



№ 31—32.

Воскресенье
8 — 15 Апреля.

Петроград
1923.

СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: 1. О *Ж. Я. Островском*, П. О. Морозова. — 2. *Александр Николаевич Островский*, П. П. Гнедича. — 3. *Неопубликованное письмо Островского*. — 4. „*Великий комик Франции*“. (К 300-летию со дня рождения Мольера [1622 г. I—15] и к 250-летию со дня его смерти [1673 г. II 17]), М. Яковлева. — 5. *О постановке „Мецзинг во дворянстве“*, Александра Венуа. — 6. *П. П. Гнедич*. (К сорокалетию постановки его пьес на сцене б. Александринского театра). Н. Розенталь. — 7. *Сарра Бернар*, М. Д. — 8. *Александр Яковлевич Головин*, Льва Пумпянского. — 9. *Э. Я. Купер*, В. В. Вальтера. — 10. „*Мангейзер*“, А. Коптяева. — 11. *Двадцатипятилетний юбилей Л. В. Собинова*, А. Коптяева. — 12. „*Там, где жаворонок поет*“, А. М. — 13. „*Моя автобиография*“, Л. Леонтьева. — 14. *Хроника*. — 15. *К гастроллям 3-ей Студии Московского Худож. Академич. театра*. — 16. *Репертуар*. — 17. *Программы спектаклей Академических театров*. — 18. *Программы спектаклей Петроградских театров*. — 19. *Объявления*.

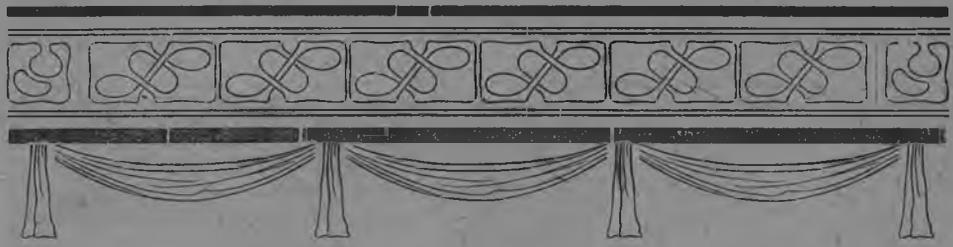
Иллюстрации: „Гроза“, „Вешенные деньги“, „Свои люди — сочтемся“, „Не в свои сани не садись“ А. Н. Островского. „Тартюф“ Мольера, „Холопы“ П. П. Гнедича, „Принцесса Турандот“ (в Московской постановке). Портреты: А. Я. Головин и Э. А. Купер.

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

Зам. отв. редактора

А. В. Лучинская.





О Н. А. Островском.

Статья П. О. Морозова была написана к пятидесятилетию постановки комедии „Не в свои сани не садись“ и была прочитана в Александринском театре, как реферат, Ю. Э. Озаровским 21 апреля 1903 года. (См. „Ежегодн. Имп. театров“, сезон 1902—1903, с. 95 и сл.). Здесь статья воспроизводится в той части, которая касается характеристики великого драматурга, и воспроизводится с экземпляра, отпечатанного на пишущей машине и хранящегося в Центральной Библиотеке Русской Драмы Ак. Театров.

...С первых же шагов Островского в литературе сказались те своеобразные особенности его дарования, которыми запечатлена вся его последующая деятельность: чуткость писателя к окружающей его действительности, умение тонко подмечать в самой, повидимому, серенькой, будничной жизни интересные черты и рисовать их просто, искренно и правдиво. Детство и юность нашего драматурга прешли в том особом мире, какой представляли в первой половине минувшего века Замоскворечье, многими сторонами своего быта переносившее наблюдателя из 19-го столетия прямо в 17-е, в эпоху Московских посалских и под'ячих. Э тот-то мир и населил его воображение теми представлениями и типами, которые послужили таким неистощимым и разнообразным материалом для создания совершенно особого, небывалого у нас до тех пор, *бытового* драматического репертуара. Исторически, веками сложившийся

коренной русский быт, со всеми особенностями языка, мирозерцания, верований, понятий, нравов и обычаев, с поэзией народной песни и прозой сурового домостроевского уклада, всецело овладел душой молодого писателя, покорила его своей оригинальностью, до тех пор еще никем не воспроизведенною в художественном слове. Каждая случайно встреченная „самобытная“ фигура, каждое на-лету схваченное меткое, образное выражение богатой и живописной простонародной московской речи вызывали в его уме целый ряд типичских образов, настойчиво требовавших литературного закрепления. Он искал встреч и сближения с „бытовыми“ людьми, с носителями этой живой московской и общерусской старины, которая—он уже чувствовал это— скоро начнет вымирать или перерождаться, принимая новые формы, и от этих людей приобретал богатый запас новых впечатлений, которыми и спешил пользоваться так же просто, как они доставались ему самому. Известен отзыв Ермолова о первой комедии нашего писателя: „Она не написана,—она сама родилась!“ Эти же слова можно применить и ко всем прочим произведениям первого периода литературной деятельности Островского, ко всем его „бытовым“ пьесам: лишенные всякой искусственности в своей постройке, всякой

условности в обрисовке действия и в развитии характеров, совершенно безхитростные по интриге, всегда крайне несложной, элементарной, все эти пьесы отличаются такой же простотой и ясностью, как и пословицы, поставленные в их заглавиях; в них нет ничего „театрального“, рассчитанного на эффект; это — чисто-бытовые картины, освещенные ярко, без полутеней, небогатые подробностями и интересными драматическими положениями, — как небогата ими и та повседневная жизнь, которая в них отразилась, можно даже сказать: „отслоилась“, до такой степени мало отличаются они от настоящей жизни. Они именно „не написаны“ — они „сами родились“. Островский и впоследствии, уже будучи знаменитым писателем, на третьем, на четвертом десятке своих пьес, сознавался, что для него всего труднее драматическая „выдумка“, т. е., изобретение сложного сюжета с разными неожиданными перипетиями, с хитрой завязкой и развязкой, с тонкими психологическими задачами. Он удивлялся мастерской технике французских драматургов, но в то же время очень хорошо сознавал, что ему никогда не удастся хотя бы до некоторой степени к ним приблизиться: всякая искусственность резко противоречила характеру его дарования, простого и правдивого, как сам русский язык, совершенно чуждый всякой приподнятости и, наоборот, даже тем более скромный и сдержанный,



„Гроза“ (М. Г. Савина).

чем глубже и сильнее выражаемое им чувство. Притом же, в той среде, из которой Островский брал действующих лиц для своих бытовых пьес, и

нет места для тонких чувств и сложных характеров; психология всех этих лиц проста, как психология народной русской песни, которую всегда так высоко ценил наш драматург и которая была для него неиссякаемым источником эстетического наслаждения. Что касается собственно драматической техники, то она всегда его тяготила. Он говорил, что по своей природе он—скорее эпический, чем драматический писатель, и что каждая его пьеса, в первоначальном замысле, представлялась ему в форме рассказа, который затем уже обращался в сценарий, разбитый на действия и явления; и этот перевод рассказа в драму давался писателю далеко не без труда...

Сила Островского заключалась, таким образом, вовсе не в изобретательности, не в умении ловко завязать и развязать драматическую интригу, а в правде творчества и в правде языка, которого до тех пор еще не слыхали на нашей сцене,— языка яркого, в высшей степени характерного, „цветного“, как назвал его один критик, желая указать этим названием на то, что у Островского каждое лицо говорит именно так, как в действительной жизни, и речь каждого лица имеет свой особенный отличительный оттенок, свойственный его общественному положению и характеру. При самом начале своей литературной деятельности Островский уже в совершенстве владел этою бытовою речью; следуя завету Пушкина— прислушиваться к языку московских просвирен и базарной толпы, он умел вылавливать из этой речи характерные слова и обороты и мастерски пользовался своим богатым запасом, нередко одним своеобразным выражением сразу обрисовывая целое мирозерцание того или иного человека. Точно так же и впоследствии, в 60-х годах, когда он обратился от пьес из современной жизни к историческим хроникам, в этих произведениях ярко обнаружилось такое же умение отыски-



„Бешеные деньги“ (Петровский).

вать в старой нашей письменности оригинальные черты русской бытовой речи и пользоваться ею для исторической живописи.

П. О. Морозов.

□ □ □

Александр Николаевич Островский.

I.

Из всех драматургов второй половины XIX века, имя Островского самое популярное, и когда заговорят о литературе сцены, первым делом приходит это имя на память. С начала пятидесятих годов и до половины восьмидесятих он стоял во главе на-

ших драматургов. Типы Любима Торцова, Брускова, Кабанихи, Катерины, Счастливецва—сверкают самоцветными камнями в венце нашего театра.



„Свои люди—сочтемся“ (М. А. Потоцкая)

Островский — автор единственной в своем роде полной художественных красот сказки-драмы „Снегурочка“. Островский—лучший драматург-этнограф, отразивший в своих произведе-

ниях класс нашего торгового сословия, сведения о нравах и обычаях которого давали еще задолго до него иностранцы: Мейерберг, Олеарий, Корб и другие. Наконец, Островский—блестящий стилист, создавший великолепный разговорный язык для сцены, так далекий от книжности и напыщенности, которые были свойственны именно театральной литературе, благодаря влиянию мелодрам, вошедших с Запада в наш обиход в XIX-м столетии.

Участь Островского — та участь, что обычно сопутствует славе писателей, которые захватывают успех сразу. Каждое последующее произведение кажется зрителям и читателям слабее предыдущего. От писателя ожидают новых шагов вперед, считают, что он должен дать еще более сильные вещи, чем прежде. Так было с Достоевским, со Львом Толстым, с Тургеневым, с Гончаровым, — так было и с Островским. Когда он писал пьесы из купеческого быта — говорили, что он повторяется. Когда он затронул другой быт — помещичьи и актерские круги, его упрекали в незнании и неосведомленности жизни этих кругов. Такие пьесы, как „Лес“, „Горячее сердце“ — выставлялись, как признак печального увядания „великого“ таланта, создавшего „Бедную невесту“ и „Грозу“, — как будто „Бедная невеста“ стоит в художественном отношении выше таких пьес последнего периода его деятельности, — как „Волки и Овцы“ или „Сердце не камень“.

Об Островском и его деятельности написали целую уйму нелепостей, да продолжают писать и до сих пор. Начиная со статей Добролюбова, на которые смотрели четверть века подряд чуть ли как не на евангелие, и кончая теми статьями, что фабриковались нашими критиками-кустарями в XX веке,—можно найти в них все что угодно, кроме здравого взгляда на действительное творчество писателя*). Большого, серьезного труда об Островском, такого труда, который бы ставил его на подобающее, довлеющее ему место, к стыду нашему, у нас еще нет,—хотя вот уже прошло около сорока лет со дня его смерти. В 1912 году появилось в Париже на французском языке почтенное исследование J. Patouillet— Ostrovski et son théâtre de moeurs russes—,—но оно не нашло даже русского переводчика. Труд очень тщательный и кропотливый. Но автор его—иностранец, и многие стороны русского духа ускользнули от его анализа.

В печальном положении находится и то дело о памятнике Островскому, за которое так горячо, повидимому, взялись театры, и даже с этой целью устраивали во многих городах спектакли. Когда французы ставят своим умершим писателям памятники немедленно после их смерти (Мопассан, Гюго), когда даже немцы поставили Чехову монумент в том городке, где он умер, мы все не можем раскаться для постановки памятников таким писателям, как Достоевский, Толстой, Тургенев. В виде исключения, поставлен у нас, вскоре после его смерти, памятник Крылову в Летнем саду, а остальные писатели так и не удостоились подобной чести: Пушкину, Лермонтову и Гоголю пришлось пролежать в земле чуть не полвека, чтобы потомки почтили наконец их в бронзовых изваяниях, да и то Петер-

бург почтил Пушкина такой статуей, что ее лучше бы убрать, чем показывать проходящим.

II.

Островский начал свою литературную деятельность в расцвете того железного режима царствования Николая I, когда цензура накладывала свою лапу на все, что выходило из уровня благоприличного шаблона. Нетолько „Банкрот“ — первая пьеса Островского, была запрещена, но даже невинная „Воспитанница“ должна была несколько лет пролежать под спудом, пока увидела свет рампы. Все, что затрогивало вопросы крепостного права—неумолимо недопускалось в свет властной цензурой, и быта помещиков было воспрещено касаться. Именно этим объясняется, что картины помещичьей жизни — „Волки и овцы“, „Лес“ и пр. появились только во второй половине деятельности писателя. Но и тут жанр или быт стоял на первом плане. Те задачи, что ставили себе Грибоедов и Гоголь, те типы, что появились потом в нашей литературе—Рудины, Агарины, Райские, Волоховы, Базаровы, — прошли мимо сцены, и русские „Гамлетики“, которых так любил выводить Тургенев, остались в стороне от сцены. Жадов в „Доходном месте“ явился картонным, линейным молодым человеком, и не создал нового течения. Типы карьеристов эпохи эмансипации Глумовых и К^о, выходили удачнее. Но только появление героев Чехова дало толчок новому направлению театральной литературы.

Нельзя сказать, чтобы Островский создал новые формы для театра. Монологи, которыми испещрены его пьесы, сообщают им тот архаический облик, который так присущ пьесам первой половины XIX в. Тургенев при разборе „Бедной невесты“, особенно указывает на этот недостаток автора. Он говорит, что всякий монолог знаменует беспомощность драматурга. Характер действующих лиц, недостаточно ярко выявленный в разговорах,

*) Приятным исключением из этого цикла работ являются статьи Б. В. Варнеке, который, кажется специально, хочет заняться выяснением деятельности Островского.

нуждается в пояснительных рапортах публике:—вот, дескать, как я думаю, вот каково мое положение. Это не те монологи, которые произносит Отелло один на один, узнав от Яго



„Не в свои сани не садись“ (Н. Н. Ходотов и Л. Н. Шувалова).

о неверности Дездемоны. Это не те монологи, которые являются мыслями вслух Гамлета, в моменты его сильнейшего возбуждения. Это только доклады для зрителей.

Вторым недостатком Островского считают пристрастие его к старинному „deus ex machina“. Часто запутанную интригу он разрушает водевильным, иногда мелодраматическим концом. Таковы финальные развязки в „Правда хорошо“, в „Невольницах“, в „Трудовом хлебе“, в „Не было ни гроша“. Вообще, мелодраматизация событий идет у Островского об руку с той „резвой правдой“, которой напитаны его пьесы. „Пучина“, „Без вины виноватые“—носят на себе мелодраматический характер, и критики не без основания указывают на влияние французских пьес Дюканжа и К^о.

Новатором в театральном деле Островский не был. Он шел проторенным путем, но природный талант позволил ему значительно расширить свободной просекой узкую тропинку. Нечего греха таить, все его свахи имеют своей родоначальницей Феклу в гоголевской „Женитьбе“; все Липочки, Белотеловы — разновидность Агафьи Тихоновны.—Тоже мы замечаем и в исторических пьесах Островского. Его первые труды,—„Минин“, „Воевода“;—еще носят на себе характер постройки пьес Кукольника и Полевого, хотя бесконечно выше произведений этих авторов. Но уже „Василиса Мелентьева“ идет по другому течению: уже в ней много общего с пьесами Алексея Толстого. Но Алексей Толстой сам отзывается то Пушкиным, то Делавином, то самим Шекспиром, Островский же остается более самостоятельным, и если его стих иногда хромает, во всяком случае он является более самостоятельным, более национальным писателем. Его „Снегурочка“ еще недостаточно оценена. Не свободная от промаков и недостатков, — это все же исключительное, поэтическое, чрезвычайно искреннее произведение, до сих пор неудостоившееся у нас яркой типичной постановки.

III.

Островский с Н. Я. Соловьевым написал пьесы: „Счастливейший день“, „Женитьба Белугина“, „Дикарка“ и „Светит да не греет“. Совместное сочинительство редко выходит удачным. Но, странное дело, — из пьес последнего периода деятельности Островского по преимуществу пользовались успехом именно эти пьесы, а не те, что он создал самостоятельно: „Невольницы“, „Не от мира сего“, „Красавец мушкетер“. И Соловьев, когда он стал писать свои пьесы отдельно от своего блистательного сотрудника, далеко не имел того успеха, как при совместной работе. Была какая-то спайка, которая давала чисто сценическую комбинацию. Насколько твор-

чество обоих авторов, в „Белугине“ и „Дикарке“ переплелось, еще не установлено в точности, но местами чувствуется рука Островского и его приемы, — а местами, что-то иное, новое, — непортящее пьесу. Соловьев плакался, нераз, что Островский портит и извращает его темы. Но, однако, самостоятельное его творчество оказалось много слабее.

Островский много переводил. Он переводил с испанского, итальянского, английского и французского. Итальянский язык он знал несомненно, по крайней мере разговорный язык, — пишущий эти строки сам был свидетель его свободной беседы на итальянском языке. И. Ф. Горбунов утверждал, что французского языка он не знал, — утверждал он это потому, что жил вместе с Островским в Париже. Знание испанского языка — остается под вопросом. Не могу утверждать, насколько близко переведены им пьески Сервантеса, и кто ему помогал в переводе. Но что он не знал английского языка — я это утверждаю категорически. Это подтверждал и актер московской сцены Дубровин, англичанин по происхождению, сообщавший мне, что Островский мечтал о переводе шекспировской „Клеопатры“, если ему Дубровин сделает построчный перевод пьесы. Очевидно, таким же путем переведена им „Усмирение своенравной“, которая никогда не шла на сцене.

Значение Островского, как театрального деятеля, чрезвычайно важно и знаменательно. Он испытал на собственном опыте, в каких неблагоприятных условиях протекает у нас деятельность драматического писателя. Охранить его авторские права — являлось заветной целью Александра Николаевича. Он усиленно и упорно хлопотал о создании Общества драматических писателей, которое раскинув сети агентуры по всей России, могло бы следить за представлениями пьес членов Общества, и взыскивать с антрепренеров хотя минимальный гонорар. В 70-х годах удалось ему

основать такую ассоциацию, и ею он принес немало пользы и себе и прочим отечественным драматургам. Скромная вначале, она разрослась с течением времени в обширное предприятие и доходы ее исчислялись уже сотнями тысяч ежегодно.

Когда в 1881 году была образована комиссия по реформированию императорских театров, он стал во главе этой комиссии. И тут выработано было процентное вознаграждение авторам за их пьесы, которое продолжало действовать до самого последнего времени, когда двухпроцентный гонорар с акта заменился однопроцентным, ввиду огромных расходов, которые стали нести на себе государственные театры, и тому общему сокращению вознаграждений, которому соответственно подверглись все театральные работники.

Наконец, повидимому, чрезвычайно плодотворной могла бы быть деятельность Островского, когда его поставили во главе Московских театров в январе 1886 года. Но смерть прекратила все его начинания, — только полгода он оставался на этом ответственном посту.

Столетие со дня рождения Островского, конечно, должно быть отмечено, как одна из крупнейших дат в истории театра. Это был человек, посвятивший себя всецело сцене, и строго шедший по этому направлению, не разбрасываясь по сторонам, страстно любя театр, — и посвятивший все свои силы на служение родному искусству.

П. Гнедич.

□ □ □

Письмо А. Н. Островского к С. В. Танееву.

После смерти заслуженной артистки Н. С. Васильевой († 1920 г.) остался альбом с написанными в нем интересными автографами. О некоторых из них я уже писал раньше (см. „Бирюч“, 1919 г. № 11—12, с. 102—105).

Среди автографов имеется письмо А. Н. Островского к мужу Н. С. Васильевой, Сергею Васильевичу Танееву (1841 † 15 ноября 1910 г.), известному театралу, драматургу и автору статей по истории театра. (С. В. Танееве, см. „Театр и Искусство“, 1910, № 47, стр. 891 и 882).

Москва, 16 марта 1886 г.

Многоуважаемый
Сергѣй Васильевич!

Извините, дѣла бездна, потому отвѣчаю коротко. Если Правдаина отстранить от распоряжений, а распоряжаться будут сами артисты общимъ совѣтомъ, то за успѣхъ ручаюсь: если же нѣтъ, то дѣло едва ли состоится. Въ Петербургѣ Музиль, переговорите съ нимъ; въ Москву Вамъ ѣхать незачѣмъ.

Искренно преданный А. Островскій.

Опубликовывая впервые письмо нашего драматурга, мы предполагаем, что оно послано было С. В. Танееву по случаю поездки артистов Малого театра в Варшаву. В поездке участвовали Федотова, Никулина, Правдин, Музиль, Южин и др. Спектакли шли в казенном театре и пользовались редким успехом.

Сообщил А. Поляков.



Великий комик Франции.

К 300-летию со дня рождения Мольера (1622 года/1-15) и к 250-летию со дня его смерти (1673/11-17).

Семнадцатого февраля 1673-го года в Палэ-Рояле в четвёртый раз шла комедия Мольера „Мнимый больной“. Роль Аргана играл сам Мольер. В этот печальнейший из вечеров для французского театра Мольер чувствовал себя особенно больным и тем не менее он играл. Физические страдания, которые вызывала в нём болезнь, вполне отвечали характеру играемой им роли и зрители, как говорят, были в восторге от его игры, утверждая, что он никогда так прекрасно не

играл,—а между тем с этой комедией кончилась и комедия жизни самого Мольера, и его выступление в этот вечер в роли Аргана было его лебединою песней: во время посвящения Аргана в доктора при произнесении клятвы „Juro!“ с Мольером сделался припадок, его перенесли домой в rue Richelieu, здесь кровь хлынула у него из горла и через полчаса Мольера не стало. Священники отказались притти и только две какие-то случайные монахини молились у его холодеющего трупa, а вдова Мольера с трудом добилась разрешения похоронить его как „решёного“ человека вне ограды кладбища св. Иосифа, но тысячная толпа народа, которая шла за его гробом, безмолвно свидетельствовала—чем был для Франции Мольер. На самом деле—чем был для Франции Мольер? Прошли столетия, многое забылось во французской литературе, многие литературные кумиры—как Корнель, Расин, Вольтер и другие уже обречены на забвение, и томики их произведений, покрылись толстым слоем библиотечной пыли, театр забыл их, и только бессмертные комедии Мольера продолжают жить на европейских сценах, подчёркивая тем самым, что Мольер принадлежит не только литературе и театру Франции, но и всему культурному человечеству.

