к ним достигалась значительная реальность, а—главное—облегчалась задача актера поведать публике то, что хочет автор. В комедиях, которые зачастую не требовали и от драматурга, писавшего их, и от актеров, их игравших,—не требовали того напряжения сил, той чеканки характеров и отдельных фраз, которых требовала „высокая трагедия“,—нередко монолог не только являлся достойным зрителя, но и другого действующего лица, подслушивавшего мысли говорившего и пользовавшегося ими для дальнейшей интриги пьесы. Насколько этот нелепый прием был входу, видно хотя бы из того, что первая картина „Царя Θεодора“ Алексея Толстого кончается именно так; Иван Шуйский выкладывает свои заветные мысли перед публикой, а его дворецкий, подслушав их, доносит о них Годунову.

Мелодрама,—так пышно расцветшая в первой половине XIX века, всяма цепко ухватилась за монологи, и использовала их во всю. В пьесах Байрона—особенно в „Манфреде“—монологи играют первенствующую роль. В „Фаусте“ Гетэ—тоже. Гюго, тонко чувствовавший французского зрителя, использовал превосходно свое умение писать красивые монологи, и иногда поднимается в них до поразительной высоты. Но они хороши только при превосходной декламации. Тот условный шаблон французской манеры читать стихи, что всосали французские

актеры в течение трех веков, много способствует условному успеху этих монологов. У нас один только недавний юбиляр—Южин—умеет чудесно передавать читку монологов Гюго,—но и в нем звучит та условность и приподнятость, которая совершенно пропадает, когда он читает шекспировские монологи.

**
*

Тот редкий контраст, который замечается в игре реальных актеров, когда они в жанровой пьесе, оставленные одни на сцене, обращаются вдруг из живых людей в дутые, условные персонажи, заставил серьезно задуматься об этом авторов. Ложь такого приема ярко выступала наружу. Вот какой случай произошел в начале 80-х годов в Париже.

Репетировалась одна из жанровых пьес. Главный исполнитель, опытный артист, был в общем превосходен; но во втором акте, когда он, после размовки с женой, остается один и произносит монолог, занимающий две страницы печатного текста—он вдруг делался неестественным, ходульным, тжжелым исполнителем. Это почувствовали и актер и автор. Тщетно переделявали монолог, урезывали, прибавляли слова,—ничего не выходило. Это явление оставалось пятном, кляксой на всем исполнении пьесы. Все слова в монологе были на месте, но реальное их произношение являлось какофонией всему настроению комедии. За два дня до „премьеры“ автору вдруг пришла мысль: он предложил исполнителю прочесть монолог *про себя*,—весь от слова до слова, но не издав, ни одного звука. Сперва актер был поражен этой идеей. Затем попробовали применить ее на практике. В конце концов, бессловесный монолог оказался самым сильным по глубине местом в пьесе.—С этих пор автор никогда не писал слов для монологов, а делал вместо них подробную ремарку. И исполнители охотно шли ему навстречу.

Последние пьесы Дюма-сына лишены монологов; Брие, Вольф, Бэк и

прочие драматические писатели новейших формаций от них отрешились. Ибсен, Стриндберг, Гауптман к ним никогда не подходили. У нас в России с 80-х годов тоже у современных писателей монологи исчезают. Боборыкин, упразднив их в своих пьесах, выступил горячим их противником. Таким образом, и Европа, и в частности мы, отделались от одного из самых противных пережитков прошлаго

Но из всего этого не следует, что монолог должен быть совершенно упразднен в театре. Это одна из законных условностей сцены, не говоря уже о „гротесках.“ Но надо знать, как его написать, и как сыграть. Чацкий, при поднятии занавеса в третьем акте, говорит:—

Дождусь ее, и вынужу признанье!
Кто, наконец, ей мил? Молчалин? Скалозуб?

Молчалин прежде был так глуп,—и пр.

Это хаос мыслей. Та белка в колесе, что вертится в голове у Чацкого весь день.

В монологе этом нет правильных антизет. О Скалозубе он вспоминает: „А тот—хрипун, удушенный, фэгот,“—и только. Обрывочность фраз,—с кажущимся отсутствием подлежащего или сказуемого.—И такой монолог не представляет трудностей даже для среднего актера, и совершенно не поддается чтению в публику. Любопытно: лирический монолог Чацкого, с описанием снеговой лавины, резко выходящий за пределы жанра, был выкинут из текста самим автором, как место, нарушающее единство художественного ритма в комедии.—Монолог же третьего акта о французике из Бордо, говорится Чацким Софье с кресла или дивана, и идет совершенно в тон тому, что говорил он ей утром, спрашивая о родне и прежних знакомых.

* * *

Вслед за монологами, упразднены ремарки и отступления от текста— „в сторону“, „про себя“, „особо“. Они совершенно ненужны на сцене, и плох тот автор, который без них не может быть ясен зрителю. Но опять таки

и здесь ремарка ремарке рознь. Фраза, данная Шуйскому Пушкиным в сцене объяснения его с царем: „он покраснел, быть буре“, или замечание про себя дон-Хуана в „Каменном госте“:— „идет к развязке дело“—не могут затруднить актера. Они для него более важны, чем для зрителя. Пусть зритель их не услышит вовсе; но мимика и игра актера уяснит ему то настроение сцены, к которому ведет автор.

Но, помимо монологов и „a part,“ прежние актеры любили вообще игру в публику. Остатки этого атавистического приема замечаются и поныне. Бесцельность движений по авансцене, желание показать себя зрителю со всех сторон (особенно на этот счет стараются женщины),—принадлежит к той-же категории игры в зрительную залу. Эта постоянная мысль о публике и рабопенное преклонение перед ее требованиями—конечно, пережиток былого крепостного театра, когда владельцы актеров более заботились о своих вкусах, чем об искусстве. Водевиль и легкая комедия с пением—тоже до известной степени повинны в этих вечных заигрываниях с публикой. Пение под смычек капельмейстера, повторение куплетов, поклоны при аплодисментах,—все это искони веков отучало артистов от серьезного перевоплощения в изображаемый характер. Да и какие характеры были в пьесах с пением!—Настолько все это впилося в плоть и кровь деятелей сцены, что даже такие артисты как В. В. Самойлов, постоянно играл „в публику“, изображая Михеича в „Ночном“, он песню с Ванькой (которого чудесно играл Горбунов) превращал в „номер“, преподнося его в залу.

Все это уже кануло в Лету. Надо вытравливать остатки этой плесени, если они где-нибудь проступят на фоне новых требований, что пред'являются к сценическому искусству. Нужна игра перед публикой, а не игра с публикой и в публику.

П. Гнедич.



Театр и клубные кружки.

В конце 18-го века философ Иммануил Кант иронически говорил, что „юрсты все еще ищут определения своего понятия права“. Театральные теоретики XX века поступают более опрометчиво: они даже не пытаются определить понятия театра, считая его „само собой разумеющимся“. Отсюда—все, высказываемое от имени театра, претендуя на общезначимость, носит лишь субъективный характер; отсюда и все „должное“ для театра, как познанное без изучения „сущего“, не имеет никакой объективной ценности. Определение понятия „театр“, высказанное хотя бы в форме рабочей гипотезы, должно предшествовать построению всякой театральной проблемы, для того, чтобы попытка решения этой последней была обоснована убедительными, более или менее теоретическими, предпосылками.

Размеры и самый характер настоящей статьи не позволяют изложить весь ход мыслей, в результате которого получилось далее предложенное определение. Однако, сохраняя за ним значение гипотезы, — мы получаем возможность, подвергнув формулу тщательному исследованию, сделать важные выводы, как для уяснения характера театров различной классовой структуры, так и для разделения (в педагогических целях) науки о театре на отдельные дисциплины. Эта же формула позволит нам уловить тенденции развития театра в зависимости от изменения форм общественных отношений и, таким образом, даст обоснование попытке разрешения методологической проблемы.

Итак, *театр есть такое (а) по определенному плану организованное (а) коллективное действие в движении, в котором (в) действующий коллектив, пользуясь всеми выразительными средствами и подчиняя эмоции своей творческой воле (в), передает (с) формулу коллективу (с) свое мировосприятие.*

Исследуя эту формулу с точки зрения разделения театральной науки

на отдельные дисциплины, не трудно подметить, что часть, ограниченная знаком (в), указывает на необходимость изучения тех выразительных средств, которыми пользуется действующий коллектив: 1) слова, 2) движения. Отсюда — часть (в) вводит в круг театрального изучения в области *слова* — дикцию, декламацию, постановку голоса, в области движения — ритмику, пластику, танец, фехтование и т. п. Часть формулы, стоящая между (а)—организация действия по определенному плану—выдвигает вопрос о режиссуре, ее принципах, ее технике, а часть (с) открывает новую, еще, к сожалению, мало разработанную дисциплину о театральном зрителе. Если к этому добавить, что „подчинение эмоций творческой воле“ есть, иными словами, вопрос о сценических переживаниях (душевной технике актера) и что то или иное мировосприятие действующего коллектива связано как с его классовой принадлежностью, так и с театральным его воспитанием (печальный опыт, о котором речь впереди, с наглядностью показывает, какое значение имеет воспитание в пролетарских студиях—кружках, легко превращающихся в свою противоположность), то картина классификации театральных дисциплин будет исчерпана.

Подвергая, далее, анализу нашу формулу с точки зрения изменения театральной структуры, мы можем без труда установить ее тенденции к сокращению или расширению, в зависимости от того или иного типа театра: в буржуазном театре, с резким уклоном в сторону индивидуализма, замечается стремление к сужению действующего коллектива до подмены его отдельной личностью (несущественный на практике „театр единой воли“ Ф. Соллогуба), или к распылению творчески - связанного коллектива путем дифференциации на отдельных исполнителей; отсюда преобладание на сцене такого театра отдельных актеров, выделяющихся из среды других, и оценка такого театра не в его целом, а с точки зрения

единиц, его составляющих. В театре этого типа характерной является наклонность к сокращению и того второго коллектива, который составляется из массы воспринимающих (зрителей): всем известное насаждение „интимных“ театров лучшее тому доказательство.

Напротив, по мере развития в обществе внутренних сил, направленных на переустройство его в социалистических формах, указанные тенденции в театре принимают диаметрально-противоположный характер: действующий коллектив расширяется и стремится к организации массового представления на сцене, растворяя отдельные личности в себе. Но, проявляя в период пролетарской борьбы революционно-социалистическое мировосприятие, этот коллектив наталкивается на одно совершенно новое явление, а именно на стремление коллектива зрителей (по мере роста в массах социалистического мироощущения), с одной стороны, к бесконечному расширению, с другой — к активному *слиянию* с коллективом действующих и растворению его в себе. Для театра пролетарского является чрезвычайно характерным это бесконечное стремление и притяжение двух полюсов, при чем в конечном итоге (в организованном социалистическом обществе, где общественные отношения создадут и общность мировосприятия) нынешний театр—зрелище превращается в всенародный *Театр—Празднество*.

Приведенное здесь положение, основанное на априорном исследовании формулы театра, блестяще подтверждается историческими фактами: можно сказать, что в период всех мощных народных движений, когда массы объединяются в одном общем устремлении—развиваются указанные выше тенденции. Особенно ясно это сказывается в эпоху Великой французской революции. Еще Жан-Жак Руссо, резко отрицательно относившийся к театру замкнутого типа, говорил: „мы должны отказаться от тех скучных зрелищ, которые соединяют

в темном помещении маленькую кучку людей, смущенно и неподвижно проводящих время в молчании и бездействии... Нет, народ, твои празднества не таковы! Под открытым небом, на просторе должен ты собираться“... И дальше: „... а еще лучше, если сами же зрители и будут зрелищем; сделайте их самих актерами, пусть каждый видит и любит себя-же самого в других, чтобы тем самым стало теснее общение между ними“.

Целый ряд проектов в эпоху французской революции говорил об организации массовых народных празднеств (проект художника Давиде от 11 июля 1793 г., Шенье, Дантона и, наконец, декрет, принятый по предложению Робеспьера).

Говоря об этих празднествах и приводя восторженные строки Мишле, им посвященные („Счастье необычайное, слишком сильное для человека! Я держал в руках раскрытое на алтаре федераций сердце Франции; я видел, как билось это героическое сердце под первым лучем веры в будущее“... „Нет больше церкви, построенной руками человека: есть единая всеобщая церковь и купол ее простирается от Вогез до Сены и от Пиренеев до Альп“)—Р. Роллан („Народный театр“) восклицает: „Мы хотим, чтобы ожил этот незабвенный час. Мы хотим, чтобы народ снова испытал опьяняющее чувство братства, пробуждающимся чувством свободы“. А далее, говоря о своей пьесе „14 июля“ („Взятие Бастилии“), и указывая, что в ней (заключение) сделана попытка закончить спектакль народным праздником, с участием не только актеров, но и всей публики—Р. Роллан, правильно учитывая тенденции развития массового театра,—замечает: „Но все это—*еще театр*. Если великому социалистическому движению наших дней суждено достичь своей цели, если народу суждено, наконец, стать полным властелином, то перед нами встает далеко за пределы театра выходящая задача: украшать народное бытие, возвеличивать народное достоинство, углублять самосознание

народа, славить жизнь — такова цель народных празднеств“. Р. Роллан писал эти строки в то время, когда „великое социальное движение наших дней“ еще не нашло себе того ярчайшего выражения, которое оно получило впоследствии—в Российской Революции 25 октября 1917 г. Однако, несмотря на то, что здесь исполнилась мечта цитируемого автора о „самодержавии народа“—все его „за пределы театра выходящие задачи“ остаются и у нас лишь *pia desideria*, И не только потому, что цель еще не достигнута, не только потому, что мы находимся лишь в процессе длительной борьбы, а потому, главным образом, что стихийно возникшее и, как указано выше, во всяких народных движениях закономерно — неизбежно возникающее устремление масс было отведено не в то русло, что в значительной степени исказило подлинный смысл самого движения. К выяснению этого обстоятельства мы теперь и переходим.

Выше уже были указаны те тенденции, какие неизменно свойственны театру в период развития внутренних сил, направленных к переустройству самых общественных отношений: расширение коллектива действующих до размеров массового театра и стремление коллектива воспринимающих к разрушению преград между зрителем и сценой, к слиянию себя с актерами и к поглощению этих последних массой зрителей, выступающих на арену уже как действующие.

Указанный закон нашел себе еще раз блестящее подтверждение в пролетарской революции России. С первых ее дней и до настоящего времени мы жили и продолжаем жить под знаком театра. Зарождавшееся в массах смутное новое *мироощущение*, естественно, искало для себя выражения и инстинктивно создавало влечение к театру, где в действенном движении коллектив должен был передать жаждущей ответа массе новое и уже оформленное *мировосприятие*. Таким образом и встал во всей широте вопрос о созвучном эпохе — театре. Но

стихийное стремление масс было направлено и в другую сторону: едва возникшее социалистическое мироощущение требовало властно соединения отдельных особей этого многоголового организма в одно целое не в пассивном созерцании, а в активном действии, которое бы, преодолев изолированность единиц его составляющих, заставило бы почувствовать так чаемую всеми братскую солидарность.

Указанные здесь стремления масс, к сожалению, были только констатированы многими идеологами, но не исследованы и потому не угаданы до конца. Вопрос о созвучном театре только кое-где решался в смысле необходимости создания театра коллективного действия, где будет выявлен героический пафос масс, при чем должна быть взята наиболее общая (символическая) форма его выявления (в виду стремления передать его сущность, абстрагированную от переживаний отдельных лиц, или групп массы зрителей). В большинстве же случаев происходил подмен созвучного театра—театром наивной революционной фразы, где ставились так называемые „революционные“ пьесы, написанные в большинстве случаев впоыхах, не только не даровитые, но часто полные и литературных и сценических курьезов. (В знаменитой, обошедшей все сцены пьесе „Мститель“, в перечне действующих лиц автор глубокомысленно описывает внешность Сардока:—„черные волосы и белокурые (!) усы“. При том трепете, который питают обычно к авторским ремаркам мало знакомые со сценой руководители — легко себе представить сколько прошло по лицу земли русской Сардоков—„белокурых брюнетов!“).

Однако, нельзя не признать, что обнаружившееся в постановках революционных пьес стремление к созвучию с переживаемой эпохой было, в смысле воспитания масс и удовлетворения их потребностей, более целесообразно, чем предоставление им (что и происходило главным образом)

просто возможности посещать театры, где не только не было действующего коллектива, передающего свое миро-восприятие, но где, наоборот, тле-творно разлагалась формирующаяся едва-едва коллективистическая пси-хика влиянием всего арсенала инди-видуалистического театра.

К сожалению, точно также не было введено в надлежащие рамки и второ-е безудержное стремление пробудившейся массы к активному действию в духе пролетарской солидарности. Это последнее было истолковано чрезвычайно примитивно, как жела-ние „играть“, и в результате живое трепещущее тело массы было рассе-чено на мелкие куски: в многочислен-ных клубах созданы драм-студии, драм-секции и драм-кружки, привле-чены руководители из профессиона-лов-спецов, и начата работа по обучению драматическому искусству. Если принять во внимание, что громаднее большинство руководителей состояло из людей только впервые вступающих на педагогическое по-прище (до этого времени мирно играв-ших в различных театрах положен-ные им роли) и добавить к этому, что наиболее добросовестные из них по-няли свою задачу в смысле обучения своих питомцев всей театральной премудрости, если подчеркнуть, что почти никто из них не задавался во-просом о необходимости воспитания своей группы в духе пролетарской солидарности—станет ясно, куда по-вела выбранная так опрометчиво до-рога.

В результате работы в течение нескольких лет клубные кружки ста-ли вырождаться в совершенно отлич-ные от принципов клубной работы организации и приняли формы, кото-рые можно разбить на следующие группы: 1) подлинные профессиональ-ные драматические школы, где введе-ны все предметы преподавания, необ-ходимые в таких учебных заведениях, с той только разницей, что в школах при клубах учебный план имеет в виду только специализацию, не мало не заботясь хотя-бы о поднятии общего

культурного уровня, 2) любительские кружки, вроде тех дореволюционных „драматических обществ“, где скуча-ющие барышни с почтово-телеграф-ными и акцизными чиновниками иг-рали в „благородных“ собраниях, что-бы „убить время“ и покрасоваться перед своими знакомыми в необычай-ной и такой заманчивой роли артис-тов и, наконец, 3) вульгарные теат-рики, где члены кружков системати-чески играют, помогая самоокупаемому клубу и самому кружку и подкрепляя в целях материальной выгоды свои спектакли неизменными „танцами до 6 ч. утра“. Этот последний тип осо-бенно определенно сформировался в связи с новой экономической полити-кой. Такова в достаточной мере без-отрадная и в той-же мере исчерпы-вающая картина вырождения театраль-но-клубной работы.

И если раньше целый ряд причин общегосударственного характера не позволял обратить должное внимание на эту сторону жизни масс, то те-перь, в период строительства, а в осо-бенности благодаря той опасности растлевающего влияния, которую неизбежно должны нести (и уже не-сут) с собой Нэп'овские театры, хотя-бы именующиеся государственными, нужно, наконец, поставить дело на соответствующую высоту, а, главное, направить его в надлежащее русло, до конца познав ту несложную исти-ну, что массовая тяга пролетариата к театру вовсе не заключается в стре-млении „играть“ под профессиональ-ных актеров. „Пролетарский театр для пролетариата“—об этом красно-речиво говорит буржуазная публика, брезгливо или злобно отворачиваю-щаяся от такого театра. Но надо, наконец, понять и обратное положение, а имен-но—„пролетариат для (подразумева-ется „строительство) *пролетарского* (с ударением на этом слове) театра“, а не для тех смешных ухищрений в области копирования буржуазного театра, свидетелями коих, к стыду, мы являемся и до сих пор.

Теперь остается лишь подвести итог сказанному и конкретизировать те

положения, которые, в сущности, уже невидимо заключены во всех предидущих рассуждениях.

Строительство пролетарского театра, неизбежно идущее двумя путями—организацией театра, созвучного массе, и формированием участия в действии самих масс—должно тесно связать эти два пути воедино. Соблюдая, как незыблемое, то положение, что действующий коллектив выражает собой определенное мировосприятие—нетрудно сделать вывод о том, что театр первого вида должен комплектовать свой личный состав из элементов, проникнутых революционно-пролетарской идеологией.

Таким способом мы, отказываясь от профессионального актера, приходим к театру-студии, состоящему из людей, вышедших из среды самой революционной массы. Такой театр, по необходимости принимая профессиональный оттенок, будет вести работу по постановке пьес, отвечающих тем смутным запросам, которые масса стремится оформить. Однако, оставаясь студией, он будет вести учебные занятия, смягчая свой профессиональный уклон воспитательным влиянием на студийцев,—в направлении поднятия и расширения их классовой сознательности. Этот-же театр-студия должен быть тем центром, вокруг которого группируется ряд клубных кружков, находящихся под его непосредственным влиянием и руководством,

Клубные кружки, представляя собой те первичные ячейки, из которых должен сформироваться второй вид пролетарского театра—театре-празднества, в конечном итоге стремящийся поглотить и уничтожить первый, должны вовлекать в свои ряды по возможности большее количество членов, совершенно не считаясь с обычно-профессиональными мерками талантливости отдельных единиц. Являясь не замкнутой организацией, работая изолированно лишь в силу внешних, несущественных причин (как напр., необходимость территориальной близости клуба к предприятию, при кото-

ром он находится),—кружок должен в каждый момент своей деятельности сознавать и чувствовать свою общность с другими ему подобными организациями, а все кружки вместе—свою связь с центром.

Для осуществления этих задач из центральной студии-театра выделяется группа наиболее активных работников, которая, получая задания от руководителя центральной студии общего характера и инструкции на каждый отдельный урок—ведет работу по кружкам сообразно единому плану. Работа эта, не суживаясь до профессиональных методов преподавания и непременно включая в себя идеологическое влияние на кружковую массу, заключается в подготовке каждого отдельного кружка к общим совместным выступлениям всех кружков данного города. Материалом для нее может служить: 1) хоровая декламация, 2) постановка массовой пьесы, 3) постановка пантомимы с участием масс. Чисто преподавательская деятельность руководителя сводится к усовершенствованию лишь таких качеств участников кружка, которые являются ценными для осуществления общей работы в массовом масштабе:—сюда относится—дикция и постановка голосов. Преподавание этих предметов должно вестись, преимущественно, по хоровому методу.

Один раз в неделю, по воскресным дням, в помещении Центральной Студии-Театре собираются все кружки для устройства: а) массовых репетиций, б) массовых уроков и лекций. Массовые репетиции сводят воедино ту работу, которая в течение недели проделана руководителем на местах—сливают в общий мощный хор отдельно налаженные декламирующие группы, объединяют в одну целостную массовую сцену те отрывки, которые проходились по кружкам и т. п. Массовые уроки должны дополнить те частные занятия по усовершенствованию всех участников кружков, которые велись на местах: здесь первое место принадлежит развиту телесной выразительности, ко-

рая должна совершенствоваться, одновременно преследуя цель слияния воедино всей кружковой массы: нахождение общего ритма в ритмико-пластических движениях под музыку разовьет ту братскую самодарность, которая, выковываясь в производстве и в борьбе, находит высшее выражение в радостном театральном празднестве. Наконец, массовые лекции должны касаться вопросов театра с точки зрения его объединяющего значения, народных празднеств, обоснования пролетарского искусства вообще и театра в частности и т. п. Завязтые сторонники до сего времени практиковавшихся методов работы в кружках естественно усмотрят в предложенном плане отсутствие одного момента—наиболее их интересующего, а именно—упоминания о показательной (как принято говорить) работе кружка в пределах сособого клуба (вернее об излюбленных „клубных спектаклях силами кружка“, по методу театральных спецов).

Предлагаемый план, исходящий из определенных предпосылок, такую работу принципиально, конечно, отрицает, представляя вести показательную работу в клубах—центральной (или районным—если будут созданы такие, связанные с центром) студии.

Однако, наличность в пределах кружков мещанских тенденций требует времени для своего преодоления, так что в интересах нормальной работы с этим придется считаться. Тенденции эти, в значительной мере привлеченные неправильным подходом к самой работе и привитые, укрепленные неумелыми руководителями, проявляются, главным образом, в „местном патриотизме“, к рассмотрению своего дела не под углом зрения обще-пролетарском, в интересах своего „околотка“.

