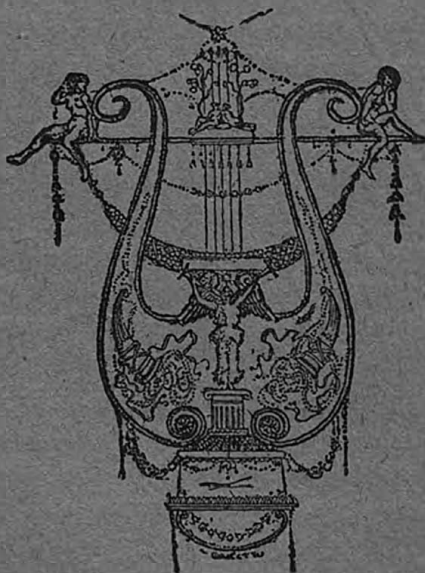


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1912

1912

ВЫПУСКЪ V



1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525

СОДЕРЖАНІЕ.

Театральные пожары и защита зрителей. П. Пчельникова.

Замѣтка о рациональной постановкѣ оперы „Жизнь за Царя“.
Н. К. Финдейзена.

Актеръ-слѣпецъ. В. Михайловскаго.

Спектакли французской труппы на сценѣ Императорскаго Михайловскаго театра (сезонъ 1911—1912 гг.). Н. Тамарина (Окулова).

Байрейтскія впечатлѣнія. Зигфрида Ашкинази.

Лондонскій театръ. Philip. W. Sergeant. Перев. съ рукописи
Е. Гутъ.

Впечатлѣнія сезона. Александринскій театръ. Ю. Слонимской.—
Михайловскій театръ. Сергѣя Ауслендеръ.

Обзоръ итоговъ Московскаго Опернаго сезона 1911—1912 гг.
Ю. Энгель.

Новости театральной литературы: Жанъ д'Удино. Искусство и
жестъ. Ю. Слонимской.—Мемуары Вагнера. З. Ашкинази.
В. Всеволодскаго (Гернгроссъ). Театръ въ Россіи въ эпоху
Отечественной войны. В. Адарюкова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Императорскій С.-Петербургскій балетъ: А. П. Павлова въ роли Никіи и Е. А. Смирнова въ роли Гамзати („Баядерка“)—Т. П. Карсавина въ роли Амура („Фіаметта“).—Е. И. Вилль въ роли Сванильды („Коппелія“).—Л. Н. Егорова въ роли Раймонды („Раймонда“).—Л. П. Гердтъ въ роли феи Сирени („Спящая Красавица“).—С. К. Андріановъ въ роли Жанъ де-Бріенъ („Раймонда“).—Г. Владиміровъ въ танцѣ „Половецкая пляска“ изъ оп. „Кн. Игорь“.

С. В. Васильевъ.

Отъѣздъ французскихъ артистовъ изъ Москвы въ 1812 г.

Выпускъ 1912 г. Императорскаго СПб. Театральнаго Училища по балетному отдѣленію.

Обложка работы Л. С. Бакста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ исполнены фирмою Р. Голике и А. Вильборгъ въ СПб.



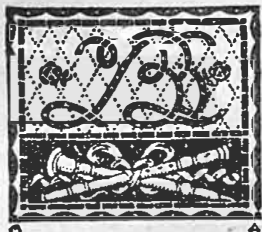
А. П. ПАВЛОВА ВЪ РОЛИ НИКИИ.
«БАЯДЕРКА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

(Очеркъ).

П. ПЧЕЛЬНИКОВА.

I.



В то время, когда пожары обыкновенныхъ жилыхъ помѣщений, въ большинствѣ случаевъ, обходятся безъ человѣческихъ жертвъ, театральные пожары весьма часто сопровождаются этими несчастьями; если же они происходятъ во время спектакля, то количество жертвъ измѣряется уже сотнями. Эти гибельныя для людей послѣдствія вызвали необходимость внимательнаго изученія театральныя катастрофы и главныя причины ихъ были найдены. Кромѣ особенностей, отличающихъ пожаръ жилого зданія отъ театрального пожара, происшедшаго во время спектакля, въ послѣднемъ случаѣ мы замѣчаемъ три главнѣйшія причины, обусловливающія несчастья. Первую составляетъ значительная скученность людей на сравнительно небольшой площади, вторая это—изобиліе горючаго матеріала на сценѣ и третьей является особенность помѣщенія, въ которомъ происходитъ пожаръ.

Анулируя сбереженіе самаго зданія, конечной цѣлью изученія этихъ пожаровъ является защита человѣческихъ жизней отъ губительныхъ послѣдствій этой катастрофы и изысканіе мѣръ, могущихъ предупредить пожаръ въ театрѣ.

Театральные пожары, въ особенности тѣ изъ нихъ, которые происходятъ во время спектаклей, а потому и сопровождаются человѣческими жертвами, всегда вызываютъ въ административныхъ сферахъ всего міра стремленіе, по возможности, обезопасить посѣщеніе театровъ. Чѣмъ ближе сосѣдъ, у котораго произошелъ пожаръ, или чѣмъ большее количество людей погибло во время него, тѣмъ административная работа бываетъ интенсивнѣе и наоборотъ. Присматриваясь къ работамъ отдѣльныхъ госу-

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

дарствъ, можно въ этихъ работахъ замѣтить полное тождество. Сначала, обыкновенно стараются выяснить причину пожара, но, къ сожалѣнію, лишь для того, чтобы найти виновника его и опредѣлить, который параграфъ правилъ былъ имъ нарушенъ. Рѣдко находятъ истиннаго виновника, такъ какъ весьма часто его можно найти даже въ числѣ тѣхъ, которые, будучи незнакомы съ театромъ, пишутъ для него обязательныя постановленія. Послѣ этого всегда назначаются комиссіи для освидѣтельствованія театра. Комиссіи эти расширяютъ на одинъ вершокъ входы, выходы и проходы зрительнаго зала, устанавливають запасные выходы, передѣлываютъ лѣстницы, возмущаются неблагополучіемъ театра въ пожарномъ отношеніи и уходятъ изъ него для того, чтобы, черезъ нѣсколько лѣтъ, послѣ новаго пожара, вернуться въ него и продѣлать то же самое. Далѣе, иной разъ начинается кабинетная работа по составленію обязательныхъ правилъ для театровъ, но къ этой работѣ никогда не привлекаются театральные дѣятели, такъ какъ ихъ, почему то, считаютъ въ оппозиціи къ мѣрамъ, охраняющимъ театры отъ пожара; несправедливость такого обвиненія будетъ очевидна, если вспомнить, что отъ цѣлости театра зависитъ и благополучіе его работниковъ. Кромѣ всего этого, въ газетахъ появляются статьи о мѣрахъ, предупреждающихъ пожары театровъ, читаются и рефераты на ту же тему и т. п.

Быстро проходитъ это напряженное состояніе общества. и, мѣсяцевъ черезъ 6, обыкновенно совершенно охладѣвають къ дѣлу. Вопросъ о театральныхъ пожарахъ обыкновенно забывается до новаго случая, послѣ котораго повторяется тотъ же порядокъ работы. Такъ дѣлается во всемъ мірѣ, такъ дѣлается это и у насъ. Въ оправданіе этого страннаго явленія могу сказать лишь то, что изученіе театральныхъ пожаровъ, представляющее изъ себя слишкомъ узкую спеціальность, изобилующую въ то же время массой особенностей, является весьма затруднительнымъ по причинѣ крайней скудости литературы по этому вопросу. На русскомъ языкѣ мы имѣемъ весьма ограниченное количество газетныхъ статей, трактующихъ о театральныхъ пожарахъ, о мѣрахъ, предупреждающихъ ихъ, и о защитѣ

зрителей отъ этихъ пожаровъ и ихъ послѣдствій. Въ нѣмецкой литературѣ имѣется книга Фельша, представляющая, какъ говорятъ, въ настоящее время библиографическую рѣдкость. Въ книгѣ этой зарегистрированы театральные пожары до 1880 года, при чемъ нѣкоторые изъ нихъ описаны довольно подробно. Самымъ цѣннымъ въ этой книгѣ является статистическій сводъ матеріала.

Въ той же литературѣ можно встрѣтить протоколъ опытовъ надъ моделью Вѣнскаго Рингъ-Театра. Большое количество человѣческихъ жертвъ, вызванное пожаромъ указанного театра, навело Вѣнскій муниципалитетъ на счастливую мысль сдѣлать рядъ наблюденій надъ внутренностью модели театра, произведя въ ней искусственный пожаръ, имитировавшій ужасную катастрофу. Результаты наблюденій дали много цѣннаго матеріала, главнымъ образомъ, въ сферѣ причинъ, вызывающихъ большое количество жертвъ, если пожаръ произошелъ въ то время, когда въ зрительномъ залѣ находилась публика. Кромѣ того, въ нѣмецкой и французской литературахъ можно встрѣтить рядъ брошюръ, описывающихъ пожары отдѣльныхъ театровъ. Во французскихъ инженерныхъ журналахъ, въ періодъ послѣ пожаровъ Оперы и Комедіи, встрѣчается достаточное количество весьма интересныхъ статей по вопросу о театральныхъ пожарахъ. Чтобы не смущать читателя приведеніемъ большого количества цифръ ¹⁾, я буду говорить лишь объ окончательныхъ выводахъ изъ нихъ. Для успѣшности борьбы съ катастрофами, необходимо сначала опредѣлить самое опасное для пожара мѣсто возникновенія его, время дня, въ которое они чаще всего наблюдаются, и наиболѣе вѣроятныя причины ихъ. Единственнымъ помощникомъ въ этомъ дѣлѣ можетъ служить лишь статистика. Она же говоритъ слѣдующее: наименьшее количество пожаровъ возникаетъ въ зрительныхъ залахъ и прилегающихъ къ нимъ помѣщеніяхъ. Самое большое количество (около 80%) падаетъ на пожары, начинающіеся на

¹⁾ Лица, интересующіяся цифрами, касающимися статистики театральныхъ пожаровъ, могутъ ознакомиться по журналу Зодчій за 1901 г. въ которомъ напечатанъ рефератъ, читанный мною въ Императорскомъ Пожарномъ Обществѣ и Обществѣ архитекторовъ.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

сценѣ и прилегающихъ къ ней помѣщеніяхъ. Первая категорія, съ введеніемъ въ театрахъ электрическаго освѣщенія, представляетъ изъ себя пожаръ, ничѣмъ не отличающійся отъ обыкновеннаго внутренняго пожара, при томъ условіи, если онъ произошелъ во время отсутствія зрителей или, если и во время пребыванія ихъ, то при отсутствіи паники. Въ послѣднемъ случаѣ, хотя паника и можетъ сопровождаться человѣческими жертвами, но пожаръ будетъ лишь косвенной причиной этихъ жертвъ. Пожаръ сцены при наличности въ зрительномъ залѣ людей является главной причиной гибели ихъ (но не отъ непосредственнаго дѣйствія пламени, какъ это принято думать, а по тѣмъ послѣдствіямъ, которыми сопровождается эта катастрофа) и въ то же время возникновеніе его въ этой части театра наблюдается наиболѣе часто; поэтому я постараюсь выяснить какъ причину явленія, такъ равно и указать на тѣ мѣры, которыя могли бы, по моему мнѣнію, значительно предупредить эти страшныя катастрофы. Выводы мои я буду основывать на статистическихъ цифрахъ, полученныхъ Фельшемъ за періодъ времени съ пожара театра «Глобусъ» до восьмидесятихъ годовъ XIX столѣтія, т. е. почти за 250 лѣтъ. Нѣтъ сомнѣнія, что статистическія цифры не могутъ быть приняты во всемъ ихъ объемѣ, такъ какъ внутреннее освѣщеніе театра за весь указанный періодъ времени измѣнялось самымъ радикальнымъ образомъ. Частые случаи театральныхъ пожаровъ въ прежнее время опредѣляли среднюю долговѣчность театра въ 20 лѣтъ. Статистика театральныхъ пожаровъ довольно точно устанавливаетъ какъ причину пожаровъ сцены, такъ и время возникновенія ихъ, причемъ выводы исключаютъ всякое участіе внутренняго освѣщенія театровъ, а, слѣдовательно, они могутъ быть приняты и для современныхъ театровъ.

II.

Выше я говорилъ, что наиболѣе частымъ и наиболѣе губительнымъ для людей, находящихся въ театрѣ, является пожаръ на сценѣ. Очевидно, что наиболѣе опаснымъ временемъ для пожара театра слѣдуетъ считать время его работы, т. е. театральный сезонъ. Наиболѣе вѣроятнымъ днемъ

пожара логичнымъ будетъ считать тѣ дни, въ которые производятся двойные спектакли, такъ какъ, подѣ вліяніемъ утомленія, надзоръ за театромъ нѣсколько ослабѣваетъ. Обращаясь къ 200-лѣтней статистикѣ, мы увидимъ, что большая часть театральныхъ пожаровъ начинается, спустя нѣсколько часовъ послѣ окончанія спектакля, причемъ пожары эти обыкновенно возникаютъ на сценѣ. Принимая въ расчетъ то, что пожаръ начался значительно позже окончанія спектакля, мы должны придти къ заключенію, что самой вѣроятной причиной возникновенія его надо считать искру, обретенную въ такую среду, которая тлѣла въ теченіе нѣсколькихъ часовъ и, разразившись пламенемъ, подожгла декорации. Медленнымъ тлѣніемъ, а потому и отсутствіемъ огня, можно объяснить то, что пожаръ въ первой стадіи своего развитія не обращаетъ ничьего вниманія. Размѣры сцены способствуютъ тому, что первоначальный запахъ дыма будетъ въ ней ощущаться весьма незначительно, да и то не вездѣ. Малая освѣщенность театра въ теченіе ночи, конечно, не даетъ возможности замѣтить дымъ. Вотъ главнымъ образомъ тѣ причины, по которымъ пожаръ въ его зародышѣ обыкновенно ускользаетъ отъ вниманія лицъ, наблюдающихъ за зданіемъ. Такъ какъ статистика указываетъ намъ, что пожаръ сцены въ большинствѣ случаевъ возникаетъ отъ зароненной искры, то постараемся выяснитъ происхожденіе ея. Эта маленькая по размѣрамъ, но крайне опасная по своимъ послѣдствіямъ причина пожара можетъ быть вызвана куреніемъ, часто употребляемыми въ театрѣ ручными вольтовыми дугами (такъ называемыми регуляторами), которыя при невнимательности освѣтителя нерѣдко разбрасываютъ угольные искры; наиболѣе же обильное выдѣленіе искръ получается при различнаго рода пиротехническихъ и пороховыхъ эффектахъ для изображенія огня, сильнаго разноцвѣтнаго свѣта, для воспроизведенія звуковъ, выстрѣла, взрывовъ и т. п. Постараюсь разобрать каждую причину въ отдѣльности, а равно и мѣры, могущія предохранить театръ отъ вреднаго вліянія ихъ. Куреніе на сценѣ по ходу спектакля не можетъ представить особой опасности, такъ какъ исполнители во все время спектакля находятся подѣ постояннымъ контролемъ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

нѣсколькихъ лицъ. Куреніе на сценѣ за кулисами можно наблюдать лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, да и то въ театрахъ самыхъ неблагоустроенныхъ. Какъ ни рѣдки этого рода явленія, но введеніе чувствительнаго штрафа за такого рода проступокъ, хотя и незначительно, но все же гарантировало бы театръ отъ ужасной катастрофы. Куреніе рабочихъ въ трюмѣ замѣчается немного чаще. Устраненіе такого рода случаевъ зависитъ исключительно отъ наблюденія за ними. Въ другихъ условіяхъ находятся рабочіе, находящіеся на галлереяхъ и переходахъ сцены. Въ теченіе большей части спектакля (особенно въ операхъ и балетахъ), а равно и въ антрактахъ эти, такъ называемые, «верховые» находятся въ постоянной работѣ или въ ожиданіи «повѣстокъ» для начала работы (повѣстки даются со сцены). Курящему крайне трудно провести нѣсколько часовъ безъ папирсы; куреніе производится обыкновенно изподтишка въ различнаго рода укромныхъ уголкахъ галлерей. Нервная напряженность работающихъ бываетъ доведена обыкновенно до весьма высокой степени. Причина этого нервнаго состоянія обуславливается характеромъ работы, требующей быстроты и точности исполненія. При этихъ условіяхъ куреніе рабочихъ на галлереяхъ представляетъ изъ себя весьма существенную опасность для театра, такъ какъ эти помѣщенія обыкновенно изобилуютъ спеціальной пылью, способной весьма быстро затлѣвать. Въ составъ пыли на сценѣ въ большомъ количествѣ входятъ волокна отъ пеньковыхъ канатовъ, которыхъ имѣется весьма много на сценѣ, кромѣ того, въ ней встрѣчаются въ большомъ числѣ маленькія и весьма тоненькія волокна льняной ткани, отдѣляющіеся отъ декораций. Вся эта пыль даетъ обильный матеріалъ для тлѣнія. Высота расположенія галлерей, длина ихъ и разбросанность расположенія рабочихъ лишаютъ машинистовъ возможности имѣть ихъ подъ постояннымъ контролемъ.

Для устраненія этого горючаго матеріала съ галлерей, а слѣдовательно и пожарной опасности необходимо наблюденіе за чистотой на галлереяхъ, а равно и на переходахъ, безусловное изгнаніе изъ театровъ пеньковыхъ канатовъ съ замѣной ихъ металлическими и устройство на каждой галлерей каждой стороны особыхъ курительныхъ комнатъ.

Что касается до искръ, падающихъ съ электрическихъ регуляторовъ, то приспособленіе къ нимъ особыхъ предохранителей для собиранія падающихъ искръ, хотя бы въ родѣ металлическихъ тарелокъ, не представляя собой особой трудности, могло бы въ значительной степени обезопасить театръ. Но самымъ губительнымъ для театровъ зломъ являются пиротехническіе и пороховые эффе́кты. Отъ этой причины, повидимому, погибъ недавно и театръ Народнаго Дома въ С.-Петербургѣ. При современномъ развитіи электротехники употребленіе на сценѣ бенгальскаго огня въ цѣляхъ усиленія освѣщенія представляется самымъ вопіющимъ архаизмомъ. Но прежде чѣмъ произносить какой нибудь приговоръ надъ этого рода эффе́ктами, надо выяснитъ сначала вопросъ о томъ, есть ли возможность замѣнить бенгальскіе огни, порохъ и т. п. вещества, употребляемыя въ театральной пиротехникѣ, какими нибудь болѣе безопасными средствами. Бенгальскій огонь служитъ обыкновенно для увеличенія свѣта на сценѣ или приданія этому свѣту опредѣленной окраски. Свѣтовая сила электрическихъ фонарей увеличена въ настоящее время до такихъ размѣровъ, что она въ значительной мѣрѣ можетъ превысить интенсивность свѣта бенгальскаго огня, а слѣдовательно, замѣна второго первыми вполне возможна. Правда, что одновременная затрата потребуетъ расхода, но потраченные деньги весьма скоро окупятся. Интенсивное разноцвѣтное освѣщеніе можетъ быть прекрасно достигнуто электрическими фонарями, пропуская лучи ихъ сквозь окрашенныя стекла. Выгода отъ такого освѣщенія получится уже потому, что мы будемъ располагать почти безконечной гаммой цвѣтовъ, что дастъ возможность производить массу эффе́ктовъ самаго разнообразнаго характера. Что касается до пиротехническихъ огневыхъ эффе́ктовъ, то и въ этомъ случаѣ электричество можетъ придти къ намъ на помощь.

Волшебные фонари съ передвижными картинами, расположенными по кругу, прекрасно имитируютъ пожаръ, паръ, служащій въ то же время фономъ для волшебнаго фонаря, доводитъ иллюзію до совершенства. Комбинація изъ фольги, электрическихъ лампъ, пара и хвороста можетъ дать костеръ, поразительно похожій на дѣйствительность. Я перечислилъ лишь

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

первыя пришедшія мнѣ на память замѣны огневыхъ эффе́ктовъ вполнѣ без-
опасными, увѣренный въ томъ, что ихъ имѣется еще большее количество.

Выстрѣлы, взрывы и т. п. звуковые эффе́кты, производимые въ
настоящее время пороховыми бураками, могутъ быть съ большимъ успѣ-
хомъ замѣнены различнаго рода и размѣра барабанами. Я не знаю, суще-
ствуетъ ли аппаратъ, который могъ бы съ успѣхомъ подражать пламени,
выходящему изъ жерла пушки или изъ стволовъ ружей и пистолетовъ?
Если бы такой аппаратъ существовалъ, то была бы возможность въ доста-
точной мѣрѣ обезопасить театръ отъ губительныхъ послѣдствій этого
рода эффе́ктовъ. Но если бы этого даже не было, то все же окажется
справедливымъ высказать то положеніе, что реальность изображенія
стрѣльбы *должна быть принесена въ жертву безопасности театра.*
Высказывая мысль о замѣнѣ пиротехническихъ эффе́ктовъ электриче-
скими, все же считаю нужнымъ оговориться, что и эту замѣну необходимо
производить подъ серьезнымъ контролемъ, т. к. въ нѣкоторыхъ случаяхъ
и электричество можетъ дать намъ далеко не безопасный въ пожарномъ
отношеніи аппаратъ. Высказанныя соображенія наводятъ на мысль о необ-
ходимости правительственнаго или муниципальнаго надзора за безопас-
ностью производимыхъ театрами свѣтовыхъ, огневыхъ и звуковыхъ эффе́к-
товъ, при разрѣшеніи же таковыхъ къ исполненію уполномоченное для
этого лицо было бы обязано на первый планъ выдвигать вопросъ объ
охранѣ публики. Если приведенныя мною соображенія достаточно убѣди-
тельны и окажутся въ то же время пріемлемыми для театровъ, то тѣмъ
самымъ и возможность возникновенія пожара на сценѣ, этой ужасной и
малоизслѣдованной катастрофы, будетъ сокращена до возможнаго мини-
мума. Искра, попавшая въ благопріятное для распространенія пожара мѣсто,
вызываетъ постепенное тлѣніе окружающей ее среды, быстрота котораго
зависитъ отъ горючести матеріала, когда же температура тлѣющаго пред-
мета сильно повысится, то предметъ сразу охватывается пламенемъ, а
если пламя это подожжетъ висящія на сценѣ декораціи, то черезъ 2—5
минутъ, какъ показываетъ опытъ, пламя охватитъ всю сцену и мы уви-



Т. П. КАРСАВИНА ВЪ РОЛИ АМУРА.
«ФИАМЕТТА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

димъ вмѣсто сцены костеръ въ нѣсколько саженъ высоты съ площадью основанія во много десятковъ квадратныхъ саженъ.