Суживая значение Мольера и укладывая его в исторические рамки французской истории литературы и театра, мы должны признать, — что именно он является создателем национальной французской комедии, что свидетельствует и Брюнетьер в своих очерках истории французского театра (Les époques du théâtre français), указывая на комедию „Школа жен“ — как на момент национализации французской комедии и момент окончательной формирования французской комедии нравов, подчеркиваем последнее — комедию нравов—мы скажем более: Мольер был создателем не только комедии нравов („Ученые женщины“, „Смешные жеманницы“ и др.), но и комедии характеров, образцы которых он дал

особенно в „Скупом“, „Мизантропе“, „Тартюфе“ и „Дон-Жуане“. Но помимо всего этого его комедии имеют глубокое социальное значение: в них, как в зеркале, отразилось придворное общество его времени, которое он поднял на смех, издеваясь в своих комедиях над чопорными маркизами, графами и виконтами; особенно им досталось в комедии „Дон-Жуан“, где Мольер устами Сганареля и Дон-Луиса громит развратное, порочное дворянство.

Не прошел Мольер и мимо духовенства, осмеяв его ханжество и лицемерие в своей знаменитой комедии „Тартюф“.

Есть у него комедии, в которых звучит личный смех „сквозь невидимые миру слёзы“—это „Школа жён“ (обманутый Арнольф) и особенно „Мизантроп“ (Альцест-Мольер, Селимена его жена Арманда); последняя комедия обращается в его личную семейную трагедию, но в то же время она имеет и общечеловеческое значение (борьба за правду и добро).

По своей профессии Мольер был актёром, и здесь невольно вспоминается великий Шекспир, который также был актер и драматург и с которым до некоторой степени может быть сопоставлен Мольер.

Актёрское искусство того времени вполне отвечало духу „высокой“ неоклассической трагедии: интонации были полны патетизма, пластика и жест — условны и неестественны; с этим ложным направлением актёрского искусства и начал борьбу Мольер, осмеяв этот патетизм в своей комедии „L'Impromptu de Vespailles“. Сам Мольер был сторонником натуральной актёрской школы итальянцев, в которой правдивость интонации и естественность жеста были основой актёрского искусства, и в такого рода искусстве Мольер пожинал лавры: в комических ролях Сганареля, Гарпагона и других его искусство не знало предела. Французский театр усвоил это натуральное направление в искусстве актёра лишь во второй половине XIX-го столетия.



„Тартюф“ (В. А. Мичурина).

Таким образом натуральность была основой комедий и актёрского искусства Мольера, о чём говорит устами Доранта („Критика на Школу жён“) и сам Мольер: „когда вы изображаете людей, вы обязаны изображать их такими, каковы они на самом деле“. Гениальность Мольера была признана его современниками: Буало сказал Людовику, что гениальнейший писатель его времени—Мольер; правда, король удивился и не поверил этому; — Лафонтен был от него в восторге: „j'en suis ravi, car c'est mon homme“—воскликает он, отзываясь о Мольере.

Всё в целом позволяет сказать, что значение комедий Мольера не преходяще, они всегда будут образцом для комедий всех времён, претендующих на общечеловеческое значение

и стремящихся—ridendo castigare mores. Наш русский театр всегда любил Мольера и еще в репертуаре театра петровского времени мы находим и „Амфитрион“, и „Драгие смеянье“, и „О докторе битом“; и до нашего времени пьесы Мольера живут в репертуаре русского театра.

Желая отметить должным образом Мольеровские даты, наш Гос. Акад. Драм. Театр ставит одну из любимых и пользующихся успехом пьес мольеровского репертуара—комедию „Мещанин в дворянстве“, про которую сам король сказал: „Мольер, вы не написали ничего, что доставило бы мне столько удовольствия, и ваша пьеса превосходна“, а Женен и Жоффруа называют эту пьесу лучшим созданием Мольера; к тому же в этой комедии сказались торжественное проявление души мещанского сословия, к которому принадлежал и Мольер (Гонкуры); это „третье сословие“ при всех его недостатках здесь поставлено нравственно выше родовой аристократии: как ни смешон буржуа Журдэн, он все-таки лучше и честнее бесстыдного сводника и льстеца аристократа Деранта.

Михаил Яковлев.

□ □ □

О постановке „Мещанин во дворянстве“.

Не в моих принципах излагать так называемые принципы, согласно которым создается то или иное художественное произведение. Слишком много в каждом из них неувидимого, рожденного подсознательными велениями, и все как раз самое ценное и подлинное принадлежит к рожденному таким образом. Но все же я готов побеседовать на тему, как по моему следует ставить Мольера, предупреждая однако, что и на сей раз я останусь верным своему отвращению от теоретической предвзятости.

Впрочем, нечто вроде принципа придется и мне положить в основу нашей

беседы. По моему надо ставить авторов так, как они сами того желали: надо, чтоб выявляемое постановкой произведение, носящее определенное имя своего создателя, не вносило бы смуту в наше представление о нем, надо, чтоб то, для чего оно было придумано, и выстрадано, обнаружилось с возможной полнотой. Недавно еще все сказанное показалось бы азбучной истиной, сейчас же „долой тиранию автора“ есть боевой клич сценических новаторов, а новатор сейчас всякий, кому не лень записаться в эту светливую и тщеславную корпорацию. Мне же по-прежнему (и сколько бы летитонов не выкрикивало этот клич) авторитет автора импонирует, и я придерживаюсь устарелого убеждения, что всякий „иллюстратор“ (и особенно театральный постановщик) обязан считаться с волей создателя иллюстрируемого произведения. Если же автор постановщику не по вкусу, если он с ним враждует, то зачем же за него браться, его насиловать, над ним издеваться?

Итак не „долой Мольера“ говорю я, а обращаясь к тени этого умнейшего и даровитейшего из смертных, посвятивших себя подмогкам, с полным изветом и стараясь получить от этой тени, от всего представления о Мольере, каким оно во мне сложилось за всю жизнь (а люблю я его с самого детства), то, что может служить определенным указанием в данном вопросе. Не говоря уже о таких явных „тестаментах“ как те, которые счел нужным изложить Мольер в „Impromptu Versailles“, в каждой пьесе таких приоткрытых намерений и пожеланий автора сколько угодно, и их отрывается еще больше в процессе постановочной работы над каждой сценой.

Часто приходится слышать от моих соотечественников, что они „не любят Мольера“. Он им кажется не то слишком наивным, не то деланным, а в общем устарелым. Но не даром Мольер до сих пор самый популярный писатель на своей родине, а во всем мире почитается за истинного родоначальника современного комедийного театра, в частности русского театра в его самых классических явле-

ниях, исполненных поразительным чувством правды. Этим то чувством правды и полон Мольер, оно и сообщает его творениям неувыдающий характер актуальности (о нет—этот автор *не устарел*. всякая его сатира может сойти во всех странах и при всех общественных условиях за бичевание существующих нравов, ибо человечество в основе остается всегда одним и тем же), оно просвечивает через все условности так называемого “ложноклассического” театра, оно заставляет забывать окопы пресловутых трех единств, оно сообщает жизненность и естественность каждому куску его бессмертных комедий. Это чувство руководило мастером в создании им как типов, так и положений, оно наполняет убедительностью пафос его обличений и гениальной искрометностью его диалогов. Оно же есть источник всей его неисчерпаемой радости.

Считается не без основания, что “Мещанин во дворянстве” принадлежит к наименее отделанным и к наиболее условным из больших пьес Мольера. Но именно здесь выступает в особом свете то, о чем я говорю. Вся фабула, все положения пьесы схематичны, а к концу берет верх чисто театральная вычурность, “балаганщина”, уводящая зрителя из мира реального в мир самой нелепой фантастики. Но вот к этому моменту *правда*, заключенная не столько в самой пьесе, сколько в выведенных в ней персонажах, успевает убедить зрителя и внушить к себе такое доверие, что эту “чепуху” мы склонны принять за нечто правдоподобное. В этом лучше всего и проявляется сила пленения Мольеровского гения. В “Мещанине” автор, как бы расшатавшись, *бравитирует* зрителя, и испытывает на нем свою силу внушения. И, действительно, в зрителе умолкают его критические, контролирующие способности и он становится *жертвой* наводнения, но жертвой счастливой и благодарной—ибо нет высшего удовольствия, как то, которое испытываешь от “удачной” смеси сна и яви, правдоподобия и сказочности.

Вот и ответ на вопрос “как следует ставить Мольера?”. Самое важное в по-

становке и его, и Гольдони, и Гоголя—в создании “атмосферы правдоподобия”, а лучшим средством для этого на сцене является не реальность “обстоятельств времени и места” не историческая точность (хотя и это все “не мешает на своем месте”) но *тон*, живая игра актеров—а в свою очередь главное средство для получения этой подлинности тона—это то, что Станиславский окрестил словом “переживание”. Надо, чтоб актеры *верили* в то, что они изображают, чтоб они “перевоплощались”, чтоб в их общении на сцене получалась абсолютная иллюзия непосредственности и, если только все это достигнуто, то задача решена—пьесу можно играть, хотя бы в современных костюмах и без декораций. Над этим то я в работе с артистами больше всего и стараюсь, как тогда, когда ставлю “Петрушку” или “Пиковую Даму”, так тем паче тогда, когда ставлю Гольдони или своего любимого “правдолюбца” Мольера. При этой работе, а также в начальном замысле всего плана работы художник Бенуа вынужден уступать режиссеру Бенуа, и эти уступки обходятся не без внутренних драм, о которых, однако, не интересно распространяться.

Еще два слова о работе “художника Бенуа”—о внешней стороне спектакля и в частности о декорации. Быть может найдут, что “гротический” зал, в котором происходит действие, слишком роскошен для такого “простого буржуа”, как господин Журден. Но, в том то и дело, что героем пьесы выставлен не простой мелкий лавочник, а богатейший *parvenu*, дерзающий мечтать о том, чтоб выдать свою дочь за маркиза, устраивающий в честь обожаемой дамы великолепные пиры, концерты, балеты и фейерверки, дарящий ей бриллиант огромной ценности. Только с таким экзеmplаром и стоило возиться Мольеру и такую карикатуру стоило показать великолепному двору короля-солнца.

Наконец, тем смелее становятся претензии г. Журдена, чем больше возможностей разыгрывать барина дают ему деньги и в то же время чем менее это ему удастся потому, что по всей

своей культуре он к этому не подготовлен. А затем, если бы даже не было всех этих резонансов, я бы все же имел право создать в виде сценического фона для действия "Мещанина" какою-то парафразой Версальской пышности, ибо эта комедия есть, более чем все другие — *Спектакль*, ибо Мольер, ввиду смешной стороны своих сограждан, в то же время был здесь озабочен и тем, чтоб зрелище получилось бы особенно нарядным и блестящим.

"Мещанин" вовсе не то же самое, что "Мнимый больной", где сторона быта более выступает, где правдоподобие обыденности входит в самое задание представления. В моей постановке "Много больного" в Московском Художественном театре я и мог увлечься картиной жизни мелкой буржуазии Франции XVII века, что особенно пришлось по вкусу моим тогдашним согражданам и в чем даже мы местами перенесли границы художественности в Мольеровском понимании...

Насколько же мне удалось на сей раз остаться в этих границах — судить не мне.
Александр Венца.

□ □ □

П. П. Гнедич.

(К сорокалетию постановки его пьес на сцене б. Александринского театра).

В самом начале литературной деятельности П. П. Гнедича один большой "книжный" человек сказал:

"Из Гнедича может вырасти второй Тургенев!"

Впоследствии, знакомясь с ранними рассказами П. П. Гнедича, не раз вспоминались эти слова. В литературных приемах писателя чувствовалась преемственная связь с величайшими мастерами русской художественной прозы, а редкое изящество слога действительно позволяло сближать его с И. С. Тургеневым. Как просто и красиво написаны очерки: "Весною", "Римский прокуратор" (прекрасная новелла в чисто Флоберовском стиле), "Легенда наших дней"!

Сколько подлинной, бесискусственной поэзии в сказках "Соловьи" и "Звезда сгорела" или в романтическом этюде "Из старых сказаний"!

Но уже в том самом сборнике "Семнадцать рассказов", куда вошли все указанные миниатюры, выделялись своеобразием сюжета и непосредственной живостью языка два очерка, объединенные общим названием "Кулисы". В одном сообщается комический случай с семинаристом, отважившимся выступить на сцене в роли тети отца Гамлета, а в другом нарисован драматический образ старого актера, самоотверженного и стойкого исполнителя своего долга. Любовь к театру рано проявилась у П. П. Гнедича и сразу сделалась поглощающей страстью, овладевшей и жизнью, и творчеством писателя. После нескольких новых рассказов, посвященных быту актеров, и первых драматических опытов, П. П. Гнедич пишет свою большую повесть с выразительным названием "За рампой". Одаренный исключительной наблюдательностью и искусством психологического анализа, автор явил здесь неведомый ранее читателю мир творческих переживаний художника сцены. Изображая стилистичную карьеру талантливого артиста Атуева, Гнедич углубляет этот благодарный бытовой сюжет постановкой острой проблемы о взаимоотношениях актера и воплощаемого им лица; судьба театрального деятеля, испытавшего радость органического слияния с ролью и роковые муки, ощущаемые при невозможности овладеть ею, знакомая каждому истинному артисту, была впервые ярко представлена русскому обществу.

В позднейшие годы П. П. Гнедич продолжает писать повести и романы, но страстная любовь к театру все решительнее влечет его на путь драматурга. Ровно сорок лет тому назад, 26 февраля 1883 года, в б. Александринском театре в бенефис Н. Ф. Сазонова ставится первое значительное сценическое произведение П. П. Гнедича "На хуторе", а в 1890 году



„Холопы“ (М. Г. Савина).

автору же получил Грибоедовскую премию общества драматических писателей за пьесу „Перекасти - поле“. Дальше—созерцатель художник превращается в практического работника театра. Он—член театрально-литературного комитета при б. императорских театрах (1891 г.), руководитель репертуара театра Литературно-художественного общества (1895 г.), наконец, с 1900 года—управляющий петербургской казенной драматической труппой.

Но сложные обязанности администратора не могли ни оторвать П. П. Гнедича от служения литературе, ни помешать естественному развитию его творческой личности. Племянник вдохновенного переводчика Гомера, Н. И. Гнедича, способный ученик петербургской Академии художеств, Петр Петрович, конечно, продолжал идти по пути, подсказанному ему самой природой, и создавал новые беллетристические и, особенно, драматические произведения. Лучшие пьесы П. П. Гнедича,—его „Холопы“, „Ассамблея“, „Светлейший“,—уносят нас в мир родной старины, чудесно ожившей во всей характерности своего быта, нравов и обстановки; смутно представляемые нами по картинам и памятникам, образы прошлого облек-

лись под пером поэта-драматурга в плоть и кровь, задвигались, заговорили... И заговорили прекрасным, глубоко народным русским языком,—тем самым языком, который некогда поддерживал во дни сомнений духовного отца Гнедича, И. С. Тургенева. И еще одна общая черта позволяет мне сближать между собою обоих писателей: их глубокая внутренняя культурность. Все, созданное Гнедичем,—необыкновенно мягко, выдержанно, благородно. Рисуемые им картины проникнуты светлыми мотивами гуманности, чувства человеческого достоинства, не мирящегося ни с какими проявлениями холода и стремящегося к свободе. После общения с Гнедичем, невольно хочется воскликнуть: счастливцев! он прожил большую жизнь в том радостном совершенствовании своих душевных и умственных сил, которое теперь почти недоступно нам, поставленным судьбою в иные условия существования! Действительно, в лице Петра Петровича мы имеем прекрасное, драгоценное звено, соединяющее наше настоящее с лучшими сторонами минувшего, героического периода родной литературы, с тем прошлым, которое уже представляется нам окутанным фантастической дымкой старины... *Н. Розенталь.*

САРРА БЕРНАР.

Телеграф принес известие о кончине великой французской артистки Сарры Бернар.

Сарра (Розина) Бернар, родилась в Париже 22 х 1844 г. Она была дочерью берлинской еврейки, которая рано покинула свою семью и поехала искать счастья в Париж. Отец ее, имени которого она не имела права носить, крестил ее и поместил в монастырь. По выходе из него она решила сделаться артисткой и поступила в Консерваторию, где занималась у Прово и Самсон и удостоилась премии, благодаря которой была принята в 1862 г. в французский театр. Дебют ее состоялся в „Ифигении“ и прошел с успехом. Спустя некоторое время Сарра Бернар покидает Французскую комедию и переходит в Жимназ, но там остается очень недолго и в один прекрасный вечер исчезает из Парижа. По своем возвращении эта молодая бродяжка в соединении с избалованным ребенком—как назвал ее Сарса, не находит театра, где выступить и, мучимая тоской по сцене, выступает под вымышленной фамилией в театре Сен Мартэн, в пьесе „Лесная газель“. Благодаря протекции, ей удается получить ангажемент в „Одеон“, в котором она дебютирует в январе 1867 г. в „Ученых женщинах“. „Великая Сарра“ не только была одной из величайших артисток нашего времени, но была также и выдающимся скульптором. Работы ее неоднократно были выставлены в Салоне и привлекали внимание публики. Сарра Бернар гастролировала с большим триумфом в России. Последний раз она приезжала в Петроград в 1909 г. *М. Д.*

Александр Яковлевич Головин.

двадцатипятилетие его работы в Академических театрах).

I.

В юбилейном потоке, захлеснувшим все Петербургские театры и испестрившим стены города разноцветными афишами и плакатами, особенного внимания заслуживают три даты, имеющие безусловное историческое значение неких "вех", отмечающих поворотные моменты в развитии русского театра и русского искусства. Эти даты: двадцатипятилетний юбилей деятельности художника Александра Яковлевича Головина в Академических театрах; двадцатипятилетие режиссерско-театральной деятельности Вс. Эм. Мейерхольда и, мне бы хотелось прибавить сюда еще юбилей, приближающийся или б. м. уже истекший, "Мира Искусства", т. е. того плодотворного и необычайно разностороннего идейного движения 90-х годов, на почве которого возникло и развилось творчество обоих выше упомянутых замечательных деятелей театра.

Отдельные события и участники этого движения до такой степени тесно переплетены между собой и персональными и творчески идейными влияниями и узлами, что в данном случае невольно затрудняешься говорить о юбилее А. Я. Головина не затрагивая его отношения к "Миру Искусства", к "абрамцевским" увлечениям Поленовой, Якунчицовой, Врубеля, Малютина и Васнецова, к Дятилевским постановкам русских спектаклей в Париже, его сотрудничеству на академической сцене с Коровиным и Мейерхольдом. Все это образует одну цельную, законченную, полную блеска и жизни картину напряженного культурного подъема, в которой своеобразная и глубоко индивидуальная фигура А. Я. Головина занимает определенное, органически необходимое место. В настоящее время мы можем уже вполне объективно оценить значение пройденного периода, ибо, хотя главные его участники, еще полные бодрости и сил, продолжают неумолимо трудиться в разнообразных областях ху-

дожественной жизни, но над всем движением в целом явственно чувствуется *веяние истории*.

Значение "Мира искусства" далеко не исчерпывается узкими рамками нового направления в живописи...

Оно не было и не стремилось быть "направлением". школой. Тем разнообразнее, всестороннее и полнее было его освещающее воздействие на самые разнообраз-



Автопортрет А. Я. Головина.

ные отрасли искусства и художественного быта: книжная графика и архитектура, кустарное производство и обстановка жилищ; дамские мешочки и грандиозная реформа театральной живописи, новое направление в изучении нашей художественной старины и связь с последними техническими завоеваниями Запада, реформа балета (Жюккин-Дятилев) и реформа женской прически (Вахст) и т. д. и до бесплощности. Не все стороны этой кипучей деятельности дали одинаково прочные результаты, но тем не менее до сих пор нельзя не изумляться энергическому размаху, разнообразию интересов, гибкости и чутко, проявленным руководителями движения в выборе

того, что было необходимо и важно для оживления и оплодотворения всех сторон русской художественной культуры.

Исходной точкой всего движения была борьба за самоудовлетворяющее значение живописи, за освобождение живописно-изобразительной стилистики от чуждых ей начал сюжетности, психологизма, от гражданских и исторических тенденций, игравших столь видную роль в творчестве передвижников.

Место общественных стремлений передвижничества занимает *эстетизм*, вера в превалирующее значение искусства перед жизнью. Неужелюбий, но крепкий национализм предшествующего периода заменяется блестящим, хотя и несколько поверхностным западничеством.

С социологической точки зрения несомненно "Мир Искусства" представлял "ренессанс" дворянских элементов русской культуры.

Отсюда—*ретроспективизм*, обостренная восприимчивость к красоте и очарованию минувших эпох, глубокое понимание старинной архитектуры, стилистика быта, столь странно совмещавшееся у художников "Мира Искусства" с модернистскими (для своего времени) приемами техникой письма.

Но отталкиваясь от передвижничества в его гражданских и народнических тенденциях, "Мир Искусства" в значительной мере являлся его продолжением в смысле непосредственности изобразительного реализма. Прямая линия развития связывает в этом отношении Репина с Серовым, Рябушкиным, Малявиным, Малютиным, Кустодиевым.

Этот унаследованный от отцов, порою наивный реализм далеко не всегда уживался с стилизаторскими и стилистическими опытами, увлечениями тех же художников, так что вся история "Мира Искусства" представляет борьбу между этими противоречивыми элементами, не только между отдельными художниками, но чаще всего в творчестве одного и того же мастера.

Совершенно особняком стоит идущие от Васнецова опыты той же группы художников воссоздания русского нацио-

нального (и частью восточного "азиатского") стили. Отличительной чертой этих опытов было восприятие народности, как *экзотики* и, в отличие от передвижников, в ее эстетическом преломлении через народное творчество.

Все это разнообразное, полное противоречий, но живое, могущественное и пленительное движение наибольшей интенсивности движения и блеска достигает в реформе зрелищной стороны театра. Этой сказочной, эфемерной, но и столь увлекательной для живописца работе лучшие художники "Мир Искусства" отдали самые сокровенные, самые глубокие и тонкие свои вдохновения. В частности драгоценнейшую и наибольшую по объему и значению часть своего творчества отдал театру и Александр Яковлевич Головин.

