№ 5.

Воскресенье
15 Октября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: На помощь! — 1. „Гамлет и Юлий Цезарь", П. Гнедича.— 2. Сиамский театр, Г. Крыжицкого.—3. Театральные впечатления, Н. Розенталя. — 4. Заветные думы Скрябина, Е. Браудо. — 5. В преддверии Нового Баха, И. Шиллингера. — 6. Музыкально - характеристические этюды, Н. Малкова. — 7. „Спящая Красавица", Игоря Глебова.— 8. Впечатления и разговоры, A—moll. — 9. Обзор печати. — 10. Библиография. — 11. Хроника. — 12. Репертуар. — 13. Программы спектаклей Академических театров. — 14. Об'явления.

Иллюстрации: Портреты В. Н. Давыдова и В. П. Далматова.

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

Ответственный редактор
Я. Я. Полферов.

■ ■ ■

„Еженедельник Академических Театров"

журнал, посвященный вопросам искусства:

ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

Б. В. Асафьева, А. Ж. Бенуа, А. Л. Волынского, П. П. Гнедича, А. Я. Головина, М. М. Двинского, З. И. Любинского, Я. Я. Полферова, А. С. Полякова и И. В. Экскузовича.

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК" выходит по Воскресеньям.

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

ПРИЕМ ОБ'ЯВЛЕНИЙ 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.*

ПII 22-1

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских Государственных Академических Театров.

№ 5.

Воскресенье
15 Октября.

Петроград,
1922 г.

Шоколадная фабрика

I. КРАФТ.

ПЕТРОГРАД,

угол Садовой и Итальянской,
дом 5—10.

Телефон 144-90.

В ПОНЕДЕЛЬНИК,

23-го Октября 1922 г.

В Государственном академическом Малом Оперном (б. Михайловском) театре состоится **Конкурс** на замещение открывшейся вакансии 1-го виолончелиста-солиста. Желающих принять участие просят записаться у Завед. Орк. **А. М. Коган** (Торговая, 17, кв. 57), от $4^1/_2$—$5^1/_2$ ежедневно, а также в театре от 12 — 2 в Местном комитете.

Начало конкурса в 11 час. утра.

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 ЦЕЛЬЮ ДОСТУПНОСТЬ, ЛУЧШЕЕ ИЗГОТОВЛЕНИЕ, БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР и АБСОЛЮТНУЮ ГИГИЕНИЧНОСТЬ ИЗДЕЛИЙ.

КНИГИ

УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ

В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ

100. Невский, 100.

„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ" (И. СОЛОМИН).

ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕН. АКАДЕМИЧЕСКОЙ ФИЛАРМОНИИ.

Петроград, Михайловская, 2. Телеф. 1-34-18.

В. Беляев.

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

Е. М. Браудо.

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

Игорь Глебов.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ КАЛЕНДАРЯ-СПРАВОЧНИКА:

I-й Отдел.

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

II-й Отдел.

Адрес-Календарь.
Об'яснение сокращений.

Петроград.

Количество жителей.
Переименованные улицы.
Губпрофсовет.
Сорабис.
Акцентр.
Учреждения Акцентра.
Губоно.
Учреждения Губоно.
Культурно - Просветительные Организации.
Музыкальные и театральные Общества и кружки.
Коллективные организации.
Частные организации.
Церковные организации.
Журналы (критика).
Военные организации.
Музеи и Библиотеки.
Помещения.
Музыканты и музыкальные деятели.
Артисты и театральные деятели.
Аккомпаниаторы.
Нотная торговля.
Музыкальные фабрики и мастерские.
Музыкальная торговля.
Прокат роялей, костюмов, бутафории и проч.
Пианисты для танцев.
Прокат нот, пьес и пр.
Настройщики.
Оркестровки.
Переписка нот и пьес.
Перевозчики.
Театральные агентства.
Устроители концертов и спектаклей.

Москва.

По такому же плану, как и Петроград,

Провинция.

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

III-й Отдел.

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

Иностранная информация.

Оглавление.

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

ИЗДАТЕЛЬ:
„Еженедельник Академических Театров“.

Редакционная коллегия Календаря-Справочника: **С. И. Вишня. И. И. Покровский. Я. Я. Полферов.**

Петроград, 15 Октября 1922 года.

На помощь!

В последнее время все чаще и чаще проникают в общество слухи об ужасающей нужде, царящей среди безработных деятелей искусства, но никто себе реально не представляет, до каких размеров и в качестве и в количестве дошло это бедствие.

Еще недавно нуждались все и голодали; но великая автоматическая строительница—жизнь начинает расставлять по местам на своей шахматной доске все эти разрозненные фигуры, и многие из тех, кто вчера еще в тоске, нелепо толкались у дверей жизни в поисках применения своих сил и дарований,—уже «при деле», уже куют на житейской наковальне великие, быть может, ценности. Почти все... И вот, за этим «почти» кроется то ужасное, о чем должны не только знать, но и действенно перечувствовать *все* — и немедленно, не откладывая вступить в решительную борьбу с этим катастрофическим явлением.

При Сорабисе существует фонд помощи безработным, но рессурсы его случайны, а потому, как и все случайное, недостаточны и даже мизерны. Для пополнения этого фонда Правление его прибегает к устройству вечеров, концертов, театральных представлений и т. п., но работников там мало, дела у каждого много, и хотя артисты («при деле») и не отказывают Сорабису в выступлениях, но инициативы у самих артистов нет, нет сознания своего долга, постоянного и неуклонного, перед своими несчастными товарищами.

Без массового же под'ема, и не на один раз, а длительного, пока существуют *голодные*, в буквальном смысле слова, работники искусств, зло не искоренится. Необходимо, чтобы счастливцы, хотя бы даже и относительные, *сами*, без понукания и напоминаний, проявили и волю, и инициативу, и изобретатель-

ность в планомерном добывании средств, пока существует хоть один голодный и раздетый их собрат.

Так называемая «публика», уже теперь сытая, всегда пойдет навстречу тем, кто даст ей интересное зрелище; и пойдет тем охотнее, когда будет знать, что ее достатки накормят голодного и оденут раздетого, иззябшего музыканта, актера, писателя.

Нельзя без острой боли слушать рассказы о том, например, как оперная певица с 12-ти летним стажем и репертуаром в 45 опер умоляет устроить ее «на работу» в какой-нибудь кинематограф, но обязательно *не отапливаемый*, чтобы можно было выступать в пальто, потому что под верхней одеждой у нее—рубище; или же о драматической артистке со стажем в 17 лет, целующей руки за то, что ее устроили *уборщицей* в каком-то мелком театре (оказалось потом, что ее шестилетний сын три дня перед этим ничего не ел); или еще о музыканте — кларнетисте, который 14 лет играл в солидных оркестрах, но кончил тем, что, нанявшись поденно рубить дрова, отрубил себе палец.... и кларнет стал ему уже не нужен.

Оказывается, есть повести еще «печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте»...

И вот теперь, когда каждый театр, начиная с академических и кончая самыми мелкими, является в то же время и коллективом, союзом, имеющим возможность сказать свое слово и проявить свою волю in corpore,—так легко и так красиво могли бы выступить эти корпорации на борьбу и на защиту своих товарищей, оставшихся за бортом жизни—тем более, что каждый из активных ныне участников театральной жизни, завтра же может оказаться за тем же бортом.

На обязанности Академических театров, как старших братьев по оружию, лежит *немедленная* инициатива в этом деле—за ними пойдут остальные.

«Гамлет» и «Юлий Цезарь».

По поводу их постановок на частных сценах.

I.

Этой осенью произойдут в Петербурге три знаменательных события: Большой театр возобновляет „Юлия Цезаря"; Гайдебуров ставит „Гамлета", и Александринский академический театр покажет „Антония и Клеопатру".

Постановка пьес Шекспира всегда событие в театральном мире.—„Юлия Цезаря" показали в Большом театре еще на Пасхе. Но это были скорее генеральные репетиции. И актеры и монтировочная часть точно нащупывали себя.—К „Гамлету" Гайдебуров готовится уже несколько лет. „Антоний и Клеопатра" упали, как аэролит с неба. Об этой пьесе до июля ничего не было слышно. В августе о ней стали говорить усиленно. Теперь ее постановка приняла реальные формы.

Ценность этих трех вещей неравномерна. На первом месте, конечно, стоит „Гамлет".—„Юлий Цезарь"—величайшая историческая драма всемирной литературы. „Антоний и Клеопатра" занимает последний план.

Сказать, что „Гамлет" не русская национальная пьеса—нельзя. С первого ее появления, в царствование Елизаветы Петровны, в нелепой перелицовке Сумарокова, она сделалась одной из наиболее любимых и популярных пьес нашего репертуара. Постепенность, с которой входил Гамлет в плоть и кровь русской публики,

была, пожалуй, полезна. Близкий, дословный перевод был бы тяжел и непонятен русскому зрителю не только XVIII, но и XIX века. Кустарно-слащавый перевод Полевого,—(тоже вернее перелицовка)—сделанная им для Мочалова, послужила ступенью к пониманию Гамлета, а—главное—он заставил привязаться к нему, полюбить его, увидеть в нем что-то родное. Лучшие представители сцены—как Самойлов—сознавали, что по тексту Полевого играть принца нельзя,—и он предпочел ему даже неудобопроизносимый перевод, но более близкий к подлиннику, не извращающий основного характера. Когда в провинции дела антрепризы плохи, стоит поставить на репертуаре „Гамлета", чтобы сборы повысились.

В чем же секрет этого успеха? Почему не Лир, не Макбет, не Отелло, оказался нам родным по духу, а слабохарактерный Гамлет?

II.

Да именно потому, что это медлительный, всеанализирующий характер северянина. В нем нет необузданной пылкости Ромео, африканской крови Венецианского мавра. Прежде, чем ступить шаг вперед, он исследует почву,—надежна ли она, можно ли довериться ей. Гамлет стоит уже на границе средневековья и эпохи возрождения. Он уже учится в Виттенбергском университете, уже новые взгляды на человека зароились в нем. Но он, чувствуя, насколько его внутреннее самосознание выше, чем у людей окружающих его,—настолько же чувствует, что с внешней стороны он неспособен ни на какое дело—может только говорить. Он сознает собственное бессилие, собственную слабость, издевается над собой, но не находит в себе сил для борьбы. Величайший момент роли, полный отчаяния, несомненно, превышающий и силой и сентенцией рассуждение—„быть или не быть",—это то место пьесы, где принц видит норвежские войска, идущие походом против Польши. Он видит, как тысячи людей идут на смерть, на погибель; их ведет изнеженный и юный человек,—и они идут совсем не затем, чтоб отвоевать жалкий клочек земли, где не станет места похоронить всех павших в бою. Они идут из принципа. Задето их достоинство, их честь, и они готовы жертвовать своей жизнью из-за пустой соломенки, из-за выеденной скорлупы.—„Вот в чем величие человеческого духа!" восклицает Гамлет. И, сознавая это,—он в то же время не борется с окружающими обстоятельствами, а допускает увезти себя в Англию,—и даже решается подменить королевский приказ подложным, и привесить фальшивую печать.

Вся история русского народа отзывает миросозерцанием Гамлета. Сознавая свою подчиненность, он не боролся до последней капли крови, а оставался рабом окружающей обстановки. Сперва подчинились киевским князьям, потом татарам, потом московским ханам, потом Петру, потом немцам,—чувствуя свое бессилие он представлял собою целый сонм жалких Гамлетиков. Когда наступил XIX век и нахлынула волна образования из Европы,—это сказалось еще резче. В интеллигентных кругах образовался новый тип, видоизменяющийся по эпохам,—заражаясь то байронизмом, то сентиментализмом, то крайним реализмом. Он нашел отражение в нашей литературе: Онегин, Печорин, Рудин, Агарин, Райский, Левин,—все это маленькие Гамлеты,—все это, по выражению Тургенева,—барабанные палки. Они могут только выбивать вечную дробь на барабане, а делать настоящее дело неспособны.

III.

Под давлением цензуры, зорко не допускавшей на сцену всего того, что казалось ей „расшатывающим основы",—царившие в беллетристике Гамлетики не появлялись на сцене. Одиноко стоит Чацкий, и до героев Чехова не найдется на всем протяжении 50—70 годов Адуевых, База-

ровых, Волоховых. Когда Островский сделал попытку экскурсии в область помещичьего быта, написав „Воспитанницу", его тотчас прихлопнули, и предложили продолжать обличения купечества, а интеллигенции не касаться.—Акварельные, с виду невинные „Записки охотника" Тургенева приобрели настоящую силу окраски, когда были собраны в одну книгу. Его „Месяц в деревне" показался скучной пьесой,—и только.—Когда явились чеховские Ивановы, Астровы,—тогда только поняли, что слюнявые Гамлетики до добра не доведут Россию.—Но было поздно: всеобщее разложение захватило уже обывателей.

В. Н. Давыдов—Ризположенский

(„Свои люди—сочтемся" ком. Островского).

В „Гамлете" мы увидели самих себя, более чем в „Ревизоре". Там был „смех сквозь незримые слезы".

Здесь ни слез ни смеха не было,—но было нечто жуткое, надвигающееся кошмаром, заволакивающее все вокруг болотным туманом.—О, какая жалкая ошибка—равнять Офелию с высшими типами Шекспира—Корделией, Дездемоной, Джульетой! Офелия,—как и королева—отрицательные типы женщин. Офелия не понимает Гамлета. Она не может быть помощницей, добрым гением мужа: это глупый котенок, который может только ласкаться и мяукать. Она жалка в своем сумасшествии, как жалок больной ребенок. Взрощенная под руководством такого царедворца, как Полоний, она не прочь играть гнусную роль в сцене подслушивания королем их свидания.—О королеве еще менее приходится сказать, как о положительном типе. Недаром сын дает ей характеристику „развратной старухи", и, любя ее, как мать, как жену отца, презирает ее, как жену мерзавца-дяди.

IV.

Шекспир—писатель не Англии конца XVI века,—он русский, итальянец, немец, человек, какой хотите национальности—XX века. Это футурист,—драматург, к которому мы теперь, в наши дни не можем еще подойти с нашей бутафорией и монтировкой современного театра. Попробуйте „Сон в летнюю ночь" или еще того более—„Бурю"—поставить на современной сцене. Выйдет—особенно из второй пьесы—пошлая феерия, и только. Так было в Москве, в Лондоне, в Берлине, в Париже—везде, где брались за эту постановку,

За Шекспиром стоит огромный плюс, который неизмеримо возносит его над всей плеядой гениев: он никогда не рисует „однобоких" героев. Самый лучший, идеальный образ, имеет у него какой-нибудь недостаток, который портит, как ложка дегтя—целую бочку меду.—И воплотители героев Шекспира точно боятся именно этой черты. Они боятся испортить целостность впечатления, изобразив противоположные черты характера, и отбрасывают их.—Им так претит вся история подлога писем в Англию, его предложение немедленно умертвить его школьных товарищей, наконец—подделка фальшивой печати. И вот, зачастую, актеры (и талантливые актеры!) выбрасывают весь его рассказ Горацио о встрече с пиратами. Более того,—находятся комментаторы—писатели (немцы по преимуществу), которые уверяют, что эта сцена не принадлежит Шекспиру. Как это похоже на него: чтоб он бросил действующих лиц на середине пьесы, и даже не помянув про них, чем они кончили!

Штампованные ценители театра и плохие актеры приходят в ужас от тех намеков на внешность Гамлета, что раскиданы по пьесе. Два раза он упоминал о своей бороде, а находятся исполнители, которые тщательно обходят вопрос о наклейках. В последней картине королева прямо говорит про сына: „он толст и страдает одышкой". Этого переварить не могут наши Гаррики. По их воззрениям, Гамлет должен быть худосочным, золотушным неврастеником. Правда, Росси и Сальвини изображали его здоровым, крепким датчанином,—да ведь они нам не указ. Даже сам возраст—за тридцать—внушает им предположение, что это описка, и Гамлету чуть ли не четырнадцать лет. А по представлению Полевого,—это не более, как

> В белых перьях, статный воин,
> Первый в Дании боец.

V.

„Юлий Цезарь" уже потому не может быть так популярен у нас на сцене, как „Гамлет", что пропущен цензурой только в 1897 году для представления на сцене. Акт цареубийства казался цензорам до того чудовищным, что даже после 1 марта 1881 г., когда среди бела-дня убили царя, ехавшего в центре города под охраной конвоя,—даже и тогда жизнь не подсказала охранителям порядка тщету таких запрещений. Когда приехала на гастроли

труппа герцога Мейнингенского, в первую голову дали „Цезаря“ с Барнаем в роли Антония. Но успех немцев не повлиял на министерство внутренних дел, и только усиленный нажим на цензуру в конце XIX века, осуществил эту постановку.

Как все, в Литературно-Художественном театре и „Цезарь“ был поставлен на-спех. Часть декораций была написана в Кобурге Люткенгейером, часть была сделана Суворинам в Петербурге. Костюмы были обычные quasi—римские. Печать более похвалила постановку, чем исполнение. Исполнение было старательное.

Цезаря играл Бравич, Антония—Сарматов, Брута—Тинский. Никто в печати и не заикнулся, что пропуск такой пьесы и представление ее на русском языке—событие.

Казалось бы, когда распахнулись двери русской сцены для такого мирового произведения, все театры с восторгом должны были бы ставить „Цезаря". Ничуть не бывало. „Сан-Жен", „Измаил", „Шпион" были для них куда интереснее. Только в XX столетии Московский Художественный театр занялся серьезной его постановкой.

