



№ 10.

Воскресенье
19 Ноября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: 1. „Эдуард Францевич Направник“, Виктора Вальтера.—
2. „Письма о русской опере и балете“, Игоря Глебова.—3. „Ф. С. Акименко“, Н. Малкова.—4. „Маскарад“ Лермонтова, Вл. Боцяновского (продолжение).—5. „Неосновательные основания“, Гр. Авлова.—6. „Очаровательный Фанфан“, Н. Долгова.—7. „Гамлет“ без тени отца и без Фортинбраса, Всеволода Чешихина.—8. „Театральные впечатления“, Н. Розенталя.—
9. „Маленькие театры“, А. М.—10. „Павел Андреевич Гердт“, Н. Насилова.—
11. К постановке балета „Корсар“, Д. Лешкова.—12. „Из давно минувшего“.—
13. Хроника.—14. Репертуар.—15. Программы спектаклей Академич. театров.—
16. Программы Петроградских театров.—17. Объявления.

Иллюстрации: Портреты Э. Ф. Направника, А. А. Дельвига; Усачев, Озаровский и Пантелеев в „Женитьбе“ Гоголя, Ст. Яковлев в пьесе Ренара, К. А. Варламов в „Измене“ Сумбатова.

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

Ответственный редактор

Я. Я. Поляков.



Опечатки в статье Игоря Глебова в № 9.

Стр.	Строка.	Напечатано.	След. читать.
31	7 св.	организма	оргаизма
32	1 сн.	умолкнул	смолкнул
32	6 сн.	богат	богаты
36	23 сн.	воз	из
37	1 сн.	на классических танцах	па классических танцев
39	20 сн.	там	так

В настоящем 10 номере на стр. 48 в статье Лешкова вкралась опечатка—вместо „кающегося“ надлежит читать—„качающегося“.

Пл 22-1

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

Петроградских
Государственных Академических
Театров.

№ 10.

Воскресенье
19 Ноября.

Петроград.
1922 г.

С 1 ДЕКАБРЯ с. г.

открывается подписка на журнал

**„ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК
Академических театров“**

на 1923 год.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на первую четверть года (Январь, Февраль и Март месяцы) две тысячи пятьсот рублей с доставкой на дом.

В ЖУРНАЛЕ программы всех театров Петрограда, обозрения, рецензии, хроника, корреспонденции из Москвы, Киева, Харькова, Одессы и др. городов России, а также постоянные корреспонденции из Берлина.

Кроме того в течение 1923 г. будут помещены статьи: „Об А. Н. Островском“ (к столетию со дня рождения) В. Ф. Воцяновского, П. П. Гнедича, Гр. Ге, П. А. Конского, А. С. Полякова, Н. Н. Розенталя; „Модест Иванович Писарев и его собрание“ проф. Б. В. Варнеке; „Воспоминания“ П. П. Гнедича, Гр. Ге, Н. Долгова, Е. В. Вольф-Израэля, В. А. Мичуриной; „Письма о русской опере и балете“ Игоря Глебова; „Посадник, оконченный немцем“, „Новая периодизация истории музыки“, „Гармония по методу простого контра-пункта“ Вс. Чешихина; „Психология дирижера“ Виктора Вальтера; М. И. Петипа (его место и значение в истории русского балета) М. А. Яковлева, „Нечто о Рембрандте“ и „А. Я. Головин“ Льва Пумпянского, „Стиль Александра 3-го (историко-психологический очерк о русском искусстве конца XIX века) Я. Полферова. В журнале будут помещаться также программы всех Петроградских театров.

Издания Государственной Академическ. Филармонии.

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

Имеются в продаже:

В. Беллев.

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

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

Проект. 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 увражи 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 автोलитосилуэтами Павла Гончарова.

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

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 ГИГИЕНИЧ-
НОСТЬ 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.

Корсеты и Бандажи

ТРОИЦКАЯ, 11.

СОФИИ ПАПИДУС

Корсеты

новейших фасонов,

ИЗЯЩНОЕ ДАМСКОЕ БЕЛЬЕ.

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ АНГЛИЙСКИХ БЛУЗ.

Троицкая, 11 (переведено с Троицкой, 26).

„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.**

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

ЕВРОПЕЙСКАЯ ГОСТИНИЦА

ул. Лассалья 1—7. Телефон 131-15, 139-08.

ГОСТИНИЦА

ФУНКЦИОНИРУЕТ В ПОЛНОМ ОБЪЕМЕ.

Вновь отремонтированные, комфортабельно обставленные комнаты с ваннами от 7 до 60 мил. в сутки.

**Имеются роскошно отделанные
апартаменты.**

Французский ресторан открыт до 3 часов ночи.

Завтраки. Обеды. Ужины. Бар.

— Биллиарды. Оркестр. —

Играют артисты: Н. И. Кранц, Н. А. Шиферблат, Н. М. Лифшиц, Н. Э. Кениг, Н. Н. Бутягин, Г. З. Руттенберг.

НА КРЫШЕ

ЕЖЕДНЕВНО!!

участвуют артисты

**Московских и
Петроградских**

театров.

Оркестр под управ. Н. И. Кранца.

Цена за вход 1000 руб.

Запись на столики у метр д'отеля.



Эдуард Францевич Направник.

Шесть лет назад (10/23 ноября 1916 г.) после продолжительной и тяжелой болезни скончался великий артист и высокой души человек — Эдуард Францевич Направник. С именем Направника теснейшим образом связана история б. Мариинского театра, можно даже сказать, история русской оперы, ибо этот театр, благодаря Направнику, в течение десятилетий был тем местом, где получали свое сценическое рождение все оперы русских композиторов, и от исхода постановки русской оперы на Мариинской сцене в высшей степени зависела дальнейшая судьба этих произведений.

В течение более 50 лет Направник был капельмейстером б. императорской русской оперы в Петербурге и значительную

часть этого долгого периода Направник был фактическим хозяином этой оперы, так как от него зависели репертуар, состав труппы и распределение ролей. При таком положении дела без преувеличения можно сказать, что судьба русских оперных композиторов была десятилетиями в руках Направника. И это были хорошие, честные руки, которыми руководил спокойный, трезвый ум высокообразованного артиста, и управляло сердце, горячо и искренно любившее русскую музыку.

Любовь к русской музыке была внушена Направнику операми Глинки и была основным фоном восприятия и воспроизведения им музыки вообще. В 1913 году Направник в 500-й раз дирижировал «Жизнью за царя», а «Руслан» Глинки, поставленный в 1842 году под управлением К. Ф. Альбрехта, только с 1871-го года, когда он был возобновлен под управлением Направника, получил то свое исключительное положение на сцене, как родоначальник и высший образец русского оперного творчества, которое эта опера занимает и до настоящего времени.

Вслед за «Русланом» под руководством Направника появились на сцене все выдающиеся оперы русских композиторов.

Им были поставлены: 9 опер Римского-Корсакова, 7 опер Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Каменный гость» Даргомыжского, 4 оперы Рубинштейна, 5 опер Кюи, а также оперы Соловьева, Кашперова; Фаминцына и других русских композиторов.

Из этого перечня видно, в какой мере обязаны были русские композиторы Направнику успехом своих опер. И все они признавали исключительную заслугу Направника перед русской музыкой независимо от направления композитора и его личных симпатий. От Чайковского, бывшего личным другом и поклонником Направника, и до Римского-Корсакова, питавшего к нему какое-то почти враждебное чувство, все русские композиторы многократно в письмах и в печатных произведениях признавали исполнение Направником их сочинений достойным всяческого уважения и признательности. Авторитет Направника в музыкальном мире Петербурга (и всей России) очень многие годы стоял непоколебимо высоко.

На чем же основывался этот непререкаемый авторитет?

Прежде всего, конечно, на том, что Направник был мастером своего дела: он был первоклассный дирижер, в совершенстве владевший техникой своего искусства, обладавший исключительным слухом, непоколебимым ритмом, всеми необходимыми теоретическими познаниями, умевший повелевать массами и за-



Эдуард Францевич Журавник.

Портрет работы И. В. Экскузовича.

(с фотографии.)

ставлять их подчиняться указаниям своей палочки. К тому же Направник обладал необычайной трудоспособностью, и умел приучить к неустанной и точной работе весь подчиненный ему персонал. Но тот авторитет, которым пользовался Направник, основывался не только на его музыкальных достоинствах. Авторитет этот был также и морального свойства.

Направник во всю свою жизнь ставил интересы дела выше своих личных интересов, каких бы важных сторон его личной жизни ни касались эти интересы, и все, приходившие с ним в соприкосновение, знали, что ни протекцией, ни угрозами (о денежных посулах никто не мог и подумать), ни женской прелестью, ни лестью, ни исполнением его сочинений от Направника нельзя добиться чего-нибудь, что, по его мнению, противоречило бы интересам русской оперы. Все знали характер Направника, знали что его «да» или «нет» не могут измениться от каких-либо случайных веяний.

Направник сам был композитор, поставивший на Мариинской сцене 4 оперы: «Нижегородцы» (1868 г.), «Гарольд» (1886 г.), «Дубровский» (1895 г.), «Франческа да Римини» (1902 г.). Из них «Дубровский» до сих пор имеет постоянный и хороший успех на всех сценах. Как композитор, Направник был очень чувствителен к успеху своих сочинений, и очень волновался при их исполнении. Но любовь к своим произведениям не ослепляла его (как это слишком часто бывает с композиторами), настолько, чтобы малейшая тень зависти могла омрачить его капельмейстерскую деятельность. Он подготовлял и исполнял оперы русских композиторов с такою же тщательностью и искусством, как свои собственные, хотя бы стиль оперы и был ему не симпатичен. Направник был очень консервативен и с трудом шел навстречу новым веяниям, но из письма Мусоргского после исполнения «Бориса Годунова» в 1874 году мы видим, как автор ценит исполнение Направником музыки, чуждой его личному вкусу. Точно также, Направник только в 1900 году приступил к исполнению «Кольца Нибелунгов» Вагнера, но за то тетралогия была им разучена и поставлена так, что вызывала восхищение иностранцев, посещавших Мариинский театр.

Так составлял и выполнял Направник репертуар русской оперы. Так же относился он к составу труппы и к распределению ролей. И в этих важных функциях капельмейстера Направник руководился только и исключительно стремлением к наилучшему исполнению музыки, и благодаря его открытому, хотя подчас и резкому, отношению к артистам он умел добиться

своих высоких целей среди того водоворота самолюбий и интриг, который называется сценой.

Чтобы так вести столь сложное дело, как опера, нужно иметь не только соответственные способности, твердый характер и ясное сознание своих целей, то нужно обладать и настоящим мужеством, и такое мужество обнаруживал Направник не раз в отношениях и к артистам, и к начальству.

Вспомним, что Направник поступил в русскую оперу в 1863 году (органистом и репетитором), когда еще так живы были традиции крепостного времени, и когда начальство отнюдь не церемонилось ни с артистами, ни с служащими театров. И тем не менее уже в 1872 году (через 3 года после назначения его главным капельмейстером) Направник поставил условием возобновления контракта увеличение содержания хору, влачившему нищенское существование. Несмотря на предложение директора Гедеонова уволить Направника за такую дерзость, требование капельмейстера было уважено. Эта победа Направника, как заступника интересов артистов, создала моральную основу того безмерного уважения, которым он пользовался во всю дальнейшую свою жизнь со стороны всех артистов и служащих театра. Но особенно близок был Направник с оркестром русской оперы, материалное и духовное благополучие которого было всегда предметом особенных его забот. Он искренно любил «свой» оркестр и артисты оркестра отвечали ему взаимностью, несмотря на очень строгие требования, предъявлявшиеся Направником к членам оркестра.

Оркестр и хор всегда были, и справедливо, предметом гордости Направника. И он имел право гордиться своими трудами над созданием таких художественных организаций.

Вспомним, в каком виде получил Направник оркестр и хор, когда в 1869 году сделался главным капельмейстером. Эти учреждения по своему исполнению не далеко ушли от времен постановки «Руслана» в 1842 году, когда «хор головы 2-го акта пели так неверно, что мне самому было не в силу слышать его», а в III-м акте, «вместо написанного мною чрезвычайно трудного антракта, надлежало начать прямо с хора» («Записки» Глинки). Сравним с этим исполнение «Валькирии» в 1900 году, поставленной Направником всего с 15-ти репетиций.

Достоинства оркестра и хора русской оперы, созданных Направником, не раз с самой высокой стороны оценивались такими дирижерами, как Никиш, Малер, Рихтер и др., приезжавшими в Петербург для управления оперой или концертами Русского Музыкального Общества.

Таковы заслуги перед русской музыкой артиста, явившегося к нам молодым человеком из родственной нам Богемии, усвоившего себе нашу культуру и полюбившего свою вторую родину, Россию, самой искренней и теплой любовью. За русское гостеприимство Направник многократно оплатил своими неустанными трудами и талантом, создав один из самых прочных памятников русской культуры.

Пусть образ этого артиста навсегда останется примером того, как должно отдавать свои таланты и способности на служение родине.

Виктор Вальтер.



Письма о русской опере и балете.

Письмо 7-е.

„Сказание о невидимом граде Китеже“.

Самые радостные и светлые моменты в жизни театра, конечно, те, когда исполнение перестает быть механическим воспроизведением твердо заученного или воспоминанием полузабытых традиций, а становится исполнением творческим. Когда весь сложный аппарат вдруг как бы пронизывается жизненным током и превращается из послушной (а часто и вовсе непослушной) машины в стройно и согласно действующий *хор*, именно, хор, потому что только это понятие включает желанный мне оттенок волей направленного гармонического взаимодействия элементов, составляющих оперный спектакль. Оттенок этот словами почти непередаваем, но, если выразить смысл его описательно, а не в точном определении, то придется указать, как на основной признак, что руководящая спектаклем воля дирижера ощущает в исполнителях (и в солистах, и в хоре, и в оркестре) коллективную *волю* к творческому воссозданию великого произведения. Стирается грубая грань между волей

подчиняющей и *волями* из неволи согласившимися подчиниться: происходит то, что и должно быть настоящим, священным и праздничным в искусстве—волнующее всех *воление* к радости творческого восторга, под'ема и вдохновения. Исполнение такого порядка становится действием, насыщенным дифирамбическим возбуждением и гимническим светлым жизнерадостным самозабвением: каждому хочется, чтобы все было хорошо, все вышло, все удалось, потому что того требует искусство.

Такие моменты редки в жизни каждого театра, иначе и быть не может, так как творческий акт—не гость любого дня, и тем более не часто творческое вдохновение, овладевающее массой людей, хотя и об'единенных общей целью—участием в спектакле, но далеко не в одинаковой степени *неравнодушных* к своей задаче. Тут же и равнодушие исчезает, а равнодушие превращается в желание и дальше в настойчивое хотение добиться наивысшей силы выразитель-

ности. Последняя же требует глубокого сосредоточения на том, что исполняется, иначе говоря—вчувствования в произведение, вживания в него, без чего выражение теряет свой исток, становясь бесформенным изливанием душевного возбуждения

К счастью исполнительский под'ем в том случае, о котором я веду речь, нашел себе опору в произведении, требующем безусловного отдания со стороны каждого из участвовавших в спектакле *махитим'*а напряжения воли, так что могучий разлив творческой энергии встретил достойное своего размаха задание: воплощение гениального „Сказания о невидимом граде Китеже“ Римского-Корсакова. И не только музыканты, но все, кому посчастливилось быть в Гос. Ак. театре Оперы и Балета на спектакле 11 ноября (в минувшую субботу), когда первое в этом сезоне исполнение „Китежа“ совпало с первым (и прибавлю блестящим) выступлением вернувшегося из заграницы дирижера Купера,— почувствовали особенно приподнятое вдохновенное состояние исполнителей. Публика чутко реагировала и на захватывающие моменты в сплошь изумительном пении хора, и на прекрасную волнующую красотой звука и гибкостью нюансировки игру оркестра, под *сурово-восторженным* воздействием воли Купера, и на потрясающее *страшным* эмоционально-артистическим надрывом и глубиной проникновения в „низы“ души русского человека воплощение Гришки Кутерьмы Ершовым.

Стоило только во главе многоликого сочетания, организующих оперный спектакль сил, опять встать даровитому *музыканту*, непреклонно верующему в *неизбежность* воздействия того, что он исполняет, и умно утверждающему принципы своего исполнения, в которых отсутствует самый малейший намёк на случайность, на непродуманный шаг, на антихудожественное попользование,—как тотчас же вокруг воскресла таящаяся в

даровитых людях творческая энергия и создала то могучее *единство хотения* во что-бы то ни стало яркого выражения художественной данности, то *хоровое* начало или „музыкальное согласие“, без которого нет музыки, как конкретной, т. е. в воспроизведении явленной и в стройной форме скованной стихии. Когда в театре еще возможны такие спектакли, радость охватывает сознание всех, кому дорога музыка, как утверждающая жизнь ценность, и музыка русская оперная, в сфере которой созданы и „Руслан“, и „Игорь“, и „Борис“, и „Хованщина“, и „Китеж“—если вспоминать из ценного ценнейшее—увы, для большинства людей не реальные сокровища, но которых не вычеркнуть из истории русской культуры, даже если они перестанут звучать. Мне хочется отметить памятный спектакль „Китежа“ тем, чтобы сказать не то многое, что всегда можно еще говорить об этом великом, исключительно мастерском произведении, а передать лишь впечатление от самого исполнения, хотя бы с малой надеждой на удачу.

В исполнении оперы почти все, если не все *благополучие процесса* ее конкретизации зависит от умелого и строго взвешенного распределения *энергии*, т. е. того *махитим'*а средств выразительности, которым владеет данный исполнительский коллектив в целом и в каждом из наиболее выделяющихся своих составных частей, разумея, конечно, их не как отдельно, а как в точной корреляции действующие детали машины. Без этого дара, без умения распределить энергию и без знания, чего можно в ответственный момент требовать от группы исполнителей или от отдельного артиста—нет оперного дирижера. Надо знать, именно, *махитим* силы или средств выразительности, чтобы вести спектакль на некоем *среднем* уровне напряжения, но с постоянно осязаемым уклоном в сторону наибольшего использования возможностей. Вести так, чтобы слушатель ощущал,

время от времени, ярчайшие просветы вдохновенности, как внезапно вспыхнувшие огненные всплески фантазии, воспринимая их, как вольно-взмятенную импровизацию, тогда как дирижер в тот же момент *сознавал бы* в душе своей силу своего *умения* довести эмоцию исполнителя до взрыва, до экстаза, — силу *умения*, потому что при неуверенности руководителя в том, когда и в каких условиях артист или коллектив (хор, оркестр) могут выполнить не только *хочу* дирижера, но и свое собственное *хочу*, — спектакль висит на случайностях, что мы и видим постоянно, когда дирижер не знает сам точно, чего он может требовать и поскольку за ним пойдут.

Как бы не относиться к эмоциональному тону исполнению, присущему Куперу, потому что тут — обширное поле для расхождения вкуса, и одним может показаться сухим или „бездушным“ то, что другим покажется даже сентиментальным (о подобного рода случайных впечатлениях под влиянием тех или иных условий я здесь не говорю), — необходимо по всей справедливости признать за ним громадное мастерство в только что упомянутой мною сфере изумительного овладения аппаратом. Овладения отнюдь не в смысле только голого расчета, — нет, именно, не расчета, а *умения* при наличии и силы воли, и находчивости, и артистического чутья. Ум предполагает использование и свободное овладение тем, что по существу своему открыто, все-таки, только художественной интуиции, ибо дирижер должен настолько глубоко ощущать психику артиста, чтобы быть вполне спокойным и уверенным, что вот здесь-то, в данный ответственный миг можно дать артисту возможность полного развертывания сил или что, наоборот, надо сдерживать его порывы и даже этим, иногда, спасти его. Но прежде чем овладеть распределением исполнительской энергии, необходимо владеть самим собой в том смысле, чтобы с одной стороны не отдаться

чувственным порывам вдохновения или, что всего хуже, „переживания“, а с другой — сохранить всю непосредственность *захвата* души произведением, которая одна дает исполнению жизнь, — наличие дыхания. Самое трудное достижение для дирижера: то, что составляет *волю* всего процесса, — внутреннюю динамику исполнения согласовать, не упуская из виду средств аппарата, с заранее строго обдуманной и взвешенной планом.

Итак, прежде всего, как бы издали, воздействует на руководящую спектаклем *волю* — та или иная степень эмоционально-художественного увлечения или восторга перед произведением; затем, план передачи, сурово взвешанный; затем, овладение аппаратом: и в смысле чутья к психическому складу исполнителей и знания их средств, и в смысле владения механизмом. Под этими существенными стимулами растет (растет в самом процессе исполнения) внутренняя динамика музыкального движения, ибо ее обдумать заранее нельзя: можно *вычислить* количество работы, которая выполняется машиной, но не рост творческой энергии в художественном творчестве, и в самом акте *передачи*, в движении, где все течет непрерывной струей, течет под воздействием организующих этот процесс живых психических сил — следовательно, находится в состоянии неустойчивого равновесия, вот-вот при малейшем отсутствии самообладания у дирижера готового склониться к распаду.

В этом опасность, но в этом и радость, ибо в данном чисто творческом процессе, происходящем не в тиши кабинета за письменным столом, наедине с самим собой, а *на слуху* у громадной аудитории, происходит одно из поразительных по сложности и гибкости взаимодействия соработующих сил проявлений могущества чаловеческой воли и сознания. Рядовой слушатель и не подозревает борьбы скрещивающихся интересов, совершающейся в течение оперного дей-

ствия: борьбы между желанием сделать и выразить *так-то* и между невозможностью этого добиться в силу вот сейчас, в данных условиях, выяснившихся соотношений сил; борьбы между обдуманном планом и между вновь представившейся или блеснувшей в воображении возможностью выразиться ярче, когда возникает в мысли вопрос, поймут ли исполнители и можно ли их довести до степени полного следования воле дирижерской? Или борьбы между вдохновенным подъемом артиста и несоответствием данной импровизации с ситуацией остальных исполнительских сил. Мозг всего совершающегося—дирижер—должен, не отрывая ни на миг внимания, в этом „неустойчивом единстве“ (музыка требует сосредоточения сознания на достижении в каждый миг определенного задания) *выявлять* непрерывно искомую и ощутимую равнодействующую, находя ее в чередовании контрастов. Ибо при несколько длительном пребывании в одном состоянии возникает впечатление монотонности, т.-е. достигнутого равновесия, чего музыка не допускает. И даже симметричное (скажем, парное) чередование контрастов немислимо, ибо напряжение усиливается в большей степени лишь при условии уклона тяготения в сторону точек опоры при *неравномерном распределении* сил и степени самого влечения к этим устойчивым пунктам или моментам сосредоточения.

Я имею в виду различные виды и степени контрастов: ритмических, тембровых, чисто динамических, тонических (многообразные акцентов); взаимоотношения между сочностью и прозрачностью звуковой ткани, между различными скоростями движения, между массовыми и сольными выступлениями, наконец, соотношения между голосами и оркестром и между звучаниями групп в самом оркестре. Я исключаю в данном „частичном перечне“ психо-динамическую, эмоциональную сторону про-

цесса, вынося ее за скобки, как не определимую.

Ценность спектакля обусловлена яркостью выражения, а последняя достигается, если вникнуть в сущность происходящего в опере звукового действия, наличием гибко ритмованной *волны напряжения*; волны различных эмоциональных стадий, чтобы все время чувствовалась борьба и соперничество организующих действие сил, но на фоне согласия, и гармонии как единого устремления всех к возможно целостному претворению художественного задания. *Согласие* это в свою очередь обусловлено воздействием объединяющей и направляющей *борьбу* воли дирижера.

