



№ 6.

Воскресенье
22—29 Октября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: По существу существа. — 1. По поводу возобновления „Дон-Жуана“ Мольера, R—S. 2.—Эжен Скриб, K—б. 3.—9 Октября (ст. ст.) 1892 г. и 22 Окт. 1920 г. 4.—Сиамский театр, Г. Крыжицкого. 5.—Театральные парадоксы, Григория Ге. 6.—Государственное Академическое Театральное Училище, М. Яковлева. 7.—Письма о русской опере (4-е), Игоря Глебова. 8.—Крупный мастер, Е. Браудо. 9.—Библиография. 10.—Хроника. 11.—Репертуар. 12.—Программа спектаклей Академич. театров. 13.—Объявления.

Иллюстрации: Портреты В. П. Далматова, С. Яковлева и Аполлонского.

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

Ответственный редактор
Я. Я. Полферов.



П II 221

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских
Государственных Академических
Театров.

№ 6.

Воскресенье
22—29 Октября.

Петроград,
1922 г.

Кондитерская, булочная и хлебопекарня
≡ П. И. ИВАНОВА-ШМАРОВА. ≡

Пр. 25 Октября (Невский, 96).

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

ОТПУСК ТОВАРОВ производится как в розницу, так и оптом.

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

КНИГИ

УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ

≡ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ ≡

100. Невский, 100.

„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ“ (И. СОЛОМИН).

„Еженедельник Академических Театров“

журнал, посвященный вопросам искусства:

ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

*Б. В. Асафьева, А. К. Бенуа, А. Л. Волынского, П. П. Тнедича,
А. Я. Головина, М. М. Эвинского, Э. И. Любинского, Я. Я. Полффе-
рова, А. С. Полякова и И. В. Экскузовича.*

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК“ выходит по Воскресеньям.

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

ПРИЕМ ОБЪЯВЛЕНИЙ ежедневно от 12 до 3 час. дня

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

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

Ответственный редактор **Я. Я. Полфферов.**

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА „Еженедельник Академических Театров“.

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

Напечатан:

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

Печатается:

ВЫП. II. **А. В. Лейферт.** Балаганы, с предисловием **А. Н. Бенуа.** Со снимком балагана Лейферта.

ВЫП. III. **Ан. А. Петров** (бывш. машинист-механик Александринского театра). Устройство и оборудование малых театральных сцен. С 16 чертежами вне текста.

ВЫП. IV. **А. А. Усачев**, арт. б. Александр. театра. Кое что о себе и из моих воспоминаний. С портретом автора.

ВЫП. V. Журнал **И. И. Вальберха**, придворного балетмейстера. (По неизданной рукописи 1802 г., с приложением писем и дневника до 1817 г.). Предисловие и примечания **Д. Лешкова.** С портретом автора.

Готовится к печати:

ВЫП. VI. Мемуары *м-ле Жорж*, перевод с франц. **Ж. Э. Жуковской** и **В. К. Лисенка.**

ВЫП. VII. **С. А. Переселенков.** Ф. А. Кони и его театральная деятельность.

ВЫП. VIII. **В. Ф. Бояновский.** В. А. Каратыгин.

Казино „СПЛЕНДИД-ПАЛАС“

ПЕРЕВЕДЕН на вновь отремонтированное помещение

Большой зал
МОЯКО.

БЫВШ. КУПЕЧЕСКИЙ КЛУБ

Фонтанка, № 48 (уг. Графского пер.).

Первоклассный
РЕСТОРАН
Оркестр музыки.

Казино открыто с 8 часов вечера.

ТЕПЛО.

Вход свободный.

УЮТНО.

ИЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ 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. Шуко.

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

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

Манфред (Вайрон — 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.

В. А. Кржевский. Данте.

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

Н. М. Стрельников.

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

Н. Финдейзен.

Глинка. Жизнь и творчество. Стр. 20.

Даргомыжский.

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

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„Еженедельник Академических Театров“

в непродолжительном времени
— выпускает новую пьесу —

„ДНЕВНИК САТАНЫ“

(По роману Леонида Андреева).

Драматическая переделка Г. Г. ГЕ.

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Государств. Академических Театров

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

□ □ □ □ □

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

ПРЕДЛАГАЕТ в большом количестве комплекты театральных билетов.

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

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

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

Право на продажу издателем предоставл. исключительно нашему магазину.

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. (Взик, Совнарком, В. Ц. С. П. С., Цекрабис, Наркомпрос).
Почтово-телеграфные правила.
Росписание занятий.
Памятный листок.
Записная книжка на 1923 г. (ежедневная с памятными датами).
Адреса.
Чистые листы для всяких записей.

II-й Отдел.

Адрес-Календарь.
Объяснение сокращений.

Петроград.

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

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

Москва.

По такому же плану, как и Петроград,

Провинция.

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

III-й Отдел.

Важнейшие события Государственной жизни с 7-го ноября 1917 года по 1923 год.

Декреты (союзные, финансовые, жилищные правила и т. п.).

Авторское право.

Права и преимущества членов союза.

Сбор с публичных зрелищ и концертных зал.

Условия и правила приема в художественные учебные заведения.

Конкурсы.

Музыкальные и театральные периодические издания.

Новости музыкальной и театральной литературы.

Планы театров.

Иностранная информация.

Оглавление.

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

ИЗДАТЕЛЬ:

„Еженедельник Академических Театров“.

Редакционная коллегия

Календаря-Справочника: С. И. Вишня.

И. И. Покровский.

Я. Я. Полферов.

По существу существа.

На столбцах газеты «Петроградская Правда», в № 231 от 13 октября, помещена статья А. К.—«По существу вопроса» (Ответ «Еженедельнику» по поводу Академических театров).

Так-как этот «ответ» приличным тоном своим сильно отличается от всего, что появлялось в той же газете по этому поводу, так-как автор совершенно серьезно выступает с целым рядом оппозиционных положений,—мы, учитывая серьезность намерений автора и приличный тон его беседы, считаем долгом дать ответ на названную статью. Тем более, что речь идет, по словам А. К.,—«по существу вопроса».

По существу этого «существа» и намерены говорить мы. И на главное обвинение—«разве можно оставаться равнодушным не видя в течение *пяти* лет ни одной *новой* оперы в Мариинском театре?!»—мы будем отвечать только по существу. А потому ни слова не скажем мы о том, что *общая* производительность страны упала во много раз и не спросим А. К., где и сколько новых паровозов выпущено многочисленными нашими заводами, и не подчеркнем того, что если производительность физического труда так понизилась, то чего же можем мы требовать от производительности труда умственного.

Мы не будем затрогивать этих вопросов, а будем говорить действительно только по существу вопроса, и на этот раз без ковычек.

И здесь, обращаясь только к фактам, мы убедимся, что нет никаких оснований у А. К. оповещать забывчивого обывателя о полном застое в Мариинском театре. Именно за эти пять лет на сцене театра *впервые* поставлены были «Золотой Петушок» и «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова. *Впервые* же были

поставлены «Жар-Птица» и «Петрушка» Стравинского. Неужели же честный, порядочный человек, хоть сколько-нибудь смыслящий в музыке, сможет сказать, что это не является событием огромной, исключительной важности. Впервые поставлены и новые балеты «Исламей» и «Сольвейг». О последнем, как и обо всем вообще, можно спорить, но, ведь, это же новый балет, совершенно новая постановка.

За этот же период в Мариинском театре совершенно заново поставлены «Пиковая Дама» Чайковского и «Вражья сила» Серова, перед тем не шедшая около 20 лет. Кроме того, возобновлены, после долгого перерыва, «Садко» Римского-Корсакова, «Мазепа» Чайковского и «Орфей» Глюка.

И эти факты, имевшие место на глазах всей столицы, дают основание А. К. говорить о том, что „за пять лет ни одной постановки“.

Но гораздо хуже обстоит дело с указанием А. К. на тетралогия Вагнера, которая, по его словам, исчезла из репертуара *за эти же пять лет*. Очевидно, почтенный А. К. не знает, что тетралогия Вагнера, как и весь Вагнер, вообще, исчезли *с июля 1914 года*, т. е. в тот период, когда в концертах Зилоти Бетховен фигурировал под наименованием „Светлая музыка конца XVIII и начала XIX века“. И как раз, именно в эти то пять лет вновь и появились на сцене Мариинского театра оперы Вагнера. Не может быть, чтобы А. К. не знал бы этого. Как же назвать такой поступок, такую смелость в обращении с фактами?

После этого у нас есть основание думать, что *сознательно* уже А. К. умалчивает о созданном за период революции *новом оперном театре* — быв. Михайловском, с совершенно *новым оркестром и хором*, а, ведь, всякому же понятно, что значит создать новые оркестр и хор, а также и значительную часть труппы. Очевидно, сознательно не упомянуты: „Алеко“, „Скупой рыцарь“ Рахманинова; „Моцарт и Сальери“ Корсакова; „Королева мая“ Глюка и менее ценные музыкально, но совершенно уместные для Михайловского театра — „Миньон“, „Луиза“, „Фра-Диавало“, „Богема“, „Царь-плотник“, „Сын Мандарина“.

Разве не известно, что в этом театре *совершенно заново* поставлены „Риголетто“ и „Ромео и Джульетта“.

Все сказанное здесь—факты, которые легко проверить по „Ежегодникам“ и прочим документальным материалам. Все сказанное здесь—факты, за которые мы, как и за каждое наше слово, отвечаем, не в пример прочим. Не довольно ли этих фактов? И не достаточно-ли уличены те, кто, рассчитывая на авторитетность заглавия и забывчивость читателя, обращаются с фактами с ловкостью людей определенной категории.

Пусть же укажут нам, где и какой завод, если вообще допустимо сравнение физической энергии с художественной, проявил аналогичную продуктивность; пусть вспомнят о процентных отношениях производительности России в наше время и подсчитают, не по методу А. К., а на основании фактов, процент производительности Актеатров.

Р. С. Статья А. К. доставила искреннее удовольствие, так называемой,—«внутренней эмиграции». Нам говорят—«вы бессильны дать удовлетворительный ответ, ибо прав автор—что может быть путного в наши дни». Эффект полный! Нам неизвестно, быть может, А. К. именно к нему и стремился. Но мы уверены, что «Петроградская Правда» на это не рассчитывала.





По поводу возобновления «Дон-Жуана» Мольера.

Образ Дон-Жуана (вернее—дон Хуана, так как он испанского происхождения) привлекал к себе писателей первостепенной величины не только во времена былые, но и в XIX веке. Байрон, Пушкин, Ленау, Алексей Толстой, в музыке Моцарт,— все заплатили ему свою дань. Борьба быстро сменяемых страстей с вечной единой любовью—вот что очаровывает в самом замысле творцов, и по старой, шаблонной канве, гений вышивает все новые и новые узоры.

Нам, конечно, рисуется, что пушкинский „Каменный гость“ стоит во главе этих произведений. Возможно, что и так, но все же надо принять в

рассчет, что мы ослеплены тем блеском шестистопного ямба, который создан поэтом именно в этом произведении. До музыки, гармонии, прелести и силы его не достиг ни один последующий поэт, несмотря на несомненный свет таланта, которым согреты их произведения. За ослепительным сиянием формы, мы до сих пор плохо различаем сущность. Но более всего привлекает нас в пушкинском Дон-Хуане его сознание:

— На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет.

Это самосознание в своих пороках мирит нас со многим. Чисто северная

черта, чисто славянского характера, сказывается тут выпукло и ставит в наших глазах пушкинского гранда на высшую этическую ступень, чем его соименники западных поэтов. Дон-Жуан Толстого скучен и как-то по-немецки многоречив. Влияние Гете чувствуется на нем более, чем кого другого. Быть может, это причина, почему он оставался, остается, да и будет оставаться в тени. Близость Пушкина и Мольера пагубным образом влияет на него и парализует все дерзновения его ставить.

Что касается мольеровского „Дон-Жуана“—то за него говорит уже то, что он обошел все сцены Европы. Да оно и понятно: он написан актером: он более сценичен, более театрален, чем все другие пьесы на ту-же тему. Написанный при Людовике XIV, он жив и свеж до наших дней и по-прежнему интересует зрителей. И, конечно, первым делом,—это театр, сатира на нравы версальских вельмож короля-солнца, она приобретает общечеловеческое значение, так как написана громадным талантом и превосходным техником сцены.

Дон-Жуан Мольера—именно Дон-Жуан, а не Дон Хуан. Это не испанец, а француз. Все пороки, все отрицательные стороны придворной знати версальского дворца получили в нем яркое отражение. Это не тот романтик, каким Жуан представляется немцам, не вечно влюбленный в свою мечту искатель истинной страсти,—это вредный и отрицательный тип своего времени. Так на него и посмотрели „власть имущие“ во времена

Мольера. После нескольких представлений „Дон-Жуан“ был снят со сцены. Перед этим „Тартюф“ был признан вредной пьесой, колеблющей основные принципы веры. Теперь „Дон-Жуан“ признан был безнравственной драмой. Несмотря на сверхъестественные подробности, пьеса являлась для французов современной, бытовой драмой, гораздо более вредной, чем все „Каменные пиры“, появившиеся до него на французской сцене и трактовавшие тот-же вечный сюжет.

Мольер—не задумывался над тем, чтобы создать новое свое произведение по образцу уже имевшихся и пользовавшихся успехом в публике. Он „брал свое добро всюду, где находил“,—правило, приписываемое поэту Сирано де Бержераку. И это не было плагиатом и заимствованием. Работа Мольера была шаг вперед, а не назад. Его переделки не искажали подлинник, а улучшали и расцветчали его. Да, ведь, и у Шекспира нет ни одного произведения, которое он не заимствовал бы откуда нибудь. Но обработки плохих старых новелл и хроник в ярко-художественные пьесы снимают всякий упрек с гениального писателя.

Бытовые временные черты Дон-Жуана Мольера теперь отпали, сделались для нас незаметными и неинтересными. Тем больше поднялся интерес к общечеловеческой стороне этого образа.—А что интерес этот налицо—несомненно. Появление „Дон-Жуана“ периодически на всех сценах мира доказывает всю силу и всю мощь творения Мольера.

R—s.



Эжен Скриб.

По поводу возобновления его „Стакана воды“.

Ни об одном писателе не было высказано столько диаметрально-противоположных мнений, как о Скрибе. Его то ставили на огромную высоту, то незаслуженно унижали, говорили, что он просто водевильный борзописец, думавший только об угождении толпе. И те и другие не правы. Если Скриба нельзя поставить на ряду с Шекспиром, Мольером, Лопе-де-Вега, то нельзя его назвать только кустарным фабрикантом, написавшим семьдесят шесть томов драматических произведений; — мы знаем, что около полусотни из них написаны им самостоятельно и имеют серьезное политическое и общественное значение.

Да, мы знаем, что он устроил у себя целое бюро с обширным составом сотрудников. Одни схватывали на лету, в разговорах, острые и колкие выражения и замечания. Другие выслеживали общественное течение мысли, наблюдали, как политика внешняя и внутренняя отражается на представителях администрации. Третьи обязаны были вылавливать все смешное и уродливое, что создавала шумная парижская жизнь. Все это ежедневно приносилось *maître'u*. Он рассортировывал материал, одухотворял, придавал жизнь мертвым формам и выпускал десятки пьес в год на сценах театров самых разнообразных направлений. Такие композиторы, как Мейербер, Верди, Обер просили его писать текст для их опер, зная, что лучше его никто бы не мог исполнить это задание. Если бы значение Скриба, как писателя, было ничтожно, академия не выбрала бы его своим членом, не включила в число „бессмертных“, — его именем не назвали бы парижане одной из самых оживленных и центральных улиц, прилегающих к *Grand-Opéra*.

Скриба можно считать отцом всей французской драматургии XIX века. Дюма - сын, Ожье, Пальерон, Сарду — все вышли из его школы. Он показывал, что такое театральность и сценичность. Он встряхнул прежние традиции, и то, что устарело, что являлось лишним балластом, — от них отпало. Он не был писателем характеров. По преимуществу, он был автор интриги. Но нити этой интриги он умел плести, как никто. Во всех его пьесах интрига на первом плане. Он недолюбливает разговоров, он все время держит зрителя в кипении действия. С первого акта фабула запутывается, усложняется; самые будничные, обыкновенные случайности направляют течение интриги то в одну, то в другую сторону. Часто до последнего явления пьесы автор держит зрителя в полнейшем недоумении: да, чем может разрешиться сложный конфликт? И вдруг, самый простой, естественный выход распутывает этот узел, — и никогда не разрушает, — а просто спокойно распутывает.

Из его пьес имели огромный успех во всей Европе: „Битва женщин“, „Адриенна Лекувер“, „Стакан воды“, „Цепь“ и „Бертран и Ротан, или искусство устраивать заговоры“. Последняя пьеса была у нас все время под цензурным запрещением; и не только представления на сцене, но даже переводы ее в печати не допускались. Об этой пьесе упоминает в своих записках Пушкин. Из одноактных особенно популярных пьес Скриба следует назвать „Медведя и пашу“. Пьеса эта обошла все сцены мира и считается одной из самых блестящих шалостей автора.

В „Стакане воды“ Скриб проводит ярко свою излюбленную мысль, что даже великие политические собы-

тия происходят от мелких причин, что представители власти обладают такими же страстями, пороками и чувствами, как и заурядные люди. Название пьесы „Стакан воды“ имеет, по обычаю Скриба, подзаголовок: „или причины и последствия“. Это заимствовано из Вольтера. Вольтер говорил, что нечаянно пролитый на платье королевы стакан воды мог изменить географическую карту границ государств Европы. Отсюда понятен успех

„Стакана воды“ и пьес Скриба этой категории: зрители видели в них на сцене королей и королев не в коронах и мантиях, а в тех шлафроках и пенюарах, которые сближали их с простыми смертными.

Скриб родился в 1791 году, умер в 1861 г.—Он умер в карете, возвращаясь с репетиции своей новой пьесы; смерть его явилась совершенной неожиданностью для друзей и читателей.

К—б.



9 октября (ст. с.) 1892 года и 9 (22) октября 1920 г.

Оба эти числа должны быть отмечены как дни траура в истории нашей драматической сцены. Тридцать лет назад, в 1892 году, внезапно скончался на сцене Михайловского театра артист Павел Матвеевич Свободин, во время представления пьесы Островского „Шутники“, а двадцать восемь лет спустя, на генеральной репетиции инсценировки Гончаровского „Обрыва“, накануне своего пятидесятилетнего юбилея, умерла от апоплектического удара Надежда Сергеевна Васильева.

Обе смерти произошли при самых исключительных обстоятельствах. Московская знаменитость, профессор Захарьин, еще весной 1892 года предупреждал Свободина, что он может умереть на сцене, если будет чрезмерно волноваться.—Но Свободин не послушался диагноста. Он давно добивался сыграть Оброшенова, и, наконец, с огромным успехом исполнил эту роль. После сцены третьего акта, с найденным конвертом, когда он падает без чувств в дверях своей комнаты, его восторженно вызывала холодная публика Михайловского театра, пораженная необычайным подъемом его игры. Счастливый, довольный, он прошел в свою уборную, спросил себе чая, и опустился в кресло,—отдохнуть

после волнений. Смерть его поразила моментально, в этом кресле.

В театре поднялась суматоха. В четвертом акте читал роль за Свободина ученик по книжке. Последнюю пьесу — „Ненастье“ Гнедича—отменили. По странному совпадению, в репертуаре вместо „Ненастья“ было напечатано „Несчастье“,—и так было перепечатано в газетах: „9 октября—Шутники.—Несчастье.“—Пораженные артисты и служащий персонал разбежались, публика разошлась, театр погрузился во тьму, покойника забыли. В ярко-освещенной уборной, в креслах, перед зеркалом, сидел нагримированный труп, да на сцене оставался дежурный пожарный.—Только по приезде из Александринского театра Далматова, после того, как там окончилась пятиактная „Женитьба Белугина“, мертвеца переодели, стерли грим, добились дозволения полиции везти его домой, и повезли в карете шагом.

Смерти Васильевой еще менее можно было ожидать. Она переутюжилась и переволновалась в хлопотах перед своим юбилеем. Много неладилось в „Обрыве“, декорации не были готовы, последнюю картину репетировали только один раз.—Она высказывала неоднократно окружающим, что очень

устала. На предложение прекратить репетицию и пойти домой отдохнуть, она отвечала отказом, говоря, что отдохнет потом, после юбилея. Подо-

ее—и она умерла, не приходя в сознание.

За полчаса до катастрофы ее снимал фотограф—в гриме, в костюме,



Аполлонский и Стравинская.
(„Склеп“ пьеса В. Рышкова).

шла боевая ее сцена, когда она приходит к больной Вере и ведет с ней разговор, присев на ее кровать. Но ей не довелось довести его до конца обращением к образу,—удар поразил

при чем она старалась казаться бодрой и веселой.—Этот последний ее портрет будет при первой возможности воспроизведен в „Ежегоднике Академических театров“.

Сиамский театр.

(Продолжение).

Сиамцы справедливо гордятся своим балетом и своей музыкой и очень любят ее. Почти у каждого вельможи есть свой собственный домашний оркестр, а у некоторых даже два—один туземный, один европейский. Инструменты сиамских оркестров необычайно

буковых палочек, гонги и т. п. Одним из главных музыкальных инструментов является „камбонг“, представляющий ряд настроенных металлических пластинок (кружков), прикрепленных к деревянному полукругу. Далее примечателен „Ранат“, нечто в роде Гаме-



Рис.
Н. Акимова.

разнообразны и оригинальны; здесь есть и нечто в роде цимбалл, маленькие барабаны, колокольчики, своеобразные гитары „кауаб“, китайские дудки высокого строя, т. наз. „so“, бамбуковые флейты „klue“, кастаньеты из бам-

ланга, и, наконец, замечательный лаотский орган из бамбуковых трубок с металлическими пластинками, звуки которого чрезвычайно эффектны ¹⁾.

¹⁾ См. C. Stumpf. Tonsystem und Musik der Siamesen.—Beitrag zur Akustik u. Musikwissenschaft, Heft 3.

В оркестре играют или девочки, или пожилые женщины—уже успевшие состариться для сцены актрисы, которых „директор“ нещадно эксплуатирует. Одеты они необычайно пышно, несколько оголены; в оркестре одного из братьев короля девочки-музыкантши (10—14 лет) одеты во все белое, головы бритые, за исключением пучка волос на макушке, пронзенного золотой булавкой; в ушах золотые серьги; на руках и ногах золотые же браслеты. Инструменты богато отделаны перламутром и инкрустацией из слоновой кости.

Мы нарочно так подробно остановились на сиамском балете и музыке, ибо и тот и другая входят, как основной составной элемент, в большинство театральных представлений сиамцев. Феерическая пантомима и комическая опера-балет — вот основные жанры сиамского театра, который, в большинстве случаев, не знает записанных полностью пьес, а пользуется *сценариями* с приблизительно-записанным текстом, оставляя обширный простор для актерской импровизации. В некоторых случаях имеется, так сказать, лишь *оперное либретто*, и только иногда указывается, что здесь актеры должны, де, вставить прозой *от себя* то-то и то-то, что данная пьеса идет под аккомпанимент пегуанский или фаренг (иностранный), что здесь вступает флейта, а здесь барабан или гонг.