Все отличительные черты и особенности направления — тонкое чувство стилистики эпохи, археологизм в соединении с фантастикой, восточное варварство и западная утонченность, стремление к плотной живописи и красочный орнамент, широкие приемы импрессионистической техники и дробная орнаментика народных узоров, все, как кажется, соединилось, чтобы превратить сцену в неслыханный, ошарашивающий и чарующий "вихрь" зрительных ощущений. Колоссальность масштабам, световые эффекты, яркость краской живописи — все этому содействовало. Художник из второстепенного служителя сцены стал ее неограниченным властелином и распорядителем.

Во всех отраслях театрального искусства *глаз*, хорошо воспитанный, требовательный и утонченный должен был быть удовлетворен раньше всех других органов чувств. Все живое на сцене, дабы сохранить свое значение, должно было приспособиться и отвечать его требованиям.

Ясно, что при живописно-пластической беспомощности наших актеров, воспитанных в совершенно иных традициях реалистического и бытового театра между ними и художником должен был явиться посредник в лице режиссера—организатора двигательной стороны спектакля, на основе пластического пространства дан-

ного живописцем. В этом секрет тесного сотрудничества таких людей, как Головин и Мейерхольд. В этом же, скажу в заключение, залог того, что совместными усилиями художника и режиссера будет воспитан для нового театра *новый актер*, который воскресит древнюю мечту человечества увидеть на сцене воплощенный образ идеального, *совершенного* человека.

Вот почему, среди множества театральных юбилеев, с особой радостью хочется отметить юбилей театрального художника.

II.

Биография А. Я. Головина может служить прекрасным примером того, как цепь случайных событий с почти "разумной" настойчивостью определяет конечное назначение творческой личности, ее "призвание" и судьбу. А. Я. родом москвич и влияние Москвы с ее живописным, своеобразным, чисто русским, патриархальным складом явственно звучит как в личном, так и творческом облике художника, сквозь все позднейшие петербургские и европейские настроения. Детские годы А. Я. проводит в Петровском-Разумовском, в обстановке старинной барской усадьбы с Петровским дворцом и великолепным парком. Сергей Маковский справедливо полагает, что этим бессознательно воспринятым в юности от природы впечатлениям мы обязаны чарующим пейзажам "Руслана" ("Сады Черномора") и "Орфея", как равно и многочисленными станковыми пейзажами, играющим не малую роль в творчестве мастера. Весьма рано также обнаруживается у Головина тяготение и интерес к театру. Благодаря счастливой случайности, еще подростком, 12-13 летний "Саша" получает доступ в "святыня" — за кулисы Московского Малого театра, позднее — юношей сам участвует в любительских спектаклях, все это однако без серьезного намерения посвящать себя сцене и искусству. Л. Я. Поливанов, директор гимназии, где А. Я. учился, первый обращает внимание на живописное дарование Головина и по его совету А. Я. в 1882 г., после 10-ти месячной подготовки, поступает в Московское

Училище Живописи и Ваяния. Опять, имея в виду будущего декоратора, нельзя не признать особой удачей, что А. Я. первые два года школьных занятий посвящает изучению *архитектуры*, что несомненно имело важное значение для его дальнейшего развития. После 2-х лет А. Я. переходит на живописное отделение, где занимается под руководством Прянишникова. 1884 г. — первая самостоятельная картина — "Снятие со креста". 1895 г. — путешествие в Италию — первое серьезное знакомство с памятниками европейского искусства и, оставшееся навсегда, увлечение южной природой с ее необузданной и в то же время гармонической красочностью. В те же годы — пребывание в Париже, занятия живописью у Рафаэля Коллена и путешествие в Испанию, занимающее видное место в последующем творчестве Головина, не только как декоратора "Кармен" и "Дон-Кихота", но и как автора целой серии блестящих, выразительно живописных "испанок". В следующем 98 г. совершенно случайным образом А. Я. получает, через знакомого, предложение написать декорации к "Ледяному Дому". Корочею с большими колебаниями принимает заказ и сразу же в этой первой своей театральной работе поражает ремесленников декораторов невиданными (чисто живописными) приемами своей техники. "Против всех правил, опрокинув ведро клеевой краски на растянутый холст, я, так рассказывает Головин о своем первом опыте, повез эту жидкость куда-то вверх огромной лопатой и с этого момента уже ничего не боялся".

С "этого момента" начинается почти непрерывная, громадная по размаху и значению, неутомимая деятельность Головина в качестве декоратора Академических театров в Москве и Петербурге. За "Ледяным Домом" следует "Волшебное Зеркало", с знаменитой декорацией сада, затем "Дон-Кихот", писанный в сотрудничестве с Коровиным. Высшим достижением этого первого периода театрального развития Головина явилась постановка "Псковитянки", впрочем вызвавшая хотя и свистки на первом представлении

непривычной широтой и смелостью живописных приемов. Второй период развития открывается целым рядом прелестных "северных" композиций на темы Ибсеновских драм ("Призраки", "Эйольф", "Женщина с моря") и пьесы К. Гамсуна "У врат царства" для Александринского театра, также необычайной по свежести серебристого зеленого тона декорации к "Золоту Рейна" ¹⁾ (1905 г.) и заканчивается почти чрезмерной, ослепляющей красочной роскошью "Кармен" (кабачек) 1906 г. Последующие годы вплоть до начала войны А. Я. главным образом отдает планировке и осуществлению постановок "Дон-Жуана" и "Маскарада", совместно с В. Ф. Мейерхольдом. По тщательности разработки и архитектурности и цельности общего замысла эти две постановки занимают особо важное место в творчестве художника, вызывая до сих пор неослабный интерес публики, и являясь как бы итогом театральных достижений старого режима. К ним примыкают разработанные также в сотрудничестве с Мейерхольдом, поэтичные, воздушные декорации к "Орфею" и изысканно-идеологическая и остроумно-красочная "Электра" Штрауса, с ее, по выражению С. Маковского, "критической *mise en scène*". Перед войной А. Я. Головин принимает участие в Дягилевских спектаклях в Париже ("Борис" и "Жар-Птица"), явившихся, как известно, триумфом русского искусства вообще и театральной живописи в частности.

За 5 лет Революции А. Я. Головин продолжает усиленно работать в Академических театрах в Петербурге, обнаруживая новые и невиданные стороны своего неисчерпаемо-свежего дарования. За последние годы им выпоаянены: 1) "Соловей", 2) "Петр Хлебник", 3) Королева Мая", 4) "Жар-Птица" и 5) "Сольвейг", и готовятся к постановке "Женитьба Фигаро" и "Севильский Цирюльник".

При этом необходимо отметить, что Головин никогда не был узким специалистом декоратором. На ряду с колоссальной

театральной работой, А. Я. все время продолжал культивировать и протрет, и картину, и пейзаж, считаемый даже некоторыми критиками наиболее сильной стороной его таланта. Чрезвычайно любопытны были также его проекты утвари и кустарных изделий для Абрамцевской мастерской и росписи в доме Яхунчиковых и кустарного отдела Всепршной Выставки в Париже (1900 г.). К сожалению эти последние опыты, как и станковая живопись Головина, разбросанная по частным собраниям, почти неизвестны широкой публике... Ибо, не смотря на тесную связь с журналом и обществом "Мира Искусства", с самого его основания, А. Я. лишь крайне редко принимал участие в его выставках.

На высказанное как-то по этому поводу изумление А. Я., с беспечностью истинного художника, отвечал, что его выставки в течение 25 лет были сцены всех Академических театров Москвы и Петрограда и что большей выставки вероятно не имел ни один художник в России.

Лев Пумпянский

(Окончание следует).

□ □ □

Э. А. Купер.

В четверг, 12 апреля, празднует 25-летие своей артистической деятельности Эмилий Альбертович Купер, самый выдающийся из современных дирижеров в России.

Я не хотел бы, чтобы такую высокую квалификацию артиста сочли за обычное юбилейное восклицание, и потому позволю себе подробно остановиться на тех качествах дирижерского таланта Эмилия Альбертовича, которые дают ему право на столь высокое и почетное положение в музыкальном мире.

Начну с технической стороны дирижерского искусства, столь мало знакомой большой публике. Эмилий Альбертович высоко и разносторонне

1) Особенно мне вспоминается 2-я картина 1 акта: берега Рейна.

образованный музыкант. Помимо глубоких теоретических знаний, Э. А. хорошо играет на рояли и прежде прекрасно играл на скрипке: в первой половине 90-х годов Э. А. концертировал, как солист-скрипач в Вене, Будапеште, Константинополе. Особенно ценно для Э. А., как дирижера, это то, что он, раньше чем сделаться дирижером, прошел стаж оркестрового музыканта в качестве концертмейстера в Киевской опере (1896—98 гг.).

Э. А. обладает тонким тональным и красочным слухом, что сообщает его репетициям с оркестром необходимый авторитет. Э. А. обладает твердым „собственным“ ритмом, который и дает ритмическое единство такому сложному аппарату, как оркестр, особенно в соединении с хором и певцами.

Но все эти качества, без которых нельзя вообще быть дирижером, пропадают даром, если артист, желающий управлять оркестром, не имеет двух психических особенностей, далеко выделяющих его из уровня даже очень одаренных музыкантов: это: 1) способность сосредоточивать внимание одновременно на нескольких вещах и 2) воля, сильная индивидуальность, подчиняющая себе это многоголовое чудовище—оркестр.

Посмотрите, сколько дел одновременно совершает дирижер, управляющий спектаклем.

Он читает глазами партитуру, т. е. воспроизводит внутренним слухом сложнейшие сочетания звуков, изображенных на многих строках (до 40!), при чем на разных строках один и тот же нотный знак имеет разную высоту. Во 2-х, дирижер слушает внешним слухом эти сложнейшие сочетания, и обязан тотчас же знать, какая нота и у какого музыканта взята не верно. В 3-х, он дает ритм движениями палочки, при чем он должен заставить подчиниться этому ритму иногда несколько сот человек, расположенных на значительных от дирижера расстояниях; но кроме движений палочки дирижеру приходится иногда

сигнализировать электрическим звонком (левой рукой) закулисной музыке. В 4-х, дирижер должен следить за ходом действия на сцене, где ежеминутно могут произойти такие задержки



Э. А. Купер.

или ускорения в действии, с которыми легко может разойтись исполнение оркестра. В 5-х, дирижер должен находиться в психическом контакте с каждым из участвующих в музыкальном исполнении (а их бывает несколько сот), давая одному—вступление палочкой, взглядом или кивком головы, другому—поощрение улыбкой, иного—угрожающим жестом приглашая к вниманию и т. д. Такая психическая деятельность предполагает совершенно особенное устройство психики, и, прежде всего, значительно более скорую психическую реакцию, чем у среднего человека. Вот этим драгоценным даром Купер обладает в высочайшей степени.

Что касается воли, то это качество требуется от дирижера в такой-

же мере, как от полководца или вождя, стоящего во главе толпы. Этой именно воли, которая так ярко проявляется у Купера, и не хватает у большинства русских, даже самых лучших музыкантов, знаменитых композиторов; вспомним хотя бы Чайковского, когда он сам дирижировал своими сочинениями.

Наконец, еще одно требование предъявляет существо дела к дирижеру—он должен в необычайной степени владеть собою, иначе он теряет власть над массами.

Вот те качества, которые делают Купера с технической стороны первоклассным дирижером.

Обращаясь к духовному творчеству в исполнении Купера, укажу прежде всего на то, что эта сторона встречается в публике довольно часто те или другие возражения. Одни обвиняют дирижера в произвольном толковании партитуры, другие в грубости вкуса, одни находят, что в такой-то пьесе он взял темп слишком скорый, другие наоборот упрекают его за слишком медленный темп в такой-то пьесе и т. п.

Какой имеется критерий для установления правильного суждения в этих случаях? Ведь здесь идет речь о вкусах, а „о вкусах не спорят“, как говорит глупая пословица, глупая потому, что именно о вкусах больше всего спорят. Самый важный вопрос—это о точном исполнении партитуры. В этом отношении дирижеры делятся на две категории: до Рих. Вагнера господствовал тип дирижера, исполнявшего „букву“ партитуры и отказывавшегося от индивидуального элемента в дирижерском творчестве. Вагнер (с первого своего исполнения 9-й симфонии Бетховена в 1849 году) создал школу (целая плеяда гениальных учеников его: Бюлов, Ганс Рихтер, Мотгль, Никиш и др.), которая выдвинула личный элемент в дирижерском творчестве и совершила полный переворот и в исполнении оркестра и во вкусах публики. Это плодотворнейшее начало таит в себе

однако великие опасности, когда свой „личный“ элемент вносят в исполнение дирижеры, не имеющие на это права, потому что у них нет своего творческого лица. Тогда получается произвол и отталкивающее кривляние.

Купер имеет свое творческое лицо: что бы он ни дирижировал, он имеет всегда определенные намерения и, при достаточном числе репетиций, проводит эти намерения полностью. Но ни о каком произволе в его дирижировании не может быть речи. За весьма немногими исключениями (например в последнем акте „Кармен“). Купер следует указаниям партитуры (темпы и динамика) гораздо точнее, чем это делают большинство современных дирижеров. Но, конечно, сила впечатления в исполнении Купера зависит от его искренности, от того, насколько близки его душе те эмоции, которые он (выполняя намерения автора) хочет вызвать в слушателя. Понятнее всего будет моя мысль на конкретных примерах.

У нас Эмилий Альбертович дирижировал 14-ю операми и двумя балетами (с сентября 1919 года). Из них, могу с гордостью сказать, шли у нас прямо превосходно такие Шаляпинские спектакли, как „Ворис“, „Хованщина“ и „Псковитянка“. Я позволяю себе сказать „с гордостью“, потому что с ужасом вспоминаю обстановку, в которой мы работали в протекшие годы. Добиться такого исполнения в почти не топленном театре, с голодным (в буквальном смысле) персоналом, возвращающимся из спектакля в холодные и темные квартиры,—для этого нужно иметь такую волю и выдержку в труде, какую обладает Купер.

Несколько слабее (в зависимости не от Купера, а от состава исполнителей) шли у нас: „Руслан“, „Снегурочка“, „Садко“, „Онегин“, „Мазепа“, „Пиковая Дама“, „Валкирия“, „Зигфрид“, „Кармен“, „Аида“. Но и эти все спектакли в большинстве случаев можно было назвать прекрас-

сними по сколько это зависело от дирижера.

Наиболее удачными исполнениями Купера я считаю „Китеж“ и „Салтана“ Римского-Корсакова. Какая-то му причина?

Купер лучше всего исполняет ту музыку, которая выражает сильные страсти, глубокие, чисто человеческие чувства (вы не смотбите на то, что у Вагнера фигурируют боги—это только так называется); но мистические переживания и веселый комизм, как мне кажется, мало говорят его душе, и в этом причина тяжеловесности „Салтана“ в исполнении Купера и скуки „Китежа“. Относительно последнего (я говорю о последней картине „Китежа“, где должен бы проявиться мистический экстаз) Эмилий Альбертович, быть может, скажет, что мистического экстаза нет в самой музыке Римского-Корсакова—не спорю.

Я не имею места входить в подробности оперного исполнения Купера (это сюжет очень интересный), и перейду к его симфоническим концертам в Филармонии. Здесь Эмилий Альбертович исполнил значительно более ста концертов и, значит, сыграл почти весь симфонический репертуар. Именно здесь чаще всего и раздаются нарекания на отступления от партитуры и проч. Конечно, среди этих концертов бывали и неудачные, благодаря недостаточному числу репетиций, утомлению оркестра и др. случайным причинам, но и здесь я отрицаю произвол в толковании Купером симфонической музыки, и отмечаю его огромные заслуги перед новой публикой по ознакомлению ее со всеми выдающимися симфоническими сочинениями в прекрасном исполнении.

Переходя к другим чертам в характере Эмилия Альбертовича, отмечу его неутомимость в работе и любовь к труду, и совершенно исключительные организаторские способности, столь редко встречающиеся среди артистов. За неимением места я ничего не скажу об организационной работе

Купера в созданной им Гос. Акад. Филармонии, но остановлюсь на том, что сделал он в этом направлении в Гос. Акад. опере. Купер занял у нас дирижерский пульт в сентябре 1919 г., когда вместо выборного совета опера и балет перешли в ведение назначенной Директории, во главе которой стоял И. В. Эскузович. В это время самоуправление оперы довело это учреждение почти до самоупразднения: состоял бессменно секретарем Совета, а позже всех других форм управления театром, я беру на себя смелость утверждать, что артисты не могут и не должны сами управлять своим театром ни в хозяйственном, ни в художественном отношении. Такие исключения, как Купер, соединяющий в себе большого артиста и замечательного практического организатора, только подтверждают мое утверждение. Так вот именно Купер, назначенный (с 4 января 1920 г.) управляющим оперой, а позже (с 11 июня того же года) и балетом, сразу увидел наше больное место: никто не знал, что ему делать, что разучивать, не было организующего центра.

И этим центром стал Купер. Он создал стройный план внутренней работы в опере, играющей решающую роль в жизни этого сложнейшего организма, и железной рукой провел этот план в жизнь, благодаря чему, при невероятно трудных условиях работы, удалось осуществить академический репертуар, дававший смысл нашему бытию. И хотя Эмилий Альбертович уже 1 января 1921 года отказался от управления театром, занявшись Филармонией, тем не менее я считаю, что дальнейший правильный ход оперной работы обусловлен именно направлением, сообщенным ему Купером. Прибавлю к сказанному, что многие молодые певцы должны быть чрезвычайно благодарны Эмилию Альбертовичу за ту правильную выучку, которую он сообщил им, лично занимаясь с ними прохождением партий: такая выучка особенно ценна в эти годы, когда

халтура так злобно понижала художественный уровень артистов.

Я вкратце охарактеризовал работу Купера в Петербурге: прибавлю еще, что он с 1919 года ведет дирижерский и оркестровый классы в Консерватории.

Не менее важна для музыкальной культуры России деятельность Купера в Москве и в провинции.

В силу материальной нужды Купер уже мальчиком 12 лет играл на скрипке в оркестре в Благородном Собрании в Одессе, зарабатывая себе на хлеб (родился 1 декабря 1877 г. в Херсоне). Я отмечаю этот факт потому, что он подчеркивает упругость характера и силу воли в человеке, который не погряз в этой грустной обстановке, но сумел спасти свой талант и сделаться знаменитым артистом и разносторонне образованным человеком.

Первоначальное музыкальное образование Э. А. получил у своего отца, который начал учить его на скрипке с 8 лет. Затем мальчик поступил в Музыкальное Училище в Одессе, где окончил курс в 1891 году у Фримана (по скрипке) и Молчанова (по теории музыки); рояль он проходил у Без-Корнилович. В том же году Э. А. уезжает за границу и заканчивает свое музыкальное образование в Вене у Гельмссбергера. В 1896 г., после ряда концертов (соло на скрипке) за границей, Э. А. получает место концертмейстера в Киевской опере, затем становится помощником дирижера в Гельсингфорсе в Александровском театре, в италийской опере в Одессе, в Харькове (Церетелли), и в 1898 году дирижирует „Травиатой“ в Панаевском театре в Петербурге, с какого времени и начинается самостоятельная дирижерская карьера Э. А.

В 1899 году Э. А. совершает по провинции оперную поездку с Шаляпиным и Собиновым; сезон 1890—1900 г. он проводит в Ростове на Дону, где им впервые исполнены были: „Садко“, „Царская Невеста“, „Оприч-

ник“, „Тангейзер“. Затем 7 лет Э. А. работает в Киеве (Новый Городской театр, антреприза Бородая и Брыкина), проводя летние сезоны этих годов в Петербурге (опера в Аркадии).

С 1907 до 1919 года Э. А. основывается в Москве и работает сперва в Русской опере в театре Солодовникова, потом (1908—09 г.г.) у Зимина, где впервые в Москве Э. А. поставил „Золотого Петушка“ Римского-Корсакова и „Мейстерзингеров“ Вагнера, и, наконец, с 1910 года в Большем театре, где Э. А. впервые были исполнены: „Золото Рейна“ и „Гибель богов“ Вагнера, „Салтан“, „Царская Невеста“ и „Кашей“ Римского-Корсакова, возобновлены: „Тангейзер“, „Самсон и Далила“, „Кармен“ и ряд других опер.

С 1919 года начинается деятельность Э. А. в Петербурге, описанная выше.

Как симфонический дирижер Э. А. провел в течение 5-ти сезонов в Москве концерты „Кружка любителей русской музыки“ (программы только из произведений новой русской школы); и целый ряд лет дирижировал симфоническими концертами Московского Отделения Русского Музыкального Общества, где впервые исполнил: „Божественную поэму“ и „Экстаз“ Скрябина. Заслуживает быть особо отмеченным юбилейный концерт Общества в 1910—11 году, где были исполнены Э. А. сочинения трех питомцев Московской консерватории: Танеева „Дамаскин“, Рахманинова (ф. п. концерты—исполнял автор) и Скрябина „Экстаз“.

В Петербурге Э. А. весьма интенсивно ведет симфонические концерты Гос. Ак. Филармонии, о чем сказано выше.

Наконец, отмечу педагогическую деятельность Э. А. В Киеве Э. А. вел оперный класс в Музыкальном Училище, в Москве в 1918—19 году был профессором класса ансамбля в Консерватории, и в Петербургской консерватории занимает пост профессора дирижерского и оркестрового класса.

Из этого самого короткого очерка видно, какое большое значение для развития музыкального дела в России имеет неутомимая и разнообразная работа Эмилия Альбертовича.

К этому нужно прибавить успешные выступления Э. А. за границей, где он являлся энергичным пропагандистом русской музыки. В 1909 г. в антрепризе Дягилева в Париже Э. А. дирижировал „Русланом“ (1-й акт), „Юдифью“ (3-й акт), „Игорем“; в 1911 г. в Лондоне Э. А. впервые исполнил „Хованщину“; в 1913 г. в Лондоне Э. А. впервые поставил „Псковитянку“ и „Бориса Годунова“; в 1914 г. в Париже впервые исполнил „Золотого Петушка“ Римского-Корсакова, „Соловья“ и „Петрушку“ Стравинского и повторил „Хованщину“ в Лондоне; в 1922 г. дирижировал в Берлинской Филармонии концертом из сочинений Чайковского и в Франкфурте „Борисом Годуновым“.

Эмилий Альбертович написал ряд сочинений для скрипки и значительное число романсов, из которых почти все напечатаны за границей или в России.