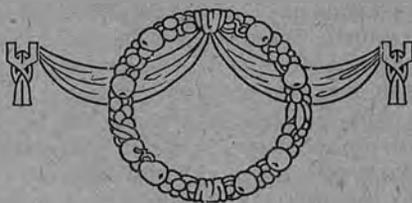
„Сказание о невидимом граде Китеже“ по своему величавому размаху соответствует теме в нем трактуемой и заключающей в себе соотношение мира религиозных идей, социально-бытовых проблем и борений личности в двух крайних преломлениях: высшей святости и нисшей низости. Воспроизведение такого характера сочинения требует крайне сложного исполнительского аппарата и представляет собою почти непреодолимые трудности. И если, все-таки, был спектакль, на котором все присутствовавшие не могли не ощутить градаций все время от света к свету, т.-е. в художественном смысле, от под'ема к еще более яркому под'ему, то, значит, в театре есть все данные к дальнейшему развитию, когда имеется на лице суровая и непреклонная воля артиста, могущая объединить работу в направлении такого рода *согласия*, которое создало этот впечатляющий спектакль. Давно гениальная инструментовка Римского-Корсакова не являлась в своем подлинном величественно-мягком пластичном „округлом“ звучании, в „насыщенно-прозрачных“ forte и нежно-сочных без сентиментальной пряности pianissimo (напомню хотя бы b-dur эпизода: „милый, как без радости прожить“), в красивом распределении свето-тени и волнующ-

щем переливе красок. Оркестр звучал обаятельно, чутко откликаясь на все указания Купера. Изумительно вдохновлен был хор, доходя в своем пении до *изысканно* мастерской интонации; наконец-то темы, насыщенные песенным складом, прозвучали песенной волной, а не в танцевальном метре. С колоссальным подъемом и напряжением, но в рамках четкой железной ритмики, неслись друг за другом скорбные вопли, стоны и плач народа в момент набега татар, сменив светлый узор свадебного величания. Помимо сильного впечатления от исполнения

уже упомянутого выдающегося русского артиста Ершова, необходимо всем солистам отдать долю признательности за серьезное и вдумчивое артистичное отношение к великому художественному заданию.

Единственно, что смущает меня во всем воспроизведении „Китежа“, это, всетаки, разрезающие ткань — и притом не совсем удачно — купюры последнего акта: может быть и нельзя без них, а всетаки, ощущение неловкости остается.

Июрь Глебов.



Музыкально-характеристические этюды.

III. Ф. С. Акименко.

(Окончание).

Скромный воспитанник Капеллы, заброшенный в столицу из родного Харькова, нежный, мечтательный, вечно рассеянный, немного ленивый, но очень одаренный мальчик, Акименко обращает на себя внимание тогдашнего директора Капеллы незабвенного М. А. Балакирева. Под руководством этого исключительного, но мало оцененного музыканта, так много нежного, отеческого чувства отдававшего своим любимым питомцам, Акименко растет и крепнет, находясь в здоровой атмосфере настоящего искусства. Благодаря Балакиреву, Акименко, как когда-то великие кучкисты, знакомится с сокровищницей мировой музыкальной литературы, нередко в превосходной фортепианной интерпретации замечательного учителя. Впе-

чатления эти западают в душу Акименки на всю жизнь, (напр. от творчества Берлиоза), а образ Балакирева оставляет в ней неизгладимый след. В 1896 г. Акименко 20-летним юношей поступает в петроградскую консерваторию, представлявшую когда-то жупел в глазах кучкистов и сделавшуюся для них Каноссой после выпуска в первых рядах таких музыкантов, как Чайковский, Ларош и др. Римский-Корсаков и Лядов занимали уже почетное место в стенах этого учебного заведения. Балакирев к тому времени видимо „примирился“ с „немецкой“ выучкой. Акименко, как и другие воспитанники Балакирева (Бармотин, Золотарев), совершив „предательство“, все же сохранил связь с своим учителем и в течение продол-

жительного времени продолжал посещать его интимные собрания, пока отношения не нарушились частью из-за религиозной нетерпимости Балакирева, частью из-за наговоров третьего лица (ныне покойного), много способствовавшего поддержанию антагонизма между Балакиревым и его прежними друзьями. По окончании консерватории в 1900 г. (вместе с Черепниним, Ами, Калафати и др.) Акименко, как ученик Р.-Корсакова, попадает в так называемый „беляевский кружок“, к тому времени все более и более терявший идейное значение и обнаруживавший все признаки омертвления в отживавших традициях, ревностно поддерживавшихся однако самим „хозяином“, человеком, как известно, сыгравшим почетную роль в русском искусстве, но все же нелюбимым некоторых черт капризного своеволия, отличающих людей его класса. Благодаря отношению к этому кружку, Акименко выпускает в свет в издании Беляева ряд опусов (до 22-го включительно *), созданных им в период до 1905 г. Большинство из них невелики по объему и заключают в себе несколько тетрадей романсов, 3 хора для смеш. гол. и вереницу фортепианных и инструментальных пьес. Среди последних обращают на себя внимание пьесы для духовых инструментов—флейты, кларнета, английского рожка и валторны, впоследствии пополнившиеся новыми композициями в издании Юргенсона (без обозначения опуса). В бедной литературе этих инструментов талантливые произведения Акименки составляют ценный вклад и некоторые из них, как, напр. романс для гобоя, ноктюрн для валторны и в особенности эклога для английского рожка, чрезвычайно привлекательны по искренности и теплоте чувства. Эти 22 опуса, часть которых по объему могла бы быть объединена под одним №, содержат в себе, кроме упомянутой

Русской увертюры, еще два крупных произведения—струнное трио (ор. 7), пока единственный и очень удачный опыт Акименки в области камерного ансамбля (сочинение это, правда, мало характерно для общего облика композитора) и неоднократно исполнявшаяся с успехом в разных городах России, Европы и даже Америки лирическая поэма для б. орк. (ор. 20).

За время сочинения этих первых 20 слишком опусов индивидуальность Акименки все более крепнет, все более осознает себя, а вместе с тем и совершенствуется техника письма, вырабатывается своя манера изложения, свои обороты. Гармонии изощряются, утончаются, приобретают подчас затейливый облик, становятся даже вызывающими своей смелостью. Молодой птенец, высиженный корсаковской школой, становится гадким утенком. В беляевском кружке Акименко берет под позрение. С ним что-то происходит неладное. Акименко очевидно сбивается с пути. Происходят к тому же недоразумения на почве отношений Акименки к Балакиреву, служившему в кружке предметом злословия и насмешек, в то время как Акименке образ его первого учителя навсегда оставался чем-то близким и родным, несмотря на идейное расхождение. В итоге Акименко теряет связь с беляевским кружком, как многие ее теряли (до Скрябина включительно). Акименку у Беляева больше не печатают, и он переходит к другому издателю—П. Юргенсону, приютившему у себя многих отверженных авторов.

К этому времени относятся страстное увлечение Акименки астрономией, наложившее столь своеобразный отпечаток на все его творчество, продолжительное пребывание в Ницце, Париже и Швейцарии, дружеские отношения с знаменитым Камиллом Фламарионом, близкое знакомство со Скрябиным, у которого Акименко занимается на фортепиано, и целый ряд других впечатлений и встреч, составляющих наиболее богатую событиями по-

* Лишь ср. 10 (Русская увертюра для б. орк.) появляется в издании П. Юргенсона.

лосу его жизни. В лице Мориса Равеля Акименко находит авторитетного и тонкого ценителя своего искусства, завязавшаяся дружба с Кальвакоресси доставляет ему либреттиста для задуманной оперы „Фея снегов“, постановке которой на сцене мариинского театра помешали события последних лет.

В дальнейшем деятельность Акименки протекает в Харькове и Москве, прерываемая кратковременными поездками за границу. Последние же 10 лет он безвыездно живет в Петрограде, работая в полном уединении и, надо сознаться, мало оцененный современниками, хотя в настоящее время имеет в каталоге своих сочинений ряд выдающихся произведений искусства.

Таков в общих чертах жизненный путь интересующего нас композитора. Эти биографические данные, весьма важные для понимания линии его творчества, имеют значение и для характеристики недавнего нашего музыкального прошлого.

Все оригинальное с трудом находит себе признание, и лишь немногие счастливы при особо благоприятных условиях пожинают плоды своего служения искусству. В Акименке весьма ценна эта независимость художественной работы от оценки ее современниками. Для него лучшей наградой является собственное сознание правильности избранного пути и соответствия его индивидуальным чертам музыкального характера. Действительно, творчество Акименко выделяется резким пятном в русской литературе. Его замечательной особенностью является родство по духу и манере письма, главным образом по части гармоний, с произведениями французских импрессионистов. И что особенно интересно, такое направление, такой гармонический склад композиции Акименки приобрели вне влияния новой французской школы, в то время, когда Акименке оставались неизвестными последние достижения французского

музыкального гения. Прозрачные, изощренные, иногда несколько странные гармонические последования Акименки, как и самый характер утонченных переживаний, придают ему своеобразное положение французского по духу лирика на русской почве. Это свойство композиций Акименки поражаало французских музыкантов, и такое родство русского автора с духом французского искусства привлекло к нему большое внимание. Произведения Акименки не редко исполнялись с эстрады французскими артистами, а некоторые из них нашли во Франции издателя (A. Leduc в Париже).

Но несмотря на указанное родство искусства Акименки с духом новой французской музыки, родство, не сбывшееся в подражательность даже после знакомства Акименки с произведениями французских композиторов,—все же сочинения нашего автора имеют и значительные черты различия. При всем сходстве изящной, утонченной манеры письма мотивы творчества Акименки иные, нежели у его французских собратьев. Особенную яркость индивидуальной окраски композиции Акименки приобретают в передаче настроений, охватывающих при соприкосновении с миром звезд, планет и вечных небесных странниц—комет. В этой области Акименко—убедительный и увлекательный музыкальный поэт, не имеющий предшественников. „Uranie“, „Rêves étoilés“ „Pages de poésie fantastique“—ряд фортепианных пьес, прелестных по своей звучности и характерности. К этой же категории принадлежат неизданные оркестровые симфонические поэмы „Ангел“ и „Стелла“. Последняя написана под впечатлением одноименного романа Фламариона, состоит из 4-х частей и заключает в себе немало страниц обильной и неотразимо впечатляющей музыки.

Если во вселенной нет ничего более фантастичного, как само мироздание, то неудивительно, если звукописцу звездных сфер не чуждо вообще

все таинственное и загадочное, все нежное и мечтательное, столь родственное созерцательным настроениям поэта и устремленным в глубины неба взорам. И в этой области фантастики и чрез Акименко создает ряд произведений, чрезвычайно характерных для его творчества. „Cinq préludes“, „Deux esquisses fantastique“, „Récits d'une âme reveuse“ и др. — все это композиции отмеченные оригинальным талантом и полные тонкой поэзии. К этой же категории относится неизданное большое произведение Акименки — 3-актная фантастическая опера с прологом „Фея снегов“, страдающая недостатком драматического развития и контрастов.

В длинном перечне композиций Акименки, охватывающем более 60opusов, не считая произведений, оставшихся без обозначения №, имеется немало фортепьянных и инструментальных пьес, относящихся к другим категориям чувств и к сфере художественной танцевальной музыки. Многие из них очень привлекательны простотой и изяществом рисунка, наивностью и безыскусственностью идиллических настроений. Таковы его идиллические танцы, менуэты и пр.

В общем фортепьянные произведения занимают значительное место в творчестве Акименки, как по содержанию, так и по количеству. Можно сказать, центр тяжести искусства Акименки лежит в области композиций для этого инструмента. И надо признать, что это произошло не случайно, а в соответствии с характером дарования и природной склонностью. Внутреннее влечение сказалось в чистоте и выдержанности фортепьянного стиля, отличающего большинство композиций Акименки. Несомненно, что стремление и вкус к этому инструменту воспитались у него под влиянием Балакирева, мастерство которого, опирающееся на Шопена и Листа, неминуемо должно было оставить след на сочинениях Акименки. И чрезвычайно интересно отметить здесь своеобраз-

ное преломление в творчестве Акименки единственной у нас настоящей фортепьянной школы Балакирева.

Окидывая мысленным взором все созданное Акименко за время его 20-летней композиторской деятельности, можно заметить, что большинство его произведений программно или содержит намеки на программность в характерных и зачастую очаровательных названиях *). И к этой группе относится наиболее значительное в его творчестве. Но Акименко работал и в сфере абсолютной музыки, где мысль развивается по особым законам музыкальной логики. Сюда принадлежат его сочинения в больших формах — 2 сонаты для скрипки, сонаты для виолончели, для фортепиано и наконец 2 симфонии, остающиеся в рукописи. На наш взгляд крупные формы мало свойственны дарованию Акименки. Имея весьма часто прекрасный и выразительный материал, они в разработке чрезмерно лаконичны и просты. Чувствуется, что композитор находится здесь не в своей сфере и на помощь вдохновению должно приходиться некоторое волевое напряжение. Характерно также, что в оркестровой музыке Акименко изменяет своему гармоническому стилю, и напр. его 2-я симфония в этом отношении резко выделяется ото всех остальных его прежних произведений.

Таким образом, центр искусства Акименки лежит в сфере сжатых форм, вне сонатного аллегро, и притом главным образом в области фортепиано. Чрезмерная плодовитость не всегда обеспечивает равноценность композиций. Среди них встречаются явно слабые, напр. *Caprices des harmonies*, поражающие своей надуманностью, сухостью и нарочитой оригинальностью.

Но все же не мало создано Акименко и чрезвычайно привлекатель-

*) Напр. *Les étoiles filantes*, *Fantômes passagers*, *Nuages dansants*, *Paysages d'un monde inconnu*, *Mirages fugitives* и т. д.

ного новизной, свежестью и искренностью чувств. Его творчество в лучшей и наиболее характерной части произведений полно тонких неизведанных эмоций, и кто раз имел случай проникнуть в тайны его искусства, тот на всю жизнь сохранит к нему нежную привязанность.

Думается, однако, что наилучшей средой для восприятия произведений Акименки является не концертный зал с его осдепительным светом искусственных огней, с деланно-серьезными

лицами скучающих в душе случайных слушателей, а интимная полудомашняя обстановка, где собравшиеся были бы об'единены общим любовным отношением и общим интересом к интерпретируемому произведению. В таком тесном кругу мечтательно-нежные настроения, порождаемые соприкосновением с миром фантастики и звездных сфер, оставляют незабываемое впечатление.

Н. Малков.



Пантелеев.
(„Женитьба“ Гоголя).



«Маскарад» Лермонтова.

III.

(Продолжение).

Цензору, зорко следившему за тем, чтобы в литературном произведении не проскочили хотя бы отдаленные намеки на особо охраняемую среду и лиц, эти намеки конечно были ясны. Если он, в своем докладе, не приводит имен, ибо это объясняется, конечно, своего рода цензорской деликатностью.

Шулеров, даже с княжескими титулами, выводил, напр., Булгарин (в романе «Иван Выжигин»), но выведенные им люди были слишком отвлечены.

Намеки Лермонтова, вероятно, были конкретнее.

Укажу хотя бы на один.

В первом действии, когда князь Звездич ставит вопрос замаскированному Казарину, кто он такой, тот отвечает:

Из далеких стран Приезжий... *Вал
знакола Уналаска?*

Намек Казарина, явно, смущает князя. Что-же такое это магическое слово? Одинаково, повидимому, понятное и Арбенину и Казарину и князю?

Уналаска — один из алеутских островов. В то время там работала Российско-американская колония и, повидимому, алеутские острова притягивали к себе разного рода авантюристов, как в недавнее время лесные концессии на Ялу, во времена Щедрина—Ташкент и т. д.

Уналаска, „алеут“, повидимому, вполне соответствовала „господам Ташкентцам“...

Такого „алеута“ показал, напр., Грибоедов. Его герой:

Ночной разбойник, дуэлист
В Камчатку сослан был, вернулся
алеутом

И крепко на руку нечист.

В настоящее время известно вполне определенно, что Грибоедов имел здесь в виду Фед. Ив. Толстого, прозванного американцем. В списке „Горе от ума“, принадлежащем декабристу кн. Шаховскому, против „в Камчатку сослан был, вернулся алеутом“, сам Толстой собственноручно внес поправку: „в Камчатку чорт носил“, „ибо сослан никогда не был“; „в *картишках* на руку нечист — для верности сия поправка необходима, чтоб не подумали, что ворует табакерки со стола“*).

Толстой был широко популярен в высшем обществе 30-х годов, и весьма возможно, что его имел в виду не только Грибоедов, но и Лермонтов, видевший в нем типичного „алеута“. Но, конечно, не какое-нибудь отдельное „происшествие“, не отдельное лицо, само по себе интересовало поэта. Для него был важен тип, важно было общее.

IV.

Трагедия „Маскарада“ имеет именно такой общий характер, и генезис ее может быть отыскан в ранних произведениях Лермонтова наравне с типичными чертами его отдельных главных героев.

Таким зерном „Маскарада“, напр., может служить, хотя бы, стихотворение, относящееся к 1830 году:

Как луч зари, как розы Леля
Прекрасен цвет ее ланит,
Как у Мадонны Рафаэля,
Ее молчанье говорит.
С людьми горда, судьбе покорна,
Не откровенна, не притворна,
Нарочно, мнилось, она
Была для счастья создана.
Но свет чего не уничтожит,
Что благородное снесет,
Какую душу не сожжет,
Чье самолюбье не умножит,
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей.

Разве это не портрет Нины первой редакции „Маскарада“?...

Здесь в этом стихотворении ее определенно губит свет, скрывающийся за нарядной маской.

Арбенин — только гильотина, бездушный топор в руках этой нарядной маски.

Он, поэтому, здесь даже не фигурирует, как нечто второстепенное, не существенное.

Главная сила в свете, в том, что кроется под маской, в светской кошкаре.

В драме „Странный человек“ Лермонтов это делает вполне сознательно и только, как говорит в предисловии, сомневается, достаточно-ли ярко описано им это общество, которое для него лично „всегда останется *собранием людей* безчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня“.

Кругом себя Лермонтов, как и его Арбенин, видит только замаскированных.

Арбенину ясно, что

Жизнь; как бал,
Кружишься весело: кругом все светло,
ясно
Вернулся лишь домой, *наряд измятый*
снял.
И все забыто, и только что устал.

*) Собр. соч. Грибоедова. Ред. К. Пиксанова, т. II, 351.

Наряд, маска... Маска и маскарад для характеристики света — термин не случайный у Лермонтова.

Его мы видим и в стихотворении 1830 года (приведено выше) и в драме, и позднее, в новогоднем стихотворении на 1840-й год:

Как часто пестрою толпою окружен,
Когда передо мной *как будто бы сквозь*
строй

ставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другой, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда-же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества“.

Тургенев, как видим, не ошибся. Большой „свет“ представлялся Лер-



А. А. Дельвиг. (Товарищ Пушкина).

При шуме музыки и пляски,
При *диком шепоте* затверженных речей
Мелькают *образы* бездушные людей,
Приличьем *стянутые* маски.

Именно в этом-же, 1840 году, к которому относится это стихотворение, И. С. Тургеневу пришлось увидеть Лермонтова на маскараде в благородном собрании.

„...Ему, рассказывает Тургенев,— не давали покоя, беспрестанно при-

монтову странным маскарадом, в котором он чувствовал себя как бы „проходящим сквозь строй“... Это был маскарад, где шум музыки, пляски оказывался бессильным заглушить „дикий шопот“ ходячих, бездушных манекенов, только носящих человеческие лица.

Можно-ли, после этого, сказать, что такая среда, такой маскарад не определяет сложной жизни Арбенина и других ему подобных героев?

Не даром Арбенин, на вопрос о том, кто он („Вы человек или демон?“), отвечает:

— Я? Игрок!...

Слишком много чести для этого постоянного, пошлого маскарада иметь в своей среде демона. Да и человека— тоже. Здесь нужен только игрок, утративший все человеческие черты, шуллер, постигший суть призрачного свет-

ского мира и умеющий им управлять. Скучный это мир! Даже игроку, в конце концов, становится скучно. Арбенин признается:

Я вижу все насквозь, все тонкости их знаю, И вот зачем я ныне не играю.

Б. Бояновский.

(Продолжение следует).



Неосновательное основание.

17 октября 1672 года многие склонны рассматривать, как юбилейную дату в истории русского театра. Проф. Н. Тихонравов, в введении к своему труду „Русские драматические произведения 1672—1725 годов“, говорит об этом совершенно категорически:—„В 1872 году исполнилось двести лет со дня основания русского театра“.

Такая оценка указанного события вряд ли может быть признана правильной и основывается на смешении обычного житейского словоупотребления (и создаваемых им представлений) с точным научным понятием.

В самом деле—произносимое нами слово „театр“ неизбежно вызывает в сознании (самоанализ это легко подтвердит) чисто предметный образ театрального здания со всем тем, что мы обычно в нем находим (действие, имеющее своим субстратом литературный материал). Таким поверхностным, чисто ассоциативным представлением и ограничивается, в большинстве случаев, наше построение понятия театра. В лучшем случае производится некая quasi—научная работа мысли, сводящаяся, по рецепту школьной логики, к абстрагированию существенных признаков от одинаковых (чит. „одинаково называемых“) предметов, и таким способом добывается уже „несомненно“ чистое и годное для теоретических рассуждений поня-

тие театра, на самом деле и тут не выходящее за пределы несколько более расширенного представления. На этом и покоится целый ряд недоразумений в области всякого рода высказываний о театре. Такой примитивный способ познания театра, как понятия, дает, между прочим, повод говорить и о „возникновении“ театра в древней Греции (при чем учебники часто услужливо сообщают если не год, то, во всяком случае, век этого события, совпадающего, по их мнению, с первой постановкой трагедии Эсхила).

На самом деле—правильно построенное и научно обоснованное понятие театра приводит к парадоксальному, на первый взгляд, выводу о том, что театр (а не его определенная, конкретная форма) никогда не „возникал“, а всегда „был“ и есть там, где существует хотя-бы примитивно организованное человеческое общество. Поэтому мы с полным основанием можем и должны изучать „театр дикарей“, или театральные представления более развитых народов, хотя-бы (или именно потому, что здесь предстает театр в чистом виде, как организованное коллективное действие в движении) тут и не было обычно приписываемых театру необходимых признаков. Как в понятие церкви не входят составной частью ни церковное здание, ни пышное убранство („где двое или трое во имя

Мое—Я среди вас“), так и для театра не имеет значения то преходящее и случайное, что возводится часто в правило.

Если-же обычное словоупотребление и говорит об „основателях“ того или иного национального театра, а напр., Платон и называет Эпихарма основателем Комедии, то это наименование имеет гораздо более узкий смысл, чем тот, какой ему приписывается: заслуга основателей (и, конечно, неизмеримо значительная) заключается в том, что они придают определенные формы стихийно развивавшемуся до того народному творчеству, черпая свой матерьял из самых недр национальной души. Событие 17 октября 1672 г. (или еще раньше указ 4 июня того-же года, повелевавший „учинить комедию“ Иоганну Готфриду Грегори) не только не может подлежать такой оценке, но, напротив, носит совершенно иной, прямо противоположный характер, а царствование Алексея Михайловича, которого склонны считать основоположником русского театра—ознаменовалось указом 1648 г., направленным в сторону полного уничтожения каких-бы то ни было проявлений свободной игры народнотворческих сил.

Правда, указ Алексея Михайловича не является единичным событием в ряду стремлений наложить узду на творчество народа, но до того в этом вопросе наибольшее рвение проявляла воинствующая церковь, светские-же власти и властелины стремились соблюдать нейтралитет, так как сами оставались такими-же мирянами, как и весь народ и охотно являлись зрителями „бесовских позорищ“ и слушаателями песен и музыки на „всяких гуденных сосудах“. Тогда как церковь принимала все меры к тому, чтобы отвлечь верующих от „обычаев переклятых эллин“, а Домострой, в полном согласии с предписаниями властей духовных, уверял, что от трапезы, которая сопровождается „гудением и плесканием и плясанием и скака-

нием“—отыдут ангелы божи, „яко-же дым отгонит пчелы“ и „возрадуются беси“—князя, оказывая всякое почтение представителям церковной власти—старались не вмешиваться в эту тяжбу. Интересен в этом отношении рассказ о Святополке Ярославиче, который слушал песельников, когда к нему пришел преп. Феодосий Печерский с увещанием прекратить потеху. С тех пор, говорится в житии Феодосия Печерского—„если и начиналась такая игра, то, *заслышав пфиход блаженноу*, князь приказывал перестать“.

