



№ 9.

Воскресенье
12 Ноября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: 1. „Маскарад“ Лермонтова, Вл. Боцяновского (продолжение).—2. Сто и пятьдесят лет назад, П. Гнедича.—3. „Театральные впечатления“, Н. Розенталя.—4. „Дневник театрала“, Незнамова.—5. „Большое дело“, Н. Жуковской.—6. Ф. С. Анименко, Н. Малкова.—7. „Театральный концерт“, Н. Ж. Л.—8. П. А. Гердт, Н. Насилова.—9. „Письма о русской опере и балете“, Игоря Глебова.—10. О Нижинском, А. М.—11. Хроника.—12. Репертуар.—13. Программы спектаклей Академич. театров.—14. Объявления.

Иллюстрации: Портреты А. К. Глазунова, Нижинского и Пуни.

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

Ответственный редактор
Я. Я. Полферов.



Замеченные опечатки:

В статье Вл. Бояновского: „Маскарад“ Лермонтова, читать: вместо Дюконфа—Дюканжа, вместо Велепольский,—Великопольский, вместо „Родине“—„Рудине“, вместо белые рублики—былые рублики.

П. П. 22-1

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских
Государственных Академических
Театров.

№ 9.

Воскресенье
12 Ноября.

Петроград.
1922 г.

Издания Государственной Академическ. Филармонии.

Петроград, ул. Лассалья (б. Михайловская), 2. Телеф. 1-34-18.

Имеются в продаже:

В. Беляев.

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

Игорь Глебов.

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

Чайковский. Третье изд. (дополненное), стр. 69. Обложка А. Н. Лео.

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

Памяти Данте.

Игорь Глебов. Данте и музыка.

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

Даргомыжский.

Автобиография. Письма. Воспоминания современников. под редакцией 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.

Поступили в продажу новые книги:

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

ПЕРЕПИСКА

А. Н. Скрябина и М. П. Беляева.

Под редакцией, с вступительной статьей и примечаниями **В. М. Беляева.** Стр. 180+VIII с тремя портретами и факсимиле письма Скрябина на отдельных листах. Обложка **М. В. Добужинского.**

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, детских книг и нот.

ПРЕДЛАГАЕТ в большом количестве комплекты театральных билетов.

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

Поступила в продажу **НОВАЯ КНИГА**

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

Осталось ограниченное количество книги „**БАЛЕТ**“ по рисункам Павла Гончарова.

ПЕТРОГРАДСКИЙ ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР

под руководством режиссера Заславского.

Зал Политехникума Путей Сообщения: Бородинская, 6.

В репертуар с 14 по 21 ноября входят следующие пьесы: МЫСЛЬ—Андреева, перевод Заславского; ПРИВИДЕНИЕ (Ди Гайстер)—Ибсена, перевод Заславского; ЗИ ЗУХР А ШУТЕФ—оперетта; ДИ АМЕРИКАНЕРИН—оперетта.

Готовится к постановке премьеры 1-й раз в России: ТУВЪЕ ДЕР МИЛХИГЕР—Шолом Алейхема.

Билеты на все спектакли продаются в торговом доме ЗИВ и Комп.: Проспект Володарского (б. Литейный), 59, уг. Невского, до 5 ч. веч. С 5 час. в кассе театра: Бородинская, 6.

КАБАРЕ „ШКВАЛ“ ВАРЬЕТЕ

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

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

Светло! Тепло! Уютно!

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

При кабаре постоянное дежурство автомобилей.

Кондитерская, булочная и хлебопекарня

П. А. ИВАНОВА-ШМАРОВА.

Пр. 25 Октября (б. Невский), 96.

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

ОТПУСК ТОВАРОВ производится как в розницу, так и оптом.

ФИРМА ТВЕРДО СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЬЮ ДОСТУПНОСТЬ, ЛУЧШЕЕ ИЗГОТОВЛЕНИЕ, БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР и АБСОЛЮТНУЮ ГИГИЕНИЧНОСТЬ ИЗДЕЛИЙ.

КНИГИ

УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ

— В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ —

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

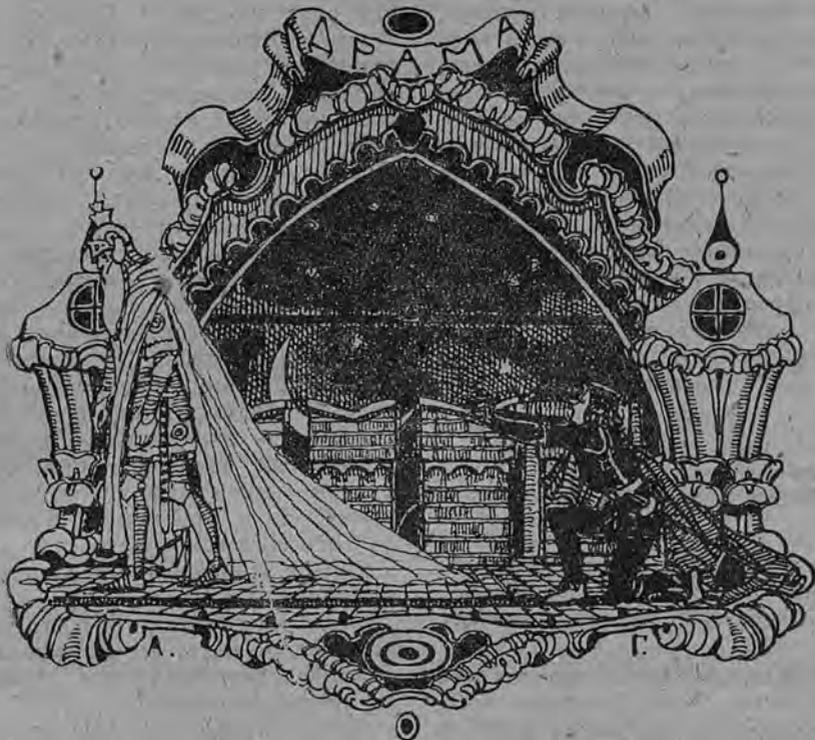
„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ“ (И. СОЛОМИН).

Специально чулочно-трикотажная мастерская С. И. ДУБРОВСКОГО.
просп. Нахимсона (быв. Владимирский просп.), 15.

Трико для Балета!! Большой выбор.

Прием заказов на всевозможные вязанные изделия. Большой выбор готовых вещей.

К НАСТУПЛЕНИЮ ХОЛОДОВ: Жакеты, фуфайки и пр.



«Маскарад» Лермонтова.

II.

(Продолжение).

Действительно, самое простое сопоставление этих двух вариантов одного и того же сюжета — «Маскарад» с «Арбениным» показывает, что в «Арбенине» мы имеем почти новое, самостоятельное произведение.

Даже количественно, из первой пьесы во вторую Лермонтов перенес не более одной трети стихов.

Кроме того, сюда введены совершенно новые лица, и не второстепенные, а такие значительные по своему существу, как молодая девушка Оленька, упразднены баронесса Штраль и

такое играющее видную роль в первой редакции лицо, как Неизвестный. Не говоря уже о некоторых деталях, вроде, например, характеристики о Трущове, относительно которого во второй редакции пояснено: «не знаю, штатский иль военный». Очевидно с тем, чтобы его не приняла цензура определенно за военного, как особо охраняемого.

Но самое главное, это коренное различие в отношении поэта к центральной героине пьесы Нине, и развязке самой драмы. Если в первой

редакции Нина рисуется хотя и пу-
стенным, но все же невинным, аро-
матным, красивым цветком, прежде-
временен увядшим в душной атмосфе-
ре большого света, грубо и без всякой
вины с ее стороны им растоптанным,
то здесь, в новом портрете второй ре-
дакции перед нами уже пустая, вет-
ренная, определенно обманывающая
своего мужа, сознательно лгущая жен-
щина, не стесняющаяся очернить, для
своих целей, живущую у них в доме
невинную молодую девушку. Арбенин,
не убивая ее, как в первой редакции,
только пугает ее ядом. Он до такой
степени презирает ее, что даже не
считает возможным драться за нее на
дуэли и прямо говорит князю:

За что ж мы будем драться? Пусть убьет
Один из нас другого, так что ж дале?
Мы ж в дураках—на первом бале
Она любовника, иль мужа вновь найдет.

Вместо мести жене ядом, как в
первой редакции, и дуэли, Арбенин
сам бежит из дому и на вопрос
Оленьки, вернется ли он, отвечает
„никогда“.

Сама драма в этой переделке как
бы упростилась, получила более жиз-
ненную, реальную окраску. Если в
первой редакции Арбенин носит в
себе черты романтического злодея и
даже демоничен настолько, что акад.
Н. А. Котляревский счел возможным
его характеризовать „демоном во фра-
ке“ (облик этот придает ему и Ю. М.
Юрьев в своем исполнении), то здесь
эти черты исчезают.

Перед нами уже не романтический
злодей, а скорее наш старый знакомый
Чацкий, но только женившийся на
Софье, или, еще вернее, смесь Чац-
кого с Загорецким. И, мне кажется,
не простая случайность, что „Маска-
рад“ написан (заметьте только „Ма-
скарад“!) стилем и языком, часто на-
поминающим „Горе от ума“. Как Чац-
кий, и Арбенин, во второй редакции
испытывающий „миллион терзаний“,
бежит искать по свету, где оскорблен-
ному есть чувству уголок,

И эта перемена — вовсе не слу-
чайность, вызванная цензурными пред-
начертаниями. Здесь сказалось основ-
ное свойство работы Лермонтова над
всеми его произведениями. Мы знаем,
как поэт выявляет свою мысль по-
степенно, развивает то или иное по-
ложение в несколько приемов. Про-
стое сравнение „Мцыри“ с „Боярином
Оршей“, „Демона“, драмы „Испанцы“,
„Странный человек“, „Маскарад“,
„Герой нашего времени“ и др. пока-
зывает совершенно наглядно, — как
разрабатывается и отделяется ху-
дожником лицо в сущности одного и
того же героя того времени, начиная
с Демона и кончая Печориным.

Нина, напр., определенно назы-
вает Арбенина „странным человеком“.

А герой ранней пьесы Лермонтова
„Странный человек“ тоже Арбенин
старик—переживает почти что ту же
драму, что и Арбенин в „Маскараде“.

Он также вопиюще жесток по отно-
шению к жене, которую считает из-
менницей.

— Отец, говорит ему его сын, за-
щищающий мать, вы не поняли эту
нежную, божественную душу, или
вы несправедливы.

И как Арбенин в „Маскараде“ хо-
лодно смотрит на смерть отравления
им жены, так Арбенин в „Странном
человеке“ отказывается исполнить
последнее желание его умирающей
жены придти к ней проститься перед
смертью.

Арбенин, конечно, только один из
этих портрета Печорина, это доста-
точно ясно, и потому подробно оста-
навливаться на этом вопросе не буду.

Отмечу только, что последняя ре-
дакция драмы, в этом отношении, бе-
зусловно является шагом вперед по
отношению к Арбенину. Если Арбенин
первой редакции приближается к Де-
мону, то в последней он становится
более земным, реальным и жизненным,
почти становится Печориным.

Начавший с Кавказа отвлеченный,
неземной Демон, пройдя через горни-
ло жизни петербургского высшего све-

та, побывав во фраке Арбенина, возвращается на тот же Кавказ, но уже другим, возвращается Печориным, а в отрывке из начатой повести (1841 г.) опять появляется даже под своей прежней фамилией Арбенина, только уже не Евгения, а Александра Сергеевича.

Н. А. Котляревский высказал мысль, что Лермонтов интересуется одним и тем же лицом, остальные — лишь бледные атрибуты главного.

„В драме „Маскарад“, говорит академ. Котляревский, *среда* ни чуть не уясняет и не определяет внутренней сложной жизни Арбенина“ *).

Едва ли, однако, такое мнение может быть принято всецело, особенно после ознакомления с драмой „Маскарад“ во всех ее редакциях.

Уже само заглавие пьесы показывает, что поэт имел в виду здесь не „лицо“, а лица, среду. В самом деле, почти все произведения Лермонтова носят заглавия личные; „Демон“, „Мцыри“, „Боярин Орша“, „Купец Калашников“, „Герой нашего времени“, „Княжна Мэри“, „Странный человек“ и т. д.

Правда, последнему варианту „Маскарада“ он дал тоже личное заглавие „Арбенин“, по существу все же пьеса осталась тем же маскарадным вихрем, именно „определившим“ сложную жизнь не только одного Арбенина, но всех героев пьесы, вплоть до юной Оленьки.

В самом деле, чувствуется ли в этой драме сила *среды* и если да, то какой среды?

Думается, что тут даже вопроса не может быть.

Среда эта — свет, с его маскарадами, балами, картежной игрой, с его ложью, пустотой, пошлостью.

Достаточно прочесть хотя бы „Записки“ Смирновой для того, чтобы видеть, в какой моде были в то время балы, маскарады, не только в доме Энгельгардтов, где бывал царь и по-

тому взятых под особую защиту театральной цензурой, но даже, что едва ли не самое главное, при дворе. То же и о картежной игре.

Начиная уже с конца XVIII в. картежная игра получила у нас самое широкое распространение.

В любопытном „Описании столичного города Санкт-Петербурга“, изданном при Екатерине II в 1791 г. отмечается, что „картежная игра есть наиупотребительнейшее упражнение обоего пола“ („Описание“, ч. II, стр. 617).

В XIX в. эта страсть к картежной игре приняла размеры почти эпидемии.

Существует мнение, что в Загоречком Грибоедов видел шулера, обыгравшего всех наверняка, так как в то время было не мало таких домов, где велись азартные игры *).

Герман в „Пиковой даме“, в жажде узнать тайну выйгрыша, приносит в жертву свою любовь...

Хлестаков не мог приехать к отцу, чтобы его не обыграл по дороге какой то капитан.

Гоголь пишет комедию „Игроки“ именно в это время, в 1837 году.

Имеет огромный успех знаменитая „Жизнь игрока“ Дюконфа и другие пьесы из жизни игроков.

Друг Пушкина Павел Воинович Нащокин проигрывает целые состояния.

Сам Пушкин, по злому замечанию его друга Велепольского, написавшему даже на игроков злую сатиру, играл с исключительным азартом.

И Велепольский не без яда напоминает:

... как сменяя
Белые рублики в кесе,
Глава „Онегина“ вторая
С'езжала скромно на тузе **).

*) Собр. сочинений А. С. Грибоедова. Под ред. Н. К. Пиксанова. Изд. Акад. Наук. Т. II, стр. 351.

**) Сборник памяти Л. Н. Майкова. Спб. 1902, стр. 369. Ср. также „Русск. Стар.“, 1890 г., № 11, стр. 513.

*) Лермонтов, стр. 410.

Повидимому, игра была настолько большим местом, что один этот намек едва не послужил к серьезной ссоре Пушкина с Велепольским...

В архиве третьего отделения хранится целая куча дел об игроках того времени, которых всячески преследовали, но все-же исправить не могли...

Тургенев отмечает в „Родине“ (время действия—сороковые годы), что стены многих почтовых станций были украшены картинками, представлявшими жизнь известного игрока Жоржа де Жермани. При этом было сделано наблюдение, что там, где такие картинки висели, „путешественнику нечего надеяться на быстрый отъезд: успеет он налюбоваться на закругленный кок, белый раскидной жилет и чрезвычайно узкие и короткие панталоны игрока в молодости, на его исступленную физиономию“.

Для цензуры нужно было писать иначе, чем писал Лермонтов.

В 1837 году, напр., в С.-Петербурге вышел роман какого то А. Б. „Два портрета и два гибельных проигрыша“, рисующий картинку из жизни игроков. Герой его Модест Даверлиенский, очевидно за то, что он в глубине своей души все-же *Модест* и при том *Даверлиенский*, хотя и увлекался до страсти игрой, хотя и проигрывает состояние, но все-же, в конце концов, вознаграждается красивой женой и счастливой жизнью.

За то обыгравшие его шулера накажутся беспощадно, все гибнут: Дебрев, спившийся, погиб „самую ужасной смертью“ — зарезался бритвой, Родский обыграл Модеста в начале весны, а в конце зимы его нашли замерзшим на Волковом поле. „Конец Крапана, главы разбойничьей шайки, был насильствен“. Его убили обнаружившие его шулерство игроки—бутылками.

А Даверлиенский „благодарил PROVIDЕНИЕ, выведшее его терновым путем из вертепа азартной игры“.

Третью часть своего романа А. Б. снабдил эпиграфом из стихов кн. Долгорукого:

Игрок, не редко, в краткий миг
Всего лишается в азарте;
И сколько есть домов таких,
Где весь насущный хлеб на карте.

Вот та среда, та атмосфера, в которой действовал Арбенин, воздух, которым он дышал и которым, конечно, обуславливалась вся его жизнь.

Цензор Ольдекоп, не одобрявший основной тенденции „Маскарада“, сделал, между прочим, намек, что быть может в основу „Маскарада“ положен какой нибудь действительный случай.

Возможно и, пожалуй, даже не так трудно найти в пьесе некоторые весьма конкретные на это намеки.

В. Боцяновский.

(Продолжение следует).



Сто и пятьдесят лет назад.

(Справка из истории русского театра).

I.

Ровно сто лет назад, в 1822 году, в драматическом государственном (тогда императорском) театре, разыгралось происшествие такого рода.

Блистала тогда в театре Екатерина Семенова, некогда воспетая Пуш-

киным, — красавица с античным профилем, соперница самой m-lle Жорж Веймар, французской девицы, бежавшей к нам из Парижа, с титулом не только первой трагической актрисы империи, но и фаворитки самого На-

полеона. М-ле Жорж явилась к нам на берега Невы учительницей — как надо декламировать Расина, Корнеля и Вольтера. Та французская школа декламации, что начала свое правильное развитие со времен Roi Soleil, достигла в эпоху empire своей кульминационной точки. То голос исполнительницы повышался, доходил до крика, то вдруг падал, зловещий шёпот сменял исступление. Жесты страдания и беспомощности (были такие жесты!) шли вслед за величественными жестами негодования и ярости. — Это было для русской публики, — никогда не видавшей высшей дрессировки декламационной школы, — новостью, и успех парижской красавицы был огромный.

Но Екатерина Семенова мало была смущена появлением Жорж. Талант у нее был меньший, чем у француженки. Семенова была дочь крепостной, принадлежавшей воспитателю одного военного корпуса. Хотя ее мать была кухаркой, но удостоилась внимания со стороны своего владельца, и результатом их связи была девочка, сперва отданная в театральное училище, а потом — звезда первой величины на сцене. Такие явления в театре не были исключительными. Вся история нашего театра показывает, что крепостное право, давшее десятки превосходных помещичьих театров, выделило именно из податного сословия величайших деятелей драмы. Таковы были Жемчугова, Мочалов, Щепкин. Для сцены Щепкин был тем же, чем Гоголь для литературы. — И этих выходцев из низшего слоя общество принимало в свою среду. Жемчугова стала женою своего помещика графа Шереметева, Семенова вышла замуж за князя Гагарина.

Влияние м-ле Жорж сказалось не только на том, что она показала, что такое дикция и декламация, основанная на традициях. Она сумела так поставить себя в обществе, что ей целовал руку сам Александр Павло-

вич. Она ездила в карете цугом, и раз опрокинула государя в канаву, вместе с его дрожками, встретившись с ним в узком переулке. Когда Жорж возвратилась на родину, она оставила в Москве и Петербурге целую уйму неоплаченных счетов, — чем доказала, что не одни вельможи и дворяне могут пользоваться неограниченным кредитом.

После ее отъезда Семенова стала полновластной владычицей драматической сцены. Она не смущаясь повторила вольтеровского Танкреда, в переводе на „язык родных осин“.

К приподнятой декламации француженки она прибавила горячий паэос своих учителей и тот внутренний талант, которым она, несомненно, обладала. Патриотизм играл, конечно, не малую роль в признании, что она *выше* Жорж. Как бы то ни было, она стала царицей театра.

II.

Но вот появилась Колосова. Хорошенькая, моложе Семеновой, при том несравненно лучше чем она образованная, она сразу явилась ее соперницей. Театралы разделились на два лагеря: почитателей Семеновой, и почитателей Колосовой. Случилось, что всегда у нас бывает, — нельзя восторгаться одним, и не хулить другого. Так было и в данном случае. Почему бы не быть двум талантливым актрисам на одной сцене? Нет! Мало того, что аплодировали и забрасывали цветами любимую актрису — надо было непременно делать гадости ее сопернице, и кидать на сцену вместо цветов дохлятину. — Конечно, Семенова, обладавшая, повидимому, далеко не ангельским характером, возненавидела Колосову, и пользуясь тем, что Колосова отправилась за границу, стала готовить ей заместительницу: Азаревичеву, молоденькую девочку, еще малоопытную и совсем неготовую артистку.

18 сентября 1822 года по старому стилю, в бенефис Толченова, давали трагедию Озерова „Поликсену“. Впервые выступил в этот день на сцену будущий трагик Василий Каратыгин, обладавший громовым басом. Он играл Пирре, Гекубу — Семенова, Поликсену — Азаревичева. — Каратыгин имел оглушительный успех, — поняли, что это усовершенствованный трагик Яковлев. Семенова была очень ревнива к вызовам, — ей одинаково было нестерпимо — вызывают ли актеров или актрис. Вызывали Каратыгина, но Семенова вывела свою Азаревичеву и указала на нее зрительному залу, как на главную причину успеха „Поликсены“. Публике это не понравилось, и из партера раздались крики:

— Азаревичеву не надо!

Громче всех кричал Катенин. Это был молодой „друг“ театра. Он проходил с ненавистной Колосовой роли, он готовил к дебюту и Каратыгина. Сам не актер и не профессиональный учитель, он был интеллигентный, образованный человек, и требовал от своих учеников не декламации, а переживания. Видя, как Семенова хочет сорвать успех Каратыгина, выдвигая на первый план свое протезе, он не стесняясь кричал, что Азаревичеву никто не зовет, что выводить ее перед публикой — дерзость и издевательство. — Все это в тот же вечер было передано усердными наушниками Семеновой.

III.

Самовластная, необузданного нрава, она не могла этого вынести. Она знала, что тогдашний генерал-губернатор, граф Милорадович, не долюбивал Катенина. Этот хотя и молодой, но уже отставной полковник, своими эксцентричными выходками и резкой речью, причинял ему не мало неприятностей. И вот Семенова в слезах (их умеют при случае так хорошо проливать талантливые артистки) — кинулась на другой день к графу,

и заявила, что она не может более служить в театре, где зрители позволяют относиться к ней так резко, как господин Катенин. — Милорадович ее успокоил, и сказал, что он обуздает полковника. Катенин был немедленно вызван, и ему было поставлено на вид, что госпожа Семенова не желает более играть в его присутствии. А потому ему изменяется в обязанность — не бывать на тех спектаклях, когда Семенова играет, — „ибо лишить публику наслаждения видеть замечательную артистку нельзя“. — Об исполнении этого „предложения“ Катенин должен был выдать подписку, а о случившемся было донесено государю за границу, где он в ту пору находился.

Но подписка Катенина не помогла. Осуждений игре Семеновой продолжались, и, наконец приняли такие размеры, что Милорадович прибег к экстраординарным мерам. Чего доброго, это даже единственный пример в истории нашего театра. Драма была лишена своего „друга“: Катенину было приказано выехать из Петербурга в свое имение в Костромскую губернию, и там находиться безотлучно. Но так как ему было предписано выехать немедленно, а дела его были не устроены, то он испросил себе разрешение проживать до устройства их в пределах петербургской губернии. Это было разрешено. Резиденцией для своего пребывания Катенин избрал „Красный кабачек“, — вертепик по петергофской дороге близ Сергиевской пустыни, где шли непрерывные кутежи гвардейской и вообще аристократической молодежи. Там Катенин прожил целый месяц, и потом оттуда укатил в начале декабря, в свой Кологривский уезд.