Эмилий Альбертович, которого мы все знаем, как человека любящего жизнь и умеющего ею наслаждаться, может по справедливости сказать, что он прожил первую половину своей жизни, как истинно счастливый человек, потому что не покладая рук делал то дело, которое любит, работа над которым сама по себе есть наслаждение, и к этому он может с гордостью прибавить, что счастье свое он сам сковал, как Зигфрид свой меч. Эмилий Альбертович в настоящее время в полном расцвете сил, и мы желаем ему в дальнейшем такой же счастливой, полной труда, жизни. Дай Бог только, чтоб ему дана была возможность поработать над новыми произведениями русских композиторов, которых с такой жадностью и нетерпением ждут и артисты, и публика.

Виктор Вальтер.

□ □ □

К постановке „Тангейзера“ в Б. Академич. оперном театре.

«Тангейзер» (1845 г.), идущий в парижской постановке в юбилейный бенефис Э. А. Купера, имеет весьма важное значение в начальном творчестве Вагнера. Во-первых, он устанавливает мужественные, величественные черты его стиля, после исторических воплей «Моряк-спиталец» и мелодраматических выкриков, на итальянский манер, «Риенци». «Тангейзер» высказывается всегда весь, с исчерпывающей полнотой — восклицает Вагнер в своей знаменитой статье об его исполнении.

Общее у него с его предшественниками, главным образом, то, что он продолжает предпринятый Вагнером революционный поход против пережитков старины. «Риенци» дал переоценку власти, в «Моряке-спитальце» мы усмотрели революционные стрелы, направленные против неба и божества, и, наконец, в «Тангейзере» выражен смелый протест против всевластия церкви, равно как протест условной, устарелой нравственности.

Волпощенное в варбургском певце (не убоившемся сатанинского «звериного грота» и проклятия дала), — желание свободы и цельности, воплощенное, при том, в крайне вдохновенных звуках (вспомните все песни Тангейзера и его рассказ о путешествии в Риме), — действует неотразимо на слушателя.

Обыкновенно, указывают, что здесь нет еще настоящего «стиля «музыкальной драмы», и преобладает итальянское разделение на номера (а не на сцены), — что бесконечная, пелобная строится кадансов, вагнеровская мелодия, здесь отсутствует.

Но вспомним, что сам сюжет, знакомящий нас с бытом мнестингеров или варбургских певцов XIII века, потребовал от автора неосенности, закругленной и законченной. Ведь эти знатные певцы пели всегда, при всяких условиях: когда любили или ненавидели, когда путешествовали или оставались в замках, когда собирались на состязания или были одни.

И не находите ли, наконец, что мы, в этой опере, впервые окунаемся в мир германской саги, на обработку которой Вагнер посвятив почти всю жизнь? А это не мог сделать исторический, итальянский «Риенци» и норвежский «Моряк-спиталец».

«Истинно-человеческое узнается только в мифе, саге, сказке (лучше всего — своего народа), вне исторических, условных рамок, пещерных, ползучую природу человека»: — вот

какую формулу отныне выставляет знаменитый создатель «музыкальной драмы».

Чуде сному мигу в неслыханном певце, искренно прославившем чувственную любовь,

И, наконец, значение «Тангейзера»—чисто личное, в биографии его творца: Вагнер был сам непонятым певцом, побывавшим в венерном гряде, шовой красоты и тем напуганным



„Тангейзер“ (А. М. Давыдов).

в противоположность цинкистским морям церкви.—Вагнером дана собственная оригинальная обработка: здесь он не имел предшественников, как в «Риенца» (где сюжет взят из романа Бульвера) или как в «Моряке скитальце», уже ранее обработанном Генрихом Гейне.

В «Тангейзере», следовательно, мы впервые знакомимся с Вагнером, как с самостоятельным поэтом.

филистов, которые также боялись от него, как тюрингская злать—от вартбургского певца (критические нападки, сильные уже после «Моряка скитальца», все растут). Широкая, необузданно-чувственная вадра Вагнера, «бравшая штурмом небо», искала выходы в таком же герое—и нашла его в—Тангейзере.

Все это делает из «Тангейзера» необыкновенно-серьезное и строгое произведение: чув-

ствается, что здесь дело идет о жизни и смерти! Это—опера—не для «удовольствия» и не для празднующихся фланеров.

Вот почему на вагнеровскую драму так обиделись члены парижского «Жюкей-клуба», когда «Тангейзер» торжественно вошел, в 1861 году, на сцену „Grand Opera“ по повелению Наполеона III, выхлопотанному княгиней Метерних. Это была первая международная проба вагнеровского искусства и, увы, неудачная. Преследуемый кредиторами, не имея постоянной работы, не впускаемый еще вполне на родину, откуда он был изгнан за участие в революции 1849 г.,—Вагнер вынужден в Париж, в надежде найти успех в том городе, который проклят был им еще в первый приезд в тридцатых годах (такова забывчивость его природы!).

И вот возникает новал, так называемая «парижская редакция Тангейзера»: учитывая то, что опера в Париже немисима без балета, Вагнер вводит в первый акт громадную пантомимную или балетную сцену: «Венера на трот» (Venus berg). Здесь пляшут вакханты и сатиры, вакханки и дриады, и замирают в сладострастно-щущих позах нимфы; здесь нам показывают картины Леды с лебедем и т. д. В музыкальном отношении прибавился замечательный номер, в котором отразился уже новый вагнеровский стиль, столь контрастирующий с другими номерами «Тангейзера» (исключая рассказа героя о Риме): вы слышите иступленные хроматизмы «Тристана», знаменитые вагнеровские взлеты и замирания на каком-нибудь красивом диссонансирующем аккорде: музыка течет «бесконечно», непосредственно передвигаясь из одного эпизода в другой...

Хотите познакомиться ближе с этим чудным «венеравым гротом»—возьмите фортепианную (не менее чудную) транскрипцию Листа.

Парижская редакция также узаконила появление Венеры на авансцене в третьем действии (вместо отдаленного сияния ее грота). Одним словом, Венере по-парижски было отведено должное. Но Жюкей-клубом и клика Мейербергера ответили свистками на вдохновенные звуки Вагнера, которого за то поддерживали поэты, как Роденер и др.

А. Колпяев.



Двадцатипятилетний юбилей Л. В. Собинова.

Собинов! Это слово стоит сотни других... Это имя обозначает блестящую страдальцу в истории нашего певья. Да и не только певья... Весь облик русского певца переменялся под влиянием такого явления, ибо Собинов не только пел, но и давал прелестью очертания сценические фигуры; — не только играл, но и участвовал в развитии русской музыки, являясь одним из первых и при том дивных истолкователей ее новинок. Мы не помним бы «Онегина» Чайковского и «Майскую ночь» Р.-Корсакова, если бы перед нами не встал такой обольстительный Ленский, такой вдохновенный Левко.

Настоящий Ленский начинается не с Михайлова, певшего на петроградской премьере 1884 года, в присутствии композитора, не с Н. Н. Фигнера, по-своему тоже великодушного артиста, но именно с Л. В. Собинова, схватившего нежные черты несчастного поэта. Это было таким же откровением, как и первое исполнение Нижним «патетической» симфонии Чайковского... Вот уж подлинно: гения познает только гений или, по крайней мере, крупный талант.

Началось это, пожалуй, примитивно, в том свободном, фантастически-сумбурном стиле, который свойственен некоторым русским артистическим начинаниям. Я помню (двадцать пять лет назад!) досчатый театр Аркадии (увы, не греческой, а загорюдиной в Новой Деревне) антрепризы Полякова. Нечто в роде балагана, с плохими сиденьями, с еще более плохим освещением, с небольшим оркестром под управлением маститого Нагалина (неплохого дирижера, но бывшего «вечной ссоре с артистами оркестра: припоминаю увертюру «Тангейзер» без кларнетиста, ушедшего в сердцах, домой).

И на этой гротескной сцене появляется юный красавец, сводивший с ума петербургских барышень (отсюда пошли собиновски), тонкий артист, по главной: старенный необыкновенным тенором с тем чудным, томным «mezavose» — которое потом стало нарицательным. Промелькнул; Надир («Искатели жемчуга»), Ромео («Ромео и Юлия»), Де Грне («Мандри»), Герцог («Риголетто»), Альфред («Травата»), и, конечно: Фауст и Фауст без конца. «Дивный лирический тенор!» прошептала восхищенная толпа...

Я назвал только что все иностранные партии (не забудем и собиновского Лозанриста),

но именно в них мы сначала постигли искусство собиновского „bel canto“. Затем, (а отчасти и параллельно), пришли и русские: Ленский, Левко, Синодал (Демон), князь (Русалка), Берендей (Снегурочка) и т. д. Этот русский собиновский стиль мы особенно постигли в рамках больших театров, когда Собинов уже поет в театре Консерватории или гастролирует в б. Марининском.

Здесь нужно заметить, что в русских фигурах несравненного юбиляра не было той досадной иностранной примеси, которая замечалась у Н. Н. Фигнера, выступившего, впервые, несколько раньше. Если там была талантливая италиянизация Ленского, то здесь гениально вскрыты те нежные, поэтические черты, которые впоследствии так любил отмечать в русском типе прозорливый И. С. Тургенев. Не скажете ли вы, что в собиновском Ленском есть что-то от Рудина и даже от Аси? Между тем, фигнеровский юноша был очень недалек от Ромео и Фауста.

Я назвал два имени, начавшие отныне смело влиять на ход русской оперной сцены. Почти параллельно приходит Ф. И. Шаляпин, подкрепляющий своим могучим басом интересный и без того дуэт; несколько позже придет И. В. Ершов со своими вагнеровскими типами. Вот эта могучая мужская «четверка» овладеет нами на несколько десятилетий и мы, изумленные, успеем только попытаться определить, что «Фигнеру улыбается более активное, мужественное искусство, а Собинову — более нежное, женственное»...

Но будет ли такая формула окончательно правильной? Разве бурно протестующий против подлости своих врагов Ромео не также удается Собинову, как и нежный, любящий?! Разве взбешенный Ленский не передая юбиляром изумительно, почти так же, как Ленский мечтательный?

Но нежные, ласкающие свойства голоса диктуют замечательному артисту известные рамки, переступать которые мешает ему сценическая мудрость.

Неправда-ли, его странно увидеть в Рауде, Германе или даже в Садко?!

В общем, можно ли подыскать точную формулу для капризного таланта оперной сцены?

Он самодовлеет, он имеет собственные законы, собственную жизнь, ибо он — Собинов, — целая школа, целая эпоха нашего вокального развития. Говоря о школе, о крупном явлении, я отделил от него посторонние напысы. Собиновички оставили в нас лишь комп-

ческую память своей истеричностью, но Собинов нам вечно останется дорог, как одно из дивных воспоминаний.

А. Коптлев.

□ □ □

ТАМ, ГДЕ ЖАВОРОНОК ПОЕТ.

Академический малый оперный театр дал ряд художественных постановок старинных, т. наз. классических оперетт. Ныне театр впервые исполняет современную оперетту, новейшее произведение Легара. Важен не только тот факт, что, наконец, после Оффенбаха взялись за Легара, который техникой композиции также далек от автора «Прекрасной Елены», как Римский-Корсаков, от Верстовского. Событием является первое исполнение в Петрограде Легаровской музыки в соответствии с требованиями, которые композитор предъявляет к оркестру и которые до под силу выполнить в опереточных театрах. Настоящей «Пытанской любви» и «Евы» мы еще не слышали, зато музыка «Жаворонка» дойдет до нас во всей ее прелесть.

Крошка Маргит ушла, исчез с ней и жаворонок, распевавший в клетке свои весенние песни. Художник Сандор видит, что все разом у него опустело; еще раз поет он ту песенку, которую он влюбленно напевал Маргит и произносит «все кончено». Закавец.

Так кончается полая оперетта Легара. К драме в оперетте мы уже привыкли. Но вот и новый этап в развитии опереточного искусства: нет больше надобности в счастливой развязке, возможна не только оперетта с драматическими сценами, но и драматический финал. Что же, после этого оперетта? Один из комических жанров театрального искусства или только форма, смесь юмора, диалога и танца, в которую может быть вложено любое содержание?

Сюжет оперетты удивительно прост. Художник полюбил деревенскую девушку, с которой он писал портрет, взял ее с собой в город, где она оказалась не на месте, вернулся к своему прежнему увлечению — артистке и потерял любившую его простую девушку. Ни одного qui-pro-quo; черта эта стала отличительной для новых опереточных либретто. Сценические положения «Жаворонка» беспрестанно напомним о «Еву», то «Цыганскую любовь» и другие предшествующие произведения. Номера юмора удачно связаны с развитием действия. Во всем либретто видны попытки создания натуралистической оперетты. Самый условный

вид театрального искусства служит здесь выявлению житейской психологической драмы. Персонажи живы, отпечаток амплуа резко не сказывается; компи приближается к характерному резонансу, каскадной поручается настоящая лирика, лирическая становится немного *ingenue naive* и т. д. В изящные, милые старые формы влило новое содержание. В результате, чтение и проигрывание «Жаворонка», с его безискусственным, житейским финалом, производит сильное впечатление.

С натурализмом связан в музыке национальный колорит. С «Венгерского пути» которым пошел Ледар в «Цыганской любви», он перешел и в «Жаворонке». Повсюду рассыпаны отзвуки: «Наконец один», «Звездочета», «Цыганской любви», лирика Вильмы и Салдора сделаны по обычному рецепту «Веселой дюэты» (Росильон), «Евы» и старого „Kastelbin der'a". Неизменные вальсы в любимом *g. dur* Удачно найден лейт-мотив, интересно сделан дует Вильмы и Паля (интернациональная каскадность и национальный юмор). Мелодии легко запоминаются. Ритмы обычные Ледаровские, темпы также. На ряду с польками и вальсами впервые введен интересный по ритму *fox-trott*. Нововведение — колоратура (*ad libitum*) в партии Маргит. В итоге, обычные мелодическая изобретательность и мастерство обработки Ледара. Интересна оркестровка; требуется чистота, очевидно введенная в оркестр больших немецких опереточных театров.

А. М.

□ □ □

Б. В. АСАФЬЕВ О МУЗЫКЕ К «МЕЩАНИНУ ВО ДВОРЯНСТВЕ».

Подбор музыкального материала для настоящей постановки (сделанный Б. В. Асафьевым) выполнен на основе принципа полного соответствия стиля и характера той эпохи. Музыка для нервной постановки «Мещанина», написанная Люлли была создана не в форме иллюстративного сопровождения драматического представления, а как самодовлеющий элемент комедии балета Мольера.

Вследствие постепенного изменения подхода к Мольеровским спектаклям, некоторые видоизменения пришлось сделать и в отношении самой музыки. Но, как уже было сказано, в основу музыкальной композиции Б. В. Асафьевым положено последнее сохранение музыкальной канвы Люлли. Многие номера вследствие этого взяты не из музыки первоначально сочиненной для «Мещанина во дво-

рянстве», а из других произведений композитора, а именно: из «Альцесты» и «Армиды». При этом фрагменты «их, внесенные Б. В. Асафьевым в музыкальную структуру «Мещанина» полностью сохранены (они взяты из партитур 1-х изданий Люлли, хранящихся в Музыкальной Библио. Академических Театров).

Следует быть отмеченным то, что музыкальные номера из вышеупомянутых произведений Люлли как нельзя лучше соответствуют многообразию оттенков всего спектакля «Мещанина во дворянстве». Они пропущены совершенно своеобразным духом, стилем музыки итальянскими страствующими трупами культивируемой. Это весьма соответствует комической канве спектакля, на которой выявляется целая гамма настроений от монументального, героического к резкой буффонаде (например замечательная «Турецкая перемена»). Так как некоторые музыкальные номера вне сомнения имели и чисто сценическое значение, исполнители их вводятся в самые *prises en scenes* спектакля. Ибоком музыкального стиля Люлли Б. В. Асафьев считает формы представлений, даваемых итальянскими страствующими трупами. Это нашло себе особенно яркое выявление в «застольной кантате».

Г. С.

Моя Автобиография *).

Осенью 1894 года я девятилетним мальчиком был приведен в Императорское Театральное Училище на приемные испытания. Членами приемной комиссии, как помнится, были: М. И. Петипа, Х. П. Иогансон, Д. П. Иванов, П. А. Гердт, П. К. Карсавин и др. нас, детей, осматривали со всех сторон, заставляли бегать, ходить, ощущивали наши ноги, после указанной процедуры повели в класс испытать нашу грамотность. Тут со мной случился непредвиденный казус: я, как оказалось, плохо читал по-русски, что было результатом моего обучения в немецком пансионе, где, конечно, больше налегали на язык иностранных, чем на родной. Одним словом, я был забракован для поступления в Училище, как малограмотный. Все же, после хлопот моих родителей, я был принят в Училище, но в качестве приходящего ученика, на год испытания. Такой закон сохранился до нынешних времен. К поступлению моему в Театральное Училище я отношусь как-то бессознательно, во-первых—по молодости лет, во-вторых—потому что мне чужды были семья и общество арти-

*) К предстоящему юбилейному спектаклю Л. С. Леонтьева.

стве, аж как среди моих родных не было никого, кто-бы посвятил себя театру. Единственно, что произвело на меня впечатление, после маленького немецкого пансиона—это грандиозность помещения Училища и многочисленность его обитателей. Не могу похвастать, что мои первые годы учения были легки. Специальный предмет, классические танцы, под руководством Н. К. Карсавина (отец Т. П. Карсавиной), долгое время мне не давался. Обязательство это меня сильно удручало, тем более, что я был приговорен к исключению за неспособность к хореографическому искусству. Весны 1895 года я ожидал с трепетом, весной бывал обыкновенно экзамен по танцам, и полученная на нем отметка служила поводом к увольнению из училища ученика или ученицы, без права поступления вновь. Часто вспоминаю тот трепет, с которым я выходил на середину зала экзаменоваться. Получение на экзамене отметки «7» (в Училище была 12-тибалльная система)—дала мне возможность попасть в кадр воспитанников. Первое свое выступление мальчиком на сцене помню в опере «Евгений Онегин», педшей в Михайловском театре. В первом акте этой оперы мы изображали деревенских ребятшек. Участие мое в балетах началось с балета «Щелкунчик», где я танцевал «Молниисель» во 2-м акте. В дальнейшем, в том же балете Фрица и Щелкунчика. Много, будучи учеником, мне пришлось исполнять на сцене Александринского театра роли со словами в пьесах: «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Гибель Содома», «Камнерская старуха», «Лес», «Ночное», «Бедная невеста», «Фофаня», «Мирская вдова», где у меня на протяжении всей пьесы в 4-х актах, была роль сына вдовы, которую исполняла М. Г. Савина. На экзаменах в драматических спектаклях по классу В. Н. Давыдова я играл в пьесах: «Горе от ума», «Месяц в деревне», «Мария Стюарт» и «Елизавета Николаевна». Впоследствии, будучи артистом, при исполнении драматической или комической роли, я чувствовал, что выступление мое в драматических спектаклях, даже ребенком, и участие на драматических курсах, под руководством В. П. Давыдова, мне послужило плюсом при исполнении танцев в роли на сцене Мариинского театра. Во время моего пребывания в Училище мне несколько раз грозил участие быть уволенным за неспособность к танцам. И только в последний год, перед выпуском, преподаватель мой П. Г. Легат, заметил, что я достойный внимания ученик. Весной 1903 г. я экзаменовался в Михайловском театре в ба-

дете «Приказ Короля», изображала бабочку; партнершей моей была воспитанница А. Пуны, изображавшая «розу». В балете «Контрабандисты»—постановка П. А. Гердта, где танцевал тарантеллу с воспитанницей, В. Петипа и с воспитанницами Е. Смирновой и М. Лезинье и, наконец, в дивертиссменте я танцевал «Pas de deux» с воспитанницей М. Романовой. Товарищами по выпуску у меня были: М. Ф. Романова, М. А. Макарова, О. М. Яковлева, В. М. Петипа (дочь балетмейстера М. И. Петипа), Л. П. Пуны, А. В. Балдина, А. Р. Больм, К. Р. Кобелев, Н. В. Кремнев, А. А. Эрлер, В. П. Рахманов и М. А. Кузнецов. перешедший потом в драму под псевдонимом Владимиров. Весной этого же года я дебютировал на сцене Мариинского театра «Pas de deux» в балете «Привал Кавалерии». Училище я окончил один по мужскому отделению, с наградой первой степени, что, как оказалось, играло роль лишь для самолюбия, так как все мы были одинаково выпущены в кордебалет за 50 руб. жалованья в месяц. Директор, В. А. Теляковски на приеме выпускных заявил, что у дирекции нет свободного кредита, чтобы некоторых из нас поощрить прибавкой к жалованью. Тутко было на первых порах приходиться по ретенции. Молодежь держалась в страхе режиссером Е. С. Аистовым, да и артисты как-то сторонились нас—новичков. Учиться Больм и я продолжали у Н. Г. Легата, которого после Х. П. Ногансона я считаю лучшим преподавателем классических танцев. Работать на первых порах хотелось очень, но работать не давали, а если и участвовал, то в самых незначительных танцах. Во время приходилось конкурировать с такими артистами, как: Н. Г. Легат, С. Г. Легат, Г. Г. Бякшт, М. К. Обухов, М. М. Фокин, М. Козлов, С. Г. Андрианов,—все они тогда еще были молоды и в силе. Мы поневоле ждали когда кто-нибудь из них заболеет или уступит свое место одному из нас. Это было единственной возможностью для нас показать себя. Через три года и был приглашен ехать в турпе по России, которое устраивал Г. Г. Бякшт. Приходилось танцевать все: и классику, и характерные номера, и с А. Г. Бякшт, и с Т. П. Карсавиной, и в кордебалете. Устроили захватили города Одессу, Киев и Владимир. Поездка дала некоторую практику. В 1911 г. мне было предложено занять место преподавателя классических танцев на мужском отделении Театрального Училища по среднему курсу. По смерти М. К. Обухова меня перевели на старший выпускной курс, на котором я был до 1921 г. Под моим руководством

лончили Театральное училище: А. Вильтца, А. Лоухов, М. Петров, Б. Шавров, М. Дудко и другие. В 1908-9-10 г.г. участвовал на сцене театра «Дес-Вестене» (Берлин), «Шателе» (Париж), «Констанция» (Рим), «Большая Опера» (Париж), «Ковент-Горден» и «Коллизей» (Лондон), «Русский и Финский театр» (Гельсингфорс). «Де-ля-Монне» (Грюссель) и в городах России: Рига, Харьков, Екатеринбург, Баку, Тифлис, Москва. Обширность моего репертуара и разнообразие ролей и танцев показывает следующий перечень балетов с указанием ролей и танцев на сцене Мариинского театра: «Аленький цветочек» — главная роль, «Пахита» — „Pas de trois“ (в 1-м действии), «Раймонда» — трубадур и венгерское классическое па, «Кончелия» — Франц, «Грациэлла», — Джернарелло, «Волшебная флейта» — Лука, «Тщетная предосторожность» — Козли, Шикез, «Спящая Красавица» — кот в сапогах, голубая птица, «Царь Кандавл» — „as de Foliante“ (фави), «Корсар» — еврей Исаак, «Конец Горбунок» — Иванушка, «Эсмеральда» — Квзимодо, «Баядерка» — факир Магдавал, «Привал Кавалерии» — Пьер, «Павильон Армиды» — король шутов, «Евника» — негрятинский танец (на бурдюке), «Карнавал» — арлекин, «Фея Кукол» — Пьеро, «Дон Кихот» — Санхо-Пансо, «Арлекинада» — арлекин, «Времена года» — сатир, «Лебединое озеро» — „Pas de trois“ (1-ое действие), «Жизель» — „Pas de deux“ (1-ое действие), «Капризы бабочки» — кузничик-музыкант, «Феникс» — кузничик - гуляка, «Шелкунчик» — кукла в 1-м действии, китайский во 2-ом действии, «Петрушка» — Петрушка, «Жавотта» — Жан, «Дочь Фараона» — рыбак, «Талисман» — Сивия борода, «Кот в сапогах», «Волшебное зеркало», «Испытание Дамиса» и др. Партнерами моими были балерины: М. Ф. Ефеснянская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, Л. Г. Кляпш, Л. Н. Егорова, Е. А. Смирнова, Е. М. Люком, артистки: Е. Д. Поллова, Л. Ф. Шоллар, Л. В. Лоухова и viele существующие на сцене балерины и артистки. Постановки мои следующие: в операх «Школьная Дама» — пастораль, «Адам» — танец баядерок и персидок, «Царь Салтан» — танец детей (последняя картина); возобновлены балеты: «Времена года» для школьного экзаменационного спектакля в 1916 году; поставлен балет «Петрушка» в 1920 г. Поставлен 2-ой акт бал. «Жавотта» в 1923 г. (заново). В б. Александринском театре поставлены мною танцы в пьесах «Царская невеста», «Сестры

Кедровы», «Сон в летнюю ночь» и «Зальба Фигаро».