Указ 1648 года имеет в особенности то значение, что это был едва ли не первый законодательный, от светской власти исходящий акт, снабженный при том уголовной санкцией („а которые люди ото всего богомерзкого дела не отстанут и учнут впредь такого богомерзкого дела держаться—и тех велеть бить батоги“ и даже „ссылать в украинные города в опалу“). Достаточно привести ряд постановлений и правил Домостроя, Соборов и др., послуживших источником для рассматриваемого указа, чтобы понять, что руководящим мотивом было не только намерение заглушить ростки народного творчества, но и обратить Россию в сплошной монастырь с строжайшим уставом: постановления предписывали—„в домах, на улицах и в полях песен не петь, по вечерам на позорища не сходитьсь, не плясать, руками не плескаться, в ладоши не бить... На свадьбах песен не петь, и не играть глумотворцам, органникам, смехотворцам, гусельникам, песельникам... на святках в бесовское сонмище не сходитьсь, игр бесовских не играть, песен не петь, загадок не загадывать, сказок не сказывать. При таких условиях, казалось-бы, не остается и тени сомнения, что в то царствование, которое узаконило все эти правила, не могло быть и речи об основании русского (т. е. национального) театра, как это утверждают некоторые.

Указ 1648 года имел и еще одно свойство, ранее не упомянутое: он был продуктом совершенно искренних побуждений Алексея Михайловича. Если прежние властители оставались, как уже говорилось, мирянами, не отказываясь, как и весь народ, от светских удовольствий, то Алексей Михайлович собственным примером как бы подтверждал необходимость строго подчиняться монастырским предписаниям: первая свадьба царя, где вместо труб, органов и всяких „свадебных потех“ пели „строчные и демественные стихи“ из праздников и из триодей драгие вещи со всяким благочиением“, строжайшее соблюдение царем всех постов, стояние по пяти—шести часов в церкви, где он клал по тысяче, а в иные дни и полторы тысячи поклонов—все это достаточно ярко говорит об отношении Алексея Михайловича к „бесовским играм“ и уже а priori доказывает, что он не мог быть, да и действительно не был основателем (принимая это слово в указанном выше определенном смысле) национального русского театра. И это несмотря на то, что, как констатирует И. Забелин (см. его книгу „Домашний быт русских царей“ ч. II; М. 1915) в старое время у нас находились все средства для того, чтобы простым естественным путем дойти до своенародной обработки театрального зрелища, так как народ наш своим, процветавшим когда то, „скоморошным делом“ и „походячими кукольными комедиями“ показал, что он очень расположен к „сценическому искусству“.

„Но как же“, восклицает тот же Забелин,—„может что-либо правильно вырастать, развиваться, если это что-либо находится под влиянием сознания, что самое его существование есть грех и беззаконие?“.

Совокупность всех указанных условий, конечно, должна отвратить от мысли рассматривать событие постановки Грегора „Артаксерксово действо“, как „основание русского театра“. Оно

не перестает, однако, от этого быть значительным, как яркое выражение того воздействия, какое стала оказывать на русский быт западно-европейская культура: благодаря зарождению и усилению в Европе торгового капитала и возникновению буржуазного индустриализма а, в связи с этим, развитию техники, в частности военной, Россия невольно, хотя и медленно, втягивалась в орбиту западного влияния; но такие меры, как введение иноземной военной техники, или привлечение, в качестве концессионеров, ичостранных капиталистов (голландский купец Андрей Винуис „со товарищи“, основатель и поныне существующих тульских оружейных заводов и др.) были лишь робкими попытками к усилению экономической (и военной) мощи государства, и на этом шатком базисе не могли, конечно, вырасти какие бы то ни было „идеологические надстройки“, в частности новое отношение и оценка „бесовских“ потех, но известная брешь в сознании уже была пробита. Вот почему Алексей Михайлович, посылая фон-Стадена „к Курляндскому Якобусу—князю“ за „рудознатцами“, хотя и поручил ему, наряду с этим, приговорить „трубачей самых добрых, да которые-б умели всякие комедии строить“, но в этом поручении нельзя усмотреть намерение *основать* хотя бы и придворный театр, как нечто постоянно действующее, как учреждение, столь же необходимое, сколь и полезное, а можно лишь видеть желание устроить новое развлечение для себя и узкого круга приближенных, получить диковину, снабженную заморской печатью, вместо прискучивших „дурок“ и „дураков“, шутов и карлов царского дворца. Эта прихоть царя, которого напрасно стремятся назвать пышным именем „основателя“ хотя бы и придворного, хотя бы и не русского, а русско-немецкого театра, так пришлась ему по вкусу, что для продолжения „потех царского величества“ (для такой цели фан-Стаден и звал в Рос-

сию иноземных комедиантов) в 1673 г. была основана даже школа обучения „комедийному делу“, но это обстоя-

театра). Преемник Алексея Михайловича—не имевший склонности к поэтам такого рода—уничтожил их



Усачев и Озаровский.
(„Женитьба“ Гоголя).

тельство нисколько не умаляет значения мнения о мимолетности всей этой затеи, зависевшей от личности ее *устроителя* (а не *основателя*

одним росчерком пера, приказав в декабре 1676 года „очистить палаты, которые были заняты на комедию“.

Не признавая, таким образом, за событием 17 октября 1672 г. значения какого бы то ни было „основания“ театра—я полагаю, однако, что его не только не следует обойти молчанием, но, напротив, в условиях нынешнего момента, необходимо возобновить в своей памяти все сопутствующие этому событию обстоятельства, в особенности же те гонения на народное творчество, которые получили в это царствование свое завершение. Это тем более важно, что сейчас как нельзя более благоприятное время для того, чтобы дать развиваться творческим силам, которые зреют в массах и были загнаны куда-то вглубь насильственными мерами царской и церковной власти. Вне этого нет спасения нашему театру, зашедшему ныне в безысходный тупик. Только прикоснувшись к земле он, как новый Антей, обретет свежие силы для своего роста и процветания.

Исходя из понятия театра, как коллективного действия в движении, которое, при наличности целого ряда условий (здесь не перечисляемых) должно передавать коллективу воспринимающих свое мировосприятие—мы можем утверждать, что театр знал пышный расцвет только тогда, когда смутному мироощущению масс давал отзвук в виде оформленного и законченного мировосприятия. Так было в древней Греции во времена Эсхилла и Софокла (а при Еврипиде, когда, с появлением Сократа и софистов цельность религиозного мирозерцания была нарушена—трагедия стала клониться к упадку), такой блестящий период знает и театр Кальдерона, когда умами владело учение католи-

ческой церкви. Когда дифференциация общества обозначилась резкими границами и каждая общественная группа стала носителем своей, ей только присущей, идеологии—театр мог существовать лишь тогда, когда отвечал этой последней (театром, как организованным учреждением—тогда завладели правящие классы).

Наш современный театр не удовлетворяет никого: буржуазно-помещичий класс, предъявлявший к театру определенные запросы и получавший на них ответ, расплылся окончательно, нарождающаяся новая буржуазия—все эти *homines novi*—не создала (да и создаст-ли, чувствуя себя на вулкане?) своего определенно выраженного спроса на художественные ценности, а пролетариат, единственный активный класс на арене нашей истории, хотя и имеет определенно-выражаемое мироощущение—еще не выдвинул, отвлеченный задачами борьбы,—своих мастеров, которые жидкий огненный металл мироощущения переплавили бы для сценического воплощения в строгие формы мирозерцания. В указанных обстоятельствах, в полной оторванности театра от какой-бы то ни было из общественных групп и заключается его основная, губительно грозящая болезнь. И какие-бы средства не предлагали врачи, какую-бы „тибетскую медицину“ не прописывали знахари—вне пробуждения народного творчества нет спасения театру.

Наша активная помощь оживлению творческих народных сил—наша очередная, крупная и ответственная задача.

Гр. Авлов.



Очаровательный фанфан.

Д у д у к и н: Значит, лавры - то не дешево достаются?
К р у ч и н и н а: Лавры-то потом, а сначала горе да слезы.
(О с т р о в с к и й: „Без вины виноватые“, акт II).

Э то будет не силуэт, не очерк, не— уласи Бог!—сценическая характеристика. Мне просто хочется вспомнить одну далекую весну и милую встречу, о которой долго хранил я приятную память.

Дело было в 1899 году, когда по России, все будя и тревожа, прокатилась первая волна студенческих беспорядков. Трижды переписанный на сходках в университете, я был арестован при уличной манифестации и в большом казенном доме получил предложение покинуть Петербург и избрать для жительства какой-нибудь другой город. Мой выбор остановился на Пскове.

В ту пору это был запущенный городишко, без трамвая, с невылазной грязью шоссе, по которому надо было плестись чуть не полчаса, чтобы добраться, наконец, от вокзала до города. Квартирный вопрос устроился очень быстро. На одном дворе, соблазнившем мое сердце незнакомыми петербуржцу деревьями и травой, мне показали меблированную квартиру из трех комнат. Красные с темным бархатом стулья, пузатый комод, чистенькие занавески—все было честь честью. Квартирная плата назначалась в двенадцать рублей. Я из'явил притязание всего на одну комнату; в виду этого с меня причиталось четыре рубля, а восемь падало на долю тех, кто снимет две остальные комнаты.

Условия были приемлемые, и жизнь потекла однообразно,—в прогулках и спорах на коллективной квартире, занятой целой группой коллег. Споры вертелись главным образом вокруг народничества и марксизма, пухлого тома Туган-Барановского о русской фабрике в прошлом и

настоящем и стихов Якубовича, только вышедших тогда в виде тонкой книжки с таинственными инициалами М. Я.

За спорами о кризисе общины и несостоятельности артелей я совсем забыл, что мне самому, как обитателю одной из трех комнат грандиозного палаццо, может выпасть на долю лично испытать прелесть артельного начала, и был немало удивлен, когда один раз вечером, придя домой, увидел дверь открытой.

На кухне меня встретила старушка с приятным лицом и милыми хлопотливыми движениями.

— Ар'истка Ольгина, ответила она на мой недоумевающий взгляд.

— Кто это, мама? Псслышался протяжный, как будто чуть-чуть ленивый голос.

— Жилец, рекомендовали меня, хотя я не дал еще никаких объяснений.

Из комнаты высунулась голова значительно помоложе. Блондинка с круглыми глазами и слегка вздернутым носом критически оглядела мою фигуру.

Я поклонился и назвал свою фамилию.

— Корчагина, услышал я в ответ.

Считая первую встречу исчерпанной, я сделал шаг в свою комнату.

— А у нас сейчас самовар готов, протянул тот же ленивый голос.

Это было сказано так мило, что я забыл о том, что я только что с чаепития, и когда дверь широко распахнулась, подтверждая, что меня просят пожаловать, шагнул в комнаты.

Соседка рассказала мне все по порядку.

Они приглашены в театр попечительства трезвости, она и муж, артист Александровский, который задер-

жался в Москве. Матушка уже не играет за преклонностью лет, будет смотреть за хозяйством и за детьми: две девочки мирно спали в кровати.

Я был из столицы и, говоря по правде, не имел ни малейшего представления о провинциальных актерах. Актер казенный, сытый и чисто бритый, и актер клубный, который с гордым видом играет за трешницу все ампула,—вне этой разновидности я не мыслил служителя Мельпомены.

Чуть-чуть пугливо, боясь, что упоминание о столичной сцене прозвучит неделикатно, как сказка о далеком и недостатном мире, я помянул об Александринском театре. Но оказалось, что моих любимцев давно знают. Ольгина помнила буквально всех, а Корчагина играла и с Далматовым и с Дальским.

Она со смехом сообщила, что с Дальским играла где то королеву в Гамлете. Первый акт, как первый блин, сошел у нее комом, но по причинам, от нее не зависевшим. Ее подвел партнер—король Клавдий—который начал декларацию о восшествии на престол так нескладно и выглядел в придворном облачении так невозможно, что блестящий Мамонт махнул рукой, приказывая монаршей чете удалиться, и дрямо начал с желаний о том, чтобы его тело растаяло и распалось прахом.

Мы дружно посмеялись этому эпизоду, а затем опять перешли к разговору о театре. Из непринужденных, чуждых малейшей рисовки, речей я все же увидел, что передо мною актриса, хотя и служившая в мелких городах, но занимавшая в труппе видное положение.

— В отца она... Про Актера Ольгина не слышали? Спрашивала меня старушка.

Я отвечал незнанием, и она говорила про мужа, про его успехи, про отзывы о нем видных антрепренеров и артистов и самоотверженно добавляла, что коли есть у Катюши талант, так от него.

— Посмотрим, посмотрим, думал я. Кончатся репетиции, откроют первого мая сезон, тогда и будет ясно, в чем дело.

А пока на меня смотрела нужда.

И сама Корчагина и супруг ее получали по пятидесяти рублей в месяц. Жить на эти деньги впятером было трудно.

Никогда не забуду такой сцены:

Стоим мы с Катериной Павловной и о чем то болтаем. Тут же копаются детишки. Ольгина приходит с базара с корзиной, из которой торчат морковь, лук и другая приправа, и с порога произносит:

— Сердись, не сердись, а уж я детишкам купила. Коли хочешь, сегодня есть не буду, а уж на них потратилась... и протягивает какие-то глиняные свистульки.

Наконец состоялось и открытие. Заранее готовый к снисходительному суду, я вступил в городской сад.

Сад был как все попечительские сады: с чайным буфетом, оркестром духовой музыки и полуоткрытым деревянным театром. Шла комедия Островского „Свои люди—сочтемся“.

Потом я пригляделся ко всей труппе, которая была совсем не плоха. Артист Межевой вполне справлялся с ампула бытовых героев, недурен был комик Козырев-Сокольский, хотя и весьма склонный к пересолу, и уже совсем хорошей комической старухой заявляла себя в каждой пьесе Степанова-Новикова. Но в этой оправе, в конце концов не такой уж заманчивой для Петербургского театра, вдруг блеснул настоящий алмаз.

Корчагина играла Липочку, и я как сейчас помню свое впечатление: на меня вдруг пахнуло замоскворечьем, милой и наивной жизнью старого уклада. Это не была подделка под быт, а самый быт. Неприторное сказывалось и в речи, и в жесте, и во всем обличе, таком коренном русском. Сцена второго акта с Лазарем Елизарычем прошла под общий хохот. И опять не шарж, а быт, вер-

ность темпу той старой полудремотной жизни, о которой не имеем понятия мы—люди газеты, телеграфа и железных дорог.

В ту пору я не мог бы конечно с такой точностью формулировать свои

востью. Что-то подлинно — московское мелькнуло еще в Никитиной, но все остальное было только подделкой, упражнением милых барышен, которых еще на курсах обучили, как надо надуть губки, стыдливо оправ-



Портр. Ст. Яковлева.

(„Единств. насл.“ Ренара).

впечатления. Но в основе они были именно таковы.

В Александринском театре о настоящей бытовой инженю напоминала в девяностых годах одна Савина, изредка игравшая более молодых героинь Островского; М. А. Потоцкая прельщала в этих ролях общей талантлив-

лять платье и перебирать пальцами платочек. Но тут было неподдельное все: по-московски глядели круглые голубые глаза, по-московски выглядела своя светлорусая коса и уже совсем по-замоскворецки оглядывал публику чуть-чуть вздернутый—ну, ей-Богу-же, вздернутый—нос.

— У нас в Александринском такой нет, мелькнула у меня дерзостная мысль, но я совсем не поручусь, что она прозвучала и тогда, когда я стал высказывать свои восторги. И тут было не отсутствие решимости бросить такую смелую догадку, а что то другое.

Нет у нас в Александринском. Но как же это может быть? Поверит ли сама милая соседка, что не доглядели там, где столько глаз и столько языков, чтобы высмотреть и выведать? А затем... не прозвучит ли это слишком суровой иронией? Не станет ли еще хуже сносить превратности судьбы, при сознании, что на кого-то, кто стоит несравненно меньше, сыплется дождь всяких благ в виде годичных окладов, свободного лета, гардеробных, пособий и всего, что можно было под всякими соусами извлекать из казенного сундука.

Но все же в моем лице приобрели поклонника: это было видно из того, что я не пропускал ни одного спектакля.

Я не буду вспоминать их все: некоторые впечатления не могли не побледнеть. Липочка была одним из самых ярких, была и еще одна роль, но о ней под конец. Пока же принесу покаяние: я совсем проглядел тогда Александровского. Но думаю, что тут было не так уже много моей вины. Как мне представлялось потом, это был артист не столько непосредственный и яркий, как вдумчивый, склонный развернуть при толковании роли любопытные детали. Но это могло теряться при игре на открытой сцене в пьесах весьма смешанного репертуара. К тому же дарования такого рода склонны развиваться постепенно, и Александровский той поры мог быть лишь намеком на того Александровского, каким он стал позднее. Впрочем... все это может быть и не верно. Тогда прошу судить меня по всей строгости.

А время шло, и май был уже на исходе.

Коллеги, не отличавшиеся моей страстью к театру, ходили по вечерам вместо попечительского сада на вокзал. Но вести, которые они приносили оттуда, были совсем не утешительны для нас, представителей крайней левой. Вместо студента высылаемого потянулся студент благонамеренный, державший экзамены под охраной полиции и презрительно высмеивавший забастовку. Об уличных манифестациях не было и помину.

Когда наступило первое июня, я заявился к полицеймейстеру и высказал догадку, что, в виду окончания академического года и раз'езда учащихся, мое пребывание в северной столице уже не является столь угрожающим для целостности государства,

Он задумчиво поглядел на меня и, поглаживая пушистые баки, медленно процедил: у меня нет указаний на срок вашей высылки.

Это означало, что он официально не отпускает, но и не будет принимать никаких мер, если я наострую лыжи. Я решил покинуть берега реки Великой в тот же день.

Кончились наши чаепития. Приходилось прощаться с соседями.

— Я, батюшка, ваше положение понимаю, сочувственно говорила старушка Ольгина и добавила таинственным шепотом; у нас между актерами тоже такие есть, что за студентов,— да ведь что же поделаешь!

— Увы!— в то время, задолго до 1905 года, действительно казалось, что поделаться что-нибудь трудно.

— А у нас сегодня „Два подростка идут“; я Фанфана играю, протянул ленивый голос.

Об этом я думал еще глядя на полицеймейстерские баки и первый раз проникаясь мыслью об от'езде. Но как быть, если поезд отходит в первом часу? Вернуться за чемоданом из театра и ехать на вокзал было неудобно, я мог и не досмотреть пьесу и опоздать к поезду. Наконец меня осенило самое остроумное соображение: заранее отвезти вещи и

итти прямо из театра на вокзал, тем более, что попечительский сад лежал на середине пути к нему.

Опять бравурные звуки оркестра, толпа, в которой я уже знал половину лиц, низенькие домики вдали, за оградой забора. Мне стало грустно расставаться со всем этим. Петербуржец, не выезжавший дальше Парголово, я впервые уловил здесь отзвук тихой провинциальной жизни.

Но вот взвизывает занавес. Какой то не то граф, не то маркиз ведет бурное объяснение с женой. Конечно она ему изменяла! Конечно их ребенок — не его ребенок. Мстить, мстить и мстить — вот желание, которым полон он. И сама судьба указывает пути для мщения. В окно крадутся два вора. Отдать им ребенка, чтобы они выросли из него преступника и бродягу — это будет недурно. Пусть мать-изменница живет с мыслью узнать свое дитя в любом улишняге. Ребенок передан. Мсть совершилась.

Я смутно помню дальнейшие перипетии мелодрамы. Но я как сейчас вижу, как они появляются вдвоем, — два подростка: робкий и болезненный Клодинэ и полный отваги Фанфан. Клодинэ — о, это была все та же милая инженеро, но сегодня в черных панталонах и наглухо застегнутой курточке. Но Фанфан — это был настоящий гамэн, дитя улицы, в борьбе каждого дня выработавший удаль и отвагу. Каким задором горели его глаза! Как сжимались кулаки, какой молодцоватой становилась в тревожные минуты походка! „Не робей, малюга!“ бодро говорил он, хлопая по плечу приунывшего Клодинэ, и вы чувствовали, что такой приятель и вправду может вывести из беды.

Фанфан повел всю пьесу. Да и могло ли быть иначе. От него не ждали слов, им любовались каждую минуту, не понимая, как могла артистка подметить столько милых интонаций, дать столько мальчишеской грации, которая, напоминая гротеск,

все-таки дышала и верностью жизни.

Корчагина!! ревели и посредине, и с боков, из-за барьера, откуда все видно, но мало слышно.

Это был триумф.

Я пошел за сцену и последний раз говорил о своем восторге. Но вырвались ли у меня наконец настоящие слова? Сказал ли я наконец начисто, что даже в большом здании с высокими колоннами, куда я входил с таким благоговением, мне, среди вереницы молодых актрис, ни разу не показали талант такой увлекательный, милый, способный улавливать в каждой роли ее самый тонкий аромат? Вероятно не сказал, и опять-таки по тысяче причин.

Когда я попробовал заикнуться в столице о своих провинциальных впечатлениях, меня осадили очень быстро.

— Корчагина? Она служила у Соловцова? догадался один из театралов.

— Нет, не служила, должен был сознаться я.

— Тогда в Харькове?

И не в Харькове.

— В Вильне?

— И не в Вильне. В Уральске и еще где-то.

— В Уральске и... где-то, уже с полным пренебрежением процедил театрал.

— Это бывает. Иногда и плохой актер случайно подойдет к роли и кажется талантливым, попытался кто-то выручить меня.

— Нет, я ее не в одной роли видел, пробовал я упорствовать. Но меня уже не слушали.

Разговор снова вернулся к Ивановой из Малого и Петровой из Александринского театра.

И вдруг, через пять-шесть лет, опять знакомое имя Корчагиной — и где-же? — в труппе Коммиссаржевской!

Я прошел за сцену повидать старых знакомых и узнать все новости.

Она хотела подписать контракт чуть не на *grande-dame*, но за отсут-

ствием гардероба пришлось перейти на характерные роли; муж тоже устроился недурно; детишки собираются выступать в „Норе“. И только одно было грустно: оставленная где-то в провинциальной глуши могила матери.

Мне вспомнились добрые-добрые глаза и самоотверженные слова старой актрисы: если есть у Катюши талант, это от отца.

Талант был, это я знал. Но у меня рождался другой вопрос,—я думал: а вдруг будет и индивидуальность. Не то точно исчисляемое в виде бытовой речи, юмора, простоватых жестов, чему удовлетворяет так много актрис, чрез двадцать—тридцать лет работы переходящих на ампула комических старух, а *свое*, особенное, то лично-присущее, что в последнем счете и придает столько очарований актеру. Будет ли у нее крупница того незабываемого, что давало такую яркость Стрельской и Садовской, которых, раз увидев, не смешаешь с другими.

И „свое“ мелькнуло. Я это уловил и знал, что будет полная победа.

И когда на следующий сезон бывшей Липочке пришлось по воле мудраго Мейерхольда ритмически приплясывать с половой щеткой в руках в „Чуде странника Антония“, я уже не боялся.

— Ничего! Бывали времена и хуже.

Настала служба в Малом театре, в Александринском... потянулась вереница типов. Но это—уже не моя тема. Мне хотелось вспомнить далекое прошлое. Оно так живо! И право теперь, когда я слышу споры, в чем лучше Корчагина, в „Бабушке“, „Месяце в деревне“ или „Ревизоре“, мне хочется сказать: ну ей-Богу же, вы ничего не понимаете—всего очаровательнее был Фанфан, прелестный Фанфан, который так грозно поводил глазами, так ловко становился в боевую позу и так нежно и покровительственно бросал:

Не робей, малюга!

Н. Долов.



«Гамлет» без тени отца и без Фортинбраса.

В № 7 „Еженедельника академ. театров“ от 29 окт. с. г. сообщено о постановке „Гамлета“ в „Передвижном“ театре Гайдебурова и Скарской с купюрами весьма радикальными и, можно сказать, революционно-гильотинными; гильотинированы тень Гамлетова отца и Фортинбрас.

По моему, лучшую из пьес Шекспира надо или ставить целиком, как она написана, от слова до слова, или вовсе ее не ставить.

I.

Тень отца Гамлета играет столь важную роль в завязке трагедии, что выбрасывать ее—издеваться над Шекспиром. Надо вооружиться мужеством, и закулисных наивных дикарей, заявляющих режиссеру „Гамлета“: „Маркс говорит, что никаких теней не бывает; нет загробной жизни, и Бога нет!“—бить наповал в медный лоб свинцовою пу-

лю афоризма из сочинения „С того берега“ Герцена. „Объясните мне, пожалуйста: почему верить в Бога глупо, а верить в человечество умно? Почему верить в „тот овет“ смешно, а верить в земные утопии не смешно?“ А затем, расправившись с закулисными наивными дикарями, режиссер должен подумать о том, как поставить сцену с „тенью“ так, чтобы актер, одетый в кусок тюля, не показался смешным и неправдоподобным со стороны зрительного зала.