IV.

Петербургские остряки-бонмотисты рассказывали, что Катенин разбил себе лоб о „гагаринскую“ набережную. Конечно, связь Семеновой с

князем Гагариным, будущим ее мужем, содействовала исключительным распоряжениям генерал-губернатора. Не будь аристократа-князя, может быть, дохлой кошке, кинутой на сцену, не было бы придано такого значения. Слезы прелестной женщины, пролитые пред генерал-губернатором, были только крупницей по сравнению с тем, какое давление оказал на него Гагарин. Но всеисильная судьба все уравнивает, все сглаживает. И ostrакизм Катенина не послужил на пользу Семеновой.

Колосова поехала за границу, с своей матерью, отличной балериной, — чтобы ближе ознакомиться с французской школой игры, и кое-чему поучиться. Поездка эта была чреватее последствиями, чем все интриги и свары Семеновы. — Семенова не знала, в какую сторону кинуться. Она стала выступать после трагедии в ролях ingenue, с своими героически-пышными контурами. С ними еще можно было играть Аменаиду в вольтеровском „Танкреде“, но уж никак не в водевилях, что начали входит в моду в репертуар начала столетия. — Всякая молодая актриса, стяжавшая у публики аплодисменты, казалась ей уже личным врагом, подкапывающимся под ее благополучие. Она протезировала тем, кто был ей безопасен. Мелочь и бездарность — была та почва, на которой она строила свой жизненный успех. Чуть замечался в ком истинный талант, — тот делался ей ненавистен. — Колосова вернулась назад законченной артисткой, опиравшейся не только на свой непосредственный талант и приятную внешность, а и на ту школу, которую она прошла в Европе. Предсказанье И. А. Крылова оправдывалось; она, совсем еще молоденькой девочкой, читала перед ним его басни, и он тогда еще пророчил ей блестящую будущность. Потом Катенин развил в ней чувство литературности. Затем Франция дала ей школу. Во всеоружии таланта, моло-

дости и красоты, она выступала теперь на ряду с Семеновой, и не боялась сравнения с ней.

Капризы Семеновы, желание сделать неприятность своему начальству, заставляли ее, под предлогом болезни, отменять назначенные спектакли. Тогда дирекция, зная ее расчетливость, ввела „разовые“, — т. е. отдельную плату за каждый выход. Это дало свои плоды: Семенова сделалась гораздо крепче здоровьем, и выходила на сцену несколько вечеров подряд. Но это все же не помешало ей подаваться в отставку, при каждом удобном и неудобном случае, и то служить, то не служить. — Строптивость ее характера делала ее более чем неприятным товарищем, и все держались от нее в стороне.

V.

Отсутствие Катенина из Петербурга не послужило для Семеновы апофеозом. Самым лучшим выходом из создавшегося положения, — а высылка Катенина создала для нее целую клику врагов, — было ее превращение в княгиню Гагарину. Но князь, повидимому, долго колебался вступить в брак с актрисой, к ногам которой пылкая молодежь бросала не только цветы, но и дохлых котят. В конце концов „ночная кукушка перекуковала“, и Семенова, понятное дело покинув сцену, сделалась представительницею одного из самых старинных русских родов. — Зависть со стороны ее прежних сослуживиц не знала предела. Никто так не пристрастен к честолюбию, как чюди низов. Родившись на кухне, пройдя все фазы успеха и властвования над толпой, она кончала полновластной княгиней в княжеских чертогах, и над вензелем ее инициалов могла красоваться корона шапкой, увенчанная крестом. Насколько прежние ее подруги не скрывали своей зависти, настолько же она не скрывала

своего покровительственного снисхождения к ним, которое часто граничило с презрением.

Катенина сослала в деревню на десять лет. Но Милорадович был убит во время декабрьских событий, Семенова оставила сцену, наступило новое царствование; Катенин был прощен, и снова зачислен на службу. А Колосова вышла замуж за Каратыгина, того самого трагика, успех которого хотела так сорвать Семенова во время дебюта. Сделавшись Каратыгиной, она гораздо более занялась положением на сцене мужа, чем своим собственным. У себя в доме он устроил сцену, и ночи напролет, в костюме и гриме проходил перед пустой залой роли, и единственной слушательницей, учителем и критиком была его жена. Часто от соседей присылали сказать, чтоб „не орали так ночью: люди спать хотят“. На время он утихал, но потом отдавался опять своему делу, и Колосова поправляла и направляла его работу в ту или другую сторону.

Таковы были нравы сто лет назад. Так относились к искусству и так грызли друг друга тогдашние обитатели Петербурга.

VI.

В текущем сезоне 1922-23 годов исполняется полстолетие появления в репертуаре двух пьес, до сих пор не сходящих с театральных подмостков: „Каширской Старины“ — Д. В. Аверкиева и „Старого барина“, А. И. Пальма.

Успех обеих пьес при первом их представлении был неодинаков. Насколько пьеса Пальма была встречена единодушными похвалами, настолько драма Аверкиева неодобрена. Особенно на „Старину“ напал А. С. Суворин, писавший тогда свои театральные рецензии под псевдонимом Незнакомца в „Петербургских Ведомостях“. Едва ли стоило так превозносить „Барина“ и так унижать авер-

киевскую пьесу. Чего доброго, если подойти с литературным масштабом, „Старина“ окажется не ниже пальмовского произведения.

Но искони веков критика не отделяет текста от исполнителя. Превосходное исполнение актером роли кажется ей следствием того, что автор дал чудесный материал. Сыграет артист плохо, — кажется, что плохо само произведение. Примеров не занимать статью. „Лес“ Островского и его „Поздняя любовь“ были признаны критикой слабейшими его произведениями, и ошканы публикой, собравшейся на первое представление. Но впечатление это образовалось от того, что обе пьесы были разыграны отвратительно. Стоило взяться потом за роли, сыгранные Бурдиным и Струйским — другим, более талантливым исполнителем, — и сами пьесы оказались талантливыми. Тоже произошло и в сезон 1872-73 годов. В „Старом Барине“ роль Опольева была изумительно передана В. В. Самойловым, так что ее причислили все критики к величайшим его созданиям. В „Каширской Старине“, напротив того, роль Марьицы, данная Яблочкиной 1-й, актрисе самого среднего уровня, была исполнена бледно. Роль Василия отдана была Петру Степанову — хорошему характерному актеру, и очень посредственному любовнику. Тщательное исполнение второстепенных ролей не помогло успеху, и пьеса со второго уже представления перестала давать сборы. В Москве, где Марьица досталась Федотовой, успех был гораздо больше. Аверкиеву мешало главным образом то, что он был сотрудником ретроградных журналов, и печатал свои пьесы в органе Каткова. Этого не могла ему простить молодежь, и мнение ее отражалось на успехе его драматических произведений. — Помогал этому и строптивый нрав автора: он был заносчив, на ножах с доброй половиной представителей прессы. В его пользу раздава-

лось мало голосов, и он оставался в тени даже в тех случаях, когда заслуживал иного отношения.

Время выявляло истину. „Каширская Старина“ оказалась одной из ходовых пьес репертуара, и бесчисленное число раз прошла на сценах. Не было такого захолустного театра, где бы ее не играли, не было такой драматической примадонны, которая не сыграла бы Марьицу. Ingenues рвались к Глаше, а комики к Живуле. Эти три роли создали пьесе долговечный успех, и в сотый раз подтвердили, что неуспех первого представления и отзывы критики влияют только на соседние спектакли, а в дальнейшем течении времени не играют никакой роли.

VII.

Выше сказано, что вторые роли в „Каширской Старине“ были исполнены куда лучше первых. Прежде всего надо отметить Самойлова, великолепно сыгравшего Бородавку. И не только сцена с боярином Коркиным вызывала бурю аплодисментов, но даже крохотный диалог, где он со старой женой проходит на игрище через лужайку, вслед им с таким добродушием и старческим снисхождением к „хлебнувшей старухе“, что вызывал целые громы аплодисментов. Впоследствии, когда роль Бородавки перешла к Варламову, актеру бесспорно талантливому, от этого выхода ничего не осталось.

Глашу играла прекрасно Яблочкина 2-я, падчерица Яблочкиной 1-й, — дочь от первого брака главного режиссера. Звали эту Яблочкину 2-ю Евгенией Александровной. Судьба готовила, повидимому, ей блестящую будущность, — но вышло иначе. На ней — крупном явлении нашей сцены начала 70-х годов — надо подробнее остановиться, тем более, что в этом году истекает десятилетие ее смерти и надо, наконец, на место поставить эту талантливую артистку.

Выступила она на сцену совсем молоденькой девочкой осенью 1868 года, в бенефис отца, в водевиле „Дамский вагон“, в день представления впервые на русской сцене оффенбаховской „Прекрасной Елены“. Кроме пискливого голоса критики ничего в дебютантке не нашли. Но проходит год, другой, она разворачивается, играя сперва роли в водевилях, она переходит к комедии и исполняет ряд характерных ролей. Она чудесно играет „По духовному завещанию“, и сам Островский в восторге от нее, как она сыграла Агнию в его новой пьесе „Не все коту масленица“. Роль Глаши в „Каширской Старине“ укрепила публику в мнении, что это большая актриса в будущем, — и что отсутствие Линской, этого „Мартынова в юбке“, умершей как раз в это время, со временем может быть с успехом заполнено присутствием Евгении Яблочкиной.

Но в посту 1873 года произошло нечто странное. Ее отец сумел получить антрепризу в Тифлисе. Забрав свою вторую жену, дочь, и жениха ее Журина, он внезапно укатил на Кавказ, нарушив обязательства и свои и членов своей семьи с дирекцией. Приказано было „высочайше“ их назад не принимать, — и семья Яблочкина осталась в провинции. — Много лет спустя, Серафима (мачеха) добилась того, что ее взяли на сцену императорского Малого театра в Москве, где она и служила до смерти, и где до сих пор служит ее дочь Александра. — А Евгения вышла замуж за Журина и стала превосходной характерной артисткой. К сожалению и она, и ее муж подпали тому пороку, который так свойственен русским актерам. Журин повесился в припадке белой горячки, а Евгения Александровна задолго до старости должна была покинуть сцену: Ее приглашали в 1901 году вернуться в Александринский театр. Она очень благодарила, ответила, что уже „поздно“, и вскоре поступила в „Убежище для престарелых деятелей сцены“.

которое было учреждено Театральным Обществом. Там она и скончалась в 1912 году.

VIII.

Насколько она была крупным талантом, видно из того, что Савина, принятая в следующем сезоне на ее место, не имела успеха в тех ролях, которые играла Яблочкина. Сравнения были не в пользу Савиной. Особенно неудавались ей *ingénue* в водевилях. Только когда она сыграла Елену в „Злобе дня“ и Дашеньку в „Мишуре“—ее репутация упрочилась. Яблочкину долго поминали театралы.— Отчасти ее напоминала впоследствии в бытовых ролях Лола. Но Лола переигрывала и имела склонность больше к комическому, чем к характерному амплуа, и останься она в живых (она кончила лет 40-ка самоубийством) из нее выработалась бы превосходная комическая старуха. Обе

и Яблочкина и Лола не имели того, что называется сценической наружностью. Оне были небольшого роста, поджарые, светлые шатенки с серыми глазами. Но пропорциональность сложения много им помогала.

При исполнении „Старого барина“ в первой его постановке на Александринской сцене, кроме Самойлова выдальсь Нильский—игравший Гаммера, Читау—игравшая жену Гаммера и Зубов, игравший камердинера. Но за то очень плох был Бурдин в роли Бухарова. Впоследствии эту роль играл Киселевский, и играл очень типично. Но, — увь! — тогда Опольева изображал Чарский, и вместо блестящего бон-вивана представил скучного столоначальника департамента. Старого барина играл потом Горев и имел в этой роли успех. Даже его прошальный бенефис в Петербурге, в 1900 году был „Старый барин“.

П. Гнедич.



Театральные впечатления.

„Маскарад“ Лермонтова в Академическом драматическом театре.

Главным достоинством постановки „Маскарада“ Лермонтова в Академическом драматическом театре является, с моей точки зрения, обнаружение в ней вечного, общечеловеческого смысла пьесы. Гениальный юноша поэт, еще далеко не владея ни стихом, ни знанием сцены, проникновенно ощутил роковое противоречие, живущее в каждом человеке, противоречие между его подлинным лицом и надетой на себя маской.

Мир—театр.

В нем женщины, мужчины, все—актеры. У каждого есть вход и выход свой,—говорит Жак в комедии Шекспира „Как вам это понравится“. Ту же мысль настойчиво высказывает и лермонтовский Арбенин:

Что жизнь?—давно известная шарада

Для упражненья детей,

Где первое—рожденье, где второе—

Ужасный ряд забот и муки тайных ран,

Где смерть—последнее, а целое—обман!

Это—глубокое убеждение Арбенина, который сам играл на жизненной сцене так долго, что, наконец, почувствовал усталость и скуку:

— Я вижу все насквозь, все тонкости их знаю,

И вот зачем я нынче не играю.

Но даже в тот момент, когда измученный актер сломился под бременем подлинного, уже не театрального страдания, ему продолжает подсказывать роль его старые партнеры:

Арбенин здесь, печален, и вздыхает.

Посмотрим, как-то он комедию сыграет.

„Мы с тобой—актеры“,—говорит об Арбенине и о себе его приятель, Казарин. Конечно, актер и Шприх, к тому же на разнообразнейшие амплуа:

с безбожником—безбожник,

С святошей—езуит, меж нами злой картежник,

А с честными людьми—пречестный человек!

Упорно играет свои роли и загадочный Неизвестный, — „всегда с другим лицом, всегда в другом наряде“...

Если люди—актеры, то что такое жизнь, как не спектакль, маскарадный бал?

Жизнь как бал!

Кружиться — весело: кругом все светло, ясно...

Однако, у каждого зрелища есть своя изнанка, и самому блестящему балу должен наступить конец. Тогда снимаются маски и обнаруживаются утаенные ими черты, открываются настоящие лица.

Ты! безхарактерный, безнравственный, безбожный,

Самолюбивый, злой, но слабый человек! разоблачает Лермонтов одного из актеров, князя Звездича, типичного представителя своего века. Но еще ужаснее лицо Арбенина. Без маски увидели его Нина, баронесса Штраль и Звездич, и все содрогнулись от страха.

Не подходи!.. О, как ты страшен! восклицает испуганная Нина.

Ваш муж злодей, бездушный и безбожный,—

говорит ей князь Звездич.

Ужасен в любви и ненависти он! подтверждает баронесса.

Пусть ангелом и притворится,

Да чорт-то все в душе сидит! —

определяет Арбенина сам Лермонтов устами наблюдательного Казарина.

Показав нам жизненный маскарад, поэт кончил тем, что снял все маски; если мы увидели истинное лицо Арбенина, то и перед ним самим открылась жуткая правда жизни, сведшая его с ума.

В таком толковании становится понятным глубокое символическое значение как содержания пьесы, так и ее названия. Эту символику чутко заметил и ярко выявил на сцене Академического драматического театра режиссер „Маскарада“ В. Э. Мейерхольд. Трагедия Лермонтова поставлена им с ослепительной пышностью. Я вполне согласен с теми, кто говорит, что декорации и бутофория А. Я. Головина подавляют в спектакле и исполнение, и исторический быт, и самый стиль пьесы; но без эффектной обстановки и роскошных костюмов нельзя было бы достаточно выразить показную театральную внешность человеческой жизни, как нельзя было бы оттенить ее внутренней тьмы. В созданном Мейерхольдом спектакле блеску первых картин строго соответствует жуткий полумрак последней.

Тенденция автора снять с лиц своих героев их театральные покровы обнаруживается режиссером уже в знаменитой сцене маскарада. Смотря на проворные движения шныряющих повсюду замаскированных фигур, зритель чувствует их настойчивое же-

лание проникнуть во все чужие тайны, — точно из-под земли вырастают они в наиболее напряженные моменты действия. Пытливое любопытство вездесущих масок невольно смущает нас; становится неловко при внезапном появлении нескромных свидетелей и тогда, когда Нина теряет свой браслет, и когда баронесса Штраль находит его и передает князю Звездичу, и когда Неизвестный предсказывает Арбенину ожидающее его несчастье. Жаль лишь, что в возобновленном „Маскараде“ как-то заглушено, под сурдинку звучит выразительная музыка А. К. Глазунова. Очевидно, слишком сильно сократили оркестр.

Символической значительности пьесы и постановки непременно должно соответствовать надлежащее распределение ролей. В этом году я вновь смотрел „Маскарад“ в первом и втором составе исполнителей. Центральную роль Арбенина играют Ю. М. Юрьев и Р. Г. Ге. Перед артистами стояла трудная задача: явить на сцене двойственный образ человека, отталкивающего от себя своим бездушным эгоизмом и возбуждающего невольное участие своим полным нравственным одиночеством. С радостью отмечаю крупный шаг вперед, сделанный в разрешении этой задачи Ю. М. Юрьевым. Его Арбенин—яркая, жесткая, определенно антипатичная и все же обаятельная личность, наказание которой вызывает чувство удовлетворения, но вместе с тем и какой-то боли; становится жаль изнемогшего от мучительных потрясений, сильного человека. То, что дал Юрьев в заключительной сцене пьесы, изображая бешенство и отчаяние Арбенина, принадлежит к числу лучших достижений артиста, глубоко захватившего меня на спектакле 26 октября искренностью своих переживаний. Менее всего я остался удовлетворен объяснением Арбенина с Ниною в третьей картине, которое было проведено исполнителями в неестественных полулежащих позах.

Совершенно иной образ создает Г. Г. Ге. В его игре есть несколько вдохновенных драматических моментов, — особенно в сцене смерти Нины, — но в целом роль Арбенина не в средствах артиста. По своим внешним данным и, прежде всего, по свойствам дикции Ге мало походит на обаятельного хищника, победителя. В его роковую власть над людьми плохо веришь. К тому же, всю свою роль Г. Г. Ге ведет в слишком медленном, тяжеловесном темпе, с обычными у него старческими повышениями и понижениями звука.

Обе исполнительницы роли Нины, М. А. Ведринская и Н. М. Железнова, внешне одинаково хороши, но внутренний облик страдающей, обиженной женщины дается Ведринской глубже и трогательнее. Почему-то, однако, на виденном мною в этом

году спектакле, 26 октября, талантливая артистка играла несколько холодно...

Очень хороша Е. И. Тиме — баронесса Штраль; в созданном ею характере много женственного шарма и аристократической гордости, уступающей напору страсти. Мельче образ у М. А. Потоцкой, в исполнении которой лучше всего передан момент страха за любимого человека.

Далеко неравноценно изображение благодарной сценической фигуры Казарина М. И. Саларовым и П. И. Андриевским. Только первым показан действительно живой тип; Казарин — Саларов, согласно замыслу Лермонтова, острый, наблюдательный циник, с юркой походкой и быстрой, иронической речью. Андриевский в исполнении той же роли явил лишь самого себя в качестве шаблонного актера — резонера, декламирующего с тяжелой совестью добросовестностью заученные им стихи.

Остальные участники „Маскарада“ не имеют дублеров и в общем вполне удовлетворительны. Выдержанно, хотя и с фатовским отсутствием темперамента, ведет роль князя Звердича Е. П. Студенцов. Характерный, яркий Шприх — А. А. Усачев. Я. О. Малютин несколько злоупотребляет в роли Неизвестного декламационным элементом, но во всяком случае, производит в ней надлежащее впечатление.

„Бедный Иорик“, Тамайо-и-Бауса в б. Михайловском театре.

Еще в 1919 году, когда Театральным Отделом издавались произведения всемирной драматической литературы, я обратил специальное внимание на выпущенную им в переводе П. О. Морозова пьесу Тамайо-и-Бауса „Бедный Иорик“. Наивное и в литературно-художественном отношении далеко несовершенное создание испанского драматурга обладает яркими специфически театральными достоинствами. Это — драма захватывающей, напряженно растущей и бурно разрешающейся интриги. Содержание пьесы компактно и выразительно, каждая фраза необходимо связана с развитием действия.

Но театральность, конечно, не может служить единственным основанием для появления на сцене уже достаточно устаревшего, — „Бедный Иорик“ был впервые поставлен в Мадриде в 1867 году, — и не принадлежащего к перлам мировой литературы произведения. Непреходящий интерес пьесы Тамайо обусловлен, с моей точки зрения, тремя обстоятельствами: 1) ее сюжетом, 2) чрезвычайной выигранностью центральной, заглавной роли и 3) заключающимися в ней бытовыми элементами театр. прошлого. Тема „Иорика“ — извечная тема „Паяцов“, роковое вторжение действительности в иллюзорный мир актера; действующие лица — члены труппы английского театра начала XVII века, возглавляемой самим Шекспиром;

главный персонаж — комик, пожелавший сыграть на сцене трагическую роль, — каковую он без ведома для себя уже играл в жизни, — роль обманутого мужа. Разработать этот характер, проявив в нем как комедийные, так и драматические возможности своего дарования, — в высшей степени благодарная задача для артиста.

В труппе Академического театра драмы едва ли можно найти более бесспорного Иорика, чем даровитый Б. А. Горин-Горяинов, который и исполнил эту роль на премьере, состоявшейся 28 октября. Подобно своему коллеге шекспировских времен, его нынешний изобразитель имеет полное право считать себя лучшим лекарством от скуки, и несомненно, что желание Горин-Горяинова выступать в амплу трагика вызвало бы не меньше возражений со стороны театральной администрации, чем соответственное намерение Иорика. Нельзя не признать, что Горин-Горяинов свое испытание выдержал и провел драматическую роль комика с надлежавшей убедительностью. Артисту мешала только его испорченная привычкой к фатовскому проглатыванию слов дикция, из-за которой почти пропал ведущий им в быстром темпе диалог с Вальтоном во втором действии. Но трудная, полная драматизма заключительная сцена прошла в его исполнении сильно и верно.

Чрезвычайно обрадовало меня в спектакле то обстоятельство, что сравнительно бедная роль Шекспира была поручена такому первоклассному художнику, как П. Д. Самойлов. И образ величайшего поэта мира предстал перед зрителем полный чарующего обаяния, ума и благородства. В исполнении Самойлова все было прекрасно: от изумительного грима до проникновенно произнесенной завершительной фразы, объясняющей катастрофическую развязку пьесы.

Хорош и А. С. Любош в роли трагика Вальтона, выдержанно передавший антипатичные черты последнего.

Остальные исполнители были на своих местах, за исключением А. П. Хованского — Эдмунда, способного характерного актера, но совершенно напрасно берущегося за амплу любовников. Его Эдмунд решительно режет глаз всеми своими манерами, а носовой тембр голоса Хованского недостаточно благозвучен для лирической декламации. Артисту следует, наконец, найти себя.

Сценическая постановка пьесы очень несложна. Первые два действия происходят в доме Иорика, одна картина третьего — за кулисами театра. Все это идет в сукнах и не вызывает против себя каких либо возражений. Наиболее спорной кажется мне постановка последней картины, представляющей театральную сцену; убранство ее едва ли не находится в противоречии с простотой шекспировской эпохи.

Н. Розенталь.

Дневник театрала.