Двадцать лет прошло с тех пор, когда я восемнадцатилетним юношей был предоставлен самостоятельной жизни гражданина и артиста балета. Сколько радужных перспектив обещало мне служение искусству и как потом эти перспективы рушились одна за другой в борьбе за существование. Погоня за уроками, за частным заработком для помощи семье, за которой уже давно не было отца: укол по самолюбию со стороны начальства. Все это было неожиданно и убивало силы для работы над собою. Хотя первые годы служения своего на сцене я аккуратно посещал класс классических танцев Н. Г. Легата, и если у меня еще сохранилась возможность выступления на сцене в качестве классического танцовщика, то только благодаря старой школе преподавания Н. Г. Легата. Жизнь артиста полна случайностей. Если мне иногда задают вопрос «как вы устраивали свою жизнь?» так я говорю: «никак». Жизнь меня устранивала. Много значил в нашей жизни случай, да если еще бабушка верожит. На моих глазах талантливые люди гибли, а бездарности шли вперед. Кроме всяких достоинств, необходимо иметь «фавор власть имущих», тогда карьера, какая бы она ни была — обеспечена. С открытой и честной душой и жду своего праздника. Двадцать лет трудовой жизни, полной лишений, обих и уборов самолюбию, провел я без всякой поддержки вершителей судеб театра и его слушателей. Служил ли я искусству, создавая самые разнообразные образы, был ли я бескорыстным руководителем труппы в эпоху Революции — судить не мне. Пусть меня судят — история и мои современники.

К общественной и административной деятельности я был привлечен с 1918 года, когда в октябре образовался Комитет при Государственной Балетной труппе. Труппа управлялась выборным органом — Комитетом, в котором я был избран секретарем. Через несколько времени при пере выборах президента в Комитете, меня выбрали председателем Комитета. В 1919 году Комитет сменился выборным управляющим труппой, он же являлся членом дирекции при Госактеатрах. Я был избран заместителем управляющего и назначен заведывающим Театральным Балетным Училищем. В том же году я был назначен управляющим балетной труппой Наркома по просвещению. В 1920 г. меня освободили от должности управляющего и поручили постановку балета «Петрушка». В ноябре месяце

1920 года я поставил названный балет. 1 августа 1922 г. я вновь был назначен Академическим Центром на пост управляющего группой, в должности которого, неся работу артиста, преподавателя класса усовершенствования ассистентских танцев, балетмейстера и члена Правления Академического Театрального Училища, я состою и ныне.

Л. Леонтьев.

□ □ □.

Е. П. Гердт в „Дочери фараона“.

Как часто бывает, что даже большие артисты берутся за роли, которые, казалось бы, совсем не соответствуют характеру их дарований и отнюдь не могут вывести новых даров в их венки; повидимому, дар самоанализа не свойственен многим служителям сцены. Не надеена им в достаточной степени и Е. П. Гердт, как показало ее выступление в «Дочери Фараона», которую мы в прошлом отчете уже охарактеризовали, как балет, требующий от балерины прежде всего, немалого мимического таланта, т. е. того, что именно и составляет ахиллесову пяту у Гердт. Эта балерина по своему чисто хореографическому дарованию занимает в нашем балете, и вполне заслуженно, настолько выдающееся почетное положение, что мы всегда в праве ожидать от нее исполнения, определяемого лишь одним словом: — прекрасно. К сожалению, относительно «Фараона» это слово применимо только к ее танцам в классических номерах «охоты» и *pas d'action*, исполненных действительно со свойственными Гердт точностью и, если можно так выразиться, опрятностью; особенно удалась балерине вставная вариация, кажется, — из «Дон-Кихота». Но в драматической части роли Аспичии Гердт не вышла за пределы характера обычно изображаемых ею безцветных

Афрод, Одетт, Драме, Раймонд и проч. героинь балетов конца XIX века, при сочинении которых внимание балетмейстера было преимущественно обращено на один танцы. Гердт мимировала своими красивыми, широкими, закругленными жемами, но не «итрала», не достигала ими никакой выразительности. Поэтому пропал весь эффект многочисленных мимических специально рассчитанных на захват зрителя драматизмом положений, как сцена в хижине, рассказы Аспичии и пр. Не произвели впечатления и полухарактерное «феллашское па», — до сих пор — один из выигрышных для артистов номеров, — и «кротали», с задорным характером которых академический классицизм Гердт что-то плохо вяжется. Вообще, повторяем, выступление этой балерины в «Фараоне» — очевидная ее ошибка, — впрочем, извинительная, в виду ее беспорных и огромных заслуг перед русской Терпсихорой.

А. И. Чекрыгин, аксромтом заменивший заболевшего М. А. Дуло в роли Таора, конечно, не *jeune premier*, но, как опытный артист, партии своей ни в чем не испортил и спас спектакль, за что, кроме благодарности, ему ничего выразить нельзя. Весьма забавным Пашоронтом являлся Л. С. Леонтьев, отличившийся, помимо своего беспорного композа, еще чрезвычайно характерным гримом, изоблачающим его немалые художественные способности.

Выступившая в партии рыбацки Л. А. Иванова 2, которую мы до сих пор знали лишь, как исполнительницу отлученных, классических танцев, обнаружила прекрасный мимический талант и вложила много огня и блеска в свои несложные па с В. И. Пеномаревым 2. — В заключение нельзя не отметить законченные, правильные, благородные танцы А. Петрова 2 в *pas d'action* и «кротали».

Нин.

ХРОНИКА.

К ПОСТАНОВКЕ «МЕЩАНИНА ВО ДВОРЯНСТВЕ» НА СЦЕНЕ БЫВШ. АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

В постановке А. Н. Бенуа следует отметить следующие особенности: на весь спектакль остается одна декорация, представляющая собою зал в доме г. Журдена. В дальнейшем, по

ходу действия, сцена несколько видоизменяется; так, в 3-м действии ставится эстрада для певцов. В 4-м и 5-м действии опускается занавес. В 5-м действии, в конце сцены превращается в вечерний сад с заженной иллюминацией. Особый интерес представляет собою «турецкая церемония», которая происходит в 4-м акте.

Первое представление комедии Оскара Уайльда «Идеальный муж» состоится в Александринском театре 29 апреля и будет приурочено к 25-летию юбилею В. А. Мичуринной. Пьесу ставит Н. В. Петров. Декорации пишет художник Косяков.

ЮБИЛЕЙ А. А. ЧИЖЕВСКОЙ.

9 апреля в б. Александринском театре состоится юбилейный спектакль А. А. Чижевской по случаю 25-летия ее сценической деятельности. Будет поставлена пьеса Островского «Грех да беда на кого не живет». В одном из антрактов состоится чествование юбилярши.

При местном комитете Академическ. Драматического театра (б. Александринском) учреждена Юбилейная комиссия. в составе: председателя В. А. Гордина, заместителя его Д. Х. Пашковского, секретаря Д. И. Лешкова и членов: Н. А. Тираспольской, Ю. В. Корвин-Кружковского, М. Е. Дарского, В. Э. Яншиевского, В. А. Селиванова, М. А. Филиппова, В. Я. Андреева и А. С. Полякова. Комиссия создана в целях организации и проведения юбилейных спектаклей и чествований.

Труппа Александринского театра отправила приветственный адрес В. М. Мейерхольду, по случаю исполнившегося 25-летия его артистической деятельности.

Управление Академическими театрами отправило, находящемуся сейчас в Гельсингфорсе итальянскому баритону Еженно Дилгальдонни телеграфное предложение приехать на десять гастролей в Петроград.

В воскресенье, 1 апреля, в Государственном Академическом театре Оперы и Балета, вместо назначенного по репертуару балета «Эсмеральда» по болезни балерины О. А. Спасивцевой представлены были балеты: «Арлекинада» и «Фея кукол» с Э. П. Вилья и Я. С. Леонтьевым в главных ролях.

В четверг, 12 апреля 1923 года, в Государственном Академическом театре Оперы и Балета (б. Мариинском) состоится юбилейный спектакль по случаю двадцатипятилетия дирижерской деятельности Эмиля Альбертовича Купера.

Желающие приветствовать Юбиляра, благозлитя заблаговременно сообщить о том или же прислать свои приветствия Секретарю Управления Петроградских Государственных Акаде-

мических театров М. А. Дарскому (Петроград, Театральная ул., д. 2).

Юбилейная Комиссия: Гердт, Е. П., Тиме, Е. И.; Александр Бенуа, Вальтер, В. Г., Вольф-Израэль, Е. В., Глазунов, А. К., Годовин, А. Я., Ершов, И. В., Казаченко, Г. А., Леонтьев, Л. С., Диммерман, М. С., Шаронов, В. С., Эскузович, И. В., Юрьев, Ю. М.

В Академическом Балете, в целях выяснения наличных первых сил труппы, в частности артисток, могущих исполнять центральные роли в балетах, постановлено текущей весной дать два дебютных спектакля: «Тщетную предосторожность» с М. А. Кожуховой в роли Лизы и «Копельяну» с Т. А. Троянковой в роли Сванильды.

Торжественный спектакль по случаю наступившей 25-ой годовщины артистической деятельности реформатора русского балета М. М. Фокина окончательно назначен на 2 мая. Поставлены будут произведения юбиляра: «Навигатор Армида», «Египетские ночи» и «Эрос».

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО.

Исполняющееся 13 апреля 100-летие со дня рождения А. Н. Островского будет ознаменовано устройством соответствующих спектаклей во всех петроградских театрах.

В Александринском театре пойдет «Бедность не порок», в Михайловском — «Грех, да беда на кого не живет», в Мариинском — «Снегурочка», в Народном Доме — «Отрывки из Леса и Горячего сердца», в Большом Драматическом — «Интермедия», Сервантеса в переводе Островского, в Василеостровском театре — «Горячее сердце», в Народном Доме б. Паниной — «Снегурочка», в Литовском комедии и драмы — «Таланты и поклонники», в Украинском театре — «На великом шляху» (На бойком месте), в Передвижном театре — «Не все коту масленица», в Новом театре «Василиса Мелентьева»; Театр Госзнака посвящает Островскому три дня. 13-го — «Горячее сердце», 14-го — «Без вины виноватые» и 15-го — «Василиса Мелентьева».

Перед началом спектаклей в театрах будут прочитаны рефераты о значении великого русского драматурга.

В апреле исполняется 50-летие музыкально-педагогической деятельности заслуженного профессора Петроградской Консерватории С. И. Габеля. Юбилей будет ознаменован устройством концерта.

14 и 15 апреля в Большом зале Госфилармонии состоятся два хореографических вечера Московского премьеры М. М. Мордкина с участием артистов Московского балета: Пожничкой, Семеновой, Аршанского и др.

В Музее Академических театров предполагено устройство вечера, посвященного памяти Сарры Бернар.

В Петрограде учреждается Новый Кружок «Примот вольных каменщиков», который будет возглавлять заслуженный артист Н. Н. Ходотов.

К ВЫСТАВКЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО, УСТРАИВАЕМОЙ В МУЗЕЕ АКАДЕМИЧ. ТЕАТРОВ.

Среди иконографических материалов, подлежащих быть экспонированными на выставке, открываемой 13 апреля, необходимо отметить следующие материалы, представляющие собою большой интерес в графическом отношении.

В первую очередь надо указать на рисунок известного художника второй половины прошлого столетия Шарлеманя, представляющий собою исключительно интересное изображение сцены на первом представлении «Грозы». На этом рисунке изображены с большой точностью первые исполнители пьесы. Также весьма полное представление этот эскиз оставляет и в отношении характера декораций того времени. Далее, надо указать на исключительные по своей четкости в бытовом отношении типы большого рисовальщика Боклевского. Некоторые из оригиналов прямо изумляют по технике исполнения.

Более поздние постановки будут, между прочим, представлены эскизами недавно скончавшегося П. В. Ламбина к «Лесу». На выставке появится и макет П. В. Ламбина к «Бесприданнице».

В смысле декоративном совершенно в стороне стоит замечательная работа Стеллецкого — эскиз к «Снегурочке», в совершенно необычных для реалистического театра Островского тонах.

Довольно полно будет представлена иконография, как самого А. Н. Островского, так и исполнителей его произведений (всех постановок). Видное место займут автографические материалы: экземпляры пьес, афиши, программы.

Г. С.

ВСЕРАБИС — КУЛЬШЕФ КРАСНОЙ АРМИИ И ФЛОТА.

Ц. К. Сорбиса обратилось с следующим воззванием ко всем работникам искусств.

«Советская Россия всушила в 6-ю годовщину своего существования. Позади пять лет разрухи, напряженной кровавой борьбы за раскрепощение трудящихся, впереди — огромные задачи мирного социального строительства.

От Красной Гвардии 1 октября, через великие дни Архангельска, Омска, Перекопа — мучей Красной Армии 5 октября.

Эти пять лет Красная Армия черпала свою силу из глубокого энтузиазма и горячей поддержки и ее делу — делу защиты социальной революции, со стороны широких масс республики.

Работники искусств все эти 5 лет проходили на помощь Красной Армии, ведя художественно-просветительную работу и на фронтах и в тыловых частях армии.

Эта работа, возникшая и сплошь да рядом, безвозвратно проходившая, должна заслужить место планомерной организованной помощи работников искусств Красной Армии.

И теперь, после 5-летнего существования Красной Армии по забытым тропам вновь возникнет та братская связь между Красной Армией и работниками искусств, возникшая и окрепшая в эти годы.

На Всерабис выпадает великая историческая задача планомерной художественно-просветительной помощи Красной Армии.

Учитывая всю важность этой деятельности, президент Ц. К. по соглашению с ЦУР и Р. В. С. Р. постановил:

С 3 февраля 1923 г. принять культшефство над Красной Армией и Флотом С. С. С. Р. в целях обслуживания художественно-просветительном отношении частей Красной Армии и Флота.

Основой Культшефства являются безвозмездное обслуживание искусством Красной Армии и инструкторско-педагогической деятельностью в красноармейских художественных кружках.

Все инструкции и материалы в связи с принятием шефства будут немедленно разосланы на места.

Таким образом, и каждый работник искусства в отдельности и все такие объединения в целом, с настоящего времени принимают на себя вместе с работниками просвещения почетную историческую миссию культшефства над Красной Армией и Флотом.

Ц. К. призывает всех работников искусств прикинуться сознанием грандиозности и ответственности стоящих, таким образом, перед ним задач, напирать все свои силы, все свое умение, и энтузиазм для достижения максимальных результатов в деле художественного просвещения Красной Армии и помнить, что борьба за художественное просвещение, делает поддержка Красной Армии на этом фронте из всех активных участников ее грядущей работы.

Пусть же работники искусств будут достойны Красной Армии.

Да здравствует Красная Армия и Флот — олот Советской Власти и проводник мировой революции!

Да здравствует культишество Всерабиса над Красной Армией и Флотом С. С. С. Р.!

Губпрофсовет высказался против присуждения участникам хора б. Архангельского звания героев труда, в виду того, что этот хор помимо концертной работы участвует также и в церковных службах.

Спектакль в пользу разбитого параличом артиста И. А. Смолякова, состоится в Музыкальной Комедии 2 апреля. В программе принимают участие лучшие артистические силы.

В виду острой безработицы среди артистов Сорабис решил принять экстренные меры в виде устройства чрезвычайных спектаклей. Для выработки программы выбрана комиссия, в состав которой вошли: Надеждин, Утесов, Монахов, Пашковский, Кесельцовский, Левик и другие.

Сорабис сообщает, что дни 8 и 9 апреля могут для плановой работы считаться рабочими, при согласии работников на местах и при условии оплаты 8 апреля в двойном размере или компенсации днем отдыха и обязательной замены 9 апреля днем отдыха в среду, 18 апреля.

Союз работников искусств решил энергично бороться с совместительством своих членов. Установлено, что некоторые артисты ухитряются в течение одного вечера выступать в четырех местах.

По постановлению Губюлитпросвета все летние театры и сады будут предоставлены для эксплуатации соответствующими районам.

Сад и театр «Летний Буфф» остался на летний сезон за Культурдедом Московского района.

С 25 апреля в Большом драм. т. начнутся гастроли третьей студии московского Художественного театра. В репертуар войдут «Принцесса Турандот» (в последней постановке Вахтангова) и «Чудо Святого Антония».

В МАСТЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕРЕДВИЖНОГО ТЕАТРА.

Сотое представление трагедии «Гамлет» назначено на вторник 17 апреля.

Презежающий на гастроли московский древне-еврейский театр «Габима» привозит с собой две пьесы: «Вечный жид» и «Габибук».

На пасхальной неделе в Пушкинском доме (ул. Халтурина, 22) откроется выставка «Русский писатель в детской книжке».

Осенью, в Петрограде будет гастроллировать музыкальная студия Московского Художественного театра, который привозит «Мадам Анго», «Периколаду» и «Жирофле-Жирофли».

ПОСЛЕДНИЙ ВАЛЬС.

(Музыкальная Комедия).

Оскару Штраусу новезло. За один сезон в Петрограде поставлены его три оперетты: «Сельский музыкант», «В вихре вальса», и, наконец, «Последний вальс». Отчетная новинка отличается несомненными музыкальными достоинствами, но сюжет слишком драматичен для оперетты. «Последний вальс» шел для бенефиса А. И. Фона, который и на этот раз обнаружил вкус и художественный такт, как в постановке, так и в исполнении центральной роли — графа Сарасола. Остальные роли хорошо проведены Ольгиной, Марьиной, Германом, Антоновым и Шульгиным. Музыкальная часть оперетты ярко выделил дирижер Фурман.

Ф. И. Шаляпин закончил свои гастроли в Чикаго и вернулся в Нью-Йорк.

Находящийся сейчас в Берне режиссер А. И. Долинин, выписал труппу артистов Александринского театра: Железнову, Плавсон, Студенцова, Анджонского и Воронова.

В Петрограде открывается отделение берлинской театральной ложи, обслуживающей все виды искусства.

КОНЦЕРТ ПО РАДИОТЕЛЕФОНУ.

22 февраля в честь пятилетия существования Красной Армии на центральной радиотелефонной станции имени Коминтерна был дан радио-концерт.

Концерт прошел очень хорошо, что показывает масса телеграмм с мест с выражением благодарности.

Вот телеграмма из Ельца: «Сообщаю результаты слышимости концерта 22 февраля. Один из лучших номеров, данных вами; особенно выделялись пение, вполночь и скрипка (исп. проф. консерватории Блиннер), которые произвели особое впечатление. Остальные номера исполнены великолепно, тон чистый, передача голоса ясная, дефектов никаких не замечено».

Из Галича сообщали: «Из глухих Бюстромских лесов работниками связи просят передать благодарность московским артистам за данный к пятилетию Красной Армии, 22 февраля, концерт, отчаянно полученный на местах».

Но это не все. Вот радиотелеграмма из Бер-

на (Швейцария, 2.400 верст от Москвы), сообщая результат радио-концерта:

«Здравствуйте, господа! Ваш радио-концерт сильно и хорошо был слышен здесь. Был также слышен на Эйфелевой башне (Париж)».

В Европе, т.-е. был отмечен юбилей Красной Армии.

Для радиотелефона пет границ, установленных дипломатией.

В ближайшее время, в Петрограде организуется большое производство кино-фильм для детей и юношества. В организации производства принимают участие целый ряд деятелей эстетического воспитания, работников театра и кино.



В субботу 14-го и в воскресенье 15-го Апреля.



Мадам Помпадур



Во вторник 17-го Апреля

Премьера! **Баядерка** Премьера!

Оперетта в 3-х действиях Кальмана. Русский текст Травского.

Главный режиссер Н. В. Смолч. Дирижер А. А. Залевский.

Танцы поставлены *Н. И. Чекрыгиным, Е. В. Лопуховой и Н. А. Орловым.*

Режиссер-Админ. А. А. Орлов. Пом. режис. К. В. Алексеев.

Начало спектаклей в 8¹/₄ час. вечера.

К гастроллям в б. Драм. театре (Фонтанка, 65) третьей студии Московск. Худож. Акад. театра имени Евг. Вахтангова.