Излюбленными пьесами сиамского репертуара являются инсценировки эпизодов из национальных героических поэм и сказаний, особенно из Рамаяны (теневого театр) или Рамакиен, особ. в *театре масок*, где, между прочим, охотно изображают сражение армии обезьян с цейлонским чудовищем Iakh'ом. Особенно популярна также драма „Thao Sannurath“, изображающая историю волков и тигров, которые, — обращенные в принцев, — прибывают в разоренный птицей Insi город, где и разыгрывается слож-

ный и полный самых разнообразных приключений роман.

Вообще, животные являются одним из наиболее излюбленных сиамцами театральных персонажей, на ряду с королями, князьями, воинами и разного рода сверхъестественными существами. Любимейший герой—Хануман или Хоаламан, борьба которого с различными врагами дает — неисчерпаемый материал для театральных представлений. Малайцы очень любят изображать на сцене великанов, т. наз. Nan Khek, — особенно в театре волшебного фонаря; сиамцы же предпочитают великанам животных, в особенности обезьян, — белых, черных или зеленых, — пользующихся у них совершенно исключительной любовью.

Сообразно с исполняемыми ролями, костюмы сиамских артистов варьируются до бесконечности. Обычным костюмом драматических актрис—Lakon, является вышитая золотом, плотно облегающая фигуру куртка, с особого рода наплечниками, напоминающими не то рога, не то заостренные крылья. Главной же особенностью и необходимым атрибутом всякой сиамской актрисы являются особого рода заостренные изогнутые наконечники, надеваемые на пальцы, с загнутыми на манер когтей концами, до 15 сантиметров длины.

Если к этим наплечным рогам и когтям-наконечникам еще присоединить Kanchiek—заостренные уши, торчащие и придающие всему лицу нечто по-истине звериное, и знаменитые головные уборы в виде золоченых башен, то внешний облик сиамской артистки предстанет перед нами во всем своем национальном своеобразии... Подвижные, ловкие, акробатически-изгибающиеся, иногда в масках, иногда с густо напудренными белыми лицами, причем забелены даже брови, эти прекрасно сложенные балерины—певицы часами не сходят со сцены, изображая попеременно героинь, воинов, птиц, обезьян и чудовищ.

Обычный состав труппы для представлений во время торжественных церемоний—*Kan Samphot*—приблизительно следующий:

Nai Rong—директор, он же исполняет роли королей, князей или героев.

Nang Ekh—1-я любовница, на роли королев, героинь и т. п.

Nang Rong—5—6 дам, на второстепенные роли.

Khon Jün Khrüang—5—6 машинистов, исполняющих вместе с тем и роли сановников, министров, солдат и принцев.

Talok—комик, обычный исполнитель роли рабов.

Ti Pi Pat—5 музыкантов и, наконец, 15—16 стукальщиков с колотушками.

Репертуар подобных трупп состоит обычно из инсценировки старинных легенд и сказаний, напр., очень популярной истории короля *Navan'a*, причем роли гигантского чудовища (*Phaya Iakh*), короля-дракона (*Phaya-Nakh*) и человека-птицы (*Phaya-Kruth*), столь излюбленных фигур сиа́мского театра, изображают те же машинисты.

Тут же, на сцене, присутствует,—как и в театре японском,—суфлер, читающий по книге и декламирующий за актеров стихи.

Начавшееся рано утром представление прекращается вскоре после полудня, для краткого перерыва (*„La Rong“*), во время которого актеры едят, а затем представление продолжается часов до 5 вечера, когда всему увеселению наступает конец. Длительность представлений, иногда буквально от зари до зари, не смущает сиа́мцев, приходящих в театр с кушаньем, неизменным табаком, бетелем и „сашу“.

Если в этих торжественных представлениях—*Kan Samphot*—преобладают темы из Рамаяны,—то у простонародья пользуются большим успехом также довольно грубые *колические сценки* *Khon Talok*, *китайские комедии*—*Ngüu*, в которых актеры выступают в длинных китайских одеяниях, а сцена изображает современные китайские комнаты, с полной мебели-

ровкой, и, наконец, крайне *непристойные комедии* *Lao*, в которых двое или трое мужчин в обычном платье откалывают самые скабрёзные штуки со специально приглашенной публичной женщиной.

Далее идут *Lakhon Xatri*, или просто *Xatri*, из города *Lakhon*, очень похожие на малайские драмы *Lakhon khek*, с небольшим количеством исполнителей—обычно директор, одна женщина „*Nang Sak Sang*“, один машинист и 1 комик. Барабан, стукальщики и 7—8 музыкантов заменяют оркестр. Входная плата здесь значительно дешевле и не превышает 3 *Tamlüng*’ов.

Такие труппы приглашаются по мере надобности теми или иными зажиточными лицами, или же дают свои представления на улицах, в случайных помещениях. Сиа́мцы очень тщеславны и любят пощеголять перед гостями, пригласив их на представление своей собственной или же специально нанятой труппы.

Из остальных типов театров особенно интересны: 1) *театр масок*—*Len Khon*, 2) *театр марионеток*—*Len Hun*, и, наконец, 3) *теневого театра*—*Len Nang*.

Из всех этих театров самый дорогой—*Len Khon*, *театр масок*,—в котором наемная плата равна одному фунту (80 тикаль). Объясняется это очень большим количеством исполнителей, при том играющих без обеденного перерыва: едят по очереди и сцена ни на одно мгновение с утра и до вечера не остается пустой.

Исполнители, кроме женщин, одеты в маски, изображающие головы животных и чудовищ. Так как маски сплошные, без выреза для рта, то за мимирующих артистов поют и говорят другие. Маски сделаны из картона и ярко раскрашены ¹⁾.

Оне закрывают голову целиком. Каждый персонаж имеет свою маску:

¹⁾ Ценная коллекция сиа́мских масок хранится у нас в музее Протопопова. Приношу горячую благодарность В. М. Протопоповой и А. С. Полякову за предоставление мне возможности ознакомиться с этими масками.

белая маска Ханумана, короля обезьян; зеленая маска божества *Rama*; черная голова Ngas, знаменитого Урода, обладающего, однако, всеми добродетелями. Далее зеленые, золотые, черные и красные маски людей, чудовищ, богов-ангелов, отшельников, дикарей и животных. В этом театре масок участвует и весьма примечательная женщина-птица, с крыльями и хвостом, с золотыми нагрудными украшениями и перьями на ногах ¹⁾.

Репертуар этой своеобразной маскированной оперы-балета составляют инсценированные эпизоды из национального эпоса Ramakien'a.

Особенно интересны сиамские *марионетки*, которые бывают двух сортов: *деревянные*—Len Hun, изображающие нарядно одетые фигурки королей, знати, солдат, дам, принцев, зверей и т. п., с репертуаром театра масок и платой в 10 Tamlung'ов (40 Tikal),—и *бумажные*—Nang Chin, приводимые в движение директором при помощи ниточек (Iaut Iol). Сиамцы очень любят кукольный театр и куклы вошли у них даже в обиход священного ритуала: так, напр., во время торжеств, для умиловления божеств, по улицам носят набитых болванчиков, изображающих человеческие фигуры, а иногда глиняные изображения слонов и людей приносятся богом в жертву, для исцеления тех, кого эти фигурки изображают.

Особую разновидность кукольного театра составляют марионетки пегуанцев—Hun Ram; пегуанский танец Ram, в противоположность танцам сиамским, исполняется в очень быстром темпе. О масковом балете пегуанцев при погребальных процессиях, Tachard говорит, что „ils faisaient des contorsions de possédés ayant sur le visage des masques hideux“. Особенно дикие танцы при заклинании злых духов и

колдовстве; часты также и весьма скабрезные танцы, насыщенные самыми непристойными движениями.

Нам остается теперь сказать только несколько слов о чрезвычайно любимом в Сиаме *теневоом театре* ¹⁾, сохранившем здесь и поныне возвышенный характер, и исключительно представляющем сюжеты из Рамаяны.

Главное отличие сиамского теневого театра от так наз. „китайских теней“ то, что фигуры его раскрашены. Это не силуэты общеизвестных *ombres chinoises*, а тщательно разрисованные художником (*Xang Khién*) на большой воловьей шкуре действующие лица из Рамаяны: Ram, героиня Sida, солдаты, обезьянья армия, чудовище Thossakon, разбойники и т. д. Очертания фигур пробиваются пунктиром и сзади освещаются сильным светом. Картины проецируются на большой, наклонно-подвешенный белый платок, приблизительно 8 локтей ширины и 16 длины. Это транспарант—Cho Nang.

9—10, а иногда и 20 человек передвигают шкуру, в зависимости от ее размера. Двое говорят за немых актеров, объясняя картину, 5 музыкантов играют, и, наконец, один комик старается забавлять публику своими шутками и остротами. Плата в таком театре за ночь—за все представление—10 Bath.

Несмотря на непомерную любовь сиамцев к театральным представлениям, *постоянных театров в Сиаме нет*, а труппы возникают по мере надобности, на одно-два представления, или же формируются предприимчивыми директорами и кочуют из города в город. Зачастую на Менаме можно увидеть такую передвижную труппу, плывущую на лодке со всем своим скабром, декорациями, костюмами, инструментами, ширмами и фонарями.

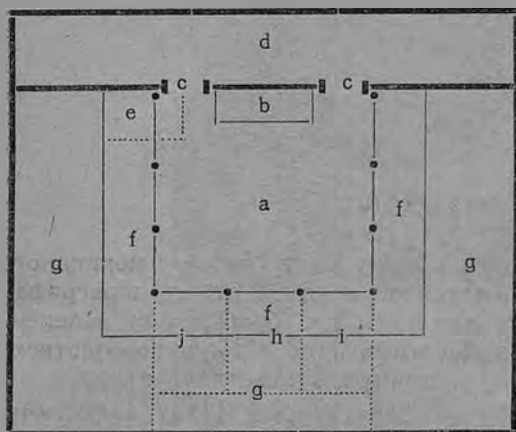
Князья и вельможи имеют свои

¹⁾ Смешение маскированных актеров с немаскированными производит особенно театрально-острое впечатление. — О происхождении театра масок из теневого театра см. интересный этюд Dr. F. W. K. Müller'a.

¹⁾ См. Herm. Siegf. Rahm, Das Buch der Marionetten Berlin.—Он называет сиамский теневой театр „eine edle, fendurchgeblibete Kunst“.

домашние театры, а потому единственный постоянный общественный театр в Бангкоке, — „*Lakon Phya Mahin*“ или „*The Princes Theatre*“, построенный сиамским принцем *Phya Mohin'om*, — посещается только средним классом населения.

Это — обширное здание, уже несколько приближающееся по типу к европейским театрам (см. прилагаемый план!), рассчитанное приблизительно



План „*Lakon Phya Mahin*“.

ОБЪЯСНЕНИЯ:

- a — сцена, в виде выступающего вперед четырехугольника, устланного ковром, на котором и разыгрывается представление;
 - b — возвышение, за которым, на задней стене, ставится единственная декорация;
 - c — входные и выходные двери, ведущие в d — раздевалку;
 - e — оркестр, в углу, рядом с дверью, над которой красуется английская надпись: „*Siamese Theatre*“.
 - f — с трех сторон сцена окружена местами для зрителей, причем первая пологая мест (f) предназначена для детей и женщин.
 - i, h, j — ложи: иностранцев, принца-антрепренера и его дам.
- Во втором этаже — галлерея.

на 800—1000 зрителей. Партер устлан циновками, во втором этаже — галлерея для публики и 3 ложи, — для иностранцев, ложа принца-антрепренера и третья — для его дам.

Театр освещается керосиновыми

лампами и, вообще, устройство его довольно примитивное. Декорации, обычно почти отсутствующие в сиамском театре, здесь представлены единственным „задником“, устанавливаемым в глубине сцены. Сценическая бутафория тоже несложна, а из „обстановки“ имеется обычно лишь нечто в роде небольшой скамеечки.

Труппа состоит из массы девочек, одетых на шотландский манер, с густо набеленными лицами и в коронах, изображающих „короля зверей“ — чудовище *Ratschasi*.

Цены местам от 10 коп. до 2 р. на наши деньги (прибл.). За эту последнюю цену получают место в европейской ложе, в которой имеются даже стулья. Остальные же зрители сидят или полулежат прямо на полу.

Устав от представления, — весь спектакль продолжается 4—5 часов и более, — отдыхают, пудрятся, обтирают пот, поправляют туалет и т. п., и, вообще, как и у японцев, — чувствуют себя в театре, как дома.

Репертуар „*Lakon Phya Mahin*“ — самый разнообразный, от эпизодов *Ramakien* до современных пьес, в которых прелюбопытно изображаются картинки сиамских обычаев и нравов, включительно; от бытовых комических сенок и таких излюбленных классических комедий, как комедия „*Johran*“, до переводов или, вернее, переделок для сиамской сцены китайских и европейских драм, изготовлением каковых, преимущественно по английским образцам, недавно занялись некоторые из сиамских аристократов.

Позволю себе усомниться в целесообразности пересаживания произведений наших драматургов на сиамскую почву: сиамский театр так своеобразен, так подлинно-театрален и так яростно самостоятелен, как замкнутое в себе искусство, что засорять его потоками нашей упадочно-нетеатральной драматургии вряд ли полезно.

Наиболее тонкие театральные работники Запада уже давно поняли, что

мы должны не навязывать Востоку формы нашего дряхлеющего театра, а, наоборот, учиться у восточных народов принципам настоящей театральности. И не даром же знаменитый английский режиссер *Гордон Крег*, с горечью констатировавший, что европейский театр находится „при последнем издыхании“, ждал обновления театра именно с Востока, который, по его словам, только один лишь еще может гордиться в наше время своим театром.

И, быть-может, умнее всего было бы последовать примеру мудрого бога *Indra* и попросить темнолицых „таи“¹⁾ помочь нам разгадать тайны театрального волшебства, те тайны, которые ими уже давно так по-детски-гениально раскрыты и ключ к которым нами — кажется, на долго — потеряны.

Г. Крыжицкий.

¹⁾ Т. е. „свободных“, как сами себя называют сиамицы.



Театральные парадоксы.

Прошлое почти всегда кажется лучше настоящего. Поэзия детства! — Она трогает за сердце и подчас искажает правду.

И вот *мне кажется*, вспоминая прошлое русского театра, вспоминая то время, когда я начинал, т. е. восьмидесятые годы, когда не было ни Сорабиса, ни даже Театрального Общества, когда каждый был предоставлен самому себе в области права и его защиты — профессиональная этика среди актерства была выше, требования, предъявляемые к новичкам, были строже, и поступить на сцену было много трудней, чем сейчас.

Неграмотный обладает лучшей памятью, чем грамотный. Человек каменного века не только лучше видел, слышал, обонял и осязал, но, вероятно, был и честнее и правдивее. Давая обет верности, дикарь держал его, обещая что либо, исполнял обещание, хотя не был связан никакими бумажными договорами и контрактами. Это чувство долга перед данным словом еще можно наблюдать среди некультурных народов диких окраин.

Печатный, разносторонне и детально обработанный договор понизил чувство внутреннего долга. Мы нахо-

дим защиту не в подсказе морального импульса, а в печатных параграфах и пунктах. Это как бы наши доверенные, снимающие с нас непосредственную, личную ответственность.

— Обратитесь к Ивану Ивановичу, он уполномочен, а я, право, в это не вмешиваюсь...

И мне много раз приходилось быть свидетелем, когда горячий спор заканчивался неожиданным восклицанием:

— Да бросьте вы все эти параграфы и пункты! Давайте говорить по совести!..

Цивилизация уступала место дикарской непосредственности, и атмосфера вдруг становилась душевнее, человечнее.

Так было в наших народных судах в первые дни революционного переворота, когда скорпионы формализма были бесжалостно раздавлены.

„Закон дуракам не писан“.

Пословица в нашем деле абсолютно фальшивая. У нас:

„Закон писан только для дураков“.

Кто нуждается в договорных пунктах: честные или бесчестные? Умные или глупые? Талантливые или бездарные?

Если бы все люди были честные, а такими, повторяю, они вероятно были в очень отдаленное, недоброе старое время,—не пришлось бы при-

развиваться формы охраны труда в искусстве, так же как и в ремесле.

В смешении способов защиты людей искусства с людьми ремесла и



Новикова и Далматов.

(«Хорошенькая» пьеса С. Найденова).

бегать ни к каким внешним охранам. Но народ оподдел и измелчал. И вот, по инициативе слабых, а слабых—толпа, растущая с каждым часом, стали

легла коренная ошибка, повлекшая за собой не только снижение этического уровня, но и снижение самого искусства.

Храм разложили на анатомическом столе, разобрали по частям, разрушая его таинственную, мистическую сущность, и, сложив заново, превратили в фабрику театрального искусства. Жреца вытащили из-за рамп на свет Божий, раздели, измерили с ног до головы, определили состав его сердца, нервов, печени, длину тонких и толстых кишек и повесили ярлык: „Категория 14-я“, „категория 8-я“ „категория 17-я“.

Так было поступлено именно в театре, потому что ни одно искусство не терпит в своей среде такой массы самозванных шарлатанов, как драматическое,—искусство самое сложное, самое трудное, самое загадочное, а потому и самое легкое для композиции.

Допустим, что я, никогда не подхихивая раньше к ролю, подошел к нему и после некоторого труда выучился играть Чижика. Но, умея играть Чижика, я не возьмусь сыграть Испанской рапсодии Листа и во всяком случае не назову себя пианистом.

А найдите мне даму, которая пропел с большим чувством:

Говолят сто я кокетка,
Сто любить я не могу,
А видали ль, как неледу
Слезы голькие я лью...

— или сыграв в любительском спектакле „Предложение“ Чехова, не взялась бы, правда, после некоторых колебаний, клонящихся к тому, чтобы ее уговорили, сыграть Офелию, а через несколько минут „Малию Стюарт?“

В представлении каждого самозванца—уметь играть так же просто, как уметь говорить, двигаться, сморкаться, если не в пальцы, то в платок, не на сцене, а, скажем, на танцульке какого-нибудь Комхуда. И выходит на сцену, и двигается, и говорит... Скверно? По вашему скверно, а Марья Ивановна находит, что хорошо.

Попробуйте-ка об'яснить, что такое хорошо. Об'яснять это надо не час и не год, а века, и все таки не сговоритесь.

А в массе... Кто судит, кто хлопает? Знаток? Нет, толпа. Толпа же у нас безграмотна.

В древней Греции толпа за одно неправильное ударение, сделанное актером, подымала кошачий концерт, а редфобы изгоняли такого актера из театра, у нас же Дмитрий Самозванец совершенно свободно может прочитать, минуя восклицательный знак после „Довольно“:

— Довольно стыдно мне пред гордою полячкой унижаться!—и толпа этого не заметит.

Та же самая толпа, когда то сидевшая и стоявшая в зрительном зале, пришла на сцену, заслонив настоящего актера своим бутафорским мясом, пришла свободно, в шапках, заплывая пол и забрасывая его окурками „Толстый Сафо“.

При 10—12 тысячах членов Сорабиса, безработных, несмотря на обилие всевозможных сцен и на крайнюю потребность в хороших актерах, оказалось 1400 человек...

Это—абсурд. Такого количества **актеров** без работы остаться не могло. Остались безработными конторщики, телеграфисты, писаря, окончившие службу солдаты и матросы, просто всякого рода бездельники—только не актеры. Несчастные актеры задыхаются в той массе, которую революция девятим валом выбросила на сцену всевозможных культ-просветов, ныне, при напе, прогоревших и навсегда опустивших театральный занавес.

В первый же год переворота новое правительство прекрасно сознало необходимость немедленно направить все силы и средства государства на просвещение. Мало было захватить власть, надо было пролетариату укрепить ее за собой, а это могло сделать только знание. И вот города покрылись целой сетью культ-просве-

тов. В каждом был устроен театр. Явилась надобность в актерах—и за таких сошли любители, как уже ранее подвизавшиеся, так и вновь поступающие.

Щедрая поддержка власти разожгла аппетиты. Обгоняя даже любителей, на сцену хлынул всякий праздный люд. Тираж членских билетов Сорабисов поднялся неимоверно. Между тем, неурожай, голод и междоусобная война истощили казну. Поддержка культ-просветов прекратилась, театры и студии перешли на самооплату и стали лопаться один за другим. На улице очутилась толпа безработных, но почти у всех оказались членские билеты. Сорабисы были атакованы требованиями поддержки.

Для всех было ясно, что в этой толпе—девяносто процентов элемента совершенно чуждого театру. Перерегистрация сократила его только на половину, и вопрос о безработных все еще на очереди.

Разрешил его или время или изменение кое в чем самого принципа управления.

Сейчас Сорабис—учреждение гораздо более общественное, чем государственное по задачам своей работы. Как общественное учреждение, оно должно обслуживать своих членов, вникая в их нужды гораздо более, чем в нужды искусства. Как государственное учреждение, оно должно было бы действовать как раз наоборот, ибо в интересах государства прежде всего прогресс искусства. Аналогичны принципы управления в каждом научном учреждении: в университете, Военно-Инженерной Академии и т. д. На первом плане наука, независимо от того, посильна ли программа большинству. Пусть останется в Академии меньшинство, но за то она выпустит настоящих инженеров, могущих на практике принести пользу государству.

Компромисс между двумя принципами—государственности и обще-

ственности почти невозможен, и Сорабис цепляется за это „почти“, невольно и преимущественно переходя в учреждение филантропическое.

В результате—чрезвычайно низкий уровень искусства и, как следствие этого, огромная толпа безработных, которых театры, существующие на самооплате, не берут.

В этой безработной толпе условно есть настоящие актеры, но как до них добраться, когда их захлестнули и покрыли собой волны самозванцев?

Собираешь труппу. Пробуешь, пробуешь, пробуешь... — сплошной ужас! Назойливая, наглая бездарность лезет вперед. Настоящий актер ждет своей очереди, но дойдет ли она до него? Всех перебрать нет времени, и обычно антрепренер предпочитает переплатить, но без всяких хлопот и риска взять актера, ему уже известного, т.-е. с именем.

Масса безработных, конечно, никогда не согласится, что в интересах актера—самая строгая перерегистрация в настоящих условиях спектакля, равно как уничтожение подробной тарификации, с установлением лишь начального минимума, а в дальнейшем жизнь сама великолепно установит разряд каждого настоящего актера.

Если бы вместо 17-и категорий Союз четко выработал только 2:—талантливых и бездарных, беспощадно изгоняя самозванцев,—не только актеры бы вздохнули полной грудью, но и драматическое ремесло снова стало бы искусством.

А драматические школы! А студии!... А педагоги в этих школах и студиях!...

Слыхали вы о скандале в Пролеткульте на недавнем „представлении“ эксцентриков актерского мастерства? Даже наша бесконечно терпеливая публика вышла из терпения, и если бы не дороговизна галлош, то сцена превратилась бы в филиальное от-

деление Треугольника... А, между тем, один из эксцентриков, выждав, когда буря улеглась, вышел на сцену и принес благодарность *педагогу*, представителю петропрофобра, восседавшему в первом ряду, как говорят,—организатору этой бездарной вакханалии...

Урок налицо: даже наглость должна быть талантливой.

Какая циничная фабрика шарлатанов! Эти школы уже третье десятилетие фабрикует ораву бездельников с бездонным честолюбием и безграничным аппетитом. Правда, каждый год волны выпускных разбиваются о бутафорские скалы театра. Накатываются вал за валом, дробятся в водяную пыль, глядь—большинство отхлынуло и рассосалось в океане жизни, и на передовых грядах приборя все новые и новые лица. Но многие успевают и зацепиться за малейшие шероховатости бутафорских подделок и получить „категории“. И нудят потом, нудят, уверяя, что вся их личная беда, а следовательно и беда театра, в непорядках. Не так „управляют“. Вот если бы квартет расселся иначе, пошла бы музыка не та. И вместо медведя надо посадить носорога.