Таким образом, всякое стремление к объединению встречает недоверие и прямой отпор, и кружки живут своей обособленной, тепличной жизнью, художесные и немощные, едва влача свое ненужное существование.

Чтобы соединить казалась бы не-

соединимое—поставить работу кружков на нормальный путь и в то-же время только исподволь преодолевать мещанский уклон психики членов кружка—надо допустить (не чаще одного раза в месяц) отдельные спектакли (или вечера) кружков в пределах данного клуба с тем, чтобы задания, планы и программа работы исходили из центральной студии. Понятно, что репертуар такого рода выступлений должен быть отбражнением, хотя и в уменьшенном виде, работы центральной студии т.-е. должен представлять собой созвучный массе театр в миниатюре (первый тип пролетарского театра). Но и эта работа не должна оставаться замкнутой в узких пределах одного кружка. Делая уступку сепаратистским стремлениям—мы в то-же время должны эти стремления незаметно побеждать. Поэтому всякая работа данного кружка должна быть известна в других кружках (в каждом клубе вывешивается программа работ всех кружков) и, наконец, как высшее выражение общности интересов—в определенные промежутки времени (1 раз примерно в полтора месяца) в центре (в помещении центростудии) устраиваются совместные выступления всех кружков, демонстрирующих всю работу местного характера. Зрителем таких выступлений кроме членов кружков должна быть клубная масса. После демонстрации необходимо устройство общего диспута—беседы, где не только подвергаются обсуждению достижения отдельных кружков (а не отдельных исполнителей), но и широко пропагандируется правильный метод работы, требующий отказа от замкнутости и слияния кружковых ячеек друг с другом. Конечно, в таком диспуте необходимо руководство центральной студии, а также участие руководителей кружков.

Так отдельные ручейки сольются в один мощный поток пролетарского творчества. Пора разрушить преграды так неосмотрительно выстроенные, освежить атмосферу, обновить пути и приблизить, наконец, тот момент, когда восторженные строки Мишле о

„церкви, единой и всеобщей и простирающей свой купол от края до края“ — станут применимы и к нам. Тогда мы увидим творчество

того истинного Человека, каким, по словам Гёте, является — *человечество*.

Гр. Авлов.



Театр глубокого Востока.

То, о чем мы мечтаем, чего хотим достигнуть, то уже давно осуществлено там, далеко, на глубоком Востоке. Седой и вещей и вечно юный Китай давно решил проблему приближения искусства вообще, и в частности театра, к много-миллионным массам. В театр Китая вошла вся национальная жизнь. Все в театре. Все китайцы — страстные театралы, и каждая сельская коммуна по всякому благоприятному поводу, и даже вовсе без повода, приглашает актеров безчисленных странствующих трупп. Урожай или бедственная засуха, воспоминание какого-либо события, — все отмечается театральным действием. Каждое зажиточное семейство по случаю различных фамильных событий обязательно приглашает актеров и, таким образом, женщины до последнего времени не державшие появляться в общественном театре, в семейной обстановке наслаждаются многодневными представлениями. Кумирни монастырей — в то же время и театры. В Китае есть дивный, легкий строительный материал, позволяющий быстро воздвигать изящные, грандиозные сооружения. Это — бамбук. Но и более монументальные здания кумирень обычно состоят из трех зал. Одна из них — алтарь, другая — сцена, посредине зал, как для богомольцев, так и для зрителей. Если играют актеры — зрители стоят спиной к алтарю. Но двери не закрыты. Божество взирает на действие. Отсюда ясно, что на драматургию и театр сильное влияние оказали те три религии, которые мирно уживаются в Китае: конфуцианство, даосизм и буддизм. Если есть споры и раздоры сект, то, все же, глубокая терпимость

свойственна Срединному Царству. Это потому, что противоречия, до сих пор терзающие запад, здесь преодолены давно. Религии глубокого Востока не знают языческого личного божества и языческого личного бессмертия. Природа божества здесь — чистое самоотвержение, истощение. Неизменная Средина и безличный пример предков, так же, как Путь совершенного Прозрения Дао и Нирвана — все это идеалы совершенного бесстрастия, совершенного погружения в небытие. Но кроме храмового литургийного действия, мистерий, священных балетов и мимов — источником древнейшей в мире театральной традиции Китая является еще императорский древний театр. Изобретателем этого театра считается император славной династии Опан, изображение которого, под наименованием „старого духа“, обязательно помещается в нише, в глубине Китайской сцены, между двумя дверями, куда входят актеры. Это знаменитый Сюан-Изунь (713—755 г.г.) в своейлетней резиденции в „полях цветущих грушевых деревьев“, устроивший театр для себя и своих гостей. Актерами были придворные дамы и кавалеры, которые пели и танцевали и в живом диалоге изображали великие исторические события. Стало общим местом, что в Китайском театре нет декораций. Но декорациями в театре „грушевого поля“ был сам парк с рошицами, куртинами, цветущими полянами, истоками, каскадами, прудами, беседками, киосками. Актеры шли по одним дорожкам до условного пункта, а зрители — по другим. Дойдя до известного места, император и его гости садились здесь на приготовлен-

ные скамейки, актеры же на фоне живой декорации играли. Меняя место в движении по парку, актеры меняли и обстановку, и декорации. Ничего не может быть восхитительнее такого свободного театра под открытым небом, странствующего вместе со зрителями по живописным уголкам парка.

Мы еще в самом начале изучения китайской поэтики, драматургии и китайского сценического искусства. С необыкновенной неповоротливостью ум европейца вникает в своеобразные формы китайской культуры. Конечно, затруднение представляет и то обстоятельство, что китайская словесность зашифрована изобразительными знаками своей письменности—гиероглифами. Русские синологи (В. Н. Васильев и Георгиевский), много уже сделали для проникновения в мир китайской цивилизации. В настоящее время проф. В. М. Алексеев готовит большой университетский курс истории китайского театра, основанный единственно только на гиероглифических текстах. Труд этот уничтожит много предрассудков, ходящих о Китае, и покажет, какое грандиозное культурное явление и какое могучее орудие воздействия, именно на многомиллионные массы,—Театр Китая. Мы лично совершенно убеждены, что более глубокое изучение убедит в том, что китайский театр признал все стадии, нам известные. Был там и театр интимный. Были и декорации. Курения, магический фонарь и чревоушание пускались в дело. Наконец, магия, гипноз и одурманивающие ароматы, вызывающие сны наяву.

Но театр всенародный, театр для масс, естественно, прибег к упрощениям и особым приемам. Есть сцены на плотках, которые движутся по рекам и каналам Китая. Подойдя к населенному пункту, актеры начинают представление, а десятки тысяч зрителей стоят на берегах. Передние стоят, задние громоздятся на козлы, ящики, бочки и на что попало. В таких условиях сценическое искусство

должно было прибегнуть к особым приемам. Декораций нет. Стол, несколько табуретов—изображают что угодно,—и гору, и дом, и город и башню. Куст в горшке—дерево, сад—лес, ковер—всякую местность. Девственное воображение зрителей все само нарисует. Но актеры—женские роли играют мужчины, хотя есть в Китае и актрисы,—непреренно в ярких, великолепных костюмах—шелк, бархат, парча, драгоценные камни. И это кого бы они не играли: рыбака, нищего—все равно. Китаец требует яркого, красочного от сцены. Актеры должны являться необыкновенными существами. И они подлинно существа необыкновенные. Необыкновенен их расписной грим, рассчитанный на огромные расстояния и на массы зрителей. Необыкновенны мимика и жесты. Тут яркая театральность вступает в свои права. Наконец, голос—пронзительный фальцет. Оглушающий на близком расстоянии, но пленительный,—когда летит в даль. Искусство китайского актера обладает своими всякими тайнами, европейцам неизвестными. Определенные амплуа отмечены на китайской сцене условным цветом грима. Так, совершенно добродетельный персонаж здесь бел, лицо и руки его блистательно выбелены и одеяние бело, но коварного подлеца с зеленым лицом отмечает только большой белый нос...

Три параллельные линии—верх, середина и низ—основной гиероглифический символ и китайской философии и китайской сцены. Верх—низ. Низ—верх. Неизменна одна середина. И на сцене китайского театра видим мудрецов, старейшин, правителей, добродетельных людей, которые пребывают в неизменной середине полного душевного и телесного равновесия. Они—ось круговращения многоплачевного, бурного, кипящего водоворота жизни. Они покойны. Они бесстрастны. Они—в ясной разумной середине. Не на вершине они, где нечем дышать. И не на дне. Бездна вверху над ними, и бездна внизу, под ними. Они же неизменное зеркало середины, и отража-

ют и бездну духа, и бездну плоти, глубины безумия высей и подполий. Все обращается вокруг их ясного созерцательного пребывания. Одни восходят, стремительно возносятся вверх, ввысь, лезут вон из кожи, другие, увлекаемые падением, низвергаются. Но мудрецы, отцы народов, племен, фамилий, семей—пребывают покойно в глубине неизменной Средине. Что было,— снова будет. Что уходит в одну дверь, возвратится через другую—противоположную. Кто низвергается—восходит. Кто восходит—низвергается. Средине близко, с тобою, в тебе. Все проходит, все уносится вихрем в этой жизни. Все—грезы, все—мечты. А мечта, бессмертная мечта сердца—действительность. Все уносится потоком и все возвращается. Не плачь при разлуке,—не смейся при свидании. Будь покоен. Не свисти во след падшему. Поклонись вежливо ему во след. Он возвратится. Не привязывай себя к колеснице безумца, который несетяк солнцу. Скоро ты увидишь его в бездне падения. Будь неизменен сам в себе. Те, кто обрел средину, те—безопасны. Они точка центра, пустота втулки колеса, где вращается ось. Само собою, если ты в неизменной середине, приходит к тебе все в руки. Что поколебалось—падает. Но стремясь по циклу на известной глубине падения, которая соответствует силе первоначального порыва к падению, будет поворот, и начнется восхождение, а те, кто вознеслись, опять—таки в меру порыва, дойдя до известной точки своей спирали, начинают опускаться по кругу. Все это вихреподобное стремление, в пламени похоти, в буйстве безумия грезения, в чаду, в пыли разрушения, в крови и грязи созидания, отражается в зеркале неизменной средине. В это зеркало смотрят мудрые гадалки, предвещатели будущего. И здесь же бессмертный пример. Здесь перспектива великих предков, поскольку достижением неизменной Средине она явилась примером для потомства. Быт их упрочен, уравновешен. Они—пример. Они—пропись. Они—бессмертны

именно потому, что в них нет ничего личного, особенного. Ничего—слишком ни в добре, ни в зле. Но и малое зло—необходимо, как соль и перец. Здоровье, кристальная чистота намерений, постоянная образцовость деяний, великое в малом, посев труда и добра, бодрая старость, светлое настроение, благодушие и покой от сознания, что ты—вечный, „живой пример“ и будешь жить, как пример на дщице с гиероглифами твоего имени, в твоём потомстве, которое будет жить по твоему примеру, воздавая почести твоей почтенной тени—Тени примера.

В Китайской Конфуцианской древней драматургии видим прежде всего людей неизменной Средине, где все—по примеру предков, по этикету тысячи и одной благородной церемонии для всех состояний, от нищего до императора. Они стоят и беседуют на разных террасах дома, возвышающегося на берегу золотой реки жизни. Весна. Река в разливе. Цветут голубые сосны и коралловые вербы, и млечный горький миндаль. Летит золотая душистая цветень. Юноши и девы томятся предчувствиями любви. Герои готовят оружие для битвы. Тигры режут в тростниках. Пахарь готовить плуг. В саду, в беседке, сидят друзья, ученые, поэты, пьют вино. Свистки, флейта, кисти и тушь... Средине, равновесие... но вдруг подул ветер, тучи, молнии, ливень. Общее возмущение. Колеблется земля. Дрожит небо. Нарушено равновесие. Кто то вознесся слишком высоко. Кто-то испал слишком низко. Люди неизменной Средине спешат укрыться в найденное убежище молчания, труда и терпения. Пример блекнет, становится незаметен. На сцене отвергается верх и низ. Ненасытные честолюбцы, завоеватели, интриганы, гордецы, льстители, алчные богачи, завистливые нищие, чудовищные сектанты, фантазеры, порождения мечтаний воспаленных голов,—духи с зелеными, синими, черными, красными харями, эмбрионы, химеры, чудовища, оборотни, несутся стремительно ввысь, карабкаются, лезут, цепляются, грызутся, дерутся, стаскивают, спихивают друг

друга с возвышенных точек, а другие падают все ниже, погрязают в мути и хляби нижней бездны. И все это только чудовищный бред, только сон безумца. Это — снопоподобный мир. Его страдания и наслаждения так же призрачны и снопоподобны, как и весь он.

И когда совершится великое круговращение, когда весы вселенной снова придут в равновесие, отражавшее в себе все это великое возмущение, зеркало неизменной середины вновь продлится, и в нем явится опять древний пример и люди примера — поученье пьесы. Это созерцательно-героический театр. Буддизм и Даотизм внес в него особенности своих мирозозерцаний, но основа осталась та же.

...Но пьеса в двадцати двух актах, идущая несколько дней без всяких приспособлений и сокращений, в подлинном виде не может быть перенесена на европейскую сцену. Пьеса западному вкусу и восприятию покажется чудовищным нагромождением, беспредельным грезынием, блужданием в тропическом лесу безудержной фантазии; в утомлении погибнут и вся

утонченная стилизация, и вся прелесть позотворчества в этих бесконечных мелодекламациях женственных фальцетов. Таковы пьесы классического репертуара Китая: „Сы хай чжу“ — „Жемчужина четырех людей“; Дэн юэ юань — „История млечного полнолуния и Зеленой лампы“; „Бо хуа тай“ — „Возвышенная поляна ста блистательных цветков“; „Ши мей ту“ — „Быстрые портреты десяти образцовых красавиц срединного царства послушания“; „Чай дзинь тао“ — „Сбор золотых душистых периков добродетели“; „Сиздон нан“ — „Расшитый шелками многоцветными мешок для араматы самоотречения“...

...Перенести целиком на европейский театр из китайского — немисливо, но изучение китайской драматургии и сцены приемов древнего и все еще живого искусства Китая обновит европейский театр, как уже знакомство с китайской и джонской живописью много внесло в живопись европейцев.

Николай Энгельгардт.

«Посадник» Алексея Толстого на сцене б. Александринского театра.

„Дела давно минувших дней,
преданья старины глубокой.

Пушкин.

Волнуется, шумит господин Великий Новгород. Его стенам грозит опасность от осаждающих их суздальцев. Вечереет. Горят в лучах заката главы святой Софии. Бурлят политические страсти. Кулачным боем решает народ свои споры.

Только что, под бряцанье вражеских мечей, смещен старый воевода Фома (Яковлев) и поставлен вместо него молодой боярин Чермный (Юрьев). Настоял на этом посадник боярин Глеб Мироныч (Аполлонский), и вече своей соборной волей увенчало доверием молодого, полного ратного рвення, боярина Чермного.

Много врагов у нового воеводы: старики ставят ему в укор молодость, молодые завидуют, иные возмущены, что он „до баб охоч“ и видят опасность в том, что Чермный связался „с суздальскою девкою Наташкой“, а суздальцы издавна враги новгородские...

И шумит, волнуется народ...

Но крепко волею посадник Глеб Мироныч, любит он свой Новгород Великий и не доверяет старому воеводе Фоме, готовящему коварную измену городу из-за своих личных корыстных расчетов. Верит Глеб Миронович в ратную силу Чермного, знает его волю

к подвигу, ценит в нем любовь к вольностям Новгородским и настоял на том, что бы „сидение“ в осажденном городе было передано Чермному.

Этот не продаст! Не изменит, не откроет ворот неприятелю и молодую грудь своей отстоит „вечный город“.

Вырвало вече „детинец“ из рук Фомы.

Затаил великую злобу в сердце боярин Фома, сгруппировал вокруг себя личных врагов посадниковых—Жироха (Урванцов) и Кривцовича (Фокин) и решил создать партию против посадника и нового воеводы, чтобы путем клеветы и интриг вернуть себе власть. Не выгодна Фоме и его друзьям война: у них в подвалах товары спрятаны и дороже им вольностей новгородских их собственные шкурнические интересы. Стали они искать способа сгубить посадника и Чермного. Случай скоро помог им. Суздалец Радько, (Лешков) брат Натальи, любовницы Чермного, бежал из плена Новгородского и, несмотря на энергичные меры, не был розыскан. Ночью, под личиной нищего, Радько вошел в дом Чермного, когда там была одна Наталья (Тиме).

Жуткая, полная истинного трагизма сцена, разыгрывается между братом и сестрой. Вспомнилась Наталье родная семья, жаль стало брата, которому грозит смерть неминуемая. Она решается спасти его, дать ему возможность выйти из города...

Военный совет в доме Чермного. Ночь... Сидят мужи совета и вершают судьбу осажденного города, великую думу думают. Неизвестно, где сосредоточил враг свои силы, под Городищем ли, под Торговой ли, или настилает мост через Волхов-реку. Чермный нашел выход. Этой же ночью он через подземный ход, случайно им же открытый, пройдет в стан неприятеля, разведает их намерения и вернется в город. План принят. Расходится совет. Последним уходит посадник боярин Глеб, вручив ключ от тайного хода Чермному. Наталья похищает у сонного Чермного ключ и передает его брату, взяв с него слово, что он

воспользуется им только для личного спасения и не откроет хода суздальцам.

Несмотря на данное сестре слово, Радько с отрядом суздальцев этой же ночью ворвался в Новгород, поджег город, но был отбит ратью воинственного Василька (Салатов). Потушен пожар. Перебит отряд вражеский...

Звонит, гудит набат, созывает народ новгородский на площадь. Собралось опять вече—дознаться, кто изменник. Требуют расправы над Чермным, считая его предателем, так как ключ-то был у него.

Благодарная почва для Фомы и его единомышленников, и они путем интриг и хитросплетений вооружают вече против самоотверженного воеводы.

Видит старый посадник, что вече готово казнить Чермного и передать воеводство Фоме, чудится ему гибель родного города под натиском осаждающего врага, и просит он вече погодить с судом над Чермным, пока враг не будет сражен. Но неумолим суд народный; гудит, ревет партия Фомы и требует или указать вора, похитившего ключ, или казнить Чермного.

И решается старый Глеб на великий подвиг гражданский. Во имя спасения вольностей новгородских, заявляет он вечу, что ключ похитил он, передал врагу, нуждаясь в деньгах для оплаты долгов...

И приговорило вече старого посадника к смерти, заменив смерть изгнанием из города. Не поверил народ Чермному, что клеветает на себя посадник, что нет на нем вины...

Гудит набат, шумит народ, все ближе враг, и Чермный спешит на городской вал сразиться с врагом в кровавом бою, обещая после битвы розыскать „вора“ и доказать невиновность Посадника.

На этом обрывается пьеса.

Как известно, автор не кончил ее и зритель не знает, удалось ли Чермному обелить посадника, и понес ли заслуженную кару интриган Фома и укравшая ключ Наталья. Увенчана ли добродетель, наказан ли порок?

Но от того, что пьеса не окончена, что автор не дописал последних страниц и не дал мелодраматической развязки, а она по ходу пьесы не могла бы быть иной, театральное зрелище не утратило своей красоты и значительности. Напротив, есть какая-то своеобразная прелесть в этой недосказанности, фабула не убила быт и колоритность, которыми так богата пьеса.

Величаявая старина глядела на зрителя с подмостков во всей своей трагической правде. История российского феодализма напрашивалась на память. Спектакль был поставлен превосходно. Декорации, написанные по эскизам Кустодиева, молодым художником Николаем Бенуа (сыном известного А. Н. Бенуа) гармонировали не только с эпохой, но и с содержанием пьесы.

Историческая правда, колоритность и быт были соблюдены и в полотнах, и в игре актеров, и в массовых сценах, и в аксесуарах.

Режиссер Смолич имеет все основание гордиться этой постановкой. Здесь была проделана громадная работа, вложено много режиссерского замысла и творчества. Особенно хорошо был сделан пятый акт—сцена веча. Чрезвычайно удачно и исторически верно было введено в эту сцену духовенство—без него не обходилось вече новгородское. Тщательно обработаны массовые сцены. Зритель видел перед собой не трафаретную театральную толпу, в которой живут лишь двое—трое, а остальные „таланливо молчат“. Здесь режиссером была дана активно-действующая сила, яркая исторически-правдивая, типичная и властная.

Здесь был пан-народ.

Художественная красота спектакля поражала своим величием.

И в эту прекрасную рамку декоративной красоты и режиссерской ажурной работы были вправлены образы, созданные актерами.

Посадник Глеб Миронич нашел себе прекрасного исполнителя в лице Аполлонского. Жестокость, государственный ум, безграничная любовь к воль-

ностям Новгородским были ярко и и филигранно очерчены артистом. Артист умело сочетал бытовую и психологическую сторону роли.

Юрьев в роли воеводы Черного дал в достаточной мере яркий сценический образ. В пятом акте, в сцене веча, в великолепных переходах изобразил всю гамму волнующих его, разнообразных чувств.

Очень типичным был Яковлев, игравший роль интригана-Фомы. Начиная от грима и кончая самыми мелкими нюансами—все было продумано и ярко очерчено. Эта роль представляет много соблазна для актера, исполняя ее—так легко впасть в некоторый шарж, „перекомиковать“, но художественная совесть артиста удержала его от этого и удержала в рамках умеренности.

Прекрасно дополняли Яковлева его единомышленники бояре Жирох—Урванцов и Кривцевич—Фокин. Каждый из них прекрасно решил свою художественную задачу, широко используя материал, вложенный в их роли автором.

С большим подъемом, тактом и колоритностью представил Лешков беглого Суздальца. Артистом не было допущено ни малейшего перегиба в сторону ложного классицизма, излишней трагичности и ненужного пафоса, которыми так легко было увлечься в этой роли.

Тиме дала яркую фигуру Наташи. Коллизия двух чувств: чувства любящей женщины и сестры были мастерски выявлены в тонких и психологически-глубоких переходах.

Мичурина в эпизодической характерной роли боярыни Мамелфы очень хорошо очертила внешнюю, бытовую сторону роли. Что же касается внутренней стороны роли, то актрисе, по моему мнению, следовало бы больше оттенить самодурство и претенциозную авторитетность этой властной и необузданной натуры.

Не могу не отметить молодую начинающую актрису Карякину. В маленькой роли прислужницы в доме Черного актриса дала очень четкий

бытовой образ и уберегла себя от соблазнительной деланности и шаржа. Своей игрой она доказала, что в маленькой, в несколько слов, роли можно проявить дарованье.

Все остальные исполнители были на своих местах и вполне способствовали успеху отчетного спектакля.

Ансамбль был достигнут полный. Более того, в этом зрелище был дан, так редко удающийся, синтез авторского замысла, актерского творчества и кисти художника в одном гармоническом целом.

М. Незнамов.

Театральные впечатления.

Я люблю мой родной, русский театр. Мне хочется видеть его цветущим и славным, и я верю, что он таким будет. Но на трудном горнем пути к совершенству театр должен иметь провожатого в лице вдумчивой и беспристрастной критики, которая останавливала бы его на ложных шагах и утверждала в истинных достижениях. Иммейно эту цель ставят себе предлагаемые очерки. Я буду передавать в них свои впечатления от посещаемых спектаклей как нового, так и старого репертуара, свидетельствуя полной искренностью слов искренность породившего их чувства любви к театру.

1. „Коварство и любовь“ Шиллера в б. Михайловском театре.

Шиллер!.. Чье полнее сердце было
Песен вечных, чистых и святых!
Чья душа сильней людей любила
И стояла горячее за них?..

В начинающемся этими строками восторженном обращении Я. П. Полонского к памяти великого германского поэта подчеркнуты, прежде всего, социальные мотивы творчества последнего: его уважение к человеческой личности и ненависть к произволу. Такие же чувства пробуждаются и в зрителе каждый раз, когда он смотрит на сцене какое-либо из драматических произведений Шиллера, в частности, его чисто социальную трагедию „Коварство и любовь“. По этому сохранение данной пьесы в репертуаре нашего Академического театра драмы можно, конечно, только приветствовать.