Но если у мейнингенцев исторический музей, со всей археологической рухлядью, нередко заслонял шекспировский текст, и в результате получалась холодная сушь тщательно подобранной научной коллекции,—то и у москвичей нередко обращались с текстом жестоко. На первом плане у них стояла „театральность", и в жертву этой театральности приносили нередко все. Задавшись красочностью и пестротой римской улицы эпохи цезаризма, добиваясь реализма в движениях толпы, режиссеры заставляли высших сановников Рима голоногими шагать по улицам, и на перекрестках читать монологи в стихах. В сцене заговора у Брута дверной молоток и лай сторожевой собаки занимал их более, чем реализм сцены самого заговора. Приезд Цезаря на праздник Луперкалий был поставлен наивно до крайности. Тем не менее, представление трагедии имело успех большой и нешуточный.

Прошло еще двадцать лет. Академические театры так его не поставили. Наконец, частный театр взялся за нелегкую задачу. Не торопясь, создавая сотни новых костюмов, написав новые декарации, выработав новые мизансцены, артисты Большого театра сыграли „Юлия". Как всегда, все у них вышло истово, красиво, по возможности богато. Теперь, при возобновлении трагедии, петербургским театралам можно будет всю зиму наслаждаться созерцанием одной из величайших пьес мирового репертуара. И это пища, право, более здоровая, чем та, которую преподносят другие театры.

VI.

Перевод „Цезаря", по которому идет у нас постоянно эта трагедия—принадлежит покойному Михаловскому. Есть еще переводы Соколовского, Павла, Козлова и Холодковского *). Может быть, последние два более близки к подлиннику, но перевод Михаловского поэтичнее и красивее. Красота речи, закругленность фразы, искусно выработанный стих—вот его сценические достоинства. Но недостатки его свойственны всем переводам: каждое действующее лицо лишено той индивидуальной речи, которая имеется в подлиннике. У Михаловского и Каска, и Кассий, и Брут—все говорят одним языком, а у Шекспира этого нет. В том-то и заключается трудность перевода таких классиков: мало того, чтоб передать смысл каждой фразы,—надо передать характер ее произношения. Кроме того, автор английского подлинника (не знаю, кто: Шекспир, Бэкон, или кто третий,—да это все равно!) вкладывает в характерные восклицания действующих лиц такие звуки, которые соответствуют *рисунку* речи. Шуты у него нередко пускают какофонию. Призраки говорят—точно воет ветер в печной трубе. Сжатая образная речь, занимающая по-английски пол-строки, передается порою тремя—четырьмя строками русского перевода. Это невозможно. Есть переводчики, которые дают лишних *несколько сот* строк в одной грагедии. Надо ли говорить, что впечатление пьесы от такой растянутости дается совсем не то, на которое рассчитывал автор. Пьеса, идущая в Лондоне четыре часа, у нас идет пять с половиной.—Перевод Михаловского с этой стороны сжат и компактен.

Гайдебуров играет Гамлета по семи переводам. Это не новость. Иванов-Козельский составил такую же

*) Я не говорю о прозаических переводах.

мозаику из роли принца. Кажется, эта работа имеется в Музее драмы. Но опять-таки — удобности произношения той или иной фразы—пестрят общий облик речи, если она составлена из клочков разных переводов. Иные переводы (например, Аверкиева) имеют специфический характер, и на ряду с повышенным декламационным характером речи у К. Р., являются взаимно резким диссонансом.

Во всяком случае, тщательная постановка „Гамлета" и Цезаря—большой праздник для театралов, и остается только радоваться такому серьезному исправлению классического репертуара.

П. Гнедич.

Сиамский театр [1]).

Однажды,—гласит старинное сиамское сказание, — некий князь и его жена устраивали торжественное пиршество по случаю посвящения их сына в монашеский сан. Как обычно водится в таких случаях, торжество, обставленное с необычайной пышностью, сопровождалось целым рядом театральных представлений, которые были до того великолепны, что даже обитатели небес спустились на землю, чтобы посмотреть на замечательные зрелища. Восхищенные, они поспешили сообщить об этом высшему божеству Pya In'y (Indra), который и явился лично посмотреть на разыгрываемое представление. Очарованный всем виденным, Pya In, уходя, похитил троих сыновей князя, находившихся среди зрителей, чтобы они научили небожителей театральному искусству. Эти последние оказались, очевидно, настолько способными, что уже через три дня Pya In счел возможным вернуть похищенных юношей, каковые и были возвращены родителям в хрустальных бутылях и посажены на те самые места, с которых их похитили три дня тому назад.

Pya In не ошибся, остановив свой выбор именно на сиамцах, как на мастерах театрального дела. Сиамцы—самый азартный, а потому и самый театральный из народов малайского полуострова, и не даром же и поныне еще „сиамские актеры,— по словам исследователя, — считаются лучшими во всем Индо-Китае".

Любовью к азартным играм самых разнообразных сортов одержимо все население Сиама, от мала до велика. Игра в кости и карты,—маленькие, китайские узкие карты,—петушиные бои, бои быков, слонов, собак, муравьев, даже особой породы красноперых рыб; всякого рода состязания и лотереи — вот излюбленные забавы сиамцев. Дети играют на улицах, взрослые в игорных домах, содержимых почти исключительно китайцами, которые в большинстве случаев являются и директорами сиамских театральных трупп. Взвинченные азартной игрой, угостив себя изрядным количеством водки, аррака или *„самшу"* [1]) и накурившись табаку или опиума, сиамцы тащутся в театр, пожевывая неизменный бетель [2]).

Ни у одного народа мы не найдем такого количества празднеств, какое мы видим у сиамцев. У них все—повод для торжества, а всякая церемония неизменно связана с театральными представлениями. Купают ли слона,—священного „белого слона", который, к слову сказать, никогда не бывает действительно белым, а лишь грязно-

---

[1]) Считаю приятным долгом принести здесь мою сердечную благодарность моим друзьям—принцам Мом-Чау-Чалемси и Мом-Чау-Сурвуду, любезно снабдившим меня некоторыми весьма ценными сведениями о сиамском театре.

[1]) Нечто в роде слабой водки, приготовляемой из риса.

[2]) Особая смесь перца „бетель", орехов и извести, иногда с прибавлением табака, смесь, от которой чернеют зубы, что считается признаком красоты; танцовщицы даже нарочно чернят себе зубы.

вато-желтым, несмотря на усиленные умывания тамариндовой водой; бреют ли впервые ребенку (11—13 лет) голову, что считается одним из важнейших моментов в жизни каждого сиамца; совершается ли обряд погребения, венчания, коронования короля или казнь преступника; посвящается ли юноша в монахи—„Luk kaon“ (дитя хрустальной бутылки), изгоняют ли злых духов или умоляют о ниспослании дождя, — всегда, по всякому поводу, по городу тянутся процессии браманов, улицы запружены народом. Менам светится мириадами разноцветных огней, а на желтом небе то и дело вспыхивают яркие ракеты.

Воздух полон своеобразными тягучими напевами песен, сопровождаемых аккомпаниментом шумовых инструментов; по улицам снуют ватаги полупьяных танцоров, большей частью пегуанцев; в эти дни азартные игры разрешены даже на улицах[1]) и всем позволено курить опиум.

Н. Акимов. Сиамская танцовщица.

Несколько дней под ряд бесчисленные пестро-разукрашенные лодки, светящиеся яркими огоньками, бороздят воды Менама, запруженные тысячами плавучих домов, а нескончаемые процессии с зонтиками, веерами, зажженными свечами и фона-

[1]) Обычно азартн. игры разрешены только в игорных домах, обложенных большим госуд. налогом.

риками тянутся из храма в храм, словно светлячки озаряя воздух бесчисленным множеством мятущихся огоньков. Звуки гонга, тяжело упадая, давят однообразные мелодии песен, сопровождаемых потрескиванием особого рода кастаньет, звоном тимпанов, гулом барабанов и своеобразным пением тросниковых флейт.

Вдоль большинства улиц расположились, разбив свои походные балаганы, бродячие труппы и театры всех сортов и видов: здесь и китайские комедианты, и туземный кукольный театр—Jen Hun, и показываемые при фейерверке пегуанские марионетки Hun Ram, и ночные представления Jen Nang,—и плясуны, и певцы, и музыканты...

Сиамцы не знают постоянных публичных театров, и, за исключением единственного общественного театра „Lakon Phya Mahin“ в Бангкоке, все театральное дело сосредоточено в руках директоров странствующих трупп, преимущественно китайцев, беспощадно эксплоатирующих своих артисток—сиамок, ибо в Сиаме актерами являются почти исключительно женщины, в противоположность Китаю, где даже женские роли исполняются мужчинами,—мальчиками, специально кастрированными, дабы сделать голоса их более похожими на женские. В Сиаме же ремесло актера считается настолько унизительным, что мужчины находят это занятие ниже своего достоинства. К тому же и буддийское духовенство очень косо смотрит на актеров, грозя им за фиглярство загробным наказанием: после смерти их ожидает изгнание на трехглавый Kailassa, где—согласно мифологии браманов — царят постоянное безумное веселие и сметение, столь страшное для аскетически-настроенных монахов. Однако, убоявшись, что подобное наказание скорее заманчиво, чем страшно для банды веселых комедиантов, браманы поспешили позаботиться о том, чтобы ввергнуть актеров после смерти в вечный огонь, языки которого обжигают не только тела скоморохов, но даже истребляют и их инструменты.

Эти запугивания, однако, не оказывают желаемого действия, и нигде на Востоке вы не найдете такого количества певцов, танцоров, музыкантов и актеров, как в Сиаме. Здесь все поют; всякий играет на каком-нибудь инструменте, и все зрелища постоянно переполнены.

Театральные представления сиамцев сильно напоминают яванский Gamellang и Tombak, причем основной характер большинства спектаклей—*пантомимический*. Народ подлинно-театральный, сиамцы отлично поняли, что искусство театра—совершенно самостоятельное искусство, ничего общего с интерпретацией литературы не имеющее, и большинство их представлений носит, поэтому, характер *оперно-балетный*: это своеобразные пантомимы с пением, причем умение владеть своим телом доведено у сиамцев до совершенства. Весь спектакль—непрестанное движение тел, изгибание и сцепление рук и пальцев, причем, таким образом, что члены кажутся буквально вывернутыми.

Умение владеть *пальцами* составляет характерную особенность сиамских актеров, вернее актрис. Если наш классический балет построен исключительно на движении ног, характерный—на движении всего тела, то сиамский балет исполняется почти исключительно *руками*, и при том, главным образом, *пальцами*.

Сиамский балет—совершенно исключительное и, пожалуй, единственное в своем роде искусство. Лень и покой, даже при выражении страсти; совершенно своеобразная шумовая музыка, „монотонные, медленные и унылые звуки туземных инструментов“[1]); необычайно роскошные костюмы и головные уборы, иногда стоющие целое состояние, — все это производит на европейца совершенно своеобразное впечатление.

Сиамцы большие мастера балета, но их танцы носят исключительно пантомимический характер, подобно

[1]) Подробн. см. Н. Светлов, „Сиамский Балет“, Ежегодн. Имп. Театров, 1900—1, стр. 293—8.

танцам японцев. Некоторые из этих танцев,—напр. *„танец фонарей“*, исполняемый двенадцатью танцовщицами с фонарями на длинных пиках, *„танец с веерами“*, *„танец с вуалями“*, исполняемый в театре, когда его посещают знатные лица; комический танец Chiengmae, в котором сиамские балерины изображают воинов, и, наконец, героический танец Tenhok, своеобразный исторический танец сиамских амазонок, с длинными серебряными пиками; все эти танцы, исполняемые иногда детьми 7-и и 8-и лет, носят пантомимический, а не хореграфический характер.

Особого внимания заслуживает знаменитый камбоджийский балетный театр *Khmer*, к сожалению, в настоящее время уже вырождающийся.

Представления театра Khmer[1]) происходят в помещениях дворца короля Камбоджи. Зал, состоящий из поддерживаемого колоннами потолка,—стены заменяет благоухающая ночь,—украшается гирляндами из зелени; у основания каждой из высоких красных колонн стоит на фаянсовой подставке экзотическое растение, а между колоннами—высокие лампы. Под потолком элементарное приспособление для полетов „короля воздуха“ и летающих нимф. Пол устлан ковром; для музыкантов и стукальщиков—циновки. В каждом конце помещения поставлено по столу, покрытому ковром и служащему троном или постелью для гениев, королей, героев и принцев.

Все выдержано в пестрых, но спокойных тонах. Убирая зал, снуют старухи с бритыми головами, солидные матроны в белых кофтах, жующие бетель. Все они одеты в *sampot*,—сиамский panung,—узкий кусок материи, повязанный спереди, пропущенный промеж ног и снова прикрепленный сзади.

Музыканты, каждый среди бесчисленных окружающих его гонгов, занимают одну сторону помещения; впереди дирижер и церемониймейстер.

Вечер начинается с торжественного выхода короля, которого несут под семиэтажным зонтиком. С его необычайно пышным и экзотическим костюмом страшно дисгармонируют старомодный револьвер и—современная сигара, которую он постоянно покуривает.

Но вот, последние приготовления закончены; подается сигнал; от церемониймейстера к дирижеру, от дирижера—к музыкантам, и сразу же застучали все колотушки. Загремела, или, вернее, зашумела и зазвенела увертюра, и из-за занавешенного входа, расположенного как раз насупротив оркестра, одна за другою стали появляться танцовщицы.

Балет камбоджийских королей очень давнего происхождения. Это целый штат девушек и женщин, при некоторых королях доходивший до 500 человек. Он составляется из девочек, которых родители сдают во дворец еще в раннем детстве—для обучения.

Мало веселого ждет их: ежедневные репетиции с 8 до 11 и упражнения с 2—5, причем учительницы — устаревшие танцовщицы—бьют своих учениц и истязают их самым варварским образом. Вообще, режим очень суров; достаточно сказать, что никто не имеет права выходить из дворца без разрешения короля.

Обучение построено на заучивании установленных традицией и передаваемых из поколения в поколение условных жестов. Так, например, плач изображается прикладыванием руки ко лбу. Каждой фразе хора должно строго соответствовать или движение актера или его мимическая игра.

Т. к. представления продолжаются иногда до утра, то дети проводят целую ночь, играя или танцуя. Лишь иногда задремлет кто-нибудь из старух...

Лица актрис густо набелены, и не даром же „молочное море“ считается по преданию родиной актрис. Вообще же белый цвет—священный цвет сиамцев и комбоджийцев. Это

[1]) Сравн. Georges Groslier, „Danseuses Cambodjiennes“, Paris 1913.—Сжатый пересказ (его же) в магазине „Asia“, Jan. 1922.

белый цвет лотоса, цвет священного слона, цвет королевского зонтика... И только зияющими дырами выделяются на белых лицах черные рты, почерневшие от постоянного жевания бетеля и вечного курения папиросок. Ибо их курят все женщины.

В королевском балете есть своя „première danseuse"—San Krinh, исполнительница роли принцессы Боссэба, любимейшего персонажа театра Khmer.

Она прекрасна; лицо набелено, брови наведены; вся украшена жасмином; на неподвижной голове—золотая тиара, на руках—цветы и браслеты; через левое плечо наброшена шелковая рубашка, ноги голы.

На ней 30 рядов тонких золотых цепочек. Вообще количеество бриллиантов и драгоценностей, украшающих танцовщиц, так велико, что общий вес их иногда доходит до 8-10 фунтов!

На обязанности прима-балерины лежит тоже исполнение ролей принцев. Тогда ей одевают золотую митру и изящную, шитую серебром куртку; рукава шафранного бархата, на плечах—целые сооружения, нечто в роде куполов пагод; бриллиантовый нагрудник и двойной „sautoir" красного золота; из-под красного с золотом sampot'a спускаются богатые шаровары шафранного цвета с серебром, свисая ниже колен.

После принцессы и принца идет одно из излюбленнейших лиц балета—волшебный человек—птица *Garuda*, несущий на спине магический меч, делающий его невидимым. Медленные покачивания тела должны символизировать балет, а когда он облекается в блестящую одежду, усыпанную мелкими сверкающими стеклышками, это означает, что он находится в области эфира или озарен солнечным сиянием.

Далее идут: сирена с рыбьим хвостом и блестящей чешуей; генералы, офицеры в очаровательнейших костюмах; у некоторых на головах сооружения из маленьких крыльев; рабы носят шарф, покрывающий оба плеча; у яванского принца Enao на голове алый тюрбан.

Вся труппа состоит исключительно из женщин, и единственные мужчины—это *два комика*, призванные потешать зрителей своими гримасами, выходками и шутками.

Камбоджийский королевский балет имеет свои обширнейшие гардеробные и костюмерные. Костюмы не имеют застежек, а зашиваются прямо на танцовщицах, благодаря чему туалет необычайно затягивается. Prima-балерина одевает свой костюм не более 10-ти раз, затем он переходит к рядовым танцовщицам. Такой костюм стоит от 200 до 300 пиастров.

Особенно сложны и драгоценны головные уборы, напр. королевская тиара Mokot. На головах несчастных танцовщиц сооружаются целые многоэтажные пагоды, на уши надеваются золоченые заостренные наконечники. „Panntiéireh"—головной убор офицеров, с золотыми гирляндами, стоит до 200 пиастров, а иногда стоимость его доходит и до 500—600 пиастров, а вес—до 2—3 фунтов.

Потерять какой-нибудь из драгоценных камней—величайшее несчастие, какое только может постигнуть танцовщицу; это знак того, что бог на нее разгневаны и поправить дело можно только жертвоприношением Будде.

В дни представлений туалет начинается часа в 2 (танцы—в 9). Прежде всего все тело танцовщицы обмывают смесью шафрана и какосового масла, благодаря чему получается золотистый цвет лица, шеи и рук. Цвет лица для женщин—белый, для мужчин—шафранно-желтый. *Baja* — старухи, намазывают девушкам гарью брови, а губы раскрашиваются китайской черной бумагой.

Туалет продолжается несколько часов; одетые часами покорно дожидаются начала спектакля.