При современных средствах электрического освещения, это легко. Гамлет страдает припадками вроде эпилептических, и тогда он видит сны наяву, галлюцинирует. Вот презумпция, которую легко допустит даже наивный русский дикарь 1922 г., с которым (я прекрасно понимаю) до *некоторой степени* считаться можно и должно, облегчая бедняге работу фантазии.

Я предлагаю вести сцену Гамлета с отцом так: Гамлет, чувствуя приближение при-



Варламов в „Измене“ Сумбатова в роли Бессо.

Рисунок Н. Кравченко.

падка, падает на землю незадолго до появления тени отца и *остаётся неподвижен вплоть до выхода Гогацо*. Временами на сцене погасает свет; это значит: сон Гамлета сменяется периодами полной утраты сознания. Раза четыре (не меньше) должен гаснуть свет; разговоры свои с отцом Гамлет ведет, лежа неподвижно на земле; *он говорит сам с собою во сне*; тень же пусть двигается по сцене, как угодно ей и режиссеру. Этак будет и реально, и драматично; про Гамлета, как про „бедного рыцаря“ Пушкина, зритель скажет:

„Он имел одно виденье
Непостижное уму
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему“.—

И этого умозаключения вполне достаточно, с точки зрения намерений Шекспира, и такая постановка, с другой стороны, вполне удовлетворит наивного дикаря, который, конечно, ретируется с достоинством, и еще режиссера похвалит: „Да, галлюцинации бывают!“ Словом, и волки (рационалистические зрители) будут сыты, и овцы (все слова Шекспировского текста) будут целы. И даже сам Гордон Крэг, рекомендуя ставить сцену с тенью так, чтобы элемент „психологический“ преобладал в этой сцене над элементом „реа-

листическим“, будет доволен на этом или на „том“ свете...

II.

Нельзя упразднить Фортинбраса после ноября 1917 г., когда русские Фортинбрасы так энергично, с такой сильно-волевой психологией вышвырнули русских интеллигентских Гамлетов со всевозможных теплых местечек. Такова жизнь и в конце XVI века (когда написан „Гамлет“), и в начале XX; так было; и так будет. Фортинбрас — превосходный мажорный аккорд, которым кончается минорная трагедия Шекспира; такой аккорд в духе вечной музыки, и старой и новой; подобные „каденции“ в одинаковой мере свойственны и И. С. Баху, и Шопену. Кто этого не понимает, тот не понимает ничего ни в музыке, ни в жизни, ни в Шекспире. Итак, гражданин Гайдебуров, ограничьте себя в желании умереть красиво Гамлетом „под занавес“ и допустите на сцену Фортинбраса!

Петроград *Всеволод Чешихин.*
5 ноября 1922.

P. S.—Укажу на сценический прецедент в деле изображения на сцене пред зрителем галлюцинаций сценического героя: напомним пьесу Леонида Андреева: „Черные маски“. В. Ч.

Театральные впечатления.

7. Пьеса Леонида Андреева в Академическом драматическом театре.

В творчестве Леонида Андреева, далеко несовершенном в художественном и философском отношении, есть нечто влекущее к себе; своим мрачным обаянием оно подобно зияющей пропасти, возбуждающей в нас соблазнительные мысли о самоубийстве. Изображая жизнь, как сплошную бессмыслицу, а все ее устои — разум, веру, мораль, красоту, общечеловечность, — как вздорные иллюзии, писатель не видит для человека никакого другого исхода, кроме смерти. Лишь она спасает жестоко обманутого профессора Сторицына от необходимости участвовать в недостойной трагикомедии, в смерти же находит избавление и себе, и любимой девушке загадочный Тот, которому жизнь давала одни пощечины. Беспросветный пессимизм Андреева стал как будто рассеиваться только в его последних, предсмертных произведениях, обнаруживающих признаки известного идейного перелома. С этой стороны большой интерес представляет собой гоговящаяся постановка в Ака-

демическом драматическом театре инсценированной неизданной повести талантливого автора „Дневник сатаны“.

Возобновленные в настоящем сезоне „Профессор Сторицын“ и „Тот, кто получает пощечины“ уже являются нашими старыми знакомыми. Ценность обоих спектаклей обусловлена прежде всего участием в них лучших сил труппы, а, в частности, „Профессора Сторицына“ — стройной сложностью исполнения. Будучи значительно слабее в литературном отношении, „Тот“ хуже поддается и сценической разработке; художественный элемент почти совершенно заслонен в пьесе неудачным смещением символики с аляповатым мелодраматизмом, делающим все образы безжизненными и просто ходульными. На фоне или абстрактно-призрачных, или грубо-тривиальных фигур — Тота, господина, барона Реньяра, графа Манчини и членов цирка, — выделяется только один сколь-нибудь живой характер — наездница Консуэлла, печальная история которой все же кажется заимствованной из французского бульварного романа. Исполнявшая роль М. А.

Ведринская с исчерпывающей полнотой выявила все благодарные возможности ее, отбросив беззаботной веселостью и трогательной непосредственностью детски-юного существа его мрачную, трагическую судьбу. На высоте было и большинство других исполнителей, менее всего повинных в нереальности изображаемых ими персонажей, недоступных также и символической стилизации: Е. И. Тиме—Зинида, К. Н. Яковлев—папа Брике, Я. О. Малютин—барон Реньяр, Н. В. Смолич и особенно А. А. Усачев—клоуны Тили и Поли. Мелодраматически играл вполне соответствующую такой трактовке роль графа Манчини Г. Г. Ге и был подкупающе-красив в качестве жокея Безано П. И. Лешков.

Более всего можно спорить об исполнении главной роли—Тота заслуженным артистом Р. Б. Аполлонским. Центральное лицо пьесы представляет собой излюбленный Андреевым символ человека, над которым зло смеется жизнь, заставляющая его после многих разочарований почувствовать себя жалким шутком и занять подобающее последнему место в цирке. Шутки нового клоуна проникнуты убийственным сарказмом по отношению к людям и самому себе, но в его душе горит неизменная любовь к красивому и чистому, воплощающемуся для него в образе Консуэллы. Этой мучительной внутренней трагедии Тота, его страшно нервного надрыва я не ощутил в тоне и манерах Р. Б. Аполлонского, который в течение всего спектакля оставался спокоен и холоден. Артист не захватил зрителя ни в сцене отречения Тота от своего прошлого, ни даже в момент высшего напряжения, когда он решается убить Консуэллу.

Больше темперамента следовало бы проявить Аполлонскому и в роли профессора Сторицына, которая вообще не тщательно отделана. Во втором акте пьесы,—от начала до конца выдержанной и сильной,—когда Сторицын восторженно приветствует красоту открывшейся ему природы, когда он радуется воздуху, солнцу, желтым листьям, артист спокойно сидит на месте, не столько проявляя нахлынувшие на него чувства, сколько

просто рассказывая о них. И торжественный гимн жизни, вложенный Андреевым в уста идеалиста профессора: „я так радостен, что это становится болью, страданием.. и от этого я бледнею. Раскрылись могилы, и воскресли мертвецы. Со всего мира внезапно упала его тяжелая завеса—и я вижу светлого Бога моей мечты"...—гимн, который должен ярче оттенить действительную безотрадность человеческого существования,—пропал в исполнении Аполлонского, не оправдавшего произносимых им слов соответствующими переживаниями. Я был бы несправедлив к артисту, если бы не отметил и сильных моментов, даваемых им в спектакле. Сторицын—Аполлонский прекрасно ведет свой диалог с женой в третьем акте, правдив и выразителен в следующей сцене с сыном, хорошо умирает. Но, повторяю, для подлинного сценического оживления роли необходимо больше нервного под'ема, больше темперамента.

Захватывающей, стихийной жизненностью игры выделяются в спектакле два исполнителя: К. Н. Яковлев—Телемахов и Н. Л. Тираспольская—Елена Петровна. Местами темперамент даже подавляет Тираспольскую, заставляя ее придавать роли, может быть, излишне реальные черты. Зато Яковлев решительно безупречен. Его доктор Телемахов не только вполне живой, но и художественно отчеканенный образ, оставляющий по себе незабываемое впечатление. Чрезвычайно выдержаны характеры подростка-вырожденца, угрюмого гимназиста Сережи, и добрейшего, беспомощного старичка Модеста Петровича в исполнении талантливых артистов Н. В. Смолича и Г. И. Горелова. Я. О. Малютин—Саввич пока еще не до конца овладел своей ролью. несколько облагораживая отталкивающую фигуру русского альфонса-хищника, но скоро, конечно, вполне справится с нею. Вообще, по внутренней спайке и удачному распределению ролей „Профессор Сторицын“ должен быть отнесен к лучшим спектаклям Академического драматического театра, недаром показывавшего его за границей.

Н. Розенталь.



Маленькие театры.

(Балаганчик).

Уютный театр Балаганчик. В нем умеют принимать публику. Н. В. Петров и С. Тимошенко с просцениума умело приближают зрителей к актеатрам и достигают того, что последние чувствуют себя как дома и веселятся. Публика пускается в разговоры с конференсье и дружно поет хором; а достигнуть этого в Петрограде очень нелегко. Итак, педагоги и воспитанники, конференсье и постоянные посетители Балаганчика заслуживают полной похвалы.

Составители программ от них за последние недели несколько отстали. Выезжает Балаганчик все на старых коньках. Надо отдать справедливость, „оркестр“ короля Сиамского играет теперь виртуозно; но и его выступления могут приесться. С другими же номерами случается, что зрители выражают по их поводу недовольство или недоумение.

Вера в талант руководителей театра не пропала, в театре публика по инерции веселится. Но необходимость в новых изобретениях чувствуется остро. Думаю, что первую рецензию о театре я пишу в неудачный для Балаганчика момент и напоминаю, что за год существования Балаганчик стал единственным очагом веселья в нашей хмурой большой столице.

Маленький театр.

Прямое дело театра, следует думать, ставить небольшие оперетты. Для этого театр обладает группой опытных артистов, среди которых надо назвать сладчайшего тенора Русинова, комическую старуху Самохвалову, комика Светлякова. Но одной опереттой сборов не сделать—и дирекция Маленького театра постоянно ищет „гвоздей“ то в виде любимых гастролеров, то в виде боевой пьесы. Последние недели были посвящены обозрению „И тут, и там“. Это бесспорно веселое и осмысленное обозрение, в котором дан простор отдельным вокальным, пародийным и хореографическим номерам, и сохранена последовательность действия. Исполняется оно дружно; много усилий положено на танцы, для исполнения которых не мешало бы пригласить настоящих балетных.

Во всей деятельности театра можно видеть преемственную связь с бывшим театром Лин. В гастрольной системе бас Касторский еще чередуется с феноменом-математиком Араго, но из репертуара исчезли фарсы и сумбурные балетные номера, и чувствуется всегда слаженность спектакля.

Театр Пиковая дама.

Театр этот определенно лишен собственной физиономии. От соседей и предшественников он принял структуру спектакля и занимательность исполнителей. Спектакли состоят из сокращенной оперетты и миниатюр с пением или водевиля. К этому прибавляется дивертисмент, похожий на то, что дают в кинематографах: интимные песенки, балетный номер, куплетисты и пр. Систематически подвизается в театре балетная артистка Т. Павлова, техника которой незаурядна; к сожалению исполняемые ею номера не всегда интересны.

Мне пришлось видеть в театре переводный фарс „Контролер спальных вагонов“. Лишенный сальности фарс был исполнен в живом комедийном темпе, с большим ансамблем. Среди исполнителей выделялся С. Рутковский, способный проstack с истинным юмором, которому пора вернуться в художественное предприятие.

Свободный театр.

Это безусловно самый культурный из петроградских театров миниатюр. К сожалению, театр теперь редко дает цельные программы под одним названием (исключение—Еврейновские спектакли) и дает номера на всякий вкус; но исполнители приглашаются с разбором и пошлые вещи изгоняются из репертуара. В противовес другим театрикам, гонящимся за разнообразием в виде смены лиц, театр стремится составить себе постоянный кадр исполнителей; при этом внимание Свободного театра обращается не только на „имена“, но и на выдвигающиеся молодые таланты. Отмечу среди последних Л. Спокойскую и М. Мономахова. Это талантливые танцовщики, наделенные большим темпераментом, не забуривающие постановки балетмейстеров, а сознательно творящие свои танцы. Их вознаграждает прочный и крупный успех.

В драматических вещах играют Александринцы, известные по своему основному месту службы. Из прочих надо отметить яркого комика и фата Ю. Л. де-Бур. Недавно театр нашел прекрасную исполнительницу настоящих французских песенок (не шансонеток) в лице Мадлен Буше; она поет живо и осмысленно, обнаруживая хорошую мимику и симпатичный голосок.

Разнообразное и, вместе с тем, глубокое и оригинальное творчество Н. Н. Еврейнова выявлено было в нескольких программах те-

атра. Тут были и пьесы, и водевиль, и балет, и пение, и декламация... Всего понемногу, но все носило отпечаток одного автора. Театру надо бы и после от'езда Евреинова найти секрет достижения разнообразия и цельности в спектаклях.

Современный театр.

Находится он на углу Загородного и Гороховой, ютась в сарае, годном разве для кино. Театр здесь уже существовал и культивировал „жанр Матова“, т. е. комхоры, куплетистов; гармонистов, имитаторов и пр. Нынешний облик театра немного более культурен.

Присутствовал я, с десятком других зри-

телей, на спектакле, начавшемся с „Тетки Джека“. Благодарную заглавную роль не сумел сыграть артист Л. Кольев (оказавшийся затем недурным конферансье), комизм пьесы пропал почти полностью. О дивертисменте театра сказать почти нечего. Почти все номера заурядны и мало художественны. Исключение—баритон В. В. Фрейтен, прекрасный исполнитель художественного комического репертуара.

С сожалением увидел на подмостках этого театра А. А. Волкова, выступления которого в Малом Драматическом театре („Соломенная шляпка“, Хлестаков) и в театре Маржанова у многих еще в памяти.

А. М.



Павел Андреевич Гердт.

(1844—1917).

Окончание.

Утвердившееся в конце XIX столетия влияние на наш балет „итальянской“ школы танца, выразившееся

в введении в танцы в качестве первого условия всевозможных механических трудностей и даже акробати-

ческих приемов, подчас в явный ущерб художественности и красоте танца, как такового, совершенно не затронуло благородного стиля танцев Гердта. В то время, когда, с легкой руки первого насадителя на нашей балетной сцене этого жанра в мужском танце, — Энрико Чекетти, в публике стали вызывать фурор разные цирковые трюки, вроде бесконечного кружения, в большом пируэте, на одной ноге, с другой вытянутой к первой под прямым углом, — П. А., верный блюститель заветов прекрасного танца Франции, ни на одну иоту не уклонился от его канонов в угоду вкусам толпы, и хотя, как упомянуто выше, и был партнером всех гастролировавших у нас итальянок, сам никогда к „итальянским“ эффектам не прибегал. Приносившийся всегда, при сочинении новых балетов, к дарованиям наличного состава исполнителей и чрезвычайно к ним чуткий балетмейстер Пети-типа всегда считался с этой непоколебимостью премьеры и, уступая до некоторой степени вкусам времени при постановке женских танцев, — снабжением их всевозможными техническими турдефорсами, — для Гердта продолжал сочинять танцы в рамках старой французской школы. Наглядным подтверждением наших слов могут служить все па первого кавалера в балетах этой эпохи, как „Спящая Красавица“, „Лебединое Озеро“, „Щелкунчик“ и друг., на которых „итальянщина“ совершенно не отразилась. И кто знает, может быть именно такому „консерватизму“ этого единственного в течение долгого времени балетного премьеры, обязан наш классический мужской танец, сравнительно с женским, сохранностью, в лучших его современных представителях, традиций французской „belle danse“.

В последние годы минувшего столетия, П. А. тонким чутьем своей артистической природы понявший, что достижение известного возраста, — несмотря на удивительно молодую наружность, — уже не позволяло ему

с необходимой легкостью держать амплу первого кавалера, для которого в нашей балетной труппе были в то время вполне уже подготовленные молодые силы в лице Г. Г. Кякшта и братьев Н. и С. Г. Легат, стал постепенно переходить на роли, выражаясь языком драматического театра, „благородных отцов“ и „резонеров“, а свойственное ему смолоду изящество манер обратилось с годами в эффектную величавость, сделавшую его незаменимым исполнителем ролей королей, владетельных герцогов, раджей и тому подобных персонажей царственного и аристократического характера.

Вот, в алфавитном порядке, перечень балетов, в которых на сценах петербургских и московских казенных театров приходилось П. А. за время его 57-летнего служения в нашей балетной труппе, участвовать в качестве „действующего лица“, с указанием в скобках исполненных ролей:

- 1) „Аленький Цветочек“ (1 Марко Лугано);
- 2) „Арлекинада“ (2 Кассандр);
- 3) „Бандиты“ (3 Мирто);
- 4) „Баядерка“ (4 Солор; 5 Дугманта);
- 5) „Брак во время регенства“ (6 граф Ланштейн);
- 6) „Брама“ (7 Акбар);
- 7) „Валахская Невеста“ (8 Каракал);
- 8) „Весталка“ (9 Луций);
- 9) „Волшебная Флейта“ (10 Лука; 11 Маркиз);
- 10) „Волшебное Зеркало“ (12 король);
- 11) „Времена Года“ (13 Вахх);
- 12) „Гарлемский Тюльпан“ (14 Питерс);
- 13) „Голубая Георгина“ (15 Готье; 16 граф Гаральд);
- 14) „Грациелла“ (17 Дженариелло);
- 15) „Две Звезды“ (18 Аполлон);
- 16) „Дон Кихот“ (19 Гамаш);
- 17) „Дочь Микадо“ (20 Иоритомо);
- 18) „Дочь Снегов“ (21 капитан корабля);
- 19) „Дочь Фараона“ (22 рыбак; 23 лорд Вильсон-Таор; 24 Фараон; 25 Царь Нубийский);
- 20) „Дева Дуная“ (26 Рудольф);
- 21) „Египетские Ночи“ (27 Марк - Антоний);
- 22) „Жавотта“ (28 владетель селения);
- 23) „Жемчужина“ (29 гений земли);
- 24) „Жертвы Амура“ (30 Парис);
- 25) „Жизель“ (31 граф Аль-

берт; 32 Ганс; 33 герцог); 26) „Золотая Рыбка“ (34 молодой крестьянин, фантастическое лицо); 27) „Золушка“ (35 принц Шарман); 28) „Зорая“ (36 Абу-Солмани); 29) „Исламей“ (37 царь Черных Островов и Четырех Гор); 30) „Испытание Дамиса“ (38 Дамис); 31) „Калькабрино“ (39 Калькабрино); 32) „Камарго“ (40 Вестрис; 41 граф де Мелен); 33) „Капризы Бабочки“ (42 Феникс); 34) „Катарина“ (43 Сальватор Роза); 35) „Кипрская Статуя“ (44 Озис); 36) „Конек - Горбунок“ (45 Мутча; 46 Хан); 37) „Коппелия“ (47 Франц; 48 Коппелиус); 38) „Корсар“ (49 Конрад); 39) „Кот в Сапогах“ (50 король Хризостом); 40) „Лебединое Озеро“ (51 Зигфрид; 52 Вольфганг); 41) „Лилия“ (53 Лин-Чун); 42) „Метеора“ (54 Эдгар); 43) „Млада“ (55 Яромир); 44) „На Перепуты“ (56 офицер); 45) „Наяда и Рыбак“ (57 Маттео); 46) „Ненюфар“ (58 Франц); 47) „Ночь и День“ (59 Муха); 48) „Очарованный Лес“ (60 Гений Леса); 49) „Павильон Армиды“ (61 Рене де Божанси; 62 Маркиз-царь Гидрао); 50) „Пакеретта“ (63 Франц); 51) „Парижский Рынок“ (64 Симон); 52) „Пахита“ (65 Люсьен д'Эрвильи); 66) „Дон Лопец де Мендоза“; 53) „Пери“ (67 Ахмет-Паша); 54) „Привал Кавалерии“ (68 Пьер; 69 гусарский полковник); 55) „Приказ Короля“ (70 Маркино); 56) „Приключения Пелея“ (71 Пелей); 57) Пробуждение Флоры“ (72 Аполлон); 58) „Путешествующая Танцовщица“ (73 Собрино; 74 Масео); 59) „Раймонда“ (75 Абдерахман); 60) „Роксана“ (76 Янко); 61) „Ручей“ (77 Моцдок); 62) „Своенравная Жена“ (78 граф); 63) „Сильвия“ (79 Орион); 64) „Сильфида“ (80 Джемс Рубен); 65) „Синяя Борода“ (81 Синяя Борода); 66) „Сон в Летнюю Ночь“ (82 Оберон); 67) „Спящая Красавица“ (83 принц Дезире; 84 Флорестан XIV); 68) „Талисман“ (85 Нуреддин; 86 Акдар); 69) „Теолинда“ (87 граф Ульрих, 12-ти лет; в прологе; 88 граф Ульрих—в балете); 70) „Трильби“ (89 Виль-

гельм; 71) „Тщетная предосторожность“; (90 Колен; 91 Мишо); 72) „Фауст“ (92 Валентин); 73) „Фея Кукол“ (93 главный приказчик); 74) „Фиаметта“ (94 офицер; 95 Стернгольд; 96 опекун Стернгольда); 75) „Флорида“ (97 разбойник); 76) „Ученики Дюпре“ (98 Людовик XV; 99 граф Монтиньяк); 77) „Царь Кандавл“ (100 Царь Кандавл); 78) „Шалость Амура“ (101 Эндимион); 79) „Шопениана“ (102 молодой крестьянин*); 80) „Щелкунчик“ (103 принц Коклюш; 104 Зильбергауз); 81) „Евника“ (105 Петроний); 82) „Эсмеральда“ (106 Гренгуар; 107 Феб де Шатопер; 108 Клод Фролло).

Итого, Гердтом исполнено 108 ролей в 82 разных балетах, список которых почти исчерпывает балетный репертуар с 70-х г.г. прошлого века по 1917 г., не считая ролей, иггранных им в летних театрах, Каменно-островском и Красносельском.

В некоторых из перечисленных балетов, как может убедиться читатель, П. А. последовательно переиграл буквально все главные мужские роли. Таковы балеты: „Жизель“, „Дочь Фараона“, „Эсмеральда“. Разносторонность сценического его дарования давала ему возможность исполнять роли, между собою совершенно по характеру несходные и даже диаметрально противоположные. В самом деле, какая глубокая пропасть разделяет характеры ролей, напр., графа Альберта и лесничего Ганса в „Жизели“, Таора и Царя Нубийского в „Дочери Фараона“, Феба де Шатопера, Гренгуара и Клода Фролло в „Эсмеральде“!.. Драматический талант Гердта не был стеснен рамками определенного жанра; мимика его была столь богата, что подходила к любой роли, которая у него всегда выходила рельефной и колоритной. Даже такие сравнительно незначительные роли, как герцога в „Жизели“, Дугманты

* Первоначальная постановка „Шопенианы“ М. М. Фокиным, данная в Мариинском театре 10 февраля 1907 г.

в „Баядерке“, владельца селения в „Жавотте“, Вольфганга в „Лебедином Озере; Акдара в „Талисмане“, Зильбергауза в „Щелкунчике“,—приобретали в его интерпретации особенную выпуклость и выдвигались им на первый план.

„Коронными“ же ролями П. А., в которых он не имел соперников, и до настоящего времени никем еще не превзойден, безусловно следует считать вышеупомянутую роль пажа Рудольфа в „Деве Дуная“, Вестриса в „Камарго“, Сальватора Розы в „Катарине“, Абдерахмана в „Раймонде“, где он воскрешал на сцене романтический образ вальтерскоттовского Саладина, Царя Кандавла, Синей Бороды в балетах тех же наименований, Петрония в „Эвнике“, где он в сценичестве создал тип воспетого Сенкевичем римского эстета, и, в особенности, поэта Гренгуара в „Эсмеральде“, где в заключительной сцене перед местом пытки Эсмеральды, удавалось выразительностью неподдельного горя доводить зрителей до рыданий...