Въ этомъ фазисѣ пожара успѣшное тушеніе его становится уже невозможнымъ. Для читателя, мало знакомаго съ устройствомъ театра, быстрота распространенія огня на сценѣ, конечно, покажется преувеличенной. Для того, чтобы разсѣять предположеніе о преувеличеніи, я вынужденъ сдѣлать небольшое отступленіе, въ которомъ постараюсь ознакомить читателя съ причинами, способствующими невѣроятной скорости распространенія пожара на сценѣ. Въ большинствѣ публики преобладаетъ мнѣніе, что подниманіе декорацій кверху производится навертываніемъ ихъ на валы. Такого рода поднятіе завѣсь практикуется лишь въ не приспособленныхъ для спектаклей помѣщеніяхъ. На сценѣ театровъ этотъ способъ не можетъ быть примѣненъ какъ по своему неудобству, такъ и по крайней неэкономичности его, какъ вызывающій порчу декорацій. Во всѣхъ театрахъ и зданіяхъ, приспособленныхъ для этого, декораціи цѣликомъ поднимаются наверхъ, а, слѣдовательно, сцена должна имѣть высоту, приблизительно вдвое большую, нежели зрительный залъ. Быстрота распространенія огня на сценѣ обусловливается исключительно тѣмъ, что всѣ находящіяся на ней декораціи расположены въ вертикальномъ, т. е. наивыгоднѣйшемъ положеніи для быстроты воспламененія. Возьмемъ листъ папки и, расположивъ его горизонтально, начнемъ поджигать, и мы увидимъ, что полное сгораніе листа будетъ достигнуто по прошествіи большого количества минутъ. Приведя тотъ же листъ въ отвѣсное положеніе и поднеся къ нему зажженную спичку, мы замѣтимъ, что пламя въ короткій промежутокъ охватитъ весь листъ. Вотъ почему не будетъ преувеличеніемъ сказать, что и театръ вполне возможно поджечь, потративъ на это только одну спичку. Выяснивъ себѣ причину быстрого распространенія пламени на сценѣ, становится весьма желательнымъ опредѣлить приблизительное количество декорацій, постоянно находящихся на ней, т. к. матеріалъ, на которомъ онѣ пишутся, равно какъ и способъ размѣщенія ихъ служатъ почти исключительной причиной той стремительности, съ которой распространяется

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

огонь. Постараемся сдѣлать приблизительное исчисленіе этого горючаго матеріала. Оперный театръ, какъ наиболѣе часто нуждающійся въ пиротехникѣ, представляетъ, поэтому, сравнительно съ драматическимъ театромъ и большую опасность въ пожарномъ отношеніи; вотъ почему расчетъ количества декораций, находящихся на сценѣ, я буду производить для наиболѣе опаснаго театра. Чтобы расчетъ былъ возможно проще, я возьму наименѣе сложныя декорации, изображающія садъ, лѣсъ или большой залъ. Читатель, конечно, знаетъ, что вся сцена по глубинѣ раздѣлена кулисами на цѣлый рядъ коротенькихъ переулковъ съ каждой стороны сцены. Эти маленькіе переулки называются мѣстами или планами. Каждая декорация состоитъ изъ завѣсы, отдѣляющей мѣсто дѣйствія отъ задней части сцены, и цѣлаго ряда арокъ, имѣющихъ форму буквы П. Завѣса помѣщается на заднемъ планѣ въ зависимости отъ потребной глубины сцены, а каждая изъ арокъ помѣщается въ отдѣльномъ «планѣ»; вотъ почему и количество декораций зависитъ какъ отъ сюжета, такъ равно и отъ количества дѣйствующихъ на сценѣ лицъ. Если предположить, что на сценѣ будутъ подвѣшены только три оперы изъ находящейся на репертуарѣ недѣли, да еще четыре оперы основнаго репертуара, наличность которыхъ настоятельно необходима театру для могущей произойти перемѣны спектакля и, опредѣливъ потребность оперы въ четыре различныхъ декорации, глубину которыхъ назначимъ въ 6 мѣстъ, то общее количество декораций выразится цифрой въ 168, а, слѣдовательно надъ каждымъ мѣстомъ будетъ висѣть по 28 шт. декораций. Въ дѣйствительности, цифра эта будетъ нѣсколько больше, т. к. театръ имѣетъ всегда еще нѣсколько тюлевыхъ и облачныхъ завѣсъ, находящихся навѣшенными въ теченіе всего сезона. Если предположить ширину каждаго мѣста въ 5 аршинъ (а этой шириной врядъ ли располагаетъ какой либо изъ частныхъ театровъ), то на каждую изъ висящихъ декораций придется только около 3 вершковъ; на тѣхъ же мѣстахъ, на которыхъ будутъ подвѣшены указанныя выше вспомогательныя завѣсы, получимъ разстояніе еще меньшее. Приведенныя цифры вполне подтверждаютъ мои слова о томъ, что

охваченная пламенемъ масса декорацій дастъ такое огромное пламя и разовьетъ такую температуру, что врядъ ли наши обыкновенныя пожарныя средства обладаютъ возможностью бороться съ ними. Основываясь на слиткахъ металловъ, находимыхъ въ пожарищахъ театровъ, спеціалисты опредѣляютъ эту температуру отъ 1500 до 2000 градусовъ. Приведенный выше расчетъ сдѣланъ лишь для тѣхъ декорацій, которыя навѣшены. Чтобы опредѣлить хоть приблизительно весь горючій матеріалъ на сценѣ, состоящій изъ разнаго рода добавочныхъ декорацій и принадлежностей къ нимъ, необходимо упомянуть о декораціяхъ на поддѣлкахъ, служащихъ дополненіемъ къ декораціямъ подвѣшеннымъ. Эти дополненія изображаютъ обыкновенно зданія, отдѣльно стоящія деревья, кусты и т. п. Для укрѣпленія ихъ, а также для изображенія возвышеній на сценѣ имѣются еще разнаго рода деревянныя подмостки. О количествѣ добавочныхъ декорацій можно судить лишь приблизительно. Если предположить, что каждый актъ пьесы потребуетъ до 20 добавочныхъ декорацій на поддѣлки, то для всѣхъ семи пьесъ, находящихся въ театрѣ, мы получимъ ихъ около 600 штукъ. Всѣ указанныя 600 декорацій должны быть постоянно подъ рукой у машиниста; вотъ почему онѣ находятся на сценѣ прислоненными къ стѣнѣ. Если къ этому количеству прибавить еще и различныя подмости, употребляемыя въ спектакляхъ, то не будетъ удивительнымъ, если мы скажемъ, что всѣ стѣны сцены, обыкновенно, завалены горючимъ матеріаломъ въ нѣсколько слоевъ. Ужасъ долженъ охватить каждого, который вспомнитъ, что среди этого годами высушеннаго матеріала приходится ставить желѣзные лотки съ бенгальскимъ огнемъ, что въ этой легко воспламеняемой обстановкѣ производятся часто выстрѣлы, взрывы и т. п. пиротехническіе эффекты! Благополучному исходу этого рода экспериментовъ театръ обязанъ лишь особой бдительности театральныхъ рабочихъ и лицъ, наблюдающихъ надъ ними.

Многіе изъ театровъ имѣютъ мастерскія для писанія декорацій, расположенныя надъ зрительнымъ заломъ. Въ этомъ случаѣ укрѣпленіе пола мастерской требуется довольно сложное, по преимуществу, деревянной

конструкции. Для передачи декораций изъ мастерской на сцену и обратно въ ней находится большое отверстіе, на подобіе незащищенного рамой огромнаго окна, непосредственно выходящаго на сцену. Въ это отверстіе при пожарѣ сцены можетъ устремиться огонь горящихъ декораций, быстро зажигая мастерскую и ея полъ, а, слѣдовательно, и потолокъ зрительнаго зала. Полъ сцены загорается нѣсколько позже. Каждая декорация имѣетъ какъ въ верхней, такъ и въ нижней части по деревянному брусу. Верхній служить для привязыванія декораций къ канату, нижній для расправленія. Когда полотно декораций достаточно прогорѣло, то брусъ, падая на полъ сцены, образуютъ собой костеръ, отъ котораго полъ скоро воспламеняется. Театральный пожаръ, начавшійся со сцены, въ первомъ фазисѣ своего развитія требуетъ для своего прекращенія небольшого ведра воды, а иногда даже намоченной швабры, но лишь только появилось пламя, какъ пожаръ распространяется съ такой ужасающей быстротой, что прибывшая пожарная помощь обыкновенно уже не въ силахъ бороться съ огнемъ. Анализируя причину этой быстроты распространенія огня на сценѣ, мы наталкиваемся на двѣ главнѣйшихъ. Первая и, конечно, самая главная заключается въ томъ, что матеріаломъ для написанія декораций служитъ легко воспламеняющійся отъ огня холстъ. Вторую, уже подчиненную первой, составляетъ наивыгоднѣйшее для воспламененія положеніе декораций. Если бы явилась возможность устранить первую, то тѣмъ самымъ устранилась бы и вторая. Перечисливъ всѣ извѣстныя мнѣ попытки для устраненія первой причины, я постараюсь въ то же время критически отнестись къ нимъ. Опыты замѣны холста какимъ нибудь другимъ матеріаломъ обладающимъ, большей огнестойкостью, въ 80-хъ годахъ производились во Франціи, но результаты этихъ опытовъ были мало утѣшительными ¹⁾. Пробовали даже дѣлать полотно изъ азбеста, но подготовка его для написанія на немъ декораций оказывалась весьма сложной. Кромѣ этого, азбестовое полотно обладало

¹⁾ Этими опытами интересовались и въ Россіи. См. по этому поводу статью барона Н. В. Дризенъ «Театральные пожары и мѣры борьбы съ ними» («Пожарное дѣло», 1905, № 28, 29 и 31).

и огромнымъ вѣсомъ и крайне высокой цѣной. Испытаны были и декорации, писанныя на металлѣ, но большой вѣсъ ихъ, а главное—страшный шумъ при передвиженіи заставилъ отказаться отъ этой мысли, но, тѣмъ не менѣе, результаты этихъ исканій дали нѣкоторые плоды, т. к. содержателей Парижскихъ кафе-шантановъ, исполняющихъ свои представленія безъ перемѣны декораций, префектура обязала замѣнить ихъ металлическими... Во всѣхъ театрахъ существуютъ кулисныя декорации, которыя въ течение цѣлаго года находятся, обыкновенно, на постоянныхъ мѣстахъ, т. к. онѣ прочно прикрѣплены къ деревяннымъ кулиснымъ станкамъ, и въ то время, когда всѣ декорации подняты наверхъ, кулисныя остаются на мѣстѣ. При начинающемся пожарѣ этотъ высушенный съ облупившейся краской холстъ, а потому и легко воспламеняемый, всегда служить очень энергичнымъ проводникомъ пламени со сцены до навѣшенныхъ вверху декораций. Такъ какъ кулисы имѣютъ лишь небольшое движеніе впередъ и назадъ, а кулисные станки, обыкновенно, дѣлаются весьма прочными, то существующія холщевыя декорации могли бы быть замѣнены металлическими по той причинѣ, что незначительность передвиженія ихъ не могла бы вызвать особаго шума. Такая замѣна имѣла бы весьма существенное значеніе въ дѣлѣ охраны театра отъ пожара. Мѣра эта, затрудняя передачу огня снизу на верхъ, въ худшемъ случаѣ уменьшила бы скорость его распространенія, что, въ свою очередь, дало бы большій промежутокъ времени для тушенія, замѣна же существующихъ деревянныхъ кулисныхъ станковъ металлическими еще больше гарантировала бы театр.

Неудачные опыты заставили искателей вновь возвратиться къ различного рода составамъ, придающимъ матеріямъ нѣкоторую огнеупорность. Если взять любой изъ этихъ составовъ, смочить имъ самую легкую ткань и высушивъ начать поджигать ее, то мы всегда будемъ поражены той огнестойкостью, которую проявляетъ эта матерія, но стоитъ потерять испытываемую матерію о какую нибудь ткань, какъ мы увидимъ, что она оказываетъ уже меньшее сопротивленіе огню. Повторяя опытъ нѣсколько разъ, мы скоро можемъ довести матерію до первоначальной ея

огнестойкости. Эти неудовлетворительные результаты зависят, главнымъ образомъ, отъ того, что вещество, сообщающее матеріи огнеупорность, не перерабатываетъ въ этомъ направленіи волокна ткани, а примѣшиваясь къ ней механически, лишь защищаетъ волокна отъ прикосновенія къ нимъ огня. Прекрасно оберегая при первыхъ опытахъ, составъ этотъ, постепенно осыпаясь и обнажая волокна, лишаетъ ихъ своей защиты, возвращая имъ тѣ же свойства горючести, которыми они обладали до обработки. Сколько помню, большинство западныхъ противопожарныхъ правилъ признаетъ лишь временную полезность дѣйствія составовъ, т. к. совѣтуютъ возобновлять это пропитываніе каждыя 6 недѣль. Если вспомнить, что декорации пишутся водяными красками (я уже отбрасываю то, что это произведение художественное), то рекомендацію пропитывать ихъ уже написанными можно назвать по меньшей мѣрѣ курьезной. Хотя полезное дѣйствіе указанныхъ выше составовъ оказывается весьма кратковременнымъ, тѣмъ не менѣе при полномъ отсутствіи болѣе цѣлесообразныхъ средствъ игнорировать примѣненіе ихъ было бы не рачіональнымъ. Западные театры въ этомъ отношеніи находятся въ лучшихъ условіяхъ, нежели наши, т. к. публика этихъ театровъ требуетъ меньшаго разнообразія репертуара. За границей встрѣчаются нерѣдко пьесы, выдержавшія по сотнѣ рядовыхъ представленій, а этотъ успѣхъ пьесы даетъ театру возможность имѣть на сценѣ только одинъ комплектъ декорации, не тревожа ихъ постоянными переносами со сцены въ декорационный складъ и мастерскія. Наша публика никогда не выдержитъ и 15-ти рядовыхъ спектаклей, какой бы интересъ пьеса ни представляла. Я думаю, что въ случаѣ самаго выдающагося успѣха на 10-мъ спектаклѣ мы будемъ имѣть лишь небольшую кучку зрителей. Пьеса, выдержавшая въ теченіе сезона 40—50 представленій, уже изумляетъ всѣхъ своимъ успѣхомъ. Эта особенность нашей публики заставляетъ театръ перегружать сцену декорациями и вмѣстѣ съ этимъ почти ежедневными переносами съ мѣста на мѣсто трепать ихъ. При такихъ неблагопріятныхъ условіяхъ защита декораций предохранительными отъ огня составами становится еще болѣе кратковременной. Если прослѣ-

дять развитіе пожара на сценѣ, то въ этомъ развитіи мы можемъ замѣтить нѣсколько періодовъ, изъ которыхъ каждый требуетъ своеобразныхъ мѣръ къ прекращенію. Въ первомъ періодѣ, когда происходитъ тлѣніе, главная роль выпадаетъ на бдительность надзора за сценой, что же касается до количества воды, потребной для прекращенія тлѣнія, то оно можетъ быть измѣрено въ нѣсколько ведеръ. Указанныя соображенія говорятъ о необходимости имѣть на сценѣ, въ трюмахъ и на галлереяхъ возможно большее количество водоразборныхъ крановъ и при нихъ ведеръ.

Въ промежуткахъ между кранами необходимо имѣть еще бочки, наполненныя водой, при которыхъ находились бы, кромѣ ведеръ, еще и швабры. Вторымъ періодомъ пожара надо считать воспламененіе декораций на сценѣ. Этотъ періодъ бываетъ, обыкновенно, очень бурнымъ. Громадное пламя горящихъ декораций расширяетъ находящійся на сценѣ воздухъ; о силѣ этого расширенія можно судить уже потому, что въ театрахъ, имѣющихъ желѣзную занавѣсь, если она окажется спущенной, всегда замѣчается сильное выпучиваніе въ сторону зрительнаго зала; если занавѣсь эта не особенно прочно вдѣлана въ свои пазы, то нерѣдко наблюдались и такіе случаи, когда силой расширяющагося воздуха желѣзный занавѣсь выбрасывало въ зрительный залъ. Въ этомъ періодѣ всѣ прилегающія къ залѣ помѣщенія весьма быстро наполняются ядовитыми продуктами горѣнія, и нерѣдки даже случаи, когда люди, находящіеся въ этихъ помѣщеніяхъ, задыхаются отъ этихъ смертоносныхъ газовъ. Въ самомъ началѣ воспламененія декораций тушеніе пожара представляется еще возможнымъ при томъ условіи, чтобы декорации эти были обильно облиты водой. Принятые многими западными театрами дождевики, расположенные выше декораций, врядъ ли могутъ оказать какую нибудь существенную пользу въ дѣлѣ тушенія пожара. Я думаю, что мои сомнѣнія раздѣлитъ и читатель, если вспомнить, что на каждомъ планѣ сцены мы имѣемъ свыше 28 навѣшенныхъ декораций. Предположивъ, что дождевикъ дѣйствуетъ въ 4 ряда струй, онъ будетъ имѣть возможность увлажнить только 4 декорации. Если предположить даже, что количество рядовъ струй будетъ

второе больше, то все же онъ не въ силахъ будетъ смочить и половины всѣхъ докорацій, висящихъ на планѣ. Но кромѣ всего этого, система управленія дождевиками, повидимому, страдаетъ какими то дефектами, т. к. при многихъ пожарахъ театровъ, снабженныхъ этого рода водопроводомъ, употребленіе его при тушеніи примѣнено не было. Вѣроятно, это противопожарное устройство было лишено автоматическаго управленія, ручное же врядъ ли можетъ быть примѣнено съ успѣхомъ, т. к. время пребыванія челоѵка на сценѣ въ этотъ періодъ пожара безъ явной опасности для его жизни можетъ быть измѣрено лишь частями минуты. Не будучи техниксмъ, я не стану брать на себя непосильную задачу проектированія какой нибудь водопроводной системы для первоначальнаго тушенія декорацій; скажу лишь то, что количество воды, выдѣляемой на декорации верхнимъ водопроводомъ, должно быть обильно и что дѣйствіе его должно быть автоматическое, либо ручное управленіе ихъ сосредоточивалось въ такомъ помѣщеніи, которое могло бы гарантировать безопасность пребыванія лица, завѣдывающаго имъ. Кромѣ дождевиковъ, благоустроенные театры располагаютъ цѣлымъ рядомъ пожарныхъ крановъ, какъ расположенныхъ по стѣнамъ сцены, такъ и по верхнимъ галлереямъ ея. Наличнось пожарныхъ крановъ на галлереяхъ въ силахъ оказать сопротивленіе огню. Что же касается до расположенія крановъ по стѣнамъ сцены, то возможность дѣйствовать ими въ необходимый моментъ весьма сомнительна. Кто бывалъ на сценѣ во время спектаклей, тотъ видѣлъ, конечно, цѣлую массу различнаго рода декорацій на поддѣлкахъ, прислоненныхъ обыкновенно къ стѣнамъ (другого мѣста найти для нихъ нельзя).

Лихорадочная спѣшность работы не даетъ возможности слѣдить за тѣмъ, чтобы эти декорации ставились на опредѣленныхъ мѣстахъ. Рабочіе смотрятъ лишь за тѣмъ, чтобы онѣ были расположены въ удобномъ для нихъ порядкѣ. При работѣ, особенно во время сложныхъ спектаклей, всѣ стѣны заставлены сплошь, а потому закрыты и всѣ пожарные краны, и для того, чтобы открыть краны пожарнаго водопровода, приходится ползти въ полной темнотѣ, отыскивая ихъ. Лучшимъ мѣстомъ для

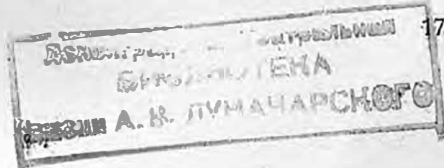


С. К. АНДРІАНОВЪ ВЪ РОЛИ ЖАНЪ ДЕ БРІЕНЪ.
«РАЙМОНДА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

пожарныхъ крановъ, на мой взглядъ, будетъ расположеніе ихъ въ кулисахъ, чередуя эти краны съ водоразборными.

Что касается до трюмовъ, то тамъ необходимо имѣть большое количество крановъ, разбрасывая ихъ по всей площади и снабжая каждый цвѣтной лампочкой для быстроты отысканія. Расположеніе пожарныхъ крановъ въ кулисахъ представляетъ еще и ту выгоду, что находящемуся въ близости него пожарному легко наблюдать за тѣмъ, что происходитъ на сценѣ. Если припомнить, что отъ начала воспламененія первой декораціи до охвата огнемъ всей сцены проходитъ отъ 3-хъ до 5 минутъ, по прошествіи которыхъ находящимся на сценѣ грозитъ смерть отъ отравленія продуктами горѣнія, то на первоначальную борьбу съ разгорающимся пожаромъ можно безъ особаго риска для пожарныхъ отвести отъ 2-хъ до 4-хъ минутъ, а слѣдовательно и открываніе воды въ кранахъ требуетъ особаго быстродѣйствующаго приспособленія. Проваломъ крыши оканчивается второй періодъ пожара.

Въ концѣ указаннаго выше періода почти всегда замѣчается одно и то же оригинальное явленіе: пожаръ начинается какъ бы затихать, огонь прекращается и легкія струйки его лишь изрѣдка пробѣгаютъ по сценѣ. Такое явленіе объясняется тѣмъ, что весь кислородъ помѣщенія уже отнятъ и только случайный притокъ воздуха поддерживаетъ горѣніе. Постепенно осѣдающая и частями вскрывающаяся крыша начинаетъ подавать свѣжій воздухъ, стропила вновь загораются и вся крыша рушится. Пожаръ, снабженный свѣжимъ воздухомъ, разгорается, выкидывая вверхъ огромные языки пламени. Нѣкоторые изъ новѣйшихъ театровъ снабжены автоматическими приспособленіями, вскрывающими крышу въ то время, когда огонь уже охватилъ висящія наверху декораціи. Такого рода приспособленіе обусловливается тѣмъ соображеніемъ, что при воспламененіи всѣхъ декорацій не можетъ быть рѣчи объ успѣшности борьбы съ катастрофой и всѣ наши стремленія должны быть направлены къ тому, чтобы горючій матеріалъ, находящійся на сценѣ, былъ бы истребленъ возможно скорѣе, т. к. въ этомъ случаѣ стѣны зданія будутъ подвергаться разру-



ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

шительному дѣйствию пламени въ теченіе болѣе короткаго промежутка времени.

Указанная выше мѣра, локализуя пожаръ, даетъ возможность отстаивать прилегающія помѣщенія, а открывая свободный выходъ ядовитымъ газамъ, избавляетъ людей, находящихся въ театрѣ, отъ ихъ пагубнаго воздѣйствія.

III.

Мысль о необходимости отдѣлить зрительный залъ отъ сцены во время начавшагося на ней пожара зародилась сравнительно недавно. Стремленіе изолировать эти помѣщенія другъ отъ друга обуславливалось усиленіемъ преградить доступъ огня въ зрительный залъ. Въ періодъ изобрѣтенія желѣзнаго занавѣса наблюденіе надъ театральными пожарами производилось довольно поверхностно, а потому всѣ были убѣждены, что гибель людей при этихъ катастрофахъ зависитъ отъ непосредственнаго воздѣйствія на нихъ пламени. Исходя изъ этого положенія, изобрѣтатели требовали отъ своихъ занавѣсъ лишь огневой изоляціи, стремясь въ то же время возможно удешевить и облегчить вѣсъ ихъ. Появилась цѣлая масса проволочныхъ завѣсъ, прекрасно исполняющихъ указанное назначеніе. Появились даже проекты изоляціи сцены отъ зрительнаго зала могучимъ потокомъ воды.

Дальнѣйшее изученіе театральныхъ пожаровъ и рядъ произведенныхъ опытовъ, а также судебно-медицинскія вскрытія труповъ погибшихъ во время театральныхъ пожаровъ, привели наблюдателей къ тому заключенію, что главной причиной большого количества жертвъ являются ядовитые продукты горѣнія и кислородное обѣднѣніе воздуха.

Эти наблюденія указывали на необходимость герметическаго отдѣленія сцены отъ зрительнаго зала, чѣмъ окончательно браковалось проволочное и водяное отдѣленіе сцены, равно какъ и прежнее укрѣпленіе сплошнаго желѣзнаго занавѣса, т. к. преграждая выходъ огня, боковыя щели его свободно пропускали дымъ и остальные продукты горѣнія.