Вообще, жизнь бедных танцовщиц не из завидных. Правда, они находятся во дворце и при особе самого короля, постоянно окруженного женами и танцовщицами,—но все же они—в

клетке. Фаворитки и примы живут в в своих домах, рядовые же танцовщицы помещаются в общежитии, где каждой полагается 2 комнаты. Прима получает около 35 пиастров жалования в месяц, рядовая танцовщица—10—15. 20 красивейших танцовщиц постоянно дежурят подле короля, сменяясь каждую четверть дня. Из них он выбирает себе наложниц, которые, даже уже после того, как монарх охладел к ним, сохраняют пожизненную пенсию и некоторый почет...

Образ жизни рядовых танцовщиц, их жилище и утварь очень скромны [1]), а судьба—достаточно печальна. Вся жизнь в тяжелых упражнениях; полная оторванность от внешнего мира; убогая старость в роли учительницы или оркестрантки, и, наконец, нищета,—ибо все драгоценности к этому времени уже проданы и прожиты...

Молодые танцовщицы по ночам тайком пробираются в дворцовый сад, чтоб там среди благоуханий и лунного сияния мечтать о каком-нибудь желтолицом „таи" (сиамце) или даже о прекрасном „фаренги" (иностранце), и—воровать розы...

Я постарался возможно полнее обрисовать работу и быт камбоджийских танцовщиц, чтобы вместе с тем дать и более ясное представление о сиамском балете вообще. Для общей характеристики этих танцев следует еще только отметить, что движения головы независимы от движений тела, ноги всегда изогнуты, пальцы выставлены и когтеобразно изогнуты. Рот постоянно закрыт,—ведь за танцовщицу поет хор, да сверх того очень часто все лицо артиста закрывает огромнейшая маска, с отверстием только для глаз и заклееным ртом.— Простонародью известны также и танцы весьма легкомысленного характера [1]).

Г. Крыжицкий.

(Продолжение следует).

[1]) Едят дважды в день, в 10 ч. утра и в 6 ч. веч. Пища состоит из вареного риса, рыбы, жареных кузнечиков, манго, бананов, приготовленных с ванилью, дынь, жареного лотоса и засахаренных цветов и фрукт.

[1]) Сравн. E. Janselin. „Du vestige du culte phallique. La danse du serpent á Lauang-Prabong".—La France Medicale. 1905. 25 Dec.

Театральные впечатления.

4. „Шут Тантрис" Эрнста Хардта в. б. Михайловском театре.

Этот спектакль вызвал во мне сложные ощущения. Прекрасная пьеса Эрнста Хардта, выразительно, хотя и несколько тяжеловато переведенная Потемкиным, конечно, содержит в самой себе оправдание своей постановки. Слушая красивые стихи, отдаваясь очарованию сюжета, я искренно радовался тому, что „Шут Тантрис" не сходит с репертуара нашего Академического театра драмы. Но в исполнении пьесы не было художественного единства, отсутствовал стройный ансамбль, и это заставляет меня признать спектакль неудачным.

Драматическая поэма Хардта о любви Тристана (Тантриса) и Изольды, подобно ее далекому средневековому первообразу, вся проникнута жутким пафосом неудовлетворенной любовной страсти. Трагическими жертвами Эроса являются не только злополучный возлюбленный Изольды, Тристан, но и суровый король Марк, и даже бесжалостный герцог Деновалин. Любовь их жестока и неутолима, так как она направлена к одной женщине, лучезарной красавице Изольде. Эрос опалил и ее своим огнем, отдав ее сердце Тристану, а жизнь связав с ревнивым Марком, горестно сознающим, что ему досталось „лишь тело, лишенное души". Из первых же слов, произнесенных на сцене, из грустной

песни Изольды становится ясно, что люди не властны над своими страстями, коллизия которых неизбежно приводит к роковой катастрофе.

О постановке пьесы Хардта Мейерхольдом в б. Александринском театре в свое время достаточно говорилось. Великолепны декорации А. К. Шервашидзе, не только рисующие быт северного средневекового замка, но и символически передающие тяжесть той мрачной атмосферы, в которой задыхается царственная пленница Изольда. Больших усилий стоили режиссеру выдержанные позы и группировки действующих лиц, напоминавших собою, по указанию автора, статуи на хорах старинного Наумбургского собора. Нынешний „Шут Тантрис"—копия Мейерхольдовского, но за истекшие двенадцать лет спектакль решительно утратил свою былую художественную целостность. С исчезновением ансамбля, порвалась связь и между отдельными исполнителями, далеко не одинаково ощущающими стиль пьесы.

Прежде всего, развалились массовые сцены. Если серые фигуры прокаженных, сладострастно ждущих отданную им на поруганье Изольду, еще производят некоторое впечатление, то народная толпа теперь совершенно лишена жизни. А ведь она играет главную роль в центральном, третьем акте пьесы, который вообще прошел чрезвычайно вяло. Бледность толпы, повидимому, сообщилась и герою—Тристану, впервые появляющемуся под маской прокаженного; исполнявший эту роль П. И. Лешков менее всего походил на мощного рыцаря, подобного Георгию Победоносцу, который способен совершить нечеловеческий подвиг. Таковым был когда-то Ходотов, действительно заставлявший зрителя верить, что Тристана, неузнанного по голосу его возлюбленной, мог по силе удара узнать сраженный им враг. Лешков ни в чем не проявил этой силы: ни в жесте, ни в звуке. Даваемый им мягкий, почти женственный, образ имеет для себя больше оправданий в последних актах пьесы, где Тристан выступает под видом безумного шута Тантриса. Но в странные шутки и выразительные намеки загадочного пришельца артист вложил слишком мало звуковых оттенков, забыв, что вся роль Тантриса построена на бурной, режущей нервы смене контрастов. Зато едва ли следует признать уместным тот диссонанс, каким явилось неожиданно-бодрое пенье Лешкова в заключительной картине трагедии, когда несчастный рыцарь окончательно убеждается в том, что любимая им женщина не верит ему.

Наибольший интерес для зрителя при теперешнем исполнении пьесы представляют собою роли Изольды и короля Марка, остающиеся в руках М. А. Ведринской и Ю. М. Юрьева. Но, может быть, именно в художественной игре этих артистов особенно чувствуется внутренняя неслиянность спектакля. М. А. Ведринская—безукоризненная Изольда, полная чарующей женственности, героиня с нежной, печально-надломленной душой. Ее образ кажется истинным воплощением вечной мечты человечества о любви, той Психеей, которая, согласно символической легенде, неустанно ищет Эроса. Но, если обаяние Ведринской порождается совокупностью счастливых внешних и внутренних данных артистки, то ее главным сценическим орудием, безусловно, является выразительное и проникновенное слово, посредством которого она чутко передает все мысли драматурга.

Совершенно иная манера игры у Ю. М. Юрьева. Создаваемые им художественные образы, — в частности короля Марка,--действуют, прежде всего, на зрение. Внешний облик Марка—Юрьева, его энергическое загорелое лицо, стиснутые зубы и мрачный, сосредоточенный взгляд—верно и выпукло выражают мятежную душу короля, его неукротимый нрав и глубокую жизненную усталость. Но в декламации Юрьева на первом плане стоит не слово, а звук. Его речь, чеканная, мерная и красивая, похожа на музыку, которая воспринимается слушателем эмоционально, но в ко-

торой часто бывает трудно разобрать содержание; подчиняя смысл фразы ее мелодии, артист далеко не всегда соблюдает логические паузы и ударения. Особенно заметно это в монологе Марка во втором действии, в сцене обвинения Изольды.

Если в двух совершенно различных стилях ведут свои роли исполнители главных действующих лиц пьесы, то что можно сказать об остальных ее участниках? Нужной художественной спайки между ними нет, а персонально одни из них более, другие менее удовлетворительны. Слабее всех исполнительница роли Братены (по афише Редкова), обладающая неприятным тембром голоса, и решительно неудачен герцог Деновалин—М. С. Дарский, в котором слишком уж сказывается „трагик“ доисторических времен!

Н. Розенталь.

Заветные думы Скрябина.

„Философы в роли композиторов и композиторы в роли философов являются большею частью людьми, попавшими не в свои сани“, так начинает свой интересный очерк о Скрябине, только что выпущенный в свет издательством „Мысль“, И. И. Лапшин. Казалось бы, очерк о музыканте философом являет собой своего рода „contradictio in adjecto“. На самом деле, это не так. Небольшая брошюра в 40 страниц содержит ряд замечательных мыслей о скрябинской музыке. Особый прием письма Лапшина за-

ключается в его несколько неожиданной манере сопоставлять отдельные отрывочные мысли, наблюдения эстетического характера. В этой манере нет ничего докторального, ее скорее можно было бы охарактеризовать, как „импрессионизм" мысли, придающий изложению характер несколько бессвязный, но зато остро впечатляющий отдельными моментами.

Лапшин оперирует над материалом, содержащимся в VI выпуске „Пропилей". Это философские наброски Скрябина, по мнению автора, „заслуживающие самого серьезного внимания". Текст „Предварительного Действа", напечатанный там же, остается вне критического рассмотрения автора. Эти наброски И. Лапшин считает отнюдь не случайными—как не был случайным интерес Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова к философии—а „переводом системы поэтических образов на язык научно-философских понятий". Самое занятие философией у Скрябина было результатом преодоления глубоких духовных кризисов, и философские искания Скрябина приобретают более связный характер, примерно, в 1904 году, когда и художественное творчество его начинает приобретать характер полной зрелости. Лапшин интересуется и источниками философских знаний Скрябина, указывает на его знакомство с Винертом, Шопенгауэром, Соловьевым. Под влиянием этих своих учителей и, конечно, главным образом в силу глубокой внутренней убежденности, Скрябин сделался сторонником абсолютного идеализма, радикального солепеизма в исходном пункте. Отличным подбором примеров Лапшин обрисовывает позицию Скрябина по отношению к окружающему миру, его взгляд на творчество, как на расцвет индивидуальности, на историю человечества, как на историю гениев, на его характеристике мистического экстаза...

Автор, однако, ни на момент не забывает, что „для Скрябина его философское миропонимание лишь удобная рамка, воплощающая его артистическую интуицию мира". И к оценке художественного мирочувствия он подходит, как тонкий знаток скрябинской музыки. Лапшин черта за чертой отмечает то, что внес нового в искусство звуков Скрябин и приведением этих тезисов его работы мы позволим себе закончить нашу скромную заметку:

1. В творчестве Скрябина бросается в глаза утонченность и богатство в музыкальной передаче самых неуловимых оттенков во внутреннем мире индивидуумов.

2. Другая черта—это стремительность музыкальной экспрессии, вполне отвечающая чрезмерно ускоренному лихорадочному темпу духовной жизни.

3. Своенравность ритмики, то есть кажущаяся произвольность, на самом деле имеющая свою внутреннюю законосообразность.

4. Тяга к смешанным чувствованиям, к блаженству страдания.

5. Склонность к мистическому экстазу мужественной активной заклинательной природы.

Е. Браудо.

В преддверии нового Баха.

Наша музыкальная эпоха, давшая столь яркие достижения в области гармонии и тембра, в области полифонического стиля не только не дала серьезных творческих достижений, но даже не оставила крупных шедевров. Произведения высокохудожественного значения, как „По прочтении псалма" Танеева, D-dur'ная прелюдия и фуга Глазунова для органа, достижения Регеровской полифонии и другие значительные произведения этого рода, появившиеся за последние годы, не опровергают данного положения в силу

того, что вершина полифонического стиля в прошлом, что искусство Орландо Лассо, Палестрины, Генделя и Баха утрачено безвозвратно, как утрачено мастерство скульпторов античной Эллады. В этом смысле Танеев, Регер и Глазунов являются лишь носителями великих традиций. Между тем, создание нового полифонического стиля возможно: у нас есть основание ждать нового Баха—не „нео-Баха", но подлинного гения, способного создать самобытный стиль современной полифонии. В настоящее время нетрудно заметить симптомы, предвещающие эру нового полифонического расцвета, такого, который возможен только после необычайных завоеваний современной музыки на фронте гармоническом. Если проследить хотя бы в общих чертах зарождение классической гамофонии и ее дальнейшую эволюцию до наших дней, то грядущий расцвет полифонии предстанет нам, как историческая необходимость.

Победоносно развернувшаяся горизонталь античного лада послужила плодороднейшей почвой для полифонных побегов средневековья, проросших в ренессанс и далее—в барокко великолепным деревом фуги.

Но четность тактов постепенно стала одолевать текучесть фуги настойчивой автентической каденцией. Так, мало-по-малу, зародился синтаксис классической гамофонии. Периодичность гамофонной структуры привела к прочному утверждению тонико-доминантовых соотношений. Тогда стали появляться впервые мелодические ходы, вытекающие не из горизонтальной (ладовой), но из вертикальной (гармонической) основы. Это не что иное, как фанфары арпеджиированных трезвучий и септаккордов. На них нередко строились наиболее значительные темпы Гайдна, Моцарта и Бетховена. Прочие, не поддававшиеся гармонизации звуки мелодии, рассматривались как функции мелодической фигурации. Но охват тоники и доминанты был слишком незначителен, чтобы сдержать вольные побеги мелодической фигурации лада. С того времени начинается значительная гармоническая эволюция, стиллистический смысл которой сводится к тому, чтобы подвести гармоническое основание под все ступени мелодического лада. (Шопен, Вагнер). Тогда наступает полная слиянность мелодии и гармонии, но различие происхождения этих двух элементов все же дает себя чувствовать.

Здесь начинается новая эпоха тяготения к альтерации гармоний, а упомянутая слиянность вынуждает мелодию подчиняться закону гармонических альтераций (сент--и нонаккорды о повышенной и пониженной квинтой). Лист предвосхищает Скрябина до 57 opus'a включительно (сравнить „Valse oubliée" Листа, и „Dèsir" Скрябина). Скрябину остается только утвердить гармонический базис, как композиционную основу и от нее итти к мелодии. Каждый звук мелодии становится функцией гармонии и окончательно порывает связь с пережитками лада—мажорными и минорными гаммами.

Начало настоящего Скрябина—шестизвучный консонирующий комплекс (C_4 Fis 11, B 7, E 10, A (s) 13, D 9), дает функциональный шестиступенный звукоряд (C 8, D 9, E 10, Fis 11, A (s 13 B 14).

Орнаментирующие звуки мелодической фигурации не могут иметь места, потому что нет мажора и минора, как нет мажорных и минорных гамм, и всякий, не являющийся гармонической функцией звук, оказался бы произвольным! Здесь классическая фанфара, обогащенная тремя новыми звуками, окончательно вытесняет автономную мелодическую горизонталь и утверждается, как звукоряд. Такая концепция диаметрально противоположна классической. Но шестиступенность гаммы в связи с ее целотонным монотоническим уклоном, дает неминуемое однообразие и отсутствие необходимой гибкости. По этой причине гамма Скрябина не может служить благодарным материалом для развития новой полифонии.

„Прометей", освободивший нас от

мажорно-минорных оков, оказался бессильным вывести нас из заколдованного круга стоячих гармоний. В этих новых оковах оказалась впоследствии вся новейшая музыка. Гармонии усложняются, функции же их упрощаются. Однообразие аккордов, скудость гармонических средств по количеству, в связи с их специфически напряженным характером, а также недвусмысленная стоячесть долгодлительных и многочисленных органных пунктов, завершают этот тупик. Ясно, что только обращением к полифонии можно всколыхнуть эту заводь и превратить ее в стремительный поток. Но для этого необходимы горизонтальные звукоряды, отвечающие двум основным условиям: во-первых, все ступени их должны быть функциями гармонии; во-вторых, они не могут быть менее гибкими, чем прежние лады и гаммы, т. е., число ступеней звукоряда должно быть не менее семи. Мой личный композиторский опыт привел меня к построению 8-ми ступенного комплекса натуральных звуков, расположенных в полной основной гармонии следующим образом:

C 2, G 3, E 5, B 7, Cis 17, Dis 19, Fis 11 A 13.

Этот комплекс, служивший мне гармоническим базисом, разлагается в следующую 8-ми ступенную функциональную гамму, с тоникой в 17-м звуке (поскольку понятие тоники моможет быть в данном случае уместно):

Cis 17, Dis 19, E 20, Fis 22, G 12, A 13, B 14, C 16.

Переводя полученную таким образом гамму в план 12-ти ступенной темперации, имеем идеальную диатоническую симметрию, основанную на непрерывном чередовании тонов с полутонами и построяемую из двух одинаковых тетрахордов, соединенных на расстоянии полутона.

Но полифоническое развитие этого звукоряда у меня пока только в зачатке, ибо уклон моей музыки был чисто гамофонический. Попав в неминуемый тупик стоячих гармоний, как логическое завершение этого тупика, я ясно почувствовал необходимость обратиться к живительному роднику полифонии.

Разрешением этой же проблемы в плане художественного творчества у нас в России занят, для большинства музыкантов остающийся загадкой, композитор Ник. Рославец. Судя по скудным сведениям, дошедшим до нас за последнее время из Германии, Арнольду Шенбергу удалось сделать в этом направлении огромные достижения. Это и следовало ожидать, ибо кто же, как не Шенберг первым дошел до мертвой точки, упершись в 12-ти ступенные гармонии в условиях Баховской темперации.

Хочется верить, что новый Бах близок, что из душных сталактитовых пещер импрессионизма мы выйдем в необ'ятный океан новой полифонии, расцвеченной необычайным многообразием тембров и детемперизованных интонаций, где ждет нас не скрипучий орган и фальшивый оркестр, но совершеннейший радио-аппарат, начало которому положено Львом Терменом.

И. Шиллингер.

Музыкально-характеристические этюды.

(Продолжение).