Присущая артисту мягкость манер и благородство жеста не оставляло его и при исполнении ролей „злых“ и „диких“, образы которых всегда выходили у него смягченными по сравнению с типами, дававшимися другими их исполнителями, и зачастую совершенно лишенными обычно придаваемой им мелодраматической окраски. Так, царь Нубийский в „Дочери Фараона“ казался у Гердта импозантнее и деликатнее, Маркиз — царь Гидрао в „Павильоне Армиды“ — аристократичнее и серьезнее, Хан в „Коньке-Горбунке“ и Коппелиус в „Коппелии“ — мягче и гуманнее, чем их видели у нас в исполнении других артистов.

При обозрении приведенного нами списка ролей Гердта читателя может удивить то обстоятельство, что в нем значится, и не мало, ролей, вовсе неуместных в репертуаре первого артиста, как напр., роль Мишо в „Тщет-

ной Предосторожности“, вышеупомянутые партии герцога в „Жизели“, владельца селения в „Жавотте“, Зильбергауза в „Щелкунчике“, роль главного приказчика в „Фее Кукол“ и др. Исполнение Гердтом этих ролей объясняется исключительно природной скромностью, столь редко у театральных известностей. Он, вызывавший в зрительном зале взрывы восторга своей игрой, державший публику, как говорится, на поводу под очарованием своей игры и заставлявший ее по своему произволу плакать или смеяться, совершенно не мнил себя той крупной артистической величиной, какой на самом деле был, и искренно считал все похвалы по его адресу на словах и в печати преувеличенными и граничащими с лестью. Поэтому, даже самые ничтожные роли, далеко не соответствовавшие таланту и сценическому положению не только его, но и других, следовавших непосредственно за ним по иерархической лестнице артистов, принимались им к исполнению, как явление, казавшееся совершенно естественным этому вовсе чуждому артистического местничества человеку.

Мы считаем необходимым отметить одну черту дарования Гердта, известную лишь близко знавшим его и совершенно обособлявшую его от сонма других известных мимов: он никогда не разучивал поручавшихся ему ролей, никогда не занимался репетированием их перед зеркалом, как это сплошь и рядом делают другие, развивая детали и стараясь выработать у себя для данного сценического положения тот или другой жест, то или иное выражение лица, короче говоря,—он не заучивал отдельных фраз мимического разговора. Он ограничивался охватом лишь общего характера роли и общего же смысла отдельных мимических реплик, игра же выходила у него сама собою, совершенно произвольно, в зависимости от того, как он истолковывал роль и воспринимал впечатление от происхо-

дившего на сцене в самый момент исполнения. Ему достаточно уже было наложить соответственный грим и надеть костюм изображаемого лица, чтобы как выражаются, „войти в роль“ и создать художественный образ. Интересным и редким явлением было это полное внутреннее отождествление артиста с изображаемым им лицом. При этом не лишним будет заметить, что, несмотря на свою долгую сценическую деятельность, П. А., за время продолжительных перерывов в спектаклях, как в летние вакации театров, иногда совершенно забывал роли только что прошедшего сезона, и с возобновлением спектаклей и репетиций ему приходилось их играть почти заново. Но талант и опыт всегда скоро выручали здесь этого артиста „Божией милостью“.

Закончим обзор мимической деятельности Гердта на нашей сцене приведением стихотворного перечня главных его ролей, заимствованного из стихотворения, сочиненного в честь его одним из „балетоманов“ с галереи 4 яруса Мариинского театра и поднесенного П. А. в день празднования 40-летия его сценической службы, 3 декабря 1900 г.:

...Дрожа, рвет волосы, рыдает
 Друг Эсмеральды, Гренгуар;
 Убийц удары отражает
 От сна проснувшийся Корсар.
 Пахита юная от яда
 Спасает графа, с ним бежит;
 В подземный мир с собою Млада
 Бойца любимого манит.
 Вот сарацин спешит влюбленный
 На бой с Раймонды женихом
 И на смерть падает, сраженный
 Бойца отважного мечом,
 Вот рыцарь с синей бородою
 Неумолимый поднял меч,
 Не тронут он жены мольбою,
 Ей хочет голову отсечь.
 Сальватор Роза перед нами,
 Художник старый вновь воскрес.
 Колен, прикрывшийся снопами,
 К шалунье Лизочке подлез.
 Солор, влюбленный в баядерку,
 Перед змеей в цепях Таор;
 Контрабандист, забывший веру,—
 Правдивых образов подбор...

Кроме балетов П. А. приходилось принимать участие и во многих операх, содержащих балетные номера. Из последних нельзя обойти молчанием „Жизнь за Царя“, где Гердт в знаменитой „мазурке“ силой своего дарования создавал из заурядной партии характерного танцовщика целую мимическую роль, выдерживавшуюся им на протяжении всей „балльной“ картины оперы,—роль, излюбленную покойным и неизменно исполнявшуюся им до последних дней его выступлений на сцене.

Много лет подряд посвятил Гердт и педагогической деятельности в петербургском театральном училище, где он состоял преподавателем танцев и мимики сначала в мужском, а потом, с 1880 по 1904 г., в женском отделении; с 1905 г. он преподавал одну лишь мимику, а с 1909 г. руководил также классом „поддержки“ танцовщиц кавалерами. Ученицами П. А. были А. П. Павлова, безвременно оставившая сцену Л. М. Петица, Т. П. Карсавина, Л. Г. Кякшт, Е. А. Смирнова, эти жемчужины нашего балета, и др. В качестве преподавателя, так же, как и в своих собственных танцах, Гердт был всегда приверженцем „французской“ школы, стараясь привить ученикам прежде всего пластичность, грацию и изящество.

Огромный сценический опыт П. А. давал несколько раз театральной дирекции повод к поручению ему исполнения обязанностей и балетмейстера. Так, осенью 1901 г., Гердту пришлось сменить второго балетмейстера Л. И. Иванова в начатой им постановке анакреонтического балета „Сильвия“, в 3 действиях, на либретто Барбье, с музыкой Делиба, готовившегося к бенефису балерины О. И. Преображенской, 2 декабря. Затем, в следующем году, П. А. был поставлен совершенно заново трехактный же балет „Жавотта“, из репертуара парижской Opéra Comique, сочинения Крозе, с музыкой Сен-Санса; на Мариинской сцене этот балет был дан впер-

вые в бенефис кордебалета 17 февраля 1902 г. с той же балериной Преображенской в заглавной роли, а за несколько дней до этого он был представлен в придворном спектакле на сцене Эрмитажного театра. Кроме этих двух больших балетов, композиции Гердта принадлежат танцы в маленьких балетиках „В Царстве Льдов“, „Мнимые Дриады“ (1899 г.) и „Искра Любви“ (1900 г.), поставленных им для экзаменационных спектаклей театрального училища.

Все хореграфические сочинения Гердта изобличали тонкий, изящный вкус балетмейстера, но, сказать правду, новых лавров в и без того большой артистический венок его они не вплели. П. А. не был одарен необходимой для хореграфа изобретательностью в постановке танцев и умением интересно и красиво группировать кордебалетные массы. Успех его произведений был лишь средний: „Сильвия“ прошла всего 5 раз, „Жавотте“ пощастливилось несколько больше: она выдержала всего 10 представлений, из которых в последний раз была дана в бенефис Гердта за 45-летнюю службу, 12 февраля 1906 г.

Чуткая артистическая натура П. А. не допускала возможности обольщения его успехами балетмейстера. Гердт отлично понимал, что он в такие вовсе не годится, и, если им и были в этой области поставлены опыты, то лишь в уступку настойчивым просьбам театральной администрации и товарищей, лишившихся хореграфов за престарелостью первого балетмейстера М. И. Петипа и болезнью, а затем и кончиной второго балетмейстера Л. И. Иванова. Зато неоднократные попытки дирекции убедить П. А. занять постоянную должность балетмейстера встречали с его стороны всегда самый категорический отказ.

Уроженец Петербурга, выросший и служивший в нашей северной столице, Гердт за всю свою многолетнюю артистическую деятельность на

гастроли из нее почти не выезжал. Однажды, в самом начале его карьеры, в 1867 г., он участвовал в поездке в г. Вильно небольшой труппы балетных артистов, во главе с А. Н. Богдановым и В. А. Лядовой, поездке, кончившейся для него несчастливо: он повредил себе ногу, не удачно упав в балете „Мельники“. Кроме того, ему приходилось, вместе с большинством петербургских артистов, принимать участие в спектаклях, данных в Москве по случаю коронаваний Александра III и Николая II в 1883 и 1896 г.г. За этими исключениями, выступления П. А. ограничивались Петербургом и его окрестностями, и петербургский балет, справедливо считающийся до последнего времени первым в мире, может и обязан приписать не малую долю своих заслуг неизменному и непрерывному пребыванию в его рядах этого артиста до самой его кончины.

Само собою разумеется, что охватившая, за несколько лет до мировой войны, всю Европу мода на русский балет не могла обойти вниманием такого видного его представителя, как Гердт. В 1909 г. им был заключен контракт с знаменитым насадителем русского искусства на Западе С. П. Дягилевым на участие в впервые организованных им в Париже, в театре Шатлэ, спектаклях русского балета, — в одной из „коронных“ ролей Гердта, Абдерахмана в предполагавшемся к постановке там балете „Раймонда“. Однако, потом Дягилев от мысли поставить этот балет отказался, и П. А., не найдя подходящих ему „мест“ в балетах „русского сезона“, от участия в них предпочел воздержаться. Таким образом, Парижу, некогда мировому законодателю по делам балетным, прославленному своими танцовщицами и танцовщиками, не было суждено увидеть и приветствовать в своих стенах этого достойного, заслуженного служителя хореграфического искусства.

Ценили Гердта и официальные

сферы. Начиная с вышеприведенного по его адресу комплимента Александра II, П. А. в продолжение своей службы непрерывно пользовался вниманием правящих кругов, выразившемся в ряде различных наград, из которых главной следует признать пожалование ему, по случаю исполнившегося 40-летия его артистической деятельности, звания придворного солиста, — награда, в балете чрезвычайно редкая: кроме него это звание носили лишь первый балетмейстер маститый М. И. Петипа и Ф. И. Кшесинский.

Перечисляя заслуги П. А., нельзя забыть и проявленную им инициативу в деле организации, в 1905 г., похоронной кассы артистов казенных театров, учрежденной, после многих его хлопот, в том же году.

Аристократ на сцене, Гердт был аристократом в лучшем смысле этого слова и в частной жизни, чему являлись свидетелями все, кому до него было хотя какое-либо дело, — и отличался на редкость мягким, добрым сердцем, а также чрезвычайно развитым чувством товарищеской солидарности. Эти качества сами по себе, независимо от его заслуженного сценического положения, вызывали к нему уважение и симпатии всех его сослуживцев, число которых за его долготелную службу было бессчетным. Он всегда был готов оказать всякую помощь нуждающимся в его просвещенном совете и опытном руководительстве. Сколько балетов, отдельных сцен и танцевальных номеров было разучено молодыми хореографическими силами по указаниям П. А., — публика и представить себе не может, так как печатно об этом нигде не сообщалось; к тому же не в обычае Гердта было прибегать к газетной рекламе.

Длинный и славный артистический путь прошел П. А., сопровождаемый неизменно самым теплым отношением петербургской публики, как бы сроднившейся с этим своим любимцем и

никогда не упускавшей случая выразить ему свою симпатию всеми принятыми в театре способами, как поднесением венков, цветов, подарков и, конечно, рукоплесканиями и вызовами, часто принимавшими размеры грандиозных оваций. Мало артистов удостоивалось встречать такой неподдельный по сердечности прием, какой был оказан Гердту публикой в день его юбилейного, — за 50-летнюю службу, бенефиса, 12 декабря 1910 г., в балете „Синяя Борода“. Те, которым довелось присутствовать на этом спектакле, наверное, долго не забудут происходившего здесь редкого по задушевности чествования юбиляра и его заслуг перед русской сценой.

В конце 1915 г., т. е. в самый разгар войны с Германией, исполнилось 55 лет службы маститого артиста, и, по заведенному порядку, ему следовал бенефис. Однако, Гердт отложил его до лучших времен, считая неуместным справлять свой праздник в дни выпавших на долю родины испытаний. Но судьбе не было угодно дать ему еще раз отпраздновать свои артистические именины. Всегда здоровый и свежий, возбуждавший со стороны всех восхищение и зависть своим бодрым и молодежьим видом, — постоянный предмет для шуток об известном будто бы ему секрете вечной юности, П. А. не чуял, как подкрадывался к нему злой недуг, — склероз. Захворав в том же 1915 г., он с этого времени должен был прекратить свои сценические выступления, медленно угасая на глазах своих близких. Но так еще кипела в нем жизненная энергия, что он, почувствовав временное облегчение от болезни, попытался вновь появиться на сцене, — в роли Гамаша в балете „Дон Кихот“, 27 ноября 1916 г. Это выступление оказалось лебединою песнью ветерана нашего балета, почувствовавшего, что силы уже окончательно изменили ему, что в этом спектакле он выпил последнюю каплю из своей артистической чаши... С тех

пор началось постепенное и полное тяжких страданий приближение его к гробовой доске...

Отпевание П. А. в лютеранской церкви Св. Екатерины, на 1 линии Васильевского Острова и погребение на Смоленском лютеранском кладбище, в Петербурге, 2 Августа 1917 г., т. е. в летнее время, когда большинство городских жителей находилось в отъезде, не собрали много публики. По иронии судьбы, отдать последний долг этому человеку, редко пропускавшему своим присутствием погребения своих товарищей по сцене, явилась лишь самая незначительная группа артистов балетной труппы.

Яркая, могучая фигура вышла в лице Гердта из рядов русских театральных деятелей. В XIX веке, когда уже была забыта слава Вестрисов, этих „богов танца“ предыдущего столетия, о балете в европейском обществе создано представление, как об

искусстве, в котором первое место всегда отводится женщине. Блестящими данными своей сценической личности Гердт опровергнул это ходячее мнение, доказав, что действительно даровитый танцовщик и мим может не менее танцовщицы содействовать художественной красоте балетного спектакля, а иногда и вовсе затмевать сиянием своего таланта блеск „хореографических звезд“, появляющихся одновременно с ним на балетном небосклоне. Молодым поколениям наших артистов Гердт словом и примером указал путь, следуя по которому наши выдающиеся танцовщики XX века, озарив светом своего искусства весь мир, возродили давно в нем преданное забвению танцевальное и мимическое искусство сильного пола. В этом великая заслуга Гердта, и за нее одну золотыми буквами впишется его имя в историю русского театра.

Н. Насилов.

К постановке балета «Корсар».

Автор балета «Корсар», балетмейстер Жозеф Мазилье, начал свою громкую карьеру на подмостках Парижской Оперы в 40-х годах прошлого столетия. Убедленный последователь романтических идей Теофила Готье в хореографии, Мазилье однако пошел еще дальше, и чужд испечиванность балетной фантастики, пропитавшей все сцены Европы, благодаря Тагиони, сильфидами, виллессами и дриадами—один из первых рискнул опустить балетный сюжет из мира грез и фантазий в сферу реального бытия. Весьма настойчивый в своих стремлениях, Мазилье, несмотря на ряд неудач, продолжал упорно ставить романтико-реалистические балеты, сочинял самостоятельно и либретто и танцы. Лишь когда критика резонно заметила, что для сочинения сюжета мало быть хорошим танцором, а еще необходима и научно-литературная подготовка, Мазилье, повидимому согласив с этим, начал работать совместно с драматургом Анри Вервуа Сеп-Жоржем, который обладал большим талантом либреттиста, прекрасно знал требования сцены и работал с целым рядом крупнейших хореографов—дал балету первоклассные и долговечные сюжеты. Из на-

более крупных созданий Мазилье, „La Gipsy“, „Le diable amoureux“ («Свооправная жена») и „Paquita“, имели большой успех, а его балет «Дед Генириата» послужил даже сюжетом для популярной оперы Фридриха Флотова «Марта», причем композитор заодно с сюжетом, широко использовал и музыкальный материал балета, что в ту эпоху было далеко не единичным случаем. На ряду с проведением реаллизма, Мазилье неоднократно пытался привить в балетах вокальное сопровождение танца, что ему удалось с большим трудом и лишь частично, ибо в большинстве случаев суровый артефакт Дирекции Оперы, перед самым представлением, на генеральных репетициях отменял это повествование*).

В 1851 году, когда горячий Жюль Перро не

* Попытка слить на сцене танец или пантомиму с пением так и не получила прочной основы, несмотря на то, что в некоторых случаях по идее была интересна и остроумна; лишь много позже Чайковский и Черепнин ввели пение хора за сценой („Щелкунчик“ и „Павильон Армиды“), а Р. Дриго—вокальное исполнение серенады („Арлекинада“). В „Корсаре“ Мазилье проецировал перед выходом корсаров, переодетых пиллигримами, хоровое пение за сценой, постепенно приближающееся, что могло дать большой эффект.

полади с Геденовым и покинул Россию—на его место пригласили Мазилье, который прослужив всего два сезона, также вернулся в Париж. Странно, что пребывание в России Мазилье, несмотря на его крупные успехи заграничей—прошло почти бесследно. Балетмейстер точно утерял от северных холодов всю свою богатую фантазию и поставил всего два балета «Вер-Вер» и «фламандскую красавицу», имевших довольно посредственный успех пестроты на участие Карлотты Гризи. Однако заслуги Мазилье перед Русской Терпсихорой весьма велики, ибо другие балетмейстеры, как Перро, Теодор, Сен-Луи и Петипа широко использовали его сюжеты и планировки и показала в России его лучшие произведения, из коих некоторые, как «Пахита», держатся благополучно в репертуаре почти 80 лет.

Апогея своих успехов Мазилье достиг после возвращения из России, постановкой «Корсара», обошедшего все крупные сцены мира и ставшего одним из любимых балетов. Но странной прощия судьбы, даже и этот перл Мазилье проник в Россию лишь в транскрипции Жюль Перро и позже Мариуса Петипа. Само собой, что произведение Мазилье от этого не пострадало, а даже несколько выиграло, ибо Перро, как тонкий художник и вдохновенный мастер-хореграф, лишь ярче расцветил персонажи «Корсара», придав пантомимным сценам, составляющим зерно балета—ту ясность и законченность, которая даже и теперь может почитаться пределом мимических возможностей. Роли Конрада, Медоры, Вирбалта и Исаака разработаны у Перро до мельчайших деталей и с такой художественной продуманностью в каждом движении, что дают исполнителям едва ли не самый богатый материал из всего современного балетного репертуара. «Корсар»—это яркий образец балета, построенного на сюжете, как на фундаменте. Как и во всех произведениях Мазилье от его пояснителя Перро, здесь пантомимная фабула играет первостепенную роль, в ней ни одного танца, не оправдываемого ходом действия*), или танцев «ради танцев», отвлекающих зрителя от течения сюжета и порывающих его нить, что ставит «Корсара» в разряд цельных и законченных пьес. Первоисточник либретто—бессмертная поэма лорда Байрона, если и подверглась некоторому видоизменению в опытных руках Сен-Жоржа, то лишь в пределах неизбежных условий времени

и сценических требований, сохранив строго основные характеры главных персонажей, их сценическое взаимодействие и общий колорит Байроновского востока, лазурного и идеализированного.

Музыкальная партитура балета принадлежит Адольфу Адаму и Цезарю Пуни. Последний, в период работы над «Корсаром» еще не был связан драконовским контрактом с русской Дирекцией и часть номеров его музыки, включенной в первоначальную транскрипцию балета, не носит следов последующей спешной, полуремесленной работы. Главнейшие же номера, как возмущение корсаров, любовная сцена в гроте, танцы одалисок и сцена на корабле—сочинены Адамом, большим мастером хореографической формы своего времени. Музыка его, хотя и с палетом наивности 50-х годов, несмотря на простоту и несложность замысла, весьма незаурядно инструментована и сохраняет до сей поры свежесть и привлекательность.

Современная партитура балета лишь в основе сохраняет музыку Адама и в значительной своей части дополнена композициями других авторов, как принца П. Г. Ольденбургского („Pas d'esclaves“), Р. Дриго и И. Черыгина („Pas de deux“), И. Пуни („Petit corsaire“) Р. Дриго („Variation“), А. Делиба („Jard anime“) и др.

«Корсар» был впервые представлен в Париже, в январе 1856 года; первой исполнительницей роли Медоры была Каролина Розатти, балерина, обладавшая выдающимися мимическим талантом, вследствие чего к исполнению этой роли как бы раз навсегда установился определенный уровень требований, весьма высокий и недостижимый для большинства дебютанток.

В России «Корсар» в постановке Жюль Перро был представлен 9 января 1858 г. для гастроли Екатерины Фридберг, которая несмотря на наличие мимического дара особого успеха не имела и лишь в следующем 1895 году приехавшая в Петербург Розатти показала настоящую Медору во всех ее сложных драматических переживаниях.

25 января 1868 года, после пятнадцатилетнего перерыва, «Корсар» был заново поставлен Мариусом Петипа, с сохранением всей основной планировки Перро, но с добавлением ряда хореографических номеров, в числе которых главное место занимает «Оживленный сад» на прелестную музыку Лео Делиба. Номер этот особенно представляет совершенно самостоятельное вводящее действие, которое неоднократно давали и помню «Корсара», как одноактный балет.

*) Лишь при возобновлении „Корсара“ Мариусом Петипа было переделано и добавлено несколько вставных номеров танцев, а также вновь сочинено большое Pas d'action для 3-го акта—„Оживленный сад“ на музыку Лео Делиба.

Роль Медоры в постановке Петита исполняли последовательно Адель Гранцова, Е. О. Вазем, Г. Дор и Е. П. Соколова.

В 1899 году балет был вновь реставрирован для бенефиса Пьерини Дельяни, с добавлением несколько номеров на музыку Р. Дриго, и в этой редакции сохранился до настоящего времени, выдержав до 70-ти представлений.

Наиболее яркими исполнительницами роли Медоры за последние годы были Г. Гримальди, Анна Павлова и Т. П. Карсавина, а роль Корада, после самого М. Петита и Льва Иванова, лучшим исполнителем был П. А. Гердт.

Модификация «Корсара» превзошла по богатству и роскоши все прежние балетные постановки, и особенно гибель корабля в море является и поныне образцом сложнейших феерических представлений, требующих участия многочисленного технического персонала и сценических машин сложного устройства*).

Д. Лешков.

*) Устройство приспособления кающегося и гибнущего корабля принадлежит машинисту-механику Н. А. Бергеру.

К статье о Нижинском.

Считаю долгом внести некоторые поправки в статью А. М., посвященную памяти В. Ф. Нижинского и помещенную в № 9 «Еженедельника Г. А. Т.». С выпуском Нижинского в труппу, на него не только не «перестали обращать внимание», а, напротив, с первого же сезона начали поручать такие роли и места, которых другие артисты, также с крупным талантом, добивались лишь на 6—7 году службы. Сами иллюстрации статьи А. М. изображают Нижинского в роли раба Армиды, где он за свое вынужденную вариацию обычно вознаграждался бурными аплодисментами. Помимо «Навилона Армиды», в первые же сезоны своей службы Нижинский получил такие видные места, как „Pas de deux“ в гроте «Корсара», „Pas de Trois“ — в «Лебедьем озере», «Голубая птица» — в «Спящей красавице», „Pas de deux“ с Т. Карсавиной в «Жизели», раб Клеопатры — в «Юпитерских погах», главная и единственная мужская роль в «Шопениаде», „Pas de Trois“ — в «Пахите» и т. д.

Автор ошибочно полагает, что роль Альберта в «Жизели» была первой и последней ответственной ролью Нижинского; а к какой же категории ролей причислить «Вайю» (бог ветра) — в «Талисмане», представленную Нижинскому с самого возобновления балета в 1909 году для бенефиса О. Преображенской и исполнившуюся им вплоть до отъезда за границу.