Актер последней формации будет искать причины своего бездарного, безграмотного исполнения во всем окружающем, только не в самом себе. Интриги, кулачество, засилие обеспеченных государственных буржуа—все против него, все, кроме его некудышнего нутра. Он член Союза, значит Союз обязан его поддерживать, иначе зачем же Союз? И, идя на явные компромиссы с искусством, выполняя свое общественное назначение, Союз поддерживает агонию заштатных конторщиков и телеграфисток.

Сантиментальная филантропия в искусстве—гибель для искусства.

Не будем вносить путаницу, ссылаясь на Павла Третьякова, на Мамонтова, на герцога Мейнингенского,

на 6. министерство Императорского двора, создавшего мировой балет и первоклассную драму. Это были меценаты, а не филантропы. Они действовали без малейших филантропических или даже профессионально-общественных задач. В оценке того, на что сыпались миллионы, они были беспощадны, потому то и могли создать мировые ценности.

Раз навсегда выделим театр из семьи прочих искусств, ибо нигде нельзя так обмануть и обмануться, как в оценке актера.

Что такое талант? Не совсем то, что принято думать. Что такое талантливый актер?

Я не имею в виду только тех замечательных актеров, которые превосходно играют Гамлетов. На сцене для меня талант уже тот, кто превосходно простоит в молчаливой роли или скажет два слова, но так, *как надо*. Опытный взгляд и ухо знатока сразу отметят и молчаливого статиста и выходного сотрудника. Работа этого последнего плана будет в тысячу раз ценнее для настоящего театрала, чем громыхания бездарного Отелло или мертвые завывания Марии Стюарт. Эти два слова могут оказаться единственными крупинками настоящего золота в куче навоза, нагроможденного премьерями.

Принято думать, что талант—это соединение способностей с любовью к делу. Так, по крайней мере, определил мне талант Л. Н. Толстой и проф. живописи Н. Н. Ге. Я тогда же внес поправку—и выносливость, фактор, пожалуй, более важный, чем любовь. Можно толкнуть талант, можно его направить, но тащить его на буксире из года в год, как это делают всякого рода дирекции и филантропы, это обнаружить его бессилие. Такие таланты рано или поздно оказываются пуфом.

Возьмем самый правильный источник талантов—из хорошей школы.

Выпуск. Ареопаг решил: готовы,

идите и творите. Пошли. Одна группа с первых же шагов отступает и кистнет. Глядь — через два, три года та вышла замуж за инженера или подрядчика, тот поступил на железную дорогу и изредка любителствует. Другая группа, самая обильная, сейчас

ная борьба. Нет энергии в творческих достижениях и нет выносливости в борьбе. Подпирая себя со всех концов, не умея упорно бить в одну точку, попросту от лени, начинают умствовать. Тут и возникают всякого рода новшества, вплоть до изобретения



С. Яковлев и М. А. Ведринская.

(«Стены» С. А. Найденова).

же начинает цепляться за протекции. Женщины строят глазки режиссерам и влиятельным актерам, ловя конец буксира, мужчины заискивают и угодничают с той же целью, иногда цепляясь за влиятельных, увядающих актрис. Длительная, скользкая, мут-

новых течений в искусстве. Масса умных слов... Вся творческая энергия постепенно растворяется в разговорах и „дискуссиях“, в подслуживаниях к авторитетам, в тлетворных себе на уме. Все это элемент лояльный, приличный. И выходят в первые ряды

какие то мутные, бесформенные, неустойчивые. Что бы ни сыграли—все с червоточинкой. Хорошо, но... И этих „но“ так много, что хорошее в них тонет. За всю жизнь ни единого яркого взлета, старость, смерть—и „талант“ отошел в вечное забвение.

Из обеих групп нет-нет да и выкинется атреpreneur или антреpreneurша, эти же группы являются поставщиками режиссеров. Недостаток яркости в таланте возмещается властью и спокойной уверенностью, что своя рука владыка, играю, что хочу и сколько хочу.

Третья группа настоящих талантов не велика. О лучших из них много говорить не приходится. Народ твердый, упорный, бесконечно выносливый. Ничего не боится, ни голода, ни холода, ни вечного одиночества вне сцены. Никаких утех вне искусства: ни семьи, ни развлечений. Беспреывная, постоянная работа, постоянная шлифовка голоса, произношения и жеста, как на сцене, так и в жизни. С виду это народ неприятный, сухой и неприветливый. Бывают жестоки. Вынося удары, учатся бить. И бьют, не щадя слабых соперников. От протекции не отказываются, но времени на ее поиски не тратят.

Именно из этой группы выходит элемент скрыто-уголовный.

„Гений и злодейство—две вещи не совместные“.

Пушкин врет. Копни кой кого из признанных гениев—и ужаснешься. Тут все, что угодно: и половая извращенность во всех видах, и провокация, и ложь, и особенно—предательство, одна из самых характерных черт артистического мира, и ханженство по мистичности натуры, а чаще по расчету, и реакционность или полное отсутствие искренних политических убеждений под флагом аполитичности, с неожиданным переходом в крайнюю партийность, явно по расчету и т. д. Я знал очень талантливых актеров, подходящих буквально под все статьи

уголовного кодекса. Кин добродетелен только у Дюма, а в жизни это в большинстве случаев великолепно загримированный эгоист до мозга костей. Открытое беспутство Кина осталось в прошлом, в настоящее же время он расчетлив, себе на уме, злобен, мстителен и жесток, хоть с виду бывает очарователен, нося маску в жизни так же талантливо, как и на сцене.

— Как можете вы, актер, так чернить актерское сословие!—вероятно, воскликнут многие.

Боже сохрани! В общем артистическая братия с моральной стороны нисколько не хуже кого бы то ни было; во всех слоях общества встречаются и негодяи и преступники. Жизнь артистического мира слишком на виду, поэтому ему трудно скрыть свои отрицательные стороны так удачно, как скрывают деятели остальных профессий.

Я строю довольно обоснованное предположение, могущее показаться парадоксальным, что если развитие таланта в некоторых случаях идет в арифметической прогрессии, то развитие порока в тех же случаях обгоняет развитие таланта в геометрической. Конечно, есть исключения, и можно назвать многие имена, почтенные во всех отношениях.

— Позвольте! А облагораживающая роль искусства?

Да, искусство облагораживает... зрителя, но развращает артиста. Всякое искусство, не только театральное. Хотя облагораживающая роль искусства вообще преувеличена, ибо настоящего искусства весьма мало, толпе же в большинстве случаев приходится иметь дело с суррогатом, более развращающим, чем облагораживающим.

Но оставим в покое обратную сторону медали. Не она важна, важна только лицевая, и ее то и будем рассматривать.

Как мы любим красивые слова! Как мы любим кричать о необходимо-

сти всяческих свобод, в особенности—свободы искусства!—И заковали его в несокрушимые цепи, сведя до ремесла.

Что русскому здорово, то немцу смерть.

Что ремесленнику здорово, то артисту смерть.

Не надо отравлять артистов чернилами, пеленать в бумаги, хлопать по лбу печатями. От этой материнской ласки, верней от этого бюрократизма, мы дуреем.

Совершенно, как с рулеткой.

Однажды, с одним очень известным писателем, я изобрел превосходную систему. Проиграть оказалось невозможным. Мы поехали в Спа и стали проверять ее на практике. Играли долго и упорно, и убедились, что система наша великолепна!.. Мы не проиграли ни одного франка, но и не выиграли ни одного франка... Страхуя себя от проигрыша, мы незаметно застраховали себя и от выигрыша. Получилась умнейшая бездарная толча на месте!..

Так и в управлении искусством. Сберегая овец, мы придушили козлов. А управляли так умно, так честно, как немец-аптекарь в своей лаборатории, готовящий лекарства „для всех“ по строго обдуманному рецептам.

Какая то реформа необходима в самих принципах ведения дел Сорабисом, как то нужно снять цепи, нужно действительно вспомнить о свободе, и прежде всего—о свободе конкуренции, этом величайшем двигателе прогресса. Пусть нас тарифицирует самое грозное из всех чистилищ—сама жизнь.

А главное: у дверей рая надо поставить не ангелов с аршинами и мензурками в руках, а гориллу с дубиной, который бил бы на смерть каждого, кто без права на блаженство дерзал бы залезть на лоно Авраамово. Толпа безработных поредела бы в один миг, и в раю стало бы, если не свято, то, право же, интересней!..

Что лучше: много плохих актеров, или мало хороших? Много плохих театров или мало хороших?

Я думаю, что плохих актеров и плохих театров совсем не надо,

Или бросим говорить об искусстве и будем говорить только о ремесле. Тогда вполне уместны и тарификации до энного разряда, и коллективные договоры, и прочая лабораторная премудрость. Словом: будем искренно смотреть на театр, как на фабрику, а на актеров, как на фабричных рабочих. А то мы говорим одно, а делаем другое. Плоды этого равнения по фабричному строю мы уже видим хотя бы на Академических театрах. Вырождение искусства идет полным ходом, и возможно, что мы приблизимся к идеалу, когда театральные плотники смогут изображать испанских грандов, ибо ничего специфически испанского к таковому исполнению представлять уже не будут, а актеры предпочтут ставить декорации... по многим соображениям.

По каким многим? Ну хотя бы потому, что технический персонал получает сверх-урочные, а актеры не получают, и разряд может оказаться выше, и рабочее платье дают...

Хороший садовник бесжалостно уничтожает плохие побеги. Дело не в том, что для всех не хватит ни места, ни чернозема, а в том, что плохие розы глушат хорошие и искажают вкусы тех, для кого разводят розариум.

Искусство прежде всего спорт, свободный и беспощадный. Как только вы приложите к нему гуманность и принципы художественного равноправия—вы угробите его в ремесло.

Красавица выбирает красавца. Таков закон природы, закон всяческого прогресса.

Ах, и уроду надо любить?

Так пусть идет в лупанарий, там такса. А лечебница и аптека—через улицу, и при наличии кооперативного билета все обойдется не дорого.

Страшно? Завидно? — Что поде-
лаешь...

Любовь красавицы надо завоевать,
надо победить соперников и силой, и
умом, и постоянством, и красотой...

Снижать же гордую богиню до
разряда уличной девы, что бы она

была доступна уродам—это уничто-
жить всю мировую поэзию и довести
человека до уровня шимпанзе.

Обезьяной был—и в обезьяну отый-
деше...

Григорий Ге.

20 окт. 1922 г.



Государственное Академическое Театральное Училище.

Театральное училище, основанное в
1738 году, а официально и пра-
вильно организованное в 1779 году,
имело и имеет общую жизнь, а от-
сюда и историю с русским государ-
ственным театром.

Организованное танцмейстером
Ланде, французом по происхождению,
это Училище сохранило свой хоре-
графический облик до нашего времени.

Любовь к танцу, особенно прису-
щая Académie de danse Людовика
XIV-го, была внедрена французскими
балетмейстерами и в массы учащихся
русской театральной Школы.

Знаменитый русский балет своей
славой и высокой степенью совершен-
ства, конечно, обязан своему театраль-
ному Училищу, которое было для него
экспериментальной лабораторией.

Длинный ряд знаменитых балет-
мейстеров, танцовщиц и танцовщиков,
выпущенных из Театрального Училища,
особенно ярко свидетельствует о зна-
чении этого Училища для русской
хореграфии: Вальберг, Люстич, Исто-
мина, Андреянова, Телешева, Мура-
вьева, Павлова, Карсавина, Преобра-
женская, Фокин, Нижинский, Ширяев,
Полухов и другие—вот славные имена,
которые должны красоваться на золо-
той доске Театрального Училища.

Со времен Ланде это Училище
обслуживает Государственный Театр,
как подсобная театральная труппа, а

поэтому и судьбы русского театра
были судьбами Театрального Училища.

Здесь пробовали свои педагоги-
чески-творческие силы такие звезды
хореграфии, как Дидло и Мариус
Петипа, произведшие крупные реформы
в области хореграфии.

И тем не менее, несмотря на
господство балетного искусства среди
учебных дисциплин Училища, в одно-
сторонности его упрекнуть нельзя,
свидетельством чему служит то об-
стоятельство, что из Театрального
Училища вышел ряд не только пре-
красных балетмейстеров, танцовщиц
и танцовщиков, но также и блестя-
щих левиц и артистов драмы, напри-
мер, Ермолова, П. Каратыгин, Сосниц-
кий, Мартынов, Славина, Левкеева,
Шаповаленко и другие.

Из преподавателей декламации в
Театральном Училище назовем знаме-
нитого И. А. Дмитревского и кн. Ша-
ховского. Таково прошлое Училища в
именах его преподавателей и учеников.

Октябрьская Революция 1917 г.,
обновившая Россию, произведшая пере-
оценку всех ценностей общественного
миросозерцания, конечно, не могла не
коснуться и Театрального Училища,
обновление которого выразилось в
значительном расширении программы
общеобразовательных предметов и
введении новых дисциплин, частью
специального характера, как то:

история балета, история театра, история костюма, история быта, история искусств.

Крупнейшим нововведением нужно

таким образом, приобретет не кустарный, как это было до сего времени, а научный характер.

К преподаванию в Училище при-



С. Яковлев и Новикова.

(«На распашку» В. А. Тихонова).

считать уже намеченный к открытию специальный студийный класс, где занятия будут вестись путем циклизации разнообразных лекций около отдельных балетов, постановка которых,

глашены некоторые профессора высших учебных заведений и лучшие педагоги. В студийный класс в качестве специалистов хореграфии приглашены: Ф. В. Лопухов, А. С. Леон-

тьев, П. Н. Петров, В. И. Пономарев и А. В. Гаук (музыка).

В отношении театральной активности Училище проявило в годы Революции большую продуктивность, давая самостоятельные и ответственные спектакли в Государственных Академических Театрах, в Павловском вокзале и в своем школьном театре.

В настоящее время в Училище насчитывается 325 учащихся, в то время, как в дореволюционные годы здесь насчитывалось учащихся не более 60 человек.

По причине такого переполнения—приема в текущем году в Училище нет. За обучение вводится платность.

Что касается драматических курсов при Училище, то у них частично общая с Театральным Училищем, а частично и своя славная история с не менее славными именами. Предком драматических курсов был драматический класс первого русского актера И. А. Дмитревского. С течением времени этот драматический класс сформировался в особую единицу—драма-

тические курсы; но до Революции драматические курсы и балетная школа представляли из себя единое Театральное Училище.

Революция и здесь положила печать реформы: в 1918 году драматические курсы были выделены из Театрального Училища, образовав Школу Русской Драмы. Нововведением в последней было образование четвертого курса. Но всего два года самостоятельно просуществовала Школа Русской Драмы, и в 1920 году, уступая историческому прошлому, она вновь слилась с Театральным Училищем, образовав Государственное Академическое Театральное Училище, будучи, как и раньше, по выражению А. В. Луначарского, частью Государственного Театра.

Перспективы Училища широкие и многообещающие. Оно продолжает делать свою историю и надеется дожить до двухвековой годовщины своей работы на пользу родного русского театра.

М. Яковлев.





Письма о русской опере (4-е).

Князь Игорь.

I.

Среди многообразных разветвлений русского музыкального искусства, как могучий величавый утес выситя и выделяется мощный замысел Бородина: воплощение в звуке процесса вековой борьбы между волей правящей и волей разрушающей, — процесса, развернутого композитором — при напряженном устремлении взора в недра жизни — в опере-эпосе, выросшей на основе знаменитого памятника древне-русской поэтической мыс-

ли: „Слова о полку Игореве“. Ценность оперного творчества выдающихся русских композиторов всегда отмечена, помимо блестящего разрешения чисто музыкальных заданий, настоящим влечением духа к соприкосновению с силами стихийными: ошеломляющая слух новизна, свежесть, выразительность и острота воздействия опер Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Серова и Чайковского кроется в таин-

ственном касании глубины жизни: как звучит жизнь. Причем, чаще всего, в тесном сближении с народным творчеством, музыкальное воображение композитора получает богатейшую и изобильную возможностями опору, питаясь как бы растительными соками родной земли и оплодотворяя звуковой материал элементами жизненного опыта¹⁾.

В воплощениях Бородина музыка—стель черноземная: удерживает нет произрастающим злакам: не оторвать и не вырвать их из земли, их породившей. Будучи же скошены и восприняты на чужой почве, они здоровым воздействием своим, даже засушенные, обновляют характер звучаний; дразня слух, обостряют творческое воображение и заставляют искать непривычных средств выражения. Молодые побег русской музыки—цветы и травы, как бы в виде гербария вывезенные из России великим музыкальным садовником Дебюсси, несомненно передали тепличной благоуханной музыке Франции свой терпкий, опьяняющий, одурманивающий аромат степного приволья. Именно так дают себя почувствовать, волнуют и впечатляют следы русской музыки—особенно же влияние Бородина и Мусоргского—в сочинениях современных французов.

Взор Бородина, зоркий и ясный, направлен к выражению страсти в ее всечеловеческой первооснове, как силы первоизданной, а не как приключения героев мелодрамы. Усмотреть эту первооснову можно было только в стране, где жизнь еще напоена таинственными песнями про „древний хаос, про родимый“, где дикая воля стихийности еще не связана и где не застыла в душах тяга к безграничному простору изживания жизненной силы на привольи. Бородину не легко было *оформлять* звучания, в которых бурно струился ток энергии, вле-

комой к грозе и разрушению. Сильнее всего в его музыке впечатляет буйная и неукротимая жажда жить—*надобность жить* во что бы то ни стало: в просторе и величии богатырского охвата и размаха, в зверином простодушии и в наивном постижении мира. Жить во славу жизни, хватая дары ее: и солнечные лучи и грозы!

Но это лишь одна сторона творчества Бородина. А от другой—совсем иное впечатление: кочевник становится упрямым, упорным „землесидельцем“. Мерная, тяжелая, скованная поступь ритмов и густые, тесно-спаянные гармонии вызывают ощущение неотделимости от земли, связанность воли человека с плодоносящими силами чернозема. Не „конский бег на воле“—а втаптывание земли, не орлиный полет—а вrostание в недра земные. Словно и не было в воображении композитора зовов дикого приволья. В этой сфере его музыки доминирует уже не образ буйного всадника, стрелой, в диком устремлении, несущегося по безграничной степи, а мощный, неизгладимый, величественный образ богатыря Святогора, ушедшего в землю. Данный яркий контраст преодолевается в музыке путем использования метода прогрессивного нарастания звучаний: мы слышим, как пробуждается богатырская сила и как высвобождаются из-под власти безличной стихии и буйная воля, и организующее жизнь сознание.

В „Князе Игоре“ все могучее дарование Бородина сконцентрировалось в целом ряде „варварски“ красочных и изобразительных звуковых картин, развернутых в манере широкого декоративного театрального письма, с явным уклоном в сферу эпического повествования и бесстрастного созерцания великой борьбы человечности с безликой стихийностью. Рисунок музыки Бородина до выпуклости ясен; до наивности упрощен, порой даже резко и подчеркнуто обрублен и не всегда гладко обтесан. По первому

¹⁾ Именно, в народной песне потенциально содержится накопленная энергия жизненного опыта (сила душевная): „и за песней плачется“—вот словница!

впечатлению, это музыка сырая, необузданная, необработанная. Сочность ее гармоний — сочность чернозема, а не возделанная упорной культурой почва. Все же отдельные построения в „Игоре“ чрезвычайно конструктивно многообразны: я себе мыслю всю оперу, как древне-русский северный город, в котором суровое зодчество белостенных, широкоплоскостных, кубообразных храмов царит среди массы тесно примыкающих друг к другу деревянных, грубо сработанных срубов. Как звучание (т. е. как некое состояние звучания), в которое нас вводит творческое воображение Бородин, — „Князь Игорь“ составляет вклад в русскую культуру — вклад драгоценный, неценимой значительности.

К сожалению, не всеми этот факт усвоен ¹⁾: слыша только слова, искусственные их смыслом люди склонны только в „словесности“ видеть истинное, оформляющее стихию, начало. Культура музыки, чтобы быть восприимчивой, требует долгого воспитания слуха, ибо нелегко научиться *слышать, осознавая, звучание*. Звучанием наполнена жизнь. Искусство же, воплощающее звучания жизни в формах, которые вырабатывает наше сознание, издавна сопутствует всем культурным стремлениям человечества, углубляя их. Музыка, как воздух, окутывает нас, и если человек не может жить в безвоздушном пространстве, то также нельзя представить себе ни безмолвной жизни, ни жизни среди безмолвия.

Как состояние звучания, как процесс некоего непрерывного становления вечно изменчивых звучащих элементов, опера Бородина и в основном плане своем ²⁾, и в несколько раз-

¹⁾ В особенности, если судить по беспорядочному, не связанному ни внутренним смыслом, ни внешней дисциплиной, почти сплошь *не ритмичному* исполнению „Князя Игоря“ в 6. Мариинском театре, чему я был свидетелем в субботу, 14 октября.

²⁾ Как показывает отличие, глубокое и истинно проведенное, всей структуры „Князя Игоря“ от первоначального Стасовского сценария, недавно найденного, Бородин упорно уходил — как богатырь — в землю, в недра жизни от внешне-бытового трафарета и сценической занимательности русского стиля в преломлении современной ему эпохи.

дробленных деталях рождает, в полном смысле слова, новый мир. В „Князе Игоре“ можно различить два плана: а) видимый и слышимый и б) только слышимый, незримый, от которого зависит все внутреннее напряжение и внешнее течение действия.

План видимый прост и величествен, как вид новгородских храмов, будто бы не содержащих мистической тайны, и в печальной ясности с дорийской суровостью, среди безлюдья, хранящих предание о бурно кипевшей вокруг жизни. В „Игоре“ воплощен бытовой уклад и жизненные тревоги древне-русского княжеского города на рассвете русской государственности, беспрестанно волнуемой. Ее волнуют: вражеские набеги извне, со степей, и неугомонившаяся, легко возбуждаемая „пьяная вольница“ — люд, глухой к зову культуры — внутри городских стен. Сопоставляются крайне мудро: своеволие стихии степной удали (половцы), и своеволие стихии разбоя, т. е. бесшабашной, не знающей куда приложить свои силы, неугомонной „бродячей Руси“. Оплот государственности: город Путивль, княжий терем, совет познавших смысл оседлой жизни бояр и тянувшееся к городу, вечно обездоленное, крестьянство. Весь этот мир выделяет из себя на борьбу с врагом, которого шлет безграничная степь, элемент богатырский: воинство во главе с любимым князем Игорем и его юным сыном.

Опере предшествует гениально-выразительный, по музыкальной структуре и психологической сущности своей, пролог. В тяжелой поступи мерных ритмов, в густых, заполненных гармониях, раздробляемых лишь своеобразно раскачиваемой основной темой введения (словно медленный торжественный трезвон), звучит крепкий, и надежный *строй*, как величественный фон соборного храма, перед которым сосредоточен *мир*, на древнерусских иконах. Все элементы земного *мира* — здесь налицо. Плотно сомкну-

тая масса народа, княжьи люди и ряды воинства, во главе со своим вождем, князем Игорем. Суровость обстановки смягчается внедрением женского начала: это—княгиня Ярославна, символ жизненной задушевности и ласки, согревающей тяготы жизни. Но вместе с тем, как русская любящая женщина, она—обреченное горю, скорби и непрестанным опасениям за всех близких, существо. С гибелью их и ей грозит плен или надругательство.