II. А. Ф. Пащенко.

Открывающий нашу галлерею портретов музыкальных современников Андрей Филиппович Пащенко *), как композитор, мало известен публике. Исполнявшиеся в предыдущие годы его сочинения, во многом представляя значительный интерес, все же недостаточно характерны для общего облика его творчества. Его оффициальное выступление на композиторское поприще относится к 1915 г., когда концертные эстрады Петрограда, Москвы, Павловска и Сестрорецка облетело его первое оркестровое сочинение — скерцо-фантазия „Арлекин и Коломбина" (ор. 4). Написанное на остроумную программу, составленную по запискам XVIII в., скерцо привлекло к себе внимание живостью изложения, остротой и красочностью оркестровки, в какой молодой композитор сразу заявил себя с наилучшей стороны. Но все же этот первый оркестровый опыт не был вполне зрелым. Неровность стиля, местами грубоватость, давали себя чувствовать, равно как и явное влияние Р. Штрауса, сказавшееся в тематических оборотах. Следующее оркестровое сочинение, также неоднократно исполнявшееся в Петрограде и Москве, написано на программу классического мифа о гигантах с заключительным хором ad libitum. „Гиганты" (ор. 5) знаменуют уже значительный шаг вперед как в технике письма, так и в манере полифонического изложения. Захват шире, мысль течет более плавно, хотя еще не избегает иногда длиннот. Прекрасная звучность идет рука об руку с выразительностью музыки. На этом новом произведении сказываются следы увлечения Вагнером. Композитор продолжает неустанно работать над собой и над своими произведениями. Публичное их исполнение вызывает переработки с целью устранения шероховатостей, и „Арлекин", как и „Гиганты", появляются в новых редакциях. Вместе с тем творческая мысль продолжает работать по избранному пути. Вскоре Пащенко сочиняет новую симфоническую поэму и снова на античный сюжет. В 1916 г. на концертных эстрадах Петрограда, Москвы и Павловска появляются „Вакханки" (ор. 7), симфоническая поэма по трагедии Эврипида. Мастерство постепенно растет, кипучая музыкальная мысль ищет выражения в страстной истоме дионистских чувствований. Указанные три произведения обращают на себя внимание и вызывают в общем сочувственное отношение. Незаметно промелькнула в Павловске „Восточная легенда" (ор. 10) и в дальнейшем, благодаря неблагоприятным обстоятельствам времени, произведения Пащенки не появляются на программах, если не считать публичного исполнения консерваторских работ — 1-го струнного квартета (в концертах „Музыкального Современника"), — произведения в общем мало удачного и незрелого, — и скерцо из 1-й симфонии E-moll, обратившего на себя внимание на консерваторском акте в 1917 г. Это скерцо — лучшая часть симфонии, написанной в старых тонах, с налетом влияния национальной школы, но все же очень искренней и непосредственной по теплоте чувства. Другие опусы Пащенки, к сожалению, остаются неизвестными публике. Среди них — отличные мужские хоры на тексты А. Толстого и Фета, характеризующие Пащенко, как даровитого хорового мастера. Владение техникой хорового письма, умение извлекать прекрасную звучность из вокальной массы отличают Пащенку так же, как его несом-

*) Род. в 1883 г., ученик П. А. Петрова-Бояринова и М. О. Штейнберга.

ненный дар инструментатора. В этом можно убедиться, ознакомившись с его талантливыми обработками русских песен (4 номера без обозначения опуса). Составляя сюиту для большого смешанного хора, русские песни несомненно заслужат себе популярность благодаря искренности и теплоте музыки и отличной звучности. Чтобы закончить речь о первом периоде творчества Пащенки, необходимо еще упомянуть о его „Польских песенках", примитивах для одного голоса на лапидарные четырехстишия Бальмонта. В сфере романса это — пока первый и единственный опыт нашего композитора. Опыт—несомненно удачный и, надо думать, работа в этой области не останется без результата. „Польские песенки" (ор. 3) действительно—примитивы, это—нежные бес-

В. П. Далматов в роли Ростаковского („Ревизор" Гоголя).

искусственные, крайне простые, наивные, но очень милые и искренние фрагменты чувств. В них, быть может, неизбежно, сказывается влияние исключительного романсного лирика Шумана. Есть некоторые технические недочеты—повторения слов, длинные постлюдии, — но в общем это—милая тетрадь из 6 романсов, вполне заслуживающая войти в репертуар камерных концертов.

Революционные годы прервали появление произведений Пащенки на

В. П. Далматов—Отар-бег („Измена" А. И. Сумбатова-Южина).

программах концертных учреждений. Тем не менее, деятельность его, как композитора, продолжала развиваться. Более того, за эти последние годы творчество его окрепло, как-то осознало себя. За это время Пащенко

вступил в полосу зрелой работы, вполне овладев техникой письма и выработав свой стиль, свое лицо. Композитор пробует свои силы в новой сфере—в области оперы. Сюжет одной итальянской новеллы эпохи Возрождения неотразимо привлекает внимание Пащенки, и он весь отдается этой работе в течение продолжительного времени. В настоящий момент это произведение подвергается, по свойственной Пащенке строгости к себе, новой обработке, и потому мы пока воздержимся от каких-либо суждений по поводу этой оперы. Вслед за оперой Пащенко обращается к сфере абсолютной музыки. В этот период сочиняются 2-й струнный квартет (ор. 12) и 2-я симфония. Произведения эти являются зенитом всего, достигнутого пока Пащенком в его композиторской деятельности. В них заметен большой, органически обусловленный, шаг вперед. Прежняя внешняя программность отброшена, литературный текст не связывает более воображения автора. Скрытая программность музыкальной ткани проистекает из внутреннего содержания музыки, развивающейся в органическое целое по своим природным законам. Старые условные формы в новой симфонии и во втором квартете оставлены. Полифоническое письмо обогащается логикой разработки и тематического об'единения, гармоническая основа по сравнению с прежними произведениями приобретает свежесть, остроту и смелость. Высота техники подымается на значительный уровень. Стиль 2-го квартета отлично выдержан, а финал его с широко разработанной фугой, делает честь мастерству автора. Вместе с тем тематический материал приобретает индивидуальную окраску, многие обороты делаются уже *своей* манерой композитора. Особенно приятно отметить, что творчество Пащенки в целом проникнуто духом здоровья, бодрости и энергии. Стремительно развивается содержание 2-го квартета по каким-то твердым, даже суровым путям музыкальной логики. От какой-то таинственной, хаотической дали стремится музыка 2-й симфонии к заключительной части „Гимн Солнцу", символизирующей извечное стремление человечества к идеалу и радости жизни. Этот апофеоз, достаточно подготовленный всем предшествующим изложением, заражает под'емом энергии и своей искренностью. Воздерживаясь от детального разбора упомянутых произведений по недостатку места, а также по соображению, что таковой более уместен после публичного их исполнения, мы надеемся, что музыкальная жизнь даст повод вернуться к более подробному обсуждению творчества Пащенки. Пока же мы считаем свою миссию законченной и полагаем, что в ряду современных музыкантов А. Ф. Пащенко должен занять почетное место, как по свойству и силе своего дарования, так и по качеству всего им написанного за короткий, сравнительно, срок, и при столь неблагоприятных внешних материальных условиях. Только исключительная трудоспособность, только вера в свое дарование, только непреоборимая потребность сказать свое слово в искусстве, побуждают этого неутомимого труженика не опускать беспомощно рук, не тратить время на бесплодные жалобы, а твердым шагом итти по избранному пути, несмотря на все препятствия. И мы уверены, что под натиском его энергической воли, все преграды падут, как карточный домик. Труд в соединении с дарованием и культурой—большая сила.

Н. Малков.

Письма о русской опере и балете (3-е).

Спящая красавица.

I.

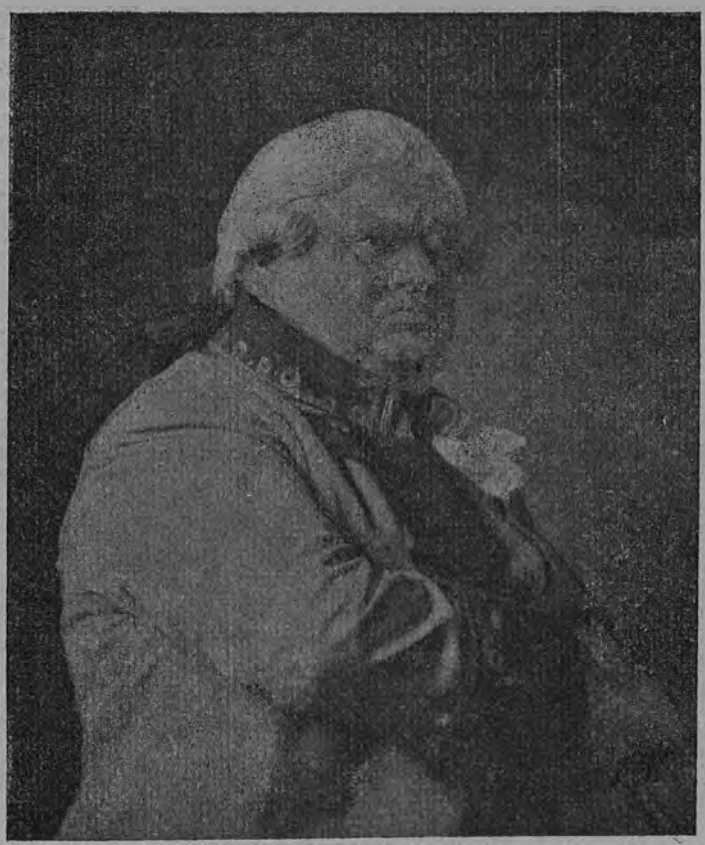
Как это ни странно, но за тридцать трех летнее существование замечательного произведения Чайковского балета—„Спящая Красавица"—не было сделано попытки осознать его с точки зрения, казалось бы, безусловно исчерпывающей то важное, ценное, яркое и глубоко значительное, что обусловливает его жизнеспособность: в какой мере решено Чайковским определенное художественное задание, к которому привлекли композитора Всеволожский и Петипа, если под таковым заданием разуметь не просто музыку к сценарию и схеме танцев, а творчество *новой* формы (новой для русской музыки), формы музыкально-хореографического действа. Конечно, подобное задание не могло быть ясно осознано самими участниками великого замысла, но осуществиться этот замысел мог только в определенном направлении: великий композитор, находясь в полноте зрелости своей творческой деятельности, не мог бы писать просто балетную музыку, а к тому же и русский балет, как искусство, под воздействием гения Петипа ко времени издания „Спящей Красавицы" уже требовал симфонизации музыки, предназначаемой для выражения хореографических замыслов, а не простого аккомпанимента танцам и действию грубо ритмованными мелодиями, или, вернее, танцевальными формулами в убогие мелодически-гармонические и инструментальные наряды обряженными. Попытки, сделанные в России в этом направлении до „Спящей красавицы", включая „Лебединое озеро" самого Чайковского (Москва, 1876 г.), или балеты: М. М. Иванова „Весталка" (Петербург, 1889 г.) и Фитингофа-Шеля „Гарлемский тюльпан" (Петербург, 1887 г.), а впоследствии „Золушка" (1893 г.), главное же, лучшие среди многочисленных балетов Пуни и Минкуса — оставались только опытами, которым не удавалось понятие балетно - музыкального „концерта" (подобно „концертности" итальянских опер) углубить до единства и цельности музыкально - хореографического действа, соответственно устремлениям понятия музыкальной драмы. „Спящая красавица" стала тем этапом, откуда открылись возможности к дальнейшей эволюции новой музыкальной формы от „Щелкунчика" к „Весне Священной" и далее.

Не о ценности чисто музыкальной хочется сейчас напомнить: сочностью мелодики, богатством ритмической изобретательности и блещущей остроумными находками инструментовкой „Спящая красавица" выразительно говорит за себя всем, кто сумеет отнестись к Чайковскому, как к мастеру, с должным уважением и вниманием, даже не любя его музыки. Не это все, сейчас, в данный момент важно. Важна—форма к анализу тех элементов (или, точнее: пластов звучаний), соединение и взаимодействие которых, постигаемое в процессе оформления, и создает единство впечатления, под воздействием которого при воспоминании о данном балете в нас возникает представление о монументальном, целостно-спаянном, ярко характерном произведении.

Музыкальная форма проявляется во взаимодействии двух начал: интонации (то, что делает *слышимым* материал, из коего творится музыка) и ритма, т. - е. начала, организующего данный в интонации материал. Что интонируется в „Спящей красавице" и как оно организовано, — вот точки опоры, от которых отправляюсь я в своем дальнейшем изложении (конечно, сжатом). Изложение это, повто-

ряю, есть попытка осознания музыкально-хореографического действа, как своеобразной музыкальной формы, как некоего художественно - целого, в котором сопряжены и приведены к единому знаменателю многообразные интонационные и ритмические *средства* музыкального выражения. При этом я имею в виду не отдельные моменты музыки „Спящей красавицы", не кусочки, не эпизоды, а музыку ее в целом, как бы напряженно-длящийся в течение определенного промежутка времени и замкнутый в определенный круг звуковых представлений (от альтерированного аккорда IV ступени ми-минора до заключительного, тонического трезвучия соль-минора) процесс сочетания—своего рода реакция соединения — безразличных, каждый в своей отдельности, звуков в органическое произведение.

Рассматриваемое с такой точки зрения данное художественное музыкальное явление („Спящая красавица") предстанет пред нами уже не как привычно воспринимаемая *масса* созвучий, где выделяются „любимые мелодические и дансантные" эпизоды, а как эстетическая ценность непреходящего значения.



В. Н. Давыдов („Холопы" П. П. Гнедича).

II.

В „Спящей красавице" Чайковский выступает в отношении развития балета, как композиции, ценной и в музыкальном преломлении, — на-

следником талантливейшего мастера инструментально-хореографических произведений французского композитора Делиба. Уже поставленный в 1866 г. в Париже балет „Sa Source", хотя и был сочинен Делибом в сотрудничестве с присяжным балетным композитором Минкусом, вносил в представления о балетной музыке свежую струю: конструктивную логику, но еще далеко не стилистическое единство. „Коппелия" (1870 г.), а через шесть лет за нею „Сильвия", решительно вывели музыку балета на новый путь: Делиб не только не заполнял данные балетмейстером метрико-танцовальные схемы безразличной в отношении музыкального стиля, здравого смысла и даже грамотности—звуковой шумихой, но, как человек, одаренный вкусом, чутьем и богатством мелодического, гармонического и инструментального изобретения, он создал совершенно изумительные по изяществу и элегантности стиля, блеску и, в то же время, *ясности* выражения балета, в которых законченное совершенство точного и строгого рисунка тематического сочетается с гибко-разработанной танцовальной ритмикой и богатством выдумки в сфере инструментального колорита. Но Делибу несвойственны были: размах и сила воображения для широких концепций. Его искусство, по существу, искусство миниатюриста и, как только он пытается захватить в рамки своих замыслов возможно более просторный участок поля, он теряет точки опоры: его ритмика, столь острая в деталях, расплывается при дальних расстояниях, что заметно даже в „Сильвии". Между тем, в музыке ритм, как принцип *распределения* материала во времени, именно в широко развернутых концепциях является важнейшим *об'единяющим* фактором.

Обычно в рассуждениях о музыке в балете господствует полный произвол. Музыкальные исследователи, за немногими исключениями, все еще мало интересуются этой областью, а любители балета, как только касаются музыки, сразу же попадают на проторенную дорожку: что дансантно, и что нет.

Между тем, с того момента, как в русской музыке появилась „Спящая красавица", можно было бы, базируясь, на сложности музыкальной формы этого балета, говорить, как о ярком художественном явлении—о преодолении хаотической раздробленности и о рождении целостного музыкально-хореографического действа. Своеобразное решение этой проблемы дали: Даргомыжский в своей „хореографической кантате"—„Торжество Вакха", и Римский-Корсаков в опере-балете „Млада".

Многие, быть может, улыбнутся, прочитав упоминания о сложности формы игранного, переигранного, всем знакомого балета. Но, первое: мало ли, что весьма и весьма сложная привычка обращения с ним или общения делает простым. Второе же: нельзя судить о *форме* балета по знакомству с отдельными номерами и даже деталями этих номеров, не вникая в балет, как в законченное целое: в структуру и динамику, в материал и конструкцию на протяжении всего сочинения.

В „Спящей красавице", как в произведении, выражающем и изображающем хореографическую идею Петипа, чередуются крайне разнообразные по своим функциям приемы воплощения звучащего вещества.

Главное—*танец*, данный в ритме и интонации: а) определенных танцовальных формул; б) танцовальных формул, усложненных и углубленных чрез преображение их в симфоническом развитии.

Эти два, исходящих из одного, источника, но в процессе творчества крайне разветвляющихся облика танца-музыки—необходимо различать очень строго. В первом из данных случаев мы имеем, если пользоваться ритмическими формулами Липса,—„принцип возвращения сходного" и подчинение мелоса избранному метру танца, а во втором—в симфоническом развитии танцовальной формулы — „принцип имманентного дифференцирования", т.-е. начало вариационное, трансфор-

мирующее танцовальную формулу и, вместе с тем, подчиняющее метр танцовальной формулы меняющим ее лик воздействиям со стороны ритма, инструментального колорита и орнаментирующей мелодики. Это — принцип сюиты, т.-е. затушевывание метрически обнаженных танцовальных формул в целях высших ритмически-интонационных интересов. В самом деле: одно впечатление получается от формулы вальса, взятой как таковая, как танец, и совсем иное воздействие, если та же формула лежит в основе ритма целой пьесы или момента симфонического порядка. И в хореграфическом отношении далеко не все равно: вальс, исполняемый как таковой, или вариация, основанная на музыке, обусловленной вальсовой формулой, но

В. Н. Давыдов и М. А. Ведринская („Стены" С. А. Найденова).

не являющейся вальсом. Для примера: вальс первого акта (ансамблевый) и вариация Авроры там же (d - dur, violino solo).

Или полька, как танец, и ритм польки, трансформированный в вариации Авроры в последнем акте (a-dur, violino solo).

Повторяю, различать эти два преломления танцовальности музыки крайне важно, потому что формула танца бывает подчас так скрыта под оболочкой тематического развития, что не чуткий к музыкально-ритмическим метаморфозам балетмейстер может легко сбиться.