На этот раз я занес на страницы своего театрального дневника впечатления от андреевского спектакля «Профессор Сторицын».

Пьеса шла 19 октября на сцене б. Александринского театра. Нужно ли рассказывать содержание этой пьесы? Полагаю, что нет, ибо кто любит театр, чей интеллект возвысился до восприимчивости театральных переживаний, кто не чужд родной литературе — тот знает содержание пьесы, принадлежащей перу талантливого писателя-современника, еще так недавно ушедшего в могилу. И не только содержание этого произведения, но вся критическая литература, которой были полны страницы журналов и столбцы газет, еще маячат перед глазами, еще не поблекли в памяти современников.

Это убеждение избавляет меня от нещадной обязанности театрального критика дать посылный разбор сценического произведения и дает мне право непосредственно перейти к впечатлениям от самого театрального действия.

Все, что дано в этой пьесе автором, весь внешний и внутренний, идейный, материал, все это было использовано дружной и ярко выявлено в сценическом представлении. В постановке много продуманности и вполне сохранил тот аромат, то «ничто», что свойственно андреевским пьесам и чему нет точного термина, — что не поддается печерывающему определению и, оставаясь в душе глубокое впечатление, ускользает от итогов анализирующего разума.

И постановка и дружный ансамбль делали почти незаметным превалирование диалога над действием, чем в большинстве случаев отличаются пьесы Андреева. Достижение этой задачи уже само по себе является промадной художественной заслугой театра, свидетельствующей о большом и серьезном мастерстве.

Играла Андреева хорошо очень трудно; и поэтому в большинстве случаев в чужих пьесах этого писателя производят большее впечатление, чем в театральном представлении. Объясняется это тем, что Андреев больше романист, чем драматург, что в его пьесах мало чисто сценического материала, что его герои в большинстве своем изображены спланированными штрихами и очень нуждаются в предварительном описании автора, чего лишены драматические произведения по своей природе и сущности.

И все же шпатель пьесу хорошо, создали глубокое сценическое зрелище, воплощающее в душу тонкими линиями творчества. Профессора

Сторицына играл Аллолоцкий. Он избежал сухой теидемициности в своем исполнении и создал, прибавив к материалу, данному автором, свое собственное художественное чутье, живую интересную и знакомую фигуру кабинетного ученого. Специализиет в своей науке и дитя малое в явлениях жизни, в вопросах повседневности, мудрый и наивный в одно и то же время — таков Сторицын в изображении Аллолоцкого. И так его надо и понимать и играть. Несколько ярче следовало бы отметить подавленность Сторицына наглостью Савича; в исполнении Аллолоцкого было не совсем понятно, почему профессор не схватил этого наглеца за шиворот и не вынул его из дома. «Не страша же ради шудейса», не потому только, что Савич физически сильнее слабого телом большого профессора. Когда Сторицыну, последнему и в семье и вне ее, стало известно, что Савич живет с его женой, когда в сцене четвертого акта этот дипломатированный негодный вопрос перед ним во всем подлом величии и развязной наглости, профессор подавлен этой теожидательной для него фигурой, физически безмогущем, а потому и не способном к активному противопоставлению своей личности — нахальству и наглости Савича, он как в гипнозе подчиняется ему. Очевидно, так и было понято это место пьесы Аллолоцким, но выявлено было это понимание не достаточно ярко и отчетливо, не получилось резкого и необходимого контраста между наглостью и подлой ослрой Савича и благородством и нравственной силой Сторицына.

Было досадно еще и потому, что еще один, другой — легкий оттеняющий штрих, и это художественное построение была бы вполне достигнуто и фигура, данная в общем прекрасной игрой актера, встала бы во весь рост перед воспринимającym зрителем.

Савич, Гавриил Гаврилович выявлен был Малютыным ярко, сочно и без ненужной утрировки, которой обычно увлекаются исполнители этой роли. Весь богатый материал, данный автором в этой роли, был умно использован артистом и красочно воплощен в сценический образ. В его исполнении Савич был изображен всесторопне, многогранно: пахальство, безпринципность, нравственное ничтожество и в то же время, большая вытупренная сила и колоссальная воля пропорционально сочетались с чертами ловеласа и, может быть, альфонса.

П. Л. Тираспольская не дала, к сожалению,

законченного образа Сторицыной. Были намеки, были удачно схвачены и правильно переданы отдельные моменты, некоторые сцены захватывали и волновали, но целостности и образности не получалось все же. Справедливость требует отметить, что и самим автором Сторицына очерчена слабо, что Андреев дал меньше, чем задумал в этом образе, не разработал его детально, но и то, что дано, не было использовано в полной мере. Жена, изменяющая в течение многих лет мужу, имеющая ребенка от любовника и скрывающая это от мужа, считающего сына своим; женщина, совершившая растрату общественных денег, чувствующая угрызения совести и страх последствий, женщина уже начинающая понимать всю глубину подлости своего любовника, тоскующая в царстве книг и ищущая другой, увлекающей ее беспринципной веселой жизни — вот психологический материал, который, хотя и в намеки, в отдельных штрихах, но все же дан автором, и мог бы быть использован актрисой в большей мере, чем было сделано в отчетный спектакль. Както мало выявлена была душевная близость Сторицыной к мужу, а между тем, у П. Л. Тираспольской есть все данные для пополнения этой роли. В сцене объяснения с мужем (3-й акт) актриса показала и свой темперамент и выявила душевную драму Сторицыной.

Очень правильно она взяла в этой сцене истерический тон, ибо только истерией можно объяснить психологию этой женщины и если бы актриса в той или иной мере выявила эту психологию и в остальных местах пьесы — получился бы цельный, законченный образ.

Знают в роли Володи Сторицына производил надлежащее художественное впечатление, оно и

бы посоветовал артисту не слишком злоупотреблять неврастеническим тоном, выявлять больше жизненной силы и молодости, хотя бы в разговорах о воздужоплавлении, так увлекающим этого юношу.

Смолин в роли Сергея был положительным безупречен. Все детали, все мельчайшие нюансы были переданы в тонких художественных формах. В сцене со Старицыным, артист выявлял всю духовную сущность, всю силу духа этого несчастного юноши, искалеченного воспитанием и средой.

Милый, всегда нескромный, всегда берущий за душу Конрад Яковлев и на этот раз создал прекрасный образ профессора Телемахова. Вся глубина благородной души несколько чудачьего бобыля-профессора, искренне любящего Сторицына, были показаны с искусством, присущим этому артисту. Ничего недоговоренного, недоуманного, все четко умеренно и вполне закончено.

Тепло, задушевно и в достаточной мере, глубоко был сыгран Гореловым наивно-милой Модест Петрович.

Княжна, Людмила Павловна, нашла себе хорошую исполнительницу, в лице Стаховой. Артистка умело справилась с предоставленным ей автором материалом.

Все остальные исполнители были на месте.

Очень хорошие декорации, исполненные художником Шервашидзе. Они создали удачный фон, вполне гармонирующий разграниченному зрителю и внесли свою лепту в эту эстетическую радость, которая получалась от этого спектакля.

М. Незнамов.

«Большое дело». — Театр Юных Зрителей.

Вот действительно настоящее, хорошее, большое дело! Специальный театр для детей такого художественного образца мы видим в Петрограде впервые. В каждом штрихе художника, декоратора, режиссера, костюмера, в самом исполнении артистов чувствуется сознание этой важности общего задания, и горячее желание дать юношу зрителю, его впечатлительному мозгу, его нежной душе художественное и только художественное.

Мне случилось видеть две постановки. Инсценировку сказки Андерсена „Соловей“ и сказки Ершова „Конек-Горбун“. Обе постановки прекрасны и интересны, но последняя — „Конек-Горбун“ имеет для нас

особое значение. В передаче сказки этой театром Юных Зрителей так ярко выявлена вся Русь, весь русский дух, весь русский народ, со всеми его положительными и отрицательными свойствами. И ярче всего, конечно, в центральной фигуре героя русской сказки Вани-Дурака.

Этот герой в красной рубашке с кафтаном, одетым на один рукав и волочащимся по полу, с краюшкой хлеба за пазухой, с дудочкой в руке способен на своем невзрачном коньке-горбунке, на удивление всем, незаметно для себя — чуть ли не мир спасти. И при этом не утратить той всепокоряющей душевной простоты, которой очевидно покро-

вительствует сама судьба, являясь на выручку в трудную минуту в лице какого-нибудь конька-горбунка. Это самое яркое впечатление. Переходя к деталям постановки надо сказать, что в этом театре чувствуется родственная какая-то близость к театру „Передвижному“. Та же способность дать очень много несколькими штрихами, и широко использовать все имеющиеся в наличности средства.

Спектакли происходят в бывшем лекционном зале Тенишевского училища. Казалось бы какая сцена лекционная эстрада? А между тем сцена получается громадная, благодаря тому, что во время представления использован под сцену весь зал, вплоть до самого амфитеатра. Самая эстрада отведена под задний план, на котором редко происходит самое действие; он больше служит для демонстрации живых картин, как например „Рыбы-Кит“. Этот задний план отделяется соответствующим стилем спектакля занавесом, и художественно росписанным, в том же стиле, обрамлением. В этом обрамлении обыкновенно устроено два, три выхода, иногда, как в „Коньке-Горбунке“, устроено оно балконом с лестницей наверх. Перед сценой эстрадой широкая невысокая площадка выступает в зрительный зал, образуя средний план, и, наконец, все остальное пространство, до

самого амфитеатра, на котором располагаются зрители, использовано как первый план. Сюда, например, из боковых проходов (для публики) выбегает народ, толпа, тут происходят массовые сцены. В Коньке-Горбунке здесь хор поет свои присказки перед каждым действием, указывая при окончании своей песни наверх, где на балконе появляются деды. Деды начинают сказку и позже вставляют в действие свои пояснения. Особенно живо и красочно поставлен базар, куда братья Иванушки приводят продавать украденных у него чудо-коней. Эти чудо-кони, кстати, представляют сами по себе настоящее художественное произведение. Перемена декораций производится просто. Несколько картонных, художественно - расписанных, кустов, художественно - расписанный в известном стиле ковер, дают соответствующее впечатление. Единственное замечание—не лучше ли было бы и в Коньке-Горбунке делать, как в „Соловье“ это делалось—чистые перемены декораций в полной тьме? это производит больше впечатления.

Честь и слава заведующему театром Брянцеву и всем его сотрудникам. Петроградские дети и их родители должны чувствовать к ним самую горячую благодарность.

Н. Ю. Жуковская.



«Театр Пассаж».

„Губернатор“ (Былое) — пьеса в 4-х действиях В. Рышкова.

О том, что Виктор Рышков талантливый, опытный драматург, говорить не приходится. Об этом давно сказал успех его пьес „Казенная Квартира“, „Обыватели“ и друг. Опытной рукой написана и новая его пьеса „Губернатор“, но... написана она и слишком рано, и слишком поздно. Поздно для назидания, рано для истории. Приятно заглянуть в „Былое“, перечитать страницу прошлого, перебирать засохшие цветы и выцветшие ленты с которыми связаны, быть может, не только радостные, но и горестные, но все же красивые воспоминания. Вызывать же в своей памяти былой кошмар, копаться в том безобразном, которое, слава Богу ушло навсегда, и может быть интересно только истории, зачем?

Отбросив самую тему пьесы, надо отдать справедливость автору, что он рисует описываемую среду ярко и с знанием ее. Сомнительно только, что бы губернатор держал в гувернантках при дочери кафе-шантанную певичку. Он бы просто взял ее на содержа-

ние и поселил гденибудь вне дома. Такие ошибки, когда безграмотные русские помещики брали в гувернеры и в воспитательницы к своим детям безграмотных иностранцев, случались, но это было вначале прошлого столетия. Самая роль этой гувернантки из кафе-шантана неблагоприятна и несимпатична, и видимо не очень вдохновила Грановскую. Жаль, что в этот раз она не использовала своего мастерского умения давать иностранный акцент, это придало бы роли больше краски, пикантности, и было бы вернее действительности, т. к. известно, что, за редкими исключениями, иностранцы живут в России десятилетиями, и все-таки, не только не выучиваются говорить без акцента, но и вообще хоть кое-как говорить по-русски. Хорош Надеждин в роли генерала, губернатора. Недурен Смолич—купеческий сынок, добивающийся камер-юнкерского звания и руки губернаторской дочки. Кое-что сделала из своей бледной роли этой самой губернаторской дочки молодая и не очень

опытная, что чувствуется в связанности движений, артистка Константинова. Тип дочери-революционерки у отца черносотенца, не новый. Он много раз мелькал в романах печатавшихся несколько лет назад в толстых журналах. Константинова дала этому типу

„свою“ краску, живость, молодость, искренний порыв возмущения. В пьесе есть остроумные словца и смешные положения. Обстановка пьеса хорошо

Н. Л. Ж.



Музыкально-характеристические этюды.

III. Ф. С. Акименко.

В ряду современных русских композиторов Федор Степанович Акименко занимает своеобразное положение, мало освещенное в специальной печати, хотя творческая деятельность его обнимает промежуток времени более 20 лет и ознаменовалась боль-

шим количеством произведений, в значительной части изданных в свет.

Имя Акименко редко появлялось на концертных программах, не привлекая к себе внимания исполнителей. И—странно сказать—заграницей Акименко, быть может, более ценим,

чем у нас в России. Такое продолжительное и упорное пребывание в тени на наш взгляд объясняется как личными свойствами автора, уединенно работающего в тиши своего кабинета, так в особенности самым характером его творчества, требующим внимательного и любовного подхода, к чему большинство профессионалов, надо сознаться, не имеет ни склонности, ни времени, увлекаемое сутолокой текущей жизни.

Действительно, в творчестве Акименко нет таких ярких внешних сторон, которые невольно задевали бы внимание, приковывали неотразимо взор соприкасающихся с искусством. Нет захватывающей игры чувств, нет драматического движения, всегда привлекающего и заражающего.

Творчество Акименко в целом представляет собою совсем особый мир звукозерцания, мир чувствований и настроений чрезвычайно тонких, мимолетных, скользких в расплывчатой форме, таинственных и мистически-созерцательных. Его мысль ярче всего сказывается в образах идиллических, мечтательных, полных внутренней сосредоточенности и просветленности. Это изумительное самообладание и уравновешенное спокойствие — проистекают из особых свойств души, кажущейся на первый взгляд мертвенно-бесстрастной, но на самом деле по своему крайне живой и впечатлительной. Индивидуальная особенность ее заключается лишь в том, что по природе своей она преимущественно склонна обращать свои взоры в окно вселенной, чрез которое ей рисуются чарующие пейзажи неведомого мира, где плавно свершают свой вековой путь бесчисленные светила, где мириады звезд кружатся в плавной пляске, где все полно не постижимой гармонии.

При таком складе характера и склонностей Акименко далек от нашего мира, от тревог и волнений человечества нашей планеты. И не потому это происходит, чтобы он высо-

комерно относился к нашим человеческим переживаниям, чтобы он не придавал значения перипетиям героической борьбы человеческого духа, стремящегося из мрака бытия к свету знания, свободе и радости жизни. Свойственная Акименко объективность имеет своим источником отношение к окружающему сквозь призму сопоставления его с вечным и непостижимым. В то время, как большинство из нас приковано к земле, к ее радостям и горестям, и не может поднять глаз к небу, взор Акименко всегда устремлен в бездны мирового пространства. Занятия астрономией, наблюдение великой вселенной чрез очки телескопа и подзорной трубы, оставили неизгладимый след в душе Акименко. Он вкусил этой отравы ни с чем несравнимого наслаждения при созерцании неизмеримого небесного пространства с его особой непонятной нам жизнью. Кто хоть раз сознательно соприкасался с этой величественнейшей из наук, кто хоть раз давал себе труд подумать глубоко о роли нашей планеты в сонме миров звездного пространства, тому понятны будут чувства особой просветленности, созерцательно-мечтательной настроенности, желание проникнуть в тайну бытия, в смысл совершающегося во вселенной кругооборота. Частое возвращение к таким мыслям, постоянное сознание, что кроме нас и нашей маленькой земли существует еще какой-то огромный, неведомый нам мир, на который мы можем закрывать глаза, но который все же существует, — больше нас — и от которого нам не уйти, — создают в душе человека особый тонус и приучают его к соразмерной оценке всего непосредственно близкого к нам.

Так как музыка — наилучший язык чувств и настроений, бессильных вылиться в иных, словесных или красочных, формах, так как искусство музыкального художника способно наиболее полно запечатлеть его индивидуальный облик, то естественно, что и творчество Акименко, как в

зеркале отражает весь комплекс свойственных его природе настроений и переживаний, в которых сказывается его личный характер.

Теперь сравните мысленно обрисованную нами в общих контурах фигуру Акименко с творчеством остальных русских авторов и вы увидите, что по своим вкусам, характеру и настроениям Акименко стоит совершенно особняком в ряду нескольких поколений русских композиторов. Национальная школа с ее стремлением к народным мотивам, к правде слова в звуке и реализму во что бы то ни стало, совершенно чужда мотивам творчества Акименко. В иной плоскости находится и Чайковский, для которого неведомое представляется в образе жуткого Фатума, что вполне понятно для остающегося в сфере земных переживаний. И лишь скачок Скрябина в волны бесконечного несколько сближает направление творца „Экстаза“ с автором „Урании“, „Стеллы“ и ряда других „музыкально-астрономических“ произведений. Оба они неотразимо прикованы к тайнам для нас потустороннего мира. Оба они стремятся в лабораторию Вселенной. Но свои впечатления оба небесных путника рассказывают разным языком. Различие музыкальной речи объясняется различием натур, различием заданий и темперамента. Пламенный Скрябин с гениальной дерзостью врывается в мировой порядок и властно диктует свою волю, самоутверждая свою божественную личность. Он отождествляет свое творчество с творчеством мироздания. Я и мир—одно, и оба мы творим по одним законам. Талант Акименко иного характера. Муже-

ственное, кипуче-действенное начало не лежит в его натуре. Мягкая женственность заставляет его оставаться в сфере чистого созерцания, и стремление к отождествлению себя со вселенной выражается в форме погружения в нирванну мироздания (таково, напр., настроение „Мистической арии“ на слова Лик).

В этих нескольких словах заключаются содержание и характер творчества Акименко, определяющие его особое место в русской музыкальной литературе. Само собою разумеется, что такая резкая обособленность искусства Акименко не способствовала его быстрой популяризации, тем более, что своими нежными, тонкими и подчас причудливыми очертаниями оно не привлекает скользящего по поверхности глаза, ищущего ярких пятен. К тому же и самая манера мысли весьма своеобразна, необычна, подчас расплывчата и не всегда ровна. Для сознательного, приветливого подхода к творчеству Акименко требуется некоторое волевое усилие, которое всегда необходимо при столкновении со всем индивидуально-обособленным, выходящим из рамок привычного, но которое всегда вознаграждается обогащением собственных переживаний и расширением духовного диапазона.

Судьба этого выдающегося композитора русской современности сложилась вполне закономерно, если принять в расчет обычную участь избранных натур, почему-либо не поддающихся быстрому пониманию окружающих.

Н. Малков.

(Продолжение следует).



Интересный опыт новой формы коллективного творчества в искусстве.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ.

Синтез театра и верховного искусства—музыки. Слияние живого слова, жеста, движения, тона, красок, мелодии, звука. Одним словом, слияние всех средств театральных и музыкальных, объединение в одной эмоции, в одном настроении, которое должно быть брошено в публику, вызвать в ней гармоническую ответную эмоцию, и дать несколько часов общего художественного переживания одного определенного настроения.

Вот, очевидно, задание интересного опыта, влившегося в «Передвижном Театре Гайдёбурова и Скарской» в форме театрального концерта «Под знаком Чехова».

Эстрадный винегретный концерт, в котором сория артистов и литераторов, совершенно без связи друг с другом, докладывают, во фраке и в платьях с цветами, свои номера, беспорядочно бросая публичку из одного настроенного в другое, очевидно, отживает свое время. Чувствуются назревающие искания новой формы концерта. Это смутное искание сказалось в концертах определенной программы, посвященных одному композитору, одному литератору, но не одному настроению. Сказалось в стремлении некоторых артистов внести в свое исполнение на концертной эстраде что то от театра. Так, например, артистка Академической оперы Акимова, (исполняющая по преимуществу Вагнера) и на концертной эстраде дает позу, движение, обличий облик. Это несомненно, робкий шаг к слиянию концерта с театром. И вот теперь решительный шаг в этом направлении делает Передвижной Театр своим театральным концертом «Под знаком Чехова».

Тут все от Чехова, но не подумайте, что концерт этот состоит из положенных на музыку произведений Чехова. Нет, тут романсы Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Калинникова, Тансена, Метнера, Балакирева, Глассана на слова Пушкина, Лермонтова, А. Толстого, Андрея Белого, Бальмонта, Некрасова, Фета, Жуковского, тут «поэмы» Скрябина, его «Роème satanique», тут все то, что по чувству участников музыкальных—левицы Павловской, Боровик и пианистки Полицейской-Емцевой отвечает тому, что дают по своему чувству артисты драматические — Гайдёбуров, Скарская, Белогорский, Бережнова, что по их

общему чувству должно вылить Чехова одним общим настроением.

Если в музыкальной программе нет слов Чехова, то в драматической, напротив, нет слов не из «Чехова».

Из-за белого (кисейного) занавеса льется слабый красный свет, слышится звяк Скрябинской музыки. Раздвинулся тихо занавес. Вы у кого-то из Чеховских... Может быть у Дяди Вани, может быть у Трех Сестер. Колонны, старинный стул красного дерева у рояля, покрытая старинным жинялым кремоновым чехлом кушетка, свеча под красноватым абажуром на рояле. За роялем кто-то из «Чеховских»; кто-то, может быть Ирина, может быть Ниша Заречная, полудрежит на кушетке; тут же примостилась другая, тоже из «Чеховских»; на ковре, облокотившись на кушетку, сидит, может быть, Астров, может быть Дядя Ваня. У колонны, с книжкой в руке, расположится Чеховский «Студент». Они слушают Скрябина, и эта музыка погружает их, как и вся обстановка, в Чеховское настроение; то же настроение охватывает и публику в зрительном зале. Вы не в театре, вы не в концерте, вы на домашнем импровизированном концерте у кого то из «Чеховских»; музыкальный помер вызывает комментарии, артисты драматические отвечают из «Чехова», приводятся сентенции, вспоминаются отрывки из рассказов, настроения сменяются, но они все «Чеховские». Сменяются настроения иногда даже резко — появлением Анн—Соши, молодой жизни, влекущей к реальному, отрывающей от философии и мистики «Чеховскими» же словами. Театральный концерт «Под знаком Чехова» состоит из двух частей и заканчивается яркой световой потой. Раздвигается тяжелый красный занавес в глубине, и отрывается розово-зеленая просторная сцена. В коллективном музыкально-театральном творчестве участвуют не только музыкант, художник, артист, но и театральный техник, и это его нота, его чувство выявляется Чеховского настроения — радужное в туманно-далеком будущем.

Концерт окончен, а вы все еще, и долго, паходите в его настроение. Вы даже не можете сразу сказать, хорошо ли это, дурно ли, или это слишком ново, но вы во власти этого настрое-

шия. А это, мне кажется, именно то, к чему стремился Передвижной театр; я то, что он этого достиг, определенно говорит за то, что путь взят верный. Это не бросанье, не выдумка людей, бессильно ищущих нового во что бы то ни стало и, потвых, ради этого нового, куврыкаться и на голове ходить; это настоящее достижение, это шаг, настоящий шаг вперед.