Постановка „Коварства и любви“ ознаменовалась в открывшемся сезоне некоторым новшеством—заменой прежних, режущих глаз декораций строгими серыми сукнами. Эту ограничительную меру нельзя не признать разумной. Что касается состава исполнителей, то в пьесе попрежнему участвовали лучшие силы академической драматической труппы.

С чувством невыразимой радости и глубокого удовлетворения я вновь увидел в роли старого Миллера Вл. Н. Давыдова, бодрого, посвежевшего, горящего творческой энергией. Замечательный артист дал попрежнему исключительно яркий жизненный образ, полный душевной мягкости и мужественного благородства. Давыдов жил на сцене и вместе с тем обдуманно выявлял каждую малейшую деталь. Его Миллер—любящий отец, вдохновенный музыкант, уважающий себя гражданин и, между прочим, типичный немец.

Подобной внутренней и внешней гармоничности не было в исполнении других ролей. С особенной резкостью чувствовался диссонанс в образе леди Мильфорд, даваемой В. А. Мичуриной. Прекрасная артистка, по обыкновению, показала продуманную, высоко интеллигентную игру, но никак не могла заставить зрителя поверить в то, что перед ним на сцене молодая, любящая женщина, пылающая бурным огнем страсти. С грустью приходится признать, что роковой закон времени властно повелевает В. А. Мичуриной отказаться от любимой роли! Зато очень походила на леди Мильфорд Е.

И. Тиме, походила гораздо больше, чем на изображаемую ею Луизу: и фигурой, и голосом, и всей манерой исполнения. Особенно далека была Тиме от Луизы именно в той сцене, которую она, повидимому, всего тщательнее отдала,—в сцене объяснения с Вурмом. Вместо робкой, истерзанной и младенчески-невинной девушки говорила гордая, оскорбленная, величественная женщина, на которую едва ли решился бы посягнуть презренный секретарь президента. Конечно, Е. И. Тиме должна играть не Луизу, а леди Мильфорд.

Роли Фердинанда и Вурма, главных представителей любви и кوارства, находились в опытных руках Ю. М. Юрьева и Г. Г. Ге. По своим внешним данным и европейской артистической культурности Юрьев, может быть, единственный Фердинанд на петербургской сцене. Но роль не творится им с органической непосредственностью; в некоторых местах артисту приходилось заменять недостаток подлинного молодого увлечения искусственным нажимом, выражающимся в однообразном сотрясении рук и неестественном форсировании звука,—особенно, в сильной сцене у Миллера, когда Фердинанд защищает свою возлюбленную от слуг президента.

Вурм в исполнении Г. Г. Ге красочен и театрально ярок. Но это отнюдь не реальный образ. В Вурме Ге есть нечто сатанинское, резче всего проявляющееся в сцене с Луизой, в которую артист влагает много мрачной страсти. С подобной концепцией можно, конечно, не соглашаться, хотя она, во всяком случае, производит сильное впечатление.

Из остальных участников спектакля больших похвал заслуживает Г. И. Горелов—гофмаршал фон Кальб. Выступая в этой роли впервые, молодой артист, естественно, не мог еще показать вполне четкого, законченного исполнения ее, но и характер и внешний облик изображаемого лица были схвачены им с исключительной жизненностью. К сожалению, никак нельзя сказать того же о П. И. Ан-

дреевском—президенте; артист не уловил в свсей роли ни одной индивидуальной черты, превратив ее в сплошное общее место. Но слабее всех был И. И. Борисов—старый камердинер, обнаруживший непростительно небрежное отношение к тексту пьесы. По вине исполнителя совершенно пропал его потрясающий рассказ, являющийся одним из самых ярких литературных протестов против политического произвола.

Впрочем, действительно передать на русской сцене красоту и пафос подлинных слов Шиллера можно было бы лишь сделав новый перевод трагедии. Академическому театру, конечно, не следует более довольствоваться архаическим трудом Михайлова. В настоящее время слишком уже терзают слух такие выражения, как „неслыханное плутовство“ или именование отца батюшкой. Нужно помнить, что истинное возрождение у нас пьес мирового классического репертуара немислимо без создания для них более или менее конгениальных национальных форм.

2. „Юлий Цезарь“ Шекспира в Большом драматическом театре.

Я смотрел этот спектакль с чувством истинного удовлетворения; было отраднo видеть любовь, с какой отнеслись артисты Большого драматического театра, к гениальной пьесе Шекспира; отраднo и за автора, с должным благоговением оцененного, и за зрителей, действительно приобретенных к его великим идеям и образам. К сожалению, последние обнаружили слишком слабую активность, явившись на открывшее сезон представление „Юлия Цезаря“ в далеко не достаточном количестве, наглядно показав тем самым, что причины перживаемого нами театрального кризиса заключаются едва ли не в свойствах нынешнего зрительного зала, а не работников сцены.

„Юлий Цезарь“ Шекспира является величайшей политической трагедией в мировой литературе. Сочетая в себе глубину мысли с даром исто-

рического проникновения, гениальный драматург, несмотря на недостатки своего формального образования, дал необыкновенно-правдивую и яркую картину умирания одной политической идеи и рождения другой. Именно, этот процесс происходил в ту эпоху, когда римское государство не могло более вступаться старинными республикански-аристократическими порядками и должно было сделаться военной монархией. Всякие попытки остановить неудержимый ход исторической эволюции были, конечно, обречены на неудачу. Но судьба деятеля, отважно вступающего в бой во имя любимой идеи с тем, что неизбежно идет ей на смену, представляет исключительный, трагический интерес!

В пьесе Шекспира таким трагическим лицом является Брут, а враждебной ему силой — Юлий Цезарь или, вернее, дух Цезаря. неотвратимость конечной победы которого чувствуется во всем произведении, получившем от этого и свое название. Шекспировские Брут и Цезарь, конечно, прежде всего реальные, существовавшие некогда люди, но, по сколько их столкновение носит принципиальный характер, трагедия имеет непреходящее символическое значение.

Таким образом, перед театром, ставящим „Юлия Цезаря“, оказываются две задачи; явить на сцене и историю и символику. Большой драматический театр нашел выход из трудного испытания в разумном эклектизме. О декорациях „Цезаря“ А. Н. и Н. А. Бенуа, талантливо задуманных и художественно исполненных, следует сказать, что они вполне правдиво изображают и узкую римскую улицу, и древний форум, и гористую местность битвы при Филиппах. Эффектно представлена и гроза в первом действии, хотя, соответственно тексту, я отделил бы занавесом эту картину от предшествующей, что объяснило бы наступление на сцене ночи и перемену настроения у действующих лиц. Но внешние впечатления не дают на зрителя, не поработают его, как в Московском Художественном театре,

где был оживлен самый быт прошлого. Внимание, не отвлекаясь обстановкой, свободно отдается восприятию действия, которое развивается стройно и продуманно. Крупным достижением режиссера К. П. Хохлова, является его сценическая организация народной толпы, играющей в пьесе центральную роль. Ведь именно она представляет собой подлинного носителя духа Цезаря, выражаемого ею даже в приветствиях тираноубийце Бруту, которого она готова посадить на место убитого. Восторженный крик: пусть он будет впредь Цезарем! — нагляднее всего свидетельствует о бесполезности борьбы за республиканскую свободу. И не меньших похвал, чем режиссер, по справедливости заслуживают молодые сотрудники Большого драматического театра, любовно вдумавшиеся в свое дело, буквально живущие на сцене. К сожалению, во время речей Брута и Марка Антония я следил не за актерами, произносившими их, а за этой милой, бурной толпой, так горячо на них реагировавшей. Спектакль сделала живым и интересным, прежде всего, она!

Героем, идеалистически восставшим против духа времени, как уже сказано, представлен Шекспиром Брут. Эта роль необыкновенно трудная, требующая от исполнителя исключительно богатых данных. О Бруте сам автор говорит устами Антония, что „это был человек“, то-есть существо гармонически совершенное. Его основная черта—самоотвержение, готовность отдать себя за идею, обусловленная светлой любовью к людям. Поэтому он всегда правдив, отважен и великодушен, весь полон неотразимого внутреннего обаяния. Исполнителю роли, Г. В. Музалевскому, этот образ удался лишь на половину. Артист был лучше всего в двух последних действиях, когда он показал нравственные страдания Брута и его беззаветную твердость духа. Но в таланте Музалевского нет той чарующей мягкости, которая властно привлекала к Бруту женщин (Порция)

детей (Люций), верных друзей и даже в самом Цезаре возбуждала отеческие чувства. Поэтому в первых картинах пьесы, вплоть до убийства в Капитолии, подлинного шекспировского героя на сцене не было. Замечу, кстати, что слишком мало женственной мягкости и ласкающего шаржа проявила и исполнительница небольшой, но ответственной роли достойной подруги жизни Брута, Порции,—М. А. Скрыбина.

Напротив, необыкновенно симпатичным и обаятельным рисует образ Юлия Цезаря Н. Ф. Монахов. Для меня это совершенно новая и неожиданная концепция. У Шекспира могущество духа Цезаря гениально оттеняется каррикатурностью живого лица. И мейнингенцы изображали великого римского императора самовлюбленным, капризным старикашкой, а московские художественники, подойдя к шекспировскому характеру с другой стороны, истолковали его как воплощение холодного сверхчеловеческого презрения к людям. У Н. Ф. Монахова Цезарь прежде всего—человек, вполне доступный любви и дружбе; он с искренним радушием угощает своих будущих убийц, а, отклоняя в сенате их коварную просьбу, говорит с ними отнюдь не высокомерно, а скорее с грустным участием и, пожалуй, еще с горьким сознанием своего одиночества. Поэтому убийство Цезаря в Большом драматическом театре производит совершенно обратное впечатление, чем в Московском Художественном. Там сам зритель сознает, что люди уже не могут более переносить существования презирающего их деспота, и убийство его получает естественное оправдание, здесь оно кажется вопиющей жестокостью. Глядя на Цезаря—Монахова, я впервые понял, почему Брут мог так горячо любить его, и, конечно, такое толкование роли имеет свои веские и вытекающие из текста пьесы основания. Трогательный образ человека, подставляющего свою грудь кинжалу любимого друга, не желающего сопротивляться после разочарования в нем, инстинктивно

борющегося за жизнь, цепляясь за цоколь мраморной статуи, представляет собой достойную параллель той жуткой и захватывающей картине падения надменного колосса в пурпуре, которую показали нам некогда москвичи.

Из остальных исполнителей трагедии должен прежде всего выделить прекрасного Кассия в лице Г. М. Мичурина, нашедшего себя именно в характерных ролях. Молодой артист строго выдержал и внешний и внутренний облик самолюбивого римлянина, горящего жаждой мщения. Не сомневаюсь, что в будущем Мичурин выявит и присущий Кассию мрачный демонизм, который пока им еще недостаточно ощущается.

К сожалению, не могу возлагать таких же твердых надежд на талантливого В. Я. Софронова в роли Каски. Артист совершенно исказил шекспировский персонаж, дав на сцене вместо угрюмого, пресыщенного циника какого-то легкомысленного балагура.

Внешне очень яркое впечатление производит Марк Антоний—К. П. Хохлов, прекрасно владеющий искусством пластического жеста. Но у артиста решительно неблагополучно с голосом, который не имеет середины и раздражает слух резкими колебаниями звука. А у такого красноречивого и волшебника слова, каким представлен в трагедии Шекспира Марк Антоний, голосовые данные должны быть на высоте.

Бегло, но выразительно очерченный в пьесе Октавий,—впоследствии счастливый соперник Антония,—проявляет в исполнении Б. Н. Потоцкого несвойственную ему запальчивость; будущий повелитель Рима у Шекспира, как и в исторических памятниках, подчиняет себе людей отнюдь не пылом, а холодной твердостью.

Строго отмечая отдельные шероховатости спектакля, повторю в заключение то, с чего начал: он доставил мне истинное и глубокое удовлетворение. Несовершенства частностей с избытком искупаются достоинствами

стройного и любовно отделанного целого, плодами того соборного сценического действия, которое составляет подлинную сущность театра, как искусства.

ность его Студий, из которых вторая только что закончила свои гастроли в Петербурге. Я посетил несколько ее представлений и с радостью могу отметить, что в общем получил от



В. П. Давыдов—Трифон Никитич. Шаровьева—Марья Никитична. К. Яковлев—Егор.
„На распахку“—пьеса В. А. Тихонова.

3. *„Сказка об Иване Дураке“*
Л. Толстого во второй Студии Московского Художественного театра.

Идея спектакля, как соборного сценического действия, получила в России особенное развитие в работах Московского Художественного театра, что и поставило его на исключительную высоту в глазах всех истинных театралов. С живым интересом должны были они откликнуться и на деятель-

них то, чего ожидал. Каждая постановка юной второй Студии является выдержанным художественным целым, объединяющим в себе достижения всех представителей сложного театрального искусства.

В качестве своеобразного сценического зрелища особенного внимания заслуживает драматизированная москвичами сказка Льва Толстого об Иване Дураке. Очарование этого спек-

такля начинается непосредственно после поднятия занавеса. В начале каждой картины сцену окутывает полумрак, вводящий зрителя в атмосферу сказки, которая затем уже разvertывается при полном свете. Впечатление непрестанно усиливается по мере дальнейшего погружения в русско-сказочный стиль. Хорош лубочный домик, где живет старик отец с сыном Иванушкой и немой дочкой Маланьей; прекрасны игрушечные солдатики, появляющиеся по волшебному приказу из снопа соломы; выразительно и пекло, где поджариваются грешники. Картины поглощаются зрителями точно сладкие пряничные или медовые русские лакомства,—под конец от них испытываешь даже чувство легкого пресыщения, но сказка во время обрывается...

Однако, на примере этого замечательного спектакля можно легко обнаружить и недостатки, присущие Студии и отчасти унаследованные ею от Московского Художественного театра. Увлекаясь стремлением к жизненной правде, ее сотрудники подчас впадают в излишний натурализм, выражающийся в чрезмерном и, следовательно, уже антиэстетичном подчеркивании деталей. Я убедился в этом при первом же посещении Студии, когда увидел там драму Л. Андреева „Младость“. Пьеса начинается картиной весны, пахнувшей в комнату через только что выставленное окно, и это было выражено исполнителями таким усердным выдыханием в себя воздуха, каковое вообще едва-ли художественно. Но иные театральные представления не мирятся не только с чрезмерным, но даже и с простым натурализмом, требуя от исполнителя известной стилизации жеста и звука, как на том настаивает, между прочим, и „Сказка об Иване Дураке“. Но этой специфической стилизации москвичи ей не сообщили, поставив тем свое исполнение пьесы в определенное противоречие с ее духом; фантастика не претворила в символику реальный быт. И, в частности, образы сказочных чертей оказались

чрезвычайно похожи на обыкновенных нервных людей.



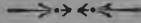
В. Н. Давыдов в роли Вестника
(„Вестников с семьей“ комед. Екатерины II).

Из дружного художественного ансамбля Студии трудно выделять для одобрения или порицания его отдельных членов. В „Сказке“ все исполнители были безусловно удовлетворительны, за исключением, пожалуй, артиста Калужского—Семена Воина, брата Ивана Дурака, проведшего свою роль бледно и скучно. Но зато необыкновенно ярок был второй брат Ивана, Тарас Брюхан, изображавший которого артист Баталов обнаружил свое сильное и свежее дарование также и в других пьесах. Особенно подчеркиваю *свежесть* таланта Баталова, так как на некоторых сотрудниках Студии слишком заметно отразилось личное влияние их руководителей — артистов Художественного

театра; например, исполнявший в „Сказке“ роль отца, Азарин до полной иллюзии напоминал собой Москвина. Не следует забывать, что только в свободе — залог всесторон-

него развития творческой личности, и что в судьбе каждого ученика наступает момент, когда он должен пойти самостоятельным путем.

Н. Розенталь:



Любящею рукой.

Страничка воспоминаний о М. В. Дальском.

(Продолжение).

Трудно передать, в какое восхищение приводил Дальский последней сценой четвертого акта. Я помню, как один юноша, ушедший таки в конце концов на сцену, в волнении говорил: нет, это выше моих сил! Клянусь, если бы мне предложили один раз так сыграть и потом умереть, — я согласился бы на это.

Что его творчество дает срывы, это, как можно думать, признавал и сам артист. Порой он вдруг покидал сцену и, несмотря на приглашения, не выступал месяцами.

— Ты совсем забыл о театре, перестал служить искусству, попрекнул его В. В. Чехов, встретив в клубе.

— Я никогда не служил искусству, гордо ответил Дальский.

— Как так? Ты уже двадцать лет на сцене.

— И все время не я служил сцене, а сцена служила мне средством проявлять себя. Теперь той же цели служат карты.

И он был прав в том отношении, что и в клубную игру умел вносить всю присущую ему страстность. Как говорят, он знал всю сладость риска, умел с царственным презрением бросать груды золотых, а иногда, послушный своему злему демону, вдруг переходил к жестокой шутке: мучительно-долго не вскрывал свои карты, когда на табло у противников не было ни одного козыря. „Господа, я чувствую, что у меня карты еще хуже, предлагаю всем, кто хочет, снять свои куши. Прошу вас, это только в моих интересах. Не стесняйтесь“, — говорил он и следил как будто наивным, лишь в

в глубине подсмеивающимся взглядом, как слабые духом боролись между стыдом и желанием взять свои деньги. Выигрыш оставался порой тут же в клубе. Дальский умел взять, но умел и дать, швырнуть деньги кому попало, совершенно не интересуясь, смогут ли ему отдать.

Мое более близкое знакомство с артистом произошло благодаря нашему общему приятелю, незабвенному А. И. Косоротову. Мы все встретились в ресторане, и Дальский повел нас оттуда в Европейскую гостиницу, где он занимал две комнаты. Меня он помнил как поклонника таланта, который не раз поджидал его у под'езда, заходил с просьбой подписать карточку, а при неожиданной встрече в виленском театре во время гастролей Комиссаржевской, вдруг бросился к нему и начал бессвязно упрекать за то, что он покинул Петербург. Дальский знал, что его любят, и это сразу придавало нашим отношениям характер милой интимности. Впрочем, это не наложило на него никаких уз. Если он и догадывался, что за ним следят, боясь разочароваться, это могло заставить его сдерживаться всего лишь на одну минуту.

И прежде всего я увидел ту же сверкающую, опьяненную самоуверенность. Дальский умел с полным вниманием, а иногда и с уважением говорить о своих товарищах, но в другие минуты им словно овладевал какой то демон, и тогда хлесткие, беспощадные эпиграммы сыпались непрерывным каскадом. Остроумные, метящие в самое уязвимое место,

многие из них врезались в мою память слово в слово, но я не рискую воспользоваться хоть чем-нибудь из этого багажа — все это или слишком зло или слишком беспардонно — не могу подобрать более удачного выражения.

Но, конечно, нельзя было ругать все до конца. И тогда всплывал другой мотив той же симфонии; если есть что хорошее, оно пришло через него, единственного, великого, способного вдохновлять и указывать пути.

— А знаете ли вы, чем он обязан мне? грозно сверкая глазами, восклицал Дальский, когда речь зашла о знаменитейшем певце.

При упоминании о Комиссаржевской он пояснил:

— Я как то спросил: Вера Федорвна, откуда у вас этот жизненный тон? А она говорит: Мамонт Викторович, я видела вас в „Жизни Илимова“.

Кто то заинтересовался выступлением Дальского с молодой, но уже занявшей видное положение в труппе Михайловского театра артисткой.

— Способный человек, но ее приходится в корне переучивать. Все эти профессора парижской консерватории, Му́не-Сюлли, Коклены и прочие, совершенно не умеют объяснить роль. Она идет в Рюи-Блазе шаг за шагом по традиции, и мне приходится указывать, что у них, что ни шаг, то глупость. Это поняла и она. Еще бы! Когда она играла со своими французами, ее вызывали, словно младенца по задку хлопали, а со мной выкатили десять раз всем театром.

Он был умней всей консерватории, но он был умней и лучших знатоков нашего театра.

— Что вы мне говорите о рецензенте К!—я вам скажу, откуда он весь вышел, перебил он меня и затем начал рассказывать быстрой, пренебрежительной скороговоркой:

— Лет двадцать назад захожу я как то в ресторан; гляжу: сидят двое—трое наших александринских актеров и с ними, в засморканном пиджачишке, какой то, не то хроникер, не то помощник присяжного поверенного. Го-

ворят о театре, он тоже вставляет замечания... как будто что то понимает, но смутно. Обращается ко мне и говорит: „я вам скажу“. Но я ему говорю: „нет, я вам скажу“!—тут в голосе Дальского зазвучали гневные ноты, как будто было величайшей дерзостью пожелать что то объяснить ему, и затем, снова начав бросать слова сквозь зубы, он продолжал: я кидаю ему мысль за мыслью, и когда он все усвоил, говорю: вот вам материал на три фельетона. С тех пор он начал писать.

Это было, конечно, явной гиперболой. Даже вдохновившись на три фельетона театральным критик не мог „весь выйти“ из Дальского, но тому как будто и не нужно было, чтобы ему верили до конца. Каждая похвальба самому себе действовала на него, как добрый удар шпор на лихого коня, и он несся все дальше и дальше. Рассказ об одном весьма смело выполненном, но в моральном отношении несколько сомнительном политическом акте, заставил его воскликнуть: „так ведь это же моя идея!“ А когда речь зашла о террористических актах, он пренебрежительно бросил: „глупо бить поодиночке, когда можно зараз уничтожить и всех министров и всю царскую фамилию.“

— Ну, это едва ли возможно, усомнился я, но Дальский так же небрежно кинул: „нет ничего проще“. Впрочем, он своего плана не развил.

И затем опять переход к сцене, насмешки, ругань и все объединяющий сумасшедше-гордый выкрик: весь русский театр не стоит ногтя моего мизинца!

И кто бы мог предположить, что все это вдруг отойдет на задний план, ступается, чтобы уступить место вдумчивому, тонкому, изящному? Дальский взял томик Шиллера и стал говорить о „Дон-Карлосе“. Он имел в виду свою роль маркиза Позы, но говорил о всей пьесе, и я, переслушавший за свой век десятки лучших лекторов, не мог не сознаться, что это было что то исключительное. Чувствовалось, что он видит, буквально ви-

дит в двух шагах от себя и мечтателя Позу и твердого, как гранит, короля Филиппа“. Вы понимаете, это словно в наши дни. Поза был во Фландрии и видел то, что мы увидели бы в Ялте после расправ Думбадзе. Для того, чтобы только помянуть об этом королю, нужно было нарушить все правила придворного этикета. Но он касается того, о чем все молчат, и затем идет все дальше и дальше. И тут две личности, яркие, осязаемые во всей их живой плоти, восходят до символов мечты и действительности. Надо уметь сыграть Позу, но нужен исполнитель и для Филиппа. Тут в актере нужна исключительная личность, какой был, например, покойный Писарев.

Славный, воистину чтимый Модест Иванович! Сколько теплых слов прозвучало при воспоминании о нем, но и среди них было наверно не много овеянных таким искренним, нежным чувством, как слова Дальского. Исступленный гордец забывал о чем то одном, неотвязно сверлившим его душу, и тогда умел быть и любящим и беспристрастным.

Что же было это вечно дразнившее его? Я попробую ответить на этот вопрос, но раньше мне хочется сказать, что в ту пору—весной 1906 года—я многое познал в тонкой, глубоко-эстетичной душе Дальского. Он умел не только говорить о драматургах и читать отрывки из пьес—ведь все это значило в конце концов овладеть нужным для личного успеха—нет,—он так же горел и тогда, когда обращался к далекой от театра красоте. Пушкин и Лермонтов, предмет холодного почитания для большинства, были для него источником непрерывных восторгов. „Помните вы в „Герое нашего времени“ смерть Бэллы?“ спросил он, и затем, найдя эту сцену, прочел ее так художественно, что многим показалось, что они в первый раз слышат эти страницы. Он никогда не сводил знакомство с явлением к чему то умышленному, отвлеченному. Террористика, о которой писали в ту пору, была для него живым образом,

как живыми были и другие политические деятели. Восстание в Москве, бой при Цусиме—все это он также представлял до последней черты. И ему мало было представить; он строил догадки, создавал целые планы, со страстным увлечением говорил о возможности добиться совсем иных результатов.