Как контраст чисто - танцовальным формулам выступают: красивая область „балетного мелоса", т. е. своеобразной инструментальной мелодики, лирический пафос которой соответствует пафосу балетного Adagio *)— своего рода сонатной формы в балете. И область, которую можно обозначить как бы хореграфическим *речитативом*: моменты повествовательные (монологи и диалоги) или, как принято не совсем точно выражаться: мимические сцены.

Этим разветвлениям танцовально-музыкального содержания балета соответствуют или же сложно с ними переплетаются музыкально - выразительные и музыкально-изобразительные факторы чисто-симфонического порядка, ритм и интонация которых базируется на сочетании звуковых образов, независимых от танцовальных формул, по принципам чисто-музыкальным. Это область—тематического развития, где материал оформляется не через разложение его на *равные* метрически-тактовые последования, а посредством сцепки внутреннего порядка, сцепки органической (тяготение к точкам опоры), независимой от тактового сопряжения звучащих частиц. Затем идет сфера инструментального—колорита, смены и различные оттенки которого обусловлены степенью драматического напряжения тех или иных эпизодов в ходе действия, или же интересами внешней изобразительности. Кроме того, пользование идеей лейт - мотивов, но, конечно, не в вагнеровской трактовке, а в свойственных русской музыке приемах характеристики мелодико - гармоническими образованиями (иногда довольно развитыми) — дает возможность об'единять материал путем концентрирования внимания на определенных положениях и определенных лицах. И если тематическое развитие усиливает динамическую напряженность звучаний, то выразительность лейт-мотива обусловливает повышение силы впечатления магическим воздействием упорно повторяемой формулы-характеристики (статические моменты действа).

Если добавить при этом, что приемы воздействия, исходящие от всех упомянутых способов сочетания звучаний, могут быть направлены то в сторону внутренней выразительности, то в сторону внешней изобразительности (эпизоды живописно-музыкальные) — комплекс элементов звуковых, составляющих движущийся материал или живую ткань музыки балета, как цельной композиции, будет исчерпан. Значит:

1. Танец развивается музыкально:

а) в непосредственно данных танцовальных (ритмических) формулах;

б) в претворении этих формул в процессе тематического развития;

в) в лирике Adagio *).

2. Хореграфическое действие выявляется музыкой:

а) чрез комбинирование звучаний, направляющих мимодраму (хореграфический речитатив);

б) чрез развитые мимические сцены, допускающие в музыке тематическое

*) Интересно проследить, как эта идеально-прекрасная балетная форма претворялась композиторами, которые здесь далеко не всегда были на высоте понимания задачи.

*) Вариации и coda Pas de deux обычно базируются на танцовальных (претворенных) формулах: вальса и польки (вариации) и галопа (coda).

развитие, не связанные вовсе танцовальными формулами;

в) чрез характеристику действующих лиц и положений драматических лейт-мотивами;

г) моменты (статические) живописно - изобразительные воплощаются соответствующими приемами музыкальной живописи (звукописи) и развертываются иногда в пространных симфонических поэмах.

III.

Если привлечь все эти данные к анализу состава звучащей ткани балета „Спящая красавица", раскроется внутреннее музыкальное содержание (действие) балета в следующих общих чертах.

В разные эпохи разные танцовальные формулы оказывали—и притом очень упорно — свое магическое воздействие на психику людей. Так, любопытно, что формула галопа находит многоликое и красочно - выразительное, порой, до зловещего мефистофельского сарказма, претворение в могучем творчестве Листа, особенно в его фортепианных транскрипциях.

Одна из гениальных фантазий Листа на „Дон-Жуан" Моцарта в росте напряжения доходит до жуткой вакханалии, в основе которой лежит известная ария Дон-Жуана, трансформированная в неистовый, стихийно-властный смерчь звучаний, вправленный в ритм неистово-взметающегося галопа.

Чайковский заворожен формулой вальса; вероятно, это отголосок наваждения и опьянения, с первых десятилетий XIX века, захватившего Европу и распространившегося под влиянием колдунов: Ланнера и Штрауса.

Примеров вальсового гипноза в творчестве Чайковского — множество. В „Спящей красавице" эти формулы одна из основных, от гениального пластическо - мелодического использования ее в мерном колыхании светлой мелодической линии в знаменитом жанровом вальсе первого акта, до завуалирования ее в пантомиме. Формулой вальса пронизаны: несколько вариаций (c-dur, es-dur, g-dur), „Сандрильона и Принц"—в сказках, pas de quatre („драгоценные камни"), моменты в финале балета (где далеко не всё— мазурка).

Четыре больших adagio (b-dur в прологе, es-dur в первом акте, f-dur во втором, и c-dur в последнем акте) представляют собою яркие стилистические примеры развертывания напряжения хореографической лирики в плане симфонически развитой *инструментальной* мелодики, вне зависимости от формул мелодических оперного любовного дуэта.

Речитатив (мимодрама) от небольших эскизов до развитых драматических сцен (все начало первого действия образует своеобразное применение приемов чисто инструментальной характеристики драматических положений или эмоциональных переживаний действующих лиц, отраженных в музыке в виде фраз и мотивов, в которых линии, вызывающие ощущения, жесты и движения, преобладают над песенной лирикой).

Основной симфонический контраст дан в противоположении статической ясности мелодической темы Феи Сирени мрачно саркастическому акценту и лукаво-изворотливым гармониям лейт-мотива Феи Карабос, мастерски развиваемого вплоть до превращения в жуткий ритуальный танец—заклинание.

Элемент живописно-изобразительный: изумительная в своей простоте, остроумно найденная ритмическая формула пантомимы и большинство гениально „рассказанных сказок" (Кот и кошка, Великан и дети, Красная Шапочка и Волк), в которых инструментально-красочная (тембровая) изобразительность спорит с точностью, четкостью ритмических линий и крат-

*) Любопытно, что для ее характеристики Чайковский пользуется методом смешения тональных красок, как до него Глинка в марше и в полете Черномора, а в наше время Стравинский в „Жар птице" (Кащей): неуловим облик чудища (злой силы).

кой лаконической манерой выражения. Таким образом, музыкальное действие балета можно развернуть в следующем виде:

Интродукция (элемент симфонизма): резкое противопоставление двух борящихся сил—Феи Карабос и Феи Сирени. Остро очерченные темы (натиска злого духа и спокойного самоутверждения вестника добра) сразу же вводят слушателя в круг свершений. Пролог: формула марша*) с отклонениями в мягкие линии колыбельной, исчерпывающе характеризирует обстановку действия и смысл происходящего. Появление фей, несущих дары (Scène dansante) красиво контрастирует и ритмом, и тембрами с только что отзвучавшей характеристикой придворного быта. Трехдольный размер нежно веящих фраз первой половины этой сцены претворяется в изящно и плавно реющий вальс, пикантно разрезаемый в средине ритмическими перебоями. Следующие pas de six внедряет в сферу танца элемент поэтической мечты: adagio с дивной мелодией кларнета, широко развитое, но, к сожалению, переходящее в allegro vivo, крайне неприятно поражающее метаморфозой основной прелестной темы в остро-отчеркнутую фразку танцовального пошиба (формула галопа): впечатление каррикатуры разрывает ткань.

Зато следующие вариации—одна лучше другой и в смысле ритмической выразительности, и по изобретательности инструментовки (особенно первая b-dur, третья d-dur, четвертая d-dur—делибовская—и пятая f-dur). Из танцовальных формул здесь использованы: формулы медленной польки и тарантеллы и галопа, в очень своеобразном *растворении*. Вариация шестая—светлозвучный вальс. Принцип сопоследования вариаций—принцип сюиты, т.-е. метрических и тональных контрастов—сопоставлений. Финал пролога: начинаясь с мелодичной фразы, обещающей дальнейшее течение действия в настроении ласки и нежной радости, музыка прерывается глухими фанфарами, вносящими за собой беспокойство и смятение. Финал по существу есть дальнейшее симфоническое развертывание тезисов, данных в прологе, с той особенностью, что развитие темы Карабос достигает здесь ошеломляющего по неожиданности вскрывающихся в ней возможностей к метаморфозам воздействия и впечатления, что, конечно, особенно связано с выразительностью специфических тембров инструментовки Чайковского. Спор Карабос с феями и ее саркастические выходки истаивают под влиянием улыбки мира, излучаемого ласковой лунной мелодией Феи Сирени.

В первом акте увлекательно развитой жанровой сцене (e-dur) противопоставлены колючие ритмы и нервновстревоженные акценты эпизода с провинившимися вязальщицами. А свое завершение (об'единение) вся сцена находит в знаменитом вальсе, постоянно пленяющем слух мягко колышащейся волной ритма и негой плавно колеблемой мелодии. На смену жанровой сцене выступает большое широко развитое pas d'action, в котором резвость принцессы Авроры умеряется торжественно пышной лирикой adagio (представление женихов), задуманного совсем в иных красках, чем предшествующее—фейное. Как обычно, и здесь лирическая насыщенность adagio сменяется танцами-вариациями, разрабатывающими те или иные формулы: сперва следует рондообразный танец придворных девушек и пажей, ритм которого—капризно искрящийся—разрушает всю важность дворцового этикета. Вариация Авроры еще более разветвляет ее своей поэтической призрачностью и фейной игривостью (формула вальса). Несколько расхолаживающая по музыке coda разрывает красиво сплетенную ткань, которая к счастью вскоре же получает свое продолжение в элегантном вальсе Авроры (es-dur): замечу, что моменты, являющие облик девушки в различном преломлении (резвая, лукаво-кокетливая, нервно-порывистая)

*) С инструментальной орнаментацией основной темы.

выразительно оттенены в отношении инструментального колорита.

Финал первого акта—опять широко развитая симфоническая сцена (укол Авроры и смертный сон, охвативший ее и все королевство), в детальный анализ которой я входить здесь не могу. Укажу только на замечательный danse vertige Авроры, на новое преломление темы Карабос и на красиво развернутое завершение всей сцены плавно парящей мелодией феи Сирени (здесь выступающей опять, как заклинание зла).

Акт второй в своей жанровой части (сцены охоты) включает несколько танцев, прерываемых краткими „речитативными" эпизодами. Лучший из танцев—фарандола, бойко ритмованная. Но красивейший момент действия—это появление Феи Сирени перед Принцем, когда ее темп в измененной тональности (des-dur) и в прекрасно выбранном инструментальном уборе серебристо льется, как невидимый свет, преобразующий явь в волшебный сон. Опять, как и в прологе, и в первом акте—развитое pas d'action, но теперь adagio насыщено любовной истомой и резко отличается от предшествующих, как любовный дуэт от ласковых пожеланий или от пышной восторженной лести. Прелестно противопоставлено лирике дуэта (adagio) затейливо-шаловливое скерцо (f-dur) нимф, потом светлая, на контрасте мечтания и кокетства построенная, вариация Авроры и—далекое отражение мендельсоновских видений—пикантно ритмованная coda: дразнящий воображение танец исчезающих видений. Панорама (созерцание природы и вместе с тем сладостное томление по призраку) замыкает сцену и переносит действие в застывшее королевство: симфонический антракт, включающий в себя две части. Первая (andante sostenuto) обычно пропускается, хотя это очень досадно, потому что в ней заключена красивая мысль (тема впоследствии развитая в одном из лучших моментов „Щелкунчика"); а вторая—сон—исполняется обычно среди говора и кашля балетной публики, которая не терпит музыки, выступающей самостоятельно. Это тем более досадно, что в холодной скованности andante misterioso данной части антракта мы имеем глубоко выразительную симфоническую поэму оцепенения жизни, связанности сил, истоки которой таятся, вероятно, в знаменитом чародейном сонном навождении первого акта „Руслана". Изумительно находчиво сковал Чайковский устремления, и столь упорно наглые, злой силы: тема Карабос здесь только робко вырисовывается, как memento, но уже не угрожает. „Секвенция сна" (цепь холодных аккордов) и в начале, и в заключении антракта, как мрачный, молчаливо сосредоточенный страж, охраняет мертвый покой. Музыка заворожила это королевство, музыка и снимает с него ковы сна: празднично радостная лазурь es-dur'a (allegro agitato) в миг пробуждения Авроры от поцелуя Принца заставляет забыть все минувшее очарование.

Акт четвертый—непрерывно развертывающийся в своем волшебном цветении праздник танца. Он обрамлен вступительным, ярко суетливым маршем и заключительной весело снующей мазуркой. Внутри же, вслед за полонезом, выступают друг за другом, по принципу сюиты нанизанные, оркестром рассказываемые сказки. Но надо тут же заметить, что это не инструментально-самостоятельная сюита; все движение и ритмика звучаний—сказок рассчитаны на восполнение в жестах, мимике или в танцах на сцене, что и составляют совершенно своеобразную прелесть выразительности и изобразительности, изобретенной Чайковским для данных миниатюр иллюстративной музыки. Как контраст сказочной мимодраме выступает лирический центр праздника—свадебное adagio Авроры и Принца. Это четвертое adagio в течение всего действия и вновь иное по замыслу. И если только базироваться на adagio, как на музыкальных точках опоры течения всего действия (колыбель—девичество—любовь—свадьба)

можно, исходя от них и исследуя ритмы примыкающих к ним сцен и танцев, раскрыть, шаг за шагом, конструктивное богатство этого изумительного балета.

Я лишь вкратце наметил один из возможных путей анализа, помогающего постичь крепкую спаянность его формы.

Игорь Глебов.

Малый зал консерватории.

Впечатления и разговоры.

Состоявшийся 6-го октября в Малом зале Консерватории концерт пианистки *Миклашевской* представляет собой безусловно незаурядное явление в нашей современной музыкальной жизни. Самым лучшим доказательством этого являются уже те толки и споры в публике, которые начались сразу же после 1-го отделения и по окончании концерта.

Программа сама по себе была несколько хаотично составлена; первое отделение: Бетховен—соната „quasi una fontasia“ и Лист—соната; второе отделение Шуман: „Fantasischstücke“ и Карнавал, но эта хаотичность совершенно искупилась исполнением, чрезвычайно красочным, вдохновенным исключительно своеобразным. Разве только последняя часть сонаты Бетховена могла быть лучше, но зато первые две части поразили своей новизной. Строгое прелюдирование в первой части без малейших затягиваний и ускорений поражает своей спокойно - вдохновенной выразительностью, во второй же части пианистка заставила насторожиться публику особенностью оркестрового колорита, который чрезвычайно ярко выявился в исполнении сонаты Листа (особенно fudato) и Карнавала. Эта особенность исполнения заслуживает огромнейшего внимания уже потому, что приобретение ее было мечтой не одного, а очень многих крупных пианистов. У пианистки каждый палец должен „петь“ настолько по своему и различно от другого, чтобы создавалось впечатление игры нескольких различных инструментов. К сожалению, не все, не все даже музыканты, оценили это по достоинству; напр., я слышал, как один профессор „от теории“ сказал, что „хорошее исполнение постольку, поскольку мы не слышали больших знаменитостей“. Повидимому, профессору понадобились „имена“, потому что вопрос еще, кому больше нужно приписать в исполнении „Карнавала“—*Миклашевской*, или „знаменитому“ Гофману. Я лично артистическую широту и размах Гофмана предпочту скромной вдумчивости Миклашевской, ибо там все делается „сначала для толпы, а потом для искусства“, а здесь наоборот, здесь не может быть разговоров о том, чтобы примениться к публике, здесь прежде всего искусство, а понравится ли это толпе—ее дело. О другом же медико-музыканте, сказавшем, что было „так хорошо, что он чуть не заснул“—говорить не приходится, ибо фраза говорит сама за себя—чутким музыкальным натурам не придет в голову такое „скоморошество“. Большинство после „Карнавала“ было потрясено новизной ощущения, слышались сравнения с оркестровым исполнением.

Концерт оставил глубокое впечатление законченной художественностью исполнения, за которым чувствуется огромная одухотворенная и продуманная работа даровитого человека. „Вот это так женщина“, сказал один из любимых публикой „знаменитостей“, выходя из залы. Да, эта „женщина“ своей игрой говорит гораздо больше, чем наши и заграничные пианисты, бьющие на „академичность“ исполнения.

A—moll.

ОБЗОР ПЕЧАТИ.

Выпуск „Еженедельника“ очень сочувственно отмечен газетой „Последние Новости“, и положительно приветствуется „Красной Газетой“. Последняя, очевидно, не уловив нашего „тягучего, резинового“ языка, усиленно муссируемого „Правдой“, совершенно правильно поняла и истолковала сдвиг настроения и миросозерцания академических органов, справедливо почерпнув это из передовицы нашего первого номера, не оставляющей в этом отношении никакого сомнения ни для кого, кроме явно недобросовестных.

* * *

Зато в „Правде“ продолжается кликушество Санга. Как и всякий кликуша, этот юноша выпаливает словеса такого свойства, за которые даже их автор не может нести ответственности.

„Чтобы оценить удельный вес этих пышных заявлений, достаточно напомнить, что „вновь созданный“ Институт сценических искусств—это школа актерского мастерства, основанная еще *четыре года тому назад Мейерхольдом*“, курсивом пишет Санг.

А для того, чтобы оценить достоверность этих заявлений, достаточно сказать, что ИСИ ничего общего с названной Сангом школой не имеет и создан в результате колоссальной работы Охобра Петропрофобра минувшей весной. Общее же у ИСИ и школы то, что и у „Правды„ с быв. „Русской Волей“, в помещении которой находится „Правда“. Впрочем, Санг, повидимому, убежден, что сотрудничество в оффициозном органе совершенно безнаказанно, и потому смело обращается и с чужими фразами, и с фактами.

* * *

„Правда“, вообще, совершает „акпоход“. Почти ежедневно ее хроникеры, вкупе с Сангом, а может быть даже и возглавляемые им, преподносят читателям газеты очередную „сенсацию“ по адресу Актеатров и Акфилармонии.