Интересно, очень интересно, что даст этот

Театр еще нового в этом направлении. Очень, очень жаль, что не умеет он себя рекламировать, благодаря чему многие и не подозревают, что у них тут рядом творится что то совершенно из ряда выходящее и значительное.

Театральный концерт «Под знаком Чехова» должен видеть всякий, мало-мальски, причастный к искусству человек.

Н. Ю. Жуковская.



П. А. Гердт.

(1844—1917 г.г.)

В ночь с 29 на 30 июля (ст. ст.) 1917 года в местечке Вамельоки, за Териоками, в Финляндии, скончался на 73 году жизни артист петербургской балетной труппы Павел Андреевич Гердт.

Волновавшие Россию в то время политические события, совершенно отвлекавшие внимание русского об-

щества от всего, не соприкасавшегося непосредственно с судьбами нашего отечества, переживавшего смутное переходное время после февральской Революции, и, в частности, от жизни нашего искусства во всех его отраслях, лишили тогда эту понесенную нами утрату должной оценки. У широкой публики и в печати кончина

Гердта прошла почти незамеченной: лишь две-три петербургских газеты посвятили этой выдающейся сценической фигуре критико-биографические заметки, да и те, по своей краткости и „некрологической“ сухости, вовсе не соответствовали об'ему артистического дарования покойного и значению его свыше полувековых трудов на пользу и славу русского балета. Истекшее ныне пятилетие со дня его смерти послужило нам поводом дать в этих строках некоторое, хотя и запоздалое, описание жизни и деятельности этого выдающегося артиста, „сега остального из стаи славных“ представителей блестящего прошлого нашего балета, балета времен М. С. Петипа, Гранцовой, Муравьевой, Вазем, Е. П. Соколовой, Цукки...

Материал для настоящей статьи составили, помимо сведений, сообщаемых сочинениями по истории русского балета и периодической прессой,—к слову сказать, чрезвычайно скудных,—некоторые немногие данные, извлеченные из дел Архива Государственных Академических Театров, и, главным образом, изустные рассказы Гердта о самом себе и свидетельства современников его молодых лет, а также наши личные воспоминания.

Павел-Фридрих Андреевич Гердт родился 22 ноября 1844 г., в семье саксонского подданного, в деревне Вольнкиной, что за Нарвскими воротами, под Петербургом. Девяти лет, т. е. в 1853 г., он поступил в петербургское театральное училище. Первыми его учителями хореграфического искусства в училище были Жан Петипа—отец, Пименов, а впоследствии Мариус Петипа, сын первого, и наш знаменитый балетмейстер. Мариус Петипа первый предсказал Гердту, в бытность его еще четырнадцатилетним мальчиком, блестящее хореграфическое будущее, увидев его танцы в 1858 г. в балете „Крестьянская Свадьба“ на сцене Большого театра, в бенефис балерины Фридберг, и, по словам Гердта, много

способствовал первоначальному развитию его дарования. Дальнейшее же свое совершенствование П. А. приписывал, главным образом, авторитетному руководству Христиана Петровича Иогансона, незабвенного учителя целого ряда наших лучших хореграфических сил второй половины XIX века. Можно безошибочно сказать, что именно этому последнему обязан был Гердт присущей ему особой мягкостью танца,—качеством, которым в свое время отличался и сам Иогансон.

Исключительные способности к танцам, как бы самую природою созданные для балета ноги и корпус, настойчивое старание к изучению танцев и на редкость добросовестное отношение к делу очень скоро выдвинули воспитанника Гердта 1-го (одновременно с П. А. в театральном училище обучался младший его брат, Андрей Андреевич Гердт 2-ой, впоследствии не лишенный дарования классический танцовщик) из ряда его однокашников и упрочили за ним в училище репутацию первоклассного балетного солиста. Эта репутация его не преминула скоро распространиться и в публике, хотя бы лишь в привилегированной ее части, имевшей доступ на спектакли театрального училища, происходившие в то время ежегодно, великим постом, на сцене маленького школьного театра. В этих спектаклях Гердт стал принимать самое деятельное участие и перетанцовал в них со всеми лучшими воспитанницами училища, ставшими украшением петербургской балетной сцены, как Е. О. Вазем, А. Н. Вергина, Е. П. Соколова,—наши впоследствии прима-балерины, А. В. Шапошникова, талантливая солистка, вышедшая позднее за него замуж, А. И. Симская, М. Н. Амосова и др., при чем задолго до выпуска из училища исполнял уже довольно сложные хореграфические номера.

Участвуя в то же время, наравне с прочими воспитанниками, в балет-

ных спектаклях на сцене Большого театра, Гердт и здесь стал скоро получать хорошие „места“, дававшие ему возможность показать в полном блеске достигнутые им успехи в искусстве. Так, напр., в конце 1863 г., он отличился в характерном „*pas des montagnards de Liban*“ в новом балете Мариуса Петипа „Ливанская Красавица или Горный Дух“, наряду с такими артистами, как М. Н. Мадаева, Ф. И. Кшесинский и др.

В апреле 1864 г. Гердт был выпущен из училища, но еще не самостоятельным артистом, а в качестве пансионера, то есть он имел еще некоторое время совершенствоваться в хореографическом искусстве в танцевальном классе училища, однако, с участием в спектаклях Большого, а летом — Каменноостровского театров на правах артиста и с жалованием в размере 10 руб. в месяц (sic!) при казенной квартире; в следующем году этот оклад был ему повышен до 20 рублей. Службу же его в балетной труппе положено было считать, по заведенному порядку, со дня достижения им 16-летнего возраста, т. е. с 22 ноября 1860 г.

Осенью того же года Гердт дебютировал с большим успехом, в качестве солиста, в *pas de trois* в опере „Карл Смелый“ („Вильгельм Телль“), а потом в *tyrolienne* с молодой танцовщицей М. С. Гранкен в балете Сен-Леона „Мечта Художника“.

Вскоре пришлось танцевать ему и с более видными артистками; так, в ноябре 1865 г., он выступил в балете „Голубая Георгина“, в *pas de trois* с такими выдающимися солистками, как М. П. Соколова и Л. П. Радина.

Первым же крупным шагом его на артистическом пути было участие его во вновь поставленном 20 января 1866 г. балете Петипа „Флорида“. Здесь ему была уже поручена небольшая роль разбойника, но выделился он здесь не столько мимической игрой, которая в этой партии почти и

не требовалась, сколько танцами в нескольких классических и характерных, испанских номерах и, в особенности, в *grand pas d'action* с балериной М. С. Петипа, солистками Мадаевой, Прихуновой, Васильевой 3 и их кавалерами Иогансоном и Л. Ивановым.

Весной 1866 г. П. А. появился в Большом театре уже в качестве балетного *jeune premier*, в роли Колена в 1 действии балета „Тщетная Предосторожность“ („Лиза и Колен“), поставленного для дебюта воспитанницы К. И. Канцыревой, в бенефис Т. А. Стуколкина. Тут Гердт отличился как танцами, так и удивительно живым, шаловливым исполнением мимической стороны роли, дав на редкость стильную фигуру молодого французского „пейзана“ XVIII столетия.

Около того же времени Александр II, присутствуя в Большом театре на одном из балетных спектаклей, сказал приснопамятному в театральных летописях заведующему репертуаром П. С. Федорову, указывая на Гердта: „Вот единственный из танцоров, на которого приятно смотреть“.

Этого было достаточно, чтобы П. А. обеспечить внимание театрального начальства.

Той же весной он был окончательно зачислен на службу в Петербургскую балетную труппу и притом сразу первым танцовщиком, в изъятие из правил, так как обыкновенно самые успешные питомцы театрального училища определялись в то время на службу лишь вторыми танцовщиками, и с назначением ему содержания в размере 800 рублей в год. Цифра этого оклада считалась тогда прямо-таки чудовщиной и была назначена молодому артисту в виду признанных особых его заслуг. Не безынтересно заметить, что из-за назначения Гердту столь высокого по тому времени содержания вышеупомянутый П. С. Федоров распорядился оставить в театральном училище еще на один год готовившуюся тогда же к выпуску воспитанницу Е. О. Вазем, которой

было официально объявлено, что в виду перерасхода денег на жалованье Гердту, дирекция театров не располагает средствами на принятие ее на службу в труппу в том же году.

Новым крупным успехом П. А. было его выступление 18 Октября 1866 г. в *pas de deux* с солисткой Мадаевой в возобновленном балетмейстером Петипа балете Сен-Жоржа и Мазилье „Сатанилла или Любовь и Ад“, 17 же Ноября он стяжал не меньший успех в новом балете Ньютера и Сен-Леона „Валахская Невеста или Золотая Коса“, где он, исполняя роль крестьянина Каракала, особенно отличился в танце „*friss valaque*“ с балериной М. С. Петипа, солисткой А. Н. Кеммерер I и А. Н. Богдановым.

Вторым дебютом его в качестве первого балетного „любовника“ было участие его, 9 февраля 1867 г., в отрывке из 3 действия балета Перро „Наяда и Рыбак“, при чем на этот раз он, в роли Маттео, был кавалером уже прима-балерины—М. С. Петипа, исполнявшей в этом спектакле роль Наяды.

Эту же роль, но уж в целом балете, исполнил он 10 Сентября того же года, при дебюте на ампуа балерины, вновь выпущенной из театрального училища танцовщицы Е. О. Вазем; в „Наяде“ ему, на ряду с превосходной „поддержкой“ дебютантки и прекрасными классическими танцами,—особенно в „*pas de l'ombre*“, удался в совершенстве и комический номер „*la calabraise*“ с Канцыревой-Джианиною.

Следующим этапом на артистическом пути Гердта, как партнера балерины, явилось его выступление в классических танцах с гастролировавшей тогда в Петербурге итальянской балериной Вильгельминой Сальвиони, в поставленном для нее балетмейстером Сен-Леоном, на сюжет сказки Пушкина, новом балете „Золотая Рыбка“, в котором Гердту была поручена роль „молодого крестьянина фантастического лица“.

С приездом в Петербург знаменитой в истории балета Адели Гранцовой П. А. стал кавалером и этой балерины: 8 Октября 1870 г. им была с блеском и выразительностью исполнена роль графа Альберта в балете Т. Готье и Коралли „Жизель“, данном с Гранцовой в заглавной роли.



Л. Ц. Пуни
(в балете „Жавотта“).

31 Января 1871 г. состоялся совместный бенефис Гердта и молодых балерин Вазем и Вергиной, при чем П. А. была создана роль Аполлона в сочиненной балетмейстером Петипа специально для этого спектакля анакреонтической картине „Две звезды“.

С этого времени редкий балет стал обходиться без участия в нем Гердта, всегда на одном из первых мест. Успех П. А., как премьеры, все продолжал расти и достиг своего апогея после возобновления, 24 Февраля

1880 г., старинного балета Филиппа Тальони „Дева Дуная“, в котором он, в роли пажа Рудольфа, увлек весь зал редкой экспрессией исполнения сцены сумасшествия от горя из-за гибели в реке его возлюбленной. По рассказам Гердта эта роль не мало содействовала его карьере: после первого же исполнения ее ему как-то сразу улыбнулась фортуна, и он стал постепенно получать первые мужские роли во всех балетах текущего репертуара.

В первые годы артистической деятельности Гердта танцовщиками-премьерами на петербургской балетной сцене были: вышеназванный Х. П. Иогансон, некогда превосходный солист, — „русский Вестрис“, как называла его театральная критика, чистейший образец „французской“ школы танца, выдвигавшей в качестве первого условия пластику, грацию и благородство поз и движений, но в описываемое время перешедший ту возрастную грань, за которой исполнение сольных танцев представляется уже несколько затруднительным, и Л. И. Иванов, очень близкий к Гердту по жанру танцев и возрасту, но, при отлично разработанной технике танца и редкой музыкальности исполнения, обладавший не в очень большой мере способностью подниматься в воздух, т. е. тем, что в балете именуется элевацией. Было в труппе еще несколько недурных танцовщиков-солистов, но танцы их страдали теми или другими недостатками, отодвигавшими их на амплу лишь вспомогательных полезностей.

Молодому Гердту не трудно было очень скоро затмить всех своих возможных соперников.

Прямой последователь хореграфических принципов, усвоенных от французской школы Иогансона, П. А. явился у нас носителем традиций славных танцовщиков Парижской Оперы в ее далеком прошлом, и в этом отношении он вместе со своим последним руководителем послужил как бы звеном, связующим цепь эволюции мужского

балетного танца от времен знаменитых Вестрисов, Гарделей и др. до наших дней.

Взяв в школе все, что таковая вообще может дать, Гердт преломил плоды учения в призме своего природного многогранного дарования и, бесспорно, превзошел в хореграфическом искусстве всех классических танцовщиков, которых когда-либо до него видела петербургская сцена. Никто из последних не совмещал в одном лице всех качеств, необходимых для танцовщика. Легкий, как перо, и вместе с тем, с на редкость технически развитыми ногами и правильно поставленным корпусом, П. А. отличался при исполнении танцев отличной музыкальностью, а также тонкой салонной distinction, что, вместе взятое, поставило его в нашей труппе на исключительную высоту, как премьер эlegantного, неподражаемого, незаменимого. Не мало способствовала красоте его танца и его наружность: светлый блондин с серо-голубыми глазами, он обладал правильным профилем лица и чрезвычайно красивыми, стройными ногами, что отлично гармонировало с его мастерским исполнением, сообщая ему редкую живописность.

Вот как отзывался о нем в свое время наш балетный историк и критик А. А. Плещеев:

„Талантливый артист, идеально сложенный, обладает редкой грацией, насколько вообще мужчина может ею обладать. Эта грация не приторна у г. Гердта, она не напоминает тех танцовщиков, которые, сделав пируэт, поднимают ручки к небу и сладкой улыбкой стараются изобразить вербного херувима. У Гердта благородные манеры, простые, но красивые позы, чуждые вычурности, и приятная, осмысленная мимика“ *).

„Хореграфический десерт“ — величали П. А. в разных балетных стихах, рифмуя последнее слово с его

*) Плещеев А. „Наш Балет“, изд. 2-е. СПб. 1899, стр. 251.

фамилией, и это прозвание не было пустым звуком: танцы Гердта подносились балетной публике, действительно, pour la bonne bouche, как тонкий пример, уник в своем роде...

Являясь выдающимся танцовщиком-солистом, Гердт был и желанным кавалером для любой танцовщицы, развив в себе в превосходной степени умение быть ловким пособником дамы в классических танцах,—то, что называется искусством „поддержки“. Все па, которые артисткам приходилось исполнять с Гердтом, приобретали от его участия особую красоту, особый блеск. Он обладал удивительным и редким даром делать их особенно рельефными, вливать в них новую, живую струю, от чего даже самым старым затанцованным номерам сообщалась свежесть и сочность новинки, что, конечно, лишь способствовало успеху исполнительниц.

Постигнув в совершенстве танцы, эту альфу балетного искусства, П. А. не оставил без внимания и его омегу—мимику. Он развил ее до тонкости и достиг удивительной ясности выражения сценических переживаний посредством балетной „немой“ речи, позволявшей даже вовсе непосвященным в условности балетного „языка“, легко понимать все, что им выражалось, и увлекаться всевидрамматическими перипетиями, развертывавшимися перед ними широким и свободным жестом артиста. При этом он обладал редким умением держаться на сцене и носить костюм, который сидел на нем всегда особенно эффектно, как бы прост и мало декоративен сам по себе он ни был. Прекрасны по художественности выполнения были и гримы П. А., которые им обыкновенно для каждой роли устанавливались раз навсегда и почти никогда не менялись. Подчас он любил блеснуть сходством с известными лицами и их портретами. Так, напр., для роли президента Зильбергауза в „Щелкунчике“ он неизменно гримировался по портрету композитора Листа, что очень подходило к полага-

ющемуся по костюму седому длинноволосому парикю. Владение искусством гримироваться может быть, между прочим, объяснено у Гердта и его талантом к живописи: П. А. был очень недурным художником-пейзажистом и в часы досуга много работал в этой области, главным образом, маслом по дереву.

„Муне Сюлли мимической драмы“, метко охарактеризовал Гердта известный балетный критик В. Я. Светлов: „у Павла Андреевича та же тонкая, чисто ювелирная отделка мельчайших деталей роли, та же красота образа изображаемого лица, то же глубокое проникновение ролью; словом,—это воплощение красоты в сценическом образе“ *).

15 декабря 1885 года Гердт отпраздновал в Мариинском театре двадцатипятилетний юбилей своей артистической деятельности бенефисным спектаклем, в котором был дан, впервые по возобновлении балетмейстером Петипа, старинный балет сочинения хореографа XVIII века Доберваля „Тщетная Предосторожность“ (la fille mal gardée*), т. е. тот самый балет, в котором, 19 лет назад, юбиляр держал перед публикой испытание на ампула jeune premier. Роль Лизы исполняла гремящая тогда в Европе балерина Вирджиния Цукки. Эта балерина была первой ласточкой из ряда итальянских танцовщиц, возглавлявших наш балет с того времени до начала XX столетия и, как иностранка, была нашей балетной труппой принята весьма недружелюбно. Бенефициант, с свойственным ему джентельменством, стал на защиту этой петербургской гостьи и, отвечая во время публичного чествования его на сцене при открытом занавесе на обращенное к нему приветствие товарищей, между прочим выразился в том смысле, что представителями хореографического искусства могут быть артисты всех национальностей, так как немой балет-

*) Светлов В. „Терпсихора“. СПб. 1906, стр. 230.

ный язык всем доступен, всем понятен... Цель, в которую метил Гердт этими словами, оказалась ясной для всех; публика одобрила его мысль громом рукоплесканий, а виновница инцидента, которой тотчас слова бенефицианта были переведены, наградила его за них тут же на сцене поцелуем.

В этот же день известный в театральных кругах под кличкой „старейшего балетомана“ А. Н. Похвиснев излил юбиляру свои чувства, да, пожалуй, чувства и всей петербургской публики, в следующих незатейливых, но теплых стихах:

Служить искусству четверть века,
Храня в душе огонь святой,
Вот для артиста—человека
Удел завидный, дорогой.
Но песнь твоя еще не спета,—
Созданий новых ждет балет,—
Живи и действуй многи лета,
Наш вечно юный, славный Гердт!..

В качестве первого балетного кавалера, в продолжение сорока слишком лет, Гердту пришлось танцевать на сценах петербургских Большого, а потом Мариинского театров, буквально со всеми выступавшими здесь за это время балеринами. Он был последовательно кавалером русских балерин:

М. С. Петипа, М. Н. Мадаевой, Е. О. Вазем, А. Н. Вергиной, К. И. Канцаревой, А. Н. Прихуновой, А. Н. Кеммерер, Станиславской, Е. П. Соколовой, М. М. Петипа, М. Н. Горшенковой, В. А. Никитиной, А. И. Виноградовой, А. Х. Иогансон, Л. И. Нелидовой, М. Ф. Кшесинской, О. И. Преображенской, Л. А. Рославлевой, Е. В. Гельцер, В. А. Трефиловой, Ю. Н. Седовой,—и иностранных: В. Сальвиони, А. Гранцовой, Г. Дор, В. Цукки, Э. Бессоне, Е. Корнальба, А. Дель-Эра, Альджизи, П. Поллини, К. Брианца, Г. Гантенберг, П. Леньяни, К. Замбелли... Каким гибким, эластичным талантом и сценическим опытом надо было ему обладать, чтобы сотрудничать с этим сонмом хореграфических звезд различных национальностей и всевозможных жанров и объемов дарований. Все те из служительниц хореграфического искусства, на долю которых выпало танцевать с П. А., сохранили самое светлое воспоминание об этом кавалере, которому они в значительной степени были обязаны своими успехами.

Н. Насилов.

(Продолжение следует).

Письма о русской опере и балете.

Письмо шестое:

Балеты Глазунова.

I.

Когда слушаю „Раймонду“, монументальное сочинение, щедро напоенное неустанно льющейся сочной ароматной струей красивой музыки, мне больно становится за то, что жизнь, порой, бросает бесжалостно только что возделанный и обещающий пышные всходы кусок поля с тем, чтобы приложить творческую энергию в ином направлении на „новых местах“.

Бросает, хотя не иссякла возможность цветения и созревания для посева на земле, казалось бы, позволявшей еще и еще раз надеяться на роскошный урожай.

На изобильном степном и равнинном просторе русском, неистощимо прекрасная жизненная сила ищет точки приложения то в одном, то в другом направлении: искони ей не положено пространственных пределов и нет конца ее странствованиям.

Одной из таких точек приложения в сфере музыки была культура классического балета, т. е. опыты создания сложного в конструктивном отношении произведения искусства на основе заданий и импульсов, исходивших от пышно расцветавшего на русской почве хореографического искусства. Оно являло собою такое же чудо произрастания на нашей почве чужеземных растений, как это велось издавна: и с византийской иконописью, и с таинственным религиозным роспевом, и с западной архитектурой, и с прочими привозными товарами, дававшими в разные эпохи под различными воздействиями каждый раз все иные, „иначе“ преобразования, то подчиняясь местным влияниям, то преобразовывая их на свой лад, но получая при этом своеобразный привкус. Мне нечего повторять, как своенравно и причудливо „перерабатывали“ чужеземные образцы Московской, а тем более как величественно и сурово, сохраняя свою духовную независимость, *преображал* европейскую культуру Петербург. Прибавлю: величественно, сурово и колоритно, а главное, всегда со вкусом и умно. В музыке первым в этом отношении выступил Глинка—Фидий звуковой пластики, ибо одухотворяя стихийную неудержимость и расплавленность звучащего материала, он, как опытный виноградарь, не поддавался опьяняющему воздействию огненной струи, хотя ею напитана вся его музыка, и сохранял присущий его творческому сознанию организующий дар среди соблазнительных, обольщающих видений, от Эроса нисшедших. И, пожалуй, нет более трудного достижения для композитора, чем организовать в духе музыки, охватить напряжением музыкального сознания, „симфонизировать“ мир таинственной красоты, раскрытой в языческом постижении сферы Эроса, после того как влияние европейской культуры столь разнообразно „дифференцировало“ эту сферу, благодаря расщелине дуализма

(плоть и дух), утвердив *вождеделение* там, где было естественно прекрасное опьянение желанием. Глинка воссоздал гармонически прекрасное единство в пластике звучаний, взлелеяв культ таинства любви не во мраке организма, а в светлом созерцании лика красоты, в образах живых видений.

Думаю, что в силу этого дара духа своего, Глинка мог с такой ясной и благородной выразительностью творить музыкально-хореографическое действие там, где этого требовали концепция его сценических произведений и его инструментальные искрами остроумия блещущие испанские увертюры. Да и важный эпизод его жизни—поездка в Испанию—в свете высказанной догадки о сущности его творчества приобретает значение художественного замысла и достижения.

Таким образом, музыкальная сторона культуры русского классического балета имеет богатый источник в творчестве Глинки. Ритмы танца, данные Глинкой, глубоко проникли в *стойкую* структуру многих выдающихся произведений русской симфонической литературы (напомню пышно орнаментальные „ковровые“ узоры „Шехеразады“ и „Исламея“). Фокин был гениально прав, усмотрев эту струю в многоводном разливе русской музыки. Неудивительно, что когда был дан толчок к сочинению музыки для балета, как архитектурно-строительного сценического произведения, русские композиторы инстинктивно постигли великий *формальный* смысл такого рода задания и создали ряд выдающихся по структурной и эмоциональной ценности произведений. В письме о „Спящей красавице“ я излагал конструктивную суть и смысл совершившегося художественного воплощения. Глазунов, волей судьбы, оказался наследником Чайковского в данном направлении и, к сожалению, кажется, завершителем, ибо нить развития классического балета, как музыкально изысканной формы пока

прервалась. Причин здесь много. Я их касаться не буду. Но скажу только, что, независимо от всяких причин, на совести современников Глазунова остается неизгладимая вина: не упростили его (а может быть не дали возможности) создавать, помимо трех имеющихся балетов, еще и еще, им подобные, особенно же возродить монументальность заданий — производных от „Спящей красавицы“ и „Раймонды“. Не хочется расстаться с надеждой, что время не упущено.