Доктор В. В. Чехов рассказывал, что один раз, в доме присяжного поверенного Н., Дальский прекрасно говорил об искусстве, затем перешел к политике, а затем, к общему удивлению, поразил бывших тут офицеров критикой одного из наполеоновских походов.

„Мы находимся в атмосфере гения“, написал Чехов на клочке бумаги и незаметно передал соседу. Записка обошла весь стол и все были согласны с нею.

Да, я понимаю, почему среди его друзей были такие одаренные, духовно развитые люди, как В. В. Чехов, Корсотов, Юрий Беляев. Они могли с тем большим интересом коротать с ним часы за беседой, что у Дальского, как у человека глубоко оригинального, была смелость чувств и личных настроений.

Мне вспоминается день открытия первой государственной думы. Даже у людей, понимавших все недостатки того, что называли в ту пору народным представительство, являлось ощущение под'ема. Во-первых, в те часы, несмотря на все ухищрения власти найти иное объяснение своим уступкам, падало вековечное самодержавие, а с другой стороны—мысль о думе возбуждала мечту о том, что народные представители поймут свою задачу более широко и превратят Гаврический дворец в оплот новой, неизмеримо более мощной, революции. Все ликовало кругом в тот радостный весенний день. Но Дальский был задумчив, почти грустен.

— Послушайте, сказал он мне, не кажется ли вам, что в сущности все эти вопросы вздор: самодержавие или конституция, монархия или республика. Когда люди упразднят деньги,

это будет реформа; все остальное— игра в бирюльки.

— Меня интересует анархизм. Не можете ли вы достать Кропоткина? добавил он через минуту.

В чем я мог отказать ему? Я приложил все усилия, и через два-три дня „Хлеб и воля“ в лучшем заграничном издании лежала у него на столе. Книга так и осталась у него, и я таким образом способствовал укреплению тех мыслей, которые Дальский с такой убежденностью стал защищать позднее.

С убежденностью!—я готов настаивать на этом.

Давать простор личной воле, всегда, сквозь все рамки проявлять свое „я“— было высшей страстью этого человека. Он сгорал на огне неотступной мечты показать свой победный, вечно торжествующий лик, и анархизм не мог не увлекать его тем же культом индивидуального начала.

На этом пути гордец опалил свои крылья, вновь показывая своим примером, что искусство не щадит тех, кто берет больше власти, чем дает оно, неумолимо ревнивое к попыткам переступить его грань.

Но я не хотел бы брать на свой личный ответ параллель между Дальским и тем деятелем нашей сцены, у кого и жизнь и творчество были окрашены такой же печатью разлада,—я боюсь, что в этом увидят присущую писателю о театре склонность вечно выискивать сближенья. И, к счастью, я могу уступить место личному свидетелю гения двух артистов, отделенных друг от друга полувековой гранью.

Мне вспоминается моя беседа с старейшим ветераном русской сцены— артистом Чистяковым. Питомец театрального училища сороковых годов, он изучал в школьную пору все виды искусства и на драматических подмостках был не меньше на месте, чем потом в балете. Великих деятелей прошлой сцены он знал в непосредственной с ними работе, и, конечно, Мочалов был для него предметом самого страстного культа. Он не допускал не только прямых, но самых

отдаленных с ним сравнений и, каюсь, меня чуть-чуть забавляли презрительная улыбка, брезгливый жест и пожимание плечами, с какими старик отмахивался от моих попыток приложить эпитет трагика к кому-нибудь из современных артистов. Но когда я напомнил о Дальском, картина вдруг изменилась. „Вот это талант! сказал он и, минуту подумав, добавил с новым убеждением: это талант!“

Помню, когда я рассказал об этом Дальскому, он улыбнулся снисходительной улыбкой. „Мочалов,—это пожалуй не так уже много, но в этом сближении мне кое-что нравится“, можно было истолковать выражение его лица. И мне понятна эта уступка „единственного“ и первого из первых. Между ним и таким же безумцем старого театра есть, конечно, много общего.

Но эту аналогию, чтобы она не показалась натяжкой, надо проводить с исключительной осторожностью. Надо заранее быть готовым к тому, что уже в силу несходства эпох, когда действовали тот и другой художник сцены, тут не может быть картины одинаковой яркости.

За прихотливую игру личной воли, которую окрестили безумством московского трагика, стояло решительно все. Индивидуальное начало находило опору и в культе героев, и в тревожных байронических мечтах, и в широком размахе жизни, когда во всем доходили до последней грани. Мудрено ли, что всегда покорное искусство в самом духе и складе своем отражало те же черты? В драме царил герой и покорно подыгрывала толпа, а когда „персонаж“ тяготился даже этими узами ансамбля, лучшие критики создавали теорию о том, что можно презреть все остальное и ходить в театр ради главного исполнителя. Как непохоже это на последующий культ толпы, беспощадные насмешки над титанизмом в духе Печорина, призы к реальному, к ансамблю, к настроению, когда выступает властная среда и тонет все личное отдельных ликов! Дивиться ли после этого преображе-

нию в красивую легенду всех личных слабостей и художественных несовершенств современника Лермонтова и Марлинского и беспощадному осуждению артиста девяностых годов? Дивиться ли и неравенству их попыток являть личное начало чрез маски сцены и деспотически-смело царить над толпой?

Всеми побуждаемый к последней дерзости, Мочалов перестулил за грань оргиазма; вечно сдерживаемый Дальский остановился далеко от заповедной черты! Но можно бесконечно настаивать на том, что их мучил один и тот же демон. Чтобы он не играл, Дальский органически не мог отразить слабость воли, а когда он выявлял дерзость духа, у него, как у Кина, Фредерика Леметра и того же Мочалова, возмущавшегося, что толпа знает Минина и не знает его,—власть на сцене рождала порыв к власти в жизни. Он бурлил, волновался, все попирая, всегда по прихоти и никогда по расчету.—„Что он делает?! К нему, как к старику Самойлову, могли бы ездить за репертуаром, а он ведет себя так, что его только и остается удалить из труппы“, разводил руками один из видных александринских актеров.

И это безумие не прошло, как буря молодых лет. Вслед за молодостью минули средние годы, дело начало клониться к старости, а вокруг имени артиста царил та же атмосфера инцидента — об'явленных и несостоявшихся сезонов, ссор, чуть не доходивших до дуэли, и неизбежных писем в редакцию от него и на него, ото всех, вплоть до родного брата, тоже нашедшего повод просить о вмешательстве и защите. И на ряду с тем, сколько трогательных воспоминаний о нем среди молодых актеров, с которыми он любил порой заняться их

ролями и поговорить об искусстве, которое он так внимательно и так непрерывно изучал. Но не только с молодыми, была старая дружба и с артистами его поколения, с одним из которых, тоже исполнителем драматических ролей, он мечтал сообща создать театр.

Романтики старых лет приукрасили бы все это красками загадочной легенды, в нашу реальную эпоху можно повторить лишь то же оправдание: всегда по прихоти и никогда по расчету.

Порой казалось, что вечно-беспокойная сила тяготила его самого.

— Меня никогда не любила ни одна женщина, сказал он как то знакомой артистке.

— Не сочиняйте, Мамонт Викторович! Вами ли не увлекались, возразила она.

— Нет, я не то хочу сказать, задумчиво произнес он... мною увлекалось много женщин, но все они были не равными в чувстве, а боялись меня.

Его тяготила его сила, но в ней, конечно, было все его обаяние, и я не могу его иначе вспомнить, как гордым и уверенно-счастливым. „Не будьте грустным, — жизнь так прекрасна“, не раз говорил он мне. И разве не это же звучало в его творчестве, победном и радостно-мощном.

В том под'еме, которым он заражал, было что то, чем мог дарить лишь он один, и я уверен, при воспоминании об этом артисте, словно уступленном нам другой, чуждой наших настроений эпохой, мелькнет мысль, самая сладостная для его насыщенной гордыни:

Он—Дальский; он—единственный.

Н. Долгов.





Музыкально-характеристические этюды.

I. Prolegomena.

В общем ходе развития молодого русского музыкального искусства можно заметить четыре стадии звукозерцания. Доглинкинская эпоха, когда музыкальное сознание тогдашнего культурного общества формировалось на подражании образцам западно-европейского искусства, — носила характер диллетантизма, первых проб пера пробуждающейся мысли. Оторванная от народной почвы и не имея за своей спиной векового национального исторического развития, русская музыка этой эпохи, соответственно литературным вкусам того времени, имела отпечаток слащавого сентиментализма, преувеличенной мечтательности и томной грусти. Народная песня привле-

кала воображение русских музыкантов, но воспринималась лишь во внешних своих очертаниях, сквозь призму поверхностного отношения к глубинам народного творчества. Декабрьские события начала николаевской эпохи всколыхнули сознание общества, и вскоре после этого русский музыкальный мир озаряется ослепительным светом восходящего светила, надолго предопределившего судьбы русского музыкального искусства. Со времени Глинки русская музыка, это тепличное растение, уходит корнями в народную почву. Питаясь живительными соками чернозема, она преобразуется до неузнаваемости. Приобретает небывалую силу и крепость, свободно

растет в ширь и в высоту, чаруя воображение широко раскинувшимися ветвями. Шестидесятые годы дают новый толчок этому росту и, как всякое приближение к народному сознанию, оказываются чрезвычайно плодотворными для укрепления и оздоровления музыкального звукозерцания. Музыкальная мысль неугомонно бурлит и кипит, молодые, свежие творческие силы опьянены бодрящей влагой источника народного звукотворчества. Богатырская мощь не знает себе удержу и, в упоении, дерзко бросает вызов Западу. Но недолго продолжается это беспримерное в истории искусства пиршество. Его отзвуки докатились до нас в творчестве Римского-Корсакова и замерли вместе с последними его созданиями. Еще несколько ранее на горизонте русской жизни стали скопляться и сгущаться черные тучи, затмевавшие все светлое и лучезарное и глушившие все живые побег. Как черные вороны, они сулили ненастье и казались неизбывными. Казалось, какой то неумолимый Фатум тяготеет над жизнью, сковывает мысль и чувство. Казалось, что радость жизни ушла безвозвратно и составляет удел бесплодных мечтаний. Выразителем этих гнетущих ощущений явился гениальный Чайковский, ознаменовавший собою третий период в развитии русской музыкальной мысли. Но подлинная творческая сила всегда самоценна как в выражении светлого, радостного сознания, так и в претворении чувств обратного порядка. Наше счастье, что тяжелая миссия певца душевной депрессии выпала на долю такого исключительного музыканта, как Чайковский. Он одним залпом испил до дна чашу наших страданий. После него, по закону противопоставления, мы *должны были* вернуться на твердый путь самоутверждения своей воли к жизни, радости в творчестве. Первые раскаты общественной бури начала девятисотых годов повлекли за собою расцвет деятельности нового гениального русского музыканта—Скрябина, обогатившего нашу музыкальную мысль гордым сознанием мощи творческих

сил, пробудившего в нас веру в себя и звавшего к героической борьбе за радость и счастье жизни. Этот четвертый период составляет ту полосу русской музыкальной жизни, в которой мы находимся сейчас. Для правильной и объективной оценки современного творчества чрезвычайно важно всегда иметь в виду изложенную выше в кратких чертах историческую схему развития русского музыкального искусства. Само собой разумеется, что всякого рода синтетические операции над живым историческим материалом всегда отличаются известной условностью. Критическая мысль, подмечая в непрерывной цепи жизненных явлений ту или иную закономерность, смену тех или иных категорий, невольно укладывает действительность в прокрустово ложе теоретических построений. На самом деле нигде, конечно, нет резких граней, и жизнь меняет свои очертания и формы лишь постепенно, как цвета радуги незаметно переходят из одного тона в другой. Это справедливо и по отношению к истории русского музыкального творчества. Во времена Глинки еще действовали дилетанты первого периода. Чайковский работал, когда деятельность „могучей кучки“ и ее последователей еще не вполне потеряла значение современности, и даже появление Скрябина совпало с заключительными аккордами музы Римского-Корсакова. Тем не менее, слишком большая по времени оторванность от чувств, настроений и стиля определяющей данного композитора эпохи всегда лишает автора столь существенного и важного характера современности. Архаичностью повеяло бы от творчества музыканта, вздумавшего в настоящее время идти по стопам национальной русской школы. И мы были свидетелями, как некоторые авторы, наиболее чуткие к духу времени, начав с культа Корсакова, отходили в сторону современности. Резкий пример в этом отношении представляет, напр., Гречанинов. Равным образом, элегические перемены Чайковского в настоящее время безусловно обречены на устарелость

при самом рождении. Несомненно, что пора безвременья, пора упадка жизненного тонуса осталась за нами. Равным образом, изжита и националистическая исключительность. И, присматриваясь внимательно к русской музыкальной современности, мы видим, что определяющим характером наших и ближайших предшествующих дней является жизненная крепость, юношеская бодрость, радость существования. Таково творчество путевого светила нашего времени—Скрябина, таково творчество Стравинского и в особенности Прокофьева, где так много неукротимой энергии, полета и стремительного натиска. Сейчас, когда после пережитых бурь, жизнь неудержимо влечет к проявлению творческих сил, когда везде и всюду, как в пору лучезарной весны, идут побегι деятельного обновления,—сейчас музыкальная мысль ищет опоры в бодрых тонах и радостных чувствах. Строительство новой жизни на развалинах старого уклада мощно призывает музыкальных выразителей настроений современности к созданию энергических призывов к солнцу, жизни, радости труда и творчества. Но наш долг—очистить путь современному искусству, наш долг очистить сцену и эстраду от намозоливших глаза театральных и концертных реквизитов, наш долг—излечиться от раз'едающей нашу жизнь позорной халтуры. Научимся бережно относиться к молодым творческим силам. Неужели наше великое время не обязывает нас снять путы, сковавшие русское музыкальное творчество, и неужели наше теперешнее сознание и окружающая обстановка не позволяют создать условия, при которых настоящим работникам творческого таланта жилось бы легко и привольно. А главное здесь в том, чтобы художник, от-

дающий нам свои силы, имел возможность громко сказать свое слово. Если раньше у многих был завязан рот, то теперь каждый верный сын своего народа, работающий на ниве музыкального искусства, *имеет право* требовать, чтобы слово его было услышано.

Мы убеждены,—и имеем на то основание, приглядываясь к замечательным признакам обновления нашей музыкальной жизни, — что настало время, когда накопившаяся потенциальная творческая энергия найдет свое разрешение. Повидимому, наступающий сезон даст нам возможность приподнять завесу над тайнами современной звукотворческой лаборатории. И мы увидим, что в этом подполье за истекшее время происходила невидимая нашему глазу деятельная работа. В этом подполье накопилось не мало ценностей, частью созданных в наши дни, частью сохранившихся от мрачных прежних дней, когда в подвалах гноили так много добра. Раскроем же эти подвалы, вынесем на свет таящее там бесплодно богатство. Пусть радость жизни встретит ласково томившихся узников.

Приступая к выполнению поставленной задачи ознакомления читателей с современным русским музыкальным творчеством, мы исходим из убеждения, что многие и многое у нас незаслуженно остаются в тени, как-то вне нашего поля зрения, и если хоть в малой мере наши беседы поведут к оживлению интереса и вкуса к музыкальной современности,—мы почтем себя в высокой степени удовлетворенными.

Н. Малков.

(Продолжение следует).



Завеса грядущего.

Как ни скудны наши сведения о положении музыкального искусства в современной западной Европе, но все же по отдельным случайным разрозненным известиям мы почти с уверенностью можем сказать, что музыка на западе, так же, как и у нас, переживает тяжелый кризис. Еще трудно определить размеры и значение катастрофы, постигнувшей европейскую музыку. Но несомненно, что условия, созданные небывалой борьбой народов, социальные перегруппировки нарушили и здесь былое и спокойное течение художественной жизни. Ко благу или ко вреду искусства звуков?

Было бы несправедливо говорить о простом падении музыки на Западе. Напротив того, стоит только развернуть любую французскую или немецкую газету, чтобы убедиться, что с внешней стороны интерес к музыке как будто повысился, особенно в странах, не вышедших победителями из мировой войны. Бесконечными рядами дефилируют перед читателями имена концертантов-солистов, название камерных ансамблей, новых симфонических организаций. Одной из берлинских газет было высчитано, что за 1921 год в германской столице состоялось в полтора раза больше концертов и оперных спектаклей, чем в последний довоенный год. Правда, репертуар не блещет новинками и давно уже нуждается в полном освежении. Но театры и концертные залы переполнены. Последнее особенно заметно в совершенно обнищавшей и разоренной Вене. Как в Берлине, так и в Вене можно наблюдать болезненный рост внимания к музыке, великой утешительнице всех скорбных, жаждающих покоя и самозабвения душ. Иначе дело обстоит в странах-победительницах. Поскольку можно, согласно газетным данным, там интерес к музыке не повысился, но и не понизился. События последних лет не внесли заметных изменений в привычный уклад музыкальной жизни.

Музыкальное искусство на Западе имеет, вообще говоря, гораздо более глубокие социальные корни, чем русское искусство звуков, еще до недавнего времени представлявшее достоинство лишь небольшого круга образованных любителей. Не даром столь популярный в настоящее время автор „Крушение Запада“ всю новую культуру считает, по существу своему, музыкальной. Естественно, что гибель той культуры должна повлечь и коренное изменение в характере музыкального творчества эпохи. Но можно ли сейчас уловить какие-либо объективные признаки революционного переворота, хотя бы в тех странах, где это „Крушение“ обозначилось с несомненностью. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо мысленно возвратиться к исходному моменту мировой катастрофы, к положению западно-европейского музыкального искусства в начале 1914 года.

В момент, когда разразилась мировая война, музыка Запада переживала период острой борьбы во имя национальных идеалов. На всем протяжении 19 столетия немцы занимали господствующее положение в музыкальном мире до середины века, преимущественно в области симфонического и камерного творчества, а со времени появления Рихарда Вагнера и в сфере музыкальной драмы. Влияние Вагнера на судьбы европейского искусства было столь велико, что ни одна из европейских музыкальных культур не могла противостоять его обаянию. Только на самом пороге 20 века во Франции стала обозначаться решительная реакция против единодержавия Вагнера. Здесь под главенством Клода Дебюсси—истинного представителя духа нового столетия в музыке—создался кружок музыкальных импрессионистов и символистов, сознательно враждебный Вагнеру, отрицавший его музыкально-драматические принципы. Но сам Дебюсси, сошедший в могилу во время мировой войны, был

слишком своеобразно выраженной личностью, чтобы возглавлять собой школу; и о французской школе музыкальных импрессионистов, в сущности, говорить не приходится.

Ее образовало содружество несколько, весьма несходных друг с другом по приемам своего письма, композиторов, объединенных отрицательным отношением к вагнеровскому стилю.

На сколько можно судить по отдельным номерам французских газет и журналов импрессионизм сейчас нельзя признать господствующим течением французской музыкальной жизни. В репертуаре парижской оперы нам не удалось найти ни одного упоминания о постановках Пелеаса и Мемессари, Дебюсси, или произведений его ближайших последователей. Попрежнему публика до самозабвения упивается Гуно, Бизе, итальянцами...

Таким образом, попытка утвердить в начале 20 столетия господство национальной школы пока не дала ощутительных результатов. Конечно, и Гуно и Бизе—выразители творческого духа французской нации. Но не чувствуется, по крайней мере на расстоянии, чтобы мир возможностей, заключенных в музыкальном импрессионизме, обогатился новыми художественными формами... Правда, на крайнем фланге французского музыкального искусства выдвинулась группа из шести композиторов, получивших у критики название „музыкальных кубистов“. Что надо разуметь под этим названием, нам не совсем ясно. Как могут быть перенесены в область музыкального творчества приемы живописного кубизма—вопрос, разрешить который с помощью обычных музыкальных представлений, невозможно. Новое течение появилось, как реакция против импрессионизма, и своим духовным отцом признает Игоря Стравинского. Фамилии шести „молодых“—Милье, Онэгр, Дюрэ, Орик, Тайфор и Пусэк. Из них наиболее ярок последний. В газетах я нашел упоминание о новых произведениях Равеля, написанных в „новой манере“. Какой? На этот

счет французская общая пресса—плохой осведомитель.

Отпадение от Вагнера симптоматично и для современной Германии. Но этого недостаточно, чтобы говорить о новой эре.

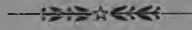
Что пришло на смену Вагнеро-Штраусовской культуре, безраздельно господствовавшей до войны? Повидимому, глубокий переворот в немецкой музыке изойдет из наиболее ее интимной области—камерной. По крайней мере, ясно одно, что музыкальная драма сейчас не в центре немецких музыкальных интересов. Властителями музыкальных дум современной Германии являются Густав Малер и Арнольд Шенберг. Многодумная и напряженная в своем пафосе звуковая речь Малера, и изысканная, временами феерически-прекрасная камерная музыка окончательно пленила современного немецкого слушателя. Их произведения изучаются, комментируются, как вершины современного искусства. Постепенно охладевает интерес к не классикам, например, к Максу Регеру, в заметную силу выросла группа учеников Шенберга—Веберн, Гинделит и другие. Именно, Шенбергский кружок делает смелые попытки окончательно свергнуть иго условных звуковых подразделений, и из недр этого кружка вышел струнный квартет в четверти-тонах, служивший одно время злобой дня для германской музыкальной печати.

Мы только затронули вопрос, разрешение которого потребует более упорных размышлений и более обширного материала, в каких звуковых формах воплотится дух, мощно требующий обновления всего европейского искусства. Мы коснулись только двух главных очагов западно-европейского музыкального искусства. Но в последнее время на арену европейской музыкальной жизни начинают выдвигаться новые носители музыкального прогресса в лице молодых итальянских и испанских камерных композиторов. Как определить сочетание творческих сил, действующих в современной Европе?

Завеса грядущего еще не приподнята, но не надо быть особым прозорливцем, чтобы сказать, что ближайшее

будущее в корне изменит весь уклад ее музыкальной жизни.

Е. Браудо.



Письма о русской опере и балете (2-ое)*).

Хованщина.

I.

Чувствую необходимость, прежде чем высказаться о впечатлении, произведенном на меня исполнением в Гос. Ак. театре историко-романтической хроники Мусоргского, сделать краткое пояснение, лично меня касающееся. Дело в том, что я не хочу писать отчетов о текущих спектаклях и, если я иду на интересующее меня представление русской оперы, я не могу рассматривать это представление, только как некий единичный факт, т.-е., как случайно случившееся в промежутке от 8 до 12 часов вечера происшествие, забавы ради, или, что еще хуже, как ежедневно совершающееся выполнение служебного долга артистами. Вне связи с целым — с творческой работой данного учреждения и с выполнением этой работы в плане той или иной художественной идеологии, трудно мыслить в наше время спектакли театра, на котором лежит громадная ответственность. Искусство — праздник человеческого духа, в самом красивом, благородном значении этого понятия. Не искусство — то, что служит лишь пустой забавой или времяпрепровождением на досуге. Театр должен стремиться к тому, чтобы каждый спектакль был торжеством, как торжеством победы над материалом является рождение формы в акте творчества каждого художника. Знаю заранее возражения: „в наше трудное время“, „тяжелые условия“, „общее изнеможение“, „тысяча препятствий“. Ложь — в этих возражениях. Кто-же спорит, что жить

тяжело: но жить никогда не было легко. Легко только прозябать, т.-е. всегда извинять свое безволие, апатию и немощь духа. Если отправляться лишь от данных возможностей и наличных средств, ни в области искусства, да и нигде, не достичь ничего выдающегося. Мы никогда не знаем наверно, что возможно и что невозможно, и все великое, созданное людьми, творилось в аспекте невозможного. Гениальность творческого провидения-прозрения в том и состоит, чтобы в невозможном предчувствовать возможное и осуществить его. Творчество — оформление вещей невидимых и невиданных. Как только зарождается червь привычки, а за ним повторение заученного или скучное вытверживание обязательного — исчезает смысл искусства. Поэтому, спектакль, как привычка, такое же зло, как и спектакль — случайность.