Так, например, сообщается, что Военно-Театральному Комитету места предоставлены только „вследствие слабых сборов“ в актеатрах.

* * *

Не мальчишеством и озорством, но уже злобой дышат заметки об „усиленном“ темпе академистов, о невероятности намерений ставить в Михайловском театре новые оперы и т. д. Пытаются лягать не только в специальных заметках, но и попутно в рецензиях о других театрах, как, например, в рецензии о „Балаганчике“, а также и в „принципиальных“ заметках, как „Театр и широкие массы“.

Бессильные что-либо сделать, неумеющие и незнающие, что сказать, но прекрасно сознающие свою легковесность в современном водовороте и фундаментальности „аков“, красиво переносящих величайшие бури и также гордо светящих ярким светом новому буйному зрителю,—эти „легковесные“, сознавая полное свое бессилие, прибегают к единственному во всех таких случаях: брани, плевкам и явной недобросовестности. Последнее сказывается не только в ряде очевидно тенденциозных заметок, но и в нарочито снисходительном отношении ко всему „не-академическому“. Так, в своей рецензии о Передвижном театре А. К. пишет: „Но не будем придирчивы: это деталь“, открыто, таким образом, измеряя двумя мерами.

* * *

А кстати, это уж не А. К. ли является автором заметок о Купере, в течение двух дней под ряд в доносительском тоне беспокоясь о долгом его отсутствии? О, если это так, то все понятно. „Ай, моська, знать она сильна“...

***

К явной демагогии прибегает еще один участник „ак-похода“, автор заметки — „Мильярды на танцующих“, ставя патетические многоточия перед цифрой артистов балетной труппы. Мы без многоточий укажем ему, что этих артистов было в сезонах: 1891-92 г.г.—234; 1895-96 г.г.—236; 1902-3 г.г.—220; 1911-12 г.г.—202; 17-18 г.г.—180, и с точки зрения *правительственной* Управление обязано принять в будущем меры к увеличению, но не уменьшению балетной труппы. Впрочем, что говорить сейчас героям „ак-похода“ о *правительственных* точках зрения. Еще молоды—вырастут и сами поймут.

БИБЛИОГРАФИЯ.

ТИСС. „ТАНЕЦ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА“.

(Thiess „Der Tanz als Kunstwerk“ München 1920).

Мы имеем дело с сочинением по эстетике и философии танца. Если в нем не высказывается новых мыслей, то вводится зато ясность в понимание еще мало разобранных вопросов хореографии. Основные взгляды автора: „Связь искусства с природой не в подражании искусства природе, а в схватывании глубочайших основных черт каждого предмета, его первообраза, его идеи“. В создании танца есть перенесение идеи действительности в свой особый мир. Свои положения автор подтверждает примерами, в данном случае—известным нам „Умирающим лебедем“ Павловой: балерина не производит впечатления птицы, но переносит в танец идею мифа о предсмертном пении лебедя.

За выяснением задач танца в книге следуют главы о взаимоотношениях танца с пластикой, музыкой и пантомимой. По часто возникающему вопросу о подчинении танца музыке, Тисс высказывает следующие мысли:

„Ни музыка не существовала раньше танца, ни танец раньше музыки, а оба произошли от космического явления, им предшествовавшего и до известной степени их об'единявшего: ритма“.

Установив равноправие музыки и танца по давности, автор защищает дальше самостоятельность танца.

„Танец может не только иллюстрировать, и его отношение к музыке может заключаться не только в пластическом выявлении невидимого искусства видимым. Взаимоотношение танца и музыки заключается в превращении“.(Разного содержания танца на ту же музыку).

Затронут тут же и вопрос о возможности существования танца без музыки (о котором недавно спорили после доклада Ф. В. Лопухова в Музее Академических театров). Такой танец по Тиссу вполне возможен, но мы себе его не представляем в силу тысячелетней привычки.

Изображения ряда выступающих в Германии танцовщиц и отдельные сведения о их танцах (в виде подтверждений высказанных положений) не дают большого понятия о германской хореографии. Как видно, искусство танца двигается там вперед отдельными танцовщицами, создающими свои жанры часто без всякой школы.

Многое из книги может послужить материалом для учебника, в котором очень нуждаются изучающие практически и теоретически хореографическое искусство.

А. Мец.

ХРОНИКА.

Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

Академические театры.

В этом году исполняется 250 лет существования русского театра.

* * *

Управление Государственными Академическими театрами предоставило 6-го сего октября Губс'езду Отдела Народного Образования 200 мест во все Академические театры.

* * *

Бас академической оперы Касторский приглашен на ряд гастролей в Рижский национальный театр.

* * *

Заслуженный артист Р. Б. Апполлонский намерен поставить для своего юбилейного спектакля „Дневник Сатаны".

* * *

Управление Государственными Академическими театрами получило новую пьесу, по неизданному еще в России роману Леонида Андреева „Дневник Сатаны", в переделке Гр. Ге.

* * *

Композитор Б. Асафьев будет писать музыку к инсценировке Ге „Дневник Сатаны".

* * *

К репитируемой примьере в б. Александринском театре „Антоний и Клеопатра", для исполнения танцев рабынь и рабов Египетской царицы, приглашают „Московский камерный балет" К. Голейзовского. В плоскости идеи постановки пьесы режиссером Раппопортом—мысль эта, пожалуй, и удачна, ибо в целях достижения стилизованной исторической реальности, труппа Голейзовского будет вполне на месте, тем более, что вряд ли хоть одна артистка академического балета согласилась бы выступать в „Московских костюмах".

**
*

Художественный Совет Государственного Академического Драматического (б. Александринского) театра, принял к постановке в б. Михайловском театре пьесу Оскара Уайльда „Герцогиня Падуанская".

* * *

В Государственном Академическом Драматическом (б. Александринском) театре возобновляется драма Лермонтова „Маскарад" в декорациях А. Я. Головина, пост. В. Э. Мейерхольда. Пьеса пойдет в течение всей недели, с 24 по 30 Октября с. г.

* * *

16-го сего октября в б. Михайловском театре состоится спектакль в честь 40-летия сценической деятельности Народного Артиста А. И. Южина, чистый сбор с которого поступит в пользу безработных членов Союза Работников Искусств. Артистами Госуд. Академ. Драм. театра будет представлена пьеса Юбиляра „Старый закал"—драма в 5-ти действ. По окончании пьесы состоится торжественное засёдание, на котором выступят А. Ф. Кони и П. П. Гнедич.

* * *

В Госуд. Академ. Драмат. (б. Александринском) театре идут репетиции пьесы—Мартинэ „Ночь"—в 8 картинах, намеченной к постановке в Октябрьские торжества. Главные роли распределены между следующими артистами: Ледрю—А. А. Мгебров, Марьетта—Н. В. Ростова, Бурбуз—Я. О. Малютин, Бордье-дю-Патуа—Л. С. Вивьен, Рутадье—П. И. Андриевский, Его Величество—Н. В. Смолич, Анна Мария—Н. П. Шигорина, Луи—В. А. Усачева, Ольт-де-ла Сурдьер—И. Н. Морвиль, Туан—В. А. Гарлин, Фавроль—А. С. Любош и т. д. Постановка поручена Н. В. Петрову. Декорации В. А. Щуко.

* * *

В б. Михайловском театре возобновляется пьеса в 4-х действ. Леонида Андреева „Тот, кто получает пощечины".

БАЛЕТ.

Балет „Арлекинада", намеченный к постановке в б. Мариинском театре на 22 октября, переносится на 25-е того же месяца и пойдет вместе с „Феей кукол". В главных ролях обоих балетов выступят Э. И. Вилль и Л. С. Леонтьев.

* * *

Предположенные по репертуару на 22 октября в б. Мариинском театре балеты „Щелкунчик" (2-й акт) и „Арлекинада", заменяются балетом „Спящая красавица" с О. А. Спесивцевой и Н. П. Ивановским в главных ролях, так как „Щелкунчика", в виду наступления 30-ти летия со дня первой постановки, решено возобновить в текущем сезоне полностью.

* * *

В Петербург возвратился б. артист балета В. А. Семенов, пробывший довольно долгое время в Константинополе. В. А. предполагает выступить здесь в нескольких концертах и спектаклях.

* * *

После исполнения роли Авроры в бал. „Спящая красавица" балерина О. А. Спесивцева будет готовиться к роли „Жизели". Представление этого балета намечается к юбилейным дням памяти французского поэта Теофиля Готье, автора либретто „Жизели".

**
*

Сборы в балете с начала сезона выразились в следующих цифрах (дензнаками 22 г.). Сольвейг: 24 сент.—938.550, 27 сент.—241.800, 1 окт.—379.590, 4 окт.—155.172. При чем в последнем спектакле были еще предоставлены места Совету Проф. Союзов, стоимость которых не вошла в сумму сбора.

Центральная Библиотека Русской Драмы.

Посещаемость центральной библиотеки за сентябрь выразилась в следующих цифрах: артистов и артисток—69, учащихся школы—143, частных лиц — 100, академических театров—17, частных—5.

Всего выдано 300 пьес 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 перебывало 639 человек. Новых подписчиков—24.

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

* * *

В сверхурочное время сотрудниками производилась работа по приведению в порядок иностранного каталога, разборке книг и составлению карточек на вновь поступившие издания.

**
*

Пожертвованы книги и пьесы П. П. Гнедичем, С. Д. Балухатым, Г. К. Крыжицким и Ф. В. Силичевым (Указатель детских пьес).

* * *

По случаю столетия со дня рождения Аполлона Григорьева, Центр. Библиотека Русской Драмы принимает участие в выставке, устраиваемой в Пушкинском Доме; сотрудницами Библиотеки, под руководством заведывающего, составлено библиографическое описание имеющихся в Библиотеке оригинальных и переводных пьес и либретто указанного автора.

**
*

Заведующий Художественно-Исторической библиотекой Госуд. Акад. театров, заслуженный артист Ю. В. Корвин-Круковский, привел в порядок и закончил каталог означенной библиотеки. Каталог этот составлялся им, его помощником П. И. Симоновым и библиотекаршей Т. С. Лавровой в течение 1½ лет. Весь материал разбит на 27 отделов, как-то: истории костюма, национальный костюм, утварь, архитектура, живопись, опера, балет, драма и т. д. Все названия переведены с французского, немецкого, английского и итальянского на русский язык.

* * *

В помещении Музея Государственных Академических театров, 6-го октября с. г., состоялось собрание действительных членов Русского Театрального Общества. По избрании Председателя Е. П. Карпова и Секретаря М. Ал. Дарского, собрание заслушало: 1) Доклад Комиссии по организации Петроградского Отделения Общества, 2) Доклад прибывшего из Москвы Члена Совета П. П. Лучинина и 3) Доклад К. К. Витарского о деятельности Организационной Комиссии. По окончании докладов приступили к выборам в Члены Правления и в Ревизионную Комиссию. Закрытой баллотировкой были избраны в Правление Е. П. Карпов, А. Ф. Кугель, К. К. Витарский. В. А. Бороздин, Н. А. Бакеркина, С. Н. Надеждин, А. Н. Феона. Е. Н. Николаева, Ф. В Лопухов и В. В. Симонов. В Ревизионную Комиссию—Ю. В. Корвин-Круковский, А. А. Усачев и Е. Б. Вильбушевич. На означенном заседании П. П. Лучинин сообщил о кончине в г. Ливнах, Орловской губ., старейшего театрального деятеля, Члена Совета Р. Т. О. А. Д. Лаврова-Орловского. Почтив его память вставанием, собрание было закрыто.

**
*

В понедельник, 16-го октября с. г., в 8 час. вечера, в Музее Госуд. Академич. театров, состоится открытое заседание, на котором Ю. А. Слонимский сделает доклад на тему „Сильфида"—глава из истории романтического балета. Доклад будет сопровождаться иллюстрацией и иконографией балета.

**
*

Государственные театры.

Большой Драматический театр.

На-днях возобновляется комедия Шоу „Неравный брак" („Мезальянс").

Петроградский Драматический театр.

Заканчиваются репетиции новой пьесы „Юлиан Отступник", написанной на основании романа Мережковского и пьесы Ибсена. В пьесе много музыки, пения. Особенно эффектна картина праздника Диониса.

* * *

Следующей постановкой намечена пьеса „Патриарх Никон". В пьесе фигурируют, кроме Никона, царь Алексей Михайлович, протопоп Аввакум, боярыня Морозова, бояр. Ртищев и др. Действие развивается на фоне религиозной борьбы двух течений, во главе одного стоял Никон, а во главе другого прот. Аввакум.

Мастерская Передвижного театра.

Осуществлена постановка „Гамлета". Следующая премьера—„Жертвоприношение" Тагора, в переводе Андрианова. Пьеса написана после войны и посвящена тем, кто проливал свою кровь, принося ее в жертву богине войны.

Театр новой драмы.

Открытие театра по некоторым техническим затруднениям затормозилось. Труппа под режиссерством В. Н. Соловьева репетирует сейчас „Восстание ангелов" по роману Анатоля Франса. Следующая постановка—„Смерть Тарелкина".

«Театр юных зрителей».

Театр „Юных Зрителей" приглашен на несколько выступлений на Сельско-хозяйственную выставку и Базар Отдела Народного Образования. Будут исполнены несколько сказок.

По четвергам театр организует, после спектаклей, собеседования и доклады о детском театре.

Коллективные театры.

„Кривое зеркало".

Возрождение Кривого зеркала — вопрос ближайшего будущего. Театру предоставлено помещение б. зала Павловой. Новое театральное предприятие будет возглавляться З. В. Холмской и А. Р. Кугелем.

„Троицкий театр".

24-го октября состоится первое представление комедии Бернарда Шоу „Екатерина Великая", рисующей один из наиболее ярких моментов екатерининской эпохи. В комедии, между прочим, выведена фигура Потемкина—смесь варвара и талантливого дипломата.

* * *

В ближайший репертуар включена новая пьеса Волькенштейна „Опыт мистера Веббс". Главным действующим лицом по ходу пьесы является Уранг-утанг, выступающий в роли графа.

* * *

При Троицком театре учреждается кабаре по принципу б. „Бродячей собаки". Новое кабаре намерено служить центром для петроградской художественной богемы.

* * *

„Под управлением автора" г. Эренберга, идет „Вампука", „образцовая опера". Подлинно, автор музыкальной иллюстрации оперы—композитор Эренберг, но почему не поставлено на афишу имя автора остроумного текста оперы Анчара Манценилова (кн. М. Н. Волконский), талантливого юмориста, драматурга и исторического беллетриста? Вес смех „Вампуки", вся ее пародийность, весь замысел всецело принадлежат покойному выдающемуся русскому писателю.

Театр „Пассаж".

9-го октября драматург Виктор Рышков читал свою новую пьесу „Губернатор". В ней выведен старый бюрократический мир. Первое представление назначено на 1-е ноября. Постановка автора.

„Музыкальная Комедия".

19-го октября состоится первое представление оперетты Жильбера „Сестренка". В заглавной роли выступит В. М. Орлова. В ближайшее время возобновляется оперетта Кальмана „Король скрипачей". К постановке намечена оперетта „Мадам Сан-Жен" с Б. Горин-Горяиновым в роли Наполеона.

* * *

В. Л. Юренева получила предложение выступить в нескольких спектаклях Музыкальной комедии.

* * *

Театром приобретено право на постановку оперетты Недбала „Эривань".

„Палас театр".

12-го октября состоялось первое представление новой оперетты В. П. Валентинова „Хорошенькая женщина". В главных ролях выступили Лопухова, Орлов, Битнер, Южаков и др.

* * *

Для первого выхода М. А. Ростовцева возобновляется „Шалости Амура".

* * *

Ближайшими новинками будут заграничная оперетта „Гоп-са-са" и „Беспутный ко-

роль" Валентинова. Либретто переделано из комедии „Король Дагобер".

Еврейский театр.

Еврейскому театру Заславского предоставлено под постоянные спектакли помещение зала Гражданских инженеров на Бородинской улице.

Маленький театр.

В репертуар текущей недели включено новое обозрение А. Гри „И то, и это".

Свободный театр.

Намечены к постановке „Эльга" Гауптмана с М. А. Ведринской в заглавной роли.

Вольная Комедия.

В „Вольной Комедии" репетируют пьесу молодого немецкого драматурга Ганса Мюллера („Die Flamme"). Первое представление „Страсти" состоится во вторник 17 октября. Главную роль в пьесе, девушки из притона, играет В. Л. Юренева.

* * *

В „Балаганчике" готовится новая программа, состоящая из многих мелких номеров и большого „балета", в котором пародия на классический балет переплетается с пародиями на „дунканизм" и на акробатическо-раздевальную школу Голейзовского.

* * *

Артистический кружок „10-я муза" откроется в скором времени в малом зале „Вольной комедии" публичным заседанием.

Гиньоль.

Следующей постановкой в театре Гиньоль будет последняя новинка „Тайна пороховой бочки" Вампеза, идущая сейчас в Америке. Ставит пьесу В. Трахтенберг и Петр Кузнецов.

* * *

В репертуар театра „Гиньоль" включены следующие пьесы: „Отец Фивейский"—Л. Андреева, „Палата № 6"—Чехова, „Калиостро и женщина"—В. Трахтенберга, „Крейцерова Соната"—Л. Толстого, „Демон в человеке"—В. Мазуркевича, „Обнаженный мозг"—В. Трахтенберга, „Тайна Инженерного замка"—Жерве и пьесы Боцяновского, Лашерлези, Дюллон, Джека Лондона и др.

* * *

Руководитель театра „Гиньоль", драматург В. Трахтенберг, в настоящее время опять работает над репертуаром театра и разработкой плана будущей работы.

* * *

В театре „Гиньоль" усиленно репетируется новинка парижского театра „Гранд-Гиньоль" „Человек, который видал Дьявола" и новинка лондонского сезона „Ровно в 12". Пьесы ставит В. Гремин и В. Трахтенберг.

Новая пьеса.