В музыке Глазунова есть драгоценное свойство, как бы оно не казалось странным. Чем строже форма сосуда, чем теснее она облегает массу звучащую, чем суровее плен, которому подвергается свободно льющаяся стихия звука, чем теснее грани, в которых стиснут материал, тем искристее пенится музыка, тем ярче она звенит и сильнее опьяняет. В природе творчества Глазунова есть то, что роднит его с Глинкой: светлое созерцание лика красоты в образах живых видений. Неудивительно, что в сфере балетной музыки он находит множество возможностей обогащать свою фантазию и изощрять творческое изобретение, *заковывая* их в броню замысловатых танцевальных ритмов: тем сочнее и ароматнее виноградная струя его музыки. Она звучит, в прекрасных моментах своих, как великий жизненный смысл творческого „имения“ (от *иметь* — владеть сокровищем), что изумительно выражено Пушкиным в *подражаниях* из „Песни Песней Соломона“ („Вертоград“) и подтверждено Даргомыжским в одном из его прекраснейших романсов:

У меня плоды блещат
Наливные, золотые;
У меня бегут, шумят
Воды чистые, живые.
Нард, алой и киннамон
Благовонием богат:
Лишь повеет аквилон,
И закаплют ароматы.

Если присоединить к этим стихам *мудрую* Вакхическую песнь („Что умолкнул веселия глас“), прекрасно

воспетую самим Глазуновым,—полагаю, что связь музыки Глазунова с музыкой Глинки и драгоценный смысл глазуновского творчества выкристаллизуются в достаточной степени ясно.

II.

Основное впечатление от музыки Глазунова—ее ясность, светлая, спокойная ясность, себе довлеющая. Но ясность не прозрачная, а густая, непроницаемая, как глубокая синева неба над высокой снежной вершиной или как цвет воды горных альпийских озер—на высоких под'емах опрокинутых чаш. Ни о какой бесжизненности такой музыки речи быть не может, и если она, порой, „не идет людям в душу“ (по обывательским воззрениям), то не от бесжизненности или внежизненности своей, а от разлитого в ней довольства, сырости, зрелости, сочности, а в связи с этим иногда и русской тяжелозвончатости и неподвижности, но отнюдь не⁶ усталости. Музыка неисчерпанных потенций: энергия в любой момент может вырваться и затопить все вокруг — затопить и успокоиться в созерцании как, скажем, поступает весной река Волхов: такого разлития стихии люди не боятся—уйдет вода, откроются поемные луга и под ласковым пригревом солнца *завьют* изумрудная зелень: радостно и покойно.

Я уже намекнул, что *мудрость* музыки Глазунова в ее своеобразной *данности*: нет смысла говорить о ней, как о чем-то искомом, мучительно воллщаемом, алчно взыскомом. В процессе развертывания — в картинности—этой музыке властно впечатляет ее предопределенность, безусловность течения. Слово Глазунов не создает музыку, а *имеет* ее созданной, так что сложнейшие сплетения звучаний как бы сами собой даны, а не найдены, просто записаны („на память“), а не воплощены в результате борьбы с неподатливым расплывчатым материалом. Вот это свойство

имения и непринужденности овладения материалом приводит к ощущению своеобразного самодовления творческого духа: сосредоточенности в самой музыке, в ее конструктивной логике, как будто бы вне воздействия эмоционального тока, что — ошибочно и ведет к легенде о бесчувственности Глазуновской музыки. На самом деле, ее самодовление — вовсе не от титанической гордости или эгоистической замкнутости: полнота жизни, разлитая в творчестве Глазунова, несомненно, всегда и всюду проявляется, но не в „грозе и буре“, а в стройности и ясности. Стоит только какому-либо раздражающему импульсу, извне данному, *возмутить*, сжать, стиснуть вольный простор, как спокойная поверхность затрепещет, замскрится: исчезнет ясно отраженные в ней глубокая синева неба и прибрежные луга и леса, но зато в складках зыби водной разложенные лучи солнца засверкают ослепительными блесками, играя со стихией.

Обычно музыка Глазунова не дает впечатления конечности, непререкаемости завершения или исхода: она беспредельно ширится и разветвляется. Кажется, что композитору трудно бывает остановить пышный ток ее, и он прибегает к схематично условным приемам, чтобы повернуть все на конец, показать, что вот это — завершение. Неисчерпаемость музыки, как бы по инерции вплетающейся в сложнейшие схемы, делает из финалов симфоний Глазунова *состояния* праздничной *череды*: ибо есть какая-то важная и остро-ощутимая разница между стремительным головокружительным темпом западного карнавала, дающего иллюзию какой-то деятельности, и праздничным гулом, угаром и безопорной, бесцельной, давкой, суетней и толкотней русского базара „в престольный день“. Разница, конечно, в ритмической напряженности. Понятна, поэтому, та упорная настойчивость, с которой Глазунов старается преодолеть свойственную его звуко-

вому материалу рыхлость и расплывчатость: он изобретает сложные ритмические сопоставления и превращения, он раскачивает тяжелозвонкие массы, как опытный звонарь, язык богатырского колокола: могучий радостный звон разносится на необозримом пространстве.

Глазунов пользуется широко раскинутыми звуковыми планами — схемами. Он насыщает их сложными *плотными* гармониями и любит расцветить их пышным орнаментальным узором — тяжелым орнаментом барокко, не жалея материала на позолоту. Грузно, но сочно, пышно и богато. Еще больше он любит резать плотный гармонический фон четким, глубоко вдавленным мелодическим узором в качестве подголосков к основной мелодической мысли. Поражает уверенность, мастерство и в то же время наивная непринужденность большого художника, при отсутствии в нем позы и хвастливости, поражает логика, с которой движутся эти громадные сложные комплексы, движутся по предназначенным путям, среди лабиринта главных, сопутствующих и украшающих тем и тематических образований.

Как не велико значение Глазунова-композитора восьми величайших симфоний, с могуществом этой сферы творчества может соперничать сфера, ему не менее близкая и родственная: музыкально-хореграфические произведения. Потому что, как только материал звуковой, присущий яркой индивидуальности Глазунова, подпадает под воздействие танцевальных ритмических формул и разливается по извилистым формам балетной музыки, казалось бы, своей условностью сдавливающим проявление чисто музыкального становления, — происходит чудесное превращение: словно творческий размах, ограниченный в широте своей, в своей раскидистости, уходит в подпочву и бьет уже из земли то дивным светлым родником, то пышным фонтаном: на смену равномерно

величавому движению по инерции выступает преодолевающее препятствия волевое стремление. В танцевальной ритмике, в ее жизненном нерве, композитор находит — в силу неведомой симпатии эмоционального порядка — то, что вызывает в нем работу неисчерпаемо богатого воображения.

В тесном окружении магически воздействующими танцевальными ритмами, Глазунов изоцряется в изобретении таких приемов выражения, чтобы давать *maximum* напряжения при *maximum'e* же ограничения, т.-е. подчинения себя железным схемам. Идя в этом направлении он доходит до вакхической истступленности (Осень — вакханалия в балете „Времена года“); в тисках извне данной ритмической формулы выжимается ароматный густой опьяняющий виноградный сок.

III.

Глазуновым созданы три балета: монументальная „Раймонда“, очаровательная пастораль (конечно, русская, несмотря на всю французскую видимость): „Барышня служанка“ и замечательная симфонико-хореографическая поэма: „Времена года“ — для меня лично — высшее достижение (по целостности формы и вдохновенности изобретения) мастера на данном пути. Кроме того, очень много танцевального склада произведений находим в *opus'ax* окружающих данные балеты (вальсы: ор. 41, 43, 47, гавот, балетная сюита, *ràs de caractère*), затем отдельные хореографические сцены: гадание и пляска, танец Саломеи, — и различного рода танцы или на танцевальных ритмах основанные пьесы или эпизоды в его больших симфонических и камерных произведениях. Несколько раз возвращается, например, Глазунов к компановке „восточного танца“ и в этом отношении отчасти развивает своеобразную формулу, данную Чайковским в „арабском танце“ в „Щелкунчике“. Но излюбленной танцевальной формулой Глазу-

нова, все-таки, остается гибкая формула вальса, в разработку которой он вносит своеобразные оригинальные черты (особенно в орнаментации основной линии и в насыщенности под'емов) и достигает виртуозного блеска.

Вообще, происхождение, эволюция и эмоциональное воздействие вальсовой формулы — крайне интересная тема для исследования и в особенности для нас русских, так как в России, в русской музыке вальс весьма привился и у каждого из композиторов, касавшихся его, принимал своеобразную окраску, начиная с „вальса-фантазии“ Глинки. Глазунов в претворении вальсовых ритмов базируется на штрауссовских образцах, влияние которых часто сказывается, особенно в кадансовых формулах („в концовках“). За счет, впрочем, гибкости и эластичности мелодики штрауссовских вальсов у Глазунова внедряется пышное расцветание гармонического фона и контрапунктического узора, что вносит некоторую тяжесть и угловатость, правда, вкусные и приятные в своей самобытности. Из примеров обратного характера, т.-е. из области прозрачных вальсов, назову два исключительно эффектных и остроумных преломления формальной ритмики: в светло-томном вальсе-вариации Раймонда (в картине „сна“) и в транскрипции для оркестра знаменитого вальса Шопена *cis-moll* (идет в „Шопениане“ Фокина).

Реже обращается Глазунов к формулам славянских танцев, но достигает и в их разработке блеска, огня, яркости (мазурка из „балетной сюиты“, исполняемая в „Раймонде“), остроумной игривости, задора и лукавства („полька“ в „Раймонде“). Французские танцы получают в глазуновском преломлении такой же сложный, своеобразный придавок, как французская поэзия в нашей лирике конца XVIII и первой четверти XIX века: два его гавота (ор. 49 для фортепиано и в „Барышне - служанке“) насыщены, именно, такого рода милыми теперь

для нас славянизмами. Я по необходимости очень кратко касаюсь превращения Глазуновым различного рода танцевальных ритмов, но должен за-

ный вальс es-dur в „Барышне - служанке“ и сочный d-dur'ный золотой солнечный вальс лета во „Временах года“).



Портрет А. К. Глазунова.

(С фотографии конца 80-х годов).

метить и повторить, что одна сфера вальса в этом отношении заслуживает особенного внимания (напомню хотя бы два контраста: извиристо-каприз-

Немногие подозревают, какого рода неистошимо драгоценные наблюдения можно сделать в исследовании эволюции той или иной отрасли звуковой

(музыкальной) речи и как богат и выразителен язык танцевальных формул *).

IV.

Позволю себе остановиться на более подробном анализе „Раймонды“, как произведения, внесшего в танцевальную структуру классического балета много ценных добавлений, усовершенствований и новых факторов выражения. К сожалению, неудачно развитой сюжет „Раймонды“ вносит много неясности в схемы внешнего сценического действия и разрывает контуры действия внутреннего хореграфически - музыкального. В своем анализе я буду намечать последнее, ибо оно составляет симфоническую сущность произведения. Если с первого взгляда определить, какой элемент из комплекса звукового, составляющего движущийся звучащий материал или живую ткань музыки балета **), доминирует в „Раймонде“, то вывод может быть ясный: непосредственно данные танцевальные ритмические формулы. Они заслоняют собою все остальное течение хореграфического действия, ибо формально выражены во внедрении в ткань балета двух громадных *сюит*: воз танцевальных формул испанско-арабского характера во 2-м акте и из венгерских национальных танцев в 3-м акте. В первой из них шесть оригинально скомбинированных эпизодов (Entrée des jongleurs, Danse des garçons Arabes, Entrée des Sarrazins, Grand pas Espagnol, Danse Orientale — пропускаемый и Bacchanal). Во второй, в „национальную сюиту“ внедряется элемент классического танца в виде Pas

d'action, что и составляет своеобразную прелесть, но усложняет действие. Введением служит le cortège hongrois, а отправным номером Grand pas hongrois с заключительным presto (от Брамса). Далее милая „венгерка“: Danse des enfants; роскошное классическое entrée (des-dur) с неожиданным поворотом в изысканный вальс; венгерская пастораль (Pas classique hongrois) — один из замечательных лирических моментов во всей „Раймонде“; ряд остроумнейших по изобретательности и ловкости преломления танцевальных ритмов вариаций (среди них знаменитая *трепетная* фортепианная вариация a-moll) и в заключение блестящая нервно-стремительная Coda (с любопытным построением основного мотива: 7 + 8 + 1). Если в выдумке *фейерверка* ритмов Глазунов не мог превзойти венгерца Листа и умного стилиста à la hongroise Брамса, то в смысле соответствия цели (подведение ритмических „неистовств“ венгерского танца под строгий рисунок классического танца) он выполнил заданное блестяще, нигде не соскользнув, в сферу случайного (единственный опасный момент с мимолетным внедрением формулы вальса в entrée).

Сюита из ритмов национального характера в двояком преломлении дает основной тон музыкальному развитию танца не только в балете „Раймонда“, но и в „Барышне - служанке“ (в начале первой картины там прелестная цепь: гавот, сарабанда, фара дола, прерываемая кукольным механическим Danse de marionnettes: это — гениальный контраст в смысле хореграфическо-музыкальном). Иного рода сюита чисто-хореграфическая, т.-е. основанная на претворении различного рода танцевальных формул (национальных, придворных, бытовых, ритуальных, игровых) для выявления в музыке классического или полухарактерного танца. Последнего рода цепь (полухарактерного танца), но цепь прерывистую можно наблюдать в первой картине „Раймонды“ (la

*) Не могу пройти мимо пышной стилизованной Сарабанды и мимо *наивно-изысканной* или *изысканно-простодушной* Фарандолы в „Барышне-служанке“, а также романтически-любовной „Романски“ (e-moll) в первом акте „Раймонды“. — Также оригинально разработаны Глазуновым и „ритмы ходьбы“, т.-е. марша и шествия, обычно в стиле тяжелозвучного пышного барокко.

***) По поводу этого см. мое письмо о „Спящей красавице“ Чайковского в № 5-м „Еженедельн. Гос. Ак. театров“. — И. Г.

Traditrice, la Danse—хороводный круг, выход Раймонды, марш вассалов, grande valse с pizzicato, как финал такого рода развития и затем эпизод с Романеской). Чисто же классическую сюитную цепь мы видим в „Раймонде“ два раза: в сцене „сна“ (центр хореографически-музыкального действия) и в Pas d'action первой половины второго акта.

„Классическая сюита“ сцены „сна“— выдающийся по музыке момент, ибо содержит лирический дуэт — grand adagio (богатейший по замыслу и выполнению рельеф), остро-ритмованный valse fantastique, ажурно-хрустальные прелестные вариации и цветисто-развитую, но все же искусственно возделанную коду. В такого рода сюите интерес держится на контрасте ритмов (ритмических чередований), на остроумном претворении „обыденных“ танцевальных ритмов (полька, галоп) в сложный рисунок классических па и на изобретении новых ритмов (совместная работа балетмейстера и композитора). Вторая „классическая сюита“ в „Раймонде“ — Pas d'action, четыре вариации и кода — во втором акте выступает как контраст предшествующей (ночная греза и дневной блеск)! Таким образом, три вида сюитной цепи (характерная-национальная, полухарактерная и классическая)*, внедряясь в действие, направляют его сообразно собственным им ритмическим оттенкам. По видимости, сплетение сюит может представляться в балете случайным набором разнохарактерных танцев (дивертисмент). Но для тех, кто считается не с видимостью и рассказом (сюжет), а с динамикой развития действия, свойственного данному роду художественной концепции (оно иное в опере, иное в балете, иное в словесной драме),—значение сюитности выступает в ином плане: в плане сопряжения воздействующих на течение внутреннего действия импульсов (в данном

случае ритмико-танцевальных формул в их сплетении с мелодико-гармоническими и колористическими факторами).

С этой точки зрения мы видим в „Раймонде“ умно скомпанованную прогрессию хореографического действия, что вновь подтверждает гениальную художественную прозорливость Пети-па, увь, — никем далее не подхваченную. В первом акте завязывается ткань замысла; цель его или основное направление: спор за овладение *красотой* между двумя рыцарями, предстателем креста и предстателем полумесяца. На стороне первого—таинственные светлые силы, предводительствуемые покровительницей замка Белой Дамой, на стороне второго — только блеск и пышность мавританской культуры. Драматический центр действия—дуэль (по музыке— выдающийся напряженностью эпизод) в конце 2-го акта. Следовательно, *сюиты* распределяются вполне закономерно: в первой половине 1-го акта последование (прерывистое) полухарактерных танцев служит фоном, на котором выступает завязь - интрига (речитативные интермедии и монолог-баллада графини о Белой Даме). Здесь вводится композитором красиво сплетаемая лейт-мотивная ткань (характеристики графини, Раймонды, призраки покровительницы замка, тема рыцаря-жениха Раймонды). Вся же лирико-симфоническая сторона музыки направлена на подготовку конфликта, т.е. на музыкальное выражение действительного, идеально-прекрасного образа Раймонды и магического таинственного влияния, исходящего от призрака*).

Выдающийся симфонический момент—обворожительно сладостная музыка навождения. По замыслу, указанному в сценарии (см. клавир „Раймонды“, стр. 40), эта музыка вызывается следующим стимулом: „Рау-

*) Классическая — в смысле хореографическом-комплекс (сопряжения) на классических танцах.

*) Как зловеющая угроза звучит появление Адберрахмана — в контраст полученному письму от жениха.

monda, fatiguée des émotions de la journée, s'étend sur un tapis et ses pages l'éventent, tandis qu'une dame lui joue un air langoureux (курсив мой—И. Г.). Тогда понятно, почему магическое оцепенение охватывает всех приближенных Раймонды: власть, и воздействие музыки, источаемые волей призрака, превращают томную арию подруги Раймонды в заклинание (une torpeur magique les endort). Глазунов в первом акте с изумительным искусством симфониста связал бытовую сферу жизни в романском замке с легендой, с настроением потустороннего, и лирику расцветающей женственности с романтикой сна (любовой грезе). Благодаря этому, переход к *сюите*, всецело обоснованной на классическом танце, — к сцене видения, происходит с чарующей последовательностью (причем обольстительная музыка антракта — музыка любовного влечения развивает в еще сильнее пьянящих звучаниях тот же чародейный мотив). Сцена видения сменяется драматическим диалогом (Раймонда и Абдеррахман): первая попытка овладеть красотой путем насилия. Это яркий контраст всему предшествующему развитию. Восход солнца рассеивает ночные чары — вновь пробуждается дневная жизнь замка. Таким образом, в первом действии балета мы имеем крайне ценное сплетение всех музыкально-хореографических элементов, составляющих как бы отдельные нити пышной ткани — формы классического балета, органически сошедшейся русскими композиторами-симфонистами.

Второй акт пользуется теми же элементами, но в *обратной симметрии*: „классическая сюита“ выступает первой (пышное *pas d'action*, в котором не жених-рыцарь, как в ночной грезе, а властный араб созерцает и красоту Раймонды). После нее следует характерная ярко-красочная испано-мавританская сюита и новая попытка Абдеррахмана насильно овладеть Раймондой. Рыцарь - жених в

поединке одерживает победу, и конфликт, повидомому, представляется исчерпанным *) в светлом лучезарном свадебном гимне: прибытие венгерского короля вместе с Жаном Бриенским (имя рыцаря - жениха) кажется случайным придатком. Так оно и есть в сюжетном отношении, но в актуально-хореографическом смысле с включением нового действующего лица внедряется важный ритмически характерный (жанровый) элемент. В развитии этого элемента в третьем акте, происходит как бы эффектная „нейтрализация“ предшествующего борения ритмов: в контрасте с обоими данными уже течениями, в тесном слиянии характерного и классического танца, выступает венгерское *pas d'action* в пышном своеобразии колорита и ритмическом блеске. К сожалению, эффектная *soda* этого *па* сменяется общей кодой - галопом, разрушающим своей „подпрыгивающей“ ритмикой цельность сложившегося впечатления. Только красивая музыка апофеоза (а не скверная панорама турнира!) возвращает „Раймонде“ рыцарственный блеск и лучезарность, соответствующие ярко праздничной музыке свадебного антракта перед третьим действием и романской ясности и благородству ее первых страниц (*es-dur* начала первого акта вслед за вступлением).

Балетная публика не оценила еще роскоши глазуновской партитуры и для большинства пластическая красота вдохновенной музыки „Раймонды“ проходит бесследно. Еще более это замечание относится к замечательной

*) Подчеркиваю *обратимость* всего хода действия 2-го акта по сравнению с 1-м: появление жениха (нереальное) в первом акте предшествует насильнической попытке араба, здесь же оно (реальное) завершает новую попытку; мимическая речь (речитатив) — баллада, графиня и т. д. в одном случае ведет к магическому воздействию неведомой силы и к видению, а в другом: к конкретной яви и к разрешению конфликта. То, чем закончился 1 акт: распаленной похотью араба во втором с того же состояния начинается развитие действия. Так же обратное последование двоякого вида сюит. Вся эта сопряженность, как будто и не осязаемая при поверхностном взгляде, на самом деле служит мощным цементом, скрепляющим действие.

симфонико - хореграфической поэме Глазунова: „Времена года“, давно у нас не шедшей. Обычно из „Времен года“ принято выделять только огненную, „красным полымем“ дышащую страстно восторженную вакханалию осени, между тем, как вакханалия—это лишь яркое звено среди не менее ценных звеньев всей цепи „Времен года“. Поэма открывается холодной звукописью зимы: скованным движением, оцепенением звуковой стихии *). Четыре замечательные по музыке вариации (иней, лед, град, снег) выразительной чредой как бы утверждают еще непоколебимее мертвый покой. В мерцающем дрожании и трепете падающего снега чуть слышится, как теплится жизнь: не в лучах ли звезд на зимнем небе?

Искры, высеченные гномами, дают жизнь огню, а с ним теплу, свету, цветам. Весна любовно воцаряется на земле: прояснилась тональность (f-dur, как и вариация снега). Нежными лентами опоясываются звучания — там можно выразить впечатление от струистости *andante des-dur*. Ритм оживляется: то—танец цветущих роз. Но в целом Весна трактуется, как эпизод, как интермедия: музыка крепнет и начинает ярче светиться с наступлением лета (сочный b-dur). Вальс, баркаролла, вариация колоса и увлекательная кода образуют как бы гир-

лянду цветов—цепь красивых танцев. Доносятся отдаленные звуки свирелей: то фавны и сатиры стремятся отнять у земли драгоценный символ жизни—колос. Зефир спасает его. Это драматизованное в танце мифологическое действие раскрыто в музыке в непосредственной убедительности при крайней простоте средств выражения: внедрением в ясный строй коды свирельного свиста (отрезок гаммы, содержащий острый интервалл—уменьш. квинту), пытающегося разрушить светлый радостный строй.

Финал балета — вышеупомянутая осенняя вакханалия: опьянение виноградным соком. Это как бы широко развитая кода всего действия,—взрыв (разряд) прогрессивно нарастающего движения и напряжения. Перед завершительным экстатическим плясом движение застывает на длительный момент в лирическом излиянии *adagio*.