Пусть я мечтатель и исхожу от невозможного. Может быть, я взлелеял несуществующее, создав себе слишком высокое представление о русской опере на основе великих музыкальных ценностей, оставленных нам русскими композиторами. Рановато или поздно, но кем-нибудь будет подведен итог, и тогда окажется, что мы были слепы и проглядели как все, что отличает театральную русскую музыку от западной, так и все то, чем обусловлено это отличие. Непреходящую ценность музыки русской оперы и балета, кажется, теперь многие себе уяснили. Придет гениальный режиссер, как пришел гениальный артист Шалаяпин, укажет, как связать то, что ка-

*) См. „Руслан и Людмила“ в 3 номере „Еженедельника“.

жется несвязным и прозрит, какая глубина замысла скрывается за всем тем, что кажется по внешности и отсутствию сюжета столь незанимательным: и тогда все, что представляется нашему взору, как нетеатральное и несценическое, станет и театральным и сценичным. Воспоминания о Глинке передают, сколь глубоко захватывающим было исполнение им самим баллады Финна. Долго смысл этой баллады ускользал от слушателей при исполнении оперы на сцене. Теперь, в передаче Ершова, этот момент „Руслана“ вызывает всегда восторженную благодарность артисту со стороны публики.

Речитативы Мусоргского выразительно и убедительно зазвучали в передаче Шаляпина: *запела* живая речь там, где были, будто-бы, начертаны мертвые линии. Мусоргский, значит, интуитивно знал, что делал, когда ценой всей жизни своей добивался ведомой ему одному правды выражения.

Сокрытая от взоров внутренняя эмоциональная динамика действия в большей части выдающихся русских опер абсолютно чужда внешнему интересу сюжетности. Надо быть слепым и глухим, чтобы не ощущать всей душой трепета жизни и богатства творческого преображения жизненных отношений, претворенных в „Князе Игоре“, „Майской ночи“, в „Хованщине“. При отсутствии того, что называют занимательным сюжетом, каждая строчка музыки в них насыщена жизнью, неизбывной правдой выражения эмоций и поступков действующих лиц и полна трепетом буйных сил, жаждущего вырваться на волю к творческим соблазнам молодого народа. Я бы сказал, что антиномичность, наблюдаемая в композиционном строе многих русских опер в виде постоянного несовпадения двух планов: невыразительности сценария, заполненного часто излишними бытовыми подробностями, и расточительности музыки, щедро излучаемой на воссоздания все-же сценических характеров и ситуаций — эта

антиномичность может быть высказана в положении: богатство материала, сила эмоциональной выразительности и магия звука русской музыки, будучи устремлены к театру, „симфонизируют“ театральное действие, т.-е., пронизывают его закономерным ладом музыкальности, за счет внешней механики сюжета, т.-е., напряженности действия, которое вытекает из столкновения видимых во-очию событий, причем интрига идет извне, от противоположающихся соединению интересов влияний. Мало того, дальнейшее и основное отличие русских опер от западных, делающее их во многих отношениях симфоническими (лирико-драматическими) поэмами, состоит в том, что в русской опере изображение характеров и борьбы страстей (если это бывает) не есть сама в себе замкнутая цель, — обуславливающая весь смысл действия. Нет: за борьбой страстей и ростом характеров слышится нечто третье, бесконечно более властное и важное — то, на фоне чего и развивается само действие: я думаю, это не рок и не судьба, а совокупность жизненных ощущений и отношений — сама человеческая жизнь, или даже глубже и дальше: начало космическое.

Музыка русских опер симфонизирует театральность и этим как бы отнимает у нее средства воздействия, исходящие только от механического принципа и сплетения внешних коллизий. В этом смысле, например, „Евгений Онегин“ и даже „Майская ночь“, да, пожалуй, и „Снегурочка“ — симфонические поэмы. Но все-же противоречия не миновать, ибо и в такого порядка операх музыкальное действие, все-таки, направлено к театру, на сцену, и может быть явно выявлено лишь при свете рампы, а не на подмостках театральной эстрады.

Повторяю, даже в этих совершенно статических (с точки зрения воплощения динамики сценических ситуаций) операх неизбывная правда выражения эмоций и поступков действующих лиц требует сцены. Точно также, требуют ее и „Руслан“, и „Князь

Игорь“, и „Млада“, и „Соловей“, и „Град Китеж“, и „Юдифь“, и „Хованщина“, а за ними, конечно, и безусловно театральные: „Пиковая дама“, „Чародейка“, „Черевички“, „Ночь перед Рождеством“, „Золотой петушок“, „Борис Годунов“, „Игрок“. Если музыкальная ценность этих произведений—несомненна, если вне театра конкретное воплощение заключенной в них художественной выразительности недостаточно, русские музыканты должны требовать от русского театра конгениального музыке исполнения их чаяний. Но, конечно, режиссер, который смог бы выполнить эту задачу, не может не быть *музыкантом* (не в профессиональном смысле этого понятия, ибо профессионалом быть не так уж трудно, но в том смысле, что музыкальный профессионализм тогда уже подразумевается, как ремесленная опора, само-собой привходящая в понятие: музыкант-режиссер). Может ли театр воплощать вообще такого рода задания? Театральный симфонизм или симфонизация театрального действия, как начало, исходящее от русской оперы, это своего рода быть или не быть русского театра, потому что он *должен* найти *форму* воплощения непреходящих ценностей русской музыки. Инстинктивное, но страстное и упорное стремление русской музыки всегда было: быть театральной. „Театрализация“ поэм, былин, сказаний, сказок, летописей, колядок и даже стихотворений—в русском драматическом романсе—насквозь проходит через всю русскую музыку, и случайностью объяснить такое свойство нельзя. В искусстве надо считаться с реальными фактами. А что может быть реальнее существования великих произведений Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского и Чайковского? Конечно, композиторы русские создавали свои новые ценности, не будучи в состоянии уйти совсем от схем оперы, выработанных на Западе, и этим объясняется иногда неясность иных замыслов, их недосказанность или скромность. Ноглубина истинного смысла и яркость достижений этим не умаляется. Надо понять сущность и, идя

от нее, добиться выражения того, что было высказано, что подразумевалось и что недосказалось. Позором для русского театра было бы отказаться вообще от воплощения гигантских завоеваний русской музыки только потому, что театральный инстинкт вел русских музыкантов по непроторенным путям оперы, в сторону от Мейербергера и Верди, т. е. от оперы, на глазах запутываемых и на глазах разрубаемых, узлов.

Я не коснулся вопроса чистомызыкальных—языка и стиля русской оперы, а, следовательно, и тесно связанных с ними вопросов интонации русской оперной речи. Я не коснулся и сферы оперного ритма, а, следовательно, и проблемы формы. Но думаю, что и без того стало ясным, почему я, передавая свои впечатления от того или иного спектакля, не могу исходить от простого задания: отделаться от запросов, волнующих душу, рецензентством. Потому то и представление „Хованщины“ обязует меня, как и всегда, встать на точку зрения гораздо высшую, чем случайно полученное удовольствие или разочарование от данного спектакля. Я не могу исходить от возможного в данное время исполнения, а исхожу от невозможного, ибо только невозможное и еще неиспытанное движет жизнь, а с нею и искусство. Кроме того, я верю, что моя мечта о русской опере, не мечта, а реальный вывод из конкретной действительности; из изучения гениально-скомпанованных великими мастерами партитур русских опер. Увы, мало, кто хочет их знать: одни по глухоте своей, другие из презрения к названиям (сказочки-де нам, взрослым, не нужны).

II.

Историко-романтическая хроника Мусоргского—духовидца, мистика, мечтателя-народолюбца, идеолога правды *выражения* жизни и рыцаря смерти—названа „Хованщиной“ лишь в силу поэтического принципа обозначения *pars pro toto*. „Хованщина“ — русская смута, смятение умов и сердец на громадном пространстве земной поверхности, занимаемой Москвией, уже

тогда, в XVII веке. Как же можно было сделать смугу и смятение, как некое ненормальное состояние психическое и государственный разлад, предметом выражения (не забудем—и реального изображения) в художественном произведении, смысл бытия и сущность становления которого всегда—начало организующее, т.-е., ритм. Но дерзость гения беспредельна. Правда, что Мусоргский свою затею сузил. Еще более ограничил ее пределы Римский-Корсаков, любя Мусоргского, но еще более любя организованность, идущую от здравого смысла и от чувства порядка. Кроме того, Римский-Корсаков всегда не прочь был от увлечения выдумками: он был мастер на лакомые инструментальные игрушки! Спорить нет необходимости. Какова сейчас есть „Хованщина“—такова и есть. И надо быть благодарными памяти Римского-Корсакова за его красивую реставрацию замыслов Мусоргского. И вот почему не надо ни досадовать, ни спорить: затея Мусоргского, по *существу* своему, всетаки, ничего не потеряла ни вследствие незаконченности своей, ни вследствие реставрации, сделанной опытным мастером.

„Хованщина“ задумана, как воплощение (музыкально-сценическое) смятенного состояния умов в конце XVII века в Московском Государстве. Число картин здесь не играет роли. Сюжет дан, как нанизанные звенья событий, но не как видимой связью скрепленные факты. Одно дело, как развязывается узел любовных отношений такого-то к такой-то, и совсем иное дело, как развязать узел жизненных отношений, спутавшихся в массе людской и в борьбе волею, да еще в России. Умирают или счастливо сочетаются любовники, но не страна и не народ, как в данном случае.

„Хованщина“ Мусоргского во многом соприкасается с гениальной историко-романтической хроникой эпохи Нерона, созданной Монтеверде: *L'Incoronazione di Poppea*. Ряд ярчайших, отдельно вспыхивающих коллизий, выставка исторических картин, галерея портретов—все это, повиди-

мости, для обозрения. А внутри, за всей внешней раздробленностью, напряженно устремляется к смерти струя многих жизней. У Монтеверде потрясающий по выразительности момент ухода от жизни Сенеки, у Мусоргского—Досифея с раскольниками. Грубо выражаясь, „Хованщина“—проходной двор между людными улицами. На сцене мелькают люди, переходящие из одной улицы в другую, останавливаются, чтобы перед нами терзаться, негодовать, томиться от любовного пламени (и как!), тосковать по вере и страдать за веру, грабить, насиловать, убивать. Сути-же, того главного, что ими всеми движет и управляет на сцене—нет (Мейербер бы это выдумал и показал первым делом). Иногда кажется, что Шакловитый, таинственный незнакомец, своего рода Мельмот Скиталец, и есть один из выходцев оттуда, где творят суд и осуждение. Но и этот злой демон вдруг не выдерживает и начинает стонать и молиться, прося бога смилостивиться над Русью. Мусоргский сжал действительность между двух стен каменных: с точки зрения формальной это—великолепное решение задачи. Какая может быть организованность на проходном дворе. Его лишь проходят, а смысл и цель там, за стеною, на улицах. Но и улицы ведут куда-то. По Мусоргскому ясно: одна улица ведет от жизни к смерти, другая от душевной созерцательной жизни в мирскую суету.

Через проходной двор проходят люди, идут на встречу друг-другу и сталкиваются. В улицу смерти влекут их: и любовь, ревнивая и страстная, и вера, фанатичная и непреклонная. Вот—Марфа и Досифей, и вот почему они, столь разные, в итоге оказываются, все-таки, союзниками. С „мирской“ улицы насильно попадает на проходной двор Эмма: Марфа ее спасает, но зато влетает за собой на искупительную смерть обманувшего ее любовника—князя Андрея. В мирскую суету стремятся потешные: действий их мы не видим, так как они действуют за стенами на улице, но ощущаем их присутствие постоянно, и слышим про них (напр.,

онец 2-й картины). Стрельцы—злые куклы в руках Хованского. Под'ячий—такая же кукла в руках Шакловитого. А над Хованским, Шакловитым, Голицыным и Досифеем стоят царь Петр—Мир (=мир) и Смерть, т. е., олицетворение того *третьего*, синтезирующего начала, которого на сцене показывать не полагается.

Так, идя шаг за шагом, можно распутать узел и найти в „Хованщине“ организующее начало. От лично-го душевного уклона композитора зависело возлюбить Жизнь или Смерть и привести действие к искомому зрителем единству, т. е., в улицу направо или налево. Ему, вероятно, показалось, что „правая“ улица—улица Смерти. Он и устремляется туда и создает неизгладимо трагический, небывалый во всей мировой оперной литературе финал: отпевание за живо любовника любовницей (причем любовница „изошла в песне“, в прекраснейшей мелодии-жемчужине в мелосе Мусоргского) и самосжигание людей, желавших жить, но уходящих от ужасов проходного двора в Смерть. Со всем нехстати „любуются“ на костер „потешные“. Мусоргский, вероятно, хотел быть заодно с ними, потому что очень часто в „Хованщине“ про них вспоминает, но, увя, душой своей, страдающей за народ в песне, оказался со смертниками.

III.

Как исполняют „Хованщину“. Как оперу, прилично обставленную, но не как *трагически* пронизанное действие о споре тела и души, жизни и смерти, действие, столь часто разыгрываемое русской жизнью, обычно лишь на краткие периоды застывающей в мешанском благополучии.

Оркестр прилично играет написанное, хор колеблется между крайностями: довольно беззаботным и неряшливым интонированием (понижение!) и высоким художественным под'емом—захватывающим слушателей исполнением выдающихся моментов в третьей картине. Теперь уже вошло в хорошую традицию повторять заключительную

молитву хора в конце этой картины. Наиболее же сильным моментом я считаю исполнение мужским хором стрелецкой песни, где разнузданность разбойников граничит с величием молодецкой удалы и беззаветной отваги. Здесь, именно, Мусоргский ярче всего проявил свое *знание* души народной—трепет буйной, жаждущей вырваться на волю стихии, бунт неиспользованных в жизни и скованных уродством житейских условий—могучих стремлений. Вообще, все те моменты в исполнении оперы, где выступает поднеотразимым воздействием гениальной музыки интуитивное постижение исполнителями жизненной силы, выделяются в яркие, волнующие картины. Значит, исполнение получается неровное, не потому, что эти отдельно впечатляющие моменты грубо выступают из целого, нарушая строй, а потому, что целое (т. е. цельный исполнительский замысел) есть ничто иное как среднее—серые будни, т. е., иначе говоря, целого и нет. Обе исполнительницы труднейшей партии Марфы (Калинина и Тарновская) стремятся всеми силами сыграть и спеть все, что положено, и достигают в пределах своих дарований хороших результатов, но обаяния властной, палимой огнем страсти, мучимой любовью чародейки—нет в их пении. Я знаю, что очень трудно выдержать напряжение в страшные два момента: заклятие воды у кн. Голицина и любовное отпевание, когда Марфа жаждет и поцелуев и мести: хочет видеть как будет гореть тело Андрея. Но *надо* дать это напряжение: иначе непонятно, почему, в первом случае, Голицин (Ершов) так страшится роковых слов: „не погадатель ли о судьбе твоей“, и, наоборот, понятно, почему, во втором случае, князь Андрей довольно равнодушно относится к совершающемуся.

Досифей—Молчанов прекрасно поет, но, повидимому, волнуется, и потому „речи“ его убедительны в вокальном отношении, но еще не властвуют над сознанием, не покоряют. Трактовка же всей роли в плане выдержанного сурового спокойствия, скрывающего

огненное сердце, мне нравится. Досифей — Касторский также прекрасно поет, но ведет всю роль горячее, властно и пылко убеждая, но во время удерживаясь на той грани, за которой мудрый старец-созерцатель может превратиться в изувера-демагога. В последней картине у Касторского были потрясающе-выразительные моменты, особенно, когда он, после исповедания веры братьями и сестрами, утвердив незыблемость решения торжественно-суровым: аминь,—меняет интонацию на радостно-пасхальный призыв к смерти: „облекайтесь в ризы светлые!“

Какой ужас таится в непомерно страшном и, вместе с тем, величаво-прекрасном замысле Мусоргского, каждая капля музыки которого заставляет перечувствовать и вскрыть в себе глубокие тайники жизни. И как, поэтому, трудно воплощение каждого слова, каждой фразы, чтобы не расплавить воли художника в собственном исполнительском, эмоциональном волнении и в то-же время не потерять

этого волнения, потому что для исполнения предназначений Мусоргского нельзя быть только певцом *).

Новая купюра, заменяющая прежние, вызывает еще большее недоумение. Вторая картина 4-го действия опять идет не вся, а перерывается ради непосредственного перехода в 5-ое действие на словах Досифея: „терпи, голубушка, люби, как ты любила, и славы венцом покроется имя твое.“ Этот переход неудачно обоснован „до-диезом“, как вводным тоном к начальной оркестровой фразе действия 5-го в *d moll.* Много ценнейшей и выразительнейшей музыки опять пропадает, не говоря уже о чисто-музыкальной неловкости подобной операции над произведением композитора, где жалко жертвовать малейшей долей выразительнейших звучаний.

Игорь Глебов.

*) Страшная, непомерно властная сила убедительности должна быть в интонации исполнителей. Но это отнюдь не мелодраматический тон злодеев, отдающих приказание своим подчиненным или терзающих своих жертв. Тут переходимая грань между оперой Запада и русской.

В. П. Далматов и С. И. Яковлев.

(к 10-тилетию их смерти).

Прошло десять лет со времени смерти двух видных сценических сил Александрийского театра—В. П. Далматова и С. И. Яковлева. И брешь, нанесенная их отсутствием в труппе, до сих пор не заполнена.

Значение их для театра было неодинаково.—Далматов был уже сложившийся актер. Великолепный Вихарев, Телятев, Мерич, Ашметьев, он в то же время благодаря своему возрасту, мог играть такие роли, как князя в „Деле“, Губернатора в „Присителях“, и играть превосходно. Но трагик он был посредственный; Лир и Макбет, в которых он выступал на частных сценах, ему не удались. Однако, роли с отсутствием трагического элемента у того же Шекспира, ему удавались. Он был незабываемый Петручио в „Усмирении строптивой“. Его спокойная, вдумчивая



В. П. Далматов
(„Холопы“ П. П. Гнедича).

игра в „Гамлете“ породила целую литературу. Многие были не вполне согласны с его трактовкой роли дат-

Никитина. В молодости ему довелось играть в одной труппе с Савиной, Давыдовым, Стрепетовой, не брезгая



В. П. Далматов и Кленский

(„Смерть Иоанна Грозного“ трагед. А. К. Толстого).

ского принца, но признавали, во всяком случае, что он играл ее культурнее и ярче, чем товарищ его по сцене—Дальский, присяжный трагик.

Далматов начал свое сценическое поприще в провинции, под именем

и опереткой, которую все тогда играли. Когда разрешены были частные театры в столицах, он был приглашен в Пушкинский театр, основанный после открытия памятника Пушкину в Москве, в 1880 году. Тут он



Ст. Яковлев и М. Потоцкая

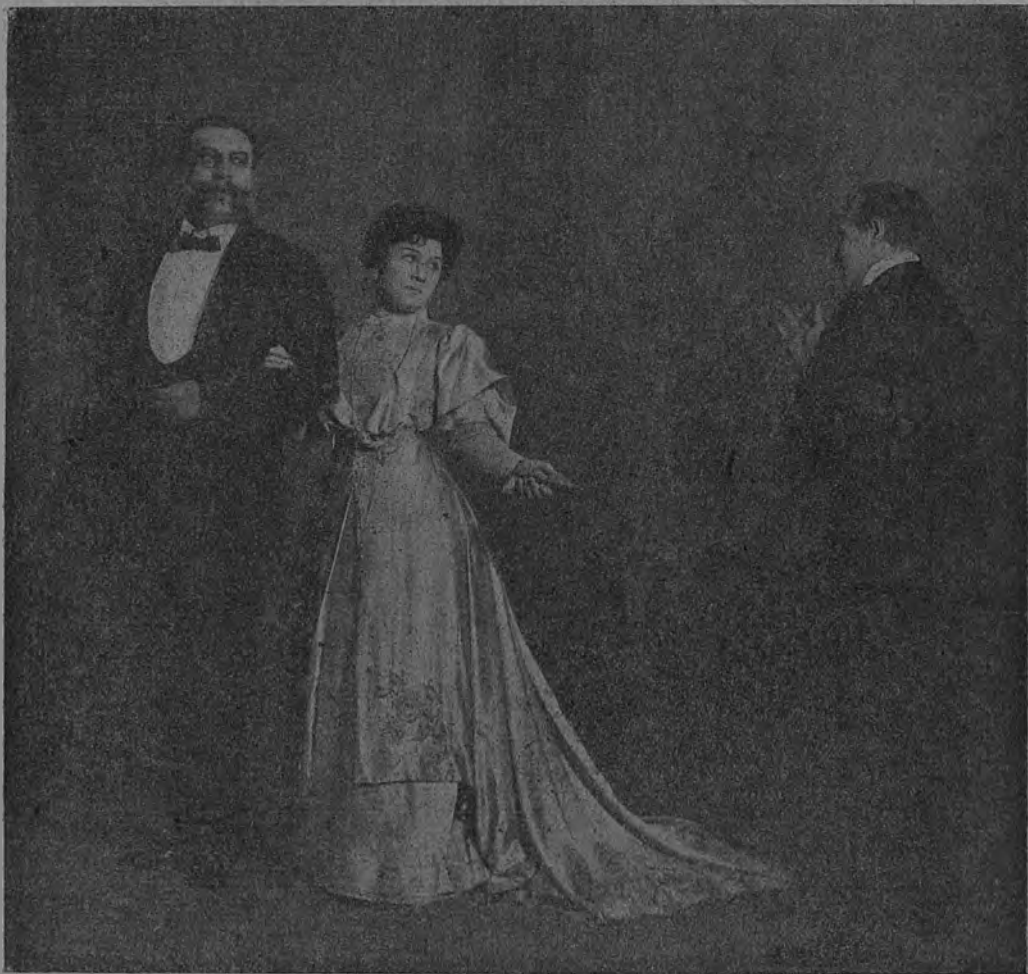
(„Стены“ пьеса Найденова).

встретился с такими артистами, как Андреев—Бурлак, Писарев, Иванов—Козельский, Горев, Свободин, Южин, Чарский, Волгина, Глама—Мещерская, Рыбчинская, Немирова—Ральф. Пробыв здесь три года, он в 1884 году был приглашен на Александринскую

сцену. Пробыв на ней десять лет, он не поладил с управляющим труппой (Крыловым) и уехал в провинцию. Сезон 1896—97 года он играл в антрепризе Литературно - Художественного Общества и сделался одним из любимцев петербургской публики. Осо-

бенно в этот сезон он выдался в трех ролях: герцога Альбы в „Ризоре“, Алтушева в „Разгроме“ и Мар-

бенно выдалось его исполнение: Бенедикта—в Шекспировской комедии „Много шума из ничего“, „Лорда



Далматов, Потоцкая и Ридаль
(„Бешеные деньги“ ком. Островского).

ка в „Новом мире“. С 1898 года он навсегда перебирается в Петербург и служит в театре Литературного Общества до весны 1901 г., когда снова получает приглашение в Александринский театр. Здесь он остается до своей смерти, 1912 года. В этот период его деятельности, осо-

Квекса—комедии Пинеро, того же названия, князя Абрезкова в „Живом труппе“ Толстого, Звездинцова в „Плодах просвещения“ его же, Перейденова в „Холопах“ Гнедича, Дубовского в „Мамусе“ Лихачева, Репетилова в „Горе от ума“; Раस्ताковского в „Ревизоре“ и пр.



В. П. Далматов—Релетиллов и Корвин-Круковский,—Загорецкий,
 („Горе от Ума“ ком. Грибоедова).

Далматов обладал необычайно крепким организмом. Он никогда не был болен. По его болезни за тридцатилетний период времени отменен был один спектакль, но и в этот день он находился за кулисами только не мог играть потому, что совершенно потерял голос. Заболев в начале февраля 1912 года, он продолжал играть и исполнять свои обязанности в драматической школе Литературного Общества, директором которой состоял. В жару, охваченный развивавшимся уже воспалением легких, он оставался в Маскараде Малого театра до 6-ти часов утра, и потом, через день принимал денежный отчет в этом празднике.— На похоронах его была огромная толпа. Похоронен он на Волковском кладбище, рядом с Д. В. Григоровичем.