В. Н. Изнар закончила перевод пьесы Деруледа „Гетман", из эпохи борьбы Украйны с Польшей за независимость в XVII веке. Пьеса изобилует эффективными и красивыми сценами.

За рубежом.

Бывшая артистка Малого театра Ан. Суворина выступает сейчас в Нью-Йорке одновременно в роли режиссера и актрисы. Играет на английском языке.

Кино-хроника.

На-днях возвращается из Берлина заведующий Севзапкино Д. Лещенко, ездивший туда для приобретения новых фильм.

* * *

Севзапкино выпускает в скором времени новую фильму „Женская доля".

* * *

В Петроград недавно приезжал директор парижской фирмы Патэ Альфред Гра, на-днях ожидается Ермольев.

Художественная жизнь.

Семинарий по изучению Павловска с 16 октября возобновляет свои занятия циклом лекций Т. В. Сапожниковой конспективного характера по курсу, пройденному в 1921 г. для сдачи зачетов. Занятия будут происходить по понедельникам, средам и пятницам от 6—8 час. вечера (Почтамтская, 2). Слушатели, не принимавшие участия в практических работах этого года, приглашаются к сдаче теоретического курса.

* * *

Бюро Охраны Общества „Старый Петроград" в целях увеличения числа своих работников по охране памятников решило путем особых совещаний со слушателями Институтов Гражданских Инженеров, Истории искусств и Академии Художеств привлечь таковых к работе Бюро, некоторым образом об'единив свои практические работы с заданиями Бюро. Совещания будут происходить в бывшем зале заседаний Городской думы, ныне принадлежащем Обществу, на которых выступят представители Общества и профессора Институтов.

**
*

На-днях состоялось совещание Отдела Музеев Охраны памятников искусства и ста-

рины с представителями общества изучения, популяризации и художественной охраны Старого Петербурга и его окрестностей по вопросу о совместной работе в деле охраны памятников, а также координирования действий в плане учебных работ Семинариев Общества по загородным дворцам - музеям. Совещание пришло к обоюдному совместному соглашению, наметив план работ. Общество делегировало для постоянной связи своих представителей в Отдел Музеев.

***

В целях получения средств для нужд Общества „Старый Петербург" и оставления за таковым только научной работы, образовался особый „Комитет помощи", который в ближайшее время открывает свои предприятия, весь доход с коих пойдет на охрану и восстановление памятников старины. В первых числах октября Комитетом открывается в особняке (по Морской, 19) Санкт-Петербургская Магазея" с отделами: книжным и эстампным, с комиссионо - антикварным, аукционным и залами для периодических выставок по гравюре, литографии, лубку и изобретениям Старого Петербурга и его окрестностей в старой и новой школе. В настоящее время в особняке происходит ремонт под наблюдением архитектора - художника Н. Е. Лансере, кроме сего, Комитетом в помещении б. Городской думы открывается театр—в настоящее время тоже находящийся в стадии ремонта и декорирования. Зал театра расписывается по эскизам и под наблюдением архитектора-художника И. А. Фомина, занавес и декорации по эскизам художника М. В. Добужинского.

***

Общество „Старый Петербург" делегировало своих представителей: проф. В. Я. Курбатова, архитектора проф. И. Б. Михаловского, А. Л. Ротач, М. П. Белова и С. Н. Наседкина в Отдел музеев и охраны памятников, в целях совместной работы по охране, регистрации, обмеру, зарисовкам и фотографировкам памятников старины.

Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Октябрь. Вторник. 17	Спектакль Совета Союзов. ХОВАНЩИНА.	Спектакль Совета Союзов. ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ.	Спектакль Совета Союзов. ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА.	Октябрь. Вторник. 17
Среда. 18	Спектакль Совета Союзов. СОЛЬВЕЙГ.	ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ.	Спектакль Совета Союзов. ШУТ ТАНТРИС.	Среда. 18
Четверг. 19	КНЯЗЬ ИГОРЬ.	ПРОФЕССОР СТОРИЦЫН.	Спектакль Совета Союзов. МИНЬОН.	Четверг. 19
Пятница. 20	Спектакль Совета Союзов. РУСАЛКА.	Спектакль Совета Союзов. ДОН-ЖУАН.	ЦЫГАНСКИЙ БАРОН.	Пятница. 20
Суббота. 21	ПИКОВАЯ ДАМА.	ДОН-ЖУАН.	Тот, кто получает пощечины.	Суббота. 21
Воскресенье. 22	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	В 11-й раз ПОСАДНИК.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Воскресенье. 22

Начало спектаклей в 7½ час. вечера.

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных Академических Театров

с 10-го по 15-ое октября 1922 года.

ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 17-го по 22-ое октября 1922 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Театр Оперы и Балета.

(бывш. Мариинский).

Во Вторник 17 Октября

ХОВАНЩИНА

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

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

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

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

Сценическая постановка **Ф. И. Шаляпина** и режиссера **П. И. Мельникова.**

Танцы поставлены **Б. Романовым.**

Капельмейстер **Д. И. Похитонов.**

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

Действующие лица:

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

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

В Среду 18 Октября

СОЛЬВЕЙГ

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

Танцы, сцены и группы соч. и пост. **П. Н. Петрова.** Музыка из сочинений **Эдварда Грига,** инструментована **Б. В. Асафьевым.** Декорации по эскизам художника **А. Я. Головина,** работы художн. **М. Зандина.** Костюмы и бутафория по рисункам художника **А. Я. Головина.**

Действующие лица:

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

Действие первое.

1. **Песнь Сольвейг**—Э. И. Вилль.
2. **Шествие гномов и лесных чудищ**—артисты Госуд. Акад. Балета и воспитанники Гос. Ак. Театр. Бал. Училища.
3. **Ноктюрн** — Э. И. Вилль. **Лунные девы:** Облакова, Кожухова, Гейденрейх, Шиманская, Иванова 2-я, Данилова. **Снежные юноши:** Петров, Ивановский, Ефимов, Гусев, Баланчивадзе, Михайлов, Прокофьев, Вайнонен, Морозов
4. **Танец Сольвейг**—Э. И. Вилль.
5) **Ледяные девы:** Кандина, Рива, Кусова, Павлова, Ольхина, Меркулова, Власова, Басанина, Петрова.
Льдинки: Воспитанницы Гос. Акад. Театр. Училища.
6) **Кобольты:** Воспитанники Гос. Акад. Театр. Училища.
7) **Лесные девы:** Декомб, Свекис, Большакова 2-ая, Платонова, Франгопуло, Коукаль.
8) **Птица:**—Т. А. Трояновская.
9) **Танец лунных дев и снежных юношей:** Облакова, Кожухова, Гейденрейх, Шиманская, Иванова 2-ая, Данилова.
10) **Тролли, гномы, кобольты, лесные и лунные девы, и чудища**—артисты и артистки Гос. Ак. Балета, воспитанники, воспитанницы Гос. Ак. Театр. Училища.

11) **Появление Ганса:**—М. А. Дудко.
12) **Танец Сольвейг с птицей**—Э. И. Вилль.
13) **Мимическая сцена:** — Э. И. Вилль и М. А. Дудко.

Действие второе.

1) **Свадебный марш.**
2) **Поздравление новобрачных.**
3) **Сцена с танцами (фарандоль)** — Ольхина, Войтович, Кандина, Власова, Вдовина, Григорьева, Евграфьева, Лешевич, Павлова, Клемецкая, Леонтьева, Лисовская, Костанди, Петрова 2-ая, Панчина, Раупенас 2-ая; Кобелев, Кривалев, Фремон, Кирхгейм, Иванов 2-й, Михайлов, Ефимов, Прокофьев, Кирсанов, Вайонен, Журавлев, Томсон, Славянинов, Андреев, Козлов, Ушаков.
4) **Норвежский танец:** Соболева, Барановичь 1-ая, Облакова, Тюнтина, Баланчивадзе, Матятин, Уланов 2-й и Ивановский.
5) **Норвежский танец:** Макарова, Иванова 1-ая, Бочаров 1-ый, и Лопухов 2-ой.
6) **Танец новобрачных:** Э. И. Вилль и М. А. Дудко.
7) **Игры и танцы**—все участвующие.
8) **Танец Сольвейг**—Э. И. Вилль.
9) **Траурный марш**—все участвующие.

Действие третье.

1) **Появление духов и общий танец**—лесные, ледяные девы и снежные юноши.
2) **Танец снежных юношей** — Ивановский и Петров 2-й.
3) **Появление Ганса**—М. А. Дудко.
4) **Мимическая сцена** — О. М. Яковлева и М. А. Дудко.
5) **Танец дев:** Кожухова, Трояновская, Иванова 2-ая, Кирхгейм, Добролюбова, Данилова, Гейденрейх, Шиманская, Облакова, Иванова 1-ая и Тюнтина.
6) **Мимическая сцена**—М. А. Дудко. **Вихри:** Козлов, Вайнонен, Ефимов, Андреев, Журавлев, Кирсанов, Кирхгейм, Коболев, Кривалев, Михайлов, Прокофьев, Славянинов, Томсон, Спесивцев, Гусев, и Иванов 2-й.
7) **Песнь Сольвейг**—Э. И. Вилль.

Хор Государственной Академической Оперы.

Капельмейстер **В. А. Дранишников.**

Начало в 8 час. вечера.

Эдвард Григ 1843—1907,

ярчайший представитель скандинавской музыки.

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

Сольвейг.

I. В горах Норвегии, в лесной глуши слетелись духи гор—тролли, кобольты и лесные девы. При свете догорающего северного сияния, они славят пляскою свое могущество, которое потеряет силу с наступлением лета. Здесь они цари, ибо нога человека никогда не ступала в эти дебри. Но появился дерзкий охотник — скандинав и своей меткой стрелой ранил летящую птицу. Изумленные духи исчезли и лишь одна из дев, Сольвейг, не успела скрыться—капля крови раненой птицы упала ей на плечо и превратила ее в человека: она, согрев своим дыханием раненую птицу, отпускает ее. Охотник, восхищенный девушкой, зовет ее итти с ним вместе к людям и стать его подругой и женой.

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

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

Э. Л.

В Четверг 19 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 рисунк. Академика К. А. Коровина.

Танцы поставлены М. М. Фокиным.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Роль „Скулы" испол. Заслуженный Артист В. С. Шаронов, „Ерошки" Г. П. Угринович.

Действующие лица:

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

Во 2-м действии: **Пляска половецких девушек:** Е. Э. Бибер, О. М. Яковлева, О. А. Облакова, В. К. Иванова и др.

Половецкая пляска с хором: Е. Э. Бибер, В. И. Пономарев 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 полоняники, 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 Пятницу 20 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" исп. Заслуженный Артист В. С. Шаронов.

Действующие лица:

Князь . . . . . Е. А. Третьяков.
Княгиня . . . . . В. В. Панаева.
Мельник . . . . . П. М. Журавленко.
Наташа, его дочь . . . . . Е. Л. Боголепова.
Ольга, сирота, подруга княгини . . . . . А. В. Висленева.
Сват . . . . . В. С. Шаронов.
Ловчий . . . . . С. И. Преображенский.
Запевало . . . . . А. А. Мишин.
Русалочка . . . . . Воспитанница.

Артистами и Артистками балетной труппы будет исполнено:

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

Во 2-м действии — Славянская и цыганская пляски: В. К. Иванова, А. И. Бочаров и проч.

В 4-м действии — Танец Русалок: А. Д. Данилова, Е. Н. Кирхгейм, Л. М. Тюнтина и проч. артистки.

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

Соло на виолончели исполнит М. В. Таротин.

В Субботу 21 Октября

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 3 д. и 7 карт. (на сюжет. А. С. Пушкина) муз. П. И. Чайковского.

Декорации по эскизам худ. Александра Бенуа.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

Картина 1-я.

Летний сад.

раб. художника Н. А. Бенуа.

Картина 2-я.

Комната Лизы.

раб. художника П. Н. Шильдкнехта.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

Картина 1-я.

Бал.

раб. художника П. Б. Ламбина.

Картина 2-я.

Спальня графини.

раб. художника П. Н. Шильдкнехта.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я.

Казарма.

раб. художника П. Н. Шильдкнехта.

Картина 2-я.

Зимняя канавка.

раб. художника П. Н. Шильдкнехта.

Картина 3-я.

Игорный дом.

раб. художника П. Н. Шильдкнехта.

Костюмы по рисун. худож. Александра Бенуа.

Сценическая постановка Александра Бенуа и Эмиля Купера.

Хореграфическая часть пост. Л. С. Леонтьевым.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Действующие лица:

Герман	Н. А. Большаков.
Граф Томский	П. З. Андреев.
Князь Елецкий	Е. Г. Ольховский.
Чекалинский	Н. С. Артамонов.
Сурин	В. Г. Шушлин.
Чаплицкий	В. М. Калинин.
Нарумов	С. И. Преображенский.
Распорядитель	А. А. Мишин.
Графиня	Э. М. Каренина.
Лиза	А. И. Кобзарева.
Полина	Л. А. Самарина.
Гувернантка	Е. А. Сабинина.
Горничная Маша	М. Н. Павлова.
Командир	Воспитанник.

КОНТРДАНС: М. А. Комендантова, Н. А. Никитина, Е. Н. Петрова, Н. Ф. Рива, Е. К. Войтович, А. И. Раупенас, М. А. Берестовский, Н. А. Иосафов, Н. Р. Кобелев, В. А. Фремон, П. И. Гончаров, Г. П. Богданов.

Интермедия

Искренность Пастушки,

Прилепа	В. М. Стратанович.
Миловзор	О. Ф. Мшанская.
Златогор	А. М. Соболевский.
Гименей, Амур	Воспитанники.

Пастушки: Л. И. Большакова, Е. Н. Стремлянова, Г. И. Собинова, Е. А. Свекис, Е. В. Клемецкая, М. Х. Франгопуло, В. М. Леонтьева, О. А. Декомб, А. Д. Данилова, Е. А Григорьева, М. Ф. Коукаль, Д. В. Вадимова.

Пастухи: Л. С. Петров, П. Л. Славянинов, И. М. Полянский, В. Е. Томсон, А. А. Гуммерт, Г. Н. Козлов, П. Н. Уланов, А. А. Матин, В. В. Прокофьев, В. Н. Вайннен. А. Г. Журавлев, Н. Н. Кирсанов.

Свита Златогора—Воспитанники.

Пажи, скороходы, няньки гувернантки, кормилицы, гуляющие, гости, дети, игроки и пр.

Хор певчих.

Действие происходит в Петербурге в конце XVIII столетия.

В Воскресенье, 22 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.**
Принцы: Шарман	**Л. С. Петров.**
Принцы: Фортюнэ	**А. В. Лопухов.**
Принцы: Флер-де-пуа	**П. Н. Петров.**
Каталабют, обер-церемонийместер короля Флорестана	**П. М. Бакланов.**
Принц Дезирэ	**Н. П. Ивановский.**
Лакей	**Н. А. Иосафов.**
Галифрон, наставник принца Дезирэ	**П. И. Гончаров.**
Феи: Сирень	**М. Ф. Романова.**
Феи: Канарейки	**А. Д. Данилова.**
Феи: Виолант	**Ж. А. Шиманская.**
Феи: Крошка	**Л. А. Иванова.**
Феи: Кандид	**Т. А. Трояновская.**
Феи: 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, Трояновская.

Свита феи Сирени: Григорьева, Свекис, Тюнтина, Коукаль, 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-я.

Четыре жениха принцессы Авроры.

Gaquetes des tricoteuses.

Valse: Кусова, Лисовская, Ольхина, Власова Павлова, Франгопуло. Комендантова, Григорьева, Михаилов, 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, Григорьева, Гейденрейх, Облакова. **Молодые девицы:** Декомб, Тюнтина, Коукаль, Свекис. **Пажи:** восп-цы Государственного Театрального Училища.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

Картина 3-я.

Охота принца Дезирэ.

Действующие лица:

Герцогиня	**Е. П. Петрова.**
Баронессы	**Н. Ф. Рива.**
Баронессы	**Л. А. Баранович.**
Графини	**Н. А. Комендантова.**
Графини	**А. М. Руапенас 1.**
Маркиза	**А. И. Руапенас 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, Ивановский, 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, Тюнтина, Свекис, Коукаль, Большакова 2, Платонова, Декомб и др. артисты.

Панорама.

Картина 4-я.

Замок Спящей Красавицы.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 5-я.

Свадьба принца Дезирэ и принцессы Авроры.

ЭСПЛАНАДА ЗАМКА ФЛОРЕСТАНА.

Выход короля и новобрачных со свитою фей. Бриллиантов, Золота, Серебра и Сапфиров;

Шествие волшебных сказок.

1. Синяя борода . . А. М. Потанин.
   Жена его . . . . М. А. Озерова.
2. Кот в сапогах . . . Л. С. Леонтьев.
3. Маркиз де-Карабас . П. Г. 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 . . . . М. А. Макарова.
   Принц Фортюнэ . А. В. Лопухов.
7. Голубая птица . . Л. С. Петров.
   Принцес. Флорина П. А. Трояновская.
8. Белая кошечка . . . М. А. Кожухова.
9. Красная шапочка . Е. А. Свекис.
   Волк . . . . . П. Н. Уланов.
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.

Дивертисмент.

Pas de quarte.

Феи: Бриллиантов . . Л. А. Иванова.
Золота . . . . . М. Ф. Кауналь.
Серебра . . . . А. Д. Данилова.
Сапфиров. . . . О. А. Облакова.

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

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

Pas de caractère. Красная шапочка и Волк—Свекис и Уланов 2.

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

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

Pas de quarte.

Аврора . . . . . О. А. Спесивцева.

Дезирэ . . . . . Н. П. Ивановский.

Фея Золота . . . . . М. Ф. Кауналь.

Фея Серебра . . . . . А. Д. Данилова.

МАЗУРКА.

Артисты и артистки Государственного балета.

Общая кода.