Для того чтобы читатель самъ могъ оцѣнить настоящую необходимость изолированія сцены отъ зрительнаго зала, я сдѣлаю небольшое описаніе того, что происходитъ въ средѣ зрителей при пожарѣ театра. Разсказъ мой не будетъ вымышленнымъ, такъ какъ онъ представляетъ собой компиляцію изъ описаній трехъ наиболѣе губительныхъ катастрофъ второй половины XIX вѣка, имѣвшихъ мѣсто въ Бруклинѣ (Америка), Вѣнѣ и Парижѣ. Но прежде нежели приступить къ разсказу о томъ, что происходитъ въ зрительномъ залѣ во время пожара на сценѣ, я считаю необходимымъ ознакомить читателя съ опытами надъ моделью Рингъ-Театра, произведенными послѣ ужасной катастрофы, происшедшей въ немъ; изъ этихъ опытовъ я возьму лишь ту часть, которая касалась изслѣдованія воздуха зрительнаго зала во время пожара на сценѣ.

Въ дополненіе къ этимъ изслѣдованіямъ я познакомлю читателя съ результатами судебно-медицинскихъ вскрытій, произведенныхъ надъ трупами погибшихъ какъ въ этомъ театрѣ, такъ и въ театрѣ Парижской Большой оперы.

При Вѣнскихъ опытахъ, въ зрительномъ залѣ модели для сужденія о качествахъ воздуха, между прочими, были зажжены три источника свѣта, а именно: газовый рожокъ, масляная лампа и свѣча. По прошествіи весьма небольшого промежутка времени отъ начала искусственно произведеннаго на сценѣ пожара погасъ газовый рожокъ. Это погасаніе вызвано было тѣмъ, что расширившійся воздухъ съ такой силой давилъ въ отверстіе горѣлки, что гналъ газъ въ противоположную сторону.

Второй источникъ свѣта—лампа—погасла весьма скоро отъ недостатка кислорода въ воздухѣ. Затѣмъ отъ той же причины гасла и свѣча и это погасаніе замѣчено было въ концѣ третьей минуты отъ начала пожара.

Послѣднее явленіе говоритъ о томъ, что къ концу третьей минуты весь кислородъ воздуха зрительнаго зала былъ уничтоженъ огнемъ горѣвшей сцены.

Дальнѣйшія изслѣдованія показали, что атмосфера зрительнаго зала

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

была переполнена продуктами горѣнія. Естественно, что при такомъ составѣ воздуха немислимо въ немъ пребываніе живыхъ организмовъ.

И это только черезъ 3 минуты отъ начала пожара!

Фотографіи, снятыя съ части труповъ указанныхъ выше двухъ театровъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ поражаютъ своей ужасающей внѣшностью.

Большинство ихъ имѣютъ обезображенные и искаженные лица; тѣ же, которые были извлечены изъ нижнихъ частей трупныхъ кучъ, были, кромѣ того, еще и сильно искалѣченными, нѣкоторые же были раздавлены до неузнаваемости. Это несчастныя жертвы давки. Много было замѣчено труповъ со спокойными, какъ у спящихъ, лицами при желтовато-зеленомъ цвѣтѣ кожи. Встрѣчались и такіе, которые сильно были попорчены огнемъ. Вскрытіе труповъ указывало, что огромное большинство погибшихъ умерло отъ асфикціи (удушіе), вызванной, очевидно, непригоднымъ для дыханія воздухомъ. Смерть отъ непосредственнаго воздѣйствія огня констатирована только въ незначительномъ количествѣ случаевъ.

Сверхъ того, было замѣчено еще нѣсколько смертей, происшедшихъ отъ испуга.

Къ этимъ тремъ категоріямъ были отнесены врачами трупы, извлеченные изъ зрительнаго зала и прилегающихъ къ нему помѣщеній. Если сравнить изслѣдованіе воздуха съ изслѣдованіемъ труповъ, то для насъ станетъ очевиднымъ, что вторая причина есть вполне естественное слѣдствіе первой. Эти изслѣдованія весьма краснорѣчиво говорятъ о томъ, что опасность для театральныхъ зрителей надо видѣть не въ огнѣ и его непосредственномъ воздѣйствіи, а почти исключительно въ ядовитыхъ газахъ, обильно выдѣляющихся съ горящей сцены. Разъ, если найдена опасность, то возможно найти и средства, предохраняющія отъ нея. Самымъ радикальнымъ средствомъ спасенія театральныхъ зрителей отъ послѣдствій пожара, начавшагося на сценѣ, надо считать полную изоляцію послѣдней отъ зрительнаго зала въ моментъ возникновенія пожара. Второе и тоже весьма существенное заключается въ подачѣ свѣжаго воздуха.

Указанныя выше изслѣдованія говорятъ намъ еще и о томъ, какъ далеки мы были отъ истины, когда предполагали, что опасность слѣдуетъ искать исключительно въ непосредственномъ вліяніи огня.

Изъ всѣхъ театральныхъ пожаровъ, регистрированныхъ Фельшемъ, только одинъ, происшедшій въ Барселонѣ въ первые годы XVIII столѣтія, даетъ поводъ для подобнаго рода вывода, но въ данномъ случаѣ имѣла мѣсто совершенно другая причина. Испанскіе гранды, сидѣвшіе въ ложахъ и частью въ партерѣ, находили, что бѣгство изъ театра совершенно не согласуется съ ихъ высокимъ положеніемъ. Вотъ почему они рѣшились заживо сгорѣть, предпочтя смерть постыдному бѣгству, но, очевидно, что изъ этого уродливаго случая невозможно дѣлать никакихъ обобщеній. Но какъ ни странно, все же приходится констатировать тотъ фактъ, что большая часть обязательныхъ постановленій для защиты театровъ и зрителей отъ пожара говоритъ по преимуществу о возможно большемъ размѣрѣ пожарнаго водопровода, объ огнеупорности строительнаго матеріала театровъ, а въ то же время нерѣдко вовсе игнорируютъ главнѣйшіе вопросы, какими являются вентиляція и изоляція сцены отъ зрительнаго зала. Въ конечномъ результатѣ этихъ взглядовъ мы имѣемъ то, что большинство нашихъ театровъ не имѣетъ предохранительныхъ занавѣсъ и обладаютъ лишь пародіей на вентиляцію. Я думаю, что здѣсь будетъ вполне умѣстно сказать о томъ, гдѣ слѣдуетъ сосредоточить управленіе занавѣсомъ.

Понятно, что, изолируя зрительный залъ отъ сцены во время пожара, мы тѣмъ самымъ въ значительной мѣрѣ ухудшаемъ положеніе тѣхъ людей, которые находятся на сценѣ, а если управленіе изоляціей будетъ расположено на послѣдней, то лицо, завѣдующее ею, должно въ опасный моментъ проявить большое самопожертвованіе, т. к., спасая другихъ, оно само будетъ ставить себя въ крайне рискованное положеніе.

Если же перенести управленіе занавѣсомъ въ зрительный залъ, то управляющій имъ, будетъ находиться въ одинаковыхъ съ публикой условіяхъ и, стремясь оберечь себя, онъ тѣмъ самымъ будетъ оберегать и

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

зрителей. Теперь я перехожу къ описанію того, что происходитъ въ зрительномъ залѣ во время пожара театра, не имѣющаго желѣзнаго занавѣса, компилируя свой разсказъ изъ указанныхъ выше источниковъ.

IV.

Зрительный залъ полонъ. Идетъ опера. Въ одной изъ кулисъ появляется какой то мерцающій свѣтъ и, хотя на сценѣ уже поднялась нѣкоторая суета и слышатся не громкіе возгласы и нѣкоторый шумъ, но то и другое заглушается оркестромъ и пѣвцами.

Легкая струйка огня поднимается кверху, публика принимаетъ ее за эффектъ, нужный по ходу оперы. Въ это время передняя занавѣсъ начинаетъ опускаться.

Въ оркестрѣ, еще не знающемъ, въ чемъ дѣло, полное недоумѣніе. Занавѣсъ опустилась, но оркестръ продолжаетъ играть уже вразбродъ, и публика, не сознавая причины, еще сидитъ на своихъ мѣстахъ, но она уже насторожилась. Занавѣсъ начинаетъ сильно парусить. Въ публикѣ поднимаются отдѣльныя лица, направляющіяся къ выходу, это тѣ, которые смутно предчувствуютъ опасность. Мало по малу количество такихъ уходящихъ увеличивается и зрители безпокойно начинаютъ оглядываться по сторонамъ. Со сцены слышится неясный шумъ, публика начинаетъ группами срываться съ мѣстъ, но большинство еще сидитъ. Вдругъ со сцены раздается довольно сильный трескъ. Слышатся нерѣшительные возгласы «пожаръ», и весь партеръ, какъ одинъ человѣкъ, сорвавшись съ своихъ мѣстъ, устремляется къ выходамъ. Этотъ періодъ надо считать началомъ паники. По мѣрѣ приближенія къ выходу, люди увеличиваютъ скорость своего движенія, но не успѣли они пройти и половины разстоянія, какъ занавѣсъ разрывается и весь залъ наполняется удушливыми продуктами горѣнія. Разорвавшись, занавѣсъ открыла передъ зрителями картину пожара, вызывающую въ нихъ ужасъ.

Достигшая до своего апогея паника доводитъ людей до полного безумія, а ядовитые газы понемногу отнимаютъ въ то же время и силы.

Начинается безтолковая бѣготня по зрительному залу и стремительное движеніе къ выходамъ. Задыхающіеся, уже отравленные газами, люди падаютъ цѣлыми группами, ихъ топчутъ бѣгущіе; спотыкаясь на нихъ, многіе падаютъ и мало по малу кучи труповъ растутъ, а скопляясь больше всего у выходовъ, почти закупориваютъ ихъ.

Если захотѣтъ извлечь изъ этой кучи какойнибудь трупъ, то мы увидимъ, что вся груда представляетъ изъ себя компактную массу вцѣпившихся другъ въ друга людей. Разорванная одежда говоритъ о предсмертной борьбѣ этихъ несчастныхъ. Вся эта мрачная драма протекаетъ на протяженіи 3—5 минутъ.

Положеніе людей, занимающихъ мѣста въ ложахъ, особенно нижнихъ, находится значительно въ лучшихъ условіяхъ, но лишь въ томъ случаѣ, если, быстро оставивъ корридоръ, они въ силахъ будутъ дойти до наружнаго выхода. Безопасность корридора подвержена большому сомнѣнію, т. к. удушливые газы несомнѣнно быстро проникаютъ и туда и при пожарахъ театровъ изъ этихъ корридоровъ извлекаютъ не мало труповъ, очевидно тѣхъ людей, которые не въ силахъ были дойти до лѣстницы по причинѣ слабости, вызванной отравленіемъ.

Но если положеніе зрителей партера представляется намъ ужаснымъ, то все же нельзя сказать, чтобы люди, у которыхъ сохранилось хоть небольшое сознаніе, не были бы въ силахъ уйти изъ этого ада. Въ гораздо худшемъ положеніи находятся зрители балконовъ и т. п. групповыхъ мѣстъ верхнихъ ярусовъ. Быстрому выходу въ корридоръ мѣшаетъ имъ узкость проходовъ, расположеніе мѣстъ амфитеатромъ и неудобство выходовъ, которые быстро забиваются упавшими.

Доведенные до безумія, эти несчастные часто выбрасываются въ партеръ и, конечно, разбиваются на смерть.

Но если удача даетъ возможность выйти въ корридоръ и дойти до лѣстницы, ведущей къ наружнымъ выходамъ, то даже и тогда имъ нельзя быть убѣжденными въ спасеніи. Надо спуститься еще съ лѣстницы, по которой стремительно бѣгутъ обезумѣвшіе люди, сбивая съ ногъ всѣхъ,

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

кто можетъ задержать ихъ движеніе, а свалившійся никогда не поднимается, т. к. его быстро давятъ. По мѣрѣ спуска скорость движенія возрастаетъ и къ концу лѣстницы доходитъ въ своей стремительности до бѣга. Этой стремительностью движенія объясняется то, что лѣстницы, ведущія изъ верхнихъ ярусовъ, бываютъ обыкновенно усѣяны трупами и лишь небольшое количество счастливецъ достигаетъ наружныхъ выходовъ. Передавая картину, я нисколько не сгущалъ красокъ, списывая ее съ дѣйствительности.

Для того чтобы читатель могъ себѣ составить хоть самое поверхностное представленіе о томъ, насколько быстро и въ то же время насколько остро появляется въ толпѣ чувство самосохраненія подъ вліяніемъ признаковъ опасности, я хочу подѣлиться своими впечатлѣніями, вызванными начинавшейся паникой, очевидцемъ которой мнѣ пришлось быть. Быть можетъ, и нѣкоторые изъ читателей еще помнятъ ее. Это было въ 90-хъ годахъ въ Большомъ Московскомъ театрѣ. Распространившійся по корридорамъ запахъ гари проникъ и въ зрительный залъ. Начались одиночные случаи быстрого движенія ухода публики. Сидѣвшіе въ креслахъ заволновались. Запахъ гари, дошедшій до сцены, вызвалъ тревогу и тамъ. Одна изъ участницъ упала въ обморокъ желая привести ее въ чувство, кто то громко крикнулъ «воды». Пожарный считая это за приказаніе дать воду, быстро открылъ пожарный кранъ. То же самое сдѣлалъ и пожарный, находившійся по другую сторону сцены. Видя, что на сценѣ заработали пожарные, публика партера мгновенно вскочила съ своихъ мѣстъ, повернувшись лицомъ отъ сцены, какъ будто намѣреваясь бѣжать. Къ счастью, ее возможно было еще удержать отъ этого гибельнаго для нея желанія. Помню, я, какъ сейчасъ, эти сѣровато-блѣдныя лица съ бессмысленными глазами. Масса людей напоминала скорѣе восковыя фігуры, нежели разумныя существа многіе изъ нихъ жестикулировали, автоматически повторяя жесты своихъ сосѣдей.

Толпа слушалась и исполняла лишь тѣ распоряженія, которыя передавались ей въ рѣзкой формѣ и весьма повышеннымъ тономъ; и эта рѣз-



Л. Н. ЕГОРОВА ВЪ РОЛИ РАЙМОНДЫ.
«РАЙМОНДА» — БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

кость и этотъ тонъ не вызывали въ ней никакого протеста, все давало поводъ заключить, что толпа не находится въ нормальномъ состояніи, т. к. уже утратила ясное сознаніе. Нѣкоторые изъ зрителей помогали дамамъ лѣзть въ бенуаръ. Другіе, выводя женщинъ, находившихся въ полубоморочномъ состояніи, изъ обоихъ дверей, вводили ихъ опять въ зрительный залъ черезъ другія двери. Словомъ, въ публикѣ была уже замѣтна ненормальность. Весьма скоро удалось найти виновника, вызвавшего эту тревогу. Это было старое ватное пальто, въ карманѣ котораго былъ найденъ портъ-сигаръ съ горѣвшимъ фитилемъ.

Публика успокоилась лишь тогда, когда ей показали этого наполовину обгорѣвшаго виновника тревоги. Крайне трудно описать то впечатлѣніе, которое производитъ охваченная испугомъ толпа. Хотя лица и не искажены, тѣмъ не менѣе отвратительны. Помню, что послѣ этой катастрофы я въ теченіе недѣль 3-хъ не въ силахъ былъ выносить вида толпы или даже небольшой группы людей, т. к. эта толпа и эти группы вызывали у меня тяжелое воспоминаніе.

V.

Описывая пожарныя катастрофы, я имѣлъ цѣлью указать, что, желая охранить зрителей отъ послѣдствій театральнаго пожара, мы должны не упускать изъ виду, что въ этомъ случаѣ имѣемъ дѣло съ толпой, находящейся въ ненормальномъ состояніи. Если добавить, что эти ненормальные люди въ то же время еще и отравлены, то всю толпу слѣдуетъ признать за опасно больныхъ, и въ этомъ предположеніи уже принимать самыя простѣйшія мѣры къ ихъ спасенію. Очевидно, что никакія надписи не могутъ пригодиться несчастнымъ, никакіе запасные выходы, черезъ которые въ обыкновенное время публика не пропускается, не могутъ помочь дѣлу спасенія. Обезумѣвшіе люди инстинктивно пойдутъ по той дорогѣ, по которой пришли. Даже сохранившіе самообладаніе не рискнутъ идти черезъ запасный выходъ, т. к. не знаютъ, куда онъ ихъ приведетъ. Наиболѣе

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОЖАРЫ И ЗАЩИТА ЗРИТЕЛЕЙ.

безопасной дорогой для быстро движущейся толпы надо считать ту, которая прямо ведетъ къ выходу изъ зрительнаго зала, не требуя отъ идущаго какихъ либо поворотовъ, поэтому радіальное расположеніе проходовъ является наивыгоднѣйшимъ. Центромъ, отъ котораго пойдутъ эти радіусы, я считаю суфлерскую будку, расположенную посерединѣ сцены. Самое губительное явленіе при движеніи объятаго паникой публики это стремленіе перегнать находящихся впереди, что вызываетъ давку, толкотню и, какъ слѣдствіе ихъ,—паденіе. Что касается до ширины проходовъ, то она должна быть соображена съ пропускной способностью выходовъ, т. к. не слѣдуетъ упускать изъ вида, что слишкомъ просторные проходы, давая возможность скоро достигъ выходныхъ дверей, вызовутъ въ нихъ заторъ. Публика партера представляетъ собой лишь часть зрителей; большинство же ихъ находится по ярусамъ. Что касается до находящихся въ ложахъ, то выходъ ихъ въ корридоръ весьма удобенъ, опасность для нихъ заключается лишь въ спускѣ по лѣстницѣ. Въ самомъ ужасномъ положеніи оказываются зрители балконовъ и, насколько я знаю, мало такихъ театровъ, которые бы располагали вполнѣ безопасными выходами съ этихъ мѣстъ, а потому на увеличеніе количества выходовъ въ этихъ мѣстахъ, а равно и на улучшеніе существующихъ должно быть обращено самое серьезное вниманіе техникувъ строительнаго дѣла.

Набросавъ мрачную картину людскихъ страданій, постараюсь указать на тѣ средства, которыя въ значительной степени могутъ помочь этимъ несчастнымъ. Первой и главнѣйшей помощью слѣдуетъ считать занавѣсъ, изолирующій сцену отъ зрительнаго зала, т. к. этотъ занавѣсъ защищаетъ отъ отравы газами. Затѣмъ настоятельно необходимымъ слѣдуетъ считать подачу въ зрительный залъ свѣжаго воздуха. Безсильными мы окажемся лишь въ борьбѣ съ паникой, т. к. средствъ для борьбы съ ней еще не существуетъ. Весьма пагубнымъ для публики бываетъ движеніе по лѣстницамъ, но при существующихъ многоярусныхъ театрахъ это зло непоправимо; при постройкѣ же новыхъ театровъ оно можетъ быть устранено. Мнѣ приходитъ на память проектъ одного англійскаго инженера, обра-

тившаго вниманіе на гибельное значеніе театральныхъ лѣстницъ. Передаю его вкратцѣ, оговариваясь, что постройка такого, какъ его назвали, «безопаснаго» театра возможна лишь въ тѣхъ мѣстностяхъ, въ которыхъ грунтовыя воды расположены далеко отъ поверхности. Изучая пожарныя катастрофы, указаннаго выше архитектора поразило количество жертвъ, находящихся на лѣстницахъ. Внимательно изслѣдуя причину явленія, онъ пришелъ къ тому выводу, что обильное количество погибшихъ зависитъ главнымъ образомъ отъ быстроты движенія по лѣстницѣ. Въ силу физическаго закона скорость этого движенія все время возрастаетъ, и въ нижнихъ маршахъ лѣстницы ее можно назвать уже стремительной. Проектировавшій безопасный театръ задался цѣлью укоротить до послѣдней возможности длину лѣстницъ, уменьшивъ высоту театральнаго зданія и допуская въ немъ лишь 3 яруса, но и при этомъ длина лѣстницъ все таки казалась ему велика. Тогда онъ рѣшился пожертвовать наружной красотой зданія, расположивъ театръ въ выемкѣ такой глубины, при которой бельэтажъ приходился бы въ одной плоскости съ поверхностью земли, партеръ же ниже ея уровня. Такой постройкой театра хотя въ значительной мѣрѣ портился его внѣшній видъ, но достигались слѣдующія выгоды. Третій ярусъ сообщался съ поверхностью земли лѣстницей въ одинъ маршъ; это значительно укорачивало ея длину, а, слѣдовательно, и уменьшало быстроту движенія по ней во время паники. Средній ярусъ имѣлъ выходъ прямо на поверхность земли, а выходящій изъ театра зритель двигался по горизонтальной плоскости лишь при помощи мускульной силы, безъ вліянія причинъ, могущихъ ускорить движеніе. Что же касается до зрителей партера, то выходя на горизонтальное дно выемки, они должны были по лѣстницѣ подняться на поверхность земли. Выгода послѣдняго заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что движеніе сверху внизъ замѣняется обратнымъ, а, слѣдовательно, и сила тяжести отдѣльныхъ людей не только не ускоряетъ движенія ихъ, но, наоборотъ, сдерживаетъ его. Но все же этотъ остроумный проектъ имѣлъ очень серьезную ахилесову пятю. Такъ какъ 3-хъ этажный театръ могъ вмѣстить лишь относительно небольшое количество

зрителей, то авторъ, въ цѣляхъ большей вмѣстимости, проектировалъ устройство весьма обширныхъ балконныхъ мѣстъ. Балконъ бель-этажа выступалъ почти на половину зрительнаго зала, что давало возможность устроить много рядовъ. Балконъ третьяго яруса былъ нѣсколько меньше. Устраивая эти балконы, архитекторъ не снабдилъ ихъ удобными выходами, а ограничился лишь уширеніемъ. Въ мѣстахъ, расположенныхъ амфитеатромъ, улучшенія эти не могли принести существенной пользы. Обширный балконъ, несомнѣнно, требовалъ и принаровленныхъ для его расположенія выходовъ. Нѣсколько театровъ было построено по этому типу, но пожаръ одного изъ нихъ, повлекшій за собой большое количество человѣческихъ жертвъ, развѣнчалъ эти театры, лишивъ ихъ названія «безопасныхъ». Причина большого количества погибшихъ при этомъ пожарѣ, конечно, зависѣла отъ неудачнаго устройства балконныхъ мѣстъ и выходовъ изъ нихъ, но, кромѣ того, явилась и причина совершенно случайная. Большая часть зрителей 3-го яруса, по какой-то странной случайности, не попала на лѣстницу, ведущую къ выходу на поверхность земли, а устремилась къ наружному балкону, охватывавшему театръ. Небольшое число лѣстницъ съ этого балкона внизъ не давало возможности спускаться, а пламя, показавшееся изъ оконъ, начинало угрожать стоявшимъ и, доведенные до отчаянья, люди начали бросаться внизъ и разбиваясь на смерть, увеличивали собой число жертвъ катастрофы. Хотя общественное мнѣніе и произнесло свой обвинительный приговоръ надъ этимъ проектомъ, но приговоръ этотъ нельзя считать безпристрастнымъ, т. к. самый проектъ въ наиболѣе существенныхъ его частяхъ является весьма остроумнымъ и цѣлесообразнымъ, лишь отдѣльныя части его требуютъ коренной переработки. Конецъ XIX-го столѣтія ознаменовался проектированіемъ большого количества безопасныхъ театровъ, но и поверхностный взглядъ на эти проекты говорилъ о маломъ знакомствѣ авторовъ съ особенностями театральнаго пожара. Всѣ проекты заботились лишь о томъ, чтобы стѣны театра и его внутреннее устройство были сдѣланы изъ матеріала вполне огнестойкаго. Увлекаясь снабженіемъ театра пожарной водой въ возможно большемъ

количествѣ, одинъ изъ изобрѣтателей задался мыслью устроить театръ подъ водой (сколько помню, это было въ Чикаго).