Я лично был в близких дружеских отношениях с В. Ф. Нижинским и историю его ухода

слышал непосредственно от него. Костюм в «Жизели», сделанный по рисунку А. Бенца, действительно шокировал одну лишь императрицу Марию Федоровну, но с Крупенским по этому поводу она никогда не объяснялась, а спросила бывшего с нею в ложе министра двора, барона Фредерикса: «Когда же, наконец, я смогу привезти в балет своих вичек и показать им приличное зрелище, а не голых мужчин»... Эта фраза была передана директору театров и Нижинский был обвинен в появлении на сцене в костюме, не одобренном Дирекцией, в результате чего Нижинский сам покинул службу, а вовсе не был удален «распоряжением Дирекции», что подтверждается и документами, хранящимися в Архиве Г. А. Т. Все сценеты и разговоры об «интригах» в связи с этим эпизодом, упомянутые в статье, относятся к области фантазии. Далее, не входя в оценку последующей, особенно балетмейстерской деятельности Нижинского, ибо взял себе за правило подходить с критикой лишь к тому, что сам видел, все же считаю нужным пояснить, что балет «Синий бог» никогда не принадлежал композиции Нижинского, и если это и напечатано в каком-нибудь журнале, то ошибочно, ибо «Синий бог» (Индусская легенда на сюжет J. Cocteau et De-Madrado, музыка Reynoldo Hahn) сочинен и поставлен в 1913 году М. М. Фокиным, о чем свидетельствует подлинная программа первого представления.

Д. Л.

СТРАНИЧКА ПРОШЛОГО.

Из давно минувшего.

Двести лет тому назад, в ноябре 1722 г. в царствование Петра Первого, — Бергхольц, камер-юнкер голштинского герцога, был в Москве. Как европеец, хорошо знакомый с западными театрами, он, конечно, смотрел на примитивные русские театры с некоторой снисходительностью, и, кажется, только потому посещал их, что сама вдовствующая царица, бывшая жена царя Иоанна Алексеевича, интересовалась представлениями, бывшими в ее дворце в селе Измайлове.

Царица по болезни принимала посетителей лежа в постели. Камер-юнкер застал сидевших возле нее архиепископа Новгородской и архимандрита Троицкой Лавры. Гостям подавали вино. — Во время их беседы, вошла ее дочь принцесса Прасковья, — сестра будущей императрицы Анны Иоанновны, — и возвестила, что представление сейчас начнется. Тогда царицу подняли с постели, посадили в кресло на колесах и повезли в театральное зало, где должно было состояться представление. Там уже собралось много публики, — и дам и кавалеров. Ровно в 5 часов подняли занавес. „Театр был устроен очень изящно, — говорит Бергхольц, только костюмы артистов несомненно хороши“

На следующий день он был снова на спектакле, — хотя по видимому его мало тянуло в этот театр. В виде пикантного анекдота сообщает он, что артист, изображавший в этот вечер короля, получил днем 200 ударов палками за то, что развозя по городу афиши спектакля, продавал их. Наказанный играл на сцене с природными княгинями и другими аристократами, и оказался мужем дочери маршала вдовствующей царицы В антрактах, — которые были многочисленны — было совсем темно, что помогало тому, что соседние зрители таскали из карманов иностранцев шелковые носовые платки и табакерки.

Спустя некоторое время, он был на спектакле в госпитале, где присутствовал сам Петр. Изображали „Историю Александр Македонский и Дарий“, в 18 актах. — Царь подарил исполнителем 30 рублей, да герцог голштинский — 20. Представление давало в гарае, и актерами были молодые хирурги. Между действиями серьезной драмы шли интермедии. Исполнялись они очень плохо, и

каждая оканчивалась потасовкой, что тогда чрезвычайно ценилось зрителями.

Полтора года назад, в 1772 году, императрица Екатерина II написала свою комедию „О, время!“. — Это был год раздела Польши между тремя государствами. Роскошь была более чем когда распространена в высшем обществе, и стрелы автора были направлены к обличению этого зла. В этом же году была впервые поставлена одноактная пьеса Екатерины — „Передняя знатного боярина“. Представление состоялось 18 Сентября в дворцовом Эрмитажном театре. Итак, нынче юбилей двух ее пьес.

В конце XVIII века уже определилось, сколько кто из служащих в театрах должен получать жалованья. И была утверждена такая роспись:

1-й трагич. и комич. любовник 800 р. (в год).

Первая любовница	800 р.	„
Второй любовник	600 р.	„
Вторая любовница	600 р.	„
Первая служанка	600 р.	„
Вторая служанка	300 р.	„
Пер — нобль	600 р.	„
Пер — комик	600 р.	„
Крестьянин	600 р.	„
Старуха	400 р.	„
Резонер	250 р.	„
Под'ячий	250 р.	„
Два конфидента	200 р.	„
Две конфидентки	250 р.	„

Соответственные жалованья были назначены и чиновникам театральной конторы.

Секретарь получал в год — 600 р.; комиссар для гардероба — 300 р.; комиссар по содержанию декораций — 200 р.; копиист — 100 р.; счетчик — 60 р.; живописец и архитектор, и при нем помощник (очевидно — декоратор) — 2600 р.; машинист — 800 р.; столяр — 150 р.; помощник машиниста — 300 р.; один чужестранный портной — 40 р.; 4 русских портных по 15 р.; парикмахер — 200 р.; помощник его — 60 р.; на воск и свечи — 5,000 р.; на содержание карет — 200 р.; на лошадей — 1,000 р. — В совокупности все содержание императорских театров было исчислено при Павле Петровиче в 138,410 рублей в год.

К.

Открытое заседание Музея Гос. Акад. Т-ов в Ноябре с. г.

Доклад Н. Ф. Финдейзена: „Первая российская опера“.

В 1755 году в С.-Петербурге произошло весьма важное событие в истории музыки в России—была впервые поставлена Опера „Цефал и Прокрис“, (Музыка Франческо Арайя, Либретто Сумарокова). Это был первый случай сочинения Оперы на самостоятельное русское либретто.

Т. о. 1755 год должен быть также отмечен в истории Оперы как и 1779 г. (Постановка Оп. „Мельник, Колдун, Обманщик и Сват“ и Оп. „Гост. Двор“, Макинского). Эти оперы ясно выразили необходимость объединения и соподчинения либретто и самой музыки. Сохранившиеся в периодической печати (средины XVIII-го века) отзывы современников полны всяческих восторгов и похвал по поводу постановки „Цефала и Прокрис“. Так, м. пр. в рецензии (в СПб-их Ведомостях 1755 г.) упоминается, что слушатели: „биением в ладони общую аппробацию изъявили“.

М. проч. Н. Ф. Финдейзен перечислил главнейших исполнителей этой оперы. Изложению сюжета „Цефала и Прокрис“ было предпослано докладчиком несколько разъяснений, сделанных им по поводу музыкальной структуры и некоторых особенностей оперы; так, напр., весьма характерен речитатив Цефала.

Интересно отметить и Арию Авроры (при встрече с Цефалом)—она весьма напоминает старинные итальянские песни.

М. проч. в „Цефале и Прокрис“ встречаются арии, сочиненные, как-бы в характере плавного полонеза, что также очень важно, т. к. польский в середине XVIII-го столетия стал все более и более входить в моду.

Наиболее характерные места оперы были исполнены (на фортепиано) Н. Ф. Финдейзеном и Е. В. Покровской, спевшей несколько арий из „Цефала“.

В заключение необходимо отметить, что докладчиком было указано и на постановочную часть „Цефала“, которая повидимому была на высоте, находясь в руках знаменитого декоратора XVIII-го века „Господина Валериани, инженера театрального, Ее И. Вел. Живописца и Професс. Перспективы“.

К сожалению вещественных памятников, отражающих стиль и характер постановки первых опер в России,—почти нет. Лишь некоторое представление об этом дают виньетки, обнаруженные Н. Ф. Финдейзеном в старинной партитуре „Начального Управления Олега“ (Опера муз. Сарти). Относительно декоративной части постановок на российском театре в сер. XVIII века мы можем высказать предположение, что находящиеся в Эрмитаже оригинальные рисунки—эскизы декораций Джузеппе Валериани, могут до некоторой степени пролить свет на малоизученную область театральных и, в частности, оперных постановок времен „Цефала и Прокрис“.

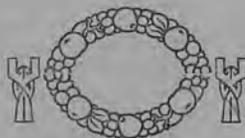
Г. Стебницкий.

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В МУЗЕЙ ГОС. АКАД. ТЕАТРОВ.

Балетное отделение Музея обогатилось двумя весьма интересными раскрашенными статуэтками работы Госуд. Фарофорового завода.

Одна из них (раб. скульп. Судьбинина) изображает балерину А. П. Павлову (в «Жизели») а другая (раб. ск. Данько) бал. О. В. Федорову („Panaderos“ из бал. „Раймонда“).

20-го ноября в 7 1/2 час. вечера в Музее Гос. Академических театров, состоится первое по возобновлению заседание Общества имени А. Н. Островского.



Х Р О Н И К А.

Редактором журнала „Еженедельник Государственных Академических Театров“ получено письмо из Берлина от редактора журнала „Театр“ Е. Ю. Грюнберга. Последний выражает глубокое удовлетворение по поводу своего знакомства с „Еженедельником“, выслал издаваемый им журнал, предлагает свои услуги в качестве постоянного корреспондента, и приглашает Я. Я. Полферова в число постоянных сотрудников журнала „Театр“ в качестве корреспондента о художественной жизни Р. С. Ф. С. Р.

Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ.

Ближайшей новой постановкой в Госуд. Акад. Драм. (б. Александринском) театре, является пьеса «Антоний и Клеопатра». Пьесу ставит В. Р. Раппопорт. Декорации А. В. Щуко, муз. Я. Я. Полферова. Первое представление предполагается 15 декабря.

**

После «Антония и Клеопатры» в б. Александринском театре пойдет комедия Мольера «Мещанин во дворянстве», постановка и декорации А. Н. Венуа. Первое представление предполагается 23-го декабря.

**

В Академическом театре драмы намечена к постановке пьеса Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская».

**

Артисты В. Чекан предоставлен дебют в б. Александринском театре в пьесе Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская».

**

В течение всей недели с 21-го по 26-е ноября с. г. в Госуд. Академич. Драмат. (б. Александринском) театре, представлена будет драма в 4-х действ., 10 картинах М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

**

11-го декабря с. г., в ознаменование 40-летия литературной деятельности Гергарта Гауптмана, в Госуд. Акад. Драм. (б. Александринском) театре представлена будет пьеса в 3-х действиях, 6-ти картинах «Эльга».

**

Первое представление комедии Феррари «Ворьба за идею» в Малом Оперном театре предполагается 4-го декабря.

**

Выздоровел и вновь приступил к работе заслуженный артист Ю. В. Корвин-Круковский.

**

23-го ноября с. г., в день 6-ой годовщины смерти Э. Ф. Направника, в Госуд. Акад. Опере (б. Мариинском театре), представлена будет опера, в 4-х действ. «Дубровский», муз. Э. Ф. Направника.

**

В Госуд. Академич. Опере (б. Мариинском театре) идут сейчас репетиции опер «Зигфрид», «Аида» и «Тристан и Изольда».

**

В декорационных мастерских Актеев в настоящее время изготовляются декорации оперы «Аида» по эскизам худ. Шильдкнехта.

**

В Костюмерных мастерских Актеев приступлено к изготовлению костюмов для оперы Римского-Корсакова «Млада».

**

С 19-го ноября в б. Мариинском театре приступают к репетициям оперы Вагнера «Зигфрид», возобновляемой под руководством засл. арт. И. В. Ершова. Он же будет петь и заглавную партию.

**

АКАД. МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ ТЕАТР.

В Малом Оперном театре продолжают репетиции оперы Верди «Травиата». Главные партии будут петь: Горская, Валахов, Ольховский. Декорации художника Альмендингена.

Предполагается в течение сезона поставить взамен «Периколлы» — «Герцогиню Герольштейнскую» Оффенбаха. Оперетта эта является, как известно, сатирой на заглавное действующее лицо — Екатерину вторую. Остроумный текст Мельяка и Галеви, веселый финальный канкан à la russe, где герцогиня запекает «Вьюшки, вьюшки, веревьюшки», создали оперетте исключительный успех, поддерживаемый примдоннами Шнейдер и Анной Жюдик. Первое представление «Герцогини Герольштейнской» состоялось в 1867 году, а в Петербурге ее давали еще в начале нашего века в «Буффе» П. В. Тумнакова. Состав исполнителей теперь: Герцогиня—Тиле, Фриц—Большаков, Бум—Журавленко, Пук—Коржевский.

В течение второй половины сезона в Малом Оперном театре будет поставлена опера Римского-Корсакова «Кашей». Постановка поручена Д. Пашковскому.

В ближайшее время в б. Мариинском театре возобновляются «Петрушка» и «Жар Птица» Стравинского.

В ближайшем новом постановкой в Госуд. Акад. Балета (б. Мариинском театре) является балет «Корсар», с участием О. А. Спесивцевой.

В последнем своем заседании Хореографический Совет постановил сочиненную балетмейстером Ф. В. Лопуховым «Танцсимфонию» на музыку Л. Бетховена (IV симфония), как хореографическую композицию, представляющую значительный интерес в смысле новизны и является эп «винный огонь» инициалом на частную сцену, как предполагал ранее автор, а поставит на сцене Мариинского театра. Так как «Танцсимфония» совершенно срепетована, то первое ее представление намечено

в январе 1923 года. Исполнение будет разделено как бы на два акта (по две части симфонии в каждом); в одном спектакле с «Танцсимфонией» пойдет «Шопеннапа» М. Фокина.

**

На днях скончалась бывшая артистка балета Мария Федоровна Тистрова. Покойная родилась 10 декабря 1857 года. Весной 1875 года была выпущена из Театрального училища в трушу, в которой прослужила 20 лет, исполняя преимущественно характерные танцы. Отличительными качествами Тистровой, по свидетельству А. А. Плещева, были живость, страстность и энергия в танцах; особенно в «чардаше» она воодушевляла и публику и танцующих с нею толарищей. В 1894 году М. Ф. за выслугою пенсии покинула службу и остальную часть своей жизни посвятила педагогической деятельности, в которой не имела недостатка в учениках и ученицах.

АКФИЛАРМОНИЯ.

Концертный сезон в Акфилармонии откроется 23-го ноября. Программа 1-го концерта будет посвящена Вагнеру и Маллеру. Будут исполнены «Пять стихотворений» Вагнера и впервые в России 5-я симфония Маллера. Дирижирует Эмиль Купер.

6-го декабря в Филармонии состоится концерт из произведений А. К. Глазунова под управлением автора.

По понедельникам в Филармонии будут происходить концерты для Совета Профессиональных союзов.

Государственные театры.

Мастерская Государственного Передвижного Театра (П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской) возобновила, по примеру прошлых лет, спектакли для Красной армии (через Военно-Театральный Комитет). Для первого представления, 14 ноября, был дан «Вечер памяти Тургенева». Для второго—21 ноября—идет «Власть Тьмы». Спектакли для Красной Армии будут идти по вторникам.

**

Мастерская Государственного Передвижного Театра (П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской)

отмечает 12-ую годовщину смерти Л. Н. Толстого возобновлением «Власти Тьмы». (20, 21, 22, 23, 24 ноября).

**

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР.

Труппа Петрогр. Драматического театра предполагает дать в течение сезона ряд спектаклей в театрах, расположенных в центре города.

ТЕАТР НОВОЙ ДРАМЫ.

В театре Новой Драммы усиленно репетируют новую пьесу К. Деркавина «Необыкновенное приключение» Эрнеста, Теодора, Амедея Гофмана. Пьеса эта содержит 14 картин и ставится самим автором. Декорации написаны художником В. В. Дмитриевым.

БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР.

В состоянии болезни Н. Ф. Монахова наступило значительное улучшение.

**

Ближайшей постановкой В. Д. Т. будет инсценированный рассказ Мопсама «Мюзотт», в котором заняты: Каратыгина, Болеславский, Голубинский и Загорский. Постановка комедии Сем - Бенели «Ужьи шутки» перенесена на январь. «Грелва» пойдет в конце декабря.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ.

Первое представление оперетты Оскара Штрауса «Сельский Музыкант» состоится 24-го ноября. В главных ролях выступают: Орлова, Шихмапова, Феона, Ксендаковский и др. Новые декорации художника Ушина.

**

Театром заключен договор с Культотделом Совета Союзов, согласно которому спектакли по средам и пятницам предоставляются Культотделу. В эти дни идут классические оперетты («Путешествие в Китай», «Гейша» и др.).

**

Театром приобретено право на постановку новой оперетты Легара «О чем девушки мечтают».

**

Артистка Музыкальной Комедии И. М. Орло-

ва приглашена на ряд гастролей в Московский театр «Эрмитаж».

**

ПАССАЖ.

Во второй половине сезона в Пассаже будут устраиваться вечера одноактных пьес русских и иностранных авторов.

**

Инсценированный роман Альфонса Доде «Сафо», пойдет в Пассаже в течение января. Заглавную роль играет Е. М. Грановская.

Коллективом театра «Пассаж» приобретен манускрипт пьесы, имеющей шумный успех в Берлине и Париже, «Заволданный Круг». Автор Вер-Найль и переводчик (Упр. Московск. Худож. Театр. С. Л. Бертенсон) предоставил исключительное право на постановку этой пьесы для всей России Е. М. Грановской и С. Н. Надеждину.

Государственная Консерватория.

КОНЧИНА Н. А. ИРЕЦКОЙ.

14-го ноября после тяжелой болезни скончалась заслуженный профессор Петрогр. Государ. Консерватории Наталия Александровна Ирецкая.

Коллективные театры.

ВОЛЬНАЯ КОМЕДИЯ.

18-го декабря состоялось 100-е юбилейное представление пьесы Евреинова «Самое Главное».

**

Приступлено к репетициям комедии Пауля Аполя «Сомешные Ганса в ад». Постановка Н. В. Петрова.

**

Вольная Комедия предполагает устройство «Вечеров пародий». Будут ставиться пародии на наиболее интересные постановки Петроградских театров.

ПАЛАС.

В ближайший репертуар включена новая оперетта Валентинова «Высочайшая особа» из жизни Богемы.

**

Из Москвы приезжает М. А. Ростовцев, который примет участие в очередных спектаклях.

**

Труппа Палас-театра намерена дать ряд спектаклей в районных театрах.

ПТИ-ПАЛАС.

В скором времени в этом театре возобновляются спектакли труппой, которая будет культивировать, главным образом, старинные водевили с пением.

КРИВОЕ ЗЕРКАЛО.

Открытие возрождающегося «Кривого Зеркала» предполагается в первых числах декабря. В программу 1-го спектакля войдет пародия на театры национальных меньшинств.

МАЛЕНЬКИЙ ТЕАТР.

Принято к постановке новое обозрение «Шпворот на выворот».

**

Приглашен на гастроли в Маленький театр исполнитель песенок Б. Сабинини.

ТРОИЦКИЙ ТЕАТР.

В Троицком театре демонстрируется иностранная фильма «Дитя Карнавала».

ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР.

12-го ноября шла в 1-й раз на еврейском языке пьеса Леонида Андреева «Мысль».

**

Еврейский театр устраивает «вторники», посвященные истории Еврейского искусства. Театром разрабатывается программа «Вечеров еврейского юмора».

«ГИНЬОЛЬ».

Следующей постановкой является новая американская динамическая мелодрама Вальтера «В 23 этаже». Ставит пьесу Вал. Трахтенберг.

**

В репертуар театра вошли: новая пьеса Горбатова «Смерть красоты» и «Роговая женщина» Вал. Трахтенберга.

**

«Театр Переживаний» получил предложение на три гастроля в Москву с трилогией Вал. Трахтенберга «Профессор Дуван».

ТЕАТР «АССАМБЛЕА».

После «Мартина-рудокопа» Целлера поставлена другая оперетта венской школы—«Редкая парочка» Цирера. Приглашена на гастроли Н. В. Дулькевич, концертирующая в своем репертуаре по окончании оперетты.

**

КАБАРЕ.

19-го ноября открывается новое кабаре под названием «Кабаре на Крыше», которое будет помещаться на крыше Европейской гостиницы. Для участия в программе приглашены московские силы, в том числе С. В. Борнсов. При кабаре организуется вокальный итальянский квинтет.

КИНО.

Связанкино получено из-за границы 30 новых фильм бытового и научно-просветительного характера.

Разные.

В. С. Глаголян и Е. К. Валерская играют в настоящее время в русском драматическом театре в Тифлиссе.

Хорошо идет дело в Тифлисской опере, где служит ряд петроградских и московских певцов. Главным режиссером состоит Н. Н. Боголюбов.

**

Выехавший из Москвы в Грузию К. А. Марджанов обосновался в Тифлисском грузинском театре. Работает там он в качестве режиссера под фамилией Марджаношвили.

**

17 ноября в Мраморном театре спектакль чешиков Д. М. Мусиной—«Герцогиня Падуан».

ская» Оск. Уайльда. Число учащихся Д. М. Мусиной, пропагандирующей идеи Дельсарта, значительно возросло. Между прочим, с нею занимаются пластикой несколько артисток академического балета, несмотря на противоположность многих принципов классики и системы Дельсарта.

За границей.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧАЙКОВСКОГО.

Немецкая фирма Ратер предприняла издание фотографическим путем ряда наиболее популярных произведений Чайковского, ввиду уничтожения гравировальных досок их оригинального издания.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ КАМЕРНЫЕ КОНЦЕРТЫ В ЗАЛЬЦБУРГЕ.

В Зальцбурге в начале августа текущего года состоялись международные камерные концерты по очень интересной изысканной программе. Главное внимание уделено было на этих концертах новейшим музыкальным течениям, причем довольно богато представлены были ново-итальянские и ново-испанские школы, тоже составляющие весьма значительное явление в западноевропейском искусстве. Из немецких авторов критика наибольшее внимание уделяла молодому камерному композитору Павлу Гиндемиту.

НОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ С. ПРОКОФЬЕВА.

В Берлине состоялось первое исполнение увертюры С. Прокофьева «Еврейские мелодии».

НОВАЯ ОПЕРА ШРЕККЕРА.

В конце июня текущего года в Берлине с огромным успехом прошла премьера Фр. Шреккера «Кладонскадель». Немецкая критика единогласно утверждает, что Шреккер — с мый сильный музыкально-драматический талант после Вагнера.

НОВОЕ УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ.

Австрийский музыкальный теоретик Вальтер Клейн выпустил исследование о системе современной гармонии, опирающейся на последние достижения современной музыкальной творческой мысли.

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ КЛАРНЕТОВ.

Молодой французский композитор выпустил в свет сонату для двух кларнетов, один из интереснейших образцов письма новейшей французской школы. Соната написана с замечательным знанием звучности инструмента и умением пользоваться всеми ее оттенками.

УЧЕНИЕ ПРОФ. Л. КРЕЙЦЕРА О ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКЕ.

Учеником Л. Крейцер Евгением Теделем выпущена интересная книга, содержащая систематическое изложение учения Л. Крейцера об основах фортепианной техники.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ УНИКИ.

Венское издательство „Universal - Edition“ выпустило ряд факсимиле редких и мало доступных музыкальных рукописей, в том числе воспроизведение оригинала Лунной сонаты Бетховена с ее вариантами, шотландских песен Гайдна, отсутствующих даже в полном собрании его сочинений, песен Брамса. Издания с технической стороны выполнены блестяще и дают полную иллюзию подлинника. Все рукописи изданы с научным комментарием выдающихся музыковедов.

НОВЫЙ ГОЛЛАНДСКИЙ КОМПОЗИТОР.

Венский журнал «Натяск» обращает особое внимание своих читателей на юного голландского композитора Эмиля Эйтховена. Эйтховен еще на гимназической скамье настолько выделился своими композициями, что Менгельберг исполнил одну из них на своих симфонических концертах. Универсальное издательство напечатало 4 фортепианные пьесы Эйтховена op 7.

МОЛОДАЯ АНГЛИЙСКАЯ МУЗЫКА.

Среди группы молодых английских композиторов, начавших выступать в послевоенные годы, особое внимание на себя обращает своим камерными композициями Арнольд Бэкс. Главной областью его творчества является романс, фортепианная музыка и камерный ансамбль. Критика превозносит его мелодический дар, легкость и связность камерного письма, напоминающего Элогара и сильно выраженное ритмическое чутье.

НОВАЯ КНИГА РОМЭН РОЛЛАНА.

В издании Рюттена и Лекинга вышел новый сборник статей Ромэн Роллана «Путешествие музыканта вглубь времени», содержащий семь чудесных очерков о музыкантах 17 и 18 века, написанных с необычайным мастерством.

НОВЫЙ ДИРЕКТОР ВЕНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ.