С. И. Яковлев был сравнительно молодой актер: он в 1893 году был выпущен из драматических классов прямо на Александринскую сцену. Но здесь он пробыл недолго, перевелся в Москву в Малый театр. Затем появляется он в Петербурге на част-

ных сценах, и, наконец, снова уже прочно утверждается в труппе Александринского театра. Его талант окреп и развился. Прекрасно играя Елесю, Дормидонта и другие бытовые роли Островского, он особенно выдался в „Сердце не камень“, играя Константина на ряду с Давыдовым, Варламовым, Савиной, Медведевым. В будущем он обещал развиваться в прямого наследника этих бытовых исполнителей, обещал быть исполнителем лучших традиций нашего театра. Сыграв роль Лопухина в Чеховском „Вишневом саду“, он еще более показал, какой сильный актер, обладающий недюжинным талантом, явился среди нашей труппы. Каждую второстепенную роль он обрабатывал детально и умел совершенно преображать свою фигуру (напр. Битяговский в „Смерти Иоанна Грозного“).— Смерть не пощадила его: он скончался в мае 1912 года в полном расцвете сил и погребен тоже на Волковском кладбище.



ОБЗОР ПЕЧАТИ.

* * *

Открытие сезона в Академических театрах вызвало разнообразные отклики на страницах Петроградской прессы. Совсем не отмечено открытие б. Мариинского театра— „Руслан и Людмила“. Разноречивые отзывы вызвал „Посадник“. В то время как „Красная Газета“ не удовлетворена только исполнением, „приемля“ пьесу, „Жизнь Искусства“ никак не может успокоиться относительно самого произведения, в основе своей критики, впрочем, лишь перефразируя помещенный у нас же анализ „Посадника“ Боцяновского, а „Правда“ не без оттенка демагогии возвещает о преступной затрате народных денег на „ненужную постановку“. Ну, что же—

Управление должно теперь представить эти отзывы о пьесе тем самым властям, которые настояли на этой постановке. Открытие балетного сезона нашло отклик пока на страницах „Жизни Искусства“. Остальные, очевидно, колеблются между собственным впечатлением от спектакля и впечатлением от статьи высоко-авторитетного А. Вольнского.

* * *

Первая книжка „Еженедельника“ пока нашла отклик только на столбцах „Правды“. Статья написана с большим под'емом и неподдельным темпераментом, свидетельствующими о крайней юности автора ее, некоего Санга. Этими качествами автора и

объясняется то обстоятельство, что он прочитал (и то плохо) передовицу книжки, не дочитал статьи „Перед Сезоном“ и вовсе не прочитал всего остального. Отсюда и получился ему „конфуз привеликий“. Автор повествует об „ученых академиках“, которые убеждены в хаосе, тупике и пр. А в статье „Перед сезоном“, на которую он ссылается, имеется такое место—„Новое управление твердо убеждено, что „тупика“ в настоящее время в деде драматического творчества никакого нет... Прежняя закоснелость и неподвижность должны быть нарушены... взвесить то, что более гармонирует с современным строем понятий и это ввести в старый обиход академической драмы“.

Далее, Санг упрекает нас в отсталости, самовлюбленности и застылости. А если бы он прочитал, скажем, Игоря Глебова—„В ответ современности“, где столько ярких обвинений музыкальному обществу, живущему „фетишизмом и боязливым страхом перед прошлым“ и „в тупом преклонении“ перед прошлым; если бы, далее, Санг ознакомился бы со статьей П. Гнедича, где уже на 6 строчке говорится, „что на этих традициях много реликвий прежнего фетишизма, от которого следовало отвернуться, как от скверного тлена“, что „мы в периоде исканий“, что „хорошо ли, дурно ли велись театры за последнее пять лет, но возврату к прошлому нет“, что „совершается крутой поворот на новый путь“; если бы Санг прочитал бы все это внимательно, то быть может признал бы поспешность своих „выводов“, если вообще можно назвать „выводом“ такой размах с плеча“.

Прочитав внимательнее „Санг“ заметил бы, что „мощи нами беспощадно вскрыты и „разоблачены“, и что зерно „живого искусства“ скорее в глубоком

знании, чем в демагогической горячности.

Мы далеки, однако, от подозрения в недобросовестности автора заметки „Академическое тление“. О, нет—мы слишком уважаем „Петроградскую Правду“, чтобы допустить такую мысль. Нет, просто Санг очень молод и горяч, о чем свидетельствует и тон статьи, и обилие восклицательных знаков в скобках, а потому, по молодости лет, не дочитав книжки до середины и не просмотрев ее внимательно,—рубнул сгоряча.

Ведь ничем иным и нельзя объяснить эту прискорбную для самой газеты статью, которая (будь она напечатана в другое время и в другом месте) легко могла бы вызвать совершенно основательные упреки и в недобросовестности и в доносительстве.

* * *

Вот гораздо хуже обстоит дело с А. Канкаровичем, который в той же газете взял в ковычки наши „подлинные слова“ и, написал, что наш журнал намерен „прикрывать репутацию академического учреждения“. А у нас написано как раз обратное, что наш молодой журнал „имеет своим прикрытием репутацию академического учреждения“.

Ведь в этом есть *некоторая* разница, которая ясна даже и для режиссеров „из бывших хористов“, и „отсутствующих“ оперных дирижеров.

Впрочем, мы утешим А. Аканаровича—мы не согласны с его тоном, и с его мыслью, что мы „у разбитого корыта“; пусть это „состояние“ испытывают те, кто разочаровался в своих намерениях относительно академических театров, чего мы еще пока не испытали; но с основными положениями его статьи мы согласны. Об этом, только гораздо литературнее, пишет у нас же и Игорь Глебов.



БИБЛИОГРАФИЯ.

**
*
*

Русский Балет, достаточно широко освещенный за последние годы как в русской, так и в Европейской литературе, сравнительно бледно был отражен в живописи. А казалось бы, где же больше искать тем для вдохновения художника? На этих днях пробел этот пополнился вышедшим в свет новым художественным альбомом П. И. Гончарова, представляющем исключительный интерес как для любителей балета, так и для любителей современной изящной живописи. Роскошно изданный альбом in folio заключается в себе 20 литографированных и раскрашенных от руки автора (в небольшом количестве экземпляров) рисунков, посвященных наиболее ярким представлениям нашего славного балета. Живопись Гончарова чрезвычайно ценна и интересна своей строгой самостоятельностью. Ни в одном рисунке нет намека на заимствование и подражание. Все 20 рисунков выполнены удивительно законченно по графике и колориту. Альбом открывается прелестной красочно-сочной миниатюрой „Половецкого пляса“. На рисунке изображено всего восемь фигур, но это настоящая художественная квинт-эссенция Фокинской постановки. Далее идет ряд рисунков-портретов: Арлекин (П. Н. Владимиров), Сарацин (И. Ф. Кшесинский), Леандр (Н. А. Соляльников), Одетта и Зигфрид (Е. П. Герд и М. А. Дудко), Шопениана (Э. И. Вилль), Эсмеральда (О. А. Спесивцева), Petit corsaire (Е. М. Люком), „Петрушка“ (Э. И. Вилль, Л. С. Леонтьев и А. А. Орлов), Жар-птица (Е. М. Люком и В. В. Шавров), Сольвейг (Э. И. Вилль и М. А. Дудко), Голландский танец (Е. В. Лапухова), Papadagos (О. В. Федорова), Амур (Г. И. Большакова), Саломея (В. К. Иванова), Фея Каррабас (А. И. Чекрыгин), Индусский танец (А. А. Орлов), Pas d'esclave (В. И. Пономарев), Испанский танец (А. М. Монахов и А. А. Орлов), и Кашей (П. М. Бакланов).

Все рисунки сделаны тщательно и особенно прелестны их маленькие детали, художественные примечания автора, графические ремарки, помещенные в уголках рисунков и характерно оттеняющие сюжет и обстановку, окружающую натуру.

Альбом издан в литографии Откомхоза, при непосредственном участии художника Г. П. Любарского и А. Н. Лаврова, которым многочисленные любители балета принесут искреннюю благодарность за это изящное издание.

Д. Л.

Erstrebtes und Erlebtes Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit. Von Ernst von Possart. Sechste Auflage mit elf Bildertafeln. Berlin 1916. Ernst Siegfried Mittler und Sohn. Цена не обозначена.

Среди множества немецких книг по театру, благодаря войне своевременно не дошедших до нас, обращают на себя внимание мемуары умершего год тому назад знаменитого германского артиста Эрнста Поссарта.

Еще сравнительно не так давно Петербург любовался игрою этого выдающегося трагика, сумевшего даже на склоне дней, семидесятилетним старцем, благородством своей игры, горячим темпераментом и искренним вдохновением вызвать энтузиазм широкой русской публики и заслужить общее признание и любовь.

Воспоминания эти, доведенные, к сожалению, лишь до 1900 г., в живой и увлекательно написанной форме рисуют нам школьные годы Поссарта, первые проблески в нем актерского дарования, начальные робкие сценические шаги, долгий, упорный, непрерывный труд, целый ряд громадных препятствий, которые ему приходилось преодолевать в семье для того, чтобы легко и спокоено двинуться по намеченному пути, постепенное развитие творчества, скитания, первое признание публики и, наконец, настоящий крупный успех, а затем уже большую европейскую славу, гастроль в Америке и блестящее положение как актера и театрального директора Германии.

Все эти события проходят на фоне дел, знакомств, встреч и отношений громадного исторического интереса и значения. Специальные главы посвящены франко-прусской войне, Мейнингенцам, королю Баварскому Людовику II и знаменитому Мюнхенскому музыканту Герману Леви.

Книга иллюстрирована 32 photographиями разных выдающихся современников Поссарта и снабжена алфавитным указателем имен. Нельзя не пожалеть, что внешность издания не отличается хорошим вкусом.

С. Б.

Х Р О Н И К А.

Открытое заседание Музея Гос. Ак. театров 2 октября 1922 г.

посвященное

Впечатлениям участников (арт. бывш. Алекс. т.) поездки в Берлин летом с. г.

На последнем заседании музея группа артистов б. Александринского театра поделилась своими впечатлениями о совершенной ею летом с. г. поездке в Германию.

Первым выступил А. С. Любош, имея целью в общих чертах познакомить слушателей со своими впечатлениями о театральной жизни Берлина. Картина, им нарисованная, исключительно безотраднa.

В постановках решительно ничего нового, перемены давно пережитых приемов. Так, отход от повышенного тона и стремление к простоте, намечающееся теперь в Берл. постановках, нисколько не поражает, т. к. прием этот давно пережит даже и второстепенными театрами в России.

Ставшие трафаретными приемы перенесения действия в зрительный зал подносятся, как нечто новое (напр. постановка „Орфей в Аду“). Даже такая пьеса, как „Стакан воды“, в исполнении берлинских актеров навевала тоску на зрителей. Правда, А. С. Любош считает необходимым отметить то, что среди актеров есть несомненные таланты и, что небезинтересно,—это какая-то близость сценического облика одного из лучших актеров Wassmann'a к облику покойного К. А. Варламова и Foelker'a к облику Вл. Н. Давыдова, нашего лучшего актера.

Нельзя обойти молчанием и актера с замечательно поставленным голосом, чудной дикцией—Kurt'a Lukas'a.

Единственной постановкой, выделяющейся на бледном фоне театральной жизни Берлина, А. С. Любош считает „Крейслериану“, созданную по „Философии Кота Мурра“, „Серрапионовым братьям“ и „Истории Крейсера“. Музыка из „Ундины“ Гофмана.

В этой постановке проявился весь блеск и все совершенство современной театральной техники в Германии. То обстоятельство, что сцена может в своих частях передвигаться, — уже это одно вполне содействует почти кинематографической быстроте действия, развертывающегося в теч. 2½ часов. Всего в этом сценарии 42 картины.

Здесь необходимо указать на то, что даже при чтении сценария ясно преобладание, если так можно выразиться, самого действия

над словом. Кроме исключительного совершенства эффектов, А. С. Любош указывает и на удивительную ритмичность всего спектакля, на связанность всей массы сценических элементов. Отсюда как-бы вытекает та поразительная спайка, которая наблюдается между сценой и зрительным залом.

Заканчивая, А. С. Любош вспоминает удивительно эффектную постановку танцев в Wintergarten'e, где применен способ светящейся ткани (в костюме танцовщицы), причем, свет меняется непосредственно ею, что создает прямо сказочное впечатление.

Выступивший после А. С. Любоша Н. В. Петров, разбирая ту же постановку „Крейслерианы“, отдавая должное совершенству техники, считает, что единства подхода не было никакого. Вся работа режиссера, по мнению Н. В., разменялась на эти трюки удаляющейся сцены, появления прозрачных фигур и т. п., т. е. всего того, что является лишь придатком, но не сущностью театра.

Н. В. считает, что смысл спектакля не в том, как достигается тот или иной эффект, а ведь только это и возбуждает пост. Крейсерианы, нисколько не затрагивающей сущности театра. Н. В. Петров констатирует тяжелый кризис театра, одной из причин которого является измельчение акт. интеллекта и несоразмерное развитие театр. техники, значительно превышающей мастерство актера. Показателем этого м. б. та же „Крейслериана“. Н. В. считает, что только лишь русский театр способен возродить театр на Западе. Возражая Н. В., А. С. Любош указывает на несомненную подчиненность техники акт. игре. Но на это Н. В. отвечает указанием на несоответствие (полное) декорации всему сценич. действию, несоответствие, убивающее его.

Постановка Крейсерианы также поражает, как в былое время поражала феерия, но в обоих случаях существо театра не затрагивается.

В заключение Г. И. Горелов вкратце передал те впечатления, которые он получил от спектаклей группы акт. б. Алекс. театра, в котором он принимал участие.

Играть пришлось в исключительно тяжелых условиях. Главное,—было полное отсутствие соотв. монтировочных средств. Декорации и бутафория совершенно не соответствовали действию. По свидетельству Г. И. встречали труппу всюду исключительно тепло. Отзывы печати были самые благоприятные. Так, напр., указывалось, что с момента, как „Взвился занавес, исчезло ощущение чужбины“. Или — „Мы забыли, что можно так чудно играть“. Постановка и

исполнение „Смерти Тарелкина“ исключительно интересна и т. д. и т. д.

Заканчивая, Г. И. не может обойти молчанием ту страшную тоску по России, которую переживают живущие на чужбине русские актеры.

Г. Стебницкий.

кие театры в сезон 1922—23 гг.

Академические театры.

Управление Государственными Академическими театрами предоставляет ежемесячно 4.500 мест во все Академические театры Военно-Театральному Комитету для военных частей и организаций, 30 и 35% стоимости, и 9 тысяч мест Совету Проф. Союзов для рабочих, на таких же основаниях.

Артист Академической Оперы И. И. Коржевский 3-го Октября с. г. вернулся с Минеральных вод, где он провел курс лечения.

Первый выход в б. Мариинском театре возвратившейся из-за границы балерины О. А. Слесивцевой состоится 15-го Октября с. г. в балете „Спящая Красавица“.

В Понедельник, 9-го Октября с. г., в 8 час. вечера в Музее Государственных Академических театров состоится „Литературно-Музыкальное воспоминание о театре в старом Петербурге“. Вступительное слово — П. П. Гнедич. Участвуют Артисты Драмы, Оперы и Балета Госуд. Акад. театров: Е. П. Гердт, Н. М. Железнова, Н. М. Калинина, М. В. Коваленко, Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Николаева, О. А. Слесивцева, Е. И. Тиме, М. Ф. Шоллар, П. З. Андреев, Н. А. Большаков, Е. В. Вольф-Израэль, Народный Артист В. И. Давыдов, М. А. Дудко, В. И. Касторский, Д. И. Похитонов, Е. П. Студенцов, Заслуженные Артисты И. В. Тартаков и Ю. М. Юрьев.

Ближайшей постановкой в б. Михайловском театре является комедия в 5-ти действ. Феррари „В борьбе за идею“ в постановке Н. В. Смолича. Роли распределены следующим образом: Карл Гольдони—Б. А. Горин-Горяинов, Мария Николетта—Н. М. Железнова, Гримани—В. А. Гарлин, Марцио—Н. Н. Урванцов, Сиджиомондо—Горелов, Медебак—В. М. Фокин, Плачида—Е. Л. Плансон, Тита—А. А. Усачев, Норина—М. П. Тагианосова, Дон Педро—Я. О. Малюкин, Паолетто—В. И., Воронов, Дон Фульдженцио

—А. П. Хованский, Карл Циго—П. И. Андриевский, Каролина—Н. А. Усачева, Бартоло—С. А. Соколов и др.

Народный артист В. И. Давыдов 14-го Октября с. г. выезжает в Москву для участия в спектаклях Малого театра, а также и для участия в торжественном спектакле в честь 40 летнего существования Драматического театра б. Корша. На означенном спектакле будет присутствовать основатель этого театра Ф. А. Корш, который руководил театром около 35-ти лет.

К юбилею А. И. Южина.

От имени труппы б. Александринского театра, юбиляру был поднесен диплом на звание Почетного Члена труппы б. Александринского театра с занесением А. И. Южина во все постоянные штатные списки труппы. Также было передано ему постановление поместить портрет Александра Ивановича в фойе б. Александринского театра с надписью: „Почетный Член труппы Александринского театра“ и устроить спектакль в б. Александринском театре с участием А. И. Южина. На основании последнего постановления, Завед. Худож. частью театра Ю. М. Юрьев передал Юбиляру повестку со следующим содержанием:

Заведующий Художественной Частью Государственного Академического Драматического б. Александринского театра покорнейше просит Вас пожаловать на репетицию избранной Вами пьесы А. И. Сумбатова, имеющей быть в любой, избранный Вами, день и в любой, избранный Вами, час.

Делегация, приветствовавшая А. И. Южина обратилась к нему, как к управляющему труппой Малого театра, с просьбой вручить диплом Народной Артистке М. А. Ермоловой на звание Почетного Члена труппы б. Александринского театра.

Малый Оперный театр (б. Михайловский).

Заслуженный артист И. В. Тартаков уезжает в декабре в Ригу, где выступит в национальном театре в операх: „Евгений Онегин“, „Риголетто“, „Дравиата“, „Тангейзер“ и в четырех концертах.

Продолжают репетировать „Фауст“ с двойным составом исполнителей.

В течение декабря будет поставлена оперетта Зуппе „Боккачио“ (режиссер А. Н. Фона).

Центральная Библиотека Русской Драмы.

Посещаемость Центральной библиотеки за сентябрь выразилась в следующих цифрах: Артистов и артисток—69, учащихся школы—143, частных лиц—5.

Всего выдано 303 пьесы и 28 книг (главным образом, по вопросам Искусства).

По Отделу имени заслуженного артиста Н. Н. Ходотова за период с 1 по 21 сентября выдано всего 989 книг. Из них по беллетристике—925, гуманитарным наукам—55, естествознанию—4, социальным наукам—1 и журналов—3. Всего посетителей за это время перебивало 639 человек. Новых подписчиков—24.

Отдел имени Н. Н. Ходотова открыт ежедневно, кроме праздничных дней и понедельников, с 12 до 3-х ч. дня.

Государственные театры.

Управление Государственными театрами отдела Народного образования перешло из ведения Губполитпросвета в непосредственное ведение Губоно.

Новые театры.

3-го октября открылся петроградский театр драмы и комедии (Лиговская, д. 42). Для открытия была поставлена „Гроза“. Театр находится в ведении Культотдела Ник. ж. д.

Еврейский театр.

Труппа еврейского театра намерена ставить, помимо драм, и оперетты: „Колдунья“, „Суламифь“, „Разрушение Иерусалима“, „Бар-Кохба“ и др.

Театр новой драмы.

В день празднования Октябрьской революции будет поставлена революционная пьеса, которая окажется премированной на объявленном театром конкурсе. После идущего для открытия сезона „Восстания ангелов“ последует „Смерть Тарелкина“ в постановке режиссера Грипича.

Мастерская Передвижного театра.

Дальнейший репертуар представляется в следующем виде: „Жертвоприношение“ Тагора, „Три сестры“. Намечено устройство вечера в память Блока и спектакля по случаю 30-летия литературной деятельности Максима Горького („Город Окуров“).

* * *

Следующей новинкой будет оперетта Эйслера „Гоп-са-са“.

„Музыкальная Комедия“.

Идуг репетиции оперетты Шильбера „Сестренка“. Первое представление состоится 25 октября. В дальнейшем предполагается возобновить оперетту Кронихштедта „Запретный город“.

* * *

В состав труппы, вместо уехавшего в Москву Ростовцева, вступил Герман.

Большой драматический театр.

Начались общие репетиции комедии „Грелка“. Первое представление предполагается в начале ноября.

Петроградский Драматический театр.

Сезон открылся 5-го октября новой пьесой А. Н. Толстого „Любовь—книга золотая“. Приступлено к репетициям первой части цикла религиозных драм—„Никон“.

* * *

В железном зале Народного дома ежедневно устраиваются „Народные вечера“. Программа состоит из смешанных номеров всех жанров.

«Театр юных зрителей».

В театре ведется большая работа по расширенной в этом сезоне программе. В репертуар, рассчитанный прежде преимущественно на школьников I ступени, введены пьесы для юношества и—едва ли не впервые вообще—для школьного возраста. Последние пьесы представляют собой обработки сказок и песен в виде театрализованных хороводов.

Одновременно с подготовкой репертуара ежедневно, после спектаклей, происходят систематические занятия. Т. Ю. З. является для своих артистов и студий, в которой все они обучаются пластике под руководством Е. Н. Горловой-Пашковой и пением под руководством И. В. Немцева.

Ближайшая новая постановка театра—„Догоним солнце“, драмат. сказка И. Шмелева. Действующие лица сказки—стая журавлей („догоняющие солнце“), из коих один не может лететь и должен спуститься на землю, где он попадает к домашним животным „барского двора“. В конце концов воробей спасает журавля из чуждой и гнетущей его обстановки и помогает ему продолжать прерванный путь к солнцу.

Далее пойдет крымская легенда „Таир и Зорэ“ и „Проделки Скапена“ Мольера из репертуара для юношества; одновременно будет готовиться и пьеса для маленьких. „Проделки Скапена“ пока единственное классическое произведение в репертуаре театра в постановке А. А. Брянцева будет обращено особое внимание на яркость изображения эпохи и места действия—Италии

Балеты-интермедии будут носить национальный итальянский характер. Постановка не преследует цели реставрации театра времен Мольера.

Театр отметит в течение сезона столетие рождения Островского. Есть колебания между „Снегурочкой“ и „Бедность не порок“.

* * *

В Новом Драматическом театре репетируют „Восстание ангелов“ В. Соловьева и Брухштейна (постановка первого) по Ан. Франсу и „Необыкновенные приключения“ по Ирвингу К. Державина (постановка автора). Помимо этих новых постановок в ближайший репертуар войдет также „Смерть Тарелкина“ Сухово-Кобылина.

В программу театра входит выявление личности, пережившей годы революционной борьбы, поэтому в репертуар вошла пьеса К. Державина, в которой выводится Гофман в эпоху французской революции.

Усиленные репетиции не прерывают студийных занятий группы, работающей в классах движения, и индивидуальных занятий под руководством А. Л. Грипича.

Открытие театра предполагается около 15 октября, но может быть задержано производящимся капитальным ремонтом.

Коллективные театры.

Украинский театр.

3-го октября мелодрамой „Не ходы ты Грицю на вечерниці“ открылся Украинский театр. Состав труппы пополнен новыми силами.

Василеостровский театр.

7-го октября открылся сезон в Василеостровском театре. Была поставлена „Гроза“.

Свободный театр.

В свой ближайший репертуар театр включил произведения Н. Н. Евреинова.

Смолянский театр.

Труппа составлена из слушателей б. студии Максимова. В репертуаре „Слуга двух господ“, „Катастрофа“, „Женская война“ и др.

Театр „Пассаж“.

Театром приобретено исключительное право на постановку в Петрограде комедии Рышкова „Былое“ и пьесы Верналя „Заколдованный круг“.

* * *

Е. М. Грановская и С. Н. Надеждин получили предложение предпринять гастрольную поездку в Берлин, Вену и Лондон с пьесой „Поташ и Перламутр“.

* * *

„Комиссар нашего района“ будет идти в течение всего октября с некоторыми перерывами.

* * *

Упразднена музыка в антрактах, как нарушающая впечатление от пьес.

„Палас театр“.