Неизбежно соприсущи „действию проводов“ и элементы скоморошества и юродства, глубоко коренящиеся в природе русского человека. Но здесь они пока приглушены и притаились под масками „дезертиров“ Скулы и Ерощки. Их „убег“ служит лишь мотивом контраста среди величественно развертывающейся эпической сцены отправления в поход.

Все мое *описание* исходит от музыки. В ней сурово и четко *размечены* все действующие силы. Фон—серьезно сосредоточенные массы людей. И не только серьезно, но и тревожно. Тревога рождена недобрым предчувствием, а вещим небесным знаменем усугублена: свершается затмение солнца. Ужас и подавленность, с гениальной, потрясающей выразительностью в краткой, сжатой, гармонической формуле выраженные в музыке, рождают жуткое ощущение таинственной власти стихийных сил: словно жизнь остановилась, застыла. Перед драматизмом такого порядка, сосредоточенным внутри ораториального стиля пролога, блекнет пышный фейерверк множества известных драматических опер.

Окружающие отсоветывают князю идти в поход: основная тема пролога (как я уже сказал, подобная трезвону) претворяется и изменяется посредством изыскания приемов музыкальных метаморфоз, в недоуменные, робко *разлагающие* крепко спаянную гармоническую ткань фразы хора. Светлый мужественный диатонизм несколько мрачнеет под

воздействием знаменитых „аккордов затмения“, вследствие присутствия чертова интервала“ (увеличенной кварты) и иного рода хроматизмов. Волевой ритм речей Игоря, однако, восстанавливает равновесие. Войско идет в поход.

Заглянем в самый конец: в последнем действии *оплот* разрушен. Путивль опустошен. Поля вокруг него обнажены. Не плач, а *стон* Ярославны звучит с городской стены. В ответ ему скорбно вторит непревзойденный никем в русской музыке хор крестьян, в котором слилась вся неутоленная, извечно парящая над обширной равниной русской государственности, народная печаль. Музыка в развитии скорбного чувства не знает предела: речитатив Ярославны („как уныло все кругом“), следуя за хором, углубляет созерцание до боли переживания, до той острой тоски, когда, кажется, в жизни нет ничего устойчивого, ничего волей освященного, организованного: пустота, безлюдье, безмолвие и робкое, принижающее человека, сознание неизбежности тупой, безусловной покорности. В такие моменты нужно иметь громадный запас воли и жизненной энергии, чтобы вывести свое воображение из ужаса отчаяния. Бородин это делает с присущей ему яркостью и сочностью (прибавлю и точностью) выражения. Ритм „топота копыт“ выводит Ярославну из оцепенения. Радостью напоенная музыка встречи ее с бежавшим из плена Игорем брызжет неумно-светлой струей.

Оплот был разрушен не только набегом врага извне. В первом акте оперы Бородин развертывает сцены буйства и своеволия князя Владимира Галицкого, оставшегося в качестве наместника князя Игоря. Пьяный нрав „наместника“ решительно не поддается какому-либо „огосударствлению“. К нему, конечно, примыкают все недовольные суровой „трезвостью“ режима Игорева. Разбойничьи инстинкты разбужены агитацией уже знакомых слушателю по прологу скоморохов-бегу-

нов Скулы и Ерошки. Они теперь в своей стихии—в роли оппозиции. Ни следа робости: наглый, до срамоты грубый тон их песен, вполне соответствует циничным речам и поступкам князя Галицкого. Музыка в диких, необузданных ритмах и полевках раскрывает ужасный, хаосом напоенный, нестройный *быт* стоящей по ту сторону государственного оплота разбойничьей удали. Зреет бунт...

Наоборот, во 2-й картине первого акта, композитор вводит нас в глубь, в интимную сущность всего строя: в терем княгини Ярославны, не пытаясь разорвать еще в прологе завязанную нить зловещих предчувствий, подтвержденных теперь страшным сном ее, как бы скованных в начале картины, мрачными ковами неведомых, жизнь разрушающих сил. Но скорбные причитания не лишают ее воли—воли русской женщины-княгини, в несчастиях и горестях осознавшей свой долг. Лик Ярославны совершенно иначе светится, видим ли мы его в горьком раздумье, или в столкновении с неистовством князя Галицкого, в прощании с мужем, или в среде бояр, пришедших сообщить ей одну за другой нерадостные вести. Финал первого акта—замысел трагической напряженности: женщина, только что вынесшая грубое оскорбление своей женской чести и стоящая на пороге осмеяния и насильнического издевательства, должна собрать свои душевные силы, чтобы выслушать, как судьба лишает ее всех точек опоры в жизни. Только вмешательство стихии—набег половцов, пожар и разграбление окрестностей города—временно разрушает создавшуюся внутреннюю коллизию. Мрачно напряженный набат ведет за собой подавляюще жуткую музыку, в которой сплетены плач, прорицания, вопли, стоны, вой, клятвы, смятение, отчаяние и прорезающие весь этот гомон остро скорбные мольбы Ярославны. Музыка финала от появления степенных „думных людей“ постепенно, но

непреклонно, хотя почти неприметно, охватывает мысль и чувства, как черная туча горный склон перед страшной грозой.

Образ Ярославны, выразительнейший среди многих красиво выразительных образов русской женщины в русской оперной музыке, до сих пор еще ждет яркого сценического воплощения, которое развернуло бы во всей жизненной ясности данный музыкой характер.

Второй и третий акты оперы рисуют в целом ряде несколько схематично сцепленных картин жизнь половецкого стана. В них сущность жизненного становления переведена совсем в иной план. В Путивле (пролог и первый акт) действие развивается под импульсом предчувствий и сознания долга. В половецком же стане оно течет под воздействием стихийной силы любовной страсти и связанных с нею утех и наслаждений. Песня и танцы половецких девушек, наряду с томной и пряной каватиной Кончаковны, дуэтом ее с княжичем, напоенным силой, „ярого“ влечения и пленительно-ароматной „серенадой“ последнего—это одна сторона любви: ее нега. Но дико своеобразные ритмы, гармонии и темы половецких плясок, как бы разбуженные зовами знойной страсти, бурно плещущейся в остро сдержанном ковами метра „цыганском“ мелосе арии Хана Кончака—разоблачают истинную сущность *степной* любви и вскрывают в недрах ее, неуснувшую еще, кочевническую, привольную радость опьянения безграничной волей. Это полная вожделий радость человека только что почувствовавшего всю мощь таящихся в нем буйных, неизжитых сил.

В Путивле—богатство, как смысл и цель жизни, улеглось. Оно существует лишь как средство защиты, опора государственности в борьбе со „степеняками“, для которых постоянная борьба и есть единственное и важнейшее жизненное дело, а отдых—в

страстной неге, женщинами излучаемой. Конечно, в сфере данной внутренней сущности „Князя Игоря“ тонет вся внешняя сюжетность, а с нею теряют смысл и упреки в невыдержанности сюжета, в нестройности сценического действия и в его незавершенности. Величественную эпопею нельзя рассматривать, исходя от внешней конструкции и привычных схем, опер, унизанных мелодраматическими положениями, в которых только эти положения ведут за собой и действие и музыку. Концепция Бородина—стройно-логичная и завершенная—требует иной мерки. В ней развернута борьба двух миров: степной дикой удали, как силы, неосознавшей себя, и силы организованной в *город*, в некий комплекс осознавших так или иначе смысл своего жизненного становления энергий или волю людских. Они строят жизнь уже не на слепом изживании ее сил, а в мудром использовании. Параллельное проведение бытового уклада и соприкосновение (чрез плен князя Игоря и сына) двух противоположных мировосприятий требовало от композитора, посвятившего себя оформлению такого замысла в звучании, громадного напряжения творческого воображения и нерасколотого сомнениями сознания. Он должен был с равной долей интереса постичь и красоту „не-строга“ варварства и ритм организованных сил; страстное своеволие любви стихийной и задушевную ласку—тепло любви тепличной, уже преломленной в человечности и в чувстве долга.

Стойкая и мужественная воля князя Игоря служит связью между разнородными элементами оперы, пронизанными ярчайшей, сочной и красочной, полноцветной музыкой. Его облик—от пролога до эпилога—неразрывно целостен, и подобно тому, как Ярославна в Путивле выдерживает наглый натиск „пьяной вольницы“ и дикий набег врага, так Игорь в половецком стане выдерживает соблаз-

ны и искусы степной безответственной жизни, раскрываемые перед ним Кончаком и сладострастно-бешеными ритмами плясок. Игорь выдерживает, но сын его не устоял и исчез в роковой пучине страстных зовов сирены-Кончаковны. С данной точки зрения сценическая незавершенность судьбы княжича и князя Владимира Галицкого *равно* безразлична. На вершины жизни вознесены только личности: Игорь и Ярославна, а их сын и буйный князь Галицкий исчезают в хаосе безличия, как существа, лишенные воли и ясно осознанных устремлений.

Четвертая и пятая картины оперы (2 и 3 акт—половецкий стан) составляют тесно-спаянное целое и потому не только досадно, что по каким-то совершенно непонятным соображениям третий акт обычно выпускается, но и то, что они расщеплены, как акты, будучи лишь тесно связанными картинами. А между тем, в финале третьего акта находит свое завершение все развитие действия в половецком стане. В трио (Игорь, княжич и Кончаковна) идет борьба двух волей за обладание любимым существом. Образ Кончаковны получает здесь яркое освещение, так как впервые в ее пении звучит страстная тема мольбы ее, лишь инструментально проведенная в увертюре. В сцене защиты княжича перед половцами обрисовывается во всей красоте—в готовности к самопожертвованию—стойкая воля и непреклонная решимость беззаветной страстью полюбившей девушки. Здесь же достигает полного выражения характер и суровая мужественная воля князя Игоря: чувство долга перед родиной побуждает его пожертвовать сыном.

Тревога в стане, вслед за бегством пленника, приводит к напряженному завершению всего действия на стремительной теме дикой воли Кончака, развитой теперь в сравнении с предшествующими ее появлениями (в увертюре и в арии Хана), в зву-

чаниях, дышащих еще более безудержным хищническим задором и стихийным натиском: величание дикой воли! Дикой, но не злой, потому что ни зла, ни добра в концепции Бородина нет. Есть борьба воли, страстные взлеты стихийных сил и рождение духа разрушения среди разбуженных разбойничьих инстинктов, угрожающих строю княжеского города.

Я прервал развитие действия последней (шестой) картины или четвертого акта (эпилога) оперы на моменте встречи Ярославны и Игоря. Не замечая их, выходят и заводят свою озорную, глумливую песню гудошники-скоморохи Скула и Ерошка. Все вокруг разорено: это им доставляет забавный случай для сатиры. И как раньше, в пьяной стихии разгула во дворе князя Галицкого, так теперь, среди развала, они с еще большим упоением потешаются над минувшим строем жизни при Игоре. Бородин любил пользоваться колоритом народной инструментальной музыки со скоморошьям пошибом, озорством и ухарством. Этим он достигал (особенно во 2 симфонии) ярко красочной выразительности, граничащей с наглостью и разгульным задором любимых и в „древней и новой России“ потешных сцен и пьяных действ. В „Игоре“, в музыке, характеризующей выходки Скулы и Ерошки, Бородин выказывает поразительную чуткость и глубину постижения природы русского *глума* и юродства глумотворцев, моментально расстающихся с озорством, чтобы перелицеваться вестников иной правды, готовых продать все, изменить всему, заполнить жизнь свою уродливым искажением действительности, а в конце концов, воплотиться в страшном облике Гришки Кутерьмы. Вопрос вот в чем: *уродлив ли строй жизни*, если в ее среде возникают люди мрака душевного, или, наоборот,

душевная природа таких людей—им же несть числа—*обуславливает уродство* жизненного строя? Юмор Бородина, конечно, не страшен, ибо в целостности своего мировоззрения композитор находил, вероятно, возможность оправдания всех сторон—темных и светлых—души русского человека, но рядом с ним творивший, его современник и сотоварищ Мусоргский, в сцене бунта под Кромами и в образах Шуйского, пьяных бродяг-монахов и юродивого в „Борисе Годунове“ углубил задание до безграничных далей отчаяния.

Вернулся Игорь; агитаторы перелицевались в защитников прежнего строя; кошмар пьяного буйства рассеялся; страх перед натиском степной дикой воли на время исчез; народ и власти на личности сильного духом князя основывают надежду на светлое будущее: опера заканчивается торжественным эпилогом—величальным хором, в котором находит свое полное утверждение воля, организующая жизнь.

Замысел Бородина приближается, по размаху и силе выражения, к концепциям Генделя и даже в некоторых отношениях превосходит их, особенно сочностью и яркой *звончатостью* материала, но, конечно, не мастерством оформления. Любопытно, что по непонятной случайности тема заключительного хора оратории „Самсон“ Генделя очень сродственна теме дуэта—встречи Игоря и Ярославны (она же тема *allegro* увертюры).

Но независимо от всяких аналогий и сопоставлений „Князь Игорь“ Бородина красуется, как спелый сочный плод на сильной жизненными соками ветке русского музыкального искусства—русской опере.

Игорь Глебов.



Крупный мастер.

(О вечере из собственных произведений И. Ю. Ахрона).

Как то странно складывается наша музыкальная действительность. Казалось, при изобилии камерных концертов, с одной стороны, и скудости новинок с другой, от внимания лица, следящего за ходом нашей музыкальной жизни, никак не могли бы ускользнуть такие выдающиеся явления, как новые произведения И. Ю. Ахрона. Но, к огорчению моему, вчерашняя программа убедила меня в том, что до сих пор я имел лишь очень неполное, случайное представление о творчестве такого крупного мастера, каким он, безусловно, должен быть признан. Зато вчерашний вечер вознаградил вполне и разнообразием, и художественными достоинствами своего содержания. Было представлено и вокальное и инструментальное творчество И. Ю. Ахрона. Последнее—двумя сонатами и фантастической сюитой из девяти номеров.

Безусловная значительность и зрелость материала—таков общий вывод от знакомства с этими произведениями, охватывающими двенадцать лет композиторской работы, от 1910 года (первая соната) до 1922 г. (последние романсы); полное техническое совершенство передачи, идеально отвечающее музыкальному содержанию вещей—впечатление от их авторской интерпретации.

Как творец и исполнитель И. Ю. Ахрон занимает особое место в нашей музыкальной жизни. Его искусство,—искусство глубокое, сосредоточенное—пусть, на поверхностный взгляд, несколько сухое и надуманное. Эта надуманность отвечает преобладанию интеллектуальной эмоции, сухость—точности художественного мышления, строгой самокритике. Удивительная выдержка в письме—никаких сентиментальностей, отсутствие всякой дешевки, никакой погони за внешней красотой. По композиторскому облику своему Ахрон напоминает скорее всего Регера, и нет ничего неловкого, преувеличенного в упоминании этого имени при оценке его музыки. От Регера Ахрон заимствовал важную истину, недавно очень удачно формулированную одним из современных исследователей Баха, а именно, „мелодия — непрерывное движение“, изначальный источник музыкальной энергии. Говорить об отсутствии мелодии в его композициях могла бы только заведомо неблагоприятная критика, лишенная способности проникать вглубь музыкальных явлений. С Регером Ахрон также сближает несомненная склонность к музыкальному

гротеску. Есть у него явственно ощущаемые приемы, которыми он, быть может, даже немного злоупотребляет—их трудно объяснить читателю, лично не испытавшему на себе обаяние ахроновских композиций—это повторение неожиданно долбящих нот, любовь к парадоксальным мелодическим оборотам и заключениям музыкальных мыслей. Отсюда дальнейший шаг к тому атональному письму, к которому пришла современная послерегеровская музыка. Напрашивается и сравнение его с другим художником музыкального гротеска наших дней—Прокофьевым. Но на мой личный взгляд Ахрон едва ли испытал на себе его влияние, несмотря на общие черты музыкального характера.

Из двух сонат, исполненных на вечере, первая d-moll, изданная еще до войны Беляевым, хорошо известна ценителям новой русской музыки. Соната целая и впечатляющая; взять хотя бы в высшей степени оригинальный, задорный финал или чрезвычайно красивую по своему мелосу среднюю часть (в $\frac{4}{4}$), все же уступает по значительности замысла второй (1918, A-dur), еще не опубликованной и исполнявшейся по рукописи. Но однократное прослушивание этого произведения не дает еще права судить о нем окончательно. Подобную рукопись надо изучать внимательно, иногда отдавая предпочтение глазу перед слухом, чтобы понять ее логическую структуру. Очень беглый просмотр вызвал во мне впечатление о необычайной внутренней спайке первого allegro.

„Развертывание сюжета“ совершается быстро и энергично—перед нами лик сильного и жизнеутверждающего художника. В медленной, изумительно красивой средней части разоблачается уже иной лик мистика и фантаста, с преобладанием, как и во всей его музыке, элемента *волевого*. Сильное волевое напряжение нарастает еще в последующих частях—бурлеске и финале, но не всегда при их стремительности сразу же удается усвоить все их музыкальное содержание.

Сюита из девяти небольших пьес, цикл ритмов (1916), содержит восхитительные детали, но в общем ничем особенным композиторского облика Ахрона не дополняет. Иное кажется недосказанным, недоделанным в этих „мимолетностях“. Другое дело—романсы (спетые М. Е. Рапгоф); здесь автор серьезно работал над фактурой. Наиболее ценные из них—романс „Хожу ли к тебе

ежедневно", удачная попытка обоснования еврейского музыкального стиля в области художественной песни и небольшая „канцонетта“ 1922 года. Опыт же новой интерпретации гейневского текста „Hör ich das Liedchen singen“ (1907), на который Шуман написал такую простую, проникновенную музыку, едва ли радует самого автора в теперешней стадии его музыкального творчества.

Мы говорили уже выше о блестящем исполнении самим автором его труднейших композиций. Не меньшего удивления достойна тонкая и обдуманная передача фортепианной партии Р. Я. Бурштейн. Концерт был, к сожалению, прощальным перед отъездом обоих артистов за границу.

Е. Браудо.



БИБЛИОГРАФИЯ:

Е. М. БРАУДО. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь и творчество. Петроград 1922 г. Изд. „Мысль“ стр. 151.

Книга Браудо является одним из семи биографических очерков русских композиторов, объявленных к выходу в свет под общей редакцией А. Н. Римского-Корсакова издательством „Мысль“. Как по объему, так и по тону книга Браудо предназначена для большого круга читателей, и с этой точки зрения ее следует приветствовать, так как после книги Вл. Стасова, вышедшей в 1889 г. и давно распроданной, у нас нет ни одного труда о Бородине. К сожалению, в книге Браудо имеется очень мало новых данных о Бородине: неизданные отрывки из писем Бородина и сценарий, написанный Вл. Стасовым для „Князя Игоря“, до сих пор еще не опубликованный.

Очень приятным фоном работы Браудо является его искренняя любовь к музыке Бородина и преклонение перед замечательной личностью композитора. Эти чувства сообщают книге Браудо живость и известный подъем изложения, но они же являются причиной некоторых преувеличений, с которыми нельзя согласиться. Браудо называет (стр. 45) „Князя Игоря“ „небывалым по мощи произведением“—после „Руслана“ Глинки, служившего Бородину, по его собственным словам, образцом. „Игоря“ никак нельзя назвать „небывалым произведением“.

Точно также трудно согласиться с оценкой, которую Браудо дает симфониям Бородина (1-й и 2-й, —3-я осталась неоконченной). Говоря о первом исполнении 1-й симфонии в 1869 году, Браудо восклицает (стр. 42): „Очевидно, и в самых недрах балакиревского кружка еще не было осознано, что этой симфонией начинается новая эра русской симфонической музыки“. И еще более можно оспаривать утверждение Браудо о влиянии

2-й симфонии Бородина на Скрябина и Глазунова, особенно выраженное в таких сильных, но не совсем понятных словах (стр. 108): „Бодрый, светлый идеализм Бородина, нашедший развитие в симфониях Глазунова“—как это идеализм одного человека может получить развитие в сочинениях другого человека, и что понимает здесь под словом „идеализм“ Браудо?

Более серьезного упрека заслуживает автор за свое, я сказал бы, нерешительное отношение к важным вопросам в истории русской музыки—вопросу о роли Балакирева в творчестве его друзей из „могучей кучки“: Бородина, Кюи, Римского-Корсакова и Мусоргского. После „Жизни“ П. И. Чайковского и „Летописи“ Римского-Корсакова—с легендой о благотворительном влиянии Балакирева на названных композиторов—следовало бы покончить. Достаточно прочитать длинную цитату из „Летописи“ (на стр. 35 и 36 книги Браудо) о методах „преподавания“ Балакирева, чтобы решительно не согласиться с выводом Браудо (стр. 36): „Такой способ преподавания принес огромную пользу Бородину в период формирования его музыкального таланта“, тем более, что на стр. 60-й сам же Браудо пишет: „Так, освобождение от балакиревской опеки несколько (только несколько?) развязало руки Бородина... Он также чувствовал, что известная свобода (т. е. не полная?) от чрезмерной опеки необходима для дальнейшего развития его художественной личности“. Как это может быть, чтобы композитор, „создающий новую эру“ в русском искусстве, мог ждать только „известной“ свободы от опеки?

В связи с вопросом о Балакиреве я должен решительно протестовать против слов Браудо на стр. 33: „Консервативный лагерь, представленный главным образом Русским Музыкальным Обществом (основанным в 1859 году) во главе с гениальным пианистом

Антоном Рубинштейном, относился к национально-русской идеологии в искусстве враждебно. Антон Рубинштейн был не только гениальный пианист. Это был один из самых идеальных, по бескорыстной и беспредельной преданности русскому музыкальному искусству, артист, сделавший для русской музыки, конечно, несравненно больше, чем Балакирев. И говорить об основателе Р. Музык. Общества и Петербургской консерватории, что он относился „враждебно к национально-русской идеологии в искусстве“, — глубоко несправедливо.

К числу недостатков книги Браудо я отнес бы еще неосторожное пользование словами, нужно думать, имеющими все же определенное значение. Таковы слова: „Лирика“, „эпос“, „классический“, „романтический“. На стр. 44 Браудо говорит: „С момента окончания 1-й симфонии развернулась целая серия композиторских работ Бородина, раньше всего в области музыкальной лирики“. Речь идет о „романсах“ (не верное обозначение!) Бородина, заметьте, чисто эпического склада! Последнее совершенно определенно подтверждает и сам Браудо на стр. 45: „Романсы Бородина были лишь первыми его порывами в ту сферу, где окончательно определился его творческий гений. Эта область — музыкальный эпос, в котором

Бородин подарил русской музыке... оперу „Князь Игорь“. Опять как будто недоразумение: разве опера — эпос, а не драма?

Точно также, никак нельзя понять, считает ли Браудо Бородина классиком или романтиком: сравните стр. 104, 111, 113, 116, 120, 142!

Кроме биографического очерка, Браудо дает разбор всех сочинений Бородина, который, как и каждый разбор музыкальных сочинений, вызывает возражения. Напр., никак нельзя согласиться с тем, что во 2-й симфонии Бородина „слышится суровый голос судьбы, перед величественным лицом которой нет места сомнениям, нерешимости или душевной дряблости“ (стр. 105). Откуда Браудо заключает, что величественная тема Бородина, открывающая симфонию, есть голос судьбы? Но если даже так, то с этим голосом можно и бороться (как в 5-й симфонии Бетховена, на которую ссылается Браудо) и победить, или же судьбе нужно покориться и признать себя побежденным, как в 6-й симфонии Чайковского, о которой также упоминает Браудо. Но где же у Бородина в музыке можно найти „отсутствие“ сомнения или дряблости? Отсутствие!