Въ этомъ послѣднемъ случаѣ проектъ угрожалъ зрителю, кромѣ опасности отъ пожара, еще и опасностью отъ наводненія. Общая ошибка проектовъ заключалась въ томъ, что они задавались цѣлью обереечь публику отъ непосредственнаго дѣйствія огня, гибельныя же послѣдствія театральнаго пожара, зависятъ, главнымъ образомъ, отъ порчи воздуха. Всѣ эти проекты стремились къ тому, чтобы, по возможности, обереечь зданіе отъ разрушительнаго дѣйствія огня, полагая, что тѣмъ самымъ они оберегаютъ и публику. Всѣ изобрѣтатели упускали изъ вида то, что главнымъ зломъ при пожарѣ театра являются декораціи по причинѣ ихъ легкой воспламеняемости и что до разрѣшенія вопроса объ огнестойкости матеріала для написанія ихъ, нельзя создать театра, достаточно безопаснаго въ пожарномъ отношеніи, и намъ только остается изыскивать мѣры, предупреждающія эти несчастія.

Познакомившись съ синодикомъ театральныхъ пожаровъ, составленнымъ Фельшемъ, мы видимъ нѣкоторое увеличеніе ихъ по мѣрѣ приближенія этого синодика къ нашимъ временамъ. Увеличеніе это легко объясняется неполнотою списка, охватывающаго театральные пожары отдаленныхъ отъ насъ эпохъ. Но, кромѣ вполнѣ возможныхъ неточностей, необходимо принять еще въ расчетъ развитіе театральнаго дѣла, интенсивность котораго съ особой силой проявляется во второй половинѣ XIX-го вѣка; эта причина вызвала постройку значительнаго числа театровъ, и врядъ ли я буду далекъ отъ истины, если скажу, что количество театровъ къ концу XIX-го вѣка въ нѣсколько десятковъ разъ превысило то же количество за конецъ XVIII-го вѣка. Если принять во вниманіе, съ одной стороны, неточность списка, а съ другой, увеличившееся число зданій, то мы должны придти къ тому заключенію, что абсолютныя цифры не могутъ выражать дѣйствительности, относительныя же укажутъ намъ на уменьшеніе пожарныхъ случаевъ. Обративъ въ то же время вниманіе на цифры

жертвъ пожара въ томъ случаѣ, когда онъ произошелъ при наполненномъ публикой зрительномъ залѣ, намъ бросается въ глаза то, что, хотя случаи эти и уменьшились, но въ каждой отдѣльной катастрофѣ число погибшихъ увеличивалось, при чемъ часть этого увеличенія можетъ быть отнесена на увеличеніе вмѣстимости театровъ. Сопоставляя указанные два явленія, мы будемъ имѣть полное право сдѣлать слѣдующій выводъ: развитіе строительной техники, несомнѣнно, увеличило огнестойкость театральныхъ зданій, что, конечно, способствовало сокращенію числа театральныхъ пожаровъ; что же касается до людей, находящихся въ театрѣ во время его пожара, то ею еще не найдены средства для облегченія участи этихъ несчастныхъ. Выведенное положеніе не слѣдуетъ трактовать какъ укоръ, потому что оно обуславливается лишь малой разработкой вопроса. Изысканіе огнестойкихъ строительныхъ матеріаловъ даетъ возможность техникамъ широко примѣнить ихъ ко всякаго рода зданіямъ, а потому и спросъ на нихъ въ силахъ окупить потраченное на изслѣдованіе время. Изслѣдованіе же театральныхъ пожаровъ, вызывающее большую затрату времени и часто непосильныя отдѣльному человѣку матеріальныя потери, лишь въ самыхъ исключительныхъ случаяхъ могутъ окупиться, т. к. результаты этихъ изслѣдованій—проектъ безопаснаго театра, по причинѣ своей высокой стоимости, въ большинствѣ случаевъ, остается въ портфелѣ изслѣдователя.

Тяжелый для отдѣльныхъ лицъ расходъ, для государства можетъ быть названъ ничтожнымъ, т. к. постройка для этой цѣли модели театра будетъ имѣть стоимость въ нѣсколько тысячъ рублей, включая въ эту сумму и полное оборудованіе ея. Провѣривъ въ этой модели опыты, уже произведенные надъ моделью Рингъ-Театра, и произведя рядъ новыхъ, мы могли бы получить безцѣнные указанія на мѣры, могущія предохранить посѣтителей театра отъ страшной опасности.

Такого рода опыты оказали бы услугу всему человѣчеству.

Оканчивая очеркъ, мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ о составѣ тѣхъ комиссій, которымъ поручаются время отъ времени осмотры театровъ для опредѣленія ихъ пожарной безопасности, а равно и для указанія

тѣхъ передѣлокъ и измѣненій, которыя должны быть исполнены какъ въ цѣляхъ защиты посѣтителей театра, такъ равно и для предупрежденія пожара и борьбы съ нимъ. За время своей службы мнѣ приходилось сталкиваться какъ въ Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ съ цѣлымъ рядомъ такихъ комиссій и всегда выносить одно и то же впечатлѣніе. Комиссіи эти состояются, обыкновенно, изъ архитекторовъ съ добавленіемъ къ нимъ специалистовъ по пожарному дѣлу, а потому въ областяхъ строительной и пожарной авторитетность ихъ не подлежитъ сомнѣнію, въ тѣхъ же случаяхъ, когда къ указаннымъ выше вопросамъ примѣшиваются еще и интересы театральнаго дѣла и когда подъ этимъ угломъ зрѣнія необходимо оцѣнить возможность примѣненія данной противопожарной мѣры, то компетентность указанныхъ выше лицъ представляется мнѣ болѣе чѣмъ сомнительной. Окончательные результаты работъ выливаются обыкновенно въ формѣ немотивированныхъ протоколовъ, изложенныхъ, по большей части, лаконически-авторитетнымъ тономъ. Можно-ли удивляться тому, что театръ, получивъ такой протоколъ съ предписаніемъ «сломать», «перенести», «замѣнить», «передѣлать» и т. д., совершенно не пойметъ цѣли такихъ требованій, а между тѣмъ нѣкоторыя изъ нихъ вызываютъ значительные расходы, другіе же могутъ стѣснить и самый ходъ спектаклей. Эти двѣ причины дѣлаютъ то, что исполненіе требованій протокола сводится всегда къ «очищенію номера». Мѣстами подправятъ, мѣстами загородятъ декораціями, дорого стоящихъ же передѣлокъ и вовсе не исполнятъ, тѣмъ обыкновенно и оканчивается дѣло. Лишь участіе театральныхъ дѣятелей въ комисіяхъ можетъ примирить необходимыя для пожарной безопасности мѣры съ интересами театральнаго дѣла, разрѣшеніе же этихъ вопросовъ людьми, стоящими внѣ театра, будетъ всегда слишкомъ прямолинейно и рѣзко врѣжется въ жизнь театра, почему и примѣненіе этихъ мѣръ будетъ встрѣчать пассивныя сопротивленія. Упомяну хоть объ одномъ вопросѣ, который причисляется къ кардинальнымъ въ дѣлѣ пожарной безопасности, это—вопросъ о количествѣ навѣшенныхъ декорацій. Изъ описанія театральнаго пожара читающіе этотъ очеркъ, конечно, должны

вывести заключение, что декорации при пожарѣ театра играютъ лишь роль растопокъ и, представляя изъ себя матеріаль, сгорающій весьма быстро, мало вліяють на размѣры пожара даже и въ томъ случаѣ, будетъ ли ихъ на сценѣ 150 или 250; конечный результатъ, т. е. пожаръ театра, очевидно, будетъ одинаковъ. Высказывая эту мысль, я совершенно далекъ отъ того, чтобы защищать загроможденіе пола сцены, такъ какъ послѣднее, пагубно отражаясь на безопасности лицъ, находящихся на сценѣ, въ то же время вредно отразится на мѣрахъ, предупреждающихъ пожары. Я хочу сказать лишь то, что количество декораций на сценѣ должно быть устанавливаемо для каждаго театра въ отдѣльности и необходимый минимумъ ихъ долженъ быть соображенъ съ потребностями театра. Что же касается до дополнительныхъ декораций, прислоняемыхъ обыкновенно къ стѣнамъ, то число ихъ необходимо уменьшить до послѣдней возможности. Это уменьшеніе должно быть сдѣлано для того, чтобы дать полный просторъ для передвиженія людей по сценѣ, для свободной работы пожарными приспособленіями и для постоянного наблюденія за электрическими проводами. Опредѣленіе одинаковаго количества декораций для всѣхъ театровъ, какъ это часто практикуется въ нашихъ правилахъ о пожарной безопасности ихъ, имѣетъ еще и ту невыгодную сторону, что провѣрка распоряженія крайне затруднительна. Вполнѣ опытное въ театральномъ дѣлѣ лицо въ силахъ сдѣлать эту провѣрку лишь съ помощью значительнаго числа рабочихъ и при затратѣ большого количества времени и труда. Неопытный человекъ не можетъ получить въ этомъ дѣлѣ даже и приблизительныхъ результатовъ, а потому и мѣру эту можно считать лишь канцелярскимъ рѣшеніемъ вопроса.

Другимъ существеннымъ пробѣломъ въ составѣ этихъ комиссій я считаю отсутствіе врачей. Если для нормальной публики опредѣленіе ширины выходовъ, проходовъ и вообще удобствъ передвиженія можетъ быть съ успѣхомъ разрѣшено строительными техниками, то для людей, охваченныхъ паникой и наполовину задыхающихся, а слѣдовательно больныхъ, вопросъ этотъ можетъ быть разрѣшенъ лишь компетентными лицами,



Е. А. СМІРНОВА ВЪ РОЛИ ГАМЗАТИ.
«БАЯДЕРКА»—БАЛЕТЪ М. И. ПЕТИПА.

которыми являются врачи. Эти же лица будутъ въ силахъ указать мѣры, которыя могутъ облегчить страданія гибнущихъ, а можетъ быть укажутъ даже и на средства, могущія возстановить ихъ силы.

Описаніемъ театрального пожара и риска отъ послѣдствій его я смутилъ, быть можетъ, впечатлительнаго читателя, и для того, чтобы поправить свою ошибку, могу прибавить то, что въ нашемъ отечествѣ случаи театральныхъ пожаровъ съ человѣческими жертвами довольно рѣдки. За послѣдніе 60 лѣтъ имѣли мѣсто лишь 2 катастрофы этого рода, унесшихъ хотя и значительное, но не грандіозное число человѣческихъ жизней, это—пожаръ театра-балагана Лейферта въ Петербургѣ на Дворцовой площади и пожаръ цирка въ Бердичевѣ. Оба пожара произошли во время представленія. Первый сгорѣлъ отъ неосторожнаго примѣненія пиротехническихъ эфффектовъ, второй—отъ упавшей лампы. Бердичевскимъ пожаромъ мы побили міровой рекордъ халатности. Стремительное распространіе огня вызвало необходимость разслѣдованія этой причины. Результаты разслѣдованія превзошли ожиданія, т. к. оказалось, что все пространство между двойными стѣнами было набито соломой, въ цѣляхъ оберечь публику отъ холода. Но и этотъ рекордъ лѣтъ черезъ 40 былъ побитъ у насъ же. Въ одномъ изъ театровъ весьма бойкаго въ торговомъ отношеніи города, въ подпольѣ зрительнаго зала, былъ открытъ складъ порожнихъ керосиновыхъ бочекъ.

Но какъ ни велика наша небрежность, мы все же можемъ съ гордостью указать на небольшое количество людей, погибшихъ при пожарахъ театровъ. Въ этомъ случаѣ мы должны сознаться, что сами тутъ совершенно не при чемъ и что главнымъ защитникомъ намъ служить лишь всемогущее «авось».

ЗАМѢТКА О РАЦІОНАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКѢ ОПЕРЫ „ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ“.

НИК. ФИНДЕЙЗЕНЪ.



О сихъ поръ большинство оперныхъ театровъ ставятъ первую нашу народную оперу кое-какъ, по «традиціи»; исключеніе составляютъ лишь обѣ Императорскія сцены, старающіяся внести въ каждую постановку (или возобновленіе) «Жизни за Царя» новый элементъ. Однако, *музыкальная* часть спектакля всегда сохраняетъ установившіяся традиціи и только въ исключительныхъ—«юбилейныхъ»—случаяхъ допускаютъ варианты въ отношеніи купюръ. Къ сожалѣнію, «традиціи» въ исполненіи оперы Глинки на разныхъ сценахъ до того отличны другъ отъ друга, что въ концѣ концовъ можетъ получиться только вполнѣ нехудожественная пестрота; несомнѣнно, что наибольшую художественную цѣнность имѣютъ традиціи, установившіяся на Петербургской Императорской оперной сценѣ, такъ какъ именно здѣсь, первоначально, «Жизнь за Царя» была поставлена подъ наблюденіемъ автора и «музыкальные наслѣдники» Глинки дѣйствовали также въ Петербургѣ. Но насколько «традиціи» и воззрѣнія одного музыканта даже въ отношеніи Глинки расходятся иногда даже съ дѣйствительностью, показываетъ слѣдующій фактъ: покойный Балакиревъ въ редактированномъ имъ и С. М. Ляпуновымъ изданіи «Жизни за Царя» выпустилъ въ сценѣ хора 3-го дѣйствія оперы всѣ речитативы Вани на томъ основаніи, что они были якобы забракованы самимъ авторомъ и *никогда не исполняются на сценѣ*. На самомъ дѣлѣ, Глинка эти речитативы не браковалъ и они неизмѣнно *исполняются* на сценѣ Маріинскаго театра.

Въ настоящее время, въ виду приближающихся торжествъ 1913 года, во время которыхъ постановка «Жизни за Царя» займетъ видное мѣсто,

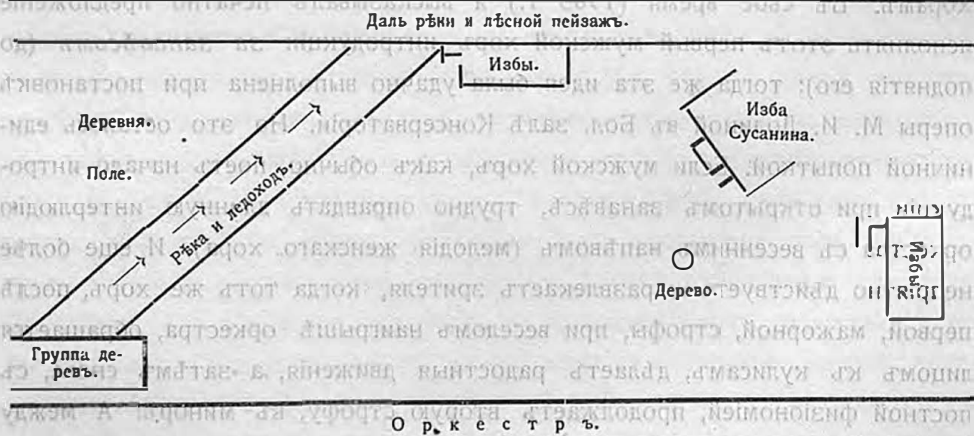
вполнѣ кстати заняться вопросомъ о наиболѣе рациональной постановкѣ гениальной народной оперы Глинки. Постановка оперы вообще должна осуществлять замыслы композитора (какъ, напр., Роллеръ во многомъ понялъ Глинку въ своихъ эскизахъ декорацій «Руслана»), сдѣлать сценическое дѣйствіе болѣе рельефнымъ и выпуклымъ, и въ то же время должна затушевывать дефекты либретто, а отчасти и музыки оперы. А въ «Жизни за Царя» ихъ не мало, и по условіямъ тогдашняго времени и по неопытности авторовъ оперы.

Однимъ изъ первыхъ затрудненій при исполненіи и постановкѣ «Жизни за Царя» является знаменитая *интродукція* I акта—«Въ бурю, во грозу»... Понятная, въ данномъ видѣ, въ драматическомъ произведеніи ораторіального характера, она, по крайней мѣрѣ въ первомъ мужскомъ хорѣ, должна скорѣе всего считаться прологомъ, вступленіемъ къ дальнѣйшимъ хорамъ. Въ свое время (1905 г.) я высказывалъ печатно предложеніе исполнять этотъ первый мужской хоръ интродукціи *за занавѣсомъ* (до поднятія его); тогда же эта идея была удачно выполнена при постановкѣ оперы М. И. Долиной въ Бол. залѣ Консерваторіи. Но это осталось единичной попыткой. Если мужской хоръ, какъ обычно, поетъ начало интродукціи при открытомъ занавѣсѣ, трудно оправдать длинную интерлюдію оркестра съ весеннимъ напѣвомъ (мелодія женскаго хора). И еще болѣе непріятно дѣйствуетъ и развлекаетъ зрителя, когда тотъ же хоръ, послѣ первой, мажорной, строфы, при веселомъ наигрышѣ оркестра, обращается лицомъ къ кулисамъ, дѣлаетъ радостныя движенія, а затѣмъ снова, съ постной физиономіей, продолжаетъ вторую строфу, въ минорѣ! А между тѣмъ, не заставляя же хористовъ стоять истуканами и выжидать окончанія веселаго наигрыша оркестра, характеризующаго женскій веселый элементъ! Поэтому гораздо рациональнѣе исполнять начало интродукціи или *за занавѣсомъ*, или *передъ* нимъ (въ видѣ пролога) и поднимать занавѣсъ вмѣстѣ съ первыми звуками женскаго хора (Весна свое взяла), который могъ бы въ это время выходить на сцену и тѣмъ какъ бы выполнять указаніе либретто: «мужчины и женщины съ разныхъ сторонъ воз-

вращаются съ работы». Обычно въ постановкахъ «Жизни за Царя» этого нѣтъ; тамъ небольшой мужской хоръ съ запѣвалой, балалайкой или кларнетомъ (!) стоитъ на сценѣ, а женскій откликается ему за кулисами.

Въ либретто указанія на планировку I дѣйствія очень скудны: «Село Домнино на рѣкѣ Шачѣ». Немногія подробности даетъ текстъ музыки. Рациональная планировка I акта оперы могла бы быть такой. Видъ Домнина открытый, по возможности берегъ широкій и отлогій, чтобы на немъ разыгрывалось I дѣйствіе—ожиданіе и встрѣча жениха. Вдали, за избами, виднѣтся лѣсъ. Этимъ не только оправдывается хоръ III акта—«Мы на работу въ лѣсъ», но и уходъ поляковъ съ Сусанинымъ и бѣгство Вани (въ томъ же актѣ). Избу Сусанина расположить такъ, чтобы:

- 1) понятна была выходная каватина Антонида («Въ поле чистое гляжу») и
- 2) оправдать приходъ въ нее, незамѣченными, поляковъ.



Обычно Антонида поетъ: «Въ поле чистое гляжу... Волны къ намъ идутъ»...—въ публику. Это можетъ быть избѣгнуто, если рѣка съ ледоходомъ—обычно помѣщаемая на заднемъ планѣ—будетъ отведена болѣе въ лѣвый уголъ сцены и за ней будетъ открываться видъ на поле и расположенную на болѣе высокомъ берегу деревню. Вѣдь въ той же каватинѣ Антонина поетъ:

Тамъ, въ деревнѣ, за рѣкою
Ждутъ любезнаго домой...

Несомнѣнно, что женихъ ея—изъ сосѣдней, зарѣчной деревни. Вся сцена такимъ образомъ осмысливается, и при встрѣчѣ—пріѣздѣ Собинина на лодкѣ—хору нѣтъ надобности разступаться на обѣ стороны—«по оперному». При данной планировкѣ всѣ эти ошибки могутъ быть избѣгнуты; для хора и его заключительнаго хоровода остается еще больше простора. Еще одно замѣчаніе: приходящій изъ города Сусанинъ обращается со словами: «Что гадать о свадьбѣ»—къ *дочери* (въ отвѣтъ на подслушанныя имъ послѣднія фразы каватины), а не къ хору, какъ это нерѣдко дѣлають.

II дѣйствіе—польскій балъ—происходитъ въ занятомъ поляками монастырѣ, между Москвой и Костромой, а не въ какой-либо фантастической залѣ, въ Польшѣ, какъ въ послѣднихъ постановкахъ оперы. Что польскій балъ происходитъ въ центрѣ Россіи, это понятно, иначе пѣшій (по крайней мѣрѣ, въ оперѣ Глинки) отрядъ не могъ бы такъ скоро достигнуть Домнина и окружающихъ Кострому лѣсовъ. Изъ Польши въ Кострому—не рукой подать, а снаряжать небольшой отрядъ за поисками Царя за 2000 слишкомъ верстъ—несообразность. Въ «Польскомъ» самый хоръ поетъ:

Мы баломъ блестящимъ
Въ *Московской пустынѣ*
Отчизну и радость
Себѣ создаемъ!

А хоръ удалцовъ поетъ: «Державнаго плѣнника *къ вамъ* (не въ Польшу же!) *приведемъ*». Въ либретто просто обозначено: «балъ у начальника польскаго отряда». Позднѣйшая помѣтка въ печатномъ клавирѣ: «Роскошный балъ въ Польшѣ»—или описка, или, вѣрнѣе, своеобразное исправленіе цензуры. Постановка этого акта по возможности должна оправдать анахронизмъ, допущенный Глинкой—включеніе современнаго намъ *военнаго оркестра*—быть можетъ изъ желанія щегольнуть эффек-

тами *grande opéra*. Слѣдовало бы сдѣлать *низкіе хоры* (въ монастырѣ) и помѣстить ихъ сбоку, чтобы мѣдные духовые не были видны, а выставить только немногихъ трубачей. Хоръ поляковъ-ратниковъ (добровольцевъ) долженъ быть *небольшой*. Уже при первой постановкѣ «Жизни за Царя» была допущена явная несообразность (отмѣченная даже Булгаринымъ)—ратники были снабжены какими то фантастическими крыльями изъ перьевъ. Это было упразднено только при послѣдней постановкѣ оперы въ Мариинскомъ театрѣ, но еще сохраняется при многихъ постановкахъ на частныхъ сценахъ.

Планировка *III дѣйствія* должна исправить ошибки либретто, въ особенности главную изъ нихъ—бѣгство Вани на глазахъ поляковъ. Въ правой (отъ оркестра) кулисѣ—входъ съ крыльца; на заднемъ планѣ, болѣе влѣво—русская печь, возлѣ нея дверь, куда убѣгаетъ Ваня и откуда выбѣгаетъ Антонида. Во всякомъ случаѣ, горница въ избѣ Сусанина не можетъ быть размѣровъ зала Польскаго бала, какъ это часто бываетъ! Ваня могъ бы схорониться въ углу за печкой (хотя ремарка либретто говоритъ о томъ, что Ваня *остается* съ Сусанинымъ во время прихода поляковъ) и оттуда, послѣ разговора съ отцомъ, бѣжить—хотя бы въ дверь, между окномъ и печью, въ горницу (а оттуда и черезъ окно), при чемъ этимъ встревоживаетъ Антониду, выбѣгающую *оттуда-же* къ отцу, на прощанье. Необходимо избѣгнуть удиранія Вани на глазахъ отряда. Семейный *квартетъ*, при послѣднихъ постановкахъ оперы въ Мариинскомъ театрѣ, вполне осмысленно ведется за столомъ, какъ радостная семейная бесѣда. Въ финалѣ *III акта* обязательно выпускается заключительный дуэтъ Собинина съ Антонидой, скучный, слабый и расхолаживающій слушателя, въ одинъ изъ наиболѣе драматическихъ моментовъ оперы.