Первое представление новой оперетты Валентинова „Хорошенькая женщина“ назначено на 12-е октября. Новые декорации изготовлены по эскизам художника Домрачова. Постановка автора.

„Троицкий театр“.

В репертуар Троицкого театра включена пьеса „Наивный человек“ по рассказу Вольтера. Постановка предполагается в конце октября.

* * *

Усиленно готовится пьеса В. Шоу „Великая Екатерина“. Заглавную роль играет А. Я. Садовская.

* * *

Автор „Вампуки“ В. Г. Эрнберг в настоящее время заканчивает новое произведение под названием „Юмористическое концертное отделение“.

* * *

Принята к постановке новая оперетта Эрлиха в 2 д. „В чаду опиума“.

„Вольная Комедия“.

В „Вольной Комедии“ начались репетиции новой пьесы немецкого драматурга Ганса Мюллера „Власть плоти“. Эпиграфом к этой пьесе является цитата из толстовской „Крейцеровой сонаты“: „Если не достигло теперь живущее поколение человечества цели, то не достигло оно только потому, что в нем есть страсти, и главная из них — половая“.

* * *

В новой программе „Балаганчика“ центральное место занимает „концентрическая“ авиационная оперетта-феерия „За рубежом“, в которой танцуют модный парижский танец l'en ai marge.

* * *

При „Вольной Комедии“ в малом зале организуется литературно-артистический кружок под названием „10-я муза“.

* * *

В непродолжительном времени в помещении бывш. Мажестик откроется новый театр „Гнездо перелетных ласточек“.

* * *

Книгоиз. „Третья стража“ готовит к печати целый ряд новых книг по театру и искусству, между прочим серию биографий о режиссерах, в какую вошли: Макс Рейнгард, Горди Крэг, Мейерхольд, Евреинов и др. В том же издательстве выходят: новая книга о Достоевском А. А. Евреиновой-Кашминовой „Подполье гения“ (Достоевский при свете новой сексуальной теории) и „Динамический Театр“ Г. Крыжицкого. Обе книги с иллюстрациями и портретами работы худ. Н. Акимова.

**

Первые два спектакля Московского балета в Филармонии прошли при почти пустом зале, за то на третий собрался в массе театральный Петроград. Балет имел художественный успех на всех спектаклях, тогда как в Москве его выступления постоянно вызывают протесты и шикание. Руководитель балета К. Голейзовский высказывает намерение продолжать свое дело в Петрограде. Очередные работы—„Дафнис и Хлоя“ и постановка на музыку Гольдвейзера. К участию в постановках привлекается видная артистка Петр. акад. балета. В скором времени несколько артистов труппы Голейзовского (во главе с Ефимовым, артистом Моск. ак. балета) выступят в Свободном театре.

Философский Балаган.

Объединенная режисером Г. Крыжицким группа театральной молодежи работает над созданием театра, созвучного современности и совмещающего глубокое философское содержание с ультра-театральной, почти балаганной, формой. В настоящее время начата работа над постановкой пьесы „Тот, кто дает пощечины“, сценарии Ю. А. Самарина, монтировка худ. Н. П. Акимова, музыка И. Шилангера. Ставит пьесу Г. Крыжицкий. В дальнейшем намечены: эксцентрическая оперетка „Шик-Поик“ и переделанная для современной сцены „Лизистрата“ Аристофана.

В Сорабисе.

Комиссия помощи безработным при Сорабисе ведет переговоры о приезде в Петроград известных зарубежных дирижеров—Менгельберга и Блеха. Сбор с их концертов поступает в пользу безработных.

**

А. Н. Борисоглебский принят в состав труппы театра драмы.

**

Художник М. П. Бобишев пишет новые декорации к опере Чайковского „Иоланта“.

„Общество пропаганды современной музыки“.

23 октября состоится первый камерный вечер Общества.

В программе: соната для виолончели и фортепиано Ф. С. Акименко; соната для кларнета и фортепиано Я. Я. Полферова; квартет А. Ф. Пашенко и фортепианные произведения В. И. Ельцына.

Искусство за границей.

Международные концерты камерной музыки.

(Письмо из Вены).

Во время происходивших в Зальцбурге торжеств в честь Моцарта, комитет, во главе с Рихардом Штраусом, организовал семь концертов музыки. В программу входили произведения композиторов почти всех стран. К сожалению, достоинство произведений не всегда соответствовало значению торжества. В интересах искренности необходимо признать, что из всех новых произведений лишь одно можно считать шедевром: квартет Пауля Гиндемита из Франкфурта, отличающийся своим модернизмом, где он использует все новые источники гармонизации и техники. Пауль Гиндемит дает нам, кроме того, то, чего недостает позднейшими произведениями Штрауса: оригинальные и великие идеи. Публика, сразу увлеченная величием композиции, с энтузиазмом отнеслась к произведению и автору. Многочисленные другие композиции обладают весьма неодинаковыми достоинствами. Прежде, чем услышать что-либо выдающееся, приходится ознакомиться с множеством посредственных произведений. В особенности эта бедность заметна в области песни. Мастера XIX века создали в этой области такие шедевры, что наша критика стала требовательной. Из 70 исполненных песен, лишь 8 нарушают общую посредственность: это—песни Р. Штрауса, написанные на романтические поэмы, и три песни Гроша из Вены, исполненные артисткой Венской оперы—Шуман.

Французские композиторы были представлены сонатой Дария Мильё для флейты, кларнета, гобоя и роуля: „Флейтой Пана“ Дебюсси, исполненной с большим изяществом Флери, сонатой Кехлина для двух флейт, а также рапсодией для двух флейт, кларнетов и роуля Гонеггера. Но где же остальная современная музыка? В том, что мы слышали, не было ничего значительного: в особенности сонату Мильё пелась отнести к музыке: это скорее противопоставление звуков, нагроможденных композитором, одержимым стремлением к новшествам, тем самым удаляемое от глубокого смысла музыки. Слишком часто, увы, сверх-модернист-

ская музыка повинуется законам более или менее дисциплинированного мозга, которому мало помогает вдохновение.

К той же категории можно отнести также Веелеша и Веберна из новейшей Венской школы. Квартет Веберна означает полнейшее разложение музыки; музыкальные мысли в нем так разбиты и несвязаны, что невозможно понять целого. Это уж не музыка, а взрыв звуков и шумов. Такого же мнения была и бедная публика, принявшая квартет в качестве скверной шутки. Рихард Штраус, улыбаясь, заметил: „Как хотите, а я моцартианец: По моему мнению, можно komponировать самым модернистским способом. не изгоняя тоники и доминанты; прежде всего, необходимы мысли и находчивость“.

Необходимо признать, что „Песня“ в сопровождении струнного секстета Карла Вейгеля из Вены, очень понравилась, так же, как и песня с аккомпаниментом малого оркестра, исполненная под управлением автора мисс Этель Смит из Лондона, хотя она и лишена глубокого чувства. Другие произведения заслуживают лишь молчания критики: игнорировать их существование—значит отнести к ним с благосклонностью.

В качестве солисток выступали артистки Венской оперы: Шуман, Мигачек и Вагнер, знаменитый пианист Вальтер Гизекинг, Мария Фрейд из Парижа. В исполнении участвовали оркестр духовых инструментов из Парижа, стяжавший крупный успех, а также квартет Гиндемита из Франкфурта. Серия концертов камерной музыки закончилась исполнением 2-го квартета Арнольда Шенберга.

В заключение торжеств было организовано общество для устройства в Зальцбурге ежегодных концертов камерной музыки.

Правление общества будет находиться в Лондоне.

Ницше, как музыкант.

В 25 номере „Carnet critique“ помещена статья Андре Керуа о Ницше, как музыканте. Философ уделял время также и музыке. С 1868 по 1897 года он писал гимны для хора и оркестра, пьесы для роля и сюиту из семнадцати мелодий. Если принять во внимание, что он родился в 1844 г., а скончался в 1900, то видно, что он занимался музыкальным творчеством в течение всей своей жизни. Он музыкант по своему происхождению, природе и воспитанию. Таково же по своему стилю и лиризму: стоит только прочесть „Вечернюю песнь Заратустры“.

Самая мысль его была полем борьбы между философом и музыкантом. Эта внутренняя борьба объясняет его ссору с Вагнером. Под конец жизни он предпочитал „Арлезьен“ „Парсифалю“ в силу этических соображений. „Ницше казался“, пишет в заключение Керуа; „что музыка имеет по преиму-

ществу освободительный характер: это—своего рода лекарство, противоядие слову, сила, одушевляющая и дающая мощь непосредственному чувствованию жизни... По его мнению, Байреит должен был стоять высшим учреждением новой культуры. Но лишь только он заметил, что личность Вагнера не обладала тем величием образа, который создал себе Ницше, как только он заметил, что искусство Вагнера вместо того, чтобы идти параллельно с греческой трагедией и потрясать массы содроганием мистерий Диониса, проявило симптомы разложения (Сумерки богов) и болезненной религиозности (Парсифаль), он должен был счесть то, чему ранее поклонялся. В этом нет поворота—это лишь несколько схематическая верность идее-чувству, питавшему всю его мысль“.

* * *

В состоявшемся под председательством Ганого заседании Совета Лиги Наций был заслушан доклад председателя комиссии по интеллектуальному сотрудничеству знаменитого философа Анри Бергсона. В докладе указывалось, что Совет Лиги должен начать обследование положения умственного труда в различных странах, тех затруднений, от которых умственная жизнь страдает, и средств, которые можно было бы принять. Умственная работа, как указал докладчик, в некоторых странах, в особенности в Австрии, недостаточно вознаграждается. Вследствие этого умственная работа находится под угрозой.

Доклад был принят Советом Лиги Наций.

Открытие музыкального сезона.

(Письмо из Лондона).

Музыкальный сезон начался торжеством в Глоучестере, во время которого были исполнены новые произведения: „Цветная симфония“ Артура Блисса и хорал Евгения Гуссенса, написанный на текст поэмы Деламара—„Молчание“.

„Цветная симфония“ пытается при помощи звуков изобразить пурпурный, красный, синий и зеленый цвета. Хотя автор и стремился выразить свое настроение при помощи аналогии с цветами, однако симфония не ограничена иллюстрацией цветов. Это—симфония со строго-мелодическими очертаниями. Форма ее строго логична, и последняя часть ее тщательно развитого фугового типа удовлетворяет всем требованиям, какие только можно предъявить к произведениям такого характера. Чувствуется работа острого, как бритва, ума, ума юного, ибо он не любит слабости чувства. Особенно чувствуется холодная красота в конце первой части и в средней теме. Третьей симфонией дирижировал сам автор. Она, повидимому, понравилась публике, и включена в программу зимних концертов.

Хорал Гуссенса звучит очень красиво, хотя в нем имеются такие места, которые несколько лет тому назад считались совершенно невозможными.

— Весьма характерна лекция, прочитанная Э. Митчелем слушателям летнего курса для музыкантов, организованного в Оксфорде. Митчелль — убежденный модернист. Свою лекцию Митчелль начал, вызвавшим недовольство строгих туристов, замечанием, что Бетховен — лишь звено в длинной цепи музыкантов, последним и самым великим звеном которой является Скрябин. Он иллюстрировал свою мысль исполнением произведений Рахманинова, Стравинского, Глазунова и Геди, означающих завершение творчества Скрябина. По его словам, некоторые музыканты придерживаются в музыке трех — Баха, Бетховена и Брамса, но хорошая музыка существовала и до Баха; для того, чтобы убедиться, достаточно посетить богослужение в Вестминстерском соборе на Пасху и ознакомиться с предшественниками Баха в церковной музыке. Он советовал своим слушателям подойти к новой музыке без предвзятых мнений, а отнестись критически. Необходимо иметь в виду, что Скрябин говорит новым музыкальным языком, и прежде чем критиковать его, учащийся должен стараться получить его понять. Новые композиторы не могли писать так, как Бах и Бетховен. Шелли не мог писать языком Шекспира.

Если упомянем еще о том, что опубликована программа симфонических концертов в помещении „Промэнейд“, то этим можно исчерпать важнейшие факты, знаменующие собой начало музыкального сезона в Англии.

В Лондон прибыла знаменитая артистка Тетрацини. Певицу сопровождает Тото-Амичи, артист на гитаре, аккомпанирующий во время исполнения ею песен для грампластинки, а также тенор Баджори.

Элеонора Дузе организовала в Милане труппу, и 15 сентября начала репетиции. Артистка подготавливает две пьесы — „Мертвый Город“ — Д'Аннунцио и „Привидения“ Ибсена, с которыми она совершит турне по Италии.

В Милане в этом сезоне будет поставлена новая опера Джакомантонио „Легенда моста“.

Директор парижского национального театра „Одеон“ Жанье предпринимает в этом

году децентрализацию работы, которая выразится в том, что труппа театра об'едет университетские города Франции и даст ряд классических спектаклей. Ректоры различных университетов приветствовали эту идею. Жемье надеется получить поддержку в форме субсидий или займа от городских самоуправлений. Таким образом, „Одеон“ станет национальным, а не парижским театром, получающим государственную субсидию.

Одновременно Жемье обратился к Максу Рейнгардту с предложением организовать международное общество режиссеров для периодических конференций. Он предполагает дать в Одеоне ряд иностранных пьес, которые будут поставлены режиссерами соответствующих стран. Так, „Воскресенье“ будет поставлено русским, а Рейнгардту он предлагает поставить трилогию Шиллера „Валленштейн“.

* * *

Знаменитая певица Нелли Мельба после турне по Австралии возвращается чрез Индию в Европу. В Лондоне она ожидается к 1 ноября.

* * *

В Лондоне открылась международная фотографическая выставка. Некоторые снимки в красках исполнены с таким искусством, что их трудно отличить от написанных масляными красками картин.

* * *

Скончавшийся французский художник Леон Бонна завещал все свои картины национальным музеям с тем, чтобы они всегда хранились в созданном им самим в Вайонне музее. Своему родному городу — Байонне он завещал также 200.000 франк. для поддержания музея имени Бонна и ежегодную премию в 12.000 франк. для поощрения местных талантов.

* * *

В Лондонском Реджент-театре поставлена новая пьеса Арнольда Беннета „Душа и тело“.

* * *

В Дорсете (Англия) найдена античная статуя из мрамора, изображающая женщину. Статуя относится к III веку до Р. Х.

* * *

Скончался венгерский композитор Аршад Шенди.

* * *

В Мюнхенских государственных театрах, кинематографах и кабаре плата для иностранцев (за исключением австрийцев) повышена с разрешения властей на 200—300%.



Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧ СКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Октябрь. Вторник. 10	Л А К М Э.	В 9-й раз ПОСАДНИК.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Октябрь. Вторник. 10
Среда. 11	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	В 30-й раз РЕВИЗОР.	ШУТ ТАНТРИС.	Среда. 11
Четверг. 12	РУСАЛКА.	СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА.	МАЙСКАЯ НОЧЬ.	Четверг. 12
Пятница. 13	РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА.	Во 2-й раз: ГОРЕ ОТ УМА.	ЦЫГАНСКИЙ БАРОН.	Пятница. 13
Суббота. 14	КНЯЗЬ ИГОРЬ.	В 10-й раз ПОСАДНИК.	СТАКАН ВОДЫ.	Суббота. 14
Воскресенье. 15	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	Д О Н - Ж А У Н.	ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА.	Воскресенье. 15

Начало спектаклей в 7 $\frac{1}{2}$ час. вечера.

ПРОГРАММЫ

ОГР. ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 10 по 15 октября 1922 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Театр Оперы и Балета.
(бывш. Маринский).

Во Вторник 10 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.

Заслуженные Артисты исп. роли: „Фредерика“ — И. В. Тартаков, „Китайского продавца“ — Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Джеральд	Н. А. Большаков.
Фредерик	И. В. Тартаков.
Нилаканта	В. Г. Шушлин.
Хаджи	А. А. Мишин.
Предсказатель	А. М. Соболевский.
Китайский продавец	Г. П. Угринович.
Куравар (цыган)	А. Т. Фомин.
Лакмэ	Р. Г. Горская.
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. К. Иванова, О. А. Облакова, В. П. Петрова, Н. К. Комендантова, 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 дмаы, 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 Среду 11 Октября

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА

Балет-феерия в 3 д., с прологом и апофеозом.

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. Соляников.

Действующие лица:

Флорестан XIV, король	Н. А. Соляников.	
Королева	О. 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.

Каталябют, обер-церемониймейстер короля Флорестана П. М. Бакланов.

Принц Дезире М. А. Дудно.

Лакей Н. А. Иосафов.

Галифрон, наставник принца Дезире П. И. Гончаров.

Фей	Сирень	М. Ф. Романова,
	Канарейки	М. А. Кожухова.
	Биолант	Ж. А. Шиманская.
	Крошка	Г. И. Большанова.
	Кандид	Т. А. Трояновская.
	Флер-де-фарин	Е. Н. Гейденрейх.

Карабосс, злая фея А. И. Чекрыгин.

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

ПРОЛОГ.

Картина 1-ая.

Крестины принцессы Авроры.**Grand pas d'ensemble.**

Фей: Романова, Кожухова, Шиманская. Большакова 1, Гейденрейх, Трояновская.

Свита феи Сирени: Григорьева, Свекис, Тютнина, Каукаль, Вадимова, Платонова, Лисовская, Евграфова.

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

Молодые девицы—восп-цы Государственного Театрального Училища.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

Картина 2-ая.

Четыре жениха принцессы Авроры.**Gaquettes des tricoteuses.**

Valse: Кусова, Лисовская, Ольхина, Власова, Павлова, Франгопуло, Комендантова, Григорьева, Михайлов, Кирхгейм, Прокофьев, Томсон, Кривалев, Андреев, Гуммерт, Кирсанов и др. артистки и артисты, Государств. балета.

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

Фрейлины: Шиманская, Стремлянова, Гейденрейх, Облакова. Молодые девицы: Декомб, Тютнина, Каукаль, Свекис. Пажи: восп-цы Государственного Театрального Училища.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

Картина 3-ая.

Охота принца Дезирэ.

Действующие лица:

Герцогиня Е. П. Петрова.
 Баронессы { Н. Ф. Рива.
 Л. А. Баранович.
 Графини { Н. А. Комендантова.
 А. И. Раупенас 1.
 Маркиза А. И. Раупенас 2.
 Охотницы, охотники, крестьянки, крестьяне

Игра в жмурки.

Гончаров, Баранович 1, Петрова 1 и др.
Musuet: Петрова, Баранович 1, Раупенас 2, Меркулова, Раупенас 1, Рива, Дудко, Михайлов, Берестовский, Морозов, Фремон.
Фарандола: Пюман, Петрова, Баранович 1, Рива и пр. артисты и артистки.

Появление тени Авроры и ее свиты: Гердт, Романова, Дудко.

Нимфы: Евграфова, Кирхгейм, Тютнина, Свекис, Коукаль, Большакова 2, Платонова, Декомб и др. артисты.

Панорама.

Картина 4-ая.

Замок Спящей Красавицы.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 5-ая.

Свадьба принца Дезирэ и принцессы Авроры.

ЭСПЛАНАДА ЗАМКА ФЛОРЕСТАНА.

Выход короля и новобрачных со свитой феи: 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 . П. Т. Смирнов.
4. { Златокудр. красав. Н. А. Комендантова.
 Принц Авенан . . М. А. Берестовский.
5. { Ослиная кожа . . . М. А. Эльман.
 Принц Шарман . . Н. А. Иосафов.
6. { Золушка Е. Е. Бибер.
 Принц Фортюне . А. В. Лопухов.
7. { Голубая птица . . . В. И. Пономарев.
 Принцес. Флорина Г. И. Большакова.
8. Белая кошечка . . . Т. А. Трояновская.
9. { Красная шапочка. М. А. Кожухова.
 Волк А. И. Бочаров.
10. { Принц Хохлик . . . А. А. Гуммерт.
 Принцесса Эмэ . А. И. Раупенас.
11. Мальчик с пальчик и его братья . . . Вос-ки Г. Театр. Уч.
12. { Людоед А. А. Алксеев.
 Людоедка К. К. Иванов.

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

Дивертиссемент.

Pas de quatre,

Фей: { Бриллиантов . . . М. Ф. Романова.
 Золота Е. Н. Гейденрейх.
 Серебра Л. А. Иванова.
 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—Алексеев.

Pas de quatre.

Аврора Е. П. Гердт.
Дезирэ М. А. Дудно.
Фея Золота Е. Н. Гейденрейх.
Фея Серебра Л. А. Иванова.

МАЗУРКА.

Артистки и артисты Государственного балета.

Общая кода.

Апофеос.

ИСПОЛНЯТ СОЛО:

на скрипке—Э. Э. Кюгер (Засл. Арт.).
„ виолончели—Д. Я. Могилевский,
„ флейте—И. М. Кляцес,
„ гобою—К. К. Сикка.
„ 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 связанную 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.

Балет поставлен в первый раз 3 января 1890 года и с тех пор с неизменным успехом прошел на сцене Мариинского театра более 200 раз. В настоящем возобновлении хореографическая часть была просмотрена, очищена от последующих добавлений, купюры 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 перемониймейстера 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 смягчает его: принцесса не умрет, но лишь заснет вместе со всем королевством на сто лет, по прошествии 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 сонсания 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 няньки дает во время танцев принцессе веретено. Аврора играет с невиданным предметом, укалывает 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 отдадут ему руку своей дочери.

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

В Четверг 12 Октября

РУСАЛКА

Большая опера в 4 действ. (7 карт.), с танцами.

Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина, с сохранением многих его стихов.

Музыка А. С. Даргомыжского:

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Танцы поставлены балетмейстером Ф. В. Лопуховым.

Роль „Свата“ испол. Заслуженный Артист В. С. Шаронов.

Действующие лица:

Князь Н. А. Большаков.
Княгиня М. Г. Крылова.
Мельник П. М. Журавленко.
Наташа, его дочь А. И. Кобзарева.
Ольга, сирота, подруга княгини А. В. Висленева.
Сват В. С. Шаронов.
Ловчий С. И. Преображенский.
Запевало И. К. Денисов.
Русалочка Воспитанница.

Артистами и артистками балетной труппы будет исполнено:

В 1-м действии — Русская пляска и хоровод.
М. А. Макарова, А. В. Лапухов. П. Н. Уланов и проч.

Во 2-м действии — Славянская и цыганская пляски. Соболева и проч. артистки.

В 4-м действии — Танец Русалок. Данилова и проч. артистки.

Бояре, боярышни, крестьяне, крестьянки, охотники и русалки.

Соло на виолончели исполнит Е. В. Вольф-Израэль (заслуж. артист).

В Пятницу 13 Октября

РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА

Опера в 5-ти действиях, муз. Ш. Гуно.

Декорации художн. Б. А. Альмедингена.

Танцы поставлены балетмейстером П. Н. Петровым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

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

Действующие лица:

Джульетта, дочь Капулетти В. М. Афрамеева.
Ромео С. В. Балашов.
Брат Лоренцо В. Г. Шушлин.

Стефано, паж Ромео Л. А. Самарина.
Парис А. М. Соболевский.
Капулетти, отец Джульетты А. В. Смирнов.
Меркуцио В. П. Грохольский.
Тибальдо, племянник Капулетти И. К. Денисов.
Герцог Веронский Г. В. Серебровский.

Бенволио, друг Ромео В. М. Калинин.
Гертруда, кормилица Джульетты Е. В. Чайковская.
Грегорио, управляющий домом Капулетти А. Т. Фомии.

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

Действие происходит в Вероне.

В Субботу 14 Октября

КНЯЗЬ ИГОРЬ

Опера в 4 действ., с прологом.

Музыка и слова А. Бородина.

(Сюжет заимствован по смерти автора Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым.

Декорации по эскизам академика К. А. Коровина: пролога, 1-й и 2-й картин 1-го действия и 4-го действия работы Г. И. Голова, 2-го действия П. Я. Овчинникова.

Костюмы по рисунку. Академика К. А. Коровина.

Танцы поставлены М. М. Фокиным.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

Роль „Скулы“ испол. заслуженный артист В. С. Шаронов.