Театрально - Музыкальным Бюро Культотдела Совета Союзов приглашена на ряд спектаклей 3-я Студия Московск. Худож. Акад. театра имени

Чехова и „Правда хорошо, а счастье лучше“ Островского. Большинство спектаклей будет предоставлено профессиональным организациям. Билеты



Евг. Вахтангова. Спектакли начнутся с 25-го апреля с. г. в Большом Драм. т. (бывш. Малый) „Принцессой Турандот“ Карла Гоцы в постановке Евг. Вахтангова. В репертуаре Студии — „Принцесса Турандот“, „Чудо св. Антония“ Метерлинка, „Свадьба“

будут распределяться через Культотделы Союзов.

Студия везет с собой все декорации и костюмы. На первый открытый спектакль (25-го апреля „Принцесса Турандот“) билеты продаются в кассе Б. Д. театра (Фонтанка, 65).





Начиная с ближайшего номера

ЖУРНАЛА

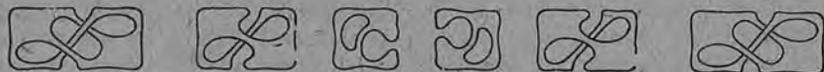
— „Еженедельник —
Академическ. Театров“

БУДУТ ПЕЧАТАТЬСЯ

„МЕМОАРИИ ════════════

В. А. ТЕЛЯКОВСКОГО“

(быв. директора быв. императорских Театров).



КАЖДАЯ КУПЛЕННАЯ АКЦИЯ

Российского О-ва Добровольного Воздушного Флота

„ДОБРОЛЕТ“

Прочная основа для создания мощного ВОЗДУШНОГО ФЛОТА
Советской Республики.

Цена одной акции — ОДИН РУБЛЬ ЗОЛОТОМ.

Значит, она вполне доступна рабочему, служащему и крестьянину.

КТО сознает всю важность много-
образной службы

ВОЗДУШНОГО ФЛОТА

для нашей Республики,

ТОТ сегодня же подпишется на акции
общества

„ДОБРОЛЕТ“.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДПИСКА НА АКЦИИ

Т О Л Ь К О

в

Северо-западной областной конторе

РОССИЙСКОГО

ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОГО БАНКА.

(Проспект 25 Октября, дом 38).

Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Апрель. Понедельник. 9	СНЕГУРОЧКА.	Грех да беда на кого не бывает.	Корневильские колокола.	Апрель. Понедельник. 9
Вторник. 10	СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ.	Тот, кто получает пощечины.	ЦЫГАНСКИЙ БАРОН.	Вторник. 10
Среда. 11	ДОЧЬ ФАРАОНА.	КОВАРСТВО и ЛЮБОВЬ.	ЛЕДИ ФРЕДЕРИК.	Среда. 11
Четверг. 12	ТАНГЕЙЗЕР.	ТРАКТИРЩИЦА.	ПТИЧКИ ПЕВЧИЕ.	Четверг. 12
Пятница. 13	ДУБРОВСКИЙ.	I. Торжественное заседание общества имени А. Н. Островского. II. Бедность не порок.	I. Памяти А. Н. Островского. II. Грех да беда на кого не живет.	Пятница. 13
Суббота. 14	КНЯЗЬ ИГОРЬ.	„Мещанин во дворянстве“.	Там, где жаворонок поет.	Суббота. 14
Воскресенье. 15	I. ПЕТРУШКА. II. КАРНАВАЛ. III. ДОН-КИХОТ.	Спектакль Героев Труда Гатедра.	Там, где жаворонок поет.	Воскресенье. 15

Начало спектаклей в 7¹/₂ час. вечера.

ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 9-го по 15-е апреля 1923 г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Театр Оперы и Балета
(б. Мариинский).

в Понедельник, 9 Апреля

СНЕГУРОЧКА

(Весенняя сказка).

Опера в 4-х действиях с прологом.

Музыка Н. Римского-Корсакова.

Либретто заимствовано из пьесы А. Н. Островского.

Декорации и костюмы по рисункам академика К. А. Коровина.

Сценическая постановка П. С. Оленина.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Роль „Бермяты“ исп. Засл. Арт. В. С. Шаронов.

Действующие лица в прологе:

Весна-Красна О. В. Гарновская.
Дед-Мороз И. А. Сердюков.
Девушка-Снегурочка . . . В. М. Стратанович.
Леший И. К. Денисов.
Масленица, соломенное
чучело А. Т. Фомин.
Бобыль-Бакула В. М. Калинин.
Бобылиха, его жена Е. А. Сабина.

Пляска птиц.

Свита весны, птицы: журавли, гуси, утки, грачи, сороки, скворцы, жаворонки и другие, Берендей обоего пола и всякого звания.

Действующие лица в опере:

Царь Берендей А. М. Кабанов.
Бермята, ближний боярин В. С. Шаронов.
Весна-Красна О. В. Гарновская.
Девушка-Снегурочка . . . В. М. Стратанович.
Бобыль-Бакула В. М. Калинин.
Бобылиха Е. А. Сабина.
Лель, пастух М. Г. Крылова.
Кулава, молодая девушка,
дочь богатого слобожанина А. И. Кобзарева.
Мизгирь, торговый гость
из посада Берендеева П. З. Андреев.
1-й бирюч А. А. Мишин.
2-й бирюч Г. В. Серебровский.
Царский отрок М. Н. Павлова.
Леший И. К. Денисов.

Танцы поставлены Ф. В. Лопуховым.

В прологе:
Танцы птиц. Исп. воспитанницы и воспитанники Госуд. Акад. Театр. Училища.

В 3-м действии:

Хоровод.

Пляска скоморохов.

Исп. А. А. Христансон, Н. П. Ивановский, А. В. Лопухов, П. Н. Ефимов и др.

Бояре, боярины и свита царя, гуслиеры, слепые, скоморохи, гудочники, волынщики, пастухи, парни и девки, берендей всякого звания, обоего пола, лешие, цветы—свита весны. Действие происходит в стране берендеев, в доисторическое время. Пролог на Красной горке, вблизи берендеева посада, столицы царя Берендея. Первое действие в заречной слободе Берендеевке. Второе действие во дворце царя Берендея. Третье действие в заповедном лесу. Четвертое действие в Ярильной долине.

Исполнят соло:

на скрипке—Е. А. Дубровский.
„ виолончели—Е. В. Вольф-Израэль (Засл. Арт.).
„ флейте—И. М. Кляцес.
„ кларнете—П. П. Вантроба.
„ альте—В. Г. Тарасенков.
„ бас. кларнете—С. Р. Антонов.
„ гобое—К. К. Синка.
„ английском рожке—А. А. Паршин.
„ арфе—М. Ф. Шоллар.

Во Вторник, 10 Апреля

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 анад. 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.

Декорации 4-го действ. 1-й картины—Остров
Буян—по эскизу и работы худ. А. Я. Головина.
Костюмы и бутафория по рисункам академ.
К. А. Коровина и худ. В. В. Дьячкова.

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

Капельмейстер Д. И. Похионов.

Введение: «Деревенская светлица».

Вступление к первому действию:

«В те поры война была:
Царь Салтан, с женой протая,
На добра копы сядя,
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,
Вочка 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 церквями,
С теремами и садами.
В городе житье не худо.
Вот какие там три чуда:
Есть там белка, что при всех,
Золотой гризет орех,
Изумрудец вынимает,
А скорлупку собирает,
Кучки ровные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
«Во саду ли, в огороде».
А второе в граде диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой.

Разольется в шумном беге,
И останутся на бреге
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря.
Третье: там царевна есть,
Что не можно глаз отвести,
Днем свет Божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой горит.
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	{ А. И. Кобзарева.
Средняя	{ сестры { А. В. Висленева.
Старшая	{ Л. А. Самарина.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Царица Милитриса, млад- шая сестра	А. И. Кобзарева.
Повариха, старшая се- стра	Л. А. Самарина.
Ткачиха, средняя сестра	А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.
Царевич Гвидон	Е. В. Третьяков.
Царевна Лебедь	М. В. Коваленко.
Старый дед	А. М. Кабанов.
Гонец	В. П. Грохольский.
Скоморох	Н. И. Соловьев.
1-й	{ А. А. Мишин.
2-й корабельщики	{ Е. Г. Ольховский.
3-й	{ И. А. Сердюков.
	{ И. С. Григорович.
	{ С. И. Преображен- ский.
Дьяки	А. Т. Фокин.
	Г. В. Серебровский.

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки, страж-
ники, войско, корабельщики, звездочеты, ско-
роходы, певчие, слуги и прислужницы,
плясуны и плясунья, 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—В. Г. Вальтер (Засл.
Артист), на виолончели — М. В. Таротин.
(Засл. Арт.), на флейте—Н. И. Верховский,
на трубе—Э. Г. Тронье.

В Среду, 11 Апреля

Юбилейный спектакль служащих технической части, прослуживших свыше 20-ти лет.

ДОЧЬ ФАРАОНА.

Балет в 4 действиях и 8-ми карт., с прологом и эпилогом, соч. Сен-Жоржа и М. Петипа.

Поставлен М. Петипа.

Музыка Цезаря Пуни.

Заслужен. Артисты исп. роли: „Фараона“ — Н. А. Соляников, „Царя Нубийского“ — А. М. Монахов.

Действующие лица в прологе:

Лорд Вильсон В. А. Семенов.
 Джон Буль, его слуга . . . А. А. Орлов.
 Мумия дочери Фараона . О. А. Спесивцева.
 Сторож пирамиды . . . } Н. П. Баланчивадзе.
 Гений }
 Негр А. А. Христалсон.

Баядерки — Эльман, Меркулова, Петрова 1, Чупрова.

Невольники, невольницы, армянские купцы, рабы и баядерки.

Действующие лица:

Аспиччия, дочь Фараона О. А. Спесивцева.
 Фараон Н. А. Соляников.
 Царь Нубийский А. М. Монахов.
 Таор, египтянин В. А. Семенов.
 Пасифонт, его слуга . . А. А. Орлов.
 Рамзея, любимая невольница Аспиччии М. Ф. Романова.
 Рыбак В. И. Пономарев.
 Его жена Л. А. Иванова.
 Главный жрец } П. М. Бакланов.
 Начальник охоты . . . }
 Придворный царя Нубийского Г. П. Богданов.
 Невольник Фараона . . А. А. Христалсон.
 Обезьяна В-к Гос. Театр. уч.

Свита Фараона, невольники и невольницы, охотники и охотницы, свита царя нубийского, солдаты, жрецы и жрицы, рыбаки, рыбацки, ундины и наяды.

Танцовать будут:

в 1-м действии:

1) *Grand pas des chasseresses*—Лисовская, Долинская, Добролюбова, Кирхгейм, Декомб, Большакова II, Стремлянова, Собинова, Франгопуло, Вдовина, Платонова, Григорьева, Вадимова, Басанина, Коукаль, Свекис.

2) *Pas du théorbe oriental*—Спесивцева и Романова.

Во 2-м действии:

3) *Grand pas d'action* — Спесивцева, Романова, Кожухова, Трояновская, Семёнов, Петров 2-й.

Variation—Спесивцева.

В 3-м действии, в 1-й картине:

4) *Danse des pêcheurs* — Пономарев 2-й, Иванова 2-я, Евграфова, Басанина, Франгопуло, Лисовская, Костанди, Константинова, Собинова, Томсон, Кирхгейм, Гуммерт, Исаев, Андреев, Прокофьев, Полянский, Кривалев, Кирсанов, Михайлов.

5) *Pas fellah*—Спесивцева, Семенов, Орлов

В 4-м действии:

6) *Scène mimique*—Спесивцева, Романова, Монахов, Семенов, Чекрыгин, Соляников, Бакланов, Кобелев, Христалсон. Баланчивадзе и проч. артистки и артисты Государ. Акад. Балета.

7) *Grand pas de crotafes*—Спесивцева, Романова, Семенов, Петров 2-й, Добролюбова, Кирхгейм, Шиманская, Облакова I, Ивановский, Попухов 2, Михайлов, Баланчивадзе и другие артисты и артистки Госуд. Академ. Балета.

Исполнят соло:

на виолончели—Д. Я. Могилевский.

на флейте—И. М. Кляцес.

на кларнете—М. И. Губко.

на кларнет-а-пистоне — С. И. Бужановский.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

«Дочь Фараона».

Молодой англичанин, путешествуя по Египту, будучи засыпан африканской бурей, укрывается в одну из пирамид, где, по преданию, погребена дочь одного из древних фараонов. Путешественник накуривается опиумом и, отуманенный его парами, видит сон, в котором ему представляется, что мумия погребенной принцессы оживает и принимает реальный образ Аспиччии. Самого себя он видит во образе египтянина Таора, спасающего Аспиччию от когтей льва, за которым она охотится с своими подругами, и этим завоевывающего ее сердце. К Аспиччии сватается дикий царь Нубийский, и отец ее согласен на этот брак, но Аспиччия с Таором бегут из дворца и скрываются в рыбацкую хижину под видом простолодников. Однако царь Нубийский настигает беглецов и пытается силой захватить Аспиччию, которая спасается от него лишь бросаясь в Нил, и царю удается схватить лишь Таора. Его приводит к Фараону, приказывающему казнить его за похищение его дочери. Но последняя появляется сама, чудесным образом возвращая Нилом на землю, и разоблачает насильственные действия дикаря, которого Фараон и изгоняет из дворца. После усиленной мольбы Аспиччии он милует Таора и соглашается на его брак с его дочерью. В дальнейшем действие опусма прекращается, и английский путешественник просыпается в пирамиде около гробницы дочери фараона.

В Четверг, 12 Апреля.

Юбилейный спектакль Эмиля Купера.
(XXV лет дирижерской деятельности).

В 1-й раз.

ТАНГЕЙЗЕР.

Опера в 3-х действиях.

Слова и музыка Рихарда Вагнера (*Парижская редакция*).

Роль „Тангейзера“ исполнит Засл. Артист
И. В. Ершов.

Капельмейстер Эмиль Купер.

Действующие лица:

Герман, ландграф Тюрин-
генский

Тангейзер

Вольфрам фон-
Эшенбах

Вальтер фон-дер-
Фогельвейд

Витерольф

Генрих-дер-Шрей-
бер

Реймар фон-Цветер

Елизавета племянница
ландграфа

Венера

Молодой пастух

Рыцери и певцы.

Г. А. Боссэ.

И. В. Ершов.

П. З. Андреев.

А. М. Кабанов.

А. В. Белянин.

А. А. Мишин.

А. Т. Фомин.

С. В. Анимова.

А. Е. Яковлева.

А. В. Висленева.

В 1-м действии:

Танцы и группы балетмейстера Федора Ло-
пухова.

„Силена“ исп. засл. арт. Н. А. Соляников
Грации—А. И. Раупенас, Н. А. Рива, Е. А.
Петрова.

Нимфы—В. К. Иванова, А. Д. Данилова,
Л. А. Иванова, М. Ф. Кирхгейм, Е. Н. Гей-
денрейх.

Влюбленные юноши: Г. М. Баланчавадзе П. Н.
Петров, А. П. Гусев, П. Н. Ефимов.

Вакханки—Н. И. Долинская, Е. Н. Григорь-
ева, М. Х. Франгопуло, И. Л. Лисовская,
Г. И. Собинова, Е. Н. Вдовина, М. Ф. Кау-
каль, А. И. Платонова.

Вакхи: А. В. Лопухов, П. И. Гончаров, Н. А.
Иосафов, В. Н. Кривалев, Н. Р. Кобелев,
М. М. Михайлов, Р. В. Славянинов, П. Н.
Журавлев, В. Н. Войнонен.

Силены—Н. А. Соляников и П. М. Бакланов,
Сатиры—Восп-ка Акад. Театрального Учи-
лища.

Амуры: Восп-цы Ак. Театр. Училища.

Тюрингенские рыцери, графы, дворяне, дамы,
пажи, странники, сирены, наяды, нимфы и
вакханки.

Вартбург в Тюрингене. Начало XIII столетия

В Пятницу, 13 Апреля

ДУБРОВСКИЙ

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

Музыка Э. Ф. Направника.

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

Роль „Троекурова“ исп. Заслуженный Артист
А. П. Смирнов.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Действующие лица:

Андрей Дубровский Г. А. Боссэ.

Владимир, его сын Н. А. Большанов.

Кирилл Петрович Троекуров А. В. Смирнов.

Маша, его дочь Е. Л. Боголепова.

Таня, подруга Маши Трое-
куровой М. Н. Павлова.

Князь Верейский В. Г. Шушлин.

Дама Е. В. Чайковская.

Дефорж, француз-гувернер И. К. Денисов.

Исправник А. М. Соболевский.

Заседатель И. С. Григорович.

Шабашкин, приказный Г. П. Угринович.

Егоровна Е. А. Сабинина.

Архип С. И. Преобра-
женский

Гришка дворовые Ду-
оровских В. М. Калинин.

Антон А. Т. Фомин.

Танцы поставлены балетмейстерами: контр-
данс—М. И. Петипа, русская пляска—Л. И.
Ивановым.

Тамcovать будут в 4-м действии:
Русскую пляску. Контрданс. Полонез.

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

Действие происходит в начале XIX столетия,
в средней России.

В Субботу, 14 Апреля

КНЯЗЬ ИГОРЬ

Опера в 4 действ., с прологом.

Музыка и слова А. Бородина.

Сюжет заимствован из „Слова о полку Иго-
реве“, опера закончена по смерти автора
Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым.

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

Костюмы по рисунок. Академика К. А. Коровина

Танцы поставлены М. М. Фокиным.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Роль „Скулы“ испол. Заслуженный Артист
В. С. Шаронов, „Влад. Галицкого“—Засл. Арт.
А. В. Смирнов.

Действующие лица:

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

Во 2-м действии: Пляска половецких девушек:
О. В. Федорова, О. М. Яковлева, О. А. Обла-
кова, А. А. Раупенас и др.

Половецкая пляска с хором: О. В. Федорова,
А. В. Попухов и проч. артисты и артистки
Госуд. Ака. Балета.

Русские князья и княгини, бояре и боярыни,
старцы, русские ратники, девушки, народ.

Половецкие ханы, подруги Кончаковны, не-
вольницы (чаги) хана Кончака русские поло-
вчанки, половецкие сторожевые.

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

Воскресенье. 15 Апреля

Юбилейный спектакль

Леонида Сергеевича Леонтьева.

XX-летие артистической службы в Госуд.
Акад. Театра Оперы и Балета.

I.

под управлением Эмиля Купера.

ПЕТРУШКА

Потешные сцены в 4-х картинах.

Сочинение Игоря Стравинского и Александра
Бенуа.

Муз. И. Стравинского.

Декорации, костюмы и бутафория по рисун-
кам Александра Бенуа.

Декорации исполнены О. К. Аллегри.

Действующие лица:

Балерина Е. И. Вилль.
Петрушка Л. С. Леонтьев.

Арап А. И. Чекрыгин.
Фокусник П. М. Бакланов.
Цыганки { В. К. Иванова.
М. А. Манарова.
А. П. Константи-
нова.
Первая уличная танцовщица Т. А. Троянская.
Вторая уличная танцовщица Л. И. Больша-
кова 2.
Балаганный дед К. К. Иванов.
Первый шарманщик П. Г. Смирнов.
Второй шарманщик В. П. Ушаков.
Ухарь-купец П. Н. Петров.
Квартальный Н. А. Иосафов.
Будочник А. А. Спесивцев.
О. Н. Яковлева.
Н. А. Баранович 2.
Е. Н. Кусова.
Кормилицы Т. А. Лашевич.
Л. Р. Соболева.
Придворный кучер А. А. Христансон.
Г. П. Богданов.
Кучера { Е. К. Прокофьев.
А. В. Лопухов 2-й.
В. Н. Кривалев.
Конюхи { В. И. Бочаров 2-й.
П. Н. Уланов 2-й.
Е. А. Свекис.
Л. М. Тюнтина.
Н. Л. Ливовская,
М. Х. Франгопуло.
П. И. Гончаров.
Р. А. Славянинов.
Р. К. Журавлев.
Н. Н. Ефимов.
Р. С. Вайнонен.
М. П. Кирсанов.
В. И. Ушаков.
З. И. Пюман.
Старая графиня Э. К. Озерова.
Элегантная дама Е. П. Петрова.
Ее подруга М. А. Эльман.
Первая купчиха В. П. Петрова.
Вторая купчиха Н. К. Костанди.
Мещанка Е. П. Панчина.
О. Д. Бочарова.
Две горничные девушки Т. Р. Комарова.
Н. Ф. Чулрова.
Бабы А. М. Потанин.
И. М. Полянский.
Купец { М. А. Берестовний.
Н. П. Ивановский.
М. М. Михайлов.
Раешник Н. Р. Кобелев.
Франты { А. Я. Гуммерт.
А. Н. Морозов.
Л. Ф. Андреев.
Офицеры { В. А. Фремон.
Н. А. Исаев.
Льяные мастера Воспитанник.
Старый учитель
Молодой купчик
Мастеровой
Дочь графини, внучка графини, девочка с
ребенком—воспитанницы Госуд. Академич.
Балетн. Училища.

Журавль, коза, писаришка, торговец пряниками на санках, внук графини, сын элегантной дамы, купеческие дети, уличные мальчишки, кадеты—воспитаники Госуд. Академ. Балетн. Училища.

Купцы, торговцы: сластями, чаем. сбитнем, блинами, баранками, мужики, солдаты, тамбур-мажор, чухна, лакеи, медведь, вожак, кавказец, казак, инвалид, бабы, девушки и друг. — мимистки и мимисты Госуд. Акад. Театра Оперы и Балета.

СОЛО ИСПОЛНЯТ:

на ф.-п. Проф. Петр. Консерв. И. Миклашевская.
 „ флейте Н. И. Верховский.
 „ кларнете В. Ф. Брекер (Засл. арт.)
 „ трубе Э. Г. Тронье. (Засл. арт.)
 „ корнет-а-пистоне С. И. Бужановский.

II.

КАРНАВАЛ

Пантомима балет в одном акте, М. М. Фокина.
 Музыка Р. Шумана („Карнавал“, ор. 9).

Оркестровка Аренского, Винклера, Витоля, Глазунова, Кленовского, Калафати, Ядлова, Римского-Корсакова, Петрова, Соколова и Черепнина.
 Сцены и танцы М. М. Фокина.

Заслуж. Арт. исп. роли: „Флорестана“ — И. Ф. Кшесинский, „Пьеро“ — Н. А. Соляников.