Новым директором венской музыкальной академии избран композитор Пасиф Маркс, один из виднейших представителей левого музыкального крыла. Директором берлинской высшей школы состоит теперь Франц Шнеккер, так что оба столь важные в немецком музыкальном мире поста заняты теперь выразителями модернистических течений.

МУЗЫКА В ПАЛЕСТИНЕ.

Возвратившийся из концертной поездки по Палестине датский виртуоз Филлипсен передает в последней тетради «Натиска» чрезвычайно интересные сведения о музыкальной жизни в Палестине. В этой области так же, как и в других сферах палестинской духовной жизни, наблюдается стремление к выработке национального стиля. Очагом музыкального просвещения страны является консерватория в Яффе, основанная русским скрипачем Горковенко. В консерватории преподается кроме игры на инструментах и пення еще теория и история музыки. Музыкальная жизнь в Иерусалиме носит менее живой характер и направлена на более узкий круг национальных интересов в соответствии с более консервативным характером тамошнего еврейского населения. В Яффе очень часты концерты европейских виртуозов.

В Париже в зале Гаво, начались вечера песни Олениной Д'Альгейм. Программа состоит из произведений старинных композиторов, и исполняется артисткой под аккомпанимент клавирина, флейты и скрипки.

Сергей Кусевицкий закончил свои выступления в Парижской Большой опере. Парижские газеты восторженно отзываются о таланте нашего соотечественника.

БЕРЛИНСКАЯ КУХНЯ.

Их много в Берлине, этих русских полутеатриков, полужабонов.

Великие «Ванька-Встанька» (Дольского), «Литль - Буфф» (Л. Леонидова), «Карусель» (Евелинова) и др. — им же несть числа.

Там главное — кухня ресторальная.

Лучшая в Берлине кухня под наблюдением шефа Оливье, «русско-французская кухня» и т. д. и т. д.

Второстепенное — кухня театральная. «Под наблюдением маэстро Леонидова», «шефа Евелинова»...

И, увы, за последнее время: «под наблюдением и с участием в деле В. Романова».

Да, увы, потому что Смирновой и Романову место не среди берлинской эмиграции, а на Марининской сцене.

Романов открыл «Русский Романтический театр». В плане театра балет, пантомима, опера. В первой программе: «Королева Мая» Глюка, «Арлекинада» и «Боярская свадьба».

Опера определенно неудачна. Оперных сил в театре нет.

«Арлекинада» поставлена изумительно. На небольшой сценке, с крохотным кордебалетом Романову удалось сделать чудо. Пестрая, шумная толпа венецианского карнавала на сценке с блюдечко, производит изумительное впечатление. Подбор солистов прекрасный: очаровательная Коломбина — Смирнова, прекрасный Пьеро — Романов, очень хороший Арлекин — Обухов.

Третий номер программы «Боярская свадьба» — очень удачная протесная бытовая картина. В ней триумф художника театра П. Челлишева. Художник достиг в ней такого мастерства, такой очаровательной в целом пародии, что даже крошечный цилиндрок на голове русского шута не режет глаз. Танцы в «Свадьбе» — вставные номера. Среди них особенно хорош полный огня и ослепительной яркости цыганский танец Смирновой и Романова.

Кухня В. Романова оказалась «самой лучшей в Берлине». Меню же остальных — гораздо более пресное.

В «Ваньке-Встаньке» гастролирует А. Г. Пикарская, поет Сарра Лип, В. Лепский, со сценками выступает Леонид Дальский. В «Литль Буффе» — цыганский хор с солистками Нюрой Масальской и Шурой Дмитриевой: в «Карусели» у Евелинова танцует Ел. Белефи.

В зале Блютнера танцует со своими учениками Е. П. Эдуарова. Вот и вся в сущности,

программа русского театрального дня Берлина.

Немецкая программа неизменно интереснее. Масса нового в области театральной декорации. Работы Hans Strobach к новой пьесе Тагора и Karu Jakob Hirsch к драме Kaiser «Газ» заслуживают особого внимания. Но о них — в следующем раз.

Актер.

**

Немецкий композитор Флоренс Шмидт написал музыку к «Антонию и Клеопатре», о которой французские газеты отзываются с большим восторгом. Произведение это было впервые исполнено на открытии концертов Колонна, под управлением Пьерра.

**

В Парижской Комической опере с большим успехом возобновлена лирическая драма в 3-х актах Рауля Ляппара «Хабанера». В главных ролях выступают известный Венни Марку (исполнявший в прошлом году партию Борнеа Годунова в Большой опере) и певица Демелие. Опера очень интересно поставлена Альбертом Барре.

**

В Парижских Варьете состоялось первое представление новой пьесы Саша Гитри «Черное и белое».

**

В Лондоне сейчас необыкновенный наплыв знаменитых пианистов. Объявлены концерты Сапельникова, Пахмана, Мити Никиша, Бакауза, Зилоти, Гамбурга, Гольденберга и др.

**

Тетрацини находится в настоящее время в Лондоне и выступает в концертах вместе с знаменитым тенором Баджоре. Успех певицы по-прежнему большой.

**

В берлинском Лессинг-театре с большим успехом прошла пьеса Осина Дымова «Ню», с уч. знаменитого Александра Моисси.

**

В берлинском оперном театре с 25 октября уже пять вечеров нет спектаклей в виду забастовки оркестра. Если в ближайшие дни не будет достигнуто соглашение, театр придется закрыть.

**

М. Гермапова покидает русскую сцену и переходит на немецкую: ею подписано соглашение с берлинским театром Ренессанса о вступлении в состав труппы последнего по окончании ею занятий немецким языком. Артистке предназначены следующие роли: в классическом репертуаре — «Ифигения» Гете, в современном — «Женщина с моря» Ибсена и «Кандида» Бернгарда Шоу.

**

Сара Бернар сейчас находится в Париже и выступает ежедневно в своем театре, в пьесе Мориса Ростала «Слава». В непродолжительном времени артистка уезжает на гастроли в Италию.

**

Знаменитый пианист Бакауз выступил недавно в Лондоне в концерте п. н. «„Vocal в до диез минор». Программа была составлена из Прелюдии Рахманинова, симфонических этюдов Шумана, 7-ми пьес Шопена, «Лунной сонаты» Бетховена и 12-ой рапсодии Фюста. Концерт прошел с исключительным успехом.

**

В Лондоне начались гастроли Шведского балета. Репертуар состоит преимущественно из небольших произведений на музыку современных композиторов. Наибольшим успехом пользуются танцовщик Ян Борлин (он же балетмейстер труппы) и балерина Грета Лундберг.

**



ПЕТРОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

РЕЗИНО-ТРЕСТ

КОНТОРА и СКЛАД:

Екатерининский канал, 34. ————— Тел, 563-98—553-94.

РОЗНИЧНЫЕ МАГАЗИНЫ: 1) Гостинный Двор, №№ 42-43.

2) Петр. Стор., пр. Карла Либкнехта, д. № 44.
Телефон № 562-85.

ПРЕДЛАГАЕТ:

ГАЛОШИ мужские, дамские и детские.

БАШМАКИ холщевые.

ПОКРЫШКИ и КАМЕРЫ автомоб. и для велосипедов.

ШИНЫ для грузовиков и экипажей.

РУКАВА приемные.

ПЛАСТИНЫ для прокладок.

ЛЕНТЫ изолировочные.

ЭБОНИТОВЫЕ пластинки и клапаны.

НАБОЙКИ резиновые.

Технич. и хирургические инструменты.

Шоколадная фабрика I. K P A Ф Т.

ПЕТРОГРАД,

==== угол Садовой и Итальянской, ====
дом 5—10.

==== Телефон 144-90. ====

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных
Академических Театров

с 21-го по 26-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. Вторник. 21	ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН.	М А С К А Р А Д.	ФАУСТ.	Ноябрь Вторник. 21
Среда. 22	КОНЕК-ГОРБУНОК.		НОВАЯ ДРАМА. (БЕДНЫЙ ИОРИК).	Среда. 22
Четверг. 23	ДУБРОВСКИЙ.		ЦЫГАНСКИЙ БАРОН.	Четверг. 23
Пятница. 24	Сказна о царе Салтане.		ТРАВИАТА.	Пятница. 24
Суббота. 25	СКАЗАНИЕ О невидимом граде Китеже и девице Февронии.		СТАКАН ВОДЫ.	Суббота. 25
Воскресенье. 26	КОРСАР.		ФРАДЬЯВОЛО.	Воскресенье. 26

Начало спектаклей в 7¹/₂ час. вечера.

ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 21-го по 26-е ноября 1922 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Театр Оперы и Балета.

(бывш. Маринский).

Во Вторник 21-го Ноября

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 } . . . О. Ф. Мшанская .
Филиппевна, няня . . . Э. М. Каренина.
Евгений Онегин . . . Е. Г. Ольховский.
Ленский Н. А. Большанов.
Князь Гремин Н. П. Молчанов.
Ротный А. М. Соболевский.
Зарецкий А. Т. Фомин.
Трике, француз Н. С. Артамонов.
Запелало Н. К. Денисов.

Крестьяне, крестьянки, военные, помещики.

Артистами и артистками Госуд. Ак. балета
будет исполнено:

Русская пляска, мазурна и экосез.

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 Среду 22 Ноября

КОНЕК-ГОРБУНОК

Балет в 5-ти действиях.

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

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 возобнов-
лении балетм. Госуд. Акад. театров
Ф. В. Лопухова.

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

Действующие лица:

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

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

Народ, гуслиры, торговцы и торговки, слепцы, калики переходже, покупательницы, старики, бирючи, армяне, перды, индейцы, бояре и боярышци, 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 Попухов 2.
 Общая 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-Девнца — 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
 б) Меланхолия } М. А. Дудко.
 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 рыбы, 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 Девцой.

Царь-девица—Гердт.

Иван-царевич—Полянский.

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

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

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

Мазурка (постановка М. Петипа) — Рива, Облакова 1, Раупенас 2, Петрова 1, Вакланов, Берестовский, Фремон, Иосафов.

Ралсодия Листа (постановка Л. Иванова)—Попухова, 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. Кляцес.
 „ кларнете. М. М. Губко.
 „ арфе М. Ф. Шоллар.

Капельмейстер А. В. Гаук.

«КОНЕК-ГОРБУНОК».

Д. 1. Крестьянин Петр стал замечать, что его пшеницу на полях кто то топчет и заставляет соловей по ночам караулить. Два старших, Данила и Гаврила, проспали, а младший, Иванушка - дурачек, ловит лобызяцу, которая предлагает ему за свободу выкуп двух златогривых коней и конька-гербюшка. 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, по Горбунов раз'ясняет, что кони будут послушны лишь одному Иванушке, которому вручает волшебный кнут. Иванушка испытывает силу кнута, 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 на остров, заставляет во время танцев передить 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, искупавшись в кипятке. Хан заставляет прежде лезть Иванушку, который, искупавшись, выходит красавцем-царевичем; последовавший его примеру Хан погибает. Придворные признают Иванушку царем и он женится на Царь-девице.

Д. Л.

В Четверг 23 Января

ДУБРОВСКИЙ

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

Музыка Э. Ф. Направника.

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

Костюмы по рисункам худож. Е. Пономарева,

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

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Заслуж. Арт. исп. роли: „Троекурова“—А. В. Смирнов, „Шабашкина“—Г. П. Угринович, „Кн. Верейского“—В. С. Шаронов.

Действующие лица:

Андрей Дубровский Г. А. Боссэ.
Владимир, его сын Н. А. Большаков.
Кирилл Петрович Троекуров А. В. Смирнов.
Маша, его дочь Е. Л. Боголепова.
Таня, подруга ее М. Н. Павлова.
Князь Верейский В. С. Шаронов.
Дефорж, француз-гувернер Н. С. Артамонов.

Исправник А. М. Сობлевский.
Заседатель И. С. Григорович.
Шабашкин, приказный Г. П. Угринович.
Егоровна Э. М. Каренина.
Архип С. И. Преображенский.

Гришка В. М. Калинин.
Антон А. Т. Фомин.
Дама Е. В. Чайковская.

Танцевать будут в 4-м действии:

Русскую пляску.—Л. Р. Соболева и П. Н. Уланов и друг. артисты и артистки балета.
Контрданс.—Артисты и артистки Госуд. Ак. Балета.

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

Действие происходит в начале XIX столетия, в средней России.

В Пятницу 24-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 акад. 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 садяся,
Ей наказывал—себя
Побережь, 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 отвесть,
Днем свет Божий затмевает,
Ночью землю освещает,

Месяц под косою блестит,
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	{ О. В. Гарновская.
Старшая { сестры	{ Е. Н. Николаева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Царица Милитриса, млад- шая сестра	А. И. Кобзарева.
Ткачиха, средняя сестра	О. В. Гарновская.
Повариха, старшая сестра	Е. Н. Николаева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.
Царевич Гвидон	Е. А. Третьяков.
Царевна Лебедь	М. В. Коваленко.
Дед	А. М. Кабанов.
Гонец	В. А. Селях.
Скоморох	Н. И. Соловьев.
1-й } корабельщики	{ М. В. Калинин.
2-й } корабельщики	{ В. Л. Легков.
3-й } корабельщики	{ А. В. Белянин.
	{ Г. В. Серебровский.
	{ И. А. Сердюков.
Дьяки	{ И. С. Григорович.
	{ С. И. Преображен- ский.

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки,
стражники, войско, корабельщики, звездо-
четы, скороходы, певчие, слуги и прислуж-
ницы, 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 Государствен-
ного Академического Театрального Училища.

Танцы постав. Балетмейст. Л. С. Леонтьевым.

Соло исп. на скрипке — А. Г. Берглер, на
виолончели—М. В. Гаротин, на флейте —
Н. И. Берховский, на трубе — Э. Г. Тронье.

В Субботу 25 Января

СКАЗАНИЕ

**О невидимом граде Китеже
и деве Февронии,**

в 4-х действ. и 6 карт. Музыка Н. А. Римского-Корсакова.

Либретто В. И. Бельского.

Декорации и костюмы по эскизам академика К. А. Коровина, работы П. Я. Овчинникова и В. С. Внукова.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Заслуженные артисты исполняют роли: „Гришки Кутерьмы“—И. В. Ершов и „Медведчика“—Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Князь Юрий Всеволодович Н. П. Молчанов.
 Княжич Всеволод Юрьевич Н. Н. Куклин.
 Феврония С. В. Акимова.
 Гришка Кутерьма И. В. Ершов.
 Федор Поярок П. З. Андреев.
 Отрок Л. А. Самарина.
 Лучшие люди { 1-й А. А. Мишин.
 2-й С. И. Преображенский.
 Гуслияр Г. В. Серебровский.
 Медведчик Г. П. Угринович.
 Нищий-запевало Н. И. Соловьев.
 Бедаи { богатыри та- И. А. Сердюков.
 Бурундай { тарские А. В. Белянин.
 Райские { Сирий В. М. Стратанович.
 птицы { Алконост М. Г. Крылова.

Князья стрельцы, поезжане, гуслияры, лучшие люди, нищая братия, народ, татары.

Лето от сотворения мира 6751.

Соло исполняют:

на скрилке В. Г. Вальтер (Засл. Арт.)
„ виолончели Е. В. Вольф (Засл. Арт.).*В Воскресенье 26 Января*

КОРСАР

Балет, соч. Сен-Жоржа и Мазилье.

(Сюжет заимствован из поэмы лорда Байрона).

Постановка и танцы М. И. Петипа.

Музыка Адама и Ц. Пуни.

Заслуженные Артисты исп. роли: „Конрада“—И. Ф. Кшесинский, „Смотрителя гарема“—Н. А. Соляников.

Действующие лица:

Конрад, корсар И. Ф. Кшесинский.
 Медора, молодая гречанка, воспитанница Исаака О. А. Спесивцева.
 Сеид-паша А. И. Чекрыгин.
 Зюльма, любимая жена паши О. М. Яновлева.
 Гюльмара, невольница паши Г. И. Большакова.
 Бирбанто, корсар А. М. Монахов.
 Исаак Ланкедем Л. С. Леонтьев.
 Смотритель гарема Сеида-паши Н. А. Соляников.
 Негритянка З. И. Пюман.
 Купцы: Ушаков, Иванов 2, Исаев, Смирнов, Полянский.
 Корсары, невольницы, евнухи, купцы, покупщики, негры, одалиски и друг.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ

В 1-м действии:

1. Танец невольниц: Баранович 1, Меркулова, Григорьева.
2. Выход: Спесивцева.
3. Танец купца с невольницей: Трояновская, Пономарев 2.
4. Сцена любви: Спесивцева, Кшесинский, Леонтьев.
5. Танец Корсаров: Бибер, Меркулова, Баранович 1, Кусова, Комендантова, Баранович 2, Власова, Раупенас 2, Рива, Петрова, Григорьева, Лопухов 2, Фремон, Богданов, Иосафов, Кобелев, Журавлев, Прокофьев, Михайлов, Берестовский, Кривалев, Гончаров.

Во 2-м действии:

6. Pas d'action (пост. А. И. Чекрыгина).—Спесивцева, Кшесинский, Дудко.

7. Форбан — Бибер, Макарова, Облакова, Лопухов 2, Петров 1, Ивановский.

8. Маленький корсар — Спесивцева,

9. Танцевальная сцена — Спесивцева.

В 3-м действии:

10. Выход одалисок: Панчина, Эльман, Петрова 2, Чупрова, Собинова, Лешевич, Комарова, Озерова, Никитина, Раупенас 2.

11. Сцена: Большакова 1, Яковлева, Черыгин, Соляников и Пюман.

12. Танец трех одалисок: Данилова, Трояновская, Кожухова.

13. Оживленный сад: Спесивцева, Коукаль, Облакова, Шиманская, Кирхгейм, Декомб, Тюнтина, Свекис, Баранович 1, Кандина, Власова, Соболева, Евграфова, Григорьева, Меркулова, Баранович 2, Платонов, Вадимова, Франгопуло, Гуммерт, Матягин, Иванов 2, Ушаков, Полянский, Смирнов, Козлов, Вочаров, Кирхгейм, Морозов, Эрлер, Исаев и воспитанницы и воспитанники Государственного Театрального училища.

В 4-м действии:

14. Танцы на корабле: Спесивцева, Монахов, Кшесинский и артистки и артисты Государственного Академического Балета.

СОЛО ИСПОЛНЯТ:

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

„ валторне — С. А. Воробьев.

„ виолончели — Д. Я. Могилевский.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

КОРСАР.

Д. I. На рынке восточного города идет бойкая торговля невольницами. На базарную площадь является толпа корсаров, во главе со своим атаманом Конрадом. Его влечет сюда желанье повидаться с воспитанницей владельца рынка, еврея Исаака, красавицей Медорой. Молодая гречанка, увидев Конрада с балкона своего дома, бросает ему букет, подобранный из цветов, означающих согласие на свидание. На носилках выносят знатного старика Сеид-пашу, приоберегающего невольниц для своего гарема. Купцы стараются привлечь для своего покупателя танцами своих невольниц, но ни одна ему не нравится. Его прельщает красавица Медора, и, несмотря на громадную сумму, которую требует за нее Исаак, — паша ее покупает. Конрад утешает обеспокоенную Медору, обещая похитить ее. Корсары начинают пляску с невольницами, после чего по сигналу своего атамана похищают невольниц вместе с Медорой, а также забирают с собой и Исаака.

Д. II. Остров корсаров. Медора с любопытством рассматривает жилище корсаров и просит Конрада, во имя любви к ней, бросить опас-

ные подвиги и дать свободу забранным невольницам. Влюбленный Конрад исполняет ее желание, но против этого восстает помощник атамана, Вирбанто, требующий раздела взятых невольниц между корсарами, и подговаривает последних на бунт против атамана. Корсары бросаются с винчалами на Конрада, но он, обладая феноменальной силой и ловкостью, быстро расправляется с зачинщиками, нагоняя панический страх на остальных. Увидя крах своего замысла, Вирбанто придумывает коварный план. Он срывает с куста розу, опрыскивает ее сильным паркомом и заставляет Исаака подать цветок Медоре как бы от благодарных за освобождение невольниц. Медора дарит розу Конраду, который нюхает ее и погружается в мглистый сон. Корсары, скрыв свои лица масками, схватывают Медору, которая успевает рвануть Вирбанто в руку, и увозят ее с острова. Проснувшийся Конрад находит в руке записку Медоры, разъясняющую ему происшедшее.

Д. III. Исаак привозит Медору во дворец Сеид-паши на берегу Восточного моря. Паша в восторге и хочет сделать гречанку своей главной женой. В саду дворца показывается караван пилгримов-монахов. Паша приглашает их на совершение вечерней молитвы, во время которой Медора узнает в старом монахе переодетого Конрада. Невольницы панически развешают монахов танцами, после которых корсары сбрасывают монашеские рясы и расправляются с пашой и его слугами. Счастье освобожденной из гарема Медоры омрачено видом Вирбанто. Она решает открыться Конраду предательство его друга и рассказывает историю ее похищения с острова во время сна Конрада.

Конрад в сомнении: он не может допустить возможности подобного злодеяния со стороны Вирбанто, поклявшегося ему в верности, но Медора убеждает его, показывая рану на руке предателя. Конрад хочет застрелить Вирбанто, но Медора его спасает.

Д. IV. Корабль корсаров в море. Конрад приказывает открыть боченок рома и корсары празднуют освобождение Медоры. Вирбанто вновь покушается на жизнь Конрада и на этот раз платится собственной; его сбрасывают за борт. Ветер зрепчает и начинается буря, переходящая в ужасный шторм. Корабль разбивается о подводную скалу и гибнет.

Эпилог: Ветер по немногу стихает, море успокаивается. Восток луна и освещает Медору и Конрада, спавшихся на обломке мачты. Вдали светится маяк.

Д. Л.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Драматический Театр

(б. Александринский).

Во Вторник 21 Января

в 31 раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

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

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

Заслуженные артисты исполнят роли: „Баронессы Штраль“—М. А. Потоцкая, „Арбенина“—Г. Г. Ге.

Романс в пьесе исп. артистка Государственной Академич. Оперы М. А. Елизарова.

Действующие лица:

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

И г р о к и:

Хозяин С. А. Соколов.
 Банкомет Д. Х. Пашковский.
 Трущов * * *
 1-й } Л. М. Ключковский.
 2-й } понтеры Я. А. Курганов.
 3-й } Н. С. Грибанов.
 4-й } С. А. Угельский.
 Хозяйка М. П. Воротинцева.
 Тетка А. Н. Баженова.

Племянница Л. А. Трой.
 Старик Н. С. Грибанов.
 Доктор И. Н. Морвиль.
 Служанка Нины М. О. Снежкова.
 Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
 Иван, слуга Звездича Н. Д. Локтев.

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

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

В Среду 22 Января

в 32-й раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

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

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

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

Романс в пьесе исп. артистка Государств. Академич. Оперы А. И. Попова-Журавленко.

Действующие лица:

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

И г р о к и:

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

1-й	} понтеры.	Л. М. Клочковский
2-й		Я. А. Курганов.
3-й		К. Я. Григорович.
4-й		С. А. Угельский.
Хозяйка.		М. П. Воротынцева.
Тетка.		Л. А. Чарская.
Племянница.		О. Н. Арбенина.
Старик.		Н. С. Грибанов.
Доктор.		И. Н. Морвиль.
Служанка Нины.		Е. В. Александровская.
Слуга Арбенина.		А. А. Рахманов.
Иван, слуга Звездича.		Н. Д. Локтев.

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

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

В Четверг 23 Января

в 33-й раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников. Лепные работы портала, по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

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

Романс в пьесе исп. артистка Госуд. Акад. Оперы М. А. Елизарова.

Действующие лица:

Арбенин	Г. Г. Ге.
Нина, жена его	Н. М. Железнова.
Князь Звездич	Е. П. Студенцов.
Баронесса Штраль.	М. А. Потоцкая.
Казарин, Афанасий Павлович	П. И. Андриевский.

Шприх, Адам Петрович	А. А. Усачев.
Неизвестный	Я. О. Малютин.
Чиновник	А. В. Зилоти.