Действующие лица:

Игорь Святославич, князь Северский П. З. Андреев.
Ярославна, его жена во втором браке А. И. Кобзарева.
Владимир Игоревич, сын его от первого брака Е. А. Третьякова.
Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат княгини Ярославны И. А. Сердюков.
Кончак, половецкий хан Г. А. Боссэ.
Кончаковна, дочь хана Кончака О. Ф. Мшанская.
Овлур, крещеный половецанин И. К. Денисов.
Скула } гудочники В. С. Шаронов.
Ерошка } В. М. Калинин.
Няня Ярославны Е. В. Чайковская.
Половецкая девушка М. Н. Павлова.

Во 2-м действии: Пляска половецких девушек: Е. В. Лопухова, О. М. Яковлева, О. А. Облакова, В. К. Иванова и проч.

Половецкая пляска с хором: Е. Е. Лопухова, А. В. Лопухов и проч. артисты и артистки Госуд. Ак. Балета.

Русские князья и княгини, бояре и боярыни, старцы, русские ратники, девушки, народ. Половецкие ханы, подруги Кончаковны, невольницы (чаги) хана Кончака русские поло- нянки, половецкие сторожевые.

Действие происходит: в прологе, в 1-м и 4-м действиях—в городе Путивле, во 2-м и 3-м действиях—в Половецком стане 1185 год.

В Воскресенье, 15 Октября

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА

Балет-феерия в 3 д., с прологом и апофеозом.

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. И. Ф. Кшесинский.

Действующие лица:

Флорестан XIV, король	И. Ф. Кшесинский.
Королева	О. М. Яковлева.
Принцесса Аврора, их дочь	О. А. Спесивцева.
Принцы	Шери (В. И. Пономарев.
	Шарман (Л. С. Петров.
	Фортюнэ (А. В. Лопухов.
	Флер-де-пуа. (П. Н. Петров.
Каталабют, обер-церемоний- мастер короля Флорестана	П. М. Бакланов.
Принц Дезираэ	Н. П. Ивановский.
Лакей	Н. А. Иосафов.
Галифрон, наставник принца Дезираэ	П. И. Гончаров.
Феи	Сирень (М. Ф. Романова.
	Канарейки (А. Д. Данилова.
	Виолант (Ж. А. Шиманская.
	Крошка (Л. А. Иванова.
	Кандид (Т. А. Троянская.
Флер-де-фарин	Е. Н. Гейденрейх.
Карабосс, злая фея	А. И. Чекрыгин.

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

ПРОЛОГ.

Картина 1-я.

Крестины принцессы Авроры.

ДАРЫ ВОЛШЕБНИЦ.

Grand pas d'ensemble.

Феи: Романова, Иванова, Данилова, Шиманская. Гейденрейх, Троянская.

Свита феи Сирени: Григорьева, Свекис, Тютнина, Коукаль, Вадимова, Платонова, Лисовская, 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.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

Картина 2-я.

Четыре жениха принцессы Авроры.

Gaquetes des tricoteuses.

Valse: Кусова, Лисовская, Ольхина, Власова Павлова, Франгопуло. Комендантова, Григорьева, Михайлов, Кирхгейм, Прокофьев, Томсон, Кривалев, Андреев, Гуммерт, Кирсанов и др. артистки и артисты Государств. балета.

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

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

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

Картина 3-я.

Охота принца Дезираэ.

Действующие лица:

Герцогиня	Е. П. Петрова.
Баронессы	(Н. Ф. Рива.
	(Л. А. Баранович.
Графини	(Н. А. Комендантова.
	(А. М. Раупенас 1.
Маркиза	А. И. Раупенас 2.
Охотницы, охотники, крестьянки, крестьяне.	

Игра в жмурки.

Гончаров, Баранович 1, Петрова 1 и друг. Menuet: Петрова, Баранович 1, Раупенас 1, Меркулова, Раупенас 2, Рива, Дудко, Михайлов, Берестовский, Морозов, Фремон.

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

Появление тени Авроры и ее свиты: Спесивцева, Романова и Ивановский.

Нимфы: Евграфова, Кирхгейм, Тютнина, Свекис, Коукаль, Вольшакова 2, Платонова, Декомб и др. артисты.

Панорама.

Картина 4-я.

Замок Спящей Красавицы.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 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 Фортюнэ | А. В. Лопухов. |
| | { | Голубая птица | Л. С. Петров. |
| 7. | { | Принцес. Флорина | П. А. Трояновская. |
| 8. | { | Белая кошечка | М. А. Кожухова. |
| | { | Красная шапочка | Л. М. Тютнина. |
| 9. | { | Волк | А. И. Бочарова. |
| 10. | { | Принц Хохлик | А. А. Гуммерт. |
| | { | Принцесса Эмэ | А. И. Раупенас. |
| 11. | { | Мальчик с пальчик и его братья | Вос-ки Г. Театр. Уч. |
| 12. | { | Людоед | А. А. Алексеев. |
| | { | 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 quarte.

- | | | | |
|------|---|-----------------------|-------------------|
| Фей: | { | Бриллиантов | А. Д. Данилова. |
| | { | Золота | Е. Н. Гейденрейх. |
| | { | Серебра | Л. А. Иванова. |
| | { | Сапфиров. | М. Ф. Каукаль. |

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

Pas de dech. Голубая птица и принцесса Флорина—Трояновская и Петров 2.

Pas de caractère. Красная шопочка и Волк—Тютнина и Бочаров 1.

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

Pas d'errichon. Мальчик с пальчик и его братья—восп-ки Государ. Театрального Училища.—Людоед—Алексеев.

Pas de quarte.

- | | |
|-----------------------|-------------------|
| Аврора | О. А. Спесивцева. |
| Дезира | Н. П. Ионовский. |
| Фея Золота | Е. Н. Гейденрейх. |
| Фея Серебра | Л. А. Иванова. |

МАЗУРКА.

Артисты и артистки Государственного балета.

Общая кода.

А по ф о з.

ИСПОЛНЯТ СОЛО:

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

Капельмейстер В. А. Дранишников.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Драматический Театр.

Во Вторник 10 Октября

Дебют А. Н. Борисоглебского.

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 Б. М. Кустодиева.

Музыка М. В. Владимирова.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

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

Действующие лица:

- | | | |
|---|-----------------------|-------------------|
| Боярин Глеб Миронч, | 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 | | Б. Н. Светлов. |
| Рогович | новгородские бояре | А. С. Любош. |
| Жирох | | Н. Н. Урванцев. |
| Кривцевич | | В. М. Фокин. |
| Василько, жених Веры, дочери посадника | | М. И. Саларов. |
| Ставр | товарищи его | * * * |
| Головня | | К. Я. Григорович. |
| Радько | | В. И. Воронов. |

Боярин Фома Григорьевич, бывший новгородский воевода . . . П. И. Андриевский.

Боярин Андрей Юрьевич Черный, новый новгородский воевода . . . Ю. М. Юрьев.

Наталья, полюбовница Черного . . . Е. И. Тимое.

Рагуйлф, брат ее, из неприятельского стана . . . А. Н. Борисоглебский.

Кондратьевна, няня Натальи . . . Л. П. Карташова.

Девушка, прислужница Натальи . . . Е. П. Карякина.

Мечник . . . А. И. Булыгин.

1-ый . . . Г. И. Горелов.

2-ой . . . Н. С. Грибанов.

3-ий . . . Н. И. Золотов.

4-ый из народа . . . Л. М. Клочковский.

5-ый . . . С. А. Соколов.

6-ой . . . С. А. Угельский.

7-ой . . . Н. Д. Локтев.

8-ой . . . 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 Среду 11 Октября

с участием В. Н. Давыдова.

РЕВИЗОР

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

Постановка Заслуженного Режиссера
Е. П. Карпова.

Декорации академика Г. А. Косякова.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Сквозник-Дмухановского“—В. Н. Давыдов, «Осипа»—К. Н. Яковлев, „Мари Антоновы“—М. П. Домашева, „Добчинского“—Н. П. Шاپоваленко.

Действующие лица:

Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, городской . . . В. Н. Давыдов.

Анна Андреевна, жена его . . . Н. В. Ростова.

Марья Антоновна, дочь их . . . М. П. Домашева.

Иван Александрович Хлестаков, чиновник из Петербурга . . . Б. А. Горин-Горайнов.

Осип, его слуга . . . К. Н. Яковлев.

Артемий Филиппович Земляника, попечитель богоугодных заведений . . . В. А. Бороздин.

Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин, судья . . . Я. О. Малютин.

Иван Кузьмич Шпекин, почтмейстер . . . И. Н. Морвиль.

Лука Лукич Хлопов, смотритель училищ . . . А. П. Пантелеев.

Жена его . . . В. А. Рачковская.

Петр Иванович Бобчинский, городской помещ. . . А. А. Усачев.

Петр Иванович Добчинский, тоже . . . Н. П. Шاپоваленко.

Коробкин, отставной чиновник, почетное лицо в городе . . . Н. Н. Урванцов.

Люлюков, тоже . . . * * *

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 } квартал-
Пуговицын } ные. * * *

Держиморда } * * *

Христиан Иванович Гибнер, уездный лекар . . . * * *

Жена Коробкина . . . М. Н. Мансветова.

Гостья . . . А. В. Алина.

Трактирный слуга . . . В. И. Воронов.

Мишка, слуга городничего . . . С. А. Угельский.

Жандарм . . . С. А. Соколов.

Гости, купцы, мещане, посетители — сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драм. театра.

Действие происходит в уездном городе.

В Четверг 12 Октября

в 3-й раз:

СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА

(ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ).

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

Новые декорации художника Б. А. Альмедигена.

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

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

Действующие лица:

Максим Кузьмич Варравин, он же капитан Полутатарин . . . Я. О. Малютин.

Кандид Касторович Тарелкин, он же Сила Силыч Копылов . . . Б. А. Горин-Горайнов.

Антиох Еллидифорович Ох, частн. пристав . . . А. С. Любош.

Иван Антонович Распуев, исправл. должность квартального надзират. К. Н. Яковлев.
 Чибисов } Л. М. Клочковский.
 Ибисов } чиновники. А. И. Булыгин,
 Омега } Н. С. Грибанов.
 Флегонт Егорыч Попугайчиков, купец . . . Н. П. Шаповаленко.
 Помещик Чванкин . . . А. А. Усачев.
 Крестьян Крестьянович Унмегликхейт, доктор . В. А. Гарлин.
 Людмила Спиридоновна Брандахлыстова, прачка А. А. Чижевская.
 Мавруша, кухарка . . . Е. П. Корчагина-Александровская.
 Пахомов, дворник. . . А. П. Пантелеев.
 1-й } кредитеры. Д. Х. Пашковский.
 2-й } Н. Д. Локтев.
 Качала } мушкетеры. С. А. Соколов.
 Шатала } * * *
 Ваничка, сын Распуева, писарь . . . * * *

Чиновники, кредитеры, мушкетеры, гробовщик, дети Брандахлыстовой.

В Пятницу 13 Октября

с участием В. Н. Давыдова

ГОРЕ ОТ УМА

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

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Фамусова“—В. Н. Давыдов, „Чацкого“—Ю. М. Юрьев, „Лизы“—М. П. Домашева.

Заслуженный режиссер Е. П. Карпов.

Действующие лица:

Павел Афанасьевич Фамусов, управляющий казенным местом . . .	В. Н. Давыдов.
Софья Павловна, его дочь . . .	М. А. Ведринская.
Лиза, служанка . . .	М. П. Домашева.
Алексей Степанович Молчалин, секр. Фамусова, живущий у него в доме . . .	Е. П. Студенцов.
Александр Андреевич Чацкий . . .	Ю. М. Юрьев.
Полковн. Скалозуб, Сергей Сергеевич . . .	Я. О. Малютин.
Наталья Дмитриевна . . .	В. Р. Стрешнева.
Платон Михайлович, ее муж . . .	А. С. Любош.
Князь Тугоуховский . . .	Н. П. Шаповаленко.
Княгиня, жена его . . .	Н. Л. Тираспольская.
1-я }	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.
Репетиллов	Б. А. Горин-Горяинов.
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. Лочинова, О. А. Шумская, сотрудники и сотрудницы Русской драматической труппы.

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

В Субботу 14 Октября

в 9 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. Владимировна.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

Заслуж. Артисты исполняют роли: „Боярыня Мамелфа Дмитриевна“—В. А. Мичурина, „Боярыня Черного“—Ю. М. Юрьев, „Веры“—М. П. Домашева.

Действующие лица:

Боярин Глеб Мироныч, посадник Новгородский . . .	Я. О. Малютин.
Посадница, жена его . . .	В. Р. Стрешнева.
Вера, дочь их	М. Д. Домашева.
Боярыня, Мамелфа Дмитриевна, вдова прежнего посадника	В. А. Мичурина.
Вышата	Б. Н. Светлов.
Рогович } новгородские бояре	И. И. Борисов.
Жирох }	Н. Н. Урванцов.
Кривцевич }	В. М. Фокин.
Василько, жених Веры, дочери посадника	М. И. Саларов.

Ставр	} товарищи его.	В. И. Лебедев *).
Головня		К. Я. Григорович.
Радько		В. И. Воронов.
Боярин Фома Григорьевич, бывший новгородский воевода		П. И. Андриевский.
Боярин Андрей Юрьевич Чермный, новый новгородский воевода		Ю. М. Юрьев.
Наталья, полюбовница Чермного		Е. И. Тиме.
Рагуйло, 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 }		Н. И. Золотов.
4-ый }		Л. М. Ключковский.
5-ый } из народа		С. А. Соколов.
6-ой }		С. А. Угельский.
7-ой }		Н. Д. Локтев.
8-ой }		Я. А. Курганов.

Огнищане, бояре, боярыни, гридни, житые люди и черный люд, Сотрудники 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 Воскресенье 15 Октября

в 5-й раз:

ДОН-ЖУАН

Ком. в 5-ти д. Мольера, перев. Родиславского.

Декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы и бутафория по рисункам художника А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Музыка из сочинений Ж. Ф. Рамо, аранжирована для струнного оркестра В. Каратыгиным.

Роль „Дон-Жуана“ исп. Заслуженный Артист Ю. М. Юрьев.

Действующие лица:

Дон-Жуан	Ю. М. Юрьев.
Сганарель	Б. А. Горин-Горяинов.
Эльвира, жена Дон-Жуана	Н. М. Железнова.
Дон-Карлос } братья Эльвиры	И. Н. Морвиль
Дон-Алонзо }	К. Я. Григорович.
Дон-Луи, отец Дон-Жуана	Я. О. Малютин.

Шарлотта } крестьянки	Е. И. Тиме.
Матюринна }	В. А. Рачковская.
Пьеро, крестьянин	С. А. Угельский.
Диманш, торговец	С. В. Брагин.
Нищий	Г. И. Горелов.
Сомнительная личность	Я. А. Курганов.
1-й } слуги Дон-Жуана	Д. Х. Пашковский.
2-й }	Н. Д. Локтев.
Гусман, конюший Эльвиры	Л. М. Ключковский.
Статуя командора	С. А. Соколов.

Призраки: дама в маске и время с косяю в руках; три разбойника—Сотрудники Госуд. Акад. Др. Театра и ученик Школы-Студии Имени Народн. Засл. Арт. В. Н. Давыдова.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

Во Вторник 10 Октября

НИЩИЙ СТУДЕНТ

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

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Кулер.

Действующие лица:

Графиня Палматика	Е. В. Чайковская.
Лаура	Е. А. Бронская.
Бронислава	А. И. Попова-Журавленко.
Полковник Оллендорф	П. М. Журавленко.
Майор Ванегейм	В. И. Воронов.
Ротмистр Генричи	А. И. Катеринский.
Лейтенант Кирштейн	Г. А. Гинзбург.
„ „ Похгофф	В. Ф. Райков.
Корнет Ритгоффен	А. С. Пятницкий.
Симон } студенты	С. В. Балашев.
Ян }	В. Л. Легков.
Вогумил, кузен графини	И. И. Подохин.
Ева, его жена	Е. Г. Пашутина.
Бургомистр	Н. Д. Николаев.
Габриэль, слуга графини	М. И. Тихонов.
Энтерих, смотритель тюрьмы	Г. В. Серебровский.
Пифке } сторожа	П. И. Зайцев.
Пуфке }	К. И. Гальмин.
Рей, хозяин ресторана	А. А. Красноленский.
Метр д'отель	В. Н. Ку克林.
Народ, торговцы, солдаты, музыканты, крестьяне, арестанты и др.	

Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.

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

В Среду 11 Октября

ШУТ ТАНТРИС

драма в 5-ти действ. Эрнста Хардта.

Перевод с немецкого П. П. Потемкина.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

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

Музыка М. А. Кузьмина.

Постановка Вс. Э. Мейерхольда.

Пьеса возобновлена Н. В. Смоличем.

Роль „Марка“ исполнит 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. С. Стахова.
Герцог Деновалин	А. С. Любош.
Рыцарь Динас Лиданский	П. И. Андриевский.
Пришлый } Маски рыцаря	
болящий } Тристана из	П. И. Лешков.
Пришлый } Лонуа.	
шут }	
Огрин, шут короля	Н. В. Смолич.
Ганелун	Б. Н. Светлов.
1-й }	А. И. Булыгин.
2-й }	С. А. Соколов.
3-й } Гельские бароны	Н. С. Грибанов.
4-й }	Я. А. Курганов.
5-й }	К. Я. Григорович.
Чужеземный рыцарь	М. И. Саларов.
Ивейн, вождь болящих	Д. Х. Пашковский.
Гилен	* *
Пастух	* *
1-й }	* *
2-й } слуги	* *
Парень	* *

Девушки и женщины из народа: Артистки—
О. Н. Арбенина, А. В. Алина, М. А. Новинская,
М. А. Снежкова, А. А. Трей.—Лубинские болящие,
палач, рыцари, оруженосцы, слуги. Народ:
сотрудницы, сотрудники Гос. Академич. Драм. Театра.

Действие происходит в замке Санкт-Лубина.
Между 4-м и 5-м действиями антракта нет.

В Четверг 12 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.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Голова	А. В. Белянин.
Левко, его сын	А. М. Кабанов.
Свояченица Головы	Н. М. Калинин.
Ганна	О. В. Тарновская.
Писарь	Н. И. Соловьев.
Винокур	В. М. Калинин.
Каленик	И. И. Коржевский.
Панночка	М. А. Елизарова.
Наседка	Е. С. Беляева.
Ворон	М. А. Дылевская.
Мачеха	Е. В. Чайковская.

Парубки, девушки, десятские, утопленницы-русалки.

Действие происходит в Малороссии близ Диканьки, на Троицкой или Русальской неделе.
Соло на скрипке исполнит Э. П. Фельдт.

В Пятницу 13 Октября

ЦЫГАНСКИЙ БАРОН

Ком. опера в 3-х действ., муз. Иоганна Штрауса.

Перевод М. Ярона.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Саффи	А. И. Кернер.
Арсена	А. И. Попова-Журавленко.
Ципра	Е. Н. Николаева.
Миранелла	Е. А. Сабинина.
Баринкай	Н. А. Большаков.
Зупан	И. И. Коржевский.
Омонай	В. Л. Легков.
Отгокар	А. А. Фрунза.
Карнеро	Н. И. Соловьев.
Пали	И. П. Падохин.
Михали	Н. Н. Куклин.
Слуга Зупана	Н. Д. Андрианов.

Цыгане, цыганки, лодочники, драбанты, гусары, вербовщики, маркитантки, солдаты, горожане.

В Субботу 14 Октября

в 3-й раз:

СТАКАН ВОДЫ

Комедия в 5-ти действиях, Е. Скриба.

перев. Н. Р-ской и И. Платона.

Действующие лица:

Королева Анна М. П. Тагианосова.
 Герцогиня де-Марльбору,
 ее фаворитка В. С. Стахова.
 Генри де-Сант-Жан, ви-
 конт де-Боллингброк Б. А. Горин-Горайнов.
 Мешем, прапорщик гвар-
 дейского полка К. Я. Григорович.
 Абигайль, двоюродная се-
 стра герцогини Марль-
 бору Н. М. Железнова.
 Маркиз де-Торси, послан-
 ник Людовика XIV * * *
 Леди Альберль А. Н. Троицкая.
 Томсон, камердинер ко-
 ролевы * * *
 Придворные дамы, члены оппозиции; А. Л.
 Трей, Т. А. Субботина, М. А. Новинская,
 О. Н. Арбенина, А. В. Алина.
 Действие происходит в Лондоне, во дворце
 Сент-Джемс. Четыре первых действия в
 приемном зале, последнее—в комнате коро-
 левы.

*В Воскресенье 15 Октября***ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА**Опера в 3-х действиях и 4-х картинах, му-
зыка Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации художника Б. М. Кустодиева.

Сценическая постановка В. Р. Раппопорт.

Действующие лица:

Марфа, М. В. Коваленко.
 Любаша М. А. Самарина.
 Дуняша, ее дочь, подруга
 Марфы В. В. Панаева.
 Домна Сабурова, купече-
 ская жена Е. Л. Боголепова.
 Петровна, ключница Со-
 бакиных Е. В. Чайковская.
 Сенная девушка Е. С. Беляева.
 Иван Лыков, боярин А. М. Кабанов.
 Елисей Бомелий, царский
 лекарь Н. С. Артамонов.
 Парень А. А. Фрунза.
 Григорий Грязной, оприч-
 ник В. А. Селях.
 Малюта Скуратов А. В. Белянин.
 Василий Собакин, Новго-
 родский купец Н. П. Молчанов.
 Царский истопник М. И. Тихонов.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

== „БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“ ==

ПЛОЩАДЬ ВОССТАНИЯ (БЫВ. ЗНАМЕНСКАЯ).

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

Ц Е Н Ы У М Е Р Е Н Н Ы Е .

При ресторане от 11 час. веч. кабаре:

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

СВЕТЛО! ТЕПЛО! УЮТНО! ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО. БИЛЛИАРД. ПИВО.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Государств. Академических Театров

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

□ □ □ □ □ □

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

П Р Е Д Л А Г А Е Т в большом количестве комплекты театральных билетов.

П О К У П А Е Т книги, художественные увражи на русском и иностранных языках отдельно и целыми собраниями, а также иконографию по театру в гравюрах и рисунках.

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

Роскошное издание. Выпущена в ограниченном количестве нумерованных экземпляров, часть которых раскрашена автором.

Право на продажу издателем предоставл. исключительно нашему магазину.

ЭКОНОМЬТЕ ВАШИ ДЕНЬГИ!

НЕ ПРОДАВАЙТЕ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ, не обратясь в комиссионное бюро

— С. ЛАЗАРЕВИЧ и А. ГИМЕИН. —

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

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

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

— ОЦЕНКА БЕСПЛАТНО. —

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

АТЕЛЬЕ ДАМСКИХ ВЕРХНИХ ВЕЩЕЙ

Братья А. и М. ПОРТНОВЫ

и С. С. СЕРГЕЕВ.

— Троицкая ул. д. 5, кв. 22. —

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

ОТДЕЛ МЕХОВЫХ ВЕЩЕЙ и ПОДБОРКА РАЗНЫХ МЕХОВ.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР НОТ

(РУССКИХ и ИНОСТРАННЫХ ИЗДАНИЙ)

и УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО МУЗЫКЕ

имеются во вновь открытом Нотном магазине

Ф. К. САДОВСКОГО и К^о

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

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК АКТЕАТРОВ“ в непродолжительном времени
выпускает

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИК

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

Помещение в тексте — БЕСПЛАТНО.

Отдельные объявления — ЗА ОСОБУЮ ПЛАТУ.

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

ПЕТРОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАШИНОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ТРЕСТ.

Управление: Петроград, Сергиевская, 17.

Тел. 5-51-77, 5-51-78, 1-38-54.

Телеграфный адрес: ПЕТРОГРАД МАШИНОСТРОЙ.

ОБЪЕДИНЯЕТ ЗАВОДЫ:

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

ТРЕСТ ИЗГОТОВЛЯЕТ и ПОСТАВЛЯЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДЕЛИЯ:

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

ПАРОВОЗЫ и ВАГОНЫ—постройка, ремонт, запасные части.

УЗКОКОЛЕЙНЫЕ ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ—оборудование полотна и вагонетки.

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

ДВИГАТЕЛИ ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ—специально Дизеля.

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

ТОРФЯНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ.

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

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

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

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

Пл 22-4
1922-4

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

75 рублей.