Апофеоз.

ИСПОЛНЯТ СОЛО:

на скрипке—Э. Э. Крюгер (Засл. Арт.),

„ виолончели—Д. Я. Могилевский,

„ флейте—И. М. Кляцес,

„ гобое—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 связавшие свободу вдохновения требования Петипа, музыка «Спящей красавицы» и до наших дней остается перлом балетно-музыкальной формы. Сам покойный композитор неоднократно упоминал, что после «Евгения Онегина»—«Спящую красавицу» он считает наиболее удавшимся ему произведением.

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 хореграфическая 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.

Сдержание балета следующее:

Пролог: Во дворце Короля Флорестана XIX торжество по случаю крестин его дочери, принцессы Авроры. На бал приглашены все феи королевства, которые предсказывают юной принцессе красоту, ум, таланты и счастливую жизнь. В разгаре веселья слышен шум: во дворец приехала злая фея Карабосс, не включенная в список приглашенных по оплошности церемониймейстера Каталабюта. 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 соискания ея руки. Среди пришедших с поздравлениями крестьянок, Каталобют с ужасом находит нескольких работниц 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 веселящийся молодежи он один грустен и задумчив; ни одна из красавиц его двора не привлекает его сердца. Но появляется фея Сирени и вызывает перед ним образ прекрасной спящей принцессы. Дезире восхищен красотой Авроры и вызывается разбудить ее от векового сна. Он садится в лодку феи Сирени и плывет в далекое царство Флорестана, густо заросшее шиповником. При помощи своей покровительницы, Дезире проникает в замок, целует прекрасную принцессу и пробуждает от сна все королевство. Счастливые король и королева отдают ему руку своей дочери.

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

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Драматический Театр.

Во Вторник 17 Октября

в 3-й раз:

ВЕСЕЛЫЕ РАСПЛЮЕВСКИЕ ДНИ

(СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА)

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

Новые декорации художника **Б. А. Альмедингена.**

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

Заслуженные Артисты исполнят роли: „Попугайчикова"—**Н. П. Шаповаленко,** „Расплюева"—**К. Н. Яковлев.**

Действующие лица:

Максим Кузьмич Варравин, он же капитан Полутатаринов	**Я. О. Малютин.**
Кандид Касторович Тарелкин, он же Сила Силыч Копылов.	**Б. А. Горин-Горяйнов.**
Антиох Елпидифорович Ох, частн. пристав . .	**А. С. Любош.**
Иван Антонович Расплюев, исправл. должность квартального надзират.	**К. Н. Яковлев.**
Чибисов, Ибисов, Омега — чиновники.	*** **А. И. Булыгин, Н. С. Грибанов.**
Флегонт Егорыч Попугайчиков, купец . . .	**Н. П. Шаповаленко.**
Помещик Чванкин . . .	**А. А. Усачев.**
Крестьян Крестьянович Унмеглихкейт, доктор .	**В. А. Гарлин.**
Людмила Спиридоновна Брандахлыстова, прачка	**А. А. Чижевская.**
Мавруша, кухарка . . .	**Е. П. Корчагина-Александровская.**
Пахомов, дворник. . . .	**А. П. Пантелеев.**
1-й, 2-й — кредиторы.	**Д. Х. Пашковский, Н. Д. Локтев.**
Качала, Шатала — мушкетеры.	**С. А. Соколов.** * * *
Ваничка, сын Расплюева, писарь	* * *

Чиновники, кредиторы, мушкетеры, гробовщик, дети Брандахлыстовой.

В среду, 18 Октября

в 5 раз:

Веселые Расплюевские дни

(СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА),

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

Новые декорации художника Б. А. Альмедингена.

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

Заслуженные Артисты исполнят роли: „Попугайчикова"—Н. П. Шаповаленко, „Расплюева"—К. Н. Яковлев.

Действующие лица:

Максим Кузьмич Варравин, он же капитан Полутатаринов . . . . . Я. О. Малютин.
Кандид Касторович Тарелкин, он же Сила Силыч Копылов . . . . . Б. А. Горин-Горяйнов.
Антиох Елпидифорович Ох, частн. пристав . . А. С. Любош.
Иван Антонович Расплюев, исправл. должность квартального надзират. К. Н. Яковлев.

* * *

Чибисов, Ибисов, Омега } чиновники. А. И. Булыгин. Н. С. Грибанов.

Флегонт Егорыч Попугайчиков, купец . . . . Н. П. Шаповаленко.
Помещик Чванкин . . . А. А. Усачев.
Крестьян Крестьянович Унмеглихкейт, доктор . В. А. Гарлин.
Людмила Спиридоновна Брандахлыстова, прачка. А. А. Чижевская.
Мавруша, кухарка . . . . Е. П. Корчагина-Александровская.
Пахомов, дворник . . . . А. П. Пантелеев.
1-й, 2-й кредиторы. Д. Х. Пашковский. Н. Д. Локтев.
Качала, Шатала мушкетеры. С. А. Соколов.

* * *

Ваничка, сын Расплюева, писарь. . . . . .

* * *

Чиновники, кредиторы, мушкетеры, гробовщик, дети Брандахлыстовой.

В Четверг 19 Октября

в 8 раз:

Профессор Сторицын

Драма в 4-х д. Леонида Андреева.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

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

Действующие лица:

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

В Пятницу 20 Октября

в 6-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-Горяйнов.
Эльвира, жена Дон-Жуана . Н. М. Железнова.
Дон-Карлос, Дон-Алонзо братья Эльвиры И. Н. Морвиль. К. Я. Григорович.

Дон-Луи, отец Дон-Жуана . Я. О. Малютин.
Шарлотта } крестьянки Е. И. Тиме.
Матюрина } крестьянки 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 } слуги Дон-Жуана . . Н. Д. Локтев.
Гусман, конюший Эльвиры . Н. Н. Урванцов.
Статуя командора . . . . . С. А. Соколов.

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

В Субботу 21 Октября

в 7-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-Горяйнов.
Эльвира, жена Дон-Жуана . Н. М. Железнова.
Дон-Карлос } братья Эльвиры И. Н. Морвиль.
Дон-Алонзо } братья Эльвиры К. Я. Григорович.
Дон-Луи, отец Дон-Жуана . И. И. Борисов.
Шарлотта } крестьянки . . В. А. Рачковская.
Матюрина } крестьянки . . С. М. Вадимова.
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 } слуги Дон-Жуана . . Н. Д. Локтев.
Гусман, конюший Эльвиры . Н. Н. Урванцов.
Статуя командора . . . . . С. А. Соколов.

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

В Воскресенье 20 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 худож. 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, „Боярина Фомы"—К. Н. Яковлев, „Веры"—М. П. Домашева.

Действующие лица:

Боярин Глеб Мирониич, 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 } новгородские бояре П. И. Андриевский.
Рогович } новгородские бояре И. И. Борисов.
Жирох } новгородские бояре Н. Н. Урванцев.
Кривцевич } новгородские бояре В. М. Фокин.
Василько, жених Веры, дочери посадника . . М. И. Саларов.

* * *

Ставр } товарищи его К. Я. Григорович.
Головня } товарищи его К. Я. Григорович.
Радько } товарищи его В. И. Воронов.
Боярин Фома Григорьевич, бывший новгородский воевода . . . . К. Н. Яковлев.
Боярин Андрей Юрьевич Чермный, новый новгородский воевода . . Ю. М. Юрьев.
Наталья, полюбовница Чермного . . . . . Е. И. Тиме.
Рагуйло, брат ее, из неприятельского стана . П. И. Лешков.
Кондратьевна, няня Натальи . . . . . Е. П. Корчагина-Александровская.
Девушка, прислужница Натальи . . . . . Е. П. Карякина.
Мечник . . . . . А. И. Булыгин.
1-ый } из народа Г. И. Горелов.
2-ой } из народа Н. С. Грибанов.
3-ий } из народа Н. И. Золотов.
4-ый } из народа Л. М. Клочковский.
5-ый } из народа С. А. Соколов.
6-ой } из народа С. А. Угельский.
7-ой } из народа Н. Д. Локтев.
8-ой } из народа 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.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

Во Вторник 17 Октября

ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА

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

Декорации художника **Б. М. Кустодиева.**

Сценическая постановка **В. Р. Раппопорт.**

Роль „Григория Грязного" исп. Засл. Артист **И. В. Тартаков.**

Капельмейстер **С. А. Самосуд.**

Действующие лица:

Василий Собакин, Новгородский купец . . . . **Г. А. Боссэ.**
Марфа, его дочь . . . . **В. М. Афромеева.**
Григорий Грязной, опричник . . . . . **И. В. Тартаков.**
Малюта Скуратов . . . **А. В. Белянин.**
Иван Лыков, боярин . . **М. Х. Братанов.**
Любаша . . . . . **Н. М. Калинина.**
Елисей Бомелий, царский лекарь . . . . . **Н. С. Артамонов.**
Домна Сабурова, купеческая жена . . . . . **Е. Л. Боголепова.**
Дуняша, ее дочь, подруга Марфы . . . . . **В. В. Панаева.**
Петровна, ключница Собакиных . . . . . **Н. К. Богданова.**
Царский истопник . . . **М. И. Тихонов.**
Парень . . . . . **А. А. Фрунза.**
Сенная девушка . . . . **Е. С. Беляева.**

В Среду 18 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, Гимелла — ее дамы . . . **Е. А. Редкова.** **А. К. Де-Лазари.**
Паранис, ее паж . . . . . **В. А. Усачева.**
Герцог Деновалин . . . . . **М. Е. Дарский.**
Рыцарь Динас Лиданский . **П. И. Андриевский.**
Пришлый болящий, Пришлый шут — Маски рыцаря Тристана из Лонуа. **П. И. Лешков.**
Огрин, шут короля . . . . **Н. В. Смолич.**
Ганелун . . . . . **Б. Н. Светлов.**
1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 5-й — Гельские бароны . . **А. И. Булыгин. С. А. Соколов. Л. М. Клочковский. Я. А. Курганов. К. Я. Григорович.**
Чужеземный рыцарь . . . . **М. И. Саларов.**
Ивейн, вождь болящих . . **Н. Н. Урванцов.**
Гилен . . . . . ***
Пастух . . . . . ***
1-й, 2-й — слуги . . . . . ***
Парень . . . . . **Н. И. Золотов.**

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 19 Октября

МИНЬОН

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

Сценическая постановка **А. Н. Феона.**

Капельмейстер **С. А. Самосуд.**

Действующие лица:

Вильгельм Мейстр. . . . . **С. В. Балашов.**
Филина, артистка . . . . . **Е. А. Бронская.**
Лаэрт. . . . . **И. И. Коржевский.**
Лотарио. . . . . **Н. П. Молчанов.**
Миньон . . . . . **М. В. Коваленко.**
Фредерик . . . . . **З. Н. Николаева.**
Ярно . . . . . **Г. Н. Кустов.**
Антонио. . . . . **Н. Д. Николаев.**

В Пятницу 20 Октября

ЦЫГАНСКИЙ БАРОН

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

Перевод М. Ярона.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Карнеро, Имперск. комиссар	Н. И. Соловьев.
Мирабелла, его жена	Е. А. Сабинина.
Оттокар, их сын	И. К. Денисов.
Зупан, богатый торговец овиньями	И. И. Коржевский.
Арсена, его дочь	М. А. Елизарова.
Ципра старая цыганка	Е. Н. Николаева.
Саффи	А. И. Кернер.
Граф, Омонай	В. Л. Легков.
Баринкай	Н. Н. Рождественский.
Пали, Михали — цыгане	И. П. Падохин. В. Н. Куклин.
Слуга Зупана	Н. Д. Николаев.

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

В Субботу 21 Октября

ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ

представление в 4-х д. Л. Андреева.

Постановка режиссера Н. В. Петрова.

Роль „Тота" исп. Заслуженный Артист Государственных театров Р. Б. Аполлонский, „Брике"—К. Н. Яковлев, Графа Манчини"—Г. Г. Ге.

Действующие лица:

Консуэлла, наездница (по афише: „Царица танго на конях")	М. А. Ведринская.
Граф Манчини, отец Консуэллы	Г. Г. Ге.
Тот, клоун в цирке Брике (по афише: „Тот, кто получает пощечины")	Р. Б. Аполлонский.
Брике („Папа Брике"), директор цирка	К. Н. Яковлев.
Зинида, укротительница львов, жена Брике	Е. И. Тиме.
Альфред, Безано жокей	П. И. Лешков.
Господин	Л. С. Вивьен.
Барон Реньяр	Я. О. Малютин.
Джексон, клоун („Солнце Джексона")	В. А. Гарлин.
Тили, Поли — музыкальн. клоуны	Н. В. Смолич. А. А. Усачев.
Томас, борец	С. А. Соколов.
Том, гимнаст	* * *
Анжелика, гимнастка	Н. А. Шостаченко.
Анри, берейтор	Е. А. Курганов.
Граб, берейтор	*).
3-й берейтор	*).
1-я артистка	*).
Дирижер	Л. М. Клочковский.

Музыканты, артисты и артистки цирка Брике, сотрудники и сотрудницы Государственного Академического Драматического Театра.

Действие происходит в одном из больших городов Франции.

В Воскресенье 22 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 Купер.

Действующие лица:

Графиня Палматика	Е. В. Чайковская.
Лаура, Бронислава — ее дочери	Е. А. Бронская. А. И. Попова-Журавленко.
Полковник Оллендорф, губернатор гор. Пешта	П. М. Журавленко.
Ванегейм, майор	А. С. Пятницкий.
Генричи, ротмистр	А. Н. Шебаршин.
Лейтенант Кирштейн	Г. А. Гинзбург.
„ Похгофф	В. Ф. Райков.
Корнет Ритгоффен	В. И. Воронов.
Богумил, кузен графини	И. И. Подохин.
Ева, его жена	З. А. Бенземан.
Симон, Ян — студенты	С. В. Балашев. В. П. Грохольский.
Энтерих, смотритель тюрьмы	Г. Н. Кустов.
Габриэль, слуга графини	М. И. Тихонов.
Бургомистр	Н. Д. Николаев.
Пифке, Пуфке — сторожа	Б. И. Хроновский. К. И. Гальмин.
Рей, хозяин ресторана	А. А. Красноленский.
Метр д'отель	В. Н. Куклин.

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

Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.

*) Сотрудники Госуд. Акад. Драмат. театра.

Театральная публика, артисты, художники
и литераторы встречаются

У МАКСИМА,

с 10 час. вечера до 3 час. ночи.

Невский, 50. Телеф. 134-25.

?!! СТОЛ АРТИСТА ?!

Таверна Максим

По Вторникам ПРЕМЬЕРЫ.

Режиссер *Н. Ахтохов.* Зав. худ. частью *А. Гроссер.*

Оркестр под управлением *А. Здаховского.*

О. А. ЛЕБСКАЯ

Гостиный Двор, б. Суровская 119 линия 119

ПРЕДЛАГАЕТ БОЛЬШОЙ ВЫБОР **изящных дамских платьев, блуз, белья, сумочек** и проч.

Прием заказов.

Элегантные костюмы и манто.

НЕВСКИЙ пр., 32. **Л. БЕРНАН.** НЕВСКИЙ пр., 32.

Прием заказов на котиковое, каракулевое и нутриевое манто, палантины, муфты, воротники и пр. из разных мехов.

Прием заказов на верхнее платье по последним журналам Лондона и Парижа.

Покупка сырья и случайных меховых вещей.

И. ДАТТЕЛЬ

Мужской и дамский портной б. Михайловская ул., дом Европейской гостинницы.

Многолетняя практика в Лондоне, Париже и Вене.

Всевозможные меховые работы.

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 нуждающимися в быстрой ликвидации.

ОЦЕНКА БЕСПЛАТНО.

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

АТЕЛЬЕ ДАМСКИХ ВЕРХНИХ ВЕЩЕЙ

Братья А. и М. ПОРТНОВЫ и С. С. СЕРГЕЕВ.

Троицкая ул. д. 5, кв. 22.

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

ОТДЕЛ МЕХОВЫХ ВЕЩЕЙ и ПОДБОРКА РАЗНЫХ МЕХОВ.

„БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“

ПЛОЩАДЬ ВОССТАНИЯ (БЫВ. ЗНАМЕНСКАЯ).

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

ЦЕНЫ УМЕРЕННЫЕ.

При ресторане от 11 час. веч. кабаре:

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

СВЕТЛО! ТЕПЛО! УЮТНО! ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО. БИЛЛИАРД. ПИВО.

Т-во ФЕНИКС

146. Гостинный Двор, б. Суровская ул. у Часовни. **146.**

ПОЛОТНО

Скатерти, полотенца, дорожки, носовые платки. **Дамское белье.**

ПЕТРОГРАДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАШИНОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ТРЕСТ.

Правление: Петроград, Сергиевская, 17.
Тел. 5-51-77, 5-51-78, 1-38-54.
Телеграфный адрес: ПЕТРОГРАД МАШИНОСТРОЙ.

ОБ'ЕДИНЯЕТ 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 ИНСТУМЕНТ.

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

ПЕТРОГРАДСКИЙ
Государственный Трест Кожевенной Промышленности
„ПЕТРОКОЖТРЕСТ".

Основной Государственный фонд 17.468.168 зол. руб.

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

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

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

РОЗНИЧНЫЕ МАГАЗИНЫ ТРЕСТА В ПЕТРОГРАДЕ:

а) по продаже обуви фабрики „СКОРОХОД":

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Весь товар на кожаной подошве, цены умеренные.

б) по продаже шорных изделий:

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

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

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

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

г) кожаная торговля и приклад.

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

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

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

Розничные магазины в Москве:

1. Кузнецкий пер., тел. 28-28.
2. Оружейный пер., уг. 2-ой Тверской-Ямской.

ПП2-2
1922-5

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и

у газетчиков

75 рублей.

Типография Культ-Отдела Совета Союзов. Глав. Лит. № 3524. Тир. 3000 экз.