И г р о к и:

Хозяин	С. А. Соколов.
Банкомет	Д. Х. Пашковский.
Трущов	* * *
1-й	Л. М. Клочковский.
2-й	Я. А. Курганов.
3-й	К. Я. Григорович.
4-й	С. А. Угельский.
Хозяйка.	М. П. Воротынцева.
Тетка.	А. Н. Баженова.
Племянница.	Л. А. Трей.
Старик	Н. С. Грибанов.
Доктор	И. Н. Морвиль.
Служанка Нины.	М. О. Снежкова.
Слуга Арбенина.	А. А. Рахманов.
Иван, слуга Звездича	Н. Д. Локтев.

Игроки, гости, маски и слуги: А. В. Алина, М. Н. Мансветова, А. А. Дюроше, А. А. Лачинова, О. Н. Арбенина, О. А. Шумская, М. А. Новинская, М. О. Снежкова, Т. А. Субботина, А. Н. Троицкая, Е. О. Гидони, Е. П. Карякина, Е. В. Соболевская, А. П. Булыгин, Н. И. Золотов, ученики и ученицы Школы-Студии имени народного арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. драмат. театра.

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

В Пятницу 24 Января

в 34-й раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

Réverie, Melancolie (4 карт.) и аккомп. в романсе Нины (8 карт.) исп. М. П. Сметанников. Лепные работы портала, по рисункам художника, исп. скульптором С. А. Евсеевым.

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

Романс в пьесе исп. артистка Государств. Академич. Оперы А. И. Попова-Журавленко.

Действующие лица:

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

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

И г р о к и :

Хозяин С. А. Соколов.
 Банкомет Д. Х. Пашковский
 Трушов * * *
 1-й } понтеры А. В. Зилоти.
 2-й } Я. А. Курганов.
 3-й } К. Я. Григорович.
 4-й } С. А. Угельский.
 Хозяйка М. П. Воротынцева.
 Тетка Л. А. Чарская.
 Племянница О. Н. Арбенина.
 Старик Н. С. Грибанов.
 Доктор Г. И. Горелов.
 Служанка Нины Е. В. Александров-
 ская.
 Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
 Иван, слуга Звездича . . . Н. Д. Локтев.

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

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

В Субботу, 25 Января

в 35-й раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

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

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

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

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

Действующие лица:

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

И г р о к и :

Хозяин С. А. Соколов.
 Банкомет Д. Х. Пашковский.
 Трушов * * *
 1-й } понтеры Л. М. Ключковский.
 2-й } Я. А. Курганов.
 3-й } Н. С. Грибанов.
 4-й } С. А. Угельский.
 Хозяйка М. П. Воротынцева.
 Тетка А. Н. Баженова.
 Племянница Л. А. Трей.
 Старик Н. С. Грибанов.
 Доктор Г. И. Горелов.
 Служанка Нины Е. В. Александров-
 ская.
 Слуга Арбенина А. А. Рахманов.
 Иван, слуга Звездича . . . Н. Д. Локтев.

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

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

В Воскресенье 26 Января

в 36-й раз:

МАСКАРАД

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

Декорации художника А. Я. Головина.

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

Постановка В. Э. Мейерхольда.

Возобновлена Н. В. Петровым.

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

Капельмейстер М. В. Владимиров.

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

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

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

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

Действующие лица:

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

Игроки:

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

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

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

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

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

Во Вторник 21 Января

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.

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

Действующие лица:

Доктор Фауст	Е. А. Третьяков.
Мефистофель	П. М. Журавленко.
Валентин	И. В. Тартаков.
Маргарита, сестра Валентина	В. М. Афрамеева.
Зибель	Л. А. Самарина.
Марта	Е. А. Сабина.
Вагнер	С. И. Преображенский.

Соло на скрипке исп. Э. П. Фельдт.
Соло на виолончели исп. И. М. Лившиц.

В Среду 22 Января

в 5-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 Четверг 23 Ноября***ЦЫГАНСКИЙ БАРОН**

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

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Перевод М. Ярона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Карнеро, Имперск. комиссар М. И. Тихонов.
 Мирабелла, его жена Е. А. Сабинина.
 Оттокар, их сын И. К. Денисов.
 Зупан, богатый торговец
 свиньями И. И. Коржевский.
 Арсена, его дочь А. И. Попова-
 Журавленко.
 Ципра старая цыганка Е. Н. Николаева.
 Саффи А. И. Кернер.
 Граф Омонай В. Л. Легков.
 Баринкай М. Х. Братанов.
 Пали } цыгане * * *
 Михали } * * *
 Слуга Зупана * * *

Цыгане, цыганки, лодочники, драбанты, гу-
 сары, вербовщики, маркитантки, солдаты,
 горожане.

*В Пятницу 24 Ноября***ТРАВИАТА**

Опера в 4-х д., музыка Верди.

Сценическая постановка Н. В. Смолича.

Декорации художника Б. А. Альмедингена.

Костюмы по рисункам худ. Б. А. Альмедингена.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Роль „Жоржа Жермона“ исп. Заслуж. Артист
И. В. Тартаков.

Действующие лица:

Виолетта Валери Р. Г. Горская.
 Флора Бервуа А. В. Висленева.
 Аннина Е. С. Балаява.
 Альфред Жермон С. В. Балашев.
 Жорж Жермон И. В. Тартаков.
 Гастон виконт де-Леторьер. И. К. Денисов.
 Барон Дюфоль М. И. Тихонов.
 Маркиз д'Обиньи А. Т. Фомин.
 Доктор Гринвиль Г. Н. Кустов.
 Иозеф, слуга Флоры * * *
 Слуга Виолетты * * *

Дамы, мужчины, знакомые Виолетты и Флоры,
 матадоры, пикадоры, цыганки и слуги.

Действие происходит в Париже и его
 окрестностях.

Соло на скрипке исп. Э. П. Фельдт.

Капельмейстер Макс Купер.

В Субботу 25 Ноября

в 6-й раз:

СТАКАН ВОДЫ

Комедия в 5-ти действиях Е. Сяриба,
 перев. Н. Р-ской и И. Платона.

Действующие лица:

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

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

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

*В Воскресенье 26 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, ата-
 ман разбойничьей шайки,
 скрывающийся под име-
 нем 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 В. М. Афрамеева.
 Джиакомо } бандиты П. М. Журавленко.
 Белпо } * * *
 Крестьянин * * *
 Карабинер * * *

ПРОГРАММЫ

Государственных и Коллективных Театров.

Репертуар с 21-го по 26-е Ноября 1922 года.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Большой Драматич. Театр

Фонтанка, 65.

Вторн. 21, Среда 22, Четверг 23 Ноябрь

Двенадцатая Ночь

(КАК ВАМ УГОДНО).

Комедия в 5 действ. и 19 карт., В. Шекспира, перевод Кронеберга.

Постан. Н. В. Петрова, музыка М. Кузмина.

Декорации по эскизам художн. В. А. Щуко, работы А. Н. Велуа и М. Р. Добужинского.

Костюмы и бутафория по эскизам художника В. А. Щуко—работы мастерской Государств. Большого Драматического театра.

Действующие лица:

Орсино, герцог Иллирийский БОЛКОНСКИЙ
или МОРИН.
Себастиан, молодой дворянин, брат Виолы ПОТОЦКИЙ.
Антонио, капитан корабля, друг Себастиана КУЗНЕЦОВ.
Кап. корабля, друг Виолы САФАРОВ.
Валентин } придв. герц. ЧЕРНОВ.
Курио } ТИХОМИРОВ.
Сэр Тоби Бельч, дядя Оливии МУЗАЛЕВСКИЙ.
Сэр Андрей Эгчик (Бледнощек) МИЧУРИН.
Мальволио, управитель Оливии КРОВИЦКИЙ.
Фабиан, слуга Оливии ГОЛУБИНСКИЙ.
Шут Оливии СОФРОНОВ.
Оливия, богатая графиня СКРЯБИНА.
Виола, влюбл. в герцога ЯКОВЛЕВА.
Мария, служанка Оливии ЛЕЖЕН.
Священник АНТОНОВ.
1-й полицейский ГРИГОРЬЕВ.
2-й полицейский РАЙМОНДИ.

Шуты: Александров, Боок, Соловьев, Чоглоков, Жернаков, Юров, Старчиков, Антонов 2-й.

Придворные, шуты и музыканты.

Действие происходит в Иллирии.

Антракты после 5-й, 10-й и 15-й картин.

Пятница 24, Суббота 25 и Воскресенье 26 Ноябрь

ГАЗ

Драма в 5-ти д. Г. Кайзера, перев. Зуккау.

Действующие лица:

Господин в белом ЦАРЕВ.
Сын миллиардера СОФРОНОВ.
Его дочь КОРОБИЦЫНА.
Офицер ЗАГОРСКИЙ.
Инженер МУЗАЛЕВСКИЙ.
1-й господин в черном ГОЛУБИНСКИЙ.
2-й господин в черном РЫВОЛОВЛЕВ.
3-й господин в черном МАТУЗОВ.
4-й господин в черном ЧЕРНОВ.
5-й господин в черном КРОВИЦКИЙ.
Правительств. комиссар МИЧУРИН.
Начальник отряда ПОТОЦКИЙ.
Конторщик ДМОХОВСКИЙ.
Рабочий (в 1-м действ.) МОКШАНОВ.
1-й рабочий КУЗНЕЦОВ.
2-й рабочий САФАРОВ.
3-й рабочий КОЛОСОВ.

На митинге:

1-й рабочий МИХАЙЛОВ.
2-й рабочий ПЕТРОВ.
3-й рабочий БОЛКОНСКИЙ.
4-й рабочий АЗАНЧЕЕВ.

Постановка К. П. ХОХЛОВА.

Декорации и костюмы по эскизам Ю. П. АННЕНКОВА.

Массовые сцены под руковод. С. Д. МАСЛОВСКОЙ.

Начало спектаклей в 7¹/₂ час. веч.

ПЕТРОГРАДСКИЙ
ТЕАТР ДРАМЫ И КОМЕДИИ

Лиговская ул., д. 42.

Вторник 21 и Пятница 24 Ноября

За монастырской стеной

(СЕСТРА ТЕРЕЗА).

Мелодрама в 5 д., соч. Луиджи Камолетти,
пер. В. Курочкина.

Действующие лица:

Густаво Эмпольи *Фролов* или *Чицкий*.
Евгения *Грибоедова* или
Ницинская.
Гульельмина *Сперанская* или
Семенова.
Граф Дюбриэль *Саулиди*.
Дonato *Ремезов*.
Теодоро *Турек-Далин*.
Базилио *Рогожин*.
Марчелло *Голубовский*.
Антонио *Солунский*.
Сестра Тереза *Арсеньева* или
Панова.
„ Джузеппа *Яблочкина*.
„ Мария *Платонова* или
Симонова.
„ Цецилия *Фролова*.

Сестры монахини: Фролова, Ленская, Брудинская, Волгина, Волхова, Гизеке, Кронович, Ницинская, Подгаецкая и Симонова.

В III-м акте хором театра—Воспитанницами монастыря—исполнен будет торжественный хорал „veni creator“. Соло „Ave Maria“, муз. Баха в аранжир. Гуно исполн. артистка Е. И. Ленская, у органа артист Академич. театр. Г. И. Щуров.

Постановка реж. *Н. А. Спарского*.

Режиссер *Н. К. Тепфер*.

Суфлер *Н. С. Капаев*.

Администратор *С. М. Дубицкий*.

Среда 22 Ноября

Завоеванное Счастье

(БАБУШКА).

Ком. в д. Кайе, Флер и Э. Рэ.

Действующие лица:

Граф Дэгюзон *Фролов*.
Графиня Дэгюзон *Косякова*.
Андрэ *Ремезов*.
Г-жа Тревильяк *Яблочкина*.
Елена *Сперанская*.
Валентин Боарье *Турек-Далин*.
Фуке *Назаров*.
Сериньян *Елагин*.
Сюзанна *Грибоедова*.
Шартрэн *Рогожин*.
Г-жа Шартрэн *Ленская*.
Г-жа Версель *Волгина*.
Жанна *Семенова*.
Пенбаш *Борисов-Милли*.
Жантина *Платонова*.

Постановка реж. *Тепфер*.

Гл. реж. *Спарский*.

Пом. реж. *Никитин*.

Адм. *С. М. Дубицкий*.

Четверг 23 Ноября

Железная Маска

Классическая Мелодрама в 5 действ. неизвестного автора, с француз. пер. Бурдина.

Действующие лица:

Людовик XIII *А. В. Чицкий*.
Добиньи *Н. А. Фролов*.
Барон Д'Останж *Б. А. Борисов*.
Отец Оден (аббат) *Н. И. Саулиди*.
Помпильян (придворн) *С. В. Назаров*.
Лоне *Д. К. Солунский*.
Бувор *Г. П. Мирбель*.
Канцлер *В. А. Рогожин*.
Астролог *М. П. Елагин*.
Офицер Кардинала *Е. В. Голубовский*.

Пажы }	<i>К. Г. Фролова.</i>
Стража }	<i>А. А. Брудинская.</i>
Придворные Кавалеры	<i>М. Дружков</i> (все акты).
	<i>Томский</i>
	<i>А. В. Гизеке</i> и др.
	<i>О. А. Волина.</i>
	<i>О. И. Кронович.</i>
	<i>В. А. Грибоедова.</i>
Придворные Дамы:	<i>Н. Н. Пищинская.</i>
	<i>Е. И. Ленская.</i>
	<i>Л. И. Сименова.</i>
	<i>Е. И. Волхова.</i>
	<i>Л. М. Рачевская.</i>
Гастон	<i>Р. С. Ремезов.</i>
Мария Д'Останж	<i>Ю. К. Сперанская.</i>
Слуга	<i>Н. И. Жучин.</i>
Сен Марс	<i>Д. А. Турек-Далин.</i>
Г-жа Обри	<i>Д. И. Косякова.</i>
Г-жа Ландри	<i>К. А. Платонова.</i>
Луваа	<i>А. В. Чицкий.</i>
Аврор	<i>Г. П. Миробель.</i>
Тони	<i>А. В. Гизеке.</i>
Доктор	<i>Н. И. Саулиди.</i>
Каппелан	<i>Б. А. Борисов-Милин.</i>
Офицер	<i>М. П. Елагин.</i>
4 Стражи	<i>Соловьев-Волков.</i>
8 монахов: 4 могильщика, 4 ордейских, 6 сестер милосердия—плакальщиц, 2 мальчика служка— <i>Войтах Аля</i> и <i>Вейс</i> .	
Постан. пьесы Главн. реж. <i>Н. А. Спарского.</i>	
Помощн. реж. <i>К. С. Никитин.</i>	
Декорации по эскизам худ. <i>М. П. Зандина</i> , в исполн. 1, 2, 3, 4, 6 и 7 карт. художн. <i>М. Я. Мизернюк</i> , и 5-й карт. худ. <i>Пишо</i> .	
Хор и орган под управл. <i>Г. И. Щурова</i> .	
Управл. и Главн. реж. <i>Н. А. Спарский.</i>	
Администратор <i>С. М. Дубицкий.</i>	

Суббота 25 Января

ДИТЯ УЛИЦЫ

(НЕДОМЕРОК).

Пьеса в 3 д. Дарио Никкодеми.

Действующие лица:

Тибо Закки	<i>Турек-Далин.</i>
Джулио Бернини	<i>Фролов.</i>
Эмилия, его жена	<i>Сперанская.</i>
Франческа	<i>Брудинская.</i>
Недомерок	<i>Семенова.</i>
Эджисто	<i>Елагин.</i>
Жиглиоли	<i>Саулиди.</i>
Неизвестный	<i>Солунский.</i>

Постановка *Н. К. Тепфер.*

Пом. реж. *К. С. Никитин.*

Управл. и Гл. Реж. *Н. А. Спарский.*

Администратор *С. М. Дубицкий.*

Воскресенье 26 Января

Доходное Место

Комедия в 5 актах *А. Н. Островского.*

Действующие лица:

Вишневыский	<i>Н. А. Фролов.</i>
Анна Павловна, его жена	<i>Л. А. Арсеньева.</i>
Жадов	<i>Д. А. Турек-Далин.</i>
Мыкин, учитель	<i>А. В. Чицкий.</i>
Юсов	<i>Б. А. Борисов-Милин.</i>
Белогубов	<i>С. В. Назаров.</i>
Кукушкина	<i>П. С. Яблочкина.</i>
Юлинька	<i>Ю. К. Сперанская.</i>
Полинька	<i>А. И. Семенова.</i>
Досужев	<i>В. А. Рогожин.</i>
1-й чиновник	<i>М. П. Елагин.</i>
2-й чиновник	<i>Д. К. Солунский.</i>
Стеша, горничная	<i>К. Г. Фролова.</i>
Антон	<i>Е. В. Голубовский.</i>
Мальчик	<i>Аля Войтах.</i>
Григорий } половые.	<i>Г. П. Миробель.</i>
Василий }	<i>М. Дружков.</i>

Постановка пьесы Главного режиссера *Н. А. Спарского.*

Помощник режиссера *К. С. Никитин.*

Инспектор сцены *Н. К. Тепфер.*

Управляющий и Гл. реж. *Н. А. Спарский.*

Администратор *Дубицкий.*

Начало спектаклей ровно в 8 ч. 15 м. веч.

„ГИНЬОЛЬ“

(Театр Переживаний).

Проспект 25 Окт., 108.

С 21-го ежедневно новая программа.

В первый раз

последняя новинка театра—Американская динамическая мелодрама

В 23-м этаже

в 3 д. В. Трахтенберга.

Действующие лица:

Морстон	<i>В. ГРЕМИН.</i>
Сегвардс, его друг	<i>Петр КУЗНЕЦОВ.</i>
Грифлет	<i>Г. ГАЯРИН.</i>
Кей	<i>В. МАЗУРКЕВИЧ.</i>
Джемми	<i>***</i>
Д-р Гарет	<i>В. ЧЕХОВ.*</i>

Человек из похоронного

бюро *Г. ТОМСКИЙ.*

Действие—в Нью-Йорке в наши дни.

Постановка Вал. ТРАХТЕНБЕРГА.

Ежедневно 2 спектакля в 8 и 10 час.

МАСТЕРСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
Передвижного Театра
(П. П. ГАЙДЕБУРОВА и Н. Ф. СКАРСКОЙ).
Ул. Некрасова, 10 (б. Бассейная).

20, 21, 22, 23, 24 *Хюльбры*

ВЛАСТЬ ТЬМЫ
„или Коготок увяз—всей птичке пропасть“.

Действующие лица:

Петр (мужик богатый, женат вторым браком, болезненный) В. В. ШИМАНОВ-СКИЙ.
Анисья (его жена, щеголиха) М. М. МАРУСИНА.
Акулина (дочь Петра от первого брака, крепка на ухо, дурковатая) П. Т. МИТРОФАНОВА или И. Ф. МАЛЕВИНСКАЯ
Анютка (вторая дочь Петра) М. А. МОДЕСТОВА.
Никита (работник Петра, щеголь) К. А. ЗОЛОТАРЕВ.
Аким (отец Никиты, мужик невзрачный, богобоязненный) С. И. КЛЕМАНСКИЙ.
Матрена (жена Акима) З. А. ТОПОРКОВА.
Марина (девица—сирота) Е. Г. СОЛОВЬЕВА.
Митрич (старик—работник, отст. солдат) П. А. СМИРНОВ.
Сестра Марфа и Сваха В. Н. ИЗЮМОВА.
1-я девушка К. Н. КУДРЯВЦЕВА.
2-я девушка В. Н. БЕСЕДОВА.
Кума-соседка М. И. БЕРЕЖНОВА
Сват (угрюмый мужик) А. Е. ПРОКОФЬЕВ.
Извозчик С. И. СУМОРИН.
Урядник М. Д. СВЕЦКИЙ.
Иван Мосеич (гость на свадьбе) Н. И. КУПРИЯНОВ
Жених Акулины Н. С. ЧАЕВ.
Муж Марины П. И. МИЛЮЦ.
Дружок П. П. КИРИЛЛОВ.

Постановка П. П. ГАЙДЕБУРОВА.

Спектакль ведет Н. П. КАРИН.

25 и 26 *Хюльбры*

ГАМЛЕТ

Действующие лица:

Клавдий, король А. С. БЕЛОГОРСКИЙ.
Гертруда, королева Н. Ф. СКАРСКАЯ.
Гамлет П. П. ГАЙДЕБУРОВ.
Полоний Е. Г. ГАККЕЛЬ.
Гораций В. А. ГРИГОРЬЕВ.
Лээрт В. В. ШИМАНОВСКИЙ.
Офелия Е. И. СТЕПАНОВА или М. Н. ВИНОВАТОВА.
Первый актер Я. Н. ЧАРОВ.
Розенкранц Н. П. КАРИН.
Гильденштерн К. А. ЗОЛОТАРЕВ.
Марцелл П. И. МИЛЮЦ.
Озрик Г. М. КАРПОВСКИЙ.
1-й могильщик С. И. КЛЕМАНСКИЙ.
2-й могильщик Э. Д. ФЕЙЕРТАГ.
М. И. БЕРЕЖНОВА.
Н. И. КУПРИЯНОВ.
Актеры в пантомиме Е. К. ОГРОНОВИЧ.
Е. Г. СОЛОВЬЕВА.
С. В. МЕДВЕДЕВ.
Слуги А. Н. ЭНГЕЛЬГАРТ.

Спектакль ведет А. Е. ПРОКОФЬЕВ.

Начало спектаклей ровно в 8¹/₂ ч. веч.



Вновь открыт МАГАЗИН ф-ки ДОРОЖНЫХ
вещей и КОЖАН. изделий

Ю. МЮЛЛЕР

На ул. ЛАССАЛЯ, в доме ЕВРОПЕЙСКОЙ гостиницы.

Получены в большом выборе:

Изящные дамские сумочки, помпадур, шелков. и кож.

Портфели, бумажники, портсигары, ошейники д. собак,

КАМЫШЕВЫЕ сундуки, кожаные ЧЕМОДАНЫ и проч. и проч

Художественная фотография

Д. И. БЫСТРОВ.

Проспект 25 Октября, б. Невский, 120.

САМОЕ КРУПНОЕ АТЕЛЬЕ по увеличению
портретов

Проспект 25 Октября, бывш. Невский, № 81.

— Мастерские всевозможных рам и паспарту. —

4 медали на все-
мирных выставках

M-me HELENE

Улица Толмачева,
(б. Караванная), 3/35, кв. 12
(во дворе).

Возобновила прием заказов на корсеты, бандажи и лифчики.

Цены умеренные.

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.

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.

Лучший шоколад, карамель и жонпаксье

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.

Максим, пр. 25 Октября, 50.

Театральная публика, артисты, художники
и литераторы встречаются

В Таверне Максим

По Вторникам ПРЕМЬЕРЫ.

Режиссер
Н. Ахтохов.

Конферансье
Мих. Волжский.

Зав. худ. частью *А. Троссер.*

Оркестр под управлением *А. Эдаховского.*

Румынский оркестр *Косто Спуреко.*

КАБАРЕ „ШКВАЛ“ ВАРЬЕТЕ

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

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

Светло! Тепло! Уютно!

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

При кабаре постоянное дежурство автомобилей.

„БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“

площадь восстания (быв. знаменская).

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

Ц Е Н Ы У М Е Р Е Н Н Ы Е.

При ресторане от 11 час. веч. кабаре:

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

СВЕТЛО! ТЕПЛО! УЮТНО! ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО.

БИЛЛИАРД.

ПИВО.

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, Кингисселе (Ямбурге), Новой Ладогге, 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) Гостинный 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. САНОВА, 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. Желязова, 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.

ПЕТРОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАШИНОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ТРЕСТ.

Управление: Петроград, Сергиевская, 17.

Тел. 5-51-77, 5-51-78, 1-38-54.

Телеграфный адрес: ПЕТРОГРАД МАШИНОСТРОЙ.

ОБЪЕДИНЯЕТ ЗАВОДЫ:

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

ТРЕСТ ИЗГОТОВЛЯЕТ и ПОСТАВЛЯЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДЕЛИЯ:

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

ПАРОВОЗЫ и ВАГОНЫ—постройка, ремонт, запасные части.

УЗКОКОЛЕЙНЫЕ ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ—оборудование полотна и вагонетки.

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

ДВИГАТЕЛИ ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ—специально Дизеля.

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

ТОРФЯНОЕ ОБОРУДОВАНИЕ.

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

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

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

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

П П 22-1
1922-10

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА

во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

100 рублей.

Главлит № 4366—3500 экз.

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