Въ *IV дѣйствіи* также цѣлесообразнѣе выпускать, если не всю сцену поисковъ Сусанина, то во всякомъ случаѣ quasi-героическую арію Собинина «Братцы въ мятель»—дань композитора своему времени. Эта сцена вполне основательно и художественно замѣняется сценой Вани передъ монастыремъ, хотя и жаль утраты прекраснаго по музыкѣ хора «Давно

ни одной нѣтъ встрѣчной души!»... Планировка главной сцены этого акта—Сусанина съ поляками должна давать иллюзію сплошного дремучаго лѣса, съ просвѣтомъ, на небольшомъ возвышеніи, прогалины, гдѣ отрядомъ зажигается костеръ (а не рядъ костровъ!). Сусанина въ предсмертной его аріи помѣстить такъ, чтобы видна была полнѣйшая невозможность бѣжать. Въ началѣ картины обычно хоръ поляковъ топчется на одномъ мѣстѣ вмѣстѣ съ Сусанинымъ. Реальнѣе заставить хоръ *все время* (до остановки для ночлега—до начала аріи Сусанина) идти медленно, пробираясь сквозь чашу деревъ, съ Сусанинымъ впереди, для чего, въ виду продолжительности хора (темпъ его долженъ быть по возможности *замедленный*), слѣдуетъ лѣсную тропинку расположить тремя *зигзагами* (наклонъ небольшой) и заставить отрядъ поляковъ все время *спускаться*; во время хора—до остановки для ночлега. Заключительная ремарка либретто о появленіи отряда Собинина и сѣчи за кулисами вполне справедливо *не была соблюдена* даже на первомъ представленіи оперы (см. «Записки» Глинки); появленіе ея нужно оправдать условіями тогдашняго времени.

Въ постановкѣ *эпилога* традиція вполне основательно выработала раздѣленіе его на двѣ картины, хотя первоначально весь эпилогъ разыгрывался при одной декорации. Во всякомъ случаѣ, между квартетомъ—тріо съ хоромъ, оплакивающимъ Сусанина, и блестящимъ, солнечнымъ, финаломъ оперы нельзя допустить даже минутнаго антракта; должна быть быстрая смѣна декорации I-й картины. Удачнѣе всего скомпановать для I-й картины видъ проходной улицы или площади передъ Кремлевской стѣной. Для финала—декорация точно обозначена либретто: площадь передъ Кремлемъ, по лѣвой сторонѣ—Спасскія ворота. Слѣдовательно—лучше всего изобразить *Красную площадь*, а не дворъ въ самомъ Кремлѣ. Превосходный образецъ постановки припоминается въ возобновленіи оперы 1886 г. Въ «Запискахъ» своихъ Глинка говоритъ: «маршъ въ финалѣ оперы «Жизнь за Царя» написанъ мною для простыхъ трубъ, *безъ pistons*, и если бы возможно было отыскать теперь (такой) хоръ трубачей, финалъ оперы значительно произвелъ бы болѣе эффекта». Натуральные

рога стали теперь дѣлать даже для нѣкоторыхъ произведеній Баха; слѣдовало бы выполнить и это требованіе Глинки. Такъ какъ благодаря барону К. К. Штакельбергу, оркестръ роговой музыки въ послѣдніе годы былъ реставрированъ (онъ участвовалъ въ Коронаціи Государя Императора и коронаціонной постановкѣ эпилога «Жизни за Царя» 1896 г.), выполнить указанное требованіе композитора, при постановкѣ заключительной картины народной оперы Глинки, не представить особаго затрудненія. Оно исполнѣ возможно и къ выгодѣ художественнаго эффекта оперы.

АКТЕРЪ-СЛѢПЕЦЪ.

(Къ 50-ти-лѣтію со дня кончины Сергѣя Васильевича Васильева 1862—1912 г.).

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



А страницы исторіи Русскаго Театра можно занести фамиліи нѣсколькихъ театралныхъ семействъ, члены которыхъ, обладая несомнѣннымъ сценическимъ дарованіемъ, въ теченіе многихъ лѣтъ служили украшеніемъ русскаго искусства. Въ Петербургѣ къ такимъ семьямъ принадлежали Каратыгины, Самойловы. Въ Москвѣ—Садовскіе и Васильевы.

Семья Васильевыхъ дала цѣлое поколѣніе даровитыхъ актеровъ и актрисъ. Самымъ яркимъ и самобытнымъ талантомъ изъ нихъ является Сергѣй Васильевичъ Васильевъ, женатый на Екатеринѣ Николаевнѣ Лавровой, дочери извѣстнаго въ свое время пѣвца Лаврова. Екатерина Николаевна на сценѣ Московскаго Малаго театра была прекрасной исполнительницей характерныхъ ролей. Она не была актрисой національной съ преобладающимъ бытовымъ характеромъ, скорѣй всего это была актриса европейская въ полномъ смыслѣ этого слова, болѣе способная къ созданію характеровъ, чѣмъ типовъ ¹⁾. Дочери ихъ: Вѣра, недавно умершая ²⁾ и

¹⁾ † 1877 г.

²⁾ † 1905 г.



С. В. ВАСИЛЬЕВЪ.
СО СТАРИННАГО ДАГЕРОТИПА, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ.

Надежда Сергѣевна, заслуженная артистка Императорскихъ театровъ — актрисы съ несомнѣннымъ дарованіемъ. Наконецъ, братъ Сергѣя Васильевича, Павелъ, игравшій большею частью въ провинціи, былъ высоко талантливымъ актеромъ ¹⁾, не уступавшимъ въ исполненіи нѣкоторыхъ ролей, какъ, напримѣръ, въ Любимѣ Торцовѣ или Красновѣ, даже самому Прову Садовскому.

Сергѣй Васильевичъ происходилъ изъ небогатой семьи. Родился въ Москвѣ въ 1827 г. Когда ему исполнилось 12 лѣтъ, его опредѣлили въ Московское Театральное училище. Вотъ что рассказываетъ режиссеръ Соловьевъ о первыхъ его шагахъ на сценическомъ поприщѣ. «Однажды — пишеть онъ—послѣ репетиціи въ Маломъ театрѣ я отправился въ фойе этого театра заниматься съ однимъ изъ моихъ учениковъ, П. Степановымъ. Поговоривъ съ нимъ, я уже хотѣлъ уйти, но въ это время увидѣлъ молодого человѣка, скромно стоявшаго въ углу фойе. Онъ былъ средняго роста, съ миловиднымъ симпатичнымъ лицомъ и съ черными глазами, которые смотрѣли умно и пытливо. На мой вопросъ—кто онъ и зачѣмъ здѣсь? онъ отвѣчалъ:—«я экстернъ воспитанникъ: вы позволили къ вамъ приходиться всѣмъ экстернамъ воспитанникамъ, которые желаютъ учиться драматическому искусству, поэтому я и пришелъ». Въ школѣ вы учитесь какому-нибудь искусству, танцамъ, музыкѣ? спросилъ я его. Какъ же, я учусь играть на флейтѣ. «Прекрасно»; что же васъ заставило теперь обратиться ко мнѣ? Вѣдь и музыкантомъ быть дѣло не дурное. Но я знаю, что никогда не сдѣлаюсь хорошимъ музыкантомъ.—А сдѣлаться хорошимъ актеромъ надѣетесь? Онъ сконфузился, опустил глаза и вполголоса произнесъ: по крайней мѣрѣ, я очень люблю это искусство.—Есть у васъ чтонибудь готовое, роль какая-нибудь?—Есть; я слышалъ, что вы хотите ставить «Кетли», такъ я и выучилъ роль Рутли; сдѣлайте милость, потрудитесь меня прослушать. Сказавъ это, онъ подалъ мнѣ свою роль и началъ читать, но нѣтъ! не читать, а играть въ полномъ смыслѣ этого

¹⁾ † 1879 г.

слова и, несмотря на все неудобство и неловкость играть одному, безъ всякой сценической обстановки, онъ игралъ съ истиннымъ увлеченіемъ; конечно, были видны неопытность и незнаніе сцены, но за то въ каждомъ словѣ была слышна и правда и истинное чувство, все было просто, естественно и во всемъ кипѣла жизнь. Роль Рутли чисто комическая, въ ней на каждомъ шагу встрѣчаются положенія, соблазняющія на фарсъ; но у него въ продолженіе всей роли не было и малѣйшаго намека на что-либо подобное, что свидѣтельствовало о его природномъ изящномъ вкусѣ: онъ инстинктивно понималъ, что фарсъ всегда обличаетъ въ актерѣ или вліяніе дурной школы или отсутствіе истиннаго дарованія. Однимъ словомъ—заканчиваетъ Соловьевъ—это былъ драгоцѣнный самородокъ, свѣтлое утро, обѣщавшее прекрасный день. И обѣщаніе сбылось, потому что этотъ молодой человѣкъ былъ Сергѣй Васильевичъ Васильевъ»¹⁾. Дебютъ его на сценѣ Малаго театра состоялся 5-го іюня 1844 года, въ вышеозначенной роли въ піесѣ, передѣланной съ французскаго Ленскимъ: «Кетли или возвращеніе въ Швейцарію». Успѣхъ былъ положительный и дебютантъ былъ принятъ въ Московскую труппу на окладъ въ 500 руб. На первыхъ порахъ онъ игралъ только однѣ водевильныя роли, преимущественно простаковъ. И эти роли въ его исполненіи выходили необыкновенно жизненными и правдивыми. Отличительными чертами его дарованія были непринужденная веселость и беззаботная шаловливость, всегда возбуждающія симпатіи публики. Отъ смѣха его вѣяло чѣмъ-то бодрящимъ, свѣжимъ, успокоительно дѣйствующимъ на душу. Совершенно справедливо про него сказалъ поэтъ

А. Плещеевъ:

«И твой юморъ правдивый много
Мгновеній свѣтлыхъ намъ дарилъ».

Изъ водевильныхъ ролей наиболѣе удачныхъ въ репертуарѣ Васильева были роли: «Жужу» въ Парикахъ и Ганца въ «Заколдованномъ Принцѣ». Последняя роль, какъ извѣстно, не чужда драматизма, что дало возмож-

¹⁾ Изъ воспоминаній стараго режиссера Московскаго театра. (Русскій Архивъ 1873 г. № 10).

ность нашему актеру выказать присущій ему и драматическій талантъ. Хорошъ онъ былъ и въ роли Емели («Простушка и воспитанная»). Эта роль послужила какъ бы прототипомъ для созданія ролей молодыхъ купчиковъ репертуара Островскаго. Въ исполненіе ея онъ вносилъ много народнаго юмора и молодой симпатичной удали.

Московская публика, привыкшая видѣть Васильева только въ роляхъ комическаго репертуара, преимущественно въ роляхъ французскихъ водевилей въ голубомъ фракѣ и рыжемъ парикѣ, не догадывалась, что подъ этимъ шутовскимъ нарядомъ скрывался недюжинный драматическій талантъ, поразившій зрителей впервые своею силой 14-го января 1853 г. въ роли Бородинъ («Не въ свои сани не садись»). Тутъ игра Васильева была до нельзя проста и задушевна. Въ первомъ дѣйствіи въ разговорѣ съ Маломальскимъ и Русаковымъ онъ простодушенъ, но не смѣшенъ. Въ сценѣ съ Дуней— онъ весь воплощеніе искренней и глубокой любви. Заключительныя слова этой сцены: «помни, Дуня, какъ любилъ тебя Ваня Бородинъ»—трогали и даже потрясали зрителя. Современный критикъ Т. Филипповъ даетъ такой отзывъ объ исполненіи имъ этой роли: «Послѣ представленія этой комедіи г. Васильевъ выросъ въ нашихъ глазахъ. Успѣхъ его есть общая радость, которую мы раздѣляемъ всей душой»¹⁾. Много безпечной и веселой удали вносилъ Васильевъ въ исполненіе роли Гриши Разлюляева («Бѣдность не порокъ») и необыкновенно трогательную простоту въ роль Милашина («Бѣдная невѣста»), но коронная роль, которую по справедливости можно назвать вѣнцомъ всѣхъ созданныхъ имъ ролей, была роль Тихона въ «Грозѣ». Тихонъ въ исполненіи Васильева являлся передъ зрителемъ личностью, преисполненной глубокаго драматизма. Забитый, обезличенный, подавленный деспотизмомъ матери, онъ только и помышляетъ о томъ, какъ бы вырваться на волю, но воля въ его представленіи соединена съ пьянствомъ и разгуломъ. Не имѣя силъ свергнуть этотъ ненавистный ему семейный гнетъ, онъ страдалъ, а вмѣстѣ съ нимъ и зритель.

¹⁾ «Москвитянинъ» 1853 г. № 7. ||

Въ первомъ актѣ,—пишетъ Коропчевскій ¹⁾,—въ сценѣ поученія, какое ему читаетъ Кабаниха, онъ имѣлъ видъ измученнаго, обезсиленнаго человѣка. Замѣтно было, что придирки матери и вѣчныя повторенія правилъ о покорности родителямъ довели его до изнеможенія, и онъ можетъ только автоматически подтверждать свою почтительность. Только, когда мать касалась его жены, Тихонъ настораживался и оживлялся, какъ это бываетъ, когда затрагиваютъ самое чувствительное мѣсто души. Уже этого діалога было достаточно для характеристики Кабанова, съ его сдержанностью чувства и затаенною болью отъ непрерывнаго, неумолимаго гнета. Въ слѣдующей коротенькой сценѣ, когда онъ урывался отъ жены, чтобы выпить у Дикого, онъ давалъ видѣть человѣка, который спѣшитъ туда не ради веселья, а ради забвенья, чтобы хоть на минуту да почувствовать себя свободнымъ. Своимъ бойкимъ отвѣтомъ сестрѣ: «угадала, братъ», онъ вызывалъ смѣхъ публики, но подъ этой удаляю чувствовалось что-то невеселое, щемящее душу. Трудно было бы сказать, чѣмъ именно, но уже первымъ актомъ Кабановъ заслуживалъ глубокое сожалѣніе и заставлялъ видѣть въ себѣ одну изъ самыхъ несчастныхъ жертвъ «темнаго царства». Во второмъ дѣйствіи еще виднѣе было, какъ въ немъ боролись три различныхъ чувства и какъ эта борьба была мучительна для него. Это были привычный, сросшійся съ нимъ, страхъ передъ матерью, теплая даже горячая привязанность къ женѣ и неудержимое стремленіе побыть, хотя недолго, на волѣ, почувствовать себя такимъ же человѣкомъ, какъ и другіе. Нота привязанности къ женѣ звучала сильнѣе, замѣтнѣе прочихъ. Онъ искренно и глубоко страдалъ, когда мать заставляла его «приказывать» женѣ; видно было, какого труда стоило ему каждое слово, каждый незаслуженный нравственный ударъ, который онъ, повинувшись непреодолимой для него волѣ, долженъ былъ наносить любимой женщинѣ. Какъ сердечно просилъ онъ у нея прощенія за «обиду», когда остался съ нею вдвоемъ! Какъ изумлялся онъ ея порыву, когда она упрашивала его взять

¹⁾ Статья Д. Коропчевскаго: С. В. Васильевъ («Ежегодникъ Императорскихъ театровъ» 1895—1896 г., приложение 3).

ее съ собой. Какъ мучительно было ему исполненіе обряда земнаго поклона, который Катерина должна была выполнить по требованію свекрови! Какъ въ этой нѣмой сценѣ чувствовались мука и досада, наполнявшія его душу. Въ четвертомъ дѣйствіи, когда Кабаниха уже не спускаетъ глазъ съ растревоженной, испуганной Катерины, Тихонъ нѣжно, то лаской, то шуткой, старался ободрить ее. Когда у нея готово было сорваться признание, когда она уже выговаривала первыя слова его, онъ не думалъ о себѣ, о нанесенномъ ему оскорбленіи, онъ заботился только о ней, о томъ, что она можетъ жестоко потерпѣть отъ матери. И даже, когда признаніе было произнесено, онъ, слыша рыданія жены, забывалъ о себѣ, а хотѣлъ только ее приголубить. Онъ не сердился на жену, онъ жалѣлъ ее и только жаловался на мать, что она стояла между ними, не позволяя ему простить ее. Тревога о женѣ брала верхъ надъ страхомъ, и въ немъ проснулась настоящая энергія, когда онъ вмѣстѣ съ другими искалъ Катерину. На него страшно было смотрѣть, когда онъ, переживая смертельную муку, вырывался изъ рукъ матери. Не столько словами, сколько жестами, мимикой онъ и боролся съ матерью и умолялъ ее отпустить его. Послѣдній крикъ его: «Маменька вы ее погубили» былъ ужасенъ, онъ потрясалъ и потомъ долго преслѣдовалъ зрителя.

О силѣ впечатлѣнія игры Васильева на зрителей въ этой роли можно судить по слѣдующему факту. Въ театрѣ на «Грозу» какъ то случайно и, повидимому, въ первый разъ въ жизни попалъ молодой купчикъ. Въ театрѣ его все занимало и интересовало: и занавѣсъ и правдивое изображеніе жизненной драмы, но болѣе всего Тихонъ въ исполненіи Васильева. Все его вниманіе было сосредоточено на этомъ лицѣ, онъ какъ бы съ нимъ вмѣстѣ жилъ и страдалъ. Во 2-мъ дѣйствіи, въ сценѣ прощанія Тихона съ женою и матерью, купчикъ не выдержалъ и зарыдалъ. Когда сосѣдъ спросилъ его, что его такъ тронуло, не судьба ли Катерины, то онъ, махнувъ рукой, со слезами на глазахъ, сказалъ: «А онъ-то! онъ-то! Ему то каково!» Эти слова были лучшей оцѣнкой таланта Васильева. Кабановъ въ его исполненіи возбуждалъ только одно сочувствіе и сожа-

лѣніе и никакого смѣха, въ чемъ грѣшили послѣдующіе исполнители, игравшіе эту роль въ комическомъ тонѣ.

Лучшей ролью въ русскомъ классическомъ репертуарѣ Васильева была роль Хлестакова въ «Ревизорѣ». Впервые выступилъ онъ въ ней въ апрѣлѣ 1858 года въ бенефисъ Колосова и игралъ всего нѣсколько разъ. Исполненіе было безподобно. Онъ вносилъ въ него много простодушнаго увлеченія и искренней наивности. Онъ игралъ Хлестакова очень молодымъ, легко отдающимся всякимъ увлеченіямъ. Въ особенности выдвигалъ его крайнее легкомысліе, заставлявшее его безпечально переносить затруднительное положеніе, въ которомъ онъ очутился безъ денегъ, въ незнакомомъ городѣ, а также беззаботно принять на себя роль ревизора. Вранье Хлестакова вовсе не являлось у него пьяной болтовней, какъ у многихъ исполнителей этой роли, а само собой вытекало изъ общаго характера лица. Онъ говорилъ всякій вздоръ подъ вліяніемъ какого-то вдохновенія. Въ общемъ исполненіе имъ этой роли производило на зрителя вполнѣ художественно-законченное впечатлѣніе. По словамъ Коропчевскаго, это былъ лучший Хлестаковъ, какого видѣла Московская сцена.

Васильевъ игралъ и Митрофанушку въ «Недорослѣ». Коропчевскій видѣлъ въ лицѣ его характерное изображеніе Митрофанушки. Это былъ большой ребенокъ, простодушный, наивный, еще играющій въ игрушки. (Въ первомъ дѣйствіи онъ появлялся съ дѣтской телѣжкой на длинной палкѣ). Его нельзя было назвать ідіотомъ, въ немъ не проглядывало и признаковъ будущаго изверга. Онъ просто являлся олицетвореніемъ воспитательнаго идеала матери: глупымъ, лѣнивымъ и своевольнымъ.

Отличительная черта комизма Васильева это—громадная внутренняя сила, которая проглядывала у него въ каждомъ движеніи, въ каждомъ мускулѣ лица. Часто одно безмолвное появленіе его на сценѣ уже возбуждало смѣхъ зрителей, и нельзя сказать, чтобы тотъ смѣхъ возбуждался фигурой актера или какими-нибудь особыми внѣшними приѣмами игры; ничего этого не было. Это была одна только безподобная мимика, въ которой у него не было соперниковъ. Кромѣ того, онъ обладалъ удиви-

тельною способностью: однимъ жестомъ, движеніемъ дать поясняющій мазокъ характеру изображаемаго лица.

Въ одной піесѣ онъ игралъ мастерового, сидѣвшаго спиной къ публикѣ и красившаго, мурлыча пѣсню, стѣну. Руки у него заняты, нечѣмъ почесать спину. Васильевъ повелъ только плечами. Это движеніе было такъ естественно у маляра при работѣ, что публика угадала это желаніе и наградила артиста аплодисментами даже за такую мелочь.

Скончался Сергѣй Васильевичъ сравнительно въ раннихъ годахъ въ полномъ расцвѣтѣ своего чуднаго таланта. Конецъ его сценической дѣятельности былъ трагиченъ. Онъ ослѣпъ. Однажды постомъ пріѣхалъ его навѣстить помощникъ режиссера Соловьевъ съ однимъ актеромъ. Наступалъ вечеръ. Было темно. Подали свѣчи. Сергѣй Васильевичъ, разговаривая, наложилъ табаку въ трубку и пошелъ закурить ее къ свѣчкѣ. По дорогѣ ему что-то попало въ глазъ. Онъ сталъ протирать глазъ, но, вдругъ весь поблѣднѣвъ, онъ остановился въ какой-то окаменѣлой позѣ. Глаза его смотрѣли безсознательно. «Сережа, что съ тобой?»—спросилъ Соловьевъ. «Господи, что-жъ это такое? вѣдь я ничего не вижу однимъ глазомъ!» И, закрывъ лицо руками, онъ бросился въ кресло и зарыдалъ.

Испробовавъ въ Москвѣ всевозможныя медицинскія средства, онъ рѣшился ѣхать за границу. Передъ отъѣздомъ, хотя и съ потухающимъ зрѣніемъ, всетаки онъ продолжалъ играть и восхищать публику созданіемъ ролей: Брускова въ «Чужомъ пиру похмѣлье» и франта въ драмѣ «Три сердца». Лѣченіе за-границей дало ему нѣкоторое облегченіе, но оно было временное, и зрѣніе постепенно стало помрачаться съ большею силой. Онъ уже не могъ читать, но все еще продолжалъ играть. Послѣднія роли онъ училъ уже съ голоса. Ихъ читала ему его жена. Совсѣмъ слѣпымъ Васильевъ появился 7-го декабря 1860 г. въ ея бенефисъ, въ піесѣ: «Картина семейнаго счастья». Служить уже больше онъ не могъ и принужденъ былъ покинуть сцену. 27-го января 1861 г. ему былъ данъ прощальный бенефисъ. Между прочимъ, въ програмѣ спектакля шелъ водевиль Соловьева: «Что имѣетъ не хранимъ»; роль Марковкина была коронной ролью Васильева.