Декорации и костюмы по рисункам Л. Бакста

Действующие лица:

Коломбина Е. П. Гердт.
 Арлекин Л. С. Леонтьев.
 Пьеро Н. А. Соляников.
 Кларина Е. Н. Гейденрейх.
 Эстрелла Е. В. Лопухова
 Бабочка Г. И. Большакова.
 Панталон А. А. Орлов.
 Эзебиус А. И. Бочаров.
 Флорестан И. Ф. Кшесинский.

Дамы — Коукаль, Свекис, Франгопуло, Григорьева, Лисовская, Вадимова.

Кавалеры—Берестовский, Томсон, Прокофьев, Бочаров 2, Фремон, Уланов 2.

Филистеры — Люман, Эльман, Спесивцев, Потанин.

Соло на кларнете исп. В. Ф. Брекер.

III.

ДОН-КИХОТ

1-е и 2-е действие.

Постановка А. А. Горского балетмейстера Государственных Московских Театров.

Музыка сочин. Минкуса и друг. авторов.

Действующие лица:

Дон — Кихот Н. А. Соляников.
 Санчо-Лансо Л. С. Леонтьев.
 Китри К. П. Маклецова.

Базиль М. А. Дудко.
 Лоренцо, трактирщик П. М. Бакланов.
 Жуанита М. А. Кожухова.
 Цикалия Т. А. Трояновская.
 Гамаш А. М. Монахов.
 Уличная танцовщица Е. Э. Бибер.
 Мерседес, танцовщица О. В. Федорова.
 Эспада А. А. Христансон.
 Альгвазил П. И. Гончаров.

Первое действие. 1-я картина — *Площадь Барцелоны.*

Декорация художника А. Я. Головина.

- 1) Народная сцена.
- 2) Сцена с танцами: Маклецова в Дудко.
- 3) Морена: Маклецова и Дудко.
- 4) Мимическая сцена.
- 5) Сегедилья: Свекис, Франгопуло, Собиннова, Платонова, Долинская, Костанди, Прокофьев, Бочаров 2, Матягин, Томсон, Гусев, Кривалев и проч. артисты и артистки.
- 6) Игры и тореадоров: Бибер, Христансон, Кусова, Соболева, Кандина, Баранович 1, Баранович 2, Григорьева, Вдовина, Гопп, Кобелев, Богданов, Михайлов, Славянинов, Фремон, Ивановский, Петров 1, Иосафов.
- 7) Танец с кинжалами: Бибер, Христансон.
- 8) Шутка тореадоров.
- 9) Игра в журки: Леонтьев, Кусова, Соболева, Кандина и проч. артистки.
- 10) Сцена с танцами: Маклецова, Кожухова, Трояновская, Монахов, Соляников, Дудко, Бакланов, Петров 1, Ивановский.
- 11) Менуэт: Маклецова, Кожухова, Трояновская, Монахов, Дудко, Соляников.
- 12) Танец Китри: Маклецова.
- 13) Общий испанский танец: Маклецова, Кожухова, Трояновская, Дудко, Христансон и все участвующие.

Второе действие. 2-я картина — *Испанский кабачек.*

Декорация академика К. А. Коровина.

- 1) Характерная сцена с танцами: Маклецова, Кожухова, Трояновская, Дудко, Христансон, Монахов и проч. артисты и артистки.
- 2) Мавританский танец (муз. А. Дюран, ор. 85)—воспитанницы Государственного Театрального Училища.
- 3) Танец Мерседес (муз. Симона)—Федорова.
- 4) Мимическая сцена: Маклецова, Монахов, Дудко, Леонтьев, Соляников и Смирнов.
- 5) Танец с цветами: Маклецова, Дудко Христансон и все участвующие.

Капельмейстер А. В. Гаук.

«ПЕТРУШКА».

Во время масленичного разгула старый фокусник восточного типа показывает оживающих кукол: Петрушку, Валерину и Арана, исполняющих бешеный танец среди изумлен-

ной толпы. Магия фокусника сообщила куклам все чувства и страсти настоящих людей. Богаче других паделел или Петрушка; он и страдает больше, нежели Валерина и Арап. Горько чувствует он жестокость фокусника, свою неволю, свою отрезанность от прочего мира, свой уродливый и смешной вид. Утешения он ищет в любви Валерины и ему кажется, что он находит ответ в ее сердце, однако на самом деле она только боится его странностей и избегает его. Жизнь Арапа глубокого, злого, но нарядного, являет полную противоположность жизни Петрушки. Он правится балерине, которая всячески старается очаровать его. Это наконец ей удается, но врывается бешенный от ревности Петрушка и изрушает любовное объяснение. Арап свирепеет и выгоняет Петрушку вон. Масленичное веселье достигает пределов. Гуляющий с цыганками купчик бросает толпе кипы ассигнаций, придворные кучера танцуют с нарядными кормилицами; толпа ряженых увлекает всех в общем диком плясе. В момент наибольшего разгула слышны вопли из театра фокусника. Недоразумение между Арапом и Петрушкой приняло острый оборот. Ожившие куклы выбегают на улицу. Арап поражает Петрушку ударом сабли и жалкий Петрушка умирает на снегу, окруженный толпой гуляк. Фокусник, приведенный будочником, спешит всех успокоить. Толпа, удостоверившись в том, что раздробленная голова сделана из дерева, а тело набито ошматками — расходится. Но не так просто кончается дело для самого лукавого фокусника, оставшегося наедине с куклой: к ужасу его над театром появляется привидение Петрушки, которое грозит своему мучителю и издается «над всеми, поверившими в наводнение».

«ДОН КИХОТ» (картины 2 и 3).

Дочь барселонского трактирщика Лоренцо, красавица Китри любит бедного цирюльничка Вазилья. Но отец ее настаивает на браке ее с богатым, старым, Гамашем. Появившийся внезапно в городе странствующий рыцарь Дон-Кихот с его болящим воображением принимает Лоренцо за владетельное лицо, а его дочь — за принцессу Дульцинею. Он берет под свое покровительство влюбленную пару; который бежит от Лоренцо и скрывается в кабачке, где их настигает Лоренцо с Гамашем. Вазилья симулирует самоубийство от любви к Китри и падает на землю, чем вызывает всеобщее возмущение к жестокому Лоренцо и Гамашу, которого с позором изгоняют. Дон-Кихот заставляет трактирщика согласиться на брак его дочери с Вазильем, который, как ни в чем ни

бывало, поднимается, и принимает участие в танцах, происходящих по случаю его помолвки.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Драматический Театр

(б. Александринский).

Понедельник, 9 апреля

Чествование заслуженной артистки

Александры Антоновны Чижевской

по случаю XXV-летия службы на сцене Государственного Академического Драматического (б. Александринского) театра.

В 1 раз:

Грех да беда на кого не бывает

Драма в 4 действ. (7 карт.), А. Н. Островского
Постановка заслуженного режиссера Е. П. Карпова.

Роль „Жмигулиной“ исполнит заслуж. арт.
А. А. Чижевская.

Действующие лица:

Валентин Павлович Бабаев, помещик Е. П. Студенцов.
Лев Родионыч Краснов, лавочник П. И. Андриевский.
Татьяна Даниловна, жена его Е. И. Тиме.
Лукерья Даниловна Жмигулина, ее сестра, дочь отставного приказного. А. А. Чижевская.
Архип, дед Краснова А. П. Пантелеев.
Афоня, брат Краснова С. А. Угельский.
Мануйло Калиуыч Курицын, мучник В. А. Бороздин.
Ульяна Родионовна Курицына, жена его, сестра Краснова Н. В. Ростова.
Шишгалева, приказный Д. Х. Пашковский.
Зайчиха (Прокофьевна), хозяйка квартиры, занимаемой Бабаевым В. А. Рачковская.
Карп, человек Бабаева И. И. Борисов.

Действие происходит в уездном городе.

Приветствия юбиляшке по окончании спектакля.

Во Вторник, 10-го Апреля

в 9-й раз:

ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ

Представление в 4-х д. Л. Андреева.

Постановка режиссера Н. В. Петрова.

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

Действующие лица:

Консуэлла, наездница (по афише: „Царица танго на конях“) М. А. Ведринская.
 Граф Манчини, отец Консуэаллы Г. Г. Ге.
 Тот, клоун в цирке Брике (по афише: „Тот, кто получает пощечины“). Р. Б. Аполлонский.
 Брике („Папа Брике“), директор цирка К. Н. Яковлев.
 Зинида, укротительница львов, жена Брике Е. И. Тиме.
 Альфред Везано, жокей П. И. Лешков.
 Господин М. И. Саларов.
 Барон Реньяр Я. О. Малютин.
 Джексон, клоун („Солнце Джексона“) В. А. Гарлин.
 Тили { музыкальн. клоуны { С. А. Угельский.
 Поли { В. И. Воронов.
 Томас, борец С. А. Соколов.
 Том, гимнаст * *
 Анжелика, гимнастка Н. А. Шостаченко.
 Анри, берейтор *).
 Граб, берейтор *).
 3-й берейтор *).
 1-я артистка О. Н. Арбенкина.
 Дирижер Л. М. Клочковский.
 Музыканты, артисты и артистки цирка Брике: сотрудники и сотрудницы Государственного Академического Драматического Театра.
 Действие происходит в одном из больших городов Франции.

В Среду, 11 апреля

в 25-й раз:

КОВАРСТВО и ЛЮБОВЬМещанская трагедия в 5-ти действ. Шиллера.
Перевод Михайлова.

Заслуж. арт. исп. роли: „Лэди Мильфорд“ — В. А. Мичурина, „Фердинанда“ — Ю. М. Юрьев, „Вурма“ — Г. Г. Ге, „Миллер“ — К. Н. Яковлев.

Постановка Н. Н. Арбатова.

Действующие лица:

Президент фон-Вальтер при дворе германского владетельного герцога Я. О. Малютин.
 Фердинанд, сын его, майор Ю. М. Юрьев.
 Гофмаршал фон-Кальб В. М. Фокин.
 Лэди Мильфорд, фаворитка

*) Сотрудники Госуд. Акад. Драм. театра.

герцога В. А. Мичурина.
 Вурм, домашний секретарь президента Г. Г. Ге.
 Миллер, музыкант К. Н. Яковлев.
 Его жена Л. П. Карташева.
 Луиза, их дочь М. А. Ведринская.
 Софи, камеристка А. К. де-Лазари.
 Камердинер президента И. И. Борисов.
 1-й { слуги лэди Мильфорд * *
 2-й { * *
 Слуга президента Я. А. Курганов.

Разные побочные люди: М. О. Снежкова, сотрудницы и сотрудники Государств. Академич. драматического театра.

В Четверг, 12 апреля

в 21-й раз:

ТРАКТИРЩИЦА

комедия в 3-х действиях, Карла Гольдони.

Декорации художника С. Н. Воробьева.

Постановка Заслуж. Режиссера Евт. Карлова.

Действующие лица:

Кавалер д'и Рипафратта Б. А. Горин-Горный.
 Маркиза Форлилополи Г. И. Горелов.
 Граф д'Альбафиорита Я. О. Малютин.
 Мирандолина, хозяйка гостиницы Е. И. Тиме.
 Фабрицио, старший слуга в гостинице А. С. Любош.
 Слуга кавалера В. И. Воронов.

Действие происходит во Флоренции, в гостинице Мирандолины, в середине XVIII столетия.

В Пятницу 13 Апреля

Столетие со дня рождения Русского
 Великого Драматурга

Александра Николаевича Островского.

Торжественное заседание общества имени А. Н. Островского.

а) речи произнесут: Е. П. Карпов, Д. К. Петров и А. С. Поляков.

б) Апофеоз: „Островский среди типов его комедий и драм“; приветствие театров, учреждений, ученых и литературных обществ.

II.

БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК

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

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Коршунова“—Ю. В. Корвин-Круковский, „Любима Торцова“—К. Н. Яковлев, „Анны Ивановны“—М. А. Потоцкая, „Любовь Гордеевны“—М. П. Домашева, „Пелагеи Егоровны“—Е. П. Корчагина-Александровская.

Действующие лица:

Гордей Карпыч Торцов, богатый купец	И. И. Борисов.
Пелагея Егоровна, его жена	Е. П. Корчагина-Александровская.
Любовь Гордеевна, их дочь	М. П. Домашева.
Любим. Карпыч Торцов, его брат, промотавшийся	К. Н. Яковлев.
Африкан Савич Коршунов, фабрикант	Ю. В. Корвин-Круковский.
Митя, приказчик Торцова	П. И. Лешков.
Яша Гуслин, племянник Торцова	Н. И. Золотов.
Гриша Разлюляев, молодой купчик, сын богатого отца	В. И. Воронов.
Анна Ивановна, вдова	М. А. Потоцкая.
Маша } подруги Любви	Е. В. Александровская.
Лиза } Гордеевны	
О. Н. Ароенина.	
Егорушка, мальчик, дальний родственник Торцова	* * *
Арина, нянька Любви Гордеевны	М. Н. Мансветова.
1-я } гость	Т. А. Субботина.
2-я }	А. Н. Троицкая.
Старик	Н. Д. Лонтев.
Вожак	Л. М. Ключковский

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

Хор Государственного Академического Ма-
лого Оперного Театра.

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

В Субботу, 14 апреля (в 1-й раз).

В Воскресенье, 15 апреля

Спектакль Героев Труда Гатедра.

во 2-ой раз

„Мещанин во дворянстве“.

Комедия-балет в 5-ти действиях, Мольера,
перевод Александра Бенуа.

(Пьеса представлена в 1-й раз в Шамборе
14 октября 1670 г.).

Музыка Ж. Б. Люлли (1633—1687), редакция
Б. В. Асафьева.

Постановка Александра Бенуа.

Декорации и костюмы по эскизам Алек-
сандра Бенуа.

Декорации выполнены Н. А. Бенуа.
Балетная часть П. И. Петрова.

Оркестр Академических театров.

Капельмейстер А. В. Гаук.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „До-
ранта“—Ю. М. Юрьев, „Господина Журдена“—
К. Н. Яковлев.

Действующие лица.

Господин Журден, мещанин (буржуа)	К. Н. Яковлев.
Госпожа Журден	Н. В. Ростова.
Люсиль, дочь г-на Журдена	Н. А. Усачева.
Клеант, влюбленный в Люсиль	Е. П. Студенцов.
Доримэн, маркиза	Е. В. Соболевская.
Дорант, граф, влюбленный в Доримэн	Ю. М. Юрьев.
Николь, служанка в доме г. Журдена	Е. В. Александровская.
Ковиель, слуга Клеанта	Б. А. Горин-Горайнов.
Муфтий	Г. А. Боссе.
Учитель Музыки	А. П. Пантелеев.
Ученик учителя музыки	Е. А. Третьяков.
Певица	Е. И. Талонкина.
1-й } певцы	Е. А. Третьяков.
2-й }	
Учитель танцев	А. В. Зилоти.
Фехтовальный учитель	А. С. Любош.
Учитель философии	А. А. Усачев.
Мастер портной	Н. Н. Урванцов.
Подмастерье портного	С. А. Угелский.
1-й лакей	А. И. Бульгин.
2-ой лакей	Сотр. М. И. Паников.

Пажи и повора г-на Журдена, танцовщики, портные, турки поющие, турки танцующие, дервиши, стража, гонцы: сотрудники Драматической Труппы, ученики Школы-Студии имени Народного Артиста В. Н. Давыдова, воспитанники Академического Театрального Училища.

Хор Певческого Кружка Петроградской Государственной Консерватории.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

В Понедельник, 9 Апреля

КОРНЕВИЛЬСКИЕ КОЛОКОЛА

Комич. опера в 3-х действ. и 4-х картинах.

Текст Клервиля и Габэ.

Муз. Р. Планкетта.

Аранжировано Г. Н. Фурманом.

Перевод с французского А. М. Невского.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Маркиз Генрих де-Корневиль	Е. Г. Ольховский.
Гаспар, богатый фермер	П. М. Журавленко.
Жермен, его племянница	Е. И. Талонкина.
Серполетта, его приемш	Е. А. Бронская.
Гренише, работник у Гаспара	С. В. Балашов.
Сельский старшина	И. И. Коржевский.
Нотариус	М. И. Тихонов.
Гриппарден { клерки	В. Н. Куклин.
Фуинар {	М. Н. Реппето.
Манетта {	В. Ф. Брилева.
Жанна {	А. В. Горбачева.
Сюзанна {	З. А. Бензема.
Гертруда {	М. А. Никитина.
Кашалот, матрос	В. Н. Андреянов.

Крестьяне, крестьянки, матросы и пр.

Танцовать будут артисты Государственного Академического балета: О. Н. Воробьева, Е. В. Елисеева, К. Ф. Логинсва, Т. И. Орлова, К. В. Зуйков, А. В. Петрушенко, С. С. Рыжков, Г. М. Храпис.

Во Вторник, 10 Апреля.

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 свињьями	И. И. Коржевский.
Арсена, его дочь	М. А. Елизарова.

Ципра, старая цыганка Е. Н. Николаева.
Саффи А. И. Кернер.
Граф Омонай В. Л. Легков.
Баринкай Н. Н. Рождественский.

Пали И. Н. Подохин.
Михали } цыгане В. Н. Кукин.
Слуга Зупана В. И. Андреянов.

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

Танцовать будут артисты Государственного Академического балета; О. Н. Воробьева, Е. В. Елисеева, А. Ф. Логинова, Т. И. Орлова, А. А. Зуйков, А. В. Петрушенко, С. С. Рыжков, Г. М. Храпис.

В Среду, 11 Апреля

7-й раз:

ЛЕДИ ФРЕДЕРИК

Комедия в 3-х действиях Сомерсет-Могема, пер. с английской рукописи Е. Била.

Постановка Режиссера Н. Н. Арбатова.

Роль „Леди Фредерик“ испол. Заслуж. Арт. М. А. Потоцкая.

Действующие лица:

Леди Фредерик Беролс	М. А. Потоцкая.
Сэр Геральд, ее брат	А. П. Хованский.
Передин Фойлдс	Б. А. Горин-Горяинов.
Леди Мерестон, его сестра	Н. Л. Тираспольская.
Лорд Мерестон, ее сын	уч.—к. Крюгер.
Полковник Монтомери	А. С. Любош.
Адмирал Карейл	В. А. Бороздин.
Роза, его дочь	Е. П. Карякина.
М-м Claude, портниха леди Фредерик	А. П. Есипович.
Томпсон, лакей Фойлдса	Н. С. Грибанов.
Лакей	Сотрудн. Ершов.
Лакей, леди Фредерик	Учен. Филькин.
Камеристка, леди Фредерик	М. А. Новинская.

Действие происходит в наши дни.

В Четверг, 12 Апреля

ПТИЧКИ ПЕВЧИЕ

Комическая опера в 3-х действ. и 4-х карт.

Муз. Ж. Оффенбаха.

Сценическая постановка В. Г. Эренберга.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Дон Андрей-де-Рибейро, губерн. гор. Лима в Перу	П. М. Журавленко.
Панателла, его приближенный	Н. И. Соловьев.
Дон Педро -де-Гимойоза, главный алькад г. Лима	И. И. Коржевский.

Терапот, смотритель губернаторск. дворца . . . М. И. Тихонов.
 Пиколло, уличный певец . . . Е. Г. Ольховский.
 Периколла, уличн. певица . . . А. И. Попова-Журавленко.

Гвадалена	} три сестры, содержательн. кабачка	{	Е. А. Сабинина.
Бергинелла			М. Н. Павлова,
Мастрилла			З. А. Бензенан.
1-й нотариус			Г. Н. Кустов.
2-й нотариус			А. А. Фрунза.
Старик			В. М. Калинин.
Мануэлиа	} знатные барышни, гости на балу губернатора	{	* *
Брамбилла			* *
Фраскинетла			* *
Нинетта			* *
Тюремщик			* *
Швейцар			* *

Перувианцы, перувианки, индейцы, знатные гости обоего пола, лакеи, комедианты и др.
 Действие происходит в Перу в г. Лима.
 Танцовать будут артисты Государственного Академического балета.

В Пятницу, 13 Апреля

Столетие со дня рождения Русского Великого драматурга

Александра Николаевича Островского.

I.

Памяти А. Н. Островского.

Вступительное слово—Н. Н. Розенталя.

II.

ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ

драма в 4 действ., 7 карт, А. Н. Островского.

Постановка заслуженн. режиссера Е. П. Карнова.

Роль „Жмигулиной“ исп. заслуженная арт. А. А. Чижевская.

Действующие лица:

Валентин Павлович Бабаев, помещик Е. П. Студенцов.

Лев Родионич Краснов, ла-вочник П. И. Андреевский.
 Татьяна Даниловна, жена его . . . Е. И. Тиме.
 Лукерья Даниловна Жмигулина, ее сестра, дочь отставного приказного . . . А. А. Чижевская.
 Архип, дед Краснова А. П. Пантелеев.
 Афоня, брат Краснова С. А. Угельский.
 Мануйло Калиныч Курицын, мучник В. А. Бороздин.
 Ульяна Родионовна Курицына, жена его, сестра Краснова Н. В. Ростова.
 Шишгалева, приказный Д. Х. Пашковский.
 Зайчиха (Прокофьевна), хозяйка квартиры, занимаемой Бабаевым В. А. Рачковская.
 Карл, человек Бабаева В. М. Фомин.

Действие происходит в уездном городе.

В Субботу, 14 и в Воскресенье, 15 Апреля

Там, где жаворонок поет.

Оперетта в 3-х действиях. Музыка Ф. Легара.

Русский текст Л. Пальмского.

Сценическая постановка Н. В. Смолчца.

Декорации по эскизам художника Н. Ушина работы П. Н. Шильнхета.

Танцы поставлены А. И. Черыгиным.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Паль, крестьянин П. М. Журавленко.
 Маргит, его внучка В. М. Стратанович.
 Сандор, художник Н. А. Большанов.
 Арпад, барон, его друг А. П. Хованский.
 Вильма, артистка Е. И. Тиме.
 Поста, крестьянин, жених Маргит В. Л. Легинов.
 Янош, слуга А. А. Красноленский.

Танцовать будут артисты Государственного Академического Балета и воспитанники Государственного Академического Театрального Училища.

Издательство „Еженедельник Академических Театров“.

ДНЕВНИК САТАНЫ.

Инсценировка последнего произведения Леонида АНДРЕЕВА

Составленная Гр. Гр. ГЕ.

Продается во всех книжных магазинах гор. Петрограда и в Издательстве „Еженедельник Академич. Театров“. Театральная 2, кв. 39. Т. 1-66-99.