Книга Браудо издана очень изящно и снабжена в конце полезными указаниями.

Виктор Вальтер.

Х Р О Н И К А.

По случаю исполняющегося 250-летия основания русского театра Управление Академическими Театрами устраивает в этот день торжественное заседание, посвященное названному юбилею.

Концерт в Музее Гос. Ак. Т-ров.

В понедельник 9-го октября, в Музее состоялся концерт, которому было предпослано слово П. П. Гнедича „О театре в Старом Петербурге“.

Перед слушателями вставляли мастерски нарисованные лучшим знатоком петербургской старины, одна за другой картины театральной жизни прошлого столетия.

Начав с вида театров, с их внешнего обихода, П. П. постепенно перешел к вопросу о публике, заполнявшей

театр, и ее характере в зависимости от театра и репертуара, тогда господствовавшего. Так, П. П. подробно останавливается на огромном значении водевиля, сыгравшего такую важную роль в истории Александринского театра. С появлением водевиля на его сцене зрительный зал его стал неузнаваем, благодаря тому, что наполнился аристократической публикой, до тех пор игнорировавшей его. Но, также быстро появившись в стенах Алекс. театра, эта публика отхлынула из него с момента, когда водевиль сошел с репертуара.

Роль водевиля была до некоторой степени и общественной. Ведь, куплеты водевиля подвергались цензуре лишь первоначально, дальнейшие изменения и дополнения, делаемые при последующих спектаклях, зачастую не цензуровались. Это обстоятельство

чрезвычайно обостряло интерес к куплетам, бывшим, пожалуй, единственным откликом на злобы дня.

П. П. было сообщено немало весьма интересных эпизодов, рисующих ярко театральным быт того времени, в котором имели место такие курьезы, как исполнение экспромтом роли короля Лира Мартыновым.

В концертном отделении приняли участие артисты Акад. Оп. и Драмы: Н. М. Железнова, Н. М. Калинина, М. В. Коваленко, Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Николаева, Е. И. Тиме, М. Ф. Шоллар, П. З. Андреев, Н. А. Большаков, Е. В. Вольф-Израэль, Нар. Арт. В. Н. Давыдов, Е. Б. Вильбушевич, Засл. Арт. И. В. Тартаков, Е. П. Студенцов и Засл. Арт. Ю. М. Юрьев.

Перед слушателями прошел ряд копозиторов и писателей 20—40-х гг. в исключительно художественном исполнении их произведений. Концерт носил интимный, камерный характер, вполне гармонизировавший с музейной обстановкой.

Г. Стебницкий.

Открытое заседание Музея Гос. Академ. Театров 16-го октября с. г.

На последнем заседании Музея состоялось сообщение Ю. О. Слонимского о балете «Сильфида».

В своей работе докладчик остановился гл. обр. на танцевальной композиции этого балета и на том влиянии, какое он оказал на последующие балетные постановки. В частности, он указал на создательницу роли Сильфиды — М. Тальони, подробно разобрав особенности ее сценического облика на основании литературных, иконографических и проч. материалов.

Источниками этой работы являются, по словам Ю. О., музыкальные репетитории 1832 г., 1845 г. и 1892 г. По ремаркам балетмейстеров Титюса и Петипа, коими снабжены репетитории, удастся до некоторой степени восстановить ход действия балета и его

ритмические формы. Литературными источниками явились м. п. отзывы современников Тальони и, в частности, Т. Готье, журнал «Лантеон», шпиретто «Сильфиды» (разных эпох) и др. материалы. По мнению докладчика, «Сильфида» была создана в эпоху торжества женского танца над побежденным мужским, достигшим апогея своего развития в середине XVIII века. Это постепенное преобладание женского танца происходит во время Французской Революции и разрастается к 20 — 30-м годам прошлого столетия, т.-е. к эпохе Тальони.

Изменение быта, уклада жизни в эпоху великих преобразований, естественно, повлекло за собой и изменение костюма, в котором так же начинается стремление к свободе, к легкости. В отношении театрального костюма произошло то же, результатом чего явилась новая его форма — тюник, как-бы раскрепостивший прежде бывшее скованным тяжелыми одеждами тело танцовщицы, что и открыло массу возможностей в области динамики и воздушности рас.

Переходя к композиции «Сильфиды», докладчик указывает на важную ее сторону, на самостоятельное архитектурное значение кордебалета. Ясно выражена в этой композиции и танцевальность, проявляющаяся по мнению Ю. О., даже в мимических сценах.

В этом отношении автор «Сильфиды» — Ф. Тальони, как-бы создает переход от эпохи XVIII столетия, которая давала себя чувствовать еще весьма сильно в творчестве К. Дидло — ученика Поверра. Таким образом, «Сильфида» является как-бы отправной точкой классического балета, и именно в его лучших образцах, — в произведениях М. Петипа и надо искать отображение принципов хореграфической композиции «Сильфиды».

Обращаясь к вопросу о постановках «Сильфиды» Ю. О. указал на весьма интересные детали в смысле мотировки его, подчеркнув важное значение световых и проч. эффектов, на различные типы декораций (Бочарова), припис. Роллеру (II-го акт.) с его пометками и т. д.

Касаясь вопроса о костюмах «Сильфиды», докладчик обратил внимание слушателей на литографии Шалон, выставленные в зале заседания (изобр. отд. момента балета) и на репродукция, рис. П. Басина.

Костюм эпохи Тальони был такой же, какой применен М. М. Фокиным в «Шопениане».

Указывая на связь между «Сильфиндой» и

другими постановками, Ю. О. упоминает «Жизель», в основе которой он усматривает композицию той же «Сильфиды», но как бы в спектре зрелого романтизма. Общность хореографического построения замечается между «Сильфидой» и бал.: «Пери», «Озеро Вальсбериц», «Вальдерка».

Упомянув о возобновлении М. Петипа «Сильфиды», Ю. О. обращает внимание на несоответствующую первоначальному замыслу «Сильфиды» реалистичную трактовку заглавной роли и дивертиссементность танцев.

По окончании доклада состоялся обмен мнений, в кот. м. п. приняли участие А. А. Мец и проф. А. А. Гвоздев, отметивший возможность такого подхода к истории балета, который имеет целью реконструкцию спектакля.

Г. Стебницкий.

Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

Академические театры.

В понедельник 30-го сего октября в Госуд. Академ. театрах состоятся спектакли, весь сбор с коих поступит на борьбу с туберкулезом. Представлено будет: в б. Мариинском театре «Сольвейг», в б. Александринском театре «Маскарад» и в б. Михайловском театре «Богема».

За время с 28 сентября по 8 октября сборы в среднем 52 $\frac{0}{100}$ полного сбора, за неделю с 10 по 15 октября сборы поднялись до 56 $\frac{0}{100}$.

Художником М. П. Бобышевым пишутся декорации к «Иоланте», эскизы к опере Моцарта «Похищение из Сераля».

Оперетта Зуппе «Боккачио» пойдет в Малом оперном театре во второй половине сезона.

В репертуар Акмалаго оперного театра включены оперетты «Бедный Ионафан» Миллера и «Герцогиня Герольштейнская» Оффенбаха.

В академическом театре драмы усиленным темпом репетируют пьесу Мартинэ «Ночь», идущую в день празднования 5-й го-

довщины Октябрьской революции. Ставляющий пьесу Н. В. Петров впервые вводит принципдвигающихся декораций. Посредством этого принципа достигаются поразительные эффекты в смысле моментальной перемены сценического декораума. В виду сложного стихотворного ритма «Ночь» будет идти без суфлера. Актеры уже овладели текстом и репетируют без суфлерской помощи. Для «Ночи» написана специальная музыка композитором Шапорини.

«Жизнь человека» пойдет в Малом оперном театре в конце ноября. Главные роли поручены Лешкову (человек), Домашевой и Рашевской (жены) и Малютину (некто в сером). Постановка Н. В. Петрова.

Постановка комедии Феррари «Борьба за идею» поручена Смоличу.

БАЛЕТ.

В дальнейшем репертуарном плане Гос. Академического Балета, после представлений «Раймонды», намечен балет «Корсар» с участием в главных ролях О. А. Спесивцевой, М. А. Дудко и И. Ф. Кшесинского.

Внеплановой постановкой в балете, в связи с празднованием Октябрьской революции, предположен бал. «Конек Горбун» с Е. П. Гердт в роли Царь-девицы.

В декабре Управление балетной труппой предполагает возобновить балеты «Петрушка», «Жар-птица» и дать первое представление новой одноактной хореографической фантазии Ф. В. Лопухова «Итальянское каприччио» на музыку А. И. Чайковского. Все 3 балета пойдут в один вечер.

На последнем спектакле бал. «Сольвейг» 19 октября, молодой артист Н. П. Ефимов, без одной репетиции заменил заболевшего товарища Л. С. Петрова и с успехом исполнил труднейшую вариацию «снежного юноши». Факт достойный быть отмеченным.

За самовольный отъезд в Москву уволена из состава труппы Госуд. Академ. Балета артистка М. Н. Пплъц.

Выбыла из состава труппы Госуд. Академ. Балета артистка М. Н. Глинская.

Вступил в состав труппы Госуд. Академ. Балета П. Гусев, окончивший в этом году Школу-Студию Госуд. Академ. театров по Балетному Отделению.

В этом году исполняется 50 лет службы в Госуд. Академ. Театрах маляра Василия Михайловича Кокина. Службу свою он начал в 1872 году при маститых Художн.-Декор. А. А. Роялере и А. Я. Вагнере. Управление Госуд. Акад. театров предполагает устроить юбилару открытое чествование.

1-го октября с. г. скончался в Обуховской больнице сотрудник Худож.-Постан. Части Управления Госуд. Академич. театров М. А. Баранцев.

16-го октября с. г. скончался сотрудник Худож.-Пост. Части Управления Госуд. Акад. театров П. А. Рождественский, прослуживший в означенном Управлении 35 лет.

К юбилею А. Н. Островского.

Возобновившее свою деятельность общество имени А. Н. Островского в настоящее время предприняло ряд мер для скорейшего утверждения несколько измененного устава. Но пока, не дожидаясь утверждения устава, организационное собрание общества, ввиду скорого празднования юбилея А. Н. Островского, выбрало для организации чествования памяти великого драматурга „юбилейную комиссию“, в состав которой вошли: Е. П. Карпов, Д. К. Петров, Б. Я. Полонский, П. Н. Шеффер, Н. Д. Носков, В. А. Вороздин и А. С. Поляков. Заседавшая по этому поводу Комиссия наметила программу чествования. По ее мнению празднества должны продолжаться не менее недели. К чествованию следует привлечь не только академические и государственные театры, но и частные, не исключая окраинных и самых небольших театров. Будет также предложено принять участие в праздновании и кинемато-

графам. Конечно, репертуар должен состоять из произведений Островского, или написан и поставлен на один из его сюжетов. Предполагается также устроить ряд лекций и привлечь для этого лекторов. Наконец, постановлено издать сборник в честь А. Н. Островского, участвовать в нем приглашены артисты, литераторы и ученые. Редакторами избраны: Е. П. Карпов, Д. К. Петров и А. С. Поляков. Сборник предполагается в 25—30 листов, издавать его взялся „Еженедельник Академ. Театров“.

Центральная Библиотека Русской Драмы.

I.

В Центр. Библ. Русской Драмы продолжается работа по приведению в порядок каталога иностранных и иноязычных пьес. В настоящее время латышский отдел описанием окончен, требует только количественной поверки для передачи в печать.

Работа в других отделах производится по мере нахождения хорошо владеющих языками. С 1 октября с. г. приступлено к описанию пьес на эстонском языке, занесение их в инвентарь и подготовку к изданию каталога.

В будущем предполагается издание каталога на украинском, финском, армянском, еврейском и др. языках.

II.

Руководителями групп Школы Русской Драмы заканчивается выбор пьес для экзаменационных спектаклей, в виду чего в библиотеке замечается усиленное посещение учениками и ученицами Школы, интересующимися выбранными пьесами, происходят оживленные обсуждения распределения ролей.

Сердечное отношение молодежи к их общей сценической работе производит самое отрадное впечатление.

В Акфилармонии.

В настоящее время в здании Филармонии производятся ремонтные работы. Исправляется паровое отопление и ставится новый паровой котел. Ремонт будет закончен в ближайшее время.

В воскресенье 29-го сего октября в Большом зале Госуд. Филармонии состоится концерт, весь сбор с которого поступит на борьбу с туберкулезом. В концерте примут участие артисты драмы, оперы и балета Госуд. Академ. театров, симфонический оркестр Филармонии, В. С. Трояновский и целый ряд других музыкальных и артистических сил.

В консерватории.

Юбилей А. К. Глазунова.

29 октября состоится всероссийское чествование А. К. Глазунова по случаю 40-летия его композиторской деятельности.

Московская государственная академическая Филармония устраивает в честь юбиляра 3 концерта (2 симфонических и 1 камерный). Концерты состоятся в большом зале Консерватории 29 октября и 5 ноября (симфонические), в малом зале Консерватории 12 ноября (камерный). В симфонических концертах принимают участие:

Первый симфонический ансамбль под управлением юбиляра, А. Б. Гольденвейзер и Б. О. Сиборо; в камерном концерте выступает государственный квартет имени Страдивариуса. Приветствовать юбиляра от Наркомпроса будет нарком А. В. Луначарский.

Учреждения, организации и лица, как местные, так и иногородние и заграничные, желающие принять участие в чествовании юбиляра, направляют свои заявления, с указанием характера своего участия в чествовании, в государственную академическую Филармонию—не позднее 20 октября. Адрес: ул. Крпоткина (б. Пречистенка), Хрущевский пер., д. 12/2, тел. 6-70, 2-88-67. Для телеграмм—Москва, Госфил НКП.

К юбилею А. К. Глазунова.

А. К. Глазунов в виду обременительности работ по консерватории, обратился с просьбой временно отложить предполагавшееся

чествование по случаю 40-летнего юбилея. Согласно просьбе маститого юбиляра, чествование как в Петрограде так и в Москве откладывается на один месяц.

Художественный Совет консерватории отправляет делегацию в Москву на предстоящее чествование А. К. Глазунова по случаю 40-летия его композиторской деятельности.

* * *

Композитором Л. Николаевым закончен новый фортепианный концерт, который будет исполнен в одном из предстоящих консерваторских вечеров.

Большой Оперный театр.

В настоящее время идет набор оперной труппы. Дело будет вестись на коллективных началах.

Государственные театры.

Большой Драматический театр.

Первое представление комедии Мельяка и Галеви „Грелка“ назначено на 31 октября. В главных ролях заняты Карпова, Монахов, Мичурин и др. Пьеса идет в декорациях, постановка в новом переводе А. Н. Бенуа.

* * *

7-го ноября в день празднования 5-й годовщины Октябрьской революции в Б. Д. Т. пойдет в 1-й раз новая пьеса немецкого драматурга Кайзера „Газ“. В пьесе выведена борьба двух идейных начал, причем действие разыгрывается на заводе. „Газ“ ставит режиссер К. П. Хохлов, новые декорации пишет Ю. П. Анненков.

* * *

В течение декабря будет осуществлена постановка комедии Сем-Бенелли „Ужин шуток“ и „Бориса Годунова“.

* * *

Образовавшаяся при театре актерская группа сотрудников дает в ближайшее время два показательных спектакля. Будут поставлены „Три сестры“ Чехова и „Странный человек“ Лермонтова.

I.

Первое представление комедии „Грелка“ в постановке Александра Бенуа состоится во вторник 31 октября 1922 г. В пьесе заняты: Н. Ф. Монахов, Г. М. Мичурин, Д. М. Голубинский,

В. Я. Софронов, В. М. Азанчеев, Д. П. Черкасов, А. А. Годубев, Л. А. Кровицкий, В. М. Дмоховский, Н. С. Рыболовлев, Н. И. Чернов, М. Т. Петров, В. Н. Потоцкий, Е. В. Карлова, М. А. Скрибина, Н. Ф. Лежен, К. А. Каратыгина и другие.

Пьеса идет в декорациях и костюмах по эскизам Александра Бенуа, он же и переводчик пьесы.

II.

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

III.

Начаты подготовительные работы к постановке комедии Сем Бенели «Ужин шуток». Эскизы декораций и костюмов к пьесе пишет Николай Александрович Бенуа.

IV.

Репертуар Государственного Большого Драматического театра с 24 по 29 октября с. г.

Вторник 24	ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ.
Среда 25	У ЖИЗНИ В ЛАПАХ.
Четверг 26	РЮИ БЛАЗ.
Пятница 27	МЕЗАЛЯНС.
Суббота 28	СЛУГА ДВУХ ГОСПОД.
Воскр. 29	I. ЛЕКАРЬ ПО НЕВОЛЕ. II. СМЕХОТВОРНЫЕ ПРЕЛЕСТИЦЫ.

Петроградский Драматический театр.

Первое представление «Юлиана Отступника» назначено на 1 ноября.

Мастерская Передвижного театра.

П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская готовят в настоящее время «Вечер памяти И. С. Тургенева» (к 39-й годовщине смерти,— по схеме 1918 г.) и театральную композицию к октябрьским дням «Ветер, ветер на всем Божьем свете». — Оба спектакля разрабатываются по методу Н. Ф. Скарской, имеющему в основе полное отрицание единой режиссерской воли и коллективную разработку участниками как подхода к спектаклю—в целом, так и отдельных частей его осуществления на сцене (основные эмоции сцен, ролей, план монтировки и т. п.).

В течение сезона будут заново поставлены «Три сестры» Чехова в декорациях художника Якуниной и «Хозяйка» по Достоевскому.

М. П. Т. решила устроить специальный спектакль под названием «Поэт», посвященный памяти Александра Блока.

Государственный Театр Новой Драмы.

Капитальный ремонт помещения театра и сложность монтировки назначенных к представлению пьес задержали открытие зимнего сезона. Спектакли начнутся не раньше 26-го октября. Для открытия пойдет «Восстание ангелов» — пьеса, переделанная из одноименного романа А. Фракса, внесенного ватиканской католической цензурой в список «запрещенных» книг. Ставит «Восстание ангелов» В. Н. Соловьев в декорациях Е. П. Якуниной. Следующая постановка (уже сретепитированная) «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина в сценической интерпретации А. Л. Грипича. Декорации М. З. Левина.

В дни октябрьских торжеств представлена будет пьеса Минина «Город в колыбце», рисующая один из эпизодов минувшей гражданской войны.

Усиленно репетируется и монтируется новая пьеса Константа Державина «Необыкновенное приключение Э. Т. А. Гоффмана». Действие пьесы происходит в Париже в дни великой революции (1793 год). Наряду с фантастическими гоффмановскими персонажами на сцене фигурируют и исторические лица, как, напр., Дантон, Робеспьер и т. д. Ставит пьесу автор, декорации и костюмы В. Дмитриева. В пьесе занята вся труппа театра, причем каждый из актеров, за немногим исключением, играет не меньше 2—3 ролей. Основные приемы игры, поэтому—приемы трансформаторов и иллюзионистов. Спектакли «Необыкновенного приключения» будут протекать не только на сцене, но и за кулисами,—где непрерывное перевоплощение и трансформирование актеров из одного образа в другой должно способствовать достижению своеобразного стиля игры в художественной манере гоффмановских рассказов.

В дальнейшем театр намеревается поставить: «Человек, который смеется» (по В. Гюго, пост. А. Л. Грипича), «Винновы — невинновы» А. Стриндберга, пост. К. К. Тверского и «Огонь» — пьеса, рисующая некоторые эпизоды мировой войны Константа Державина.

Состав труппы театра в настоящее время таков: Арено, Вализер, Бройтальдт, Бунина,

Выгодская, Волотова, Грузинская, Калишевская, Петрова, Тансарова, Тарасова, Френкель и Холодова. Бодров, Бриф, Васильев, Ванин, Гребешов, Дмитриев, Егоров, Жерве, Зайцев, Круглов, Кондратьев, Мирский, Мгебров, Опыхтин, Таскин, Туманов, Туровский, Федоров, Юдин, Эберлинг.

Режиссура: А. Грипич, К. Державин, В. Соловьев, К. Тверской. Художники: В. Дмитриев, М. Левин, Е. Якунина.

„Театр юных зрителей“.

Представления сказки Шмелева „Догоним солнце“ пользуется у детской аудитории большим успехом. В дальнейшем возобновляется прошлогодняя постановка сказки „Конек-Горбун“.

Коллективные театры.

„Пассаж“.

Под личным руководством автора идут репетиции комедии В. Рышкова «Губернатор», который пойдет в следующем составе исполнителей: губернатор — Надеждин, француженка Ани — Грановская, Хохрев отец — Бороздин, Хохрев сын — Смолич, полицмейстер — Курзнер, полицмейстерша — Райская. Новые декорации художника Шильдхейхта.

В течение сезона театр предполагает поставить инсценированный рассказ Альфонса Доде «Сафо».

Намечены спектакли в пользу туберкулезных больных и безработных членов Сорабиса.

Последней повинкой в театре Грановской является пьеса Саши Гитри «Комиссар Нашего Района». Саша Гитри мастер своего дела и пьеса его — это одна из тех сделанных, основанных на всевозможных ки про ки пьес, которые должны быть разыграны, как говорят французы — *à brûler les planches*. Если в театре Грановской подмостки и не горят, то во всяком случае пьеса идет довольно дружно и живо, все остальное выкупается игрой Грановской, которой дано создавать художественный тип из ничего. Ее Полетта «типичная француженка, пустынная, незначительная, с буржуазной моралью», но «такая, в сущности, хорошая, симпатичная». Жесты, движения, интонации, все до кончиков ногтей

типично. При этом Грановская виртуозно играет на типичном для такой женщины восклицании «Ай». Этот прием впервые, кажется, имел успех у Сазонова со словом «Удивительно» в пьесе Крылова «Первая муха». Содержание пьесы, как сказано выше, держится на ки про ки. Полицейский комиссар влюбился в неизвестную даму своего района. Он не только преследует ее молчаливым обожанием, но, пользуясь своим положением, наводит через своих агентов справки об ее образе жизни, отношениях с мужем, довольно беспутным художником-неудачником. Распросы агентов приводят в смущение прислугу, она докладывает об этом господам. Смущены и господа, ищут причин, и муж в смущении признается жене, что не только кутит, но во всяком случае может быть заподозрен в соращении с пути истины несовершеннолетней девички. Жена — предмет обожания полицейского комиссара своего района, не подозревая, что комиссар этот и есть тот обожатель, который ее и волнует и раздражает своим немым преследованием, по телефону просит у него свидания на дому. Отсюда все ки про ки, которые кончаются разводом и новым браком героини с полицейским комиссаром своего района и общим благополучием. Пьеса ничего не говорит уму и сердцу, но дает отдохнуть слишком напряженным нашим нервам, смотрится легко и весело, игра же Грановской очень интересна.

Театр новой драмы.

В репертуар включена пьеса Мипина «Город в кольце». Первое представление будет приурочено к 5-й годовщине Октябрьской революции.

Пьеса рисует одип из главных эпизодов обороны красными приволжского города.