Новый взрыв танцовального вакхического исступления обрывается: слышно веяние холодного дыхания зимы. Возвращение к исходному-пункту было бы логическим завершением прекрасного замысла. Но, к сожалению, этого не сделано, и балет заканчивается светлым традиционным апофеозом, причем в музыке красиво сплетены темы. Манящей чудесной прелести данного сочинения не исчерпать и не ухватить ни описанием, ни анализом: я хотел только напомнить о существовании „Времен года“ — балете, достойным находиться всегда в репертуаре на ряду с пышной „Раймондой“ и изысканной „Барышней - служанкой“.

Июль Глебов.

*) Поразительно впечатление от этой музыки: в звучании выражается зимнее *безмолвие* природы. И воздействие—именно то, какое исходит от погруженных в оцепенение рек, ручьев, полей, лугов и лесов. Значит, и в этом *молчании* их есть *музыка*, которую услышал великий музыкант; значит абсолютного безмолвия нет в мире. Напомню изумительную звукопись зимы еще в первом речитативе Весны в „Снегурочке“ Р.-Корсакова, особенно момент: „леса стоят безмолвны, под снегами опущены густые лапы елей“.



О Нижинском.

Умер хореограф и танцовщик Вацлав Фомич Нижинский. Мы не знаем дня его смерти, места его погребения; мы можем даже взять под сомнение факт физической смерти. Но для нас важен тот печальный момент, когда выяснилось, что душевно-боль-

Еще будучи в-ком, он не раз танцевал на видных местах на Мариинской сцене (ответственные выступления в-ков среди артистов имели место несколько десятков лет назад; в нашем веке один только в-к Нижинский, во внимание к его выдающимся способ-



ному артисту нет выздоровления. Этот факт не подлежит сомнению, а в нем—смерть Нижинского для прославленного им балетного искусства.

Восполнив все отрывочно полученные в России сведения о заграничной деятельности нашего балета, мы поспешим систематизировать их и подвести итоги работы Нижинского. Сейчас мы вспомним только важнейшие моменты безвременно закончившейся его карьеры.

Нижинский окончил Петербургское Театральное училище в 1907 году.

ностям, назначался солировать). С выпуском Нижинского в труппу на него перестали обращать внимание; есть основание думать, что внимание начальства и его фаворитов было направлено на то, чтобы затереть молодого многообещающего танцовщика. Три полных сезона прослужил Нижинский в петербургской труппе—и ни одной большой роли ему не пришлось исполнить. За это время он успел уже удивить своими танцами Париж и прославиться там рядом с Фокиным и Мордкиным. На четвертый только год

службы Нижинскому дали станцевать Альберта в „Жизели“; первое его выступление в ответственной роли оказалось последним вообще в России.

сразу после события, дело происходило так:

Нижинский выступил в „Жизели“ в costume, изготовленном по спе-



Печальная история увольнения Нижинского из нашего балета рассказывалась на всякие лады. По записям фактов и обстоятельств, среди которых они имели место, сделанным

специально для него сделанном рисунке художника имп. театров. К Нижинскому в уборную, до его выступления приходили чиновники дирекции и осматривали costume, не заявив ника-

ких возражений против выступления в нем артиста. Костюм этот, обычный конца средних веков, по цвету—черный при коричневом трико, отличался от прежних отсутствием трусов. Отсутствие это, по рассказам свидетелей, бросалось в глаза при высоких прыжках Нижинского, но непристойного впечатления не производило. По окончании акта (2-го) присутствовавшая на спектакле императрица Мария Федоровна вытребовала в свою ложу всеисполного управляющего конторой дирекции Крупенского и высказала ему крайнее недовольство костюмом Нижинского (вряд ли с требованием его увольнения). Вслед затем распоряжением дирекции танцовщик Нижинский был уволен. Говорят о злостной интриге против Нижинского, которому будто бы и „подсунули“ злополучный костюм, чтобы подвести его. Дело удалось, опасный кое-кому конкурент был удален, и петербургский балет лишился своего лучшего тогда танцовщика, которому суждено было сделаться и выдающимся балетмейстером; лишился навсегда—ибо директор Теляковский никогда не захотел слушать уговоры о возврате Нижинского и отвечал: „дезертиру возврата нет“.

Нижинского выдвинули антрепренер Дягилев и балетмейстер Фокин. Почти с первых же заграничных „русских сезонов“ Нижинский фигурирует в них в качестве премьера. Париж оценивает его сразу. Танцовщика, подобного Нижинскому, Европа не видела давно. Прекрасно сложенный, гибкий и пластичный во всех движениях, он обладал редкой техникой; мускульная сила не только ног, но всего тела (особенно спины) способствовала высоте его удивительных прыжков, подобных полетам. Французские критики и рецензенты, как известно, рассыпаются в хвалебных эпитетах; но в массе прилагательных можно найти градацию. Нижинского чаще всего называют „le prodigieux“. О нем пишут: „Неизвестно, удивлять-

ся ли больше чуду его полетов или выразительности его игры“. Он воскрещает перед французами в „Жизели“ их романтику, созданную Теофилом Готье с наивной музыкой Адама; он танцует и романтическую картинку *Le spectre de la rose* (на музыку „Приглашения к танцу“ Вебера). Восхищению, которое он вызывает вместе с Карсавиной, нет пределов. Далее ему приходится создавать яркие образы в новых русских балетах; эlegantный премьер превращается в жалкого бедного Петрушку в балете Стравинского, потрясая всех драматизмом своей игры. Исключительный успех он имеет и в „Нарциссе“ Черепнина. Прибавим „Павильон Армиды“, „Сильфиды“ и „Карнавал“, чтобы обозначить главные успехи танцовщика Нижинского в произведениях балетмейстера Фокина.

Разрыв между Дягилевым и Фокиным способствует началу балетмейстерской работы Нижинского. Она начинается при крайне благоприятных обстоятельствах. Нового балетмейстера окружают талантливейшие художники, помогающие ему советами, известнейшие французские композиторы пишут, советуясь с ним, музыку новых балетов, одно имя Нижинского уже вызывает восторг публики. Однако, постановки Нижинского встречают не только похвалы и восторги. Он оказывается смелым новатором, его балеты далеки от чарующей зрелищности и легко воспринимающейся классики. Эмоциональное начало выдвигается у него значительно вперед, движения танцовщиков часто вычурно новы, костюмы поражают откровенностью. Протест вызывает „Полдень фавна“ Дебюсси, короткий, не дающий простора танцу, но насыщенный эротикой. Мало усваивается попытка обновления хореграфических движений в „Играх“ того же Дебюсси. „Синий бог“ (муз. Reynaldo Hahn) поражает, главным образом, красками, а костюм (вернее его отсутствие) Нижинского имеет успех скандала. „Весна свя-

шенная" Стравинского подверглась нападкам как с хореографической, так и с музыкальной стороны.

Строгая критика, ожесточенные нападки, скандалы на премьерах... Так встречались работы балетмейстера Нижинского. Смелые искания, дерзновенные попытки создания новых форм, приведшие к необычным спектаклям, в создании которых с Нижинским захотели работать пере-

довые деятели изобразительных и музыкального искусств. Нижинский не топтался на месте. Сбиваясь, м. б. с пути, он неустанно шел вперед, пока не погиб, не достигнув еще 35-летнего возраста, все же успев прославить на весь мир искусство русских танцовщиков и русское балетное искусство.

А. М.



Письмо к Экскузовичу.

Копия.

Тов. ЭКСКУЗОВИЧУ.

Пишу под свежим впечатлением спектакля. Мне хочется поздравить товарищей артистов и режиссера с успехом.

Зритель чувствовал, что артисты и режиссер вложили в дело душу. В Александринском театре повеяло новым — содержательным и глубоким. Настоящий успех.

«Ночь» все же превосходна. Она нуждается только в новых сокращениях, примерно на 1/3.

Некоторые исполнители великолепны: Вивьен, Малютин, Морвиль и др.

Если бы оказалось возможным, крайне необходимо придать более массовый характер солдатским сценам. Это очень важно.

Улучшением деталей можно многого еще достигнуть. Некоторые сцены ведутся слишком торопливо, без достаточного нюансирования (напр.: сцены жалоб деревенских жителей депутату или его секретарю).

Успех, тем более, является заслугой Александринского театра, что в Москве недостаточно хорошая постановка, почти привела к провалу пьесы.

С искренним приветом!

(Подпись): Г. Зиновьев.

С подлинным верно:

Секретарь Управляющего

Петрогр. Госуд. Акад. т-ров (подпись).

7 ноября 1922 г.



Новые поступления в Музей Гос. Акад. Т-в.

О некоторых старинных эскизах декораций.

В последнее время Музей значительно пополнился в своем декорационном Отделе, ценным вкладом в который явилось весьма интересное собрание эскизов декораций, гл. обр. относящ. к концу XVIII-го и к первой половине прошлого столетия.

Почти полное отсутствие научно-обоснованных данных в такой совершенно неисследованной области Истории русского театра, как декорация, поставило перед Музеем весьма трудную задачу изучения и необходимой классификации упомянутого материала.

Но, несмотря на вышеуказанные неблагоприятные обстоятельства, все же, при по-

мощи детального изучения каждого рисунка, как с точки зрения манеры, техники исполнения, так и в смысле обработки и трактовки сюжета, постепенно удалось выяснить значение главной массы эскизов.

Трудность этой работы усугубилась и тем, что эскизы за оч. немногими исключениями почти совсем лишены каких-либо надписей, кот. бы могли послужить отправной точкой при их исследовании.

В этой части пришлось работу значительно расширить, частично обратясь к методу сравнительного анализа художественных форм (и их сценич. значения) помяну-

тых эскизов и тех эскизов, хранящихся в др. коллекциях и Музеях, которые могли бы быть поставлены с ними в связь.

В результате работы над этой коллекцией показали в достаточной мере насущную необходимость параллельного собирания исторических и проч. материалов не только в отношении художников, произведения которых являются предметом исследования, но и приобщения всех тех данных, кот. могут послужить, как фундамент для главной цели—реконструкции спектакля. Вследствие этого, к работе пришлось привлечь и мемуарную литературу, и „Периодику“, и проч. многочисленные исторические материалы (преимущественно неизданные), несколько проясняющие то, во что выливалась на сцене графически выявленная в эскизе идея декоратора. Основной причиной, побудившей к такому расширению подхода к изучению декорации за пределы рамок, определяемых самой живописью, явилось то, что все более и более выясняется тесная, неразрывная связь между всеми элементами, из коих складывается театральное действие. И лишь в том случае, если мы, изучая один из них, как в данном случае живопись, учитываем обстоятельства, создаваемые всей постановкой в целом, имеющей определенную сценическую канву, лишь тогда, повторяем, м. б. помянутая работа сколько-нибудь продуктивна. К этому привела нас и работа над настоящим собранием.

Главной частью этой интереснейшей коллекции является группа эскизов знаменитого декоратора прошлого столетия, А. Роллера. Важно отметить, что некоторые из его рисунков, вне сомнения, относятся к раннему периоду его деятельности, что явствует из сравнения их с его эскизами, датированными 30—40-ми годами.

В них чувствуются еще отзвуки эпохи, насыщенной романтическими веяниями, они полны и проникнуты той особенной фантастикой, которой определяется, до некоторой степени, стиль некоторых постановок прошедшего столетия. И если постепенно с годами Роллер как бы засушивает свой рисунок, все же, при более детальном изучении, театральность его фееричных проектов несколько не ослабевает, но, быть может, еще и усугубляется.

Эскизы, хранящиеся в Музее Гос. Ак. Театров в этом отношении очень важны, т. к. они раскрывают нам во всей полноте и, я бы сказал, во всем блеске главное, основное значение, кот. имели для декораций Роллера эффекты. И, быть может, в познании их тайны и крылась вся магическая сила и волшебство этого знаменитого декоратора.

В данном случае доказательством могут послужить эскизы с определенно выявленным значением световых эффектов и, главное, замечательные проекты апофеозов.

Т. о. Собрание Музея вскрывает как раз одну из важнейших сторон не только в творчестве мастера, коим определяется целая эпоха, но и вообще в истории театральной декорации в России. В этой же коллекции находится интереснейшая серия эскизов знаменитых декораторов—братьев Quaglio (Квалио), бывших повидимому, насколько это показ. современные исследования, в тесном общении с А. Роллером, которому они присылали в С.-Петербург неоднократно свои эскизы, нередко целиком копируемые Роллером и с некоторыми видоизменениями воспроизводимыми на сцене.

Помимо этой стороны дела нужно отметить и несомненное влияние, оказ. ими на Роллера, которое явилось как бы результатом этого общения, что можно довольно определенно проследить, сравнивая рисунки Роллера и Quaglio. Из остальной массы рисунков весьма ярко выделяется несколько совершенно исключительных по мастерству Акварелей, принадлежащих, повидимому, Winkler'у, произведения которого счит. большой редкостью *).

Особую группу образуют эскизы декораций, относящиеся к XVIII-му столетию.

Сравнение некоторых из них с хранящимися в Эрмитаже—Музее Ст. Петербурга рисунками, убеждает нас в том, что они могут быть поставлены в связь со школой знаменитых театр. живописцев XVIII-го столетия Дж. Валериани, Фр. Градици и, быть может, самого Гонзаго.

Г. Стебницкий.

*) Так, о произведениях Winkler'a во всяком случае отзывался Nagler, в своем Künstler—Lexikon.

В Музее Гос. Акад. Театров.

В музее ведутся спешные работы по подготовке к открытию выставки, приуроченной к празднованию 80-летия со времени первого представления «Руслана и Людмилы».

На выставке будут экспонированы все материалы, имеющие то или иное отношение к представлению «Руслана и Людмилы».

Одним из основных отделов выставки является

эскизы декораций, костюмов и бутафории; в этой части устроители выставки поставили задачей выявление работы художника.

Параллельно чисто-художественному материалу будут выставлены снимки (и зарисовки, сделанные во время спектаклей), имеющие целью показать то, во что вылилась работа художника на самой сцене. Сопоставление этих стадий процесса зарождения спектакля даст возможность осветить вопрос о постановках «Руслана и Людмилы» не только с художественной точки зрения, но и как режиссерскую работу, разумея координацию отдельных эле-

ментов спектакля, одним из которых является и театральная живопись.

Как одной из сторон, проясняющих эту вторую стадию работы художника являются многочисленные костюмы и бутафория, относящиеся к постановкам разных эпох.

К выставке уже составлен биографический словарь-справочник первых исполнителей «Руслана и Людмилы» Ст. Уч. Хр. Музея А. А. Шудьцем. Заключивается обработка материалов и о постановках «Руслана» (с точки зрения их художественно-сценического значения).

Г. Стебницкий.

Х Р О Н И К А.

Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

Академические театры.

Образована комиссия для выработки программы торжественного спектакля по случаю исполнившегося 250-летия существования русского театра. В состав комиссии вошли: акад. Перетц, Финдейзен, Ершов, Лопухов, Смолич, Шеффер, Андреев и Арбатов. На днях состоится первое заседание комиссии.

Первое представление трагедии „Антоний и Клеопатра“ в Акад. театре драмы предполагается в начале декабря. Состав исполнителей следующий: Антоний — Юрьев, Клеопатра — Юренева и Тиме, Октавио — Железнова, Хармиона — Плансон, Цезарь — Студенцов, Леонид — Малютин, Эннобор — Лешков.

В состав труппы акад. драмы приглашен на роли жен-премьеров артист московского Малого театра Аксенов.

20 Ноября в б. Александринском театре состоится чествование знаменитого немецкого драматурга Гергардта Гауптмана по случаю исполнившегося 40-летия его литературной деятельности. После литературного отделения будут представлены отрывки из некогда не шедшей в Петрограде оперы „Потонувший Колокол“, написанной на текст юбиляра композитором Алексеем Августовичем Давидовым (автором „Сестры Беатрисы“).

В Воскресенье 12-го ноября с. г. спектакль в Госуд. Академич. Драм. (б. Александринском) театре предоставлен Петрогубмилиции. Представлена будет пьеса „Ночь“.

В Среду 8-го ноября с. г. было предоставлено 500 мест для учащихся на спектакля в б. Александринском театре „Ведность не порок“ и в б. Михайловском театре „Шут Тантрис“.

В Малом Оперном театре готовится к постановке пьеса Феррари „Борьба за идею“. Главными действующими лицами в этой пьесе являются Гоцци и Гольдони.

В ближайший репертуар Малого оперного театра включена „Жизнь Человека“ Андреева.

Артистом С. Любошем предоставлен управляющему труппой акдрамы проект спектакля в ознаменование 40-летия литературной деятельности Гергардта Гауптмана.

В Малом Оперном театре репетируют давно не шедшую оперу Верди „Травиата“, которую ставит Смолич, впервые дебютирующий в роли оперного режиссера.

А. Н. Феона поручена постановка оперетты Оффенбаха „Герцогиня Герольштейнская“, намеченной к постановке в Малом оперном театре.

18-го ноября в первый раз в нынешнем сезоне в б. Мариинском театре идет „Валькирия“.

**

До Рождества в театре Академической оперы предполагено возобновить „Аиду“ и „Тристан и Изольду“.

**

Вернулся из-заграницы Эмиль Купер, впервые после отсутствия дирижировавший в б. Мариинском театре оперой „Сказание о граде Китеже“.

**

В репертуар б. Мариинского театра включен новый одноактный балет Ф. В. Лопухова „Ночь на Лысой горе“ на музыку Мусоргского.

**

Заглавную партию в возобновляемой в Акад. опере „Электре“ Штрауса будет петь А. И. Кобзарева.

**

Вступила в состав труппы Госуд. Академич. Балета Н. М. Стуколкина, окончившая в этом году Балетное Отделение Школы - Студии Госуд. Академ. театров.

**

Вступил в состав труппы Госуд. Академ. Балета Л. Балашов, окончивший в этом году Балетное Отделение Школы - Студии Госуд. Академич. театров.

**

Вступил в состав труппы Госуд. Академ. Балета Л. Лавровский, окончивший в этом году Балетное Отделение Школы - Студии Госуд. Академ. театров.

**

Управление телефонной сети приступает к включению в общую сеть сцены б. Мариинского театра. Микрофоны и другие аппараты оказались в полной исправности.

**

6-го ноября с. г. Народный Комиссар А. В. Луначарский, выехал вместе с делегатами Конгресса обратно в Москву.

Государственные театры.

Акфилармония.

Закончился ремонт здания Государственной филармонии. Начало концертов предполагается в последних числах ноября. В про-

грамму первого концерта войдет никогда не исполнявшаяся в России 5-я симфония Малера, партитуру которой Э. Купер приобрел в Берлине. Купер привез из-заграницы партитуры новейших произведений Регера, Мясковского, Штрауса и др.

**

Камерные вечера в Малом зале госфилармонии начнутся в декабре.

**

В Понедельник 13-го ноября с. г. в 8 час. вечера, в Музее Госуд. Академич. театров Н. Ф. Финдейзен сделает доклад на тему „Первая Российская опера“. Доклад будет сопровождаться музыкальными иллюстрациями.

**

В Понедельник 20-го ноября с. г. в 7¹/₂ час. вечера, в Музее Госуд. Акад. театров состоится первое по возобновлению заседание Общества имени Александра Николаевича Островского, на котором Е. П. Карпов произнесет вступительное слово; Е. П. Петров сделает сообщение на тему „Почему Островский интересен в наши дни“; Н. Н. Долгов—на тему „Был ли Островский драматургом“. Оппонентами выступят: В. Э. Воцяновский, С. К. Боянус, П. П. Гнедич, Е. П. Карпов, А. Р. Кугель, Н. Д. Носков, А. С. Поляков и др.

**

В Понедельник 27-го ноября с. г. в 8 час. вечера, в Музее Госуд. Академич. театров состоится открытое заседание, на котором В. К. Станюкович сделает доклад на тему „Домашний театр графов Шереметьевых в XVIII веке“.

**

Управляющий Госактеатрами И. В. Эскузович выехал в Москву.

**

Во Вторник 14-го ноября с. г. спектаклей в Госуд. Академич. театрах не будет.

Большой оперный театр.

Для открытия сезона пойдет „Аида“ в постановке С. Масловской и под дирижерством В. Павлова-Арбенина.

Петроградский Драматический театр.

Идут репетиции новой пьесы В. Ф. Воцяновского „Никон“.

**

В декабре будет возобновлена пьеса „Мисс Крейтон“.

Театр Новой Драмы.

В настоящее время репетируют „Свадьбу Кречинского“ Сухово-Кобылина. Постановка Грипича. Декорации художника Левина.

Большой драматический театр.

Серьезно заболел гнойным аппендицитом Н. Ф. Монахов. Артисту была произведена операция, после чего состояние его улучшилось. Вследствие болезни Монахова временно отложена постановка комедии Мельяка и Галеви „Грелка“.

17-го ноября идет в первый раз по возобновлению „12-я ночь“ Шекспира в новой постановке К. П. Хохлова.

А. Н. Бенуа поручена постановка инсценированного рассказа Мопассана „Мюзотт“. Он же ставит „Ужин шуток“ Сен-Бенелли.

Мастерская Передвижного театра.

Предположена постановка инсценированного рассказа Горького „Город Окуров“.

Готовится „Вечер Тургенева“.

В мастерской Государственного Передвижного театра (П. П. Гайдубурова и Н. Ф. Скарской).

Тридцать девятую годовщину со дня смерти И. С. Тургенева Мастерская отмечает возобновлением «Вечера памяти И. С. Тургенева», которому будет посвящена вся неделя от 14 до 17 ноября.—Основная задача спектакля вызвать эмоциональную сущность творчества Тургенева; соответственно этому и материал для того избран только такой, который мог бы послужить к созданию своеобразного сценического действа, которое названо Театром «художественная месса».

Три части, на которые распадется вечер, определяются символами:

«Был хороши, как свежи были розы», «О молодость, молодость», и «Воскрес Великий Паш»!

Коллективные театры

Вольная комедия.

17-го ноября идет в первый раз пьеса О. Дымова „Ню“ с В. Л. Юреновой в заглавной роли.

**

14-го ноября в „Балаганчике“ новая программа, в которую войдет пародия на „Горе от ума“ в постановке Карпова, Мейерхольда и театра эксцентриков.

**

13-го ноября в день годовщины „Балаганчика“ в малом зале Вольной комедии состоится закрытое собрание „служителей муз“ под названием „10-я муза“.

**

После „Ню“ будет поставлено „Сожствие Ганса в ад“.

Музыкальная Комедия.

14 ноября состоится дебют оперной певицы С. М. Варшавской. В последнее время пела опереточные номера в „Даме в красном“ Винтербергера.

Очередной новинкой театра будет оперетта „Сельский музыкант“. Исполнение ее представляет прежде всего музыкальный интерес, т. к. музыка написана Оскаром Штраусом, одним из серьезнейших опереточных композиторов, учеником М. Бруха. Главную роль исполнит А. Н. Феона; он же будет ставить оперетту.

**

Возвратилась в Петроград группа опереточных артистов, выезжавшая с администратором Мишиным в Вологду. Всего было там дано 5 спектаклей.

„Ассамблея“.

Привлекается к участию в опереточных спектаклях известная исполнительница цыганских романсов Н. В. Дулькевич. Артистка должна выступить в „Периколле в заглавной роли“.

Палас театр.

Вернулся из Москвы Л. Утесов, который принимает участие в текущем репертуаре. На днях ожидается М. Ростовцев.