Онъ игралъ ее въ послѣдній разъ. Одѣваясь передъ спектаклемъ въ своей уборной, онъ горько плакалъ. Этими слезами онъ прощался со всѣмъ, что онъ такъ любилъ, съ чѣмъ сжился и что долженъ навсегда покинуть. Въ сценѣ, гдѣ жена Марковкина упрекаетъ мужа, что онъ ничего не дѣлаетъ, на что онъ возражаетъ: «Ахъ, матушка, какія вы, право! Вѣдь я свою работу работать не могу: глаза плохи, и радъ бы да не могу». Васильевъ перефразировалъ эти слова: «Ахъ, матушка, какія вы, право! Вѣдь я свою работу работать не могу, потому что совсѣмъ ослѣпъ». Проговоривъ это, онъ не могъ сдержаться и зарыдалъ. Вотъ что писалось въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» по поводу этого спектакля ¹⁾: «Сколько лѣтъ ни посѣщаемъ мы театра, а никогда не были свидѣтелями такого грустнаго спектакля. То были для насъ похороны любимаго артиста. Мы помнимъ похороны Мочалова, Мартынова, Гоголя, но не выносимъ изъ нихъ такого грустнаго впечатлѣнія, какое вынесли изъ этого прощальнаго бенефиса Васильева. Тогда хоронили мы мертвыхъ, а со смертию спорить не станешь. «Таковъ нашъ жребій—всѣмъ живущимъ умирать»—сказалъ Шекспиръ. Но здѣсь хоронили мы живого человѣка, молодого, полного силъ, таланта, любви къ искусству и заживо для него умиравшаго, и прощаніе съ этимъ живымъ покойникомъ было тяжелѣе прощанія съ настоящимъ мертвецомъ. Публика, и дамы и мужчины, плакали на этомъ прощальномъ спектаклѣ. Васильевъ за слѣпотой не могъ уже самъ ходить по сценѣ, его водили игравшіе съ нимъ актеры и актрисы. По окончаніи водевиля вызовамъ Васильева не было конца; плакалъ самъ бенефициантъ, плакала публика, плакали выводившіе его на вызовъ публики товарищи—актеры и актрисы. Наконецъ, съ Васильевымъ сдѣлалось дурно и онъ не могъ уже явиться на вызовъ». Московское общество почтило даровитаго актера и въ честь него устроило въ купеческомъ клубѣ обѣдъ, за которымъ присутствовало болѣе 200 человѣкъ—представителей искусства, литературы и науки.

¹⁾ «Московскія Вѣдомости» 1862 г. № 132.



Г. ВЛАДИМІРОВЪ ВЪ ТАНЦЪ «ПОЛОВЕЦКАЯ ПЛЯСКА».
ОПЕРА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Поэтъ А. Н. Плещеевъ привѣтствовалъ Сергѣя Васильевича слѣдующимъ стихотвореніемъ:

Друзья свободного искусства
 Тебѣ, артистъ нашъ дорогой,
 Съ стѣсненнымъ сердцемъ, съ грустнымъ чувствомъ
 Несутъ привѣтъ прощальный свой.
 Ты честно шель прямой дорогой,
 Искусству честно ты служилъ,
 И твой юморъ правдивый много
 Мгновений свѣтлыхъ намъ дарилъ.
 Не въ мишурѣ, не въ ложныхъ блесткахъ
 Являлся ты передъ толпой, —
 Ты на сценическихъ подмосткахъ
 Былъ человѣкъ, а не герой!
 Осмыслить пошлыя явленья
 Вседневной жизни ты умѣлъ,
 И чистый пламень вдохновенья
 Въ душѣ художника горѣлъ.
 Смѣялись мы, когда предъ нами
 Лгалъ съ увлеченьемъ Хлестаковъ...
 Глубоко трогалъ насъ слезами
 Своими Тихонъ Кабановъ,
 Но вотъ недугъ неумолимый
 День отъ очей твоихъ сокрылъ, —
 И расстаешься ты съ любимой
 Тобою сценой въ цвѣтѣ силъ.
 И грусть намъ въ сердце западаетъ,
 И слышу я со всѣхъ сторонъ:
 «Васильевъ сцену покидаетъ,
 Но позабытъ не будетъ онъ!» ¹⁾

Больному актеру отъ почитателей таланта поднесенъ былъ въ серебряной вазѣ очень цѣнный денежный подарокъ съ подписнымъ листомъ, на которомъ было болѣе 200 подписей лучшихъ Московскихъ фамилій.

¹⁾ Стихотворенія А. Н. Плещеева. 1898 г. стр. 149.

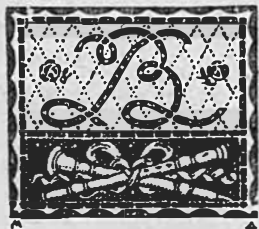
СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Деньги эти предназначались на поѣздку за-границу для лѣченія. Но Васильевъ за-границу не поѣхалъ. На вопросъ извѣстнаго театрала Родиславскаго, почему онъ не ѣдетъ—онъ отвѣтилъ: «зачѣмъ я поѣду? Я знаю, что меня вылѣчить невозможно. Повѣрьте, еслибъ мнѣ сказали, что меня можно вылѣчить, а потомъ я буду весь вѣкъ ходить по-міру или отправлюсь на каторгу, я бы поѣхалъ и на такомъ условіи. Здѣсь, по крайней мѣрѣ, я дома, окруженъ всѣми, кто меня любитъ и кого я люблю»,—добавилъ онъ, обнимая двухъ маленькихъ дочерей, въ это время къ нему подбѣжавшихъ. Въ апрѣлѣ 1861 г. Васильевъ былъ уволенъ отъ службы съ полной пенсіей. Но мысль, что его артистическая карьера кончилась навсегда, на него дѣйствовала разрушительно и 5-го іюня 1862 года знаменитый актеръ-слѣпецъ скончался, оставивъ по себѣ память, какъ о личности, для которой судьба не покупила и своими счастливыми и несчастными дарами. Похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА

(СЕЗОНЪ 1911—12 года).

Н. ТАМАРИНА (ОКУЛОВА).



Ъ отчетный сезонъ повторенъ былъ прошлогодній опытъ приглашенія ряда извѣстныхъ артистокъ и артистовъ, смѣнявшихъ другъ друга въ качествѣ гастролеровъ въ антуражѣ небольшой постоянной труппы, значительно обновленной. Всего въ теченіе сезона дано было 88 спектаклей.

Для открытія сезона, 17 сентября 1911 г., представлена была въ 1-й разъ новая (шла впервые 26 октября 1910 г. въ «Comédie-Française») комедія въ 4 д. Пьера Вольфа (Pierre Wolff)—«Les marionettes». Въ главной роли—Fernande de Monclars—дебютировала молодая артистка театра

«Одеонъ» г-жа Селія (M-Ile Céliat); въ отвѣтственныхъ мужскихъ роляхъ выступили также дебютанты: г. Барре, (m-г Félix Barré), изъ театра Réjane г. Монто (m-г Roger Monteaux), изъ театра «Водевиль» и г. Северенъ (m-г Gaston Séverin), изъ театра «Одеонъ».

Первый игралъ роль Ferney; второй—Pierre Varreine, а третій—Roger de Monclars.

Другія роли играли: г.г. Henri Coste (Niserolles), Paul Robert (Duc de Ganges), Raoul Terrier (Valmont), Camille Bert (Trévoux), г-жи: Betty Dausmond (Lucienne de Lussy), M-me Catherine Laugier (Madame de Lancey), m-me Louise Dauville (Baronne Durieu), г.г. Saint-Bonnet, Laforest, Léon, Bruno, Perret, г-жи Ninove, Renée, Desprez, Devaux.

Пьеса Вольфа даетъ живую картину современной жизни, въ которой люди играютъ тѣ или иныя роли, подобно кукламъ въ театрѣ маріонетокъ; при помощи фигурокъ кукольнаго театра двое изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ пьесы дѣлятся между собою мыслями, открываютъ свои чувства, свои душевные порывы; этотъ діалогъ написанъ блестяще и даетъ благодарный матеріалъ артистамъ.

Пьеса написана литературно, и особенно хорошо съ психологической стороны обрисована героиня, завоевывающая любовь мужа и возрождающая его нравственно.

Любовь Фернанды-де Монкларъ (г-жа Селія), робкой, неловкой провинціалочки, къ блестящему мужу, Роже (г. Северенъ), женившемуся на ней для поправленія своихъ дѣлъ и цинично заявляющему женѣ, что она должна довольствоваться лишь позволеніемъ его обожать себя, не стѣсня мужа въ «срываньи цвѣтовъ наслажденій»,—эта любовь—исключительная, она «сильна, какъ смерть». Фернанда увѣрена, что такая любовь должна побѣдить.

А побѣда не легка. Послѣ жестокаго заявленія мужа, что онъ не любитъ Фернанды, что онъ свободенъ въ своихъ увлеченьяхъ, оскорбленная, но не переставшая любить женщина, пересиливъ себя, играетъ въ жизни комедію мнимой измѣны мужу, во время которой встрѣчается

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

съ настоящей любовью хорошаго человѣка Варрена (г. Монто), любовью, сулящей ей спокойное счастье, взаѣмнъ гадательнаго еще и не завоеваннаго пока счастья съ супругомъ. Но боязнъ новой «пробы» союза съ мужчиной и сознанье, что у женщины настоящей и единственной любовью, большею частью, бываетъ лишь первая любовь, спасаютъ семейный очагъ Фернанды и Роже.

Роль послѣдняго блѣдна, но великолѣпны роли Фернанды, чистаго Варрена и милаго добряка дяди (г. Барре), сообщника Фернанды въ ея «игрѣ»; ярки фигуры свѣтскихъ распутныхъ дамочекъ и эпикурейца-холостяка Низероля (г. Костъ).

Эффектна сцена, когда Фернанда говоритъ по телефону съ пустымъ пространствомъ, какъ бы назначая свиданье любовнику, замѣтивъ, что мужъ, начавшій уже ревновать, подслушиваетъ ее.

Въ лицѣ дебютантки, m-lle Селіа, совѣмъ еще юной артистки, обратившей на себя вниманіе еще въ Консерваторіи по драматическому классу г. Поль Мунэ и выгодно зарекомендовавшей себя въ «Одеонѣ», въ драмѣ Фелье «Le sphinx» мы познакомились съ выдающимся дарованіемъ. Артистка обладаетъ красивымъ, звучнымъ голосомъ, яркимъ темпераментомъ, искреннимъ лиризмомъ и превосходною дикціею; прибавьте къ этому дѣвственно-стройную фигуру, рѣдко-красивое лицо съ жгучими черными глазами, юность (артисткѣ—21 годъ), и вы согласитесь, что всѣ эти плюсы заставляютъ забывать о нѣкоторыхъ недостаткахъ—неровностяхъ игры, иногда рѣзкости движеній и интонацій въ сильныхъ мѣстахъ роли. Г-жу Селіа благословилъ поѣхать въ Россію на первыя роли, чтобы играть, а не ожидать томительно работы въ Парижѣ, гдѣ молодежи трудно попасть въ репертуаръ, старый любимецъ Петербурга, г. Гитри, артистъ реальной школы игры, которую онъ заимствовалъ у русскихъ артистовъ и которая привела въ восторгъ парижанъ, оцѣнившихъ правду его исполненія; эта правда, соединенная съ красотой французской классической манеры и ея образцовой декламаціей, чаруетъ насъ и въ г-жѣ Селіа. Послѣдняя счастливо взяла «son bien» и у Поль-Мунэ (красота паѳоса и

пѣвучей декламации), и у Гитри (простота и сила страсти), и у Антуана (бывшаго основателя «Théâtre Libre», нынѣ стоящаго во главѣ Одеона и сторонника сценическаго натурализма и непосредственности исполненія).

Г. Северенъ пять лѣтъ служилъ въ «Одеонѣ», а въ «Свободномъ театрѣ» Антуана игралъ роль Вронскаго въ передѣлкѣ Батайля изъ «Анны Карениной».

Г. Монто—ученикъ извѣстнаго артиста «Comédie»—г. Фероди—играетъ искренно, горячо, у него отличная дикція, пріятный голосъ; къ сожалѣнію, внѣшнія данныя артиста бѣдны для амплуа драматическихъ премьеровъ.

Г. Барре—еще молодой актеръ на комическія и характерныя роли,—ученикъ недавно умершаго знаменитаго Вормса, удачно игравшій роль Фуше въ «Мадамъ Санъ-Женъ» Сарду, во время послѣднихъ гастролей въ С.-Петербургѣ г-жи Режанъ.

Пьесу сыграли, вмѣсто обычныхъ 4-хъ, 5 разъ.

24 сентября въ первый разъ поставили пьесу «Le bois sacré» (шла въ русскомъ переводѣ, на сценѣ Спб. Малаго, Суворинскаго, театра, подъ заглавіемъ «Красная ленточка»; въ оригиналѣ впервые пьеса поставлена въ Парижскомъ театрѣ «Варьете» 22 марта 1910 г.)? Въ этомъ спектаклѣ дебютировали г-жа Доссмонъ (m-lle Betty Dausmond) изъ театра «Мишель», (этимъ лѣтомъ играла въ Renaissance), г-жа Ложье (m-me Catherine Laugier) изъ театра Ренессансъ и г. Костъ (m-r Henri Coste) изъ театра «Одеонъ».

Заглавіе пьесы—«Священный лѣсъ»—символизируетъ сатирическое изображеніе «дебрей» Министерства изящныхъ искусствъ, въ которомъ присужденіе орденскихъ знаковъ «почетнаго легіона» за заслуги въ области литературы и художествъ зависитъ въ большей степени отъ донъ-жуанства «власть имущихъ», чѣмъ отъ дѣйствительныхъ заслугъ аспирантовъ, а въ особенности аспирантокъ, которымъ женскія чары могутъ замѣнить талантъ для полученія «красной ленточки».

Въ пьесѣ фигурируетъ комическая фигура безшабашнаго прожигателя

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

жизни, «графа Закусина», который на афишах именуется сербомъ Забуричемъ. Эту роль-карикатуру пришлось исполнить дебютанту, г. Косту, извѣстному комику, прослужившему 10 лѣтъ въ «Одеонѣ» и совершавшему турне съ Кокленомъ старшимъ.

Дебютантка—г-жа Бетти Доссмондъ—восходящая звѣздочка въ Парижѣ, гдѣ она и теперь уже является лучшей молодой артисткой на роли «бѣдовыхъ» дѣвушекъ-подростковъ и вообще *inépues comiques*. Этимъ лѣтомъ она дѣлала полные сборы въ театрѣ «Ренессансъ» въ роли «Petite peste». У артистки—зазорное милое личико, гибкая тоненькая фигурка, симпатичный щебечущій голосокъ, масса естественной наивности и живого юмора, своеобразно-забавныя интонаціи и море веселости. Въ «Bois sacré» г-жѣ Доссмонъ пришлось играть вторую и не совсѣмъ своего амплу роль—легкомысленной жены «директора» министерства изящныхъ искусствъ, но и здѣсь сразу она показала свое дарованіе.

Большой успѣхъ имѣла русская пляска, исполненная г-жей Доссмонъ и г. Костомъ.

Главную роль Франсины Маржери, «всѣми правдами и неправдами» добывающейся «красной ленточки», играла г-жа Ложье изъ театра «Ренессансъ», эффектная и опытная артистка на роли въ комедіяхъ. Ей удалось живо изобразить переломъ въ душѣ героини пьесы, когда она видитъ, какую опасную «игру» она затѣяла и какъ ея мужъ (г. Северенъ), начавшій, въ ея интересахъ, ухаживать за женой директора, переходитъ границы «игры»; Франсина отказывается отъ «ленточки» за свои, имѣющіе успѣхъ скандала, «свѣтскіе романы» и увозитъ мужа отъ соблазновъ въ деревню.

Замѣтно выдвинулся въ отчетномъ сезонѣ молодой артистъ г. Терье своей веселой и бойкой игрою въ роли де-Фаргетъ; артистъ превосходно держится на сценѣ, красиво одѣвается и этимъ скрадываетъ свой маленькій ростъ, нежелательный для ролей молодыхъ повѣсь, которыхъ очень удаются г. Терье.

Г. Делормъ комично сыгралъ папильона—директора.

Другія роли играли: г-жи Рене, Дюпре, Фергоди, Ниновъ, Дидье; гг. Прево, Ферни, Барре, Беръ, Лафоре, Поль-Роберъ, Сень-Бонне, Леонъ Брюно и Перре. Пьеса прошла 5 разъ.

Для начала спектакля шла пьеска Тристана Бернарда—«*La peau de l'ours*», впервые шедшая на сценѣ парижскаго театра «Атене» 2 февраля 1907 г. Авторъ весело показываетъ, какъ лакею гостиницы, Теодору (г. Ферни), удастся при помощи веселаго актѣра Ниволена (г. Прево), разыгрывающаго роль восторгающагося и набавляющаго цѣну покупателя, продать съ огромной выгодой старую медвѣжью шкуру простоватому одурченному буржуа Бернару (г. Поль-Роберъ); мелкія роли играли хорошенькая миниатюрная *inépue* г-жа Дидье, выступившая вмѣсто больной г-жи Аріэль, тоже новой артистки, и г-жа Дюроше. Г-жа Дидье дебютировала въ отвѣтственной роли позже.

1 октября поставлена была новая пьеска въ 4-хъ дѣйств. Пьера Вебера и Анри де Горса (впервые шла въ «Ренессансѣ», въ Парижѣ, 24-го марта 1911 г.)—«*La gamine*» (Бѣдовая или шальная дѣвченка). Главная роль пьесы (написанная для утонувшей въ прошломъ году красавицы артистки г-жи Лантельмъ)—Колетта—прелестный подростокъ—своевольный и искренній, иногда дѣтски-упрямый, способный на глубокое чувство, но не умѣющій еще въ немъ хорошенько разобраться; эту роль превосходно сыграла г-жа Досмонъ, показавъ, что ея дарованью доступны и лиризмъ и драматизмъ на фонѣ юной, беззаботной веселости и комическихъ положеній.

Въ пьесѣ дебютировалъ въ отвѣтственной роли резонера Верньо—г. Фредерикъ Прево, изъ театра «Атене».

Двѣ старыя дѣвы-тетки хотятъ выдать замужъ Колетту, не спрашивая о ея симпатіи; ея сердце пока молчитъ, она не сознаетъ, что любитъ друга своего дѣтства, Пьера (г. Сень-Бонне), на котораго смотритъ, какъ на товарища; но вскорѣ, разставшись съ Пьеромъ, Колетта принимаетъ просыпающуюся въ ней любовь къ искусству за любовь къ пожилому художнику Делануа (г. Мори); этотъ послѣдній незамѣтно увлекается

очаровательной «gamine» и она соглашается стать его женой; на счастье Колетты отъ неравнаго брака спасаетъ и ее и Делануа другъ послѣдняго, Симоно (г. Делормъ), а во время явившійся Пьеръ объясняется въ любви Колеттѣ, которая тутъ только видитъ, что всегда любила и ждала именно его, Пьера, Делануа-же сознаетъ, что пора любви для него уже миновала. Пьеса шла, какъ и предыдущія, 5 разъ.

Другія роли играли: г-жи Ложье (Nancy Vallier, любовница Делануа), Довилль (Aglæ), Феріель, Дидье, Довилль, Деспре, Фергоди, Селіа, Ниновъ, Дево; гг. Ферни, Барре (curé), Поль Роберъ, Перре.

8 октября состоялось 1-е представленіе пьесы въ 3 д. соч. Maurice Hennequin et Pierre Veber—«Noblesse oblige» (впервые шла 6 января 1910 г. въ парижскомъ театрѣ des Nouveautés); въ пьесѣ дебютировали m-me Cécile Didier, изъ театра «Одеонъ», и m-me Louise Dauville изъ театра Сарры Бернаръ, первая въ роли Ivonne, жены барона де Летангъ, а вторая—въ роли La marquise de Kerlandes.

Другія роли играли: гг. Костъ (Baron Goujon de l'Etang) Делормъ (забавный Duc de Bliquy), Террье (Lucien Courbois), Прево (Guingand), Лафоре (Lebousier), Сенъ Бонне (marquis de Kerlande), Барре (Boucardon), Беръ (Liroche), г-жи Ложье (Claire, жена Лабузье), Селіа (Juliette), Досмонъ (Emmeline), гг. Поль Роберъ, Eugène Ferny, Леонъ, Перре, Брюно, г-жи Marthe Fergaudy, Дюроше, Раймондъ Аріэль, Деспре.

Пьеса, въ сущности, фарсъ, написана съ тенденціей, что видно изъ самаго заглавія («Положеніе обязываетъ»).

Пьеса уже извѣстна русской публикѣ; ее исполняли въ переводѣ на фарсовыхъ сценахъ подъ заглавіемъ «Крикунъ». Qui pro quo пьесы основано на томъ, что мужа (Baron de l'Etang) принимаютъ за любовника (Лебузье), а послѣдній сходитъ за мужа, оба они—кандидаты на депутатскія мѣста; первый—роялистъ, заставляющій шоффера во время своихъ ночныхъ любовныхъ авантюръ портить республиканскіе памятники, якобы «во имя идеи», а второй—соціалистъ, подъ предлогомъ устройства стачекъ, также ведущій амурныя интрижки. Во время предвыборной кампаніи, благо-



ОТЪѢЗДЪ ФРАНЦУЗСКИХЪ АРТИСТОВЪ ИЗЪ МОСКВЫ ВЪ 1812 Г.
СТАРИННАЯ КАРРИКАТУРА ЭПОХИ.
КЪ СТ. В. МИХАЙЛОВСКАГО «ТЕАТРАЛЬНАЯ МОСКВА ВЪ 1812 Г.».

даря тому, что оба противника «заметали слѣды», происходить смѣхотворная путаница. Барона игралъ г. Кость, Лабузье — г. Лафоре.

Г-жа Дидье обнаружила, помимо изящной внѣшности и граціозной маленькой фигурки, хорошее *maintien* и благородную манеру игры.

Пьесу играли тоже 5 разъ.

Для начала спектакля шла одноактная комедія «L'épave», соч. m-rs Louis Schneider et André Delcamp, игранная въ первый разъ 10 января 1910 г. въ театрѣ «des Mathurins»; въ ней выступили гг. Ферни (Gatign), Прево (Delormel), Брюно (Justin) и г-жа Ninove (Cécile Delormel).

15 октября состоялось первое представлѣніе комедіи въ 3 д. соч. Henri Kistemaekers «Le marchand de bonheur» (впервые поставлена была въ парижскомъ театрѣ «Водевиль» 15 октября 1910 г.).

Главная мысль пьесы — «счастья деньгами не купить», и авторъ хочетъ доказать, что даже добрыя дѣла, совершенныя при помощи золота, не приводятъ къ счастью.

Мысль эта съ одной стороны — пропись, съ другой-же стороны положенія, показываемыя авторомъ, могли-бы имѣть и счастливый исходъ при иномъ стеченіи обстоятельствъ, и авторъ, преслѣдуя свою тезу, увлекается и готовъ доказывать, что даже безкорыстныя благодѣянія богача напрасны и гибельны. Что-же? Не надо никому оказывать благодѣяній? Благодѣянія ведутъ всегда къ несчастью? Благодарности нѣтъ? Никогда?

Герой пьесы, миллионеръ Рене Бризе (г. Монто) хочетъ дать счастье людямъ, съ которыми его сводитъ судьба. Онъ и является «продавцомъ» или, вѣрнѣе, сѣятелемъ счастья. Но авіаторъ Ферье (г. Лафоре), которому онъ помогаетъ соорудить аппаратъ, разбиваетъ сначала свою семейную жизнь, а затѣмъ разбивается и самъ; маленькая актриска Жинетта Дюбрейль (г-жа Дидье), которую Бризе своей поддержкой, чисто дружеской, спасаетъ отъ участи фигурантки-кокетки, только страдаетъ, безнадежно полюбивъ своего благодѣтеля, и едва не разрушаетъ его собственнаго счастья попыткой изъ ревности разорвать его связь съ артисткой Моникой Меранъ (г-жа Ложье). Въ этой пьесѣ выдавались трогательная,

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

полная задушевности, игра г-жи Дидье и прекрасное исполненіе роли неудачливаго благодѣтеля г-номъ Монто.

Типичную фигуру опереточнаго пѣвца—донъ-жуана, Барруа, создалъ г. Камиль Беръ.

Другія роли играли: г-жи Феріель (жена авіатора Феррье), Аріэль, Довилль, Фьеръ, Ниновъ, Деспре, Дево, Дюроше, Массаръ; гг. Северенъ (Фортюне), Барре (Мурмелонъ), Делормъ (Лепренсъ), Террье (Лулу), Сень-Бонне, Костъ, Ферни, Поль Роберъ, Прево, Леонъ, Брюно, Перре.