«Город в кольце» два года назад с большим успехом шел в московском театре Теревсат (театр революционной сатиры).

Троицкий театр.

С 24 по 29 октября в Троицком Театре состоятся гастролы труппы Японских Эксцентриков «Иен-Миу-Пон» (спектакли на русском языке). Кроме многочисленных номеров японского Мюзик-Холла пойдет полностью японская романтическая драма «Asarao». В постановке Г. Крыжницкого. Музыка — по настоящим японским мелодиям, аранжировала В. Г. Каратыгин.

31-го октября состоится первое представление комедии Бернарда Шоу „Великая Екатерина“. Решено поставить „Гастроли Рычалова“ Эрнберга.

„Музыкальная Комедия“.

24 ноября состоится первое представление оперетты Жильбера «Сестренка» с И. М. Орловой в заглавной роли. Героиня оперетты цирковая танцовщица, пощадающая в аристократическую среду. Оперетту ставит А. Н. Феона.

В репертуар включена оперетта Оффенбаха «Бессмертный бродяга».

После годового отсутствия вернулся комик Герман, который будет заменять выбывшего М. А. Ростовцева.

В первой половине декабря предполагается приезд известного опереточного композитора Лео Фалы.

Вольная Комедия.

В „Вольной Комедии“ идет с успехом пьеса „Страсть“ („Die Flamme“) Ганса Мюллера, в которой главную роль играет В. Х. Юренева. Артистка вносит много русской мягкости и благородства в толкование роли Анны, которой природный темперамент и социальные условия предопределили место среди падших. Пьеса смотрится публикой с интересом.

Следующей драматической постановкой „Вольной Комедии“ будет новая пьеса немецкого драматурга Анеля „Сошествие Ганса в ад“. Это комедия, полная неожиданностей и трюков.

Новая программа „Балаганчика“ пойдет со вторника 24 октября. Центральное место в новой программе занимает пародия на классический балет, в которой П. В. Петров исполняет роль принцессы Авроры. Новая программа „Балаганчика“ пойдет в очередь со „Страстью“.

Маленький театр.

В „Маленьком театре“ идет ежедневно злободн. обозрение Анны Гри „И тут и там, и то и это“; успехом пользуются музыкаль-

но-хореграфические сцены в постановке арт. Марининск. балета А. А. Орлова „Танго в лаптях“, секстет „Аэроплан“ и „частушки“. Среди исполнителей—Ратмирова и Калинович, из мужск. состава Невский, Москалев, Агулянский и Русинов.

В Гельсингфорс и Выборг в начале ноября выезжает из Петрограда опереточная труппа с администратором И. Ждарским во главе.

Еврейский театр.

Еврейская труппа Рудольфа Заславского возобновляет свои спектакли с 1 ноября в зале Политехникума (Бородинская, 6). В репертуар включены произведения Гиришбеина, Переца, Аша, Гордина, Шолом - Алейхема, Абрамовича и др. Кроме того будут поставлены оперетты: „Суламифь“, „Бар-Кохба“, „Разрушение Иерусалима“ и „Кол-Нидре“. Предполагается поставить „Мысль“ Андреева и „Гамлет“.

Передвижной коллектив еврейского драматического театра решил перенести свою деятельность в рабочие районы.

В Петрограде предполагаются гастроли московского древне - еврейского театра „Габима“.

„Палас театр“.

Следующей премьерой будет оперетта „Гоп-са-са“, в оригинале носящая название „Анни, иди танцовать“. Постановка В. Валентинова.

Из Москвы возвращаются ездившие туда на гастроли М. Ю. Пильу, М. П. Ростовцев и Л. Утесов, которые снова вступают в состав труппы.

Свободный театр.

С 1-го ноября начнутся гастроли московских популярных юмористов Громова и Милича.

В. Л. Юренева выступит в „Свободном театре“ в комедии „Такая женщина“.

„Ассамблея“.

В ближайшее время в театре „Ассамблея“ начнутся опереточные спектакли при участии труппы, сформированной Г. Пиненским.

„Пти-Палас“.

В этом театре культивируется фарсовый театр. В последней программе фарс «Поиски добродетели».

Гиньоль.

15-го октября состоялось чествование драматурга В. Трахтенберга по случаю исполнившегося 15-летия его литературной деятельности.

* * *

В театре „Гиньоль“ образован художественный совет, в который входят заведующий литературно-художественной частью В. Трахтенберг и артисты Гремли и Кузнецов.

* * *

Следующей постановкой намечены „Обнаженный мозг“. В дальнейшем пойдет „Тайна пороховой бочки“, в которых рисуются драма отца и сына—врожденных де-генератов.

* * *

Театр „Гиньоль“ намерен дать ряд спектаклей в окрестностях Петрограда.

Кабаре.

Открытие кабаре «Ягодка» состоится 15 ноября.

Учреждается новое кабаре поэтов «Кузница».

Кино.

Наркомпрос дал заказ парижской кинематографической фирме Патэ на доставку в Петроград целого ряда фильм научно-воспитательного характера. Фирмой Патэ предоставлен Наркомпросу кредит.

**
*

Севзапкино закончена съемка новой филь-мы, «Сказ о том, как лапотники вошли в разум».

**
*

В настоящее время в Петроградских кино-театрах демонстрируется новая картина «Се-рафим» (сценарий А. Зарина).

Разные.

Новая пьеса.

М. Браудо закончен перевод новой пьесы известного австрийского писателя Артура

Шницлера «Профессор Бернгарди» («Религия и Наука»), вышедшей в Германии в 1919 г.

Пьеса вскрывает истинную подоплеку так назыв. общественного мнения в «европейском вопросе» (действие происходит в среде немецких евреев) и запрещена к постановке в Германии и Австрии.

Годовщина вполне театраль-ная.

В нынешнем году исполнилось 100 лет со дня смерти оригинального писателя, композитора и художника Э. Т. Гофмана. Яркие и часто фантастические образы, которыми полны его произведения, издавна просились на сцену. В Москве, опередив Петроград, в последние годы немало занимались инсценированием сказок и повестей Гофмана (преимущественно в Камерном театре). В настоящем сезоне можно найти—вероятно в связи с юбилеем—произведения, связанные с именем Гофмана, также и в репертуаре петроградских театров. В Новом Драм. театре—„Необыкновенные приключения Гофмана“ К. Державина, в Акад. Мал. Оперном театре „Сказки Гофмана“; может с честью почтить память Гофмана и наш балет, обязанный ему существованием „Коппелии“ и „Щелкунчика“. Обратиться к Гофману должен будет и театр по преимуществу сказки—„Театр Юных Зрителей“. Если ряд указанных, специально юбилейных и плановых „Гофманских спектаклей“ и не даст точного понятия о Гофмане—т. к. переделки и вольные сочинения на тему из жизни писателя не воскресят его подлинных писаний, то во всяком случае они укажут на все то значение, которое имел Гофман для театра. В опере, драме и балете одинаково занимательны для нас его образы через 100 лет после его смерти.

А. М.

Новая монография.

В. Б. Боцяновским закончена новая монография к постановке „Маскарада“ Лермонтова на академической сцене.

* * *

Плутарх о музыке. Государственное издательство на-днях выпускает в свет перевод трактата Плутарха о музыке, сделанный И. Н. Томасовым под редакцией Е. М. Браудо. Трактат этот имеет высокий музыкально-исторический интерес и выходит впервые в русском переводе. Текст снабжен обильными комментариями Е. М. Браудо. Книга выходит первым номером предпринятой госиздатом серии „Мыслители о музыке.“

* * *

Сборники о музыке. Издательством „Мысль“ выпускается в ближайшие недели сборник статей по музыке, под редакцией А. Н. Римского-Корсакова. В состав сборника входят статьи Е. М. Браудо, Игоря Глебова, И. И. Лапшина, А. Н. Римского-Корсакова и др.

* * *

„Человек из Зеркала“. Издательство „Всемирная Литература“ выпустило в свет очень интересную новинку—драму в стихах современного немецкого поэта Франца Верфеля „Человек из Зеркала“. Ф. Верфель является одним из наиболее ярких представителей экспрессионизма, господствующего ныне в немецком искусстве.

Приезд Влада Королевича.

В Петроград приехал на жительство писатель Влад Королевич. Все новые одноактные пьесы писателя приобретены «Свободным театром». В этом же театре ближайшей постановкой пойдет пьеса Королевича «Возвращение императора».

Прощальный вечер Н. Н. Евреинова.

Н. Евреинов перед отъездом за границу устраивает свой прощальный вечер в пятницу 27-го октября в «Свободном театре». Программа вечера составлена исключительно из избранных произведений и постановок Н. Н. Евреинова. Билеты по записям у администрации театра.

Вести о Шаляпине.

Минувшее лето Ф. И. Шаляпин провел в одном из немецких курортов, (проходя курс

лечения. Затем он уехал в Лондон, где выступил в нескольких концертах, а оттуда—концертировать в Стокгольме. 22 октября Шаляпин, согласно заключенному контракту, должен был уехать в Нью-Йорк. Там с его участием будут поставлены «Дон-Карлос», «Борис Годунов», «Псковитянка», «Мефистофель» и «Севильский цирюльник».

Спектакли на заводе.

В театре при заводе б. Речкина в ближайшем будущем начнутся периодические спектакли с участием артистов академических театров.

Музейная конференция.

В ближайшее время в Петрограде создается музейная конференция.

Институт „Живого Слова“.

Институт „Ж. С.“ состоит в настоящее время из трех учреждений: первое — научно-исследовательское, второе — высше-учебное заведение, третье — экспериментальный театр.

Институтом организована комиссия по теории декламации. Продолжается работа двух студенческих кружков поэтов „Laboramus“ и „Метакса“ и кружок изучения новейших театральных течений. Организуются кружки музыкальный и хорового пения.

Совершенно новым начинанием являются занятия по исполнению народного эпоса. Они распадаются на воспроизведение былин с этнографических записей и самостоятельную композицию напевов на произведения мирового эпоса.

Занятия по произнесению лирического стиха производятся по новому методу, в котором главное внимание обращено на ритмику мелодической композиции. Коллективное чтение стихов происходит как хором, так и дуэтами, трио и пр. Чтение это, подобно пению, бывает унисонным, гармоническим и контрапунктическим.

Во всех занятиях с учащимися применяется метод индивидуальный.

Сценическое искусство преподают в институте: В. Л. Юреньева, Е. И. Тиме и В. Н. Всеволодский. Первые две ведут занятия применительно к формам действующего театра; основная линия в занятиях В. Н. Всеволодского связана с отрицанием театра, как зрелища, и утверждением его, как искусства действия. Из этого взгляда вытекает замена сцены ареной (в чем связь Всеволодского с театром М. Рейнгаарта, тогда как идеологическую основу надо искать у Вяч. Иванова и Керженцева). При экспе-

риментальном театре ин—та работает студия пластики „Гептахор“, следующая принципам Дункан; происходят занятия пляской под слово (декламацию). Музыкальная часть находится в руках В. Г. Каратыгина и Игоря Миклашевского; продолжительное время работавший в ин—те А. Канкарович в настоящее время выбыл из состава преподавателей. Экспериментальный театр основывает свою работу не на синтезе искусств, а на синкретизме, на органическом их слиянии.

В настоящее время театр работает над следующими произведениями: Красинский—„Не божественная комедия“; Выспянский—„Свадьба Эсхил“—Прометей. Заканчивается двухлетняя работа по подготовке представления „Обряд русской народной свадьбы“.

К возрождению «Кривого Зеркала».

Тяжелые условия существования современного российского театра, к большой радости всех искренно любящих родное искусство, не убили творческой энергии его живых сил.

Характеризующее последние годы повышение уровня художественных вкусов театральной публики породило возникновение театра нового типа, стремящегося к исканию более утонченных форм сценического искусства и углубляющего свою работу в этой области. Мы имеем в виду в высокой степени оригинальный театр „Кривое Зеркало“, возобновление деятельности которого можно по справедливости считать одним из самых значительных и отрадных фактов текущего театрального сезона.

Не будет преувеличением сказать, что художественное значение этого театра весьма велико в области переоценки театральных и литературных ценностей и художественных откликов на явления общественной жизни. Высота художественного воплощения заслуженно выдвинула этот театр на первый план нашей театральной жизни.

В области разрушения старых, отживших форм театрального искусства, театр „Кривое Зеркало“ явилось

истым революционером. И можно смело сказать, что большинство пьес, созданных творчеством этого театра, явилось ценным вкладом в отечественную сатирико-драматическую литературу. К таким произведениям, бесспорно, можно отнести: „Вампука“, „Любовь русского казака“, „Похищение Сабинянок“, „Коломбина сего дня“, „Сон“, „Всегдашние шашни“, и некоторые другие.

В настоящее время управлением и режиссурой „Кривого Зеркала“ ведется интенсивная работа по подготовке нового материала для постановок и модернизирования целого ряда пьес, совершенно неизвестных театральной публике, неиспользованных еще вследствие вынужденного перерыва его деятельности и находящихся в распоряжении руководителей театра.

Что касается личного состава труппы, то основное ядро комплектуется из старых работников этого театра; кроме того, управление подыскивает новые силы, и наиболее подходящие для этого театра дарования закрепляет за собой.

В состав режиссуры, кроме старых „Кривозеркольников“: З. В. Холмской, Н. Н. Евреинова, А. Р. Кугеля, Ю. П. Анненкова и Н. Н. Урванцова, входят еще С. Э. Радлов и И. Я. Хилькевич.

Театр „Кривое Зеркало“ возобновляется Культурно-просветительным отделом Мурманск. железн. дороги.

Для этой цели, между прочим, предпринят капитальный ремонт и перестройка зрительного зала театра Павловой по Троицкой ул., где и обоснуется „Кривое Зеркало“.

Рубин.

Заграницей.

К сорокалетию со дня кончины Вагнера. Предстоящее 13 февраля 1923 г. сорокалетие со дня кончины Р. Вагнера будет отпраздновано в Германии рядом новых постановок вагнеровских музыкальных драм. Среди прочих „новинок“ предвидится

исполнение совершенно неизвестной широкому кругу любителей юношеской оперы Вагнера „Палермская монахиня“ (Запрет любви). Опера эта была написана 23-летним Вагнером для марбургского театра, где он служил капельмейстером, и в первый и единственный раз шла в его бенефис, причем самое представление не было даже доведено до конца. Впоследствии партитура этого „юношеского греха“ была преподнесена автором королю Лидовику Баварскому и хранилась в его частной библиотеке, откуда извлечена уже после баварской революции. Опера написана под сильным влиянием итало-французских образцов и содержит ряд довольно положительных и ярких в мелодическом отношении номеров.

* * *

Вагнер и Ницше. Сестра Фридриха Ницше выпустила в начале настоящего года небольшую книгу „Рихард Вагнер и Ницше в период их дружбы“. Книга содержит много интересных материалов, относящихся к моменту начинания „Рождения трагедии“ и ряд писем Ницше, считавшихся до последнего времени утерянными.

* * *

Кризис немецкой театральной и концертной жизни. Возвратившийся недавно из Германии молодой музыкальный деятель рассказывал о глубоком кризисе, переживаемом немецкой музыкально-общественной жизнью. Концерты настолько плохо посещаются, что аудитория в 20—30 человек — обычное явление в лучших концертных залах. Одно из немногих исключений представляют фортепианные вечера нашего соотечественника Александра Боровского, которые проходят при переполненном зале. А. К. Боровский стал в настоящее время одним из наиболее популярных за границей пианистов и в ближайшее время предпринимает концертные поездки по городам Франции, Испании и Англии. Что касается оперных театров, то и тут дела немногим лучше. Для улучшения сборов здесь введен особый налог на иностранцев, с которых взимается тройная плата за места. Таким образом в сентябре место в партере обходилось русскому посетителю в 1200—1500 марок.

„Театр и публика“.

(Выдержки из статьи в „Le Temps“ от 3 сент. с. г.).

„В настоящее время театр переживает страшный кризис. Он не служит более целям искусства, но прежде всего является средством наживы. Директора театров выбирают лишь те пьесы, которые в моде, и не обращают внимания на другие произведения. Но театр, ведь, не только место развлече-

ния, он должен и поучать и давать темы для размышления.

Кризис замечен везде: и в работах по постановке и в исполнении. Все делается гораздо хуже, чем прежде. Чего же удивляться, если и авторы пьес небрежно относятся к своим трудам? Обратное было бы ненормально.

Раздаются протесты против безразличности многих пьес, которые роняют нас в глазах иностранцев. Не следует, чтобы театр сделался лишь развлечением, вредным для отдельных лиц и для нации. Значение театра в настоящее время пало. И г. Леновитер, исследовавший театры русский, немецкий, итальянский и французский, констатировал недостатки последнего, намечает для восстановления его значения совершенно другую организацию его, а именно: артистическую кооперацию, руководимую представителями авторов пьес, артистов и публики.

Упрекают публику за то, что она не задумывается над тем, что видит и слышит в театре.

Упрекают директоров за то, что они совмещают директорскую должность с артистической и авторской деятельностью, так как это совместительство лишает их независимости; упрекают их и за то, что они гонятся исключительно за наживой.

Упрекают артистов в недостаточно внимательном отношении к требованиям искусства.

В настоящий момент, когда повсюду в моде анархизм, в Париже и в Европе должен царить порядок, и для этого театры должны ставить лучшие произведения сценического искусства“.

Такого рода жалобы и пожелания периодически появляются на столбцах французской печати.

Русская консерватория в Берлине.

Группой русских музыкантов, находящихся в Берлине, основывается там русская консерватория. В состав преподавателей этой консерватории входят: И. А. Венгерова. М. Ф. Гнесин, А. М. Лещетинская и др.

* * *

Скрипичный концерт Прокофьева. Издательство Зунхейм, работающее ныне за границей, выпустило новый скрипичный концерт С. Прокофьева. Автор концерта находится в настоящее время на юге Германии.

Сорабис и борьба с безработицей.

В беседе с нашим сотрудником председателя комиссии помощи безработным артистам С. Ю. Левик сообщил, что организовать помощь безработным в широком масштабе, к сожалению, еще не удалось,—вследствие недостатка

в людях для работы в этом деле. Тем не менее, удалось сделать следующее: дано в пользу безработных свыше 30 представлений в театрах и кинематографах по понедельникам; кроме того, для той же цели распределены в театрах все понед. на ноябрь месяц.

Собираемые деньги выдаются в размере от 3 до 25 мил. остающимся без заработка свыше трех месяцев.

Открыт бесплатный амбулаторный прием нуждающихся больных в помещении Сорабиса.

К октябрьским торжествам будет выдано от 6 до 8 ф. муки на человека.

Вместе с тем, намечается организация небольших передвижных трупп, которым будут выданы подъемные на поездку по провинции.

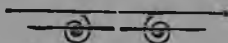
На 15 октября роздано безработным членам

Сорабиса денежных ссуд 121½ миллионов; выдано безвозвратно 5 миллионов.

Сорабис безработным.

В понедельник, 23 октября, во дворце Пролеткульта (уг. Екатерининск. и Итальянской ул.) повторяется прошедшее 25 сентября при переподнятом зале выступление «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКА) с показательным спектаклем «Женитьба». Повторение «Женитьбы» в улучшенном и несколько измененном виде на этот раз будет сопровождаться диспутом при участии петроградск. режиссеров и театральных работников.

Цель 2-го выступления «Фабрики» — прийти на помощь безработным членам Сорабиса и художественным школам Пгг. Начало спектакля ровно в 8 час. веч.



„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК АКТЕАТРОВ“ в непродолжительном времени
выпускает

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИК

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

Помещение в тексте — БЕСПЛАТНО.

Отдельные объявления — ЗА ОСОБУЮ ПЛАТУ.

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

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных Академических Театров

с 24-го по 29-ое октября 1922 года.



Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа
Октябрь. Вторник. 24	Спектакль для Сов. Союз. РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА.	Спектакль для Сов. Союз. В 26-й раз МАСКАРАД.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Октябрь. Вторник. 24
Среда. 25	1) ФЕЯ НУКОЛ. 2) АРЛЕКИНАДА.	Спектакль для Сов. Союз. В 27-й раз МАСКАРАД.	Спектакль для Сов. Союз. СТАКАН ВОДЫ.	Среда. 25
Четверг. 26	Спектакль для Сов. Союз. КНЯЗЬ ИГОРЬ.	В 28-й раз МАСКАРАД.	Спектакль для Сов. Союз. МИНЬОН.	Четверг. 26
Пятница. 27	ПИКОВАЯ ДАМА.	В 29-й раз МАСКАРАД.	ФАУСТ.	Пятница. 27
Суббота. 28	ДУБРОВСКИЙ.	В 30-й раз МАСКАРАД.	В 1-й раз БЕДНЫЙ ИОРИК:	Суббота. 28
Воскресенье. 29	РАЙМОНДА.	В 11-й раз ПОСАДНИК.	ФАУСТ.	Воскресенье. 29

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

ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ
с 24-го по 29-ое октября 1922 г.

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

Во Вторник 24 Октября

РОМЕО и ДЖУЛЬЕТТА

Опера в 5-ти действиях, муз. Ш. Гуно.

Сценическая постан. С. Ф. Дорожинского.

Декорации художн. Б. А. Альмедингена.

Танцы поставлены балетмейстером
П. Н. Петровым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

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

Действующие лица:

Джульетта, дочь Капулетти Р. Г. Горская.

Ромео С. В. Балашов.

Брат Лоренцо Н. П. Молчанов.

Стефано, паж Ромео . . . Л. А. Самарина.

Меркуцио, друг Ромео . . . Е. Г. Ольховский.

Парис А. М. Соболевский.

Капулетти, отец Джульетты А. В. Смирнов.

Тибальдо, племянник Капу-
летти А. А. Мишин.

Герцог Веронский Г. В. Серебров-
ский.

Бенволио, друг Ромео . . . В. М. Калинин.

Гертруда, кормилица Джуль-
етты В. В. Панаева.

Грегорио, управляющий до-
мом Капулетти Н. И. Соловьев.

В 1-м действии вальс—исп. артисты и
артистки Госуд. Акад. балета.

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

Действие происходит в Вероне.

В Среду 25 Октября

1.

ФЕЯ КУКОЛ

Балет в 1 акте, 2 карт., сюжет Айсрейтера и
Гауль.

Танцы и сцены поставлены С. Г. Легат и
Н. Г. Легат.

Музыка И. Байер.

Роль «Мистер Плумпетемер» исп. Засл. Арт.
Н. А. Соляников.

Действующие лица:

Фея кукол Е. И. Вилль.

Хозяин лавки П. М. Бакланов.

Главный приказчик П. И. Гончаров.

Приказчик П. Г. Смирнов.

Мистер Плумпетемер Н. А. Соляников.

Мисс Плумпетемер М. А. Озерова.

Бом, Том, Бетси, Джени, их
дети Воспитанницы и
воспитанники.

Русский купец Н. А. Иосафов.

Жена его З. И. Пюман.

Дочь их В-ца Гос. Ак.
Т. Уч.

Комиссионер В. И. Бочаров.

Служанка А. П. Константи-
нова.

Почталион А. А. Христапсон.

Мальчик при лавке Воспитанник.

Сборщик И. М. Полянский.

Артельщики } Н. Р. Кобелев.

Г. П. Богданов.

Покупательницы, покупатели и караульный.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

Мимическая сцена—Озерова, Пюман, Кон-
стантинова, Гончаров, Бакланов, Соляников,
Иосафов, Смирнов, Кобелев, Богданов, Бо-
чаров П, Христапсон.