**

Ближайшая премьера театра „Золотой мотылек“ П. В. Валентинова.

27 *Ноября* в Палас-Театре пойдет в 1-й раз новая пьеса Влада Королевича „Ея Величество Актриса“.

„Пиковая Дама“.

После постановки фарса „Контролер спальных вагонов“ театр возвращается к своей основной деятельности—постановке оперетт. В каждой серии идет небольшая классическая оперетта Оффенбаха, Лекока и др. и миниатюра Пергамента.

„Пассаж“.

Ближайшей премьерой явится парижская новинка „Заколдованный круг“.

**

Поставлены с новым составом исполнителей „Мечта любви“ и „Роман“.

**

Принят к постановке новый скэтч Н. Мишеева „Замечательно“.

Пти-палас.

Вследствие плохих сборов прекратились фарсовые спектакли в „Пти-Паласе“. Находящееся в этом же помещении кабаре продолжает функционировать.

Гиньоль.

12-го ноября состоялось 50-е представление пьесы Трахтенберга „Операция профессора Дуазна“.

**

Усиленно готовится к постановке новая мелодрама Ге „Спасайтесь“.

**

Намечена к постановке новая историческая пьеса „Тайна балерины“.

Маленький театр.

В Маленьком театре предполагаются гастроли московского артиста С. Б. Борисова.

**

Включено в репертуар новое обозрение Анны Гри.

**

**

Троицкий театр.

10-го ноября снова стал функционировать Троицкий театр, в котором впредь будет культивироваться кинематограф.

Еврейский театр.

Р. Заславским переделан для сцены рассказ Шолом-Алейхема „Тевье Молочник“, который будет поставлен в непродолжительном времени.

**

При еврейском театре Заславского учреждена драматическая студия.

**

Коллектив Еврейского передвижного театра предпринимает гастрольную поездку по северным губерниям.

Единый Украинский театр.

Тарифно-Экономическим Отделом Сорабиса было на днях проведено большое собрание всех работников Украинских театров.

В результате заседания постановлено слить все три отдельно работающие в Петрограде группы Украинских артистов в один коллектив, приняв за основу коллектив театра имени Т. Шевченко (на Литейном пр.).

С этой целью образована специальная комиссия, в которую вошли как представители общего собрания, так и ответственные работники Сорабиса.

Главная цель комиссии—переквалификация всех Украинских артистов и разработка плана дальнейшей работы единого Украинского театра.

Театр социальной сатиры.

В Петрограде учреждается театр социальной сатиры.

Кабаре.

15-го ноября на крыше Европейской гостиницы открывается новое кабаре под названием „На крыше“.

**

Цирк (б. Чинизелли) спешно готовится к открытию зимнего сезона, здание цирка совершенно заново отремонтировано. К предстоящему сезону приглашена новая труппа, состоящая из заграничных и русских артистов. Восстановлено паровое отопление. Открытие предполагается в скором времени.

**

*

Кино.

Севзапкино выпущена новая фильма „Карская экспедиция“.

Режиссер В. Р. Раппопорт приглашен в Геттеборг (Швеция) для постановки торжественного спектакля, устраиваемого по случаю 1000-летнего существования этого города.

Опереточная премьера.

Импорт заграничных оперетт в Россию прекратился с начала империалистской войны. И только за последние два года „блокада“ несколько ослабела, и к нам стали проникать заграничные новинки, клавиры которых сюда доставлялись неведомым „контрабандным“ путем.

А опереточных новинок накопилось не мало, ибо за семь лет такие мастера, как Легар, Фаль, Недбал, Ванда, Оскар Штраусс и Винтерберг создали целый ряд заслуживающих сугубого внимания оперетт, из которых можно назвать „Эривань“, „Голландская девушка“, „Голубая мазурка“, „Последний вальс“.

Казалось бы наши театры должны были воспользоваться этими новинками для освежения репертуара, однако, на деле оказывается совсем не то.

Вместо подлинных оперетт они ставят суррогат вроде „Гоп-са-са“, являющийся своего рода фарсом с пением.

Это тем более странно, что этот опереточный фарс был облобован сразу двумя театрами—Паласом и Музыкальной комедией, которыми, очевидно, руководили не художественные задачи, а соображения конкуренции.

Приходится констатировать, что постановка отчетной новинки в обоих театрах сделана с большой тщательностью. Тоже следует сказать и об исполнении.

В Музыкальной комедии с весьма выгодной стороны показали себя Орлова, Гамалей, Шульгин, Феона, Воронов и Герман.

В Паласе выделяются Лопухова и Орлов, в особенности последний, создавший уморительный тип венского кучера. Остальной антураж—слаб.

Из двух постановок этой оперетты пальму первенства следует отдать Феона, давшему целый ряд сочных красочных бликов.

М. Двинский.

Разные.

В редакцию «Еженедельника Академических Театров».

Просьба напечатать ниже следующее:

«В связи с улучшением своего материального положения, артист П. Я. Куряер по собственной инициативе возвратил в пользу более нуждающегося товарища свою карточку академического пайка.

Пример достойный подражания».

Ответственный секретарь Алексеев.

Управляющий делами А. Крей.

В понедельник, 20 октября, в 7 ч. 30 м. вечера состоится в Музее Акад. Театр. впервые по возобновлении заседание общества имени А. Н. Островского. Откроется заседание вступительным словом председателя общества Е. П. Карпова. Следующую речь произнесет товарищ председателя проф. Д. К. Петров.

В заключение Н. Н. Дымов прочитает доклад «Был ли Островский драматургом». Опионен. там выступят: С. К. Боянус, В. Ф. Бояновский, Е. П. Карпов, А. Р. Кугель, Н. Д. Носков, А. С. Поляков и др. Вход для всех свободный. Во время заседания означенного общества будут приниматься членские взносы.

Копия.

В Сорбисе.

Драматическая студия Шимановского обратилась с просьбой об отпуске ежемесячного пособия в 50 тыс. руб.

За отсутствием средств в Союзе, секретариат Петрогубсорбиса постановил организовать театральный понедельник, обратив сбор на фонд помощи этой студии.

**

По заявлению председателя Цехового Бюро оркестрантов Немецкого, постановлено произвести немедленную перекалфикацию всех оркестрантов Петрограда.

**

Из фонда безработных выдано пособие в пять тысяч рублей слепым гармонистам.

**

Устройство грандиозного концерта на иностранных языках в ознаменование торжественного дня IV конгресса Коминтерна, поручено Левинку и Гризевичу. Расходы по устройству концерта Союз принял на свой счет.

**

Известный пианист-аккомпаниатор Е. Б. Вильбушевич обратился с предложением Фонду безработных переиздать наиболее популярные свои мелодекламации в пользу Фонда.

Предложение с признательностью принято.

**

Возбуждено ходатайство перед властями об уравнении работников свободных профессий, артистов и художников в жилищном и других отношениях к трудящимся.

**

Поднят вопрос в Гублитпросвете о воссоздании Репертуарного комитета в полной его жизнеспособности, со включением в состав Комитета одного представителя Сорабиса с правом решающего голоса.

**

Первых два показательных спектакля, устраиваемых 19-го и 26-го ноября, открывающейся новой студией Мусинной под назван. «Единое искусство имени Дельсарта», постановлено использовать, как квалификационные.

**

Принимая во внимание катастрофическое материальное положение коллектива артистов Украинского театра им. Шевченко, тарифно-экономический отдел постановил не возражать против организации зрелища борьбы в этом театре.

**

Экономическим отделом совместно с Орготделом было устроено на этих днях расширенное заседание с участием представителей местных комитетов академических театров.

Был заслушан проект коллективного договора с управлением Госактеатров. Представителями месткомов, предварительно подвергавшими уже этот проект обсуждению в своем артистическом кругу, внесено много существенных поправок, которые и лягут в основу окончательной редакции коллективного договора с Академическими театрами.

**

Комиссия по борьбе с безработицей устраивает в пользу безработных членов Сорабиса ряд спектаклей по понедельн. Так, 13 ноября в театре „Музыкальн. Комедия“, пойдет „Вера Мирцева“ с Е. Тиме, впервые выступающей в заглавной роли.

**

С участием представителей частных театров состоялось заседание комиссии помощи безработным.

Постановлено ввести в одних театрах платные (в пользу безработных членов Сорабиса)

контромарки; в других театральных предприятиях чистый доход будет облагаться известным процентом с той-же целью. Некоторые театры решили выделить от 10 до 25 мест для продажи их Союзом в пользу безработных.

Ars est otium.

Под таким девизом (т. е. „Искусство есть отдых“), образовалось общество „Пролетарский культурно-просветительный кружок клубных работников сцены“.

Кружок „ars est otium“ имеет целью доставлять своим членам полезное развлечение путем художественного исполнения вокально-музыкальных и драматических произведений, мелодекламаций.

Кружок ставит своей задачей содействовать распространению интереса и любви к театру, музыке и пению и имеет в виду дать возможность своим членам выступать перед зрителями в качестве исполнителей.

В то-же время кружок будет стремиться к повышению культурного уровня своих членов.

Предполагается устройство закрытых концертов, художественно-музыкальных вечеров, оперных и драматических спектаклей с участием не только членов кружка, но и посторонних, известных артистов, привлеченных к работе в кружке через Сорабис.

В числе учредителей—профессора Петроградской консерватории Ф. Лежен, Ю. Карнович, Чесноков и Лесман. В правление избраны: Свободный художник М. М. Дорфман (Председатель), В. И. Успенский (1-й тов. председателя), М. С. Игнатьев (2-й тов. председателя) и М. А. Петров (секретарь).

**

Центральная Библиотека Русской Драмы.

В Центр. Б. Р. Д. продолжается работа по составлению карточного каталога, в который входят 52 тысячи изданий, поступивших после Революции из Главного Управления по Делах печати. Первоначально был составлен каталог по авторам, в настоящее время подготавливается каталог по названиям пьес.

2,

Поступило пожертвование от З. Я. Ельциной: журнал „Театр и Искусство“ за несколько лет.

3,

За октябрь месяц всего взято книг—37, пьес 391. (триста девяносто одна).

Артистами	48
Арт-ками	28
Учениками	67
Уч-цами	120
Служ. и частн. лицами	149
Частн. Театрами	6
Акад. Театр.	10

В Доме Ученых.

„Вечер Музиль-Бороздиной“

Концерты и литературные вечера в Доме Ученых становятся все оживленнее и интереснее, благодаря энергии, умению устроить, и старательности заведующей устройством этих вечеров в пользу медицинских учреждений Дома Ученых, известной писательницы Е. П. Султановой-Летковой, ее помощницы Е. П. Ласточкиной, а также отзывчивости наших артистов и артисток.

Немало сил, таланта, труда потратила на устройство последнего вечера известная артистка Н. Н. Музиль-Бороздина; и старания ее не пропали даром. Было красиво, интересно и весело в среду 1-го ноября в Доме Ученых. Эстрада была необычно убрана коврами и цветами и ярко освещена, что сразу дало публике хорошее настроение.

Обычное вступительное слово на этот раз было заменено красивым прологом из Беляевской „Путаницы“, который прекрасно прочла в костюме сороковых годов Н. Н. Музиль-Бороздина. Большой успех имела и прочитанная ею же вслед затем, полная поэзии „Сказка про Медведя“ из той же Беляевской „Путаницы“. Большим успехом пользовались любимец публики Дома Ученых, скрипач Кранц, артист Академического театра Студенцов, артистка Академической оперы Корер, артист Шмитгоф (Академического театра в Народном Доме). Очень понравились стихи и песенки Агнiewiczова, прочитанные под аккомпанимент рояля, скрипки и виолончели Музиль-Бороздиной. Особенно „Призраки“ с аккомпаниментом трио в исполнении Кранца, Буткевича и Таскина. Успех имели большой старинные танцы в исполнении артистов академического балета. Хороший голос и много темперамента в исполнении, у певицы Нижальской. Если вечер и совсем был выдержан в стиле Старого Петербурга, благодаря экспромптным бисовым номерам, он все же прошел очень хорошо и оставил приятное впечатление. Не было неприятных, нудных антрактов в ожидании „неприехавших“, что обыкновенно бывало даже в старое время в концертах благотворительных. Это приходится особенно ценить теперь, когда артисту благотворить и давать свой труд безвозмездно очень нелегко. Поблагодарим же искренно всех устройствелей и участников вечера и пожелаем Дому Ученых еще много таких вечеров в этом сезоне.

Н. Ж. Л.

За рубежом.

Знаменитый скрипач Бронислав Губерман, ученик Ауэра, сейчас находится в Париже. Его концерты в зале Гаёво проходят с выдающимся успехом.

17-го ноября в Лондоне состоялся пробальный концерт Ф. И. Шаляпина перед отъездом его в Америку. Несмотря на сильно повышенные цены, театр был переполнен.

В Париже, на всех больших симфонических концертах, исполняются русские композиторы. Наибольшим успехом пользуется Римский-Корсаков. Недавно лучшие французские дирижеры как Шевильяр (Chevillard) и Пиернэ (Piégné) вводят в свои программы „русских“.

Пуччини написал новую оперу „Джанини Шичи“, которая пойдет в непродолжительном времени в Парижской Комической опере. Композитор сейчас находится в Париже и лично руководит репетициями.

Знаменитый французский квартет Капе предпринял большую артистическую поездку по Европе, и в первую очередь посетит Швейцарию. Программа концертов будет посвящена исключительно Бетховену.

К отъезду Н. Н. Евреинова за границу.

Одна из целей заграничной поездки Н. Н. Евреинова—урегулирование вопроса об авторском праве на целый ряд драматических произведений талантливого режиссера, как известно, с большим успехом идущих на сценах Европейских театров.

Задолженность театров и издательских фирм Н. Евреинову достигла значительной суммы.

Вместе с тем Н. Н. будет вести переговоры с крупнейшей театрально-издательской фирмой в Берлине „Drei Maskenwerlag“, получившей от переводчика пьесы Евреинова „Самое Главное“ Ал-дра Элексберга, право издания и постановки ее в Германии, Швейцарии и Австрии.

Н. Н. имеет ввиду, кроме того, использовать свое пребывание за границей для приобретения иконографических материалов для постановки в Академическом Михайловском театре следующих опер: „Похищение из Сераля“ Моцарта, „Азур“ Сальери, „Ифигения в Тавриде“ Глюка и „Дидона“ Пуччини.

В Париже Н. Н. будет вести переговоры с известным французским режиссером Жак Копо, руководителем театра Vieux Colombier по поводу постановки цикла пьес Мольера в плане бывш. „Старинного театра“ в Петербурге.

Кроме того, по приглашению частного импрессарио Бобермака в Берлине, Евреинов прочтет для русской колонии ряд лекций по философии театра.

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА

„Еженедельник Академических Театров“.

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

Запечатан:

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

Печатается:

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

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

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

ВЫП. V. Журнал **М. М. 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-лле Жорж*, перевод с франц. **Х. Ю. Жуковской** и **В. К. Лисенка.**

ВЫП. VII. **С. А. Переселенков.** Ф. А. Кони и его театрально-литературная деятельность.

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

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных Академических Театров

с 15-го по 19-е ноября 1922 года.



Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Ноябрь. Среда. 15	Спект. для Совета Союзов. 1) Ф Е Я К У К О Л. 2) АРЛЕКИНАДА.	Спект. для Совета Союзов. БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК.	Спект. для Совета Союзов. Ш У Т Т А Н Т Р И С.	Ноябрь Среда. 15
Четверг. 16	Спект. для Совета Союзов. ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН.	Профессор СТОРИЦЫН.	Спект. для Совета Союзов. Ф А У С Т.	Четверг. 16
Пятница. 17	Сказка о царе Салтане.	Спект. для Совета Союзов. Н О Ч Ь.	Ф Р А - Д Ъ Я В О Л О.	Пятница. 17
Суббота. 18	В А Л К И Р И Я. Цены возвышенные.	Тот, кто получает пощечины.	Н О В А Я Д Р А М А. (БЕДНЫЙ ИОРИК).	Суббота. 18
Воскресенье. 19	К О Н Е К - Г О Р Б У Н О К. Цены возвышенные.	Н О Ч Ь. Цены возвышенные.	Ф А У С Т. Цены возвышенные.	Воскресенье. 19

Начало спектаклей в 7¹/₂ час. вечера.

Бобе (муз. Лядова)—Тюнтина.
 Русская пляска—(муз. А. Рубинштейна)—
 Лопухова и Орлов.
 Pas de trois—(муз. Р. Дриго)—Большакова,
 Леонтьев и Пономарев 2.
 Марш.
 Галоп—все участвующие.

I. Фея кукол.

Балет «Фея кукол» (Die Puppenfee) сочи-
 нен Гаулем и Арейтером 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, Гер-
 мании и Италии.

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

Содержание балета следующее:

Хозяин игрушечного магазина сидя за кон-
 торкой поверяет счета, а прикачки приводят
 в порядок товар, расставляя по местам игруш-
 ки и куклы. В магазин заходят последователь-
 но: горничная, приносящая в починку сломан-
 ную куклу, русский купец с женой и дочкой
 и другие. Разбитной коммисонер приводит
 англичанина-туриста с супругой и четырьмя
 детьми. Хозяин и прикачки демонстрируют
 перед покупателями ряд механических кукол,
 из которых купцу более всего нравится рус-
 ская крестьянка. Англичанин более разборчив,
 и его не удовлетворяет ни одна из игрушек,
 пока хозяин лавки не показывает свою гор-
 дость, самую дорогую—фею кукол, от которой
 англичанин в восторге, не торгуясь подписы-
 вает чек и отдает приказ доставить на другой
 день покупку к себе в отель. По уходе поку-
 пателей, хозяин и прикачки запирают мага-
 зин и удаляются. Наступает ночь и слышна
 лишь трещетка дежурного сторожа. В полночь
 со своего места сходит Фея кукол и волшебным
 маговением 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. Солян-
 ников.

Действующие лица:

Кассандр	П. М. Бакланов.
Коломбина	Г. И. Большакова.
Арлекин	В. И. Пономарев.
Пьеретта	М. А. Кожухова.
Пьеро	А. И. Чекрыгин.
Леандр	Н. А. Соляников.
Добрая фея	} О. М. Яковлева.
Нотариус	
Офицер	М. А. Берестов- ский.
Сбир	А. А. Христансон

Гении, арлекины: Воспитанники Госуд. Теат-
 рального Училища.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

В 1-м действии.

1) *La clef dérobée*: Кожухова, Чекрыгин,
 Бакланов.

2) *Ballabile par une compagnie de masques*:
 Макарова, Бочаров 1; артистки и артисты
 Госуд. Акад. Балета.

3) *La Sérénade* (исп. арт. Гос. Акад. оп
 Е. А. Третьяков), Большакова 1, Кожухова,
 Гейденрейх, Данилова, Иванова 2, Кирхгейм,
 Пономарев 2, Ивановский, Ефимов, Лопу-
 хов 2, Матягин, Гусев.

4) *Le rendez-vous des amoureux (pas d'en-
 semble)*: Большакова 1, Кожухова, Гейденрейх,
 Кирхгейм, Данилова, Иванова 2, Понома-
 рев 2, Ивановский, Ефимов, Лопухов 2, Гу-
 сев, Матягин.

5) *La batte enchantée*: Яковлева и Поно-
 марев 2.

Во 2-м действии.

6) *Polonaise*: Большакова, Кожухова, По-
 номарев и все участвующие.

7) *Arlequinade*: Воспитанницы и воспитан-
 ники Госуд. Театрального Училища.

8) *La réconciliation de Pierrot et Pierrette*
 Кожухова, Чекрыгин, Гейденрейх, Кирхгейм,
 Данилова, Иванова 2.

9) *La chasse aux alouettes*: Большакова, Пономарев, 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.

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

Капельмейстер А. В. Гаук.

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 родственным музыкальному складу композитора, вследствие чего и вылилось у него чрезвычайно быстро.

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

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 карнавальные 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 ла 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 благодельная фея, по-

кровительница Арлекина, встречает 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 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 вои Леандра. Свадьба заканчивается общим веселием и танцами всех участников Карнавала.

Д. Л.

В Четверг 16-го Января

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

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

Сценич. постановка режиссера П. С. Оленина

Танцы поставлены П. Петровым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Действующие лица:

Ларина, помещица	Е. Н. Николаева.
Татьяна } дочери ее	А. И. Кернер.
Ольга }	М. Г. Крылова.
Филиппьевна, няня	В. В. Панаева.
Евгений Онегин	Е. Г. Ольховский.
Ленский	Н. Н. Рождественский.
Князь Гремин	Г. В. Серебровский.
Ротный	С. И. Преображенский.
Зарецкий	А. М. Соболевский.
Трике, француз	Н. С. Артамонов.
Запелало	А. А. Мишин.

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

Русская пляска, мазурка и экссез.

П. И. Чайковский (1840—1897).

А. С. Пушкин (1799—1837).

... „Онегин“ — олицетворенные мечты композитора... Это одно из тех редких произведений искусства, которые так неотъемлемо

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

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

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

В Пятницу 17-го Января

Сказка о царе Салтане

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

Опера в 4-х д., с введением (в семи карт.).
Либретто В. И. Бельского (по Пушкину).

Музыка Н. А. Римского-Корсакова.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Введение: „Деревенская светлица“.

Вступление к первому действию:

„В те поры война была:
Царь Салтан, с женой простяся,

На добра коня сядяся,
Ей наказывал—себя
Поберечь, его любя“.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

„Царский двор в Тму-таракани“.

Вступление ко второму действию:

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

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

„Остров Буян“.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Картина 2-я—„Тму-таракань“.

ДЕЙСТВИЕ 4-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Вступление к последней картине:

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

Месяц под косою блесит,
А во лбу звезда горит.
Я там был, мед, пиво пил
И усы лишь обмочил.

Картина последняя—„Город Леденец“.

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

Действующие лица введения:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Младшая } сестры	{ А. И. Кобзарева.
Средняя } сестры	{ Л. А. Самарина.
Старшая } сестры	{ А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Е. А. Сабинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Царица Милитриса, младшая сестра	А. И. Кобзарева.
Ткачиха, средняя сестра	Л. А. Самарина.
Повариха, старшая сестра	А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Е. А. Сабинина.
Царевич Гвидон	Н. А. Большанов.
Царевна Лебедь	М. В. Коваленко.
Дед	А. М. Кабанов.
Гонец	В. А. Селях.
Скоморох	Н. И. Соловьев.
1-й } корабельщики	{ А. А. Мишин.
2-й } корабельщики	{ В. Л. Легков.
3-й } корабельщики	{ И. А. Сердюков.
Дьяки	{ Г. В. Серебровский.
	{ И. А. Сердюков.
	{ И. С. Григорович.
	{ С. И. Преображенский.

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

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

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

Танцы постав. Балетмейст. Л. С. Леонтьевым.

Соло исп. на скрипке—В. Г. Вальтер (Засл. Арт.). на виолончели—М. В. Таротин, на флейте—Н. И. Верховский, на трубе—З. Г. Тронье.

В Субботу, 18 Ноября

ВАЛКИРИЯ

Музыкальная драма в 3-х действиях, Рихарда Вагнера.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Заслуж. Арт. исп. роли: „Зигмунда“—И. В. Ершов, „Вотана“—А. В. Смирнов.