Для начала спектакля шла пьеска въ 1 д., соч. George Courteline (впервые поставленная въ парижскомъ театрѣ Grand Guignol 13 апрѣля 1897 г.)—«Monsieur Badin». Играли въ ней гг. Сень-Бонне, Ферни и Перре.

22 октября шла впервые въ С.-Петербургѣ, для гастроли г-жи Дорзіа (m-me Gabrielle Dorziat), серьезная комедія въ 4 д., соч. Капюса—L'avanturier», написанная для создавашаго въ Парижѣ, при первой постановкѣ пьесы на сценѣ театра «Porte St.-Martin», 4 ноября 1910 г., главную роль «авантюриста», Этьенна Ронсонъ, г. Гитри; роль эта—особенная, специально придуманная авторомъ для состарѣвшагося артиста на роли героевъ; по пьесѣ Этьенну—42 года, что и позволило играть ее 63-хъ лѣтнему Гитри, желающему еще блистать на сценѣ своимъ сохранившимся темпераментомъ, но не могущимъ уже, по внѣшнимъ даннымъ, изображать влюбленныхъ юношей.

Въ молодыхъ лѣтахъ Этьеннъ (г. Мори) запутался, скомпрометировалъ себя и вынужденъ былъ уѣхать, чтобъ начать новую жизнь, въ африканскую колонію Сенегаль. Оттуда доходитъ во Францію слухъ о томъ, что Этьенъ вызвалъ политическое осложненіе, ранивъ въ Африкѣ туземца. Слухъ передается въ извращенномъ видѣ, и дядя Этьена, богатый фабрикантъ Геруа (г. Барре), считаетъ племянника «темнымъ пятномъ» семьи. Кредитъ и дѣла дяди-«авантюриста», мѣтящаго попасть на вліятельный государственный постъ и передавашаго дѣла сыну Жаку (г. Северенъ), падаютъ. Геруа—наканунѣ краха, благодаря неумѣлости и расточительности сына; въ это время возвращается Этьенъ, возвращается реабилитированнымъ и миллионеромъ. Онъ готовъ спасти родственниковъ, особенно послѣ горя-

чихъ просьбъ любимой имъ невѣстки Жака, Женевьевы (г-жа Дорзіа), увлекающейся пошлякомъ Варезомъ (г. Сень-Бонне). Жакъ рѣшилъ было застрѣлиться, но Женевьева находитъ его прощальное письмо къ женѣ, Мартѣ (г-жа Селіа), и идетъ къ Этьенну, чтобы сказать ему, что не любить оказавшагося недостойнымъ ея Вареза, а полюбила его, «авантюриста». Все кончается благополучно, Варезъ - же женится на ловкой и бойкой Люсьеннѣ (г-жа Аріэль), дочери искательницы приключеній—баронессы (г-жа Феріель), воспитавшей и Люсьенну по методу своей «школы». Г-ну Мори мало подходила пламенная роль Этьенна, хотя умный и даровитый артистъ сыгралъ ее выразительно и характерно. Г-жа Дорзіа—красивая артистка, съ успѣхомъ сыграла благодарную роль Женевьевы и выдалась въ роли Люсьенны хорошенькая г-жа Аріэль. Другія роли играли: г-жи Ниновъ, Деспре, Фергоди, Дидье, Дево и Массаръ.

29 октября, для второй гастроли г-жи Дорзіа, возобновили старую мелодраму въ 4 д., соч. Фелье,—«Le sphinx», гдѣ двухъ героинь - соперницъ, Бертю де Савиньи и Бланшъ де Шелль, прекрасно, съ большимъ драматизмомъ сыграли г-жи Дорзіа и Селіа, причемъ послѣдняя особенно отличилась въ послѣдней сценѣ самоотравленія. Другія роли пьесы исполнялись г-жами Ниновъ и Дево и г.г. Камиль Беръ, Северенъ, Мори, Делормъ, Монто и Террье.

Передъ главной пьесой спектакля шла ком. въ 1 д. Тристана Бернара—«L'incident du 7 avril» (поставлена впервые въ Парижѣ, въ театрѣ «Атене», 20 мая 1911 г.); играли въ ней г-жи Дидье, Доссмонъ и Деспре и гг. Сень-Бонне, Лафоре, Барре, Ферни, Костъ, Поль Роберъ, Леонъ, Прево, Перре и Брюно. Пьеса представляетъ собою легкую сатиру на увлеченіе женщинъ адвокатурой.

5 ноября поставили новую пьесу въ 3 д., соч. Геннекена и Митчеля—«Aimé des femmes» («Дамскій любимецъ»), имѣвшую и у насъ такой-же успѣхъ, какъ и въ Парижѣ, гдѣ пьеса шла впервые 2 мая 1911, на сценѣ театра «Palais-Royal». Пьеса изобилуетъ комическими сценами и вызываетъ взрывы смѣха. Главную роль приказчика моднаго магазина, оболь-

стительнаго Блеза Пессака, благодаря которому всѣ кліентки старой фирмы двухъ компаньоновъ—Пажвена и Плантюреля, измѣнили ей для конкурента, обзаведшагося «магнитомъ», превосходно игралъ г. Террье.

Дѣло грозитъ крахомъ; надо-бы переманить Пессака, но пожилые Пажвень (Кость) и Плантюрель (Прево) дрожатъ за свои домашніе очаги: у нихъ обоихъ—молоденькія жены (г-жи Дидье и Ложье), которыя могутъ не устоять, какъ и заказчицы, передъ чарами Пессака. Въ концѣ концовъ коммерческіе расчеты берутъ верхъ надъ опасеніемъ получить рога и Пессакъ переходитъ къ компаньонамъ, а за нимъ идутъ заказчицы и барыши. У Пессака ведется запись на часы свиданій въ его свободный день—среду, но къ нему равнодушна очаровательная веселая гризеточка Мари-Анжъ (г-жа Доссмонъ), въ которую онъ влюбляется тѣмъ сильнѣе, чѣмъ она къ нему холоднѣе. По ея капризу, онъ назначаетъ въ среду свиданіе обѣимъ хозяйкамъ; патроны, каждый порознь, находятъ въ его книжкѣ запись: «среда — хозяйка». Оба супруга успокаиваютъ себя мыслью, что это—жена компаньона, и каждый изъ нихъ, придя въ роковой день къ Пессаку, прячетъ одинъ отъ другого шляпки явившихся на свиданіе женъ, убѣжденный, что рога—у компаньона. Передъ тѣмъ пришла къ Пессаку и Мари-Анжъ, поддавшаяся таки его чарамъ, и узелъ распутывается къ общему удовольствію.

Игра г-жи Доссмонъ—сама жизнь, сама юность, съ ея чарующимъ задоромъ. Другія роли пьесы исполняли: г-жи Ниновъ, Довилль, Деспре, Фергоди, Фьеръ, (пылкая испанка-заказчица), Аріэль, Дюроше и Дево и гг. Делормъ (типичный старый селадонъ Ля Пакодьеръ, покровитель Мари-Анжи), Ферни (потѣшный лакей Пессака, по глупости своей выдающій шашни красавца) и Брюно.

Послѣ веселой пьесы шла, въ видѣ рѣзкаго контраста, классическая итальянская народная драма Верга «Сельская честь», на сюжетъ которой написана опера Маскани и въ главной роли которой—покинутой Сантуццы, захватывала своей игрой Элеонора Дузе.

Г-жа Маделень Селіа рѣшилась выступить въ Сантуццѣ и одержала блестя-

щую сценическую побѣду. Игра ея была полна южнаго темперамента и драматизма. Хороши были и г. Беръ—въ роли измѣнчиваго Турриду, и г. Лафоре—въ роли Альфіо и г-жа Деспре—въ роли Лоллы; мелкія роли играли г-жи Феріель (мать Сантуццы), Довилль, Ниновъ и Фергоди и г. Поль Роберъ (Брази).

12 ноября дана была новая пьеса въ 3 д., соч. Колюса—«*Les bleus de l'amour*» («Тайна любви» или «Дѣвственники»), впервые шедшая на сценѣ парижскаго театра «Атене» 6 декабря 1910 г.

Жизнерадостная, энергичная аристократка, графиня де Симьеръ (г-жа Феріель) озабочена женитьбой своего сына Бертрана (г. Терье) на сироткѣ-племянницѣ, Эммелинѣ (г-жа Доссмонъ), въ цѣляхъ сохраненія рода и его традицій. Но на ея бѣду Бертранъ выросъ въ деревнѣ дѣвственникомъ и интересуется своей собакой болѣе, чѣмъ Эммелиной, которая также равнодушна къ своему суженому. Графиня опасается вообще женить Бертрана, во избѣжаніе скандала, такъ какъ онъ въ дѣлахъ любви—невѣжда; надо его «просвѣтить»; эта задача возлагается на весельчака, добродушнаго кутилу Гаспара (г. Сенъ-Бонне), который для «сворачивенія» Бертрана избираетъ артистичку Мими (г-жа Ложье), выдавая ее за замужнюю даму. Но все, конечно, перепутывается: Бертранъ слишкомъ долго медлитъ нарушить свою невинность и не успѣваетъ посвататься къ Эммелинѣ, Мими выходитъ замужъ за простоватаго Альфреда Брюненъ (г. Ферни), а Эммелина влюбляется и влюбляетъ въ себя Гаспара, который дѣлается изъ повѣсы добродѣтельнымъ мужемъ. Въ этой пьесѣ г-жа Доссмонъ показала разнообразіе своего таланта, прелестно олицетворивъ милую глубокую дѣвушку аристократку, не похожую на изображавшихся ею раньше «сорванцовъ». Другія роли играли: г-жа Деспре и г.г. Барре, Делормъ (отецъ Гаспара), Лафоре и Брюно.

Спектакль начался возобновленной одноактной пьеской гр. Ржевусскаго—«*Les Roses de Bellaggio*», исполненной г-жами Дидье, Ниновъ и г.г. Костъ, Монто, Беръ и Прево.

14 ноября, для бесплатнаго утренняго ученическаго спектакля по случаю Царскаго дня, возобновили безсмертную 4-хъ актную комедію Бо-

марше—«Le barbier de Séville», со слѣдующимъ распредѣленіемъ ролей: Фигаро—г. Костъ, Донъ-Базиліо—г. Беръ, Бартоло—г. Барре, графъ Альмавива—г. Северенъ, Ля-Женессъ—г. Ферни, Левелье—г. Прево, нотариусъ—г. Лафоре, Алькадъ—г. Поль-Роберъ и Розина—г-жа Доссмонъ. Ансамбль получился отличный, юная публика наслаждалась сочетаніемъ дивнаго юмора автора съ комизмомъ исполненія, а рѣдкій, сверкающій талантъ г-жи Доссмонъ, ея чарующая жизнерадостность и яркая бойкая игра освѣщали спектакль своими лучами.

19 ноября состоялось первое представленіе 4-хъ актной пьесы академика Лаведана—«Le Goût du Vice» («Склонность къ пороку»), впервые поставленной 10 апрѣля 1911 г. на сценѣ Парижской «Comédie Française». Пьеса — нравоучительная. Ея теза — фальшь и ложь современнаго оправданія зла изъ за ложно понимаемыхъ понятій о свободѣ и красотѣ въ области разнаго рода «новшествъ» въ дѣлѣ любви и страсти, въ сущности же извращеній. Свобода «отъ морали» и псевдо-красота циничнаго безстыдства никогда, какъ-бы ни ухищрялись «модернисты», «нищеанцы» и «декаденты», не побѣдятъ истинно прекраснаго и добраго, не разрушатъ идеаловъ любви.

Оба героя пьесы и модный романистъ Лорте, и эманципированная дѣвушка - модернистка Лиза Берненъ (Миреттъ), повѣнчавшіеся послѣ литературнаго знакомства и намѣревавшіеся жить «внѣ нравственныхъ принциповъ», скоро убѣждаются, что въ нихъ обоихъ живо стремленіе къ чистой любви, къ нормальной здоровой семейной жизни, и что весь ихъ «аморализмъ», все стремленіе къ пороку—не болѣе, какъ маскарадный костюмъ, который нравится толпѣ, создавшей Лорте славу и богатство за его циничные романы, отнюдь не соотвѣтствующіе истинной сущности души Лорте. Разобраться въ путаницѣ различныхъ сумбурныхъ вліяній современности и отрѣшиться отъ ихъ тумана помогаетъ супругамъ пріятель Лорте, Трегье, устами котораго и поучаетъ публику авторъ; пьеса Лаведана—горячая и талантливая филиппика противъ безпринципности жизни «по ту сторону добра и зла».

Пьеса имѣла большой успѣхъ въ Парижѣ, гдѣ на сценѣ «Comédie Française» главную женскую роль играла та-же молодая артистка г-жа Жанна Прово, которая явилась къ намъ въ качествѣ гастролерши. Г-жа Прово— артистка прекрасной школы для ролей haute comédie; ея игра детализована, ея дикція безупречна и интонаціи жизненны и разнообразны. Она имѣла большой успѣхъ, который дѣлилъ съ ней г. Монто въ роли Лорте и г. Беръ въ роли Трегье. Выдѣлилась теплой, душевной игрой, въ роли скромной Жанны, кинутый судьбой въ содержанки развратному д'Анріе (г. Северенъ), безуспѣшно пытающемуся овладѣть Лизой, г-жа Дидье. Остальные роли исполнялись г-жами Феріелль и Довилль и г.г. Лафоре и Брюно.

26 ноября поставили пьесу, шедшую впервые на сценѣ парижской Comédie Française еще 9 сентября 1910 г., комедію въ 4 дѣйствіяхъ Адольфа Адерапера и Армана Эфраима—«Comme ils sont tous» («Всѣ они одинаковы»), для второй гастроли артистки театра «Comédie» г-жи Жанна Прово. Пьеса нѣсколько наивна и сентиментальна, но будитъ хорошія чувства и учитъ добру. Героиня ея, безупречная жена и мать Жинетта, не можетъ мириться съ тѣмъ, чтобы ея семейный очагъ былъ подобенъ почти всѣмъ окружающимъ, чтобы ея мужъ (comte de Latour—Guyon) невозбранно продолжалъ свою прежнюю нелегальную связь съ свѣтской львицей (баронессой де Шансене) и тратилъ на нее средства жены. Жинеттѣ предлагаютъ два совѣта: неудачница-сестра, озлобленная Лора, настаиваетъ на разводѣ, а разсудительная и знающая людей жена префекта доказываетъ Жинеттѣ, что «всѣ мужья» одинаковы, что умная жена должна во время принять мѣры, не допустить мужа до серьезной измѣны, а за измѣну поправимую и устранимую простить, этимъ спасти семью, себя, дѣтей и сумѣть возродить мужа къ общему благу, выказавъ себя образцомъ терпѣнія и материнско-жениныхъ добродѣтелей. Жинетта избираетъ второй путь. Въ пьесѣ интересенъ актъ, когда къ четѣ де Латуръ, какъ снѣгъ на голову, пріѣзжаетъ баронесса де Шансене со своимъ пошлякомъ мужемъ, и новобрачный забывшій было свое увлеченіе, вновь поддается чарамъ прежней любовницы.

Героиню Жинетту, являющуюся проповѣдницей моральныхъ идей автора, г-жи Селіа сумѣла оживить, вызвать къ ней въ публикѣ симпатію и желаніе ей побѣды. Сильную драматическую сцену 3-го акта она провела блестяще; г-жѣ Феріель (жена префекта) пришлось быть какъ-бы запѣвалой для рѣчей Жинетты; г-жа Прово ярко изобразила великосвѣтскую «жрицу любви», убѣжденную развратницу-негодяйку, которую, впрочемъ, Жинетта обращаетъ къ раскаянію и заставляетъ написать бывшему любовнику, т. е. мужу Жинетты, прощальное письмо объ окончательномъ разрывѣ. Г-жа Прово въ сценахъ обольщенія изумительно, плела, что называется, кружева изъ интонацій, позъ, жестовъ, мимическихъ движеній... Хороши были г. Беръ (мужъ Жинетты), г. Барре (рогоносецъ баронъ де Шансене). Другія роли исполнялись г-жами Ниновъ (непримиримая Лора), Шелерь, Массаръ и Дюроше и г.г. Северенъ, Делормъ, Террье, Лафоре, Костъ, Ферни, Сенъ-Бонне, Прево, Поль Роберъ, Вернейль, Леонъ, Брюно, Перре.

3 декабря поставили относительно не новую пьесу въ 3 д., соч. Жоржа Турнера—«Le passe-partout», впервые сыгранную въ Парижскомъ театрѣ «Gymnase» 30 октября 1908 г., для третьей гастрولي г-жи Прово.

Пьеса открываетъ намъ закулисную сторону редакціи бульварной газеты «Passe partout», съ ея «publicité», платной рекламой и корыстнымъ шантажемъ, съ сотрудниками, ставшими журналистами, чаще благодаря наглости и безпринципности, чѣмъ таланту, вымогающими, раздувающими скандалы, клеветущими и всегда почти берущими мзду. И эта литературная клоака, тѣмъ не менѣе, несмотря на завѣдомо темную репутацію, даетъ стоящему во главѣ ея ловкачу, Ліонелю Режи и вліяніе (съ нимъ считаются даже министры), и богатство. Ліонель Режи—циникъ во всемъ, въ особенности въ отношеніяхъ къ женщинамъ; онъ ихъ беретъ и бросаетъ, какъ бездѣлушки, умѣя имъ импонировать своимъ апломбомъ, положеніемъ и властью, которая для многихъ женщинъ—притягательная сила. Роль Ліонеля ярко, характерно сыгралъ г. Северенъ, которому, съ его немного рѣзкой игрой, такія роли болѣе по плечу, чѣмъ роли молодыхъ



Е. И. Вилль въ роли сванильды.
«Коппелія»—балетъ М. И. Петипа и Э. Чикетти.

драматическихъ героевъ. Онъ почти уже побѣждаетъ прїѣхавшую въ Парижъ за работой провинціалку, Жакелину Элуэнъ; она почти поддается его вожделѣніямъ, но спасаетъ ее искренно полюбившій дѣвушку братъ Ліонеля, Эженъ, скромный, честный труженикъ. Онъ находитъ теплыя, искреннія слова убѣжденія и для Жакелины, рисуя ей ужасъ паденія, и для брата, котораго ему удастся направить въ сторону добра и ужаснуться той грязи, злобы и тьмы, которымъ служить въ его рукахъ печать и которыя онъ распространяетъ среди тѣхъ, съ кѣмъ встрѣчается. Кончается все общимъ миромъ и честными пиркомъ да свадебкой; придуманно, книжно, но искупаетъ все мѣткая сатира на смрадные задворки «желтой прессы».

Убѣжденно и тепло игралъ благороднаго Эжена г. Мори и красиво передала роль Жакелины со смѣною ея печальныхъ и веселыхъ переживаній г-жа Прово. Типичную фигуру псевдо-журналиста Брезена далъ г. Кость.

Другія роли играли: г-жи: Феріель, Ложье, Доссмонъ, Шелеръ, Фергоди, Довилль, Ниновъ, Дево и Дюроше и г.г.: Террье, Делормъ, Лафоре, Беръ, Ферни, Барре, Монто, Поль-Роберъ, Сень-Бонне, Прево, Брюно и Перре.

Для начала шла пьеска въ 1 д., соч. де Бризе и Сади-Пети «Le plus beau du monde» съ г-жами Дидье и Фергоди.

6 декабря, для праздничнаго бесплатнаго школьнаго утренняго спектакля, возобновили единственную комедію Расина «Les plaideurs», въ которой онъ выказалъ себя едва ли не сильнѣе, чѣмъ въ трагедіи; пьесу сыграли, къ сожалѣнію, всего одинъ разъ; между тѣмъ, она исполнена была очень хорошо г-жами Дидье и Ниновъ и г.г. Прево, Сень-Бонне, Барре, Ферни, Кость и Лафоре.

Кромѣ того, повторили пьеску въ 1 д., соч. Бернара «La peau de l'ours» и возобновили комедійку де Бризе и Сади-Пети—«Le plus beau du monde».

10 декабря состоялась послѣдняя гастроль г-жи Прово, въ пьесѣ въ 3 д. де Флерса и Кайаве—«Рара», поставленной впервые 11 февраля 1911 г.

на сценѣ «Gymnase». Пьеса задумана оригинально. Въ ней отецъ и сынъ выставлены авторомъ соперниками въ любви, но никакой трагедіи à la Донъ-Карлосъ изъ за этого не происходитъ; простой, по деревенски воспитанный, сынъ—Жанъ Бернаръ (г. Монто), теряющійся передъ своимъ нелегальнымъ отцомъ—старѣющимъ, но еще обольстительнымъ свѣтскимъ львомъ—донъ-жуаномъ, графомъ де Ларзакъ (г. Мори), который своимъ лоскомъ и блескомъ легко побѣждаетъ женскія сердца, уступаетъ отцу мѣсто въ сердцѣ интересовавшей его дѣвушки Жоржины (г-жа Прово), не смогшей противустоять чарамъ опытнаго сердцеѣда; Жакъ понимаетъ, что онъ—не пара Жоржинѣ, тянущейся къ веселію, свѣту; для него гораздо болѣе подходитъ тихая деревенская дѣвушка Жанна, могущая дать спокойное счастье (г-жа Дидье).

Г-жа Прово особенно хорошо проводитъ второй актъ, когда Жоржина является къ графу - отцу, чтобы завоевать его симпатіи въ качествѣ невесты Жака, чтобы добиться согласія графа на этотъ бракъ, противъ котораго тотъ, въ качествѣ заядлаго холостяка, горячо возстаётъ; также великолѣпно ведется артисткой и г. Мори діалогъ, во время котораго оба они, сами того не замѣчая, влюбляются другъ въ друга. Пьеса прошла, вмѣсто обычныхъ 4-хъ,—6 разъ.

Передъ большой пьесой шла одноактная вещица Жюля Клярси—«Monsieur en vacances», разыгранная г-жами Ниновъ и Шелеръ и г. Камиллемъ Беромъ (Монсиньоръ).

17 декабря состоялась гастроль молодой парижской артистки изъ театра «Одеонъ», г-жи Обри, приглашенной для исполненія главной роли въ исторической, костюмной (эпоха регентства Анны Австрійской) пятиактной (6 картинъ) пьесѣ начинающаго автора, г. Поль Вероля (Vérola)—«Madame de Chatillon» (имя героини пьесы); пьеса эта еще не шла ни на одной сценѣ.

Внѣшнимъ образомъ это былъ красивый, живописный спектакль, дѣлающій честь режиссеру г. Домри, но сама пьеса оказалась блѣдной и неинтересной, а гастролерша не могла также ничего сдѣлать изъ безцвѣтной роли, такъ что судить о ея дарованіи не представилось возможности.

Фабула вращается въ области любовныхъ перипетій, центромъ которыхъ служить красавица де-Бутвиль (г-жа Обри), выходящая замужъ безъ любви за страстно ее любящаго честнаго воина Шатильона (г. Беръ), чтобы прекратить толки о своей тайной связи съ принцемъ Конде (г. Северенъ); Конде считается другомъ Шатильона, не подозревающимъ, что этотъ другъ, помогшій устройству брака,—похититель его супружеской чести. Убѣдившись, что онъ не первый, Шатильонъ отправляется искать смерти на войнѣ, а красавица утѣшается съ новымъ любовникомъ, графомъ Немуромъ (г. Монто), кокетничая одновременно и съ увлекающимся ею графомъ де-Бофоромъ (г. Сень Бонне). Шатильонъ палъ на войнѣ, но передъ тѣмъ взялъ съ Конде клятву, что тотъ убьетъ любовника г-жи Шатильонъ. Конде устраиваетъ такъ, что убійство это выполняется ревнивымъ Бофоромъ. Дѣйствіе идетъ скачками, въ немъ мало логики и послѣдовательности, характеры же дѣйствующихъ лицъ психологически не выяснены. Пьеса прошла только 3 раза.