Танцы механических кукол.

Полишинель—Томсон.

Тиролька—Облакова.

Бебе—Тюнтина.

Кланяющийся господин—Потанин.

Паяц—Петров.

Русская крестьянка—Лопухова.

Танцы феи кукол—Вилль.

Мимическая сцена—Озерова, Бакланов, Гончаров, Соляников, Смирнов, Кобелев, Богданов.

Появление феи кукол—Вилль.

Оживленные куклы.

Вальс оживленных кукол—Рива, Кусова, Вдовина, Басанина, Константинова, Собинова, Раупенас II, Войтович, Леонтьева II, Комендантова, Костанди, Долинская, Андреев, Фремон, Гуммерт, Михайлов, Морозов, Кирхгейм, Журавлев, Кривалев, Прокофьев, Кирсанов, Берестовский, Славянинов.

Тиролька и трубочист—Облакова, Христансон.

Фарфоровые куклолки—Франгопуло, Декомб, Лисовская, Свекис.

Зайчик-барабанщик—Данилова.

Испанка—Иванова I.

Китайка и китаец—Большакова II, Уланов.

Кружевные куклолки—Кирхгейм, Григорьева, Стремлянова, Коукаль.

Марш кукол—(муз. П. Чайковского)—в ки и в-цы Государств. Академ. Театрального Училища.

Вариации: 1) Китайка — Большакова 2, 2) Француженка (муз. Р. Дриго)—Трояновская, 3) Испанка—Иванова I, 4) Негр и негритянка—Бочаров I и Чекрыгин.

Бебе (муз. Лядова)—Тюнтина.

Русская пляска—(муз. А. Рубинштейна)—Лопухова и Орлов.

Pas de trois — (муз. Р. Дриго) — Вилль, Леонтьев и Пономарев 2.

Марш.

Галоп—все участвующие.

I. Фея кукол.

Балет «Фея кукол» (Die Puppenfee) сочинен Гаулем и Асрейтером на музыку Иосифа Байера и впервые поставлен 4 октября 1888 года на сцене королевской оперы в Вене, после чего, пользуясь большим успехом у публики, балет этот обошел многие сцены Австрии, Германии и Италии.

В России «Фея кукол», почти без изменений по сравнению с Венской редакцией, была поставлена Московским балетмейстером Иосифом Мендес на сцене Большого Московского театра 20 февраля 1897 г., с исполнительницей заглавной роли М. Джури. Шестью годами позже, братья Н. Г. и С. Г. Легат воспользовались лишь основной фабулой балета, руссифицировали ее, перенесли действие в Петербургский Гостинный двор эпохи 40-х годов и добавили целый ряд остроумных и весьма эффектных номеров.

Содержание балета следующее:

Хозяин игрушечного магазина сидя за конторкой поверяет счета, а прикащики приводят в порядок товар, расставляя по местам игрушки и куклы. В магазин заходят последовательно: горничная, приносящая в починку сломанную куклу, русский купец с женой и дочкой и другие. Разбитной комиссионер приводит англичанина-туриста с супругой и четырьмя детьми. Хозяин и прикащики демонстрируют перед покупателями ряд механических кукол, из которых купцу более всего нравится русская крестьянка. Англичанин более разборчив, и его не удовлетворяет ни одна из игрушек, пока хозяин лавки не показывает свою гордость, самую дорогую—фею кукол, от которой англичанин в восторге, не торгуясь подписывает чек и отдает приказ доставить на другой день покупку к себе в отель. По уходе покупателей, хозяин и прикащики запирают магазин и удаляются. Наступает ночь и слышна лишь трещетка дежурного сторожа. В полночь со своего места сходит Фея кукол и волшебным мановением оживляет все игрушки, которые по ее знаку начинают танцевать. Кукольный бал продолжается до первых лучей восходящего солнца.

II.

АРЛЕКИНАДА

Балет в 2-х действ., соч. Мариуса Петипа.
Муз. Р. Е. Дриго.

Роль „Леандра“ исп. Засл. Арт. Н. А. Соляников.

Капельмейстер А. В. Гаук.

Действующие лица:

Кассандр	А. И. Чекрыгин.
Коломбина	Э. И. Виль.
Арлекин	Л. С. Леонтьев.
Пьеретта	Т. А. Трояновская.
Пьеро	А. А. Орлов.
Леандр	Н. А. Соляников.
Добрая фея	} О. М. Яковлеа.
Нотариус	
Офицер	М. А. Берестовский.
Сбир	П. М. Бакланов.

Гении, арлекины: Воспитанники Госуд. Театрального Училища.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

В 1-м действии.

1) *La clof dérobée*: Трояновская, Чекрыгин, Орлов.

2) *Ballable par une compagnie de masques*: Тюнтина, Уланов; артистки и артисты Госуд. Акад. Балета.

3) *La Sérénade* (исп. арт. Гос. Акад. оп. Н. А. Большаков), Вилль, Трояновская, Гейденрейх, Данилова, Иванова 2, Кирхгейм, Леонтьев, Ивановский, Ефимов, Лопухов 2, Матятин, Гусев.

4) *Le rendez-vous des amoureux (pas d'ensemble)*: Вилль, Трояновская, Гейденрейх, Кирхгейм, Данилова, Иванова 2, Леонтьев, Ивановский, Ефимов, Лопухов 2, Гусев, Матятин.

5) *La batte enchantée*: Яковлева и Леонтьев.

Во 2-м действии.

6) *Polonaise*: Вилль, Трояновская, Леонтьев и все участвующие.

7) *Arlequinade*: Воспитанницы и воспитанники Госуд. Театрального Училища.

8) *La réconciliation de Pierrot et Pierrette*: Трояновская, Орлов, Гейденрейх, Кирхгейм, Данилова, Иванова 2.

9) *La chasse aux alouettes*: Вилль, Леонтьев, Тюнтина, Коукаль, Евграфова, Григорьева, Платонова, Меркулова, Декомб, Лисовская, Франгопуло, Вадимова, Свекис и Большаков 2.

10) *Quadrille des merveilleuses*: Раупенас 2, Петрова 1, Никитина, Раупенас 1, Войтович, Рива, Комендантова, Кусова, Иосафов, Прокофьев, Морозов, Кобелев, Берестовский, Фремон, Славянинов, Гончаров.

11) *Galop*: все участвующие.

Порядок спектакля по программе.

Соло на скрипке исп. Э. Э. Крюгер (Засл. Арт.).

II. Арлекинада.

«Арлекинада» — одно из наиболее ярких и цельно-законченных музыкальных произведений Р. Дриго. И по сюжету, и по характеру стиля и эпохи, задание это оказалось близким и предшественным музыкальному складу композитора, вследствие чего и вылилось у него чрезвычайно быстро.

Вся музыка балета, от увертюры до финального галопы написанная в легком изящном жанре, полна мелодических красот и красиво иллюстрирована в гармонизации и живописной инструментровке.

Поставленная 10 февраля 1900 года в «Эрмитажном театре», «Арлекинада» давалась с неизменным успехом в течение 22-х лет, выдержав более 50-ти представлений, а в 1910 году поставлена в Москве.

Сюжет балета следующий: Первое действие происходит на площади небольшого итальянского городка в карнавалы дни. Кассандр, уходя из дому, приказывает своему верному слуге Пьеро охранять дом и особенно следить за тем, чтобы в его отсутствие к дочери его Коломбине не пробрался на свидание влюбленный в нее Арлекин. Кассандр против брака дочери с Арлекином, беззаботным бездельником; он рассчитывает выдать ее за богача Леандра. Появляется Пьеретта, подруга Коломбины, она кокетничает с Пьеро и ловко похищает у него ключ от дома. Арлекин со своими друзьями устраивает перед балконом Коломбины серенаду. Пьеретта помогает влюбленным встретиться, но возвращается Кассандр и при помощи сбиров, разгоняет палками всю кампанию, а плененного Арлекина Пьеро сбрасывает с балкона. Сбиры видят растерзанные куски тела Арлекина и, в страхе перед приближающимся патрулем, прячут их в чулан, получая щедрую мзду от Кассандра. Но благодетельная фея, покровительница Арлекина, воскрешает его и дарит ему волшебную палочку, взмахом которой он может достигнуть всех своих желаний. На являющегося своего соперника Леандра, Арлекин выпускает целый рой маленьких арлекинов; при помощи могучей палочки заставляет балкон с Коломбиной и Пьереттой опуститься и похищает свою возлюбленную. Действие 2-е. Зал во дворце Карнавала. Коломбина и Арлекин в присутствии нотариуса и гостей подписывают свадебный контракт. Являются Кассандр, Леандр, Пьеро и сбиры и требуют немедленного возвращения Коломбины домой. Они готовы избить Арлекина, но взмах волшебной палочки парализует их. Нотариус превращается в фею-покровительницу, которая вызывает из стола золотой дождь и вынуждает Кассандра соединить сердца Коломбины и Арлекина. Сбиры, видя силу на стороне Арлекина, выгоняют вон Леандра. Свадьба заканчивается общим веселием и танцами всех участников Карнавала.

Д. Л.

В Четверг 26 Октября

в 164-й раз:

КНЯЗЬ ИГОРЬ

Опера в 4 действ., с прологом.

Музыка и слова А. Бородина.

Сюжет заимствован из „Слова о полку Игореве“, опера закончена 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.

Действующие лица:

Игорь Святославич, князь Северский В. П. Грохольский.
 Ярославна, его жена во втором браке Е. Л. Боголепова.
 Владимир Игоревич, сын его от первого брака Н. А. Большаков.
 Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат княгини Ярославны Н. П. Молчанов.
 Кончак, половецкий хан . . . А. В. Белянин.
 Кончаковна, дочь хана Кончака М. Г. Крылова.
 Овлур, крещеный половецанин А. А. Мишин.
 Скула } гудочники Н. И. Соловьев.
 Ерошка } В. М. Калинин.
 Няня Ярославны В. В. Панаева.
 Половецкая девушка А. В. Висленева.

Во 2-м действии: Пляска половецких девушек: В. К. Иванова О. М. Яковлева, О. А. Облакова, А. И. Раупенас и др.

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

Русские князья и княгини, бояре и боярыни, старцы, русские ратники, девушки, народ. Половецкие ханы, подруги Кончаковны, невольницы (чаги) хана Кончака русские полонянки, 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 27 Октября

в 256-й раз:

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. Шильднххта.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

Картина 1-я.

Бал.

раб. художника П. Б. Ламбина.

Картина 2-я.

Спальня графини.

раб. художника П. Н. Шильднххта.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я.

Казарма.

раб. художника П. Н. Шильднххта.

Картина 2-я.

Зимняя канавка.

раб. художника П. Н. Шильднххта.

Картина 3-я.

Игорный дом.

раб. художника П. Н. Шильднххта.

Костюмы по рисун. худож. Александра Бенуа.

Сценическая постановка Александра Бенуа и Эмиля Купера.

Хореографическая часть пост. Л. С. Леонтьевым.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Действующие лица:

Герман	Н. Н. Куклин.
Граф Томский	П. З. Андреев.
Князь Елецкий	Е. Г. Ольховский.
Чекалинский	И. К. Денисов.
Сурин	Н. И. Соловьев.
Чаплицкий	В. М. Калинин.
Нарумов	С. И. Преображен- ский.

Распорядитель	А. А. Мишин.
Графиня	Н. М. Калинина.
Лиза	А. И. Кобзарева.
Полина	О. Б. Тарновская.
Гувернантка	В. В. Панаева.
Горничная Маша	М. Н. Павлова.
Командир	Воспитанник.

КОНТРАНДС: 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	А. И. Полова- Журавленко.
Миловзор	О. Ф. Мшанская.
Златогор	В. Г. Шушлин.
Гимений	} Воспитанницы.
Амур	

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, Л. М. Тютиня, Е. А. Григорьева, М. Ф. Коукаль, Д. В. Вадимова.

Пастухи: Н. П. Ефимов, Кирхгейм, И. М. Полянский, В. Е. Томсон, А. А. Гуммерт, Г. Н. Козлов, П. Н. Уланов, В. И. Ушаков, В. В. Прокофьев, В. Н. Зайнонен, А. Г. Журавлев, Н. Н. Кирсанов.

Свита Златогора — Воспитанницы Госуд.
Театр. Училища.

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

Хор певчих.

Действие происходит в Петербурге в конце XVIII столетия.

В Субботу 28 Октября

в 144-й раз:

ДУБРОВСКИЙ

опера в 4-х действиях и 5-ти картинах.

Музыка Э. Ф. Направника.

Сюжет заимств. из повести Пушкина, либретто
М. Чайковского.

Костюмы по рисункам худож. Е. Пономарева.

Танцы поставлены балетмейстерами: контрданс—М. И. Петипа, русская пляска—Л. И. Ивановым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Заслуж. Арт. исп. роли: „Троекурова“—И. В. Тартаков, „Князя Верейского“—В. С. Шаронов, „Шабашкина“—Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Андрей Дубровский	А. В. Белянин.
Владимир, его сын	Н. А. Большаков.
Кирилл Петрович Троекуров	И. В. Тартаков.
Маша, его дочь	Е. Л. Боголепова.
Таня, подруга ее	М. Н. Павлова.
Князь Верейский	В. С. Шаронов.
Дефорж, француз-гувернер	Н. С. Артамонов.
Исправник	А. М. Соболевский.
Заседатель	И. С. Григорович.
Шабашкин, приказный	Г. П. Угринович.
Егоровна	Н. М. Калинина.
Архип	С. И. Преобра- женский.
Гришка	В. М. Калинин.
Антон	А. Т. Фомин.

Танцовать будут в 4-м действии:

Русскую пляску.—М. А. Макарова. А. И. Бочаров и друг. артисты и артистки балета.

Контрданс.—Артисты и артистки Госуд. Ак.
Балета.

Крепостные Дубровских и Троекурова, гости,
приказные, разбойники, солдаты.

Действие происходит в начале XIX столетия,
в средней России.

В Воскресенье 29 Октября

РАЙМОНДА

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

Сюжет заимствован из рыцарской легенды.

Музыка А. К. Глазунова.

Постановка и танцы М. Петипа.

Декорации: 1-го действия 1-й картины—Г. Аллегри; 1-го действия 2-й картины, 3-го дейст. и апофеоза Г. Ламбина; 2-го действ. Г. Иванова.
Мазурку—исп. заслуженный артист И. Ф. Кшесинский.

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

Действующие лица:

Раймонда, графиня де-Дорис Е. П. Гердт.
Графиня Сибилла, канонис-
са, тетка Раймонды . . . О. М. Яковлева.
Белая Дама, покровитель-
ница дома Дорис . . . З. И. Пюман.
Клеманс } подруги Раймонды Т. А. Трояновская.
Генриэтта } М. А. Кожухова.
Жан де-Бриен, жених Раймон-
ды . . . М. А. Дудко.
Король . . . Н. А. Соляников.
Абдеррахман, сарацинский
рыцарь . . . А. М. Монахов.
Бернар де-Вантадур, прован-
сальский трубадур . . . В. И. Пономарев.
Беранже, аквитанский тру-
бадур . . . Л. С. Леонтьев.
Сенешаль, управляющий зам-
ком Дорис . . . П. М. Бакланов.
Кавалер из свиты де-Бриен П. И. Гончаров.
Н. Р. Кобелев.
Сарацинские рыцари . . . { Г. П. Богданов.
А. А. Алексеев.

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

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

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

Во 2-й картине: *Visions.*

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

Les chevaliers. Les amours: воспитанники
Государственного Театрального Училища.

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

Во 2-м действии: *Cour d'amour.*

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

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

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

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

А П О Ф Е О З.

ТУРНИР.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

Исполнят соло:

На скрипке—Э. Э. Крюгер (Заслуж. Арт.).

На арфе—М. Ф. Шоллар.

На селесте и ф.-п.—Ф. Ф. Грибен.

Раймонда.

Опускаясь с высот чистой симфонии в фор-
му балета. А. К. Глазунов должен был по-
чувствовать себя почти пионером. Дебри ба-
летной музыки, на огромном пространстве по-
лутораста-летней давности, оказывались почти
двустыковыми. Единственным достойным ук-
занием, могла быть тропинка, протоптанная
Делибом и особенно Чайковским—начатая, но
не законченная просека. Правда, в однообраз-
ной породе этих дебрей было разбросано, как
бы случайно, несколько пунктов отдохновения,
вроде «Жизели» Адольфа Адама, неподдельно-
наивной и милой, как цветочки на старом фар-
форе, кроме того, к услугам каждого смелого

пионера в этой области было некоторое пособие—тот подход к чисто танцевальной форме, который вызвали Шопен, Шуман, Григ и столпы русской оперы—Глинка и Римский-Корсаков.

Но четкая ритмика Шумана, роскошные страницы танца Шопена, не говоря уже о тех «номерах», которые опера уделяет хореографии—не есть балет во всем его целом, ибо даже идеальная сюита из танцевальных номеров не представляет балета, как самостоятельного сценического произведения, а есть лишь «дивертиссемент»—в лучшем случае добавляемый к балету, как придачок.

Типичная балетная форма ставила на первый план ясную ритмику веселого характера, представляя звуковое сопровождение танца, почти при полном отсутствии драматической тенденции и иллюстративности. Обычно партитура балета состояла из ряда понтонимных сцен и танцев, часто не имеющих внутренней связи, не говоря уже о принципе единой художественной спайки.

До конца 80-х годов в балетной музыке чрезвычайно редко применялась фиксация персонажей и основных идей сюжета определенной темой—лейтмотивом. Даже сам драматический элемент мимики, мало отличался от обще-танцевальной конструкции, а этнографическими оттенками музыки пренебрегали, как совершенно излишними. Как танцы, так и исторические события, будь то в древнем Египте, средневековой Франции, сказочной Индии или современной Скандинавии—музыкально иллюстрировались совершенно одинаково. Балет был призмой, через которую все цвета спектра преломлялись в один розовый—цвет трико и тюников.

И такая однобокость не есть следствие беспомощности присяжных композиторов, а результат исторически сложившихся условий, в которых развивался сам балет. Почти без исключения все балетные композиторы были всегда связаны определенными строгими и сложными требованиями, которые ставил балетмейстер, и подчинялись им, ибо вне этого, осуществление балета было невозможно.

С другой стороны, даже весьма талантливые музыканты, работая для балета, прекрасно знали вкусы и требования публики, которая в балете, в противоположность опере, совершенно обособлена. Балет всегда имел свою специальную публику, посещавшую театр аккуратно из года в год и ставшую подобием касты, которая судила, по своему, веско и безопасно-

ционно. Музыка балетов сочинялась не для большой публики и меломанов,—а для «балетоманов», которые боялись серьезного элемента, а тем паче симфонизма, как чумы.

Как в 1888 году, М. М. Иванов сделал попытку облечь свою «Весталку», хотя бы в части сюжета, в музыкально-драматическую форму—поднялся невообразимый ропот на «влезание в чужой монастырь со своим уставом». Критика обрушилась на Иванова за недопустимую в балете музыку и помянутая «Весталка» создала в печати не малый шум. Но заслуга Иванова была очень велика: брешь была пробита и в нее вошел, во всеоружии, П. И. Чайковский. Эластически гибкий талант творца «Спящей красавицы» сумел, подчинившись безропотно жестоким требованиям Пети-па, не только сохранить физиономию, но дать неслыханный дотоле шедевр балетной музыки, глубоко содержательной, полной поэзии и живописно-иллюстрированной.

Склонность к пластическому роду у А. К. Глазунова определилась еще задолго до создания «Раймонды». Симфонист, по преимуществу, мало расположенный к вокальной форме, Глазунов редко парит в эмоциональных переживаниях; ему как то более свойственна живописность, описательность. Его симфонические картины «Море», «Лес», «Весна» и первые пять симфоний подтверждают это в достаточной степени. Даже в самой звуковой живописи Глазунова проступает тяготение к героической программности—как раз то, что граничит области симфоническую и балетную.

Приступая в 1897 году к сочинению балета, Глазунов, как и Чайковский, был связан детально-разработанной программой, а Пети-па, избалованный Чайковским, по обыкновению дал предварительные указания желаемого и размера будущую музыку не только по номерам, но и по числу тактов, с подробными указаниями размера и ритмики. Это не смутило композитора; напротив, впоследствии он говорил, что наложенные на него оковы прекрасно сыграли роль школы для развития и воспитания чувства формы.

Партитура «Раймонды» была настолько крупным явлением в жизни балета, что повернув русло хореографии в новое направление, она оказала несомненное влияние и на дальнейшую деятельность самого композитора. Искренняя серьезность и глубокое увлечение, которые Глазунов вложил в свой балет, не могли остановиться на одной «Раймонде»—за нею последовали еще два балета: «Испытание Дамиса»

и «Времена года», «Средневековая сюита», и как дань благодарности за успех своего первого сценического детища, прелестная «балетная сюита», посвященная оркестру Марининского театра. А дух «Раймонды», тот неуловимый, чисто пластически-грациозный изгиб музыкальной мысли—остался доминирующим в последующем творчестве Глазунова и, что удивительнее всего (особенно для музыкальных моралистов), балет им только не убил в нем симфониста, но изощрил изящество и законченность его письма.

Громадный успех «Раймонды» заставил смутиться даже упорствовавшее меньшинство «балетоманов», понявших, что настоящий, крупный талант, может вносить свой устав и в чужой монастырь, ибо монастырь от этого только выигрывает. Глазунов достиг большого: он завоевал полную симпатию самих артистов, которые до того, хотя и признавали необходимость хорошей музыки, но все же в душе ворчали, ибо под нее трудно танцевать. Под музыку Глазунова оказалось танцевать приятно и легко.

Представленная впервые 7 ноября 1898 года «Раймонда», в исполнении таких первоклассных сил как Шерина Ленянина, О. Преображенская, К. Куличевская, Е. Гельцер, В. Трефилова. П. А. Гердт, Н. Легат, С. Легат, Г. Кляшн и др. сразу заняла почетное место в репертуаре и за 23 года прошла на одной Петербургской сцене 86 раз.

Содержание балета следующее:

Действие I. Картина 1-я. В замке графов Дорис готовятся к празднованию именин молодой графини Раймонды. Тетка ее, Сибилла, строгая канонисса, упрекает пажей и молодых девушек в праздности и пристрастии к танцам, напоминая о легендарной Белой Даме, покровительнице замка, которая всегда предостерегает дом Дорис, когда кому-либо из членов его угрожает опасность, и наказывает не выполняющих своих обязанностей. Молодежь смеется над суеверием канониссы и продолжает веселиться. Появляется Раймонда, и молодежь приветствует ее, усыпая путь ее цветами.

Слышен рог, возвещающий о прибытии гонца, который привозит Раймонде письмо от ее жениха, рыцаря Жана де-Бриена. Раймонда узнает из письма, что король Венгерский, Андрей II, под знаменами которого совершал

Крестовый поход ее жених, возвращается в свою отчизну и пожелал сам присутствовать на свадьбе своего молодого сподвижника.

Общая радость омрачается прибытием в замок сарацинского рыцаря Абдеррахмана, который прослышал об удивительной красоте Раймонды и гостеприимстве замка Дорис и приехал приветствовать молодую графиню богатыми дарами. Раймонда, с трудом скрывая негодование, отвергает подношения, что побуждает влюбленного сарацина решиться на похищение Раймонды. Появляются вассалы и поселяне с поздравлениями.