Действующие лица:

Зигмунд	И. В. Ершов.
Зиглинда	С. В. Акимова.
Вотан	А. В. Смирнов.
Фрика	Н. М. Калинина.
Гундинг	А. В. Белянин.
Брунгильда	Е. Л. Боголепова.
Герхильда	А. И. Кобзарева.
Гельмвига	М. Н. Павлова.
Ортлинда	А. В. Висленева.
Вальтраута	Е. Н. Николаева.
Зигруна	О. В. Тарновская.
Росвейса	Л. А. Самарина.
Гримгерда	Е. А. Сабинина.
Швертлейта	М. Г. Крылова.

Место действия:

Первый акт—Внутренность жилья Гундинга.

Второй акт—Дикая скалистая местность в горах.

Третий акт—Вершина скалистой горы (утес Брунгильды).

Соло на виолончели исп. Е. Вольф-Израэль (Засл. Арт.).

В Воскресенье 19 Ноября

КОНЕК-ГОРБУНОК

Балет в 5-ти действиях.

Сюжет заимствован из сказки П. Ершова „Конек-Горбунок“.

Музыка Ц. Пуни.

Декорации, по эскизам академика К. Коровина. работы П. Овчинникова и М. Кожина.

Костюмы по рисункам академика К. Коровина.

Постановка балетмейстера Государственных Московских театров А. Горского. В возобновлении балетм. Госуд. Акад. театров Ф. В. Лопухова.

Роль „Хана“ исп. Заслуженный Артист Н. А. Соляников.

Действующие лица:

Петр, крестьянин	П. И. Гончаров.
Данило	{ его сы- П. М. Бакланов.
Гаврило	{ новья А. И. Бочаров.
Иван, Дурачок	А. А. Орлов.

Царь-Девница Е. П. Гердт.
 Хан Н. А. Соляников.
 Конек-Горбунок А. А. Гуммерт.
 Приближенный хана М. А. Дудко.
 Любимая жена хана Е. Э. Бибер.
 Повелительница nereид Н. Ф. Романова.
 Боярин М. А. Иосафов.
 Купчиха З. И. Пюман.
 Старуха А. П. Константинова.
 Мелочной торговец В. И. Бочаров 2.

Народ, гуслеры, торговцы и торговки, слепцы' калики переходные, покупательницы, старики' бирючи, армяне, персы, индейцы, бояре и боярышни, ханская стража, конюхи, слуги, арабы, жены хана, nereиды, тритоны, кораллы, дельфины, морские звезды, медузы, рыбы и раки, шаманы и проч.

1 действие—Град-Столица.

Русская пляска.
 Славянский танец (муз. Дворжак)—Макарова и Лопухов 2.
 Обшая пляска—все участвующие.
 Сцена в поле.
 Похищение златогривых коней.

В уральских горах.

Иванушка-дурачек—Орлов.
 Конек-горбунок—Гуммерт.
 Похищение златогривых коней.

2-е действие.

Восточный танец (муз. А. Глазунова) Бибер и восп-цы Государственного Театрального Училища.

Танец с бандурой.

Оживленные красавицы (постановка М. Петипа)—Кожухова, Трояновская, Иванова 2, Данилова.

Появление Царь-Девницы—Гердт и восп-цы Государственного Театрального Училища.

Nereиды—Гердт, Романова и др.

3-е действие.

РАЗНОХАРАКТЕРНЫЕ ТАНЦЫ;

(постановка М. Петипа).

а) На тему „Соловей, мой соловей“	} Е. П. Гердт и М. А. Дудко.
б) Меланхолия	
в) Мазурка и русская	

4-е действие—Берег моря океана.

Орлов и Гуммерт.

Дно моря океана.

Царица вод М. Ф. Романова.
 Жемчужина М. А. Кожухова.
 Морские звезды { А. Д. Данилова.
 { Л. А. Иванова.

Иванушка-дурачек А. А. Орлов.
 Гений вод В. И. Пономарев 2.
 Ерш Восп-к.

Медузы, кораллы, водоросли, рыбы и раки, дельфины, тритоны, золотые и серебряные рыбки, морские коньки—Артистки и артисты Государственных театров, восп-ки и восп-цы Государственного театрального Училища.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

Оживление жемчужины—Романова, Кожухова, Пономарев 2, Орлов и проч.

Медузы—Шиманская, Коукаль, Тюттина, Лисовская, Кирхгейм, Облакова 1.

Гений вод—Пономарев 2.

Жемчужина—Кожухова.

Царица вод—Романова.

5-е действие.—Дворец Хана.

Гердт, Соляников, Орлов и Гуммерт.

КРЕМЛЬ.

Торжественный марш и свадьба Ивана-Царевича с Царь Девницей.

Царь девица—Гердт.

Иван-царевич—Полянский.

Русская—восп-ки и восп-цы Государственного Театрального Училища.

Малороссийский танец (постан. М. Петипа)—Бибер, Лопухов 2.

Уральский танец (постан. М. Петипа)—Гейденрейх, Вайнонен и др.

Мазурка (постановка М. Петипа)—Яковлева, Облакова 1, Рауленас 2, Петрова 1, Бакланов, Берестовский, Богданов, Иосафов.

Рассодия Листа (постановка Л. Иванова)—Лопухова, Иванова 1, Бочаров 1, Монахов и др.

Русская (муз. П. И. Чайковского)—Гердт

Исполнят соло:

На скрипке. Э. Э. Крюгер. (Засл. арт.).
 „ виолончели. Д. Я. Могилевский.
 „ флейте. И. М. Клячес.
 „ кларнете. М. М. Губко.

Капельмейстер А. В. Гаук.

«КОНЕК-ГОРБУНОК».

Д. 1. Крестьянин Петр стал замечать, что его пшеницу на полях кто то топчет и заставляет сгноившей по ночам караулить. Два старших, Далила и Гаврила, проспали, а младший, Иванушка - дурачек, ловит кобылицу, которая предлагает ему за свободу выкуп двух златогривых коней и конька-горбунка. Когда Иванушка спит, братья похищают златогривых коней и ведут их продавать во дворец к хану. Конек будит Иванушку и они скачут вслед за братьями.

Д. 2. Хан купил златогривых коней, но Горбунюк раз'ясняет, что кони будут послушны лишь одному Иванушке, которому вручает волшебный клуб. Иванушка испытывает силу клуба, оживляет статуи и заставляет их танцевать. Придворные сообщают Хану о виденном и Хан приказывает Иванушке вызвать образ красавицы, которую он видел во сне, и добыть ее с таинственного острова Неренд.

Карт. 3. Иванушка скачет на коньке по острову, заставляет во время танцев перенд бить фонтан, отвлекает их внимание и похищает Царь-девицу.

Д. 3. Царь-девица во дворце Хана, но она грустит и просит отпустить ее. Хан хочет взять ее в жены, но Царь-девица требует сначала достать со дна моря ее кольцо. Хан снова посылает Иванушку.

Д. 4. Иванушка освобождает рыбу-кит, опускается на дно морское и добывает от ерша волшебное кольцо.

Д. 5. Царь-девица, получив кольцо, требует, чтобы Хан помолодел, купавшись в кипятке. Хан заставляет прежде лезть Иванушку, который, купавшись, выходит красавцем-царевичем; последовавший его примеру Хан погибает. Придворные признают Иванушку царем и он женится на Царь-девице.

д. л.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Драматический Театр
(б. Александринский).

В Среду 15 Января

в 13-й раз:

БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК

Комедия в 3-х действиях А. Н. Островского.
Постановка заслуженного режиссера Евт. П. Карпова.

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

Действующие лица:

Гордей Карпыч Торцов, богатый купец И. И. Борисов.
Пелагея Егоровна, его жена Е. П. Корчагина-Александровская.
Любовь Гордеевна, их дочь . М. П. Домашева.

Любим Карпыч Торцов, его брат, промотавшийся . . . К. Н. Яковлев.
Африкан Савич Коршунов, фабрикант Н. П. Шаповаленко.
Митя, приказчик Торцова . П. И. Лешков.
Яша Гуслин, племянник Торцова Н. И. Золотов.
Гриша Разлюляев, молодой купчик, сын богатого отца . В. И. Воронов.
Анна Ивановна, вдова . . . М. А. Потоцкая.
Маша } подруги Любви Гордеевны { Е. В. Александровская.
Лиза } { О. Н. Арбенина.
Егорушка, мальчик, дальний родственник Торцова . . . * * *
Арина, нянька Любви Гордеевны А. А. Чижевская.
1-я } гость М. Н. Мансветова.
2-я } А. Н. Троицкая.
Старик Н. Д. Локтев.
Вожак Л. М. Ключиковский

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

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

В Четверг 16 Января

в 10 раз:

Профессор Сторицын

Драма в 4-х д. Леонида Андреева.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.
Постановка Заслуженного Режиссера Евт. П. Карпова.

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

Действующие лица:

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

В Пятницу 17 Ноября

в 6-й раз:

НОЧЬ.

Драма в 8-ми картинах Марселя Мартинэ.

Перевод С. М. Городецкого.

Эскизы декораций и костюмов академика
Вл. А. Шуко.

План декораций режиссера Ник. Петрова.

Декорации по эскизам В. А. Шуко, выполнены
Н. А. Бенуа.

Постановка Николая Петрова.

Действующие лица:

Марьетта, крестьянка . . .	Н. В. Ростова.	
Анна-Мария, ее невестка . . .	Н. П. Шигорина.	
Луи, сын Анны Марии . . .	В. А. Усачева.	
Ледрю	} солдаты . . . { А. А. Мгебров.	
Гутодье		} П. И. Андриевский
Фавроль	} А. С. Любош.	
Его Императорское Величе- ство	Н. В. Смолич.	
Генералиссимус Бурбуз . . .	Я. О. Малютин.	
Бордые-Дю-Патуа, народный депутат	Л. С. Вивьен.	
Полковник Ольт-де-ла- Сурдьер	И. Н. Морвиль.	
Генерал Дамфранши	В. М. Фокин.	
Атташе	К. Я. Григорович.	
Дедушка Туан	В. А. Гарлин.	
Человек с гор	Г. И. Горелов.	
Школьный учитель	Б. Н. Светлов.	
Кюрэ Байон	Л. М. Клочковский.	
Женщина с ребенком	Е. А. Редкова.	
Женщина с мертвым ребен- ком	Е. В. Соболевская.	
Женщина	В. А. Рачковская.	
Старуха	М. П. Воротын- цева.	
Девушка	Е. П. Карякина.	
Старик	Н. В. Грибанов.	
Вестник первый	А. В. Зилотти.	
Вестник второй	С. А. Соколов.	
Первый	} комиссары . . . { Д. Х. Пашковский	
Второй		} Н. Д. Локтев.
Третий		
Оратор 1-й группы	Я. А. Курганов.	
Оратор 2-й группы	* * *	

Крестьяне, крестьянки, солдаты: учениц и
ученики Школы-Студии Имени Народного
Заслуж. Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и
сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. Театра

Антракты после 1, 3, 5, 7-й картин.

В Субботу 18 Ноября

в 3-й раз

ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ

представление в 4-х д. Л. Андреева.

Постановка режиссера Н. В. Петрова.

Заслуженные артисты исполн. роли: „Тота“ —
Р. Б. Аполлонский, „Брике“ — К. Н. Яковлев
Графа Манчини — Г. Г. Ге.

Действующие лица:

Консуэлла, наездница (по афише: „Царица танго на конях“)	М. А. Ведринская.
Граф Манчини, отец Консу- эллы	Г. Г. Ге.
Тот, клоун в цирке Брике (по афише: „Тот, кто по- лучает пощечины“)	Р. Б. Аполлонский.
Брике („Папа Брике), дирек- тор цирка	К. Н. Яковлев.
Зинида, укротительница львов, жена Брике	Е. И. Тиме.
Альфред Безано, жокей	П. И. Лешков.
Господин	Л. С. Вивьен.
Барон Реньяр	Я. О. Малютин.
Джексон, клоун („Солнце Джексона“)	В. А. Гарлин.
Тили { музыкальн. клоуны {	С. А. Угельский.
Поли {	В. И. Воронов.
Томас, борец	С. А. Соколов.
Том, гимнаст	* * *
Анжелика, гимнастка	Н. А. Шостаченко.
Ари, берейтор	*)
Граб, берейтор	*)
3-й берейтор	*)
1-я артистка	*)
Дирижер	Д. Х. Пашковский.

Музыканты, артисты и артистки цирка Брике,
сотрудники и сотрудницы Государственного
Академического Драматического Театра.Действие происходит в одном из больших
городов Франции.

*) Сотрудники Госуд. Акад. Драмат. театра.

В Воскресенье, 19-го Января.

В 7-й раз:

НОЧЬ

Драма в 8-ми картинах Марселя Мартинэ.

Перевод С. М. Городецкого.

Эскизы декораций и костюмов академика
Вл. А. Щуко.

Постановка Николая Петрова.

Действующие лица:

Марьетта, крестьянка	Н. В. Ростова.	
Анна-Марии, ее невестка	Н. П. Шигорина.	
Луи, сын Анны Марии	В. А. Усачева.	
Ледрю	} солдаты	
Гутодые		} А. А. Мгебров
Фавроль		
	А. С. Любош.	

Его Императорское Величе- ство	Н. В. Смолич.	
Генералиссимус Бурбуз	Я. О. Малютин.	
Бордье-Дю-Патуа, народный депутат	Л. С. Вивьен.	
Полковник Ольт-де-ла- Сурдьер	И. Н. Морвиль.	
Генерал Дамфранши	В. М. Фокин.	
Атташе	К. Я. Григорович.	
Дедушка Туан	В. А. Гарлин.	
Человек с гор	Г. И. Горелов.	
Школьный учитель	Б. Н. Светлов.	
Кюрэ Байон	Л. М. Ключковский.	
Женщина с ребенком	Е. А. Редкова.	
Женщина с мертвым ребен- ком	Е. В. Соболевская.	
Женщина	В. А. Рачковская.	
Старуха	М. П. Воротын- цева.	
Девушка	Е. П. Карякина.	
Старик	Н. С. Грибанов.	
Вестник первый	А. В. Зилоти.	
Вестник второй	С. А. Соколов.	
Первый } комиссары	} Д. Х. Пашковский.	
Второй }		} Н. Д. Локтев.
Третий }		
Оратор I-й группы	Я. А. Курганов.	
Оратор II-й группы	* * *	

Крестьяне, крестьянки, солдаты: ученицы и ученики Школы-Студии Имени Народного Заслуж. Арт. В. Н. Давыдова, сотрудницы и сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. Театра.

Антракты после 1, 3, 5, 7-й картин.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Малый Оперный Театр

(б. Михайловский).

В Среду 15 Января

В 6-й раз:

ШУТ ТАНТРИС

драма в 5-ти действ. Эрнста Хардта.

Перевод с немецкого П. П. Потемкина.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

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

Музыка М. А. Кузьмина.

Постановка Вс. Э. Мейерхольда.

Пьеса возобновлена Н. В. Смоличем.

Действующие лица:

Марк, король Корнуэльса	Я. О. Малютин.	
Госпожа Изольда Ирланд- ская, королева	М. А. Ведринская.	
Брангена } ее дамы	Е. А. Редкова.	
Гимелла }	А. К. Де-Лазари.	
Паранис, ее паж	В. А. Усачева.	
Герцог Деновалин	М. Е. Дарский.	
Рыцарь Динас Лиданский	П. И. Андриевский.	
Пришлый } Маски рыцаря	} Л. С. Вивьен.	
Болящий }		} Тристана из
Пришлый }		
шут }		
Огрин, шут короля	Г. И. Горелов.	
Ганелун	Б. Н. Светлов.	
1-й } Гельские бароны	А. И. Булыгин.	
2-й }	С. А. Соколов.	
3-й }	Л. М. Ключковский.	
4-й }	Я. А. Курганов.	
5-й }	К. Я. Григорович.	
Чужеземный рыцарь	М. И. Саларов.	
Ивейн, вождь болящих	Н. Н. Урванцов.	
Гилен	* * *	
Пастух	* * *	
1-й } слуги	* * *	
2-й }	* * *	

Девушки и женщины из народа: Артистки—
Т. А. Субботина, А. В. Алина, М. А. Новинская,
О. А. Шумская, М. А. Снежкова, А. А. Трей.—
Старуха А. А. Лагинова, Лубинские болящие,
палач, рыцари, оруженосцы, слуги. Народ:
сотрудницы, сотрудницы Гос. Академич. Драм.
Театра.

Действие происходит в замке Санкт-Лубина.

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

*В Четверг 16 Ноября***ФАУСТ**

Опера в 5-ти действ. муз. Ш. Гуно. Сценическая постановка А. Н. Феона.

Декорации 1-й, 2-й, 3-й и 4-й картин Академика Г. А. Косякова.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Роль „Валентина“ исполнит Заслуженный Артист И. В. Тартаков.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Доктор Фауст Е. А. Третьяков.
 Мефистофель Н. П. Молчанов.
 Валентин И. В. Тартаков.
 Вагнер А. Т. Фомин.
 Маргарита, сестра Валентина М. А. Елизарова.
 Зибель О. Ф. Мшанская.
 Марта Е. А. Сабинина.

Соло на скрипке исп. Э. П. Фельдт.

Соло на виолончели исп. И. М. Лившиц.

*В Пятницу 17 Ноября***ФРА-ДЬЯВОЛО.**

Комическая опера в 3-х действ. муз. Д'Обера.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Фра-Дьяволо, бандит, атаман разбойничьей шайки, скрывающийся под именем маркиза Ди-Сан-Марко С. В. Балашов.
 Лорд Г. А. Босса.
 Леди Помелла О. В. Тарновская.
 Лоренцо И. К. Денисов.
 Матео Г. Н. Кустов.
 Церлина Р. Г. Горская.
 Джиакомо } бандиты П. М. Журавленко.
 Веппо } И. И. Коржевский.
 Крестьянин А. С. Соболев.
 Карабинер А. Н. Шебаршин.

В Субботу 18 Ноября

в 4-й раз:

НОВАЯ ДРАМА.

(БЕДНЫЙ ИОРИК).

Драма в четырех действиях М. Тамайо-и-Баус.

Действующие лица:

Иорик Б. А. Горин-Горяинов.
 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.

*В Воскресенье 19 Ноября***ФАУСТ**

Опера в 5-ти действ. Музыка Ш. Гуно. Сценическая постановка А. Н. Феона.

Декорации 1, 2, 3 и 4 картины академика Г. А. Косякова.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Доктор Фауст С. В. Балашов.
 Мефистофель Г. А. Босса.
 Валентин Е. Г. Ольховский.
 Маргарита, сестра Валентина М. В. Коваленко.
 Вагнер А. Т. Фомин.
 Зибель О. Ф. Мшанская.
 Марта Е. В. Чайновская.

Соло на скрипке исп. Э. П. Фельдт.

Соло на виолончеле исп. И. М. Лившиц.

Максим, пр. 25 Октября, 50.

Театральная публика, артисты, художники
и литераторы встречаются

— В Таверне Максим —

По Вторникам ПРЕМЬЕРЫ.

Режиссер
Ж. Ахтохов.

Конферансье
Мих. Волжский.

Зав. худ. частью *А. Троссер.*

Оркестр под управлением *А. Здаховского.*

Румынский оркестр *Косто Спиреко.*

О. А. ЛЕБСКАЯ

Гостиный Двор, б. Суровская
119 линия 119

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

Прием заказов.

Т-во „След“

Гостиный Двор, Садовая линия, 45.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР изящной обуви собственных мастерских.

БОТЫ. ВАЛЕНКИ.

ПРИЕМ ЗАКАЗОВ.

ТАILLOR

□ □ М. Л. КРАУТ □ □

СТАРШИЙ

Бывш. совладелец и закройщик фирмы Бр. Мори.

Троицкая 18, кв. 6 и 1 (уг. Графского).

Фирма существует с 1895 г.

Вновь открыл ателье для приема заказов на мужское, статское и военное платье.

Элегантное и добросовестное исполнение гарантируется.

Цены умеренные.

Цены умеренные.

Корсеты и Бандажи
ТРОИЦКАЯ, 11.

СОФИИ ПАПИДУС

Корсеты
новейших фасонов,
ИЗЯЩНОЕ ДАМСКОЕ БЕЛЬЕ.
СПЕЦИАЛЬНОСТЬ АНГЛИЙСКИХ ВЛЮЗ.
Троицкая, 11 (переведено с Троицкой, 26).

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.

Лучший шоколад, карамель и жонпансье
можно получить ТОЛЬКО

у ВИТОЛЬД ПОППЕ

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

ВНОВЬ ОТКРЫТО! отделение магазина
„ЖУРНАЛ для ЖЕНЩИН“.

Петроград, просп. 25 Октября, 51.

Большой выбор русских и заграничных модных журналов, готовых и заказных
выкроек, рукодельных рисунков и т. п.

Иногородным высылка.

**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“**.

Магазины Треста и Комиссионерства по продаже обуви ф-ки „СКОРОХОД“ имеются в следующих городах Республики: Петрограде, Москве, Харькове, Киеве, Ростове-на-Дону, Колпине, Петрозаводске, Череповце, Детском Селе, Кингиссепе (Ямбурге), Новой Ладoge, Петергофе и Слуцке.

РОЗНИЧНЫЕ МАГАЗИНЫ ТРЕСТА В ПЕТРОГРАДЕ:

а) по продаже обуви фабрики „СКОРОХОД“:

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

- 1) Гостиный Двор, 35/36—магазин обуви „СКОРОХОД“, тел. 1-40-21.
- 2) Международный пр. (б. Забалканский), 89/91, у Московской Заставы, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-37-02.
- 3) Просп. 25-го Октября (б. Невский), 61, б. „СКОРОХОД“, тел. 1-46-25.
- 4) Петр. Стор., пр. Карла Либкнехта, 55/3, уг. Покровской, вход с Покровской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-40-10.
- 5) Вас. Остр., Средний пр., 47, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-58-27.
- 6) Выб. Ст., пр. Карла Маркса (б. Сампсониевский), уг. Финляндского пр., д. № 1/2.
- 7) Ст. Петергофский пр., уг. Курляндской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-34-25.
- 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. СА-НОВА, тел. 1-58 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. 5-28-16.
Розничный магазин обуви в г. КОЛПИНЕ, Красная, 7, тел. 41.
„ „ „ „ „ ПСКОВЕ, Великолуцкая, 10.

Розничные магазины в Москве:

1. Кузнецкий пер., 3, тел. 28-28.
2. Оружейный пер., уг. 2-ой Тверской-Ямской.

„Еженедельник Академических Театров“

журнал, посвященный вопросам искусства:

ДРАМЫ, ОПЕРЫ, БАЛЕТА, МУЗЫКИ и ДЕКОРАЦИОННОГО.

Руководство журналом осуществляется коллегией в составе:

*Б. В. Асафьева, А. Х. Бенча, Л. Л. Гнедича, А. Я. Головина,
М. М. Эвинского, Э. И. Любинского, Я. Я. Полферова, А. С. Полякова и И. В. Экскузовича.*

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК“ выходит по Воскресеньям.

Редакция и Контора помещаются в здании Управления (Театральная ул., 2, кв. № 39, тел. 1-66-99).

ПРИЕМ ОБЪЯВЛЕНИЙ ежедневно от 12 до 3 час. дня

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

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

Ответственный редактор *Я. Я. Полферов.*

„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК АКТЕАТРОВ“ в непродолжительном времени

_____ выпускает _____

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ-СПРАВОЧНИК

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

Помещение в тексте — **БЕСПЛАТНО.**

Отдельные объявления — **ЗА ОСОБУЮ ПЛАТУ.**

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

111 22-1
1922-3

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

100 рублей.

Главлит № 4267—3500 экз.

Типография Культ. - Просв. Отдела Петрогубпрофсовета, Красная ул., 24.