26 декабря, для первой гастрولي превосходнаго артиста «Comédie Française»—г. де-Фероди (m-г Maurice de-Féraudy), поставлена была впервые въ С.-Петербурѣ (1-е представленіе на сценѣ «Comédie» въ Парижѣ— 8 іюня 1911 г.)—комедія въ 3 д., соч. Фернанда Вандерема (Fernand Vandérem)—«Cher maître». Поставленная на рождественскихъ праздникахъ пьеса успѣла пройти у насъ всего 3 раза.

Въ лицѣ уже знакомаго намъ по прошлогоднимъ гастролямъ первокласснаго артиста, сосѣтера «Французской Комедіи», г. де-Фероди, мы опять отдавали дань восхищенія таланту, соединенному съ блестящей школой и видѣли дивные результаты артистическаго труда, работы надъ ролями. Г. Фероди не чуждъ и литературѣ (имъ написано и передѣлано нѣсколько пьесъ); въ качествѣ преподавателя Conservatoire, г. Фероди далъ сценѣ начинавшую у насъ карьеру, красавицу артистку— Габріэлль Робиннъ (теперь—на сценѣ «Comédie Française»), г-жу Пьера (на той же сценѣ), г. Монто и др.

«Cher maître» написанъ для г. Фероди, исполняющаго главную роль—

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

блестящего адвоката Дюкре, баловня судьбы и женщинъ, упоеннаго своимъ успѣхомъ, считающаго, что ему «все дозволено» и смотрящаго на свои измѣны женѣ, какъ на пустякъ.

Сначала влюбленная въ мужа, довольствующаяся ролью его незамѣтной и со всѣмъ мирящейся спутницы, теряющей въ сіяніи лучей его славы, жена Дюкре, наконецъ, освобождается отъ своего ослѣпленія и, убѣдясь, что мужъ не ставитъ ее ни во что и не считается съ тѣмъ, какъ жена реагируетъ на его измѣны, она платитъ Дюкре тою же монетой, избравъ себѣ въ любовники юнаго секретаря своего знаменитаго супруга. И вдругъ счастье измѣняетъ Дюкре, дѣла его пошатнулись, и жена въ одинъ прекрасный день беретъ «*revanche*», заявляя мужу о томъ, что она находила себя въ правѣ поступать такъ же, какъ онъ. И Дюкре не находитъ возраженій, мирится съ фактомъ и, общая измѣниться, молитъ жену, которую онъ впервые узналъ во всей ея гордой красотѣ, во всемъ блескѣ ея ума и во всей глубинѣ ея души, забыть прошлое и начать новую жизнь.

Жена тронута, она всегда любила мужа и измѣна ея была лишь вспышкой мести. Все кончается къ общему удовольствію, а любовникъ секретарь уѣзжаетъ.

Роль Дюкре—роль Донъ-Жуана современности, блещущая остроуміемъ, веселостью, юморомъ, съ нѣсколькими контрастирующими драматическими сценами. Г. Фероди даетъ живую фигуру и, конечно, его дивная игра много помогаетъ автору пьесы, который болѣе разсуждаетъ, чѣмъ чувствуетъ.

Г-жа Селіа была превосходной партнершей гастролеру въ роли выростающей изъ рабы въ госпожу жены Дюкре.

Генриетту Дюкре исполняла г-жа Селіа, другія роли были распределены между г-жами Ложье (*Valérie Savreuse*), Шелеръ (*M-me Bouchotte*), Досмонъ (*M-me Haubourdin*), Фергоди, Дево и Дюроше и г.г. Монто (*Amédée Laveline*), Беръ (*Hurepois*), Делормъ (*Roumier*), Прево (*Grelu*), Барре (*Bouchotte*), Костъ (*Murier*), Северенъ (*Lebrejeat*), Лафоре (*Laladon*) и Сенъ-Боне (*Adolphe*). Для начала играли произведеніе женскаго пера, г-жи Луизы

Дартигъ (Dartigue), ком. въ 2 д.—«Fraeulein», съ участіемъ г-жъ Феріель (Fraeulein), Дидье (m-me Reynier), Довилль и Никовъ и г.г. Мори (Reynier) и Ферни (Joseph).

31 декабря возобновили, для гастролеровъ г. де-Фероди и г-жи Обри, «Укрощеніе строптивой» («La mégère apprivoisée») Шекспира. Этотъ, и безъ того написанный въ тонѣ шуточного фарса, юморескъ Шекспира, захотѣвшаго, послѣ ряда своихъ чарующихъ женскихъ образовъ, дать беззлобную каррикатуру на женщину, показать, какъ даже умная, хорошая дѣвушка можетъ быть искалѣчена плохимъ воспитаніемъ, лестью и баловствомъ и какъ трудно сломить закоренѣлые женское своеволие и капризъ, французы играютъ въ передѣлкѣ г. Поля Делера (Delair), передѣлкѣ, граничащей съ балаганомъ, смѣшной, но грубой; тонкость шекспировскаго юмора замѣнена рѣзкимъ шаржемъ и вмѣсто прелестной литературной каррикулы, мы получаемъ мѣстами театръ «петрушки».

Г. Фероди очень смѣшонъ въ Петруччіо, но какъ бы хотѣлось видѣть его въ чистомъ, а не замалѣванномъ Шекспирѣ! Г-жа Обри рѣзко играетъ рѣзко сдѣланную роль Катарины, а послѣдній монологъ, въ которомъ актриса можетъ показать всю тонкость шекспировскаго юмора,—замаскированное шутивнымъ отказомъ отъ женской свободы покаянiе Катарины, звучитъ въ передѣлкѣ, а потому и въ исполненіи артистки, безъ ея вины, унижающимъ образъ героини пьесы трусливымъ раболѣпствомъ: это извращеніе смысла пьесы и роли!.. Груміо—въ передѣлкѣ—совсѣмъ паяцъ, и г. Прево ничего не могъ тутъ подѣлать, остальные роли сведены почти къ репликамъ; ихъ играли: г-жи Фергоди (Бьянка), Довилль (Куртисъ), Фьеръ, Дюроше, Массаръ и г.г. Сень-Бонне, Террье, Делормъ, Ферни, Кость, Лафоре, Поль-Робертъ, Леонъ и Брюно.

Для начала шла пьеска въ 1 д., соч. Абея Германнъ и Ивъ Мирандъ—«Zoé»; главную роль—Zoé играла г-жа Доссмонъ, другія роли—г-жа Шелеръ, г.г. Беръ и Северенъ.

7 января 1912 г. г. де-Фероди выступилъ въ роли Перрюшона, въ

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

классическомъ, прелестномъ, полномъ настоящаго, здороваго комизма 4-хъ-актномъ фарсѣ Лабиша и Мартена—«Le voyage de m-г Perruchon»; въ русской передѣлкѣ этой пьесы—«Тетеревамъ не летать по деревьямъ»—такъ великолѣпенъ нашъ К. А. Варламовъ! И если французскій артистъ не смогъ затмить нашего несравненнаго комика, то и его исполненіе, съ массою чисто французскихъ trucs'овъ, все пронизанное блесками французскаго esprit gaulois, было также совершеннымъ. Пьеса прошла, вмѣсто обычныхъ 4-хъ—6 разъ, дѣлала сборы и вызывала раскаты смѣха въ публикѣ. Другія роли играли г-жи Феріель, Дидье, Дево, Массаръ и г.г. Мори (Commendant Mathieu), Делормъ (Majorin), Монто, Северенъ, Костъ, Ферни, Сень-Бонне, Прево, Леонъ, Брюно и Перье.

Для начала шла одноактная (въ 2 картинахъ) пьеска, соч. Вуа и Монжарденъ—«L'oncle Remy», съ участіемъ г-жъ Доссмонъ, Шелеръ и г.г. Поль Робера (oncle Remy) и Лафоре.

14 января выступила, для первой гастроли, прелестная, напоминающая поэтичностью своей игры покойную Коммиссаржевскую, артистка-сосыетерка «Comédie Française»—г-жа Марсель Женія, очаровавшая публику уже во время своихъ прошлогоднихъ выступленій. Она особенно дорога намъ, какъ уроженка Петербурга, памятная старымъ театрамъ по своимъ выступленіямъ на Михайловской сценѣ въ дѣтскихъ роляхъ, рядомъ съ такими артистами, какъ г.г. Гитри, Вальбель, Андриэ, г-жа Лина Ментъ (тогда г-жу Женія звали la petite Martin).

Она появилась нынче впервые—рядомъ съ г. де-Фероди, въ прелестной, благоухающей свѣжестью, какъ и сама артистка, 3-хъ-актной пьесѣ, соч. де-Кайаве и де-Флерса—«La primerose» («Первый цвѣточекъ»), имѣвшей шумный успѣхъ съ той-же г-жей Женія въ главной роли на сценѣ «Comédie Française», гдѣ пьеса шла впервые 9 октября 1911 г. Пьеса переведена на русскій языкъ (переводъ г-жи Витторфъ въ изд. «Театр. Общества»). Имѣвшая шумный успѣхъ пьеса прошла, вмѣсто 4-хъ, 6 разъ, причемъ г-жа Женія была предметомъ живыхъ овацій со стороны публики.

Роза де-Плеланъ (г-жа Женія),—племянница добродушнаго, искрен-

няго, чуждаго клерикальной нетерпимости кардинала де-Меранжа (г. де-Фероди)—легкомысленный, вѣтрёный полевой цвѣточекъ, но въ ней таится чуткая душа, живой умъ и стремленіе ко всему прекрасному. Она полюбила глубоко и навсегда Пьера де Ланкре (г. Северенъ) и увѣрена, что любовь эта—взаимна. Но вдругъ всѣ надежды рушатся. Пьеръ раззоренъ, уѣзжаетъ и, не желая вести жизнь труда и нужды «цвѣточекъ», съ болью въ сердцѣ заявляетъ Розѣ, что не любитъ ее. Она ищетъ утѣшенія у кардинала, проситъ помѣстить ее въ монастырь; но тотъ совѣтуетъ ей не торопиться совершенно отречься отъ міра, а поступить лишь послушницей, для которой всегда есть дорога назадъ. И осторожность кардинала оказывается разумной. Ланкре возвращается разбогатѣвшимъ и говоритъ Розѣ, что никогда не переставалъ ее любить. Кардиналъ становится на сторону влюбленныхъ, находя, что Богу не угодны бесполезныя тяжелыя жертвы; Роза возвращается изъ монастыря въ міръ, чтобъ освѣщать его своимъ счастьемъ.

Нечего и говорить, какъ великолѣпно, проникновенно, мѣстами вдохновенно играли г-жа Женія и г. де-Фероди.

Другія роли играли г-жи Доссмонъ (яркій, живой типъ бойкой Donnatiennette), Феріель, Ложье, Шелеръ, Ниновъ, Фергоди, Довилль и Дюроше, г.г. Мори, Монто, Террье, Беръ, Прево, Ферни, Делормъ, Кость, Поль-Роберъ и Леонъ.

21 января, послѣ одноактной пьески Бернара—«Le jeu de la morale et du hasard», съ участіемъ г-жъ Дюроше и Массаръ и г.г. Кость, Сень-Бонне, Лафоре и Северенъ. возобновили, съ талантливой гастролершей, г-жей Женія въ главной роли, старую, сентиментальную драму Дюма-сына—«Denise», въ которой авторъ доказываетъ, что невольное паденіе дѣвушки—жертвы соблазна, не порочитъ ее и что истинная любовь мужчины должна игнорировать такое паденіе, очищенное сознаниемъ ошибки или несчастія со стороны жертвы.

Въ пьесѣ играли: г-жи Дидье (Марта), Ложье (г-жа де-Тозеттъ), Шелеръ (г-жа Бриссо, мать Денизы), Ниновъ и Фергоди и г.г. Беръ (молодой графъ

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Андре, женившийся на опозоренной Фернандомъ де-Тозеттъ Денизъ), Мори (отецъ Денизы), Монто (де-Тозеттъ), Барре (Тувенень), Делормъ и Прево.

Г-жа Женія заставила всю публику пережить сердечную драму героини пьесы и въ 3 дѣйствіи, гдѣ она признается любимому и любящему графу Андре, что она—жертва жениха ея сестры, де-Тозетта, вызвала искреннія слезы въ залѣ.

28 января состоялся торжественный прощальный бенефисъ и чествованіе 25-ти лѣтней службы на Михайловской сценѣ г. Делорма, умнаго артиста, начинавшаго у насъ свою карьеру весьма скромно, а затѣмъ выдвинувшагося въ рядъ первыхъ артистовъ труппы и исполнявшаго массу отвѣтственныхъ ролей фатовъ, резонеровъ, *roles de caractère* и ролей комическаго амплуа.

Онъ поставилъ фарсъ въ 4 д., соч. Поля Гаво (пьеса впервые шла въ парижскомъ «Ренессансѣ» 23 октября 1909 г.)—«*La petite chocolatière*», извѣстный по спектаклямъ театра г. Корша въ Москвѣ и русскихъ фарсовыхъ труппъ.

Главная роль—избалованной, капризной и своевольной «шаловой дѣвченки», дочери миллионера—фабриканта шоколада, Бенжамина Ляпистоль—какъ нельзя лучше подошла къ рѣдкому дарованію г-жи Доссмонъ, и жаль, что въ виду окончанія сезона, пьеса прошла лишь 3 раза. Бенжамина, возненавидѣвшая мужчинъ, интересующихся ея средствами болѣе, чѣмъ ею, влюбляется въ остающагося къ ней долго равнодушнымъ Поля Норманъ (г. Террье); она злится, вредитъ ему по службѣ, разстраиваетъ его бракъ и, въ концѣ концовъ, конечно, влюбляетъ его въ себя и выходитъ за него замужъ. Бенефициантъ выступилъ ради ансамбля, во второстепенной роли Беддарида, а другія роли сыграли г-жи: Дидье, Ложье и Фергоди и г.г. Барре (отецъ Бенжамина), Прево, Лафоре, Костъ, Ферни, Северенъ, Сенъ-Бонне, Леонъ и Брюно.

Для начала шла изящная одноактная пьеска изъ репертуара «*Comédie Française*», соч. Фора—«*Un jour de fête*», въ которой простилась съ публикой талантливая г-жа Селія (Marthe); другія роли были исполнены г-жами: Шелеръ, Дево и Дюроше и г. Камиллемъ Беръ.

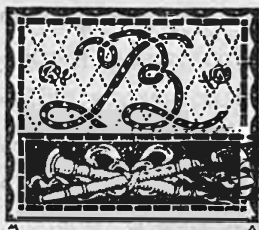


П. П. ГЕРДТЪ ВЪ РОЛИ ФЕИ СИРЕНИ.
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» — БАЛЕТЪ П. ЧАЙКОВСКАГО.

Сезонъ закрылся 5 февраля 1912 г. шестымъ представленіемъ «Prigrose» съ гастролершей г-жей Женіа, ставшей любимицею публики, въ главной роли.

БАЙРЕЙТСКІЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.

ЗИГФРИДА АШКИНАЗИ.



Въ глубинѣ франконскихъ горъ, окруженный лѣсами, въ сторонѣ отъ шумной промышленной культуры современной Германіи, какъ-бы забытый торопливой, прячется этотъ тихій городокъ съ его тридцатысячами жителей. Одна-двѣ улицы съ двухэтажными домами—и уже прошелъ его весь, «отъ околицы до околицы». Тихо и сонно течетъ въ немъ медлительная провинціальная жизнь съ ея тягучей повседневностью, съ мелкими, сонными интересами заштатнаго городка.

Все шумное и блестящее осталось позади. Когда-то здѣсь была резиденція маркграфовъ, блестящій дворъ, оживленная дворцовая жизнь. Какъ могильные памятники былому величію стоитъ сумрачный старый замокъ, начатый еще въ срединѣ XV столѣтія и оперный театръ, выстроенный въ 1748 году въ вычурномъ стилѣ южно-германскаго барока, съ расписными плафонами и богатой и тяжелой позолотой. Здѣсь собиралась придворная знать: напудренные кавалеры въ атласныхъ кафтанахъ съ учтивыми поклонами встрѣчали жеманныхъ дамъ въ кринолинахъ; въ княжеской ложѣ сидѣла со своей блестящей свитой остроумная и веселая маркграфиня Вильгельмина, сестра Фридриха Великаго.

Теперь все это осталось въ прошломъ. Во дворцѣ поселился чопорный баварскій чиновникъ; театръ, скупо освѣщенный парой электрическихъ фонарей, показываютъ за деньги любопытнымъ туристамъ. Изрѣдка только освѣщаются высокіе разрисованные своды театральнаго зала и оживляется

сцена: это заѣзжая оперно-драматическая труппа подносить неприхотливымъ провинціаламъ прошлогоднія столичныя новинки или щеголяетъ срывающимися руладами своего сплѣвшагося тенора.

И снова все тихо и сонно въ забытомъ жизнью городкѣ.

Но изрѣдка, разъ въ два-три года, всего на одинъ мѣсяцъ, городъ преображается. Биткомъ набитые поѣзда, обычные и спеціальные, подвозятъ пеструю толпу; чужая рѣчь, главнымъ образомъ, англійская, заглушаетъ на время медлительный франконскій діалектъ; рестораны украшаются зеленью и флагами; по столичному освѣщаются магазины, бойко сбывающіе за двойную цѣну свои залежалые товары. Постоянныя гостиницы, два спеціальные отеля и всѣ частныя квартиры наполняются пріѣзжими; по улицамъ снуетъ нарядная толпа, катятся роскошныя экипажи, бѣшенно мчатся автомобили, оглашая воздухъ пронзительнымъ ревомъ рожковъ и обдавая прохожихъ ароматными волнами бензиннаго пара.

Въ три часа дня вся эта разноразличная толпа превращается въ шумливую рѣку, которая, незамѣтно начинаясь на окраинахъ города и принимая въ себя безчисленные ручейки изъ каждой улочки, изъ каждыхъ воротъ, говорливо течетъ подъ палящими лучами безпощаднаго іюльскаго солнца за городъ, мимо вокзала, по обсаженной липами широкой аллеѣ, къ одинокому холму, окруженному лѣсомъ и полосами колосистой ржи. На холмѣ, такъ просто, даже неожиданно въ этой панорамѣ полей и лѣсовъ, стоитъ зданіе изъ краснаго кирпича, безъ всякихъ претензій на замысловатый архитектурный стиль, безъ всякихъ украшеній, почти суровое въ своей величавой простотѣ.

Это—театръ Вагнера, это реализованная, облеченная въ каменную плоть воля великаго художника, который пришелъ въ міръ съ душою, полной трагической красоты, и властно приказалъ человѣчеству: прійди и молись моему богу! И послѣ долгой, длившейся полъ-вѣка, борьбы, оно склонилось предъ желѣзной волей Вагнера, передъ его фанатической вѣрой въ свою мечту—и пришло. Надъ одинокимъ зеленымъ холмомъ, надъ забытымъ жизнью городкомъ съ его сонными улицами, надъ этой шумной

толпой, которую послало сюда со всѣхъ концовъ свѣта послушное генію человѣчество, витаетъ духъ художника, который умѣлъ, казалось, выбивать источники воды живой изъ бесплодныхъ скалъ и создалъ себѣ неслѣнный памятникъ на одинокомъ зеленомъ холмѣ.

Онъ приказалъ—и человѣчество повиновалось. Здѣсь, въ Байрейтѣ, какъ будто осуществилось великое чудо, о которомъ всю жизнь мечталъ Вагнеръ. Озвѣрѣвшіе въ борьбѣ за существованіе, съ сердцемъ, опустошеннымъ безжалостной рукою жизни, задыхающіеся въ излишествахъ и изнемогающіе отъ недостатка, они пришли сюда, чтобы смыть налипшую на душѣ кровь и грязь жизни, какъ индусъ приходитъ къ священнымъ берегамъ Ганга, чтобы очиститься въ его прозрачныхъ струяхъ; пришли на зовъ его, чтобы сложить свои грѣхи у алтаря «невѣдомаго Бога», которому онъ служилъ всю жизнь. Они пришли сюда со всѣхъ концовъ свѣта, чтобы слиться въ благоговѣйной общей молитвѣ Красотѣ, въ байрейтскомъ храмѣ ея.

Такою представлялась задача Байрейта этому пламенному мечтателю.

Передъ нимъ стоялъ величественный античный образецъ. Въ немъ было все, о чемъ мечталъ Вагнеръ: искусство, рожденное въ глубинѣ народной души, сливающееся съ его религіей, и народъ, узнававшій и признававшій въ немъ свою глубочайшую сущность. Это было общее дѣло творца и толпы, нѣкое религіозное дѣйство, въ которомъ всѣ участники сливались и пріобщались къ божественной стихіи. Онъ, художникъ, долженъ былъ создать сценическую мистерію, способную потрясти душу зрителя, снять съ нее пелену, скрывающую отъ человѣка тайну его божественнаго происхожденія. Онъ долженъ былъ стать Понтифексомъ, «дѣлательемъ моста» между человѣкомъ и божествомъ, долженъ былъ зажечь души зрителей пламеннымъ экстазомъ проникновенія въ мистическія тайны міровъ «иныхъ».

И онъ исполнилъ свою задачу. Исполнилъ больше, чѣмъ обѣщалъ, больше, чѣмъ можетъ вмѣстить душа современнаго человѣка. Объ этомъ свидѣтельствуетъ Байрейтъ и теперь еще, спустя тридцать лѣтъ послѣ смерти его основателя. Театръ на зеленомъ холмѣ оправдываетъ дѣло

жизни Вагнера-художника, его самыя пламенныя надежды. Но онъ-же показываетъ всю несбыточность мечты великаго реформатора.

Античный поэтъ сочинялъ свои трагедіи для зрителя, душа котораго срослась съ выведенными на сцену образами Олимпа, который мыслилъ въ этихъ образахъ окружавшій его міръ. Но много-ли ихъ было здѣсь, въ чьей душѣ нашла хоть слабый откликъ стихійная трагедія героевъ Кольца Нибелунга? Кто они были, тѣ, кто наполнилъ пестрой разряженной толпой строгій залъ байрейтскаго театра? За малыми, единичными исключеніями, они пришли сюда, какъ на рѣдкій и любопытный по своей исключительности спектакль. Самыя условія Байрейта: отнимающая много времени и денегъ поѣздка, билеты, стоящіе 120 марокъ, и, наконецъ, невѣроятная дороговизна жизни сдѣлали его доступнымъ только людямъ, достаточно богатымъ, чтобы истратить нѣсколько сотъ, а то и тысячъ марокъ на это рѣдкое развлеченіе. Достаточно было взглянуть на публику во время антракта, чтобы признать въ нихъ тѣхъ-же всесвѣтныхъ globtrotter'овъ, кочующихъ жителей модныхъ курортовъ, международную публику оперныхъ премьеръ и скачекъ, пріѣхавшую сюда послѣ лондонскаго Derby и парижскаго Longchamp. Злая скука пресыщеннаго сердца гонитъ ихъ по всему свѣту въ безплодной погонѣ за развлеченіями, которыя должны наполнить пустоту ихъ собственной жизни. Вчера это былъ грязный монмартрскій кабачокъ, сегодня—«Парсифаль», а завтра, можетъ быть, безжалостный сплинъ погонитъ ихъ въ смрадный притонъ курильщиковъ опія. Для нихъ это былъ