По окончании праздника Раймонда остается в кругу своих приближенных и, утомленная, отдыхает под звуки лютни, но внезапно всех охватывает волшебное оцепенение. Озаряемая лунным светом, оживает статуя Белой Дамы и повелительным жестом приказывает Раймонде следовать за собой.

Картина 2-я. Белая Дамы показывает Раймонде то, что ожидает ее в ближайшем будущем. Раймонда видит свой двойник в объятиях жениха, но видение исчезает и, вместо Бриена, оказывается Абдеррахман, который хочет силой завладеть красавицей. Раймонда в отчаянии падает без чувств. Видение исчезает вместе с Белой Дамой. С террасы замка выбегают паж и прислуга и приводят в чувство Раймонду.

Действие II. В замке праздник по случаю ожидаемого прибытия Жана де-Бриена. Среди многочисленных гостей и Абдеррахман. Он делает Раймонде признание в своей страсти и старается всячески угодить ей, но она избегает его, помня предостережения Белой Дамы. Абдеррахман, чтобы развлечь Раймонду, призывает своих рабов и заставляет их танцевать восточные пляски. Видя невозможность овладеть Раймондой иначе как силой, он приказывает своим оруженосцам схватить ее и похитить. Но в этот момент в замок прибывают рыцарь де-Бриен и король Андрей II. Жан де-Бриен освобождает Раймонду из рук сарацинов и бросается на Абдеррахмана, но король повелевает соперникам кончить их распрю поединком, во время которого на башне является призрак Белой Дамы. Абдеррахман с изумлением смотрит на видение и в это время рыцарь де-Бриен наносит ему смертельный удар.

Король соединяет руки жениха и невесты.

Действие III. Свадебный пир в присутствии короля Андрея II. Апофеоз—Рыцарский турнир.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Драматический Театр.
(бывш. Александринский).

Во Вторник 24 Октября.

в 26-й раз:

МАСКАРАД

Драма в 4-х д., 10 карт., соч. М. Ю. Лермонтова.

Декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы, мебель и бутафория по рисункам художн. А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

Муз. А. К. Глазунова (в 8-й карт. Valse Fantaisie М. И. Глинки).

Капельмейстер М. В. Владимиров.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников.

Лепные работы портала, по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

Роль „Арбенина“ исп. Заслуженный артист Г. Г. Ге.

Романс в пьесе исп. артистка Государств. Академич. Оперы М. В. Коваленко.

Действующие лица:

Арбенин	Г. Г. Ге.
Нина, жена его	М. А. Ведринская
Князь Звездич	Е. П. Студенцов.
Баронесса Штраль	Е. И. Тиме.
Казарин, Афанасий Павлович	М. И. Саларов.
Шприх, Адам Петрович	А. А. Усачев.
Неизвестный	Я. О. Малютин.
Чиновник	А. В. Зилоти.

И г р о к и:

Хозяин	С. А. Соколов.
Банкомет	Д. Х. Пашковский
Трущов	* * *
1-й }	Л. М. Ключковский
2-й }	Я. А. Курганов.
3-й } понтеры.	К. Я. Григорович.
4-й }	С. А. Угельский.
Хозяйка	М. П. Воротынцева.
Тетка	Л. А. Чарская.
Племянница	О. Н. Арбенина.
Старик	Н. С. Грибанов.
Доктор	Г. И. Горелов.

Служанка Нины. Е. В. Александровская.

Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
Иван, слуга Звездича Н. Д. Локтев.

Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина, М. Н. Мансветова, А. А. Дюроше, А. А. Лачинова, А. Н. Баженова, Л. А. Трей, О. А. Шумская, М. А. Новинская, М. О. Снежкова, Т. А. Субботина, А. Н. Троицкая, Н. А. Шостаченко, Е. О. Гидони, Е. П. Карякина, Е. В. Соболевская, А. П. Булыгин, Н. И. Золотов, ученики и ученицы Школы-Студии Имени Народного Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. театра.

В спектакле драма разделена на 3 части (I—карт. 1, 2, 3; II—карт. 4, 5, 6, 7; III—карт. 8, 9, 10) с двумя антрактами после 3-й картины и после 7-й картины.

В Среду 25 Октября

в 27 раз:

МАСКАРАД

Драма в 4-х д., 10 карт., соч. М. Ю. Лермонтова.

Декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы, мебель и бутафория по рисункам художн. А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

Муз. А. К. Глазунова (в 8-й карт. Valse Fantaisie М. И. Глинки).

Капельмейстер М. В. Владимиров.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников.

Лепные работы портала, по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

Заслуженные артисты исполняют роли: „Баронесса Штраль“—М. А. Потацкая, „Арбенина“—Г. Г. Ге.

Романс в пьесе исп. артистка Государственных Академич. Оперы М. В. Коваленко.

Действующие лица:

Арбенин	Г. Г. Ге.
Нина, жена его	Н. М. Железнова.
Князь Звездич	Е. П. Студенцов.
Баронесса Штраль	М. А. Потоцкая.
Казарин, Афанасий Павлович	П. И. Андриевский.
Шприх, Адам Петрович	А. А. Усачев.
Неизвестный	Я. О. Малютин.
Чиновник	А. В. Зилоти.

И г р о к и:

Хозяин	С. А. Соколов.
Банкомет	Д. Х. Пашковский.

Трушов	***
1-й }	Л. М. Ключковский.
2-й } понтеры	Я. А. Курганов.
3-й }	Н. С. Грибанов.
4-й }	С. А. Угельский.
Хозяйка	М. П. Воротынцова.
Тетка	А. Н. Баженова.
Племянница	Л. А. Трей.
Старик	Н. С. Грибанов.
Доктор	И. Н. Морвиль.
Служанка Нины	М. О. Снежкова.
Слуга Арбенина	А. А. Рахманов.
Иван, слуга Звездича	Н. Д. Локтев.

Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина, М. Н. Мансветова, О. А. Шумская, А. А. Лачинова, Н. А. Шостаченко, Е. О. Гидони, Е. П. Карякина, Е. В. Соболевская, А. И. Булыгин, Н. И. Золотов, ученики и ученицы Школы-Студии Имени Народного Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и сотрудницы Гос. Акад. Драматич. театра.

В спектакле драма разделена на 3 части (I—карт. 1, 2, 3; II—карт. 4, 5, 6, 7; III—карт. 8, 9, 10) с двумя антрактами после 3-й картины и после 7-й картины.

В Четверг 26 Октября

в 28-й раз:

МАСКАРАД

Драма в 4-х д., 10 карт., соч. М. Ю. Лермонтова.

Декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы, мебель и бутафория по рисункам художн. А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

Музыка А. К. Глазунова (в 8-й карт. Valse Fantaisie М. И. Глинка).

Капельмейстер М. В. Владимирев.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) ис. М. П. Сметанников.

Лепные работы портала. по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

Роль „Арбенина“ исполнит заслуж. артист Ю. М. Юрьев.

Романс в пьесе исп. артистка Госуд. Акад. Академич. Оперы Н. Я. Тидеман.

Действующие лица:

Арбенин	Ю. М. Юрьев.
Нина, жена его	М. А. Ведринская.
Князь Звездич	Е. П. Студенцов.
Баронеса Штраль	Е. И. Тиме.
Казарин, Афанасий Павлович	М. И. Саларов.
Шприх, Адам Петрович	А. А. Усачев.
Неизвестный	Я. О. Малютин.
Чиновник	А. В. Зилоти.

ИГРОКИ:

Хозяин	С. А. Соколов.
Банкомет	Д. Х. Пашковский.
Трушов	***
1-й }	Л. М. Ключковский.
2-й } понтеры	Я. А. Курганов.
3-й }	К. Я. Григорович.
4-й }	С. А. Угельский.
Хозяйка	М. П. Воротынцова.
Тетка	Л. А. Чарская.
Племянница	О. Н. Арбенина.
Старик	Н. С. Грибанов.
Доктор	Г. И. Горелов.
Служанка Нины	Е. В. Александровская.

Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
Иван, слуга Звездича Н. Д. Локтев.

Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина, М. Н. Мансветова, А. А. Дюроше, А. А. Логинова, А. Н. Баисенова, Л. А. Треп, О. А. Шумская, М. А. Новинская, М. О. Снежкова, Т. А. Субботина, А. Н. Троицкая, Н. А. Шостаченко, Е. О. Гидони, Е. П. Карякина, Е. В. Соболевская, А. И. Булыгин, Н. И. Золотов, ученики и ученицы Школы-Студии Имени Народного Арт. В. Н. ДАВЫДОВА, сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. театра.

В спектакле драма разделена на 3 части (I—карт. 1, 2, 3; II—карт. 4, 5, 6, 7; III—карт. 8, 9, 10) с двумя антрактами после 3-й картины и после 7-й картины.

В Пятницу 27 Октября

в 29-й раз:

МАСКАРАД

Драма в 4-х д., 10 карт., соч. М. Ю. Лермонтова.

Декорации художника А. Я. Головина.

Костюмы, мебель и бутафория по рисункам художн. А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

Муз. А. К. Глазунова (в 8-й карт. Valse Fantaisie М. И. Глинка).

Капельмейстер М. В. Владимирев.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников.

Лепные работы портала. по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

Заслуженные артисты исполняют роли: „Арбенина“—Ю. М. Юрьев, „Баронесы Штраль“—М. А. Потоцкая.

Романс в пьесе исп. артистка Госуд. Акад. Оперы А. И. Полова-Журавленко.

Действующие лица:

Арбенин	Ю. М. Юрьев.
Нина, жена его	Н. М. Железнова.

Князь Звездич Е. П. Студенцов.
 Баронесса Штраль М. А. Потоцкая.
 Казарин, Афанасий Павлович П. И. Андриевский.
 Шприх, Адам Петрович . . . А. А. Усачев.
 Неизвестный Я. О. Малютин.
 Чиновник А. В. Зилоти.

Игроки:

Хозяин С. А. Соколов.
 Банкомет Д. Х. Пашковский.
 Трущов * * *
 1-й } понтеры Л. М. Ключкоаский.
 2-й } Я. А. Курганов.
 3-й } К. Я. Григорович.
 4-й } С. А. Угельский.
 Хозяйка М. П. Воротынцева.
 Тетка А. Н. Баженова.
 Племянница Л. А. Трей.
 Старик Н. С. Грибанов.
 Доктор И. Н. Морвиль.
 Служанка Нины М. О. Снежкова.
 Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
 Иван, слуга Звездича Н. Д. Локтев.
 Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина,
 М. Н. Мансветова, А. А. Дюраше, А. А. Ло-
 гинова, О. Н. Арбенина, О. А. Шумская,
 М. А. Новинская, М. О. Снежкова, Т. А. Суб-
 ботина, А. Н. Троицкая, Е. О. Гидони, Е. П.
 Карякина, Е. В. Соболевская, А. П. Булы-
 гин, Н. И. Золотов, Н. А. Шостаченко,
 ученики и ученицы Школы-Студии имени
 народного арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и
 сотрудницы Госуд. Акад. драмат. театра.
 В спектакле драма разделена на 3 части
 (I — карт. 1, 2, 3; II — карт. 4, 5, 6, 7; III —
 8, 9, 10) с двумя антрактами после 3-й кар-
 тины и после 7-й картины.

В Субботу 28 октября
 в 30-й раз:

МАСКАРАД

Драма в 4-х д., 10 карт., соч. М. Ю. Лермонтова.
 Декорации художника А. Я. Головина.
 Костюмы, мебель и бутафория по рисункам
 художн. А. Я. Головина.

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

Муз. А. К. Глазунова (в 8-й карт. Valse Fan-
 taisie М. И. Глинки).

Капельмейстер М. В. Владимиров.

Réverie Melancolie (4 карт.) и аккомп. в ро-
 мансе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников.
 Лепные работы портала, по рисункам худож-
 ника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

Роль „Арбенина“ исп. заслуженный артист
 Ю. М. Юрьев.

Романс в пьесе исп. артистка Государств.
 Академич. Оперы Н. Я. Тидеман.

Действующие лица:

Арбенин Ю. М. Юрьев.
 Нина, жена его М. А. Ведринская.

Князь Звездич Е. П. Студенцов.
 Баронесса Штраль Е. И. Тиме.
 Казарин, Афанасий Павлович М. И. Саларов.
 Шприх, Адам Петрович . . . А. А. Усачев.
 Неизвестный Я. О. Малютин.
 Чиновник Л. М. Ключковский.

Игроки:

Хозяин С. А. Соколов.
 Банкомет Д. Х. Пашковский.
 Трущов * * *
 1-й } понтеры Л. М. Ключковский.
 2-й } Я. А. Курганов.
 3-й } К. Я. Григорович.
 4-й } С. А. Угельский.
 Хозяйка М. П. Воротынцева.
 Тетка Л. А. Чарская.
 Племянница О. Н. Арбенина.
 Старик Н. С. Грибанов.
 Доктор И. Н. Морвиль.
 Служанка Нины Е. В. Александров-
 ская.

Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
 Иван, слуга Звездича Н. Д. Локтев.

Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина,
 М. Н. Мансветова, А. А. Дюраше, А. А. Ло-
 гинова, О. Н. Арбенина, О. А. Шумская,
 М. А. Новинская, М. О. Снежкова, Т. А. Суб-
 ботина, А. Н. Троицкая, Е. О. Гидони, Е. П.
 Карякина, Е. В. Соболевская, А. И. Булы-
 гин, Н. И. Золотов, Н. А. Шостаченко,
 ученики и ученицы Школы-Студии имени
 Народного Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники
 и сотрудницы Госуд. Акад. Драмат. театра.

В спектакле драма разделена на 3 части
 (I — карт. 1, 2, 3; II — карт. 4, 5, 6, 7; III —
 карт. 8, 9, 10) с двумя антрактами после 3-й
 картины и после 7-й картины.

В Воскресенье 29 Октября

в 10 раз:

ПОСАДНИК

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

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

Костюмы по рисункам художника Н. Бенуа.

Музыка М. В. Владимирова.

Постановка режиссера Н. В. Смолича.

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

Действующие лица:

Боярин Глеб Миронич,
 посадник Новгородский Я. О. Малютин.
 Посадница, жена его . . . В. Р. Стрешнева.

Вера, дочь их М. Д. Домашева.

Боярыня, Мамелфа Дмитриевна, вдова прежнего посадника В. А. Мичурина.

Вышата	} новгородские бояре	Б. Н. Светлов.
Рогович		А. С. Любош.
Жирох		Н. Н. Урванцов.
Кривцевич		В. М. Фокин.

Василько, жених Веры, дочери посадника . . . М. И. Саларов.

Ставр Головной	} товарищи его.	**
Радько		К. Я. Григорович.
		В. И. Воронов.

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

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

Наталя, любовница Чермного. Е. И. Тиме.

Рагулло, брат ее, из неприятельского стана . П. И. Лешков.

Кондратьевна, няня Натальи Л. П. Карташова.

Девушка, прислужница Натальи Е. П. Карякина.

Мечник А. И. Булыгин.

1-ый	} из народа	Г. И. Горелов.
2-ой		Н. С. Грибанов.

3-ий	} из народа	Н. И. Золотов.
4-ий		Л. М. Клочковский.
5-ий		С. А. Соолов.
6-ой		С. А. Угельский.
7-ой		Н. Д. Лентев.
8-ой		Я. А. Курганов.

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

Действ. в Великом Новгороде, в XIII столетии

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

Во Вторник 24 Октября

НИЩИЙ СТУДЕНТ

Комическая опера в 3 действ. и 4 карт., муз. Н. Милленера.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Кулер.

Действующие лица:

Графиня Палматика Е. В. Чайковская.

Лаура	} ее дочери	Е. А. Бронская.
Бронислава		А. И. Полова-Журавленко.

Полковник Оллендорф, губернатор гор. Пешта . . И. И. Коржевский.

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. Бензема.

Симон	} студенты	М. Х. Братанов.
Ян		В. П. Грохольский.

Энтерих, смотритель тюрьмы Г. Н. Кустов.

Габриэль, слуга графини . . М. И. Тихонов.

Бургомистр Н. Д. Николаев.

Пифке	} сторожа	П. И. Зайцев.
Пуфке		К. И. Гальмин.

Рей, хозяин ресторана . . . А. А. Красноленский.

Метр д'отель В. Н. Кушлин.

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

Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.

В Среду 25 Октября

в 4-й раз:

СТАКАН ВОДЫ

Комедия в 5-ти действиях Е. Скриба.

перев. Н. Р-ской и И. Платона.

Действующие лица:

Королева Анна М. П. Тагианосова.
 Герцогиня де-Мальбору,
 ее фаворитка Е. И. Тиме.
 Генри де-Сант-Жан, ви-
 конт де-Боллингброк . . Б. А. Горин-Горайнов.
 Мешем, прапорщик гвар-
 дейского полка К. Я. Григорович.
 Абигайль, двоюродная се-
 стра герцогини Маль-
 бору В. С. Стахова.
 Маркиз де-Торси, послан-
 ник Людовика XIV . . Б. Н. Светлов.
 Леди Альбермерль . . . А. Н. Троицкая.
 Томсон, камердинер ко-
 ролевы * * *

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

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

*В Четверг 26 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 Р. Г. Горская.
 Лазрт. И. И. Коржевский.
 Лотарио. В. Г. Шушлин.
 Миньон А. И. Попова-
 Журавленко.
 Фредерик М. Н. Павлова.
 Ярно Г. Н. Кустов.
 Антонио. Н. Д. Николаев.

*В Пятницу 27 и 6 Воскресенье 29 Ок-
тября***ФАУСТ**Опера в 5-ти действ. муз. Ш. Гуно. Сцениче-
ская постановка А. Н. Феона.Декорации 1-й, 2-й, 3-й и 4-й картин Акаде-
мика Г. А. Косякова.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Танцы поставлены балетмейстером
П. Н. Петровым.

Действующие лица:

Доктор Фауст Н. Н. Рожде-
 ственский.
 Мефистофель Г. А. Боссе.
 Валентин В. Л. Легнов.
 Вагнер А. Т. Фомин.
 Маргарита, сестра Валентина М. В. Коваленко.
 Зибель Л. А. Самарина.
 Марта. Е. А. Сабинина.

В Субботу 28 Октября

в 1-й раз:

БЕДНЫЙ ИОРИК

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

Действующие лица:

Иорик Б. А. Горин-
 Горайнов.
 Алиса Н. М. Железнова.
 Эдмунд А. П. Хованский.
 Вальтон А. С. Любош.
 Шекспир П. В. Самойлов.
 Автор А. В. Зилоти.
 Режиссер Г. И. Горелов.
 Суфлер * * *

Сотрудники и сотрудницы Гос. Акад. Др.
Театра.

Действие происходит в Англии, в 1605 году.

Театральная публика, артисты, художники
и литераторы встречаются

у **МАКСИМА,**

с 10 час. вечера до 3 час. ночи.

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

?!! СТОЛ АРТИСТА ?!

= Таверна Максим =

По Вторникам **ПРЕМЬЕРЫ.**

Режиссер **Ж. Яхтохов.** ☒ Зав. худ. частью **А. Троссер.**

Оркестр под управлением **А. Эдаховского.**

О. А. ЛЕБСКАЯ

Гостиный Двор, б. Суровская
119 линия 119

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

Прием заказов.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР НОТ

(РУССКИХ и ИНОСТРАННЫХ ИЗДАНИЙ)

и **УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО МУЗЫКЕ**

имеются во вновь открытом Нотном магазине

Ф. К. САДОВСКОГО и К^о

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

И. ДАТТЕЛЬ

Мужской и дамский портной

б. Михайловская ул., дом
Европейской гостиницы.

Многолетняя практика в Лондоне, Париже и Вене.

Всевозможные меховые работы.

ЭКОНОМЬТЕ ВАШИ ДЕНЬГИ!

НЕ ПРОДАВАЙТЕ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ, не обращаясь в комиссионное бюро

С. ЛАЗАРЕВИЧ и А. ГИМЕИН.

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

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

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

ОЦЕНКА БЕСПЛАТНО.

быв. НЕВСКИЙ пр., № 63.

АТЕЛЬЕ ДАМСКИХ ВЕРХНИХ ВЕЩЕЙ

Братья А. и М. ПОРТНОВЫ,

и С. С. СЕРГЕЕВ.

Троицкая ул. д. 5, кв. 22.

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

ОТДЕЛ МЕХОВЫХ ВЕЩЕЙ и ПОДБОРКА РАЗНЫХ МЕХОВ.

„БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“

площадь восстания (быв. ЗНАМЕНСКАЯ).

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

Ц Е Н Ы У М Е Р Е Н Н Ы Е.

При ресторане от 11 час. веч. кабаре:

Роскошная программа. М.М. Оркестр музыки. Кабинеты. Первокласная
кухня.

СВЕТЛО!

ТЕПЛО!

УЮТНО!

ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО.

БИЛЛИАРД.

ПИВО.

ВНОВЬ ОТКРЫТ меховой магазин ф. А. Штарев и ф. М. Д. Королев

сущ. с 1890 года.

Гороховая, 16, уг. Красного моста.

Лучший шоколад, карамель и мокпаксье можно получить ТОЛЬКО у ВИТОЛЬД ПОППЕ

б. Невский пр., 7, Садовая, 12, Петр. ст., Большой пр., 88.

ВСЕМ ТРЕСТАМ, ПРЕДПРИЯТИЯМ и УЧРЕЖДЕНИЯМ!

ВЫШЕЛ ЖУРНАЛ

„ФИНАНСЫ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ“

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

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

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

**ПЕТРОГРАДСКИЙ
Государственный Трест Кожевенной Промышленности**

„ПЕТРОКОЖТРЕСТ“

Основной Государственный фонд 17.468.168 зол. руб.

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

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

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

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., Вол. пр., 55—3, уг. Покровской, вход с Покровской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-40-10.

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

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

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

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

Весь товар на кожаной подошве, цены умеренные.

б) по продаже шорных изделий:

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

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

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

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

г) кожаная торговля и приклад.

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

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

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

Розничные магазины в Москве:

1. Кузнецкий пер., тел. 28-28.

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

РЕЗИНО-ТРЕСТ.

КОНТОРА И СКЛАД:

Петроград, Екатерининский кан., 34.

Розничные магазины:

Гостинный двор, № 42-43.

Петрогр. ст., Большой пр., 44.

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ И ПРОДАЕТ:

Галоши

Авто

Вело

Мото

Покрышки и камеры

Шины для грузовиков и экипажей

Ремни резиновые

Рукава пеньковые и резиновые

Набойки

Мячи

Игрушки

и всевозможные технические и хирургические резиновые изделия.

ПЕТРОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАШИНОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ТРЕСТ.

Управление: Петроград, Сергиевская, 17.

Тел. 5-51-77, 5-51-78, 1-38-54.

Телеграфный адрес: ПЕТРОГРАД МАШИНОСТРОЙ.

ОБЪЕДИНЯЕТ ЗАВОДЫ:

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

ТРЕСТ ИЗГОТОВЛЯЕТ и ПОСТАВЛЯЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДЕЛИЯ:

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

ПАРОВОЗЫ и ВАГОНЫ—постройка, ремонт, запасные части.

УЗКОКОЛЕЙНЫЕ ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ—оборудование полотна и вагонетки.

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

ДВИГАТЕЛИ ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ—специально Дизеля.

ПНЕВМАТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ—компрессора, инструмент, запас. части, табачные машины, папиросо-набивные, гильзо-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 преис-куранту и по особым заказам по чертежам.

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

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

1122-6

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

75 рублей.