ПРОГРАММЫ

Государственных и Коллективных Театров.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕТР. ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР (Народный Дом).

Понедельник, 9 апреля
У т р о.

Спектакль Студии I курса Госуд. Петрогр.
Драматич. Театра по классу арт. К. К. Ми-
ронова.

Аленький Цветочек

Сказка в 5 картинах Аксакова.

Перед. А. Я. Алексеевым.

В е ч е р и во Вторник 17 апреля

МАССОНЫ

(Вольные каменщики).

Трагедия в 4 действ. из эпохи царствования
Елизаветы Петровны, соч. Е. Беспятова.
Постановка Н. Н. Арбатова и И. К. Сама-
рина-Эльского.

Муз. Д. В. Астрадавца. Дек. Н. Н. Болдырева.

Действующие лица:

Разумовский, Алексей Григорьевич — Туров;
Разумовский, гр. Кирилл Григорьевич, его
брат, гетман малороссии, ген.-фельдмаршал—
Юдичев; Мосальский, Борис, ген.-ад'ютант
при гр. Алексее—Мионов; Бестужев-Рюмин,
граф Алексей Петрович, государств. канц.—
Николаев; Мария, его дочь, камер-фрейлина
Императрицы—Николаева; Олсуфьев, Ми-
хаил, гв. майор—Лариков; Зинаида Петров-
на, его жена, Миткевич; Шувалов, гр. Алек-
сандр Иванович, ген.-майор, нач. тайной
канцелярии—Бурьянов; Шувалов, Иван Ива-
нович — Иммонен; Шаховской, князь Яков
Петрович, ген.-кригс-комиссар—Неволин; Ан-
на Семеновна, его жена—Родионова; Кавал-
ерственные дамы: Протасова—Александрова,
Скуднава—Ольховская; Воронцов, граф
Роман Илларионович, ген.-поручик, сенат-
ор — Мамаев; Марфа Ивановна, жена его,
урожденная Сурмина—Агренева; Степанов,
Сумароков, Алекс. Петр. бригадир—Юрьевский;
Руф Семенович, московский массон—Горбань;
Шувалов, граф Петр Иванович, конференц-
министр — Камский; Мавра Егоровна, жена
его, урожденная Щепелева—Лебедева; Бол-
тин, Иван Николаевич, лейб-гвардии конного
полка пор-к—Морозов; Остервальд—Петров;

Демидов, кабинет-секретарь — Бутаринский;
Батурич, Иосаф, Ширванского пех. полка
подпор. — Вл. Вроцкий; Попов, Кюменгор-
ского полка прапорщик—Абрамов; Братцев,
2-го Пандурского полка капитан — Иванов;
Тыртов, подпоручик — Писаров; Ржевский,
прап. — Карасев; Узник — Иммонен; Чтец —
Карасев.

Гости, Члецы массонской ложи, Члены тай-
ной канцелярии, прислуга, солдаты.
Режиссер-администратор Л. Королев.

Вторник 10 апреля

Патриарх Никон

Драматическое представление в 5 д. и 6 кар-
тинах, соч. В. Ф. Бояновского.

Постановка Н. Н. Арбатова.

Действующие лица:

Царь (Алексей Михайлович — Богданов; Па-
триарх Никон—Лариков; Протопоп Аввакум—
Самарин-Эльский; Боярыня Морозова—Ники-
тина; Ванюша, ее сын—Лощенкова; Боярин
Ртищев — Мамаев; Анца, его дочь — Нико-
лаева; Князь Урусов — Горбань; Княгиня
Урусова, его жена—Алексеева; Князь Воро-
тынский, Андрей Петрович—Мионов; Игу-
мен — Неволин; иноки: Софроний—Морозов;
Елеазар — Иммонен; О. Мафусаил—Иванов;
О. Паисий — Дорофеев; Монашек — Карасев;
Ушаков, иконописец—Юрьевский; Артемьев,
боярин—Дорофеев; 1-й боярин—Иванов; 2-й
боярин—Голубков; 1-ая боярыня — Ольхов-
ская; 2-ая боярыня—Александрова; Марсе-
лис—Юдичев; Его жена—Малоземова; Иван
Богданович—Бонди; Его жена—Нурм; Его
дочери: — Марта — Кристьян, Эльза — Зима-
това; Вестник—Абрамов; Дьяк—Чаров; Боя-
рин Троекуров—Бутаринский; 1-й казак—Ан-
чиц; 2-й казак—Мамаев; Протопопы: Неро-
нов—Ромашков, Лонгин — Писарев, Григо-
рий —Горбань; Иоаким, Архимандрит Чудова
Монастыря—Иммонен; Юродивый Федор—Им-
монен; Стрелецкий голова—Юдичев; Дуня—
Аленина; Патриарх Макарий Антиохийский—
Каменский; Патриарх Гавриил Сербский—
Яковлев; Илларион, Епископ Рязанский—Ра-
менский; Сокольничий — Иммонен; 1-й ни-
щий—Николаев; 2-й нищий—Абрамов; 3-й ни-
щий—Никитин; Странник—Раменский; Мо-
нашки: —1-я—Агренева, 2-я — Александрова,
3-я Мартыновская, 4-я —Родионова; Сенная

девушка — Вержбинская; Юридивый — Вл. Вронский.

Декорации художника С. Н. Воробьева. Танцы поставлены М. А. Астраданцевой.

Хоры под управл. Ф. Я. Рогова.

Музыка к пьесе Д. В. Астраданцева.

Парики и грим А. М. Московкина.

Режиссер-администратор Л. А. Королев.

Среда 11 апреля.

Павел I

Трагедия в 5 д. и 10 карт. Д. Мережковского. Постановка К. К. Тверского.

Действующие лица:

Павел I, император—Самарин-Эльский; Мария Федоровна, императрица—Любарская; Александр, сын Павла, наследник—Мионов; Елизавета, вел. княгиня, его жена—Николаева; Константин, сын Павла, великий князь—Вл. Вронский; Анна Гагарина, княгиня—Миткевич; Граф Пален, воен. губ. Петербурга—Бурьянов или Ларииков; Князь Яшвилль—Иммонен; Депердалович, ген.—Чернявский; Талызин, генерал—Богданов; Мамаев, генерал—Раменский; Тутомлин, полковник—Петров; Ефимович—Рамашков; Граф Кутайсов, обершталмейстер—Чаров; Граф Головкин, обер-церемон.—Юдичев; Князь Голицын, шталмейстер—Писарев; Граф Валуев, отставной церемониймейстер—Яковлев. Князь Нарышкин, обергофмаршал—Николаев. Кушелев, адмирал—Горбань; Башмилов, курьер—Бутаринский; Княгиня Ливен, статс-дама—Алексеева или Александрова; Фрейлины:—Шербатова—Ольговская, Волкова—Агренева; Патер Грубер—Неволин; Роджерсон, лейб-медик—Анчиц; Аргамаков, плац-адъютант—Писарев; Филатов, подпор.—Ромашков; Гарданов, корнет—Чаров; Вибиков, полк—Иммонен; Тучков, ген.—Дорофеев; Клокачев—Голубков; Мордвинов, подпоручик—Бутаринский; Генералы:—Кн. Платон Зубов—Туров, Кн. Николай Зубов—Стронский, Кн. Валер. Зубов—Юдичев; Бенингсен, генерал—Морозов; Татаринов—Неволин; Скарятин, штабс-капитан—Мамаев; Кн. Волконский, поручик—Николаев; Марин, поручик—Иммонен; Заговорщики:—1-й—Писарев, 2-й—Раменский, 3-й—Иванов; Амвросий, митрополит—Якоилев; Фельдфебель—Дорофеев; Денщики:—Кузьмич—Яковлев, Федя—Карасев; Камер-гусары:—Кириллов—Дорофеев, Ропшинский—Чаров; Гоф-фурьер—Абрамов; Источник—Яковлев.

Офицеры, солдаты, придворные и пр.—сотрудники и сотрудницы Студии Госуд. Петрогр. драм. театра.

Декорации по эскизам худ. Мельцера, работы художн. Ф. Ф. Неймарка, Л. Д. Блюменау и Т. Толмачева.

Режиссер-администратор Л. А. Королев.

Четверг, 12 апреля

Николай I

Историческая пьеса по роману Мережковского „14 декабря“ в 5 действ.

Инсценировка А. К. и К. Т.

Постановка А. Р. Кугеля и К. К. Тверского

Действующие лица:

Николай I—Туров; Бенкендорф—Чернявский; Милорадович—Ромашков; Адлерберг—Франк; Карамзин—Иммонен; Голицын, дядя—Горбань; Сперанский—Камсий; Лопухин—Писарев; Фрындин, Фома Фомич—Богданов; Бабушка Ржевская—Алексеева или Александрова; Нина Львовна—Агренева; Маринька, ее дочь—Николаева; Декабр.:—Голицын, Валерьян—Мионов; Рылеев—Самарин-Эльский; Оболенский—Петров; Каховский—Ларииков; Трубецкой—Юрьевский; Кюхельбеккер—Чаров; Якубович—Вронский; Пущин—Иванов; Батенков—Яковлев; Щепин—Иммонен; Одоевский—Морозов; Булатов—Юдичев; Бестужев—Карасев; Муравьев—Чернявский; Пестель—Неволин; Мих. Павлович, вел. кн.—Раменский; Сухозанет—Бутаринский; Чернышев—Бонди; Татищев—Писарев; Мария Федоровна—Любарская; Александра Федоровна—Титова; Ананий, дворецкий—Горин; Доктор—Николаев; Подушкин—Яковлев; Нечипоренко, унтер—Дорофеев; Молодой солдат—Иммонен; Пастор—Николаев; О. Петр—Анчиц.

Режиссер-адм. Л. А. Королев.

Пятница 13 и Воскресенье 17 апреля

Торжественный юбилейный спектакль

А. Н. ОСТРОВСКОГО

1823—1923 гг.

I.

ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЧЕСТВОВАНИЕ.

II.

Хор к весенней сказке «СНЕГУРОЧКА»

Муз. П. Чайковского.

Исполнит Госуд. Академич. Хор. под управл. И. В. Немиева.

III.

Слово памяти А. Н. ОСТРОВСКОГО

В. А. Воцяновский.

1.
Дмитрий самозванец и
Василий Шуйский

(3-я сцена).

Самозванец — Туров, Еасманов — Морозов,
Езуит — Чернявский, Бучинский — Иммонен.

2.

Л Е С

(2-й акт).

Несчастливцев — Лариков. Счастливец —
Неволин.

3.

ДОХОДНОЕ МЕСТО

(4 акт).

Полина — Николаева, Жадов — Мионов.

4.

Не все коту масленица

Ажов — Ромашков, Ипполит — Самарин-Ель-
ский, Феона — Родионова.

Рижиссер-Администратор Л. А. Королев.

Суббота 14 апреля.

Самоуправцы

Трагедия в 5 д. Писемского.

Действующие лица:

Князь Платон Иларионович Имшин, генерал-
аншеф — Ларинов; княгиня Настасия Пет-
ровна Имшина, его жена — Николаева; князь
Сергей Иларионович Имшин, советник по-
сольства — Туров; княжна Наталия Иллари-
оновна Имшина — Любарская; Петр Григорье-
вич Девочкин, отец княг. Наст. Петровны —
Анчиц; Губернатор — Камский; Рыков, гат-
чинский офицер — Мионов; Капитан-исправ-
ник — Ромашков; Под'ячий — Юдичев; Управи-
тель князя Платона Иллар. Имшина — Доро-
феев; Кадушкин, шут — Неволин; Дворецкий —
Горбань; Ульяша, горничная — Оденина; Жан,
камердинер, француз — Юдичев; Карлица —
Кристьян; Митрич, старый садовн. — Мамаев;
Филька, молодой садовник — Яковлев; Са-
рапка — Николаев.

Постановка И. К. Арбатова и
Н. Н. Самарина-Эльского.

МАСТЕРСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
Передвижного Театра

(П. П. ГАЙДЕБУРОВА И Н. Ф. СКАРСКОЙ).

Ул. Некрасова, 10 (б. Басейная).

Понедельник 9 Апреля.

В 101 раз.

Ч. Диккенс.

КОЛОКОЛА

(СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ).

Переработка для сцены Н. А. Л.

Постановка П. П. Гайдебурова.

Декорации и костюмы по эскизам Оскара
Клевера.

Музыка А. Н. Кудрявцева.

Работа 1919 г.

Действующие лица:

Тоби — Шимановский; Мэг, его дочь — Соло-
вьева; Виллиам Ферн — Смирнов; Лилиан —
Брегман; Ричард, жених Мэг — Белогорский;
Кьют — Клеманский; Файлер — Чаров; Джен-
тельмен — Алексеев; Тегби — Золотарев; Ми-
стрис Чикенстофер, его жена — Кудрявцева;
Доктор — Прокофьев; Слуга Кьюта — Куприя-
нов; От автора — Суморин

Ведет спектакль Н. П. Карин.

Два перерыва по 15 минут.

*Вторник 10 Апреля и Воскресенье
15 Апреля.*

В 50 и 51 раз.

С. Ж. де-Буэлье.

Карнавал жизни

Перевод М. А. Потапенко.

Постановка Гайдебурова.

Работа 1913 года.

Возобновлена и переработана в 1922 году.

Действующие лица:

Дядя Антим — Золотарев; Марсель — Куприя-
нов; Мазурель — Гайдебуров; Селина — Скар-
ская; Елена — Маскитина; Маленькая Лия —
Модестова; Тетка Берта — Марусина; Тетка
Тереза — Изюмова; Г-жа Мазурель — Даров-
ская; Мальчик, сын Мазурель — Брегман;
Приказчик из мясной — Прокофьев; Кюре —
Миллю; Доктор — Свецкий; Маски.

Париж. Наше время.

Ведет спектакль Н. П. Карин.

Два антракта по 20 мин.

Среда 11 Апреля. В 112 раз:

А. П. Чехов.

Вишневый Сад

Комедия в 4 действ.

Постановка П. П. Гайдебурова. Декорации Оскара Клевера!

Действующие лица:

Раневская, Любовь Андреевна, помещица — Скарская; Аня, ее дочь — Баранова; Варя, ее приемная дочь — Соловьева; Гаев, Леонид Андреевич, брат Раневской — Белогорский; Лопахин, Ермолай Алексеевич, купец — Смирнов; Трофимов, Петр Сергеевич, студент — Гайдебуров; Симеонов-Пищик, Борис Борисович, помещик — Суморин; Шарлотта Ивановна, гувернантка — Покровская; Епиходов, Семен Пантелеевич, конторщик — Шимановский; Дуняша, горничная — Митрофанова; Фирс, лакей, старик — Клеманский; Яша, молодой лакей — Золотарев; Прохожий — Прокофьев.

Во время исполнения три антракта по 15 мин. Ведет спектакль Н. П. Карин.

Во время исполнения вход в зал не допускается.

Четверг 12 Апреля.

В 221 раз.

Свыше нашей силы

Драма В. Бьернсона.

Действующие лица:

Пастор Адольф Санг — Гайдебуров; Клара, жена Санга — Скарская; Дети Сангов — Элиас Шимановский; Рахиль — Беседова; Анна Робертс, сестра Клары — Марусина; Крейер, помощник Санга — Золотарев; Пастор Братт — Белогорский; Епископ — Смирнов; Деревенские пасторы: — Бланк — Клеманский, Врей — Карин; Городские пасторы: — Иенсен — Чаров, Фальк — Куприянов; Вдова пастора — Топоркова; Агата Флорваген — Куно.

Спектакль ведет Д. Н. Даровская.

В драме два действия, между ними пере-
рыв — 20 мин.

Пятница 13 Апреля.

В 164 раз.

Столетие со дня рождения А. Н. Островского:
Слово об Островском — П. Н. Медведев.

Не все коту масленица

комедия в 4 действ. Островского.

Постановка А. А. Брянцева (1917 г.).

Переработана П. П. Гайдебуровым в декорациях Я. В. Гурецкого (1920 г.).

Действующие лица:

Круглова — Марусина; Агния — Митрофанова; Малакья — Ланина; Феона — Топоркова; Ахов — Золотарев; Ипполит — Смирнов.

Ведет спектакль Н. П. Карин.

Суббота 14 Апреля.

В 77 раз.

БЕРНАРД ШОУ. Мистерия.

КАНДИДА

Из цикла пьес приятных. Три действия.
Перевод Л. А. Сулержицкого.

Постановка А. П. Зюнова, работа 1911 г.

Возобновлена в 1922 г. П. П. Гайдебуровым.

Действующие лица:

Джемс Мэвор Морелль, пастор — Гайдебуров; Кандида, его жена — Скарская; Борджесс, отец Кандиды — Клеманский; Мерчбэнкс, поэт — Шимановский; Прозерпина Гарнет, переписчица Морелля — Мартыновская; Александр Милль (Лекси), викарий, помощник Морелля — Куприянов.

Виктория-парк, северо-восточная окраина Лондона.

Ведет спектакль Н. П. Карин.

Два антракта по 15 мин.

Театр „ПАЛАС“

Ул. Ракова (б. Итальянская), 13.

Понедельник 9 Апреля

СИЛЬВА

Оперетта в 3 действ., муз. Э. Кальмана,
перевод В. Травского.

Действующие лица:

Кн. Леопольд Волапук — Орлов; Юлиана, его жена — Астафьева; Эдвин, их сын — Осолодкин; Стасси, племянница князя — Пидьц; Граф Бони, Кониславу — Утесов; 4/iv — Утесов; Сильва Вареску — Биттнер; Ронс — Гасилин; Ферри — Ростовцев; Нотариус — Пушкин; Никс, метр д'отель — Соболев.

Гл. реж. Н. В. Смолич.

Дирижирует А. А. Залевский.

Танцы поставлены Е. В. Лопуховой и А. А. Орловым.

Спектакль ведет К. В. Алексеев

Вторник 10 Апреля.

НИТУШ

Оперетта в 3-х действиях (4 картинах).¹

Музыка Герве.

Действующие лица.

Дениза де Флавиньи—Попухова; Начальница—Софронова; Августин, органист—Утесов; Попковник драгунского полка—Медведев; Фернанд де Шамплатро—Осолодкин; Густав—Гасилин; Робер—Чегодаев; Лорио, унтер офицер—Орлов; Директор театра—Пушкин; Режиссер—Орлов; Актрисы:—Розина—Никитина; Жюльетта—Ступпель; Сильвия—Минаева; Прислужница—Миткевич.

Главный режиссер Валентинов.

Танцы поставлены Лопуховой и Орловым.

Дирижирует Залевский.

Четверг 12 Апреля

СЮЗАННА

Оперетта в 3 действ., муз. Жильбера.

Действующие лица.

Барон Конрад—Орлов; Дельфина, его жена—Астафьева; Жакелина—Борельская; Гастон—Утесов; Рене—Южаков; Помарель—Медведев; Сюзанна—Битнер; Шарансье—Кринский; Роза, его жена—Гавронская; Алексис, кельнер—Вольский; Мариетта—Минаева.

Главн. режиссер Н. В. Смолич.

Постановка Л. О. Утесова.

Дирижирует А. А. Залевский.

Танцы поставлены Е. В. Лопуховой и А. А. Орловым.

Спекталь ведет К. В. Алексеев.

Начало в 8 1/4 час. веч.

Пятница 13 Апреля

Жрица огня

Оперетта в 3-х действ., муз. Валентинова.

Действующие лица:

Беквар, Раджи—Медведев; Вангур, наследный принц—Южаков; Люсьен, его друг—Осолодкин; Анжель—Пильц; Гудха, главный брамин—Чегодаев; Нэра, священная жрица—Битнер; Малхар, начальн. полиции—Орлов; Бабу, сторож прихраме—Гасилин.

Гл. режисс. и худож. руков. Н. В. Смолич.

Дирижирует А. А. Залевский.

Танцы поставлены А. И. Чекрыгиным,

Е. В. Лопуховой и А. А. Орловым.

Спекталь ведет К. В. Алексеев.

Среда 11, Суббота 14 и Воскресенье 15 Апрель

Мадам Помпадур

• Опера в 3 д. Лео Фалля

русск. текст Крыжицкого.

Маркиза Помпадур—Тиме; Король—Медведев; Рене—Осолодкин; Модлена—Минаева; Белотта, каперистка—Пильц; Жозеф Калико—Утесов или Орлов; Мореп, министр—Гасилин; Пуляр, сыщик—Соболь; Прюнье, хозяин—Дорохов; Коллэн, мажордом—Пушкин; Вушэ, художник—Катун; Турель, секретарь—Вольский; Посланник—Чегодаев; Лейтенант—Сладковцев; Камеристки—Судьбинская, Никитина, Борельская; 4 Гризетки—Ступпель, Щекотихина, Гавронская, Пашковская.

Постановка гл. реж. Н. В. Смолича.

Дирижирует А. А. Залевский.

Танцы поставлены Е. В. Лопуховой и А. А. Орловым.

Начало в 8 1/4 ч. веч.

Петроградский Еврейский Театр

под руководством Рудольфа Заславского

быв. зал Павловой, Троицкая, 13.

С Воскресенья 8 по 15 Апреля ежедневно известн. историческая оперетта А. Гольдфадена

СУЛАМИС

(Суламифь) в 4-х действиях

Суламифь—Сара Нольден, Авишолойм—Рудольф Заславский, Ииов Гидойни—Талмазан, Монойах—Бен Дойв и др.

В оперетте примет участие 120 чел. Хор 60 чел. под управлен. С. Гуровича.

Начало в 8 1/4 час. веч.



Вышел и поступил в продажу
ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ
Календарь - Справочник
на 1923 год.

**Продается во всех книжных магазинах и в Конторе
Издательства, Театральная ул. 2, кв. 39, телеф. 166-99.**



Театральная библиотека, выпуск II-й.

== БАЛАГАНЫ ==

А. В. ЛЕЙФЕРТА

с предисловием Александра Бенуа.

ВЫШЛА И ПОСТУПИЛА В ПРОДАЖУ
в книжных магазинах и в складе
издательства „Еженедельник Акаде-
мических театров“, Театральная ул.,
д. № 2, кв. 39.

П 1122-1
1923-3/32

ЦЕНА ЭТОГО НОМЕРА
во всех театрах, магазинах, киосках и
у газетчиков

3 р. 50 к.

(Дензн. 1923 г.).

Петрооблит № 2529—3500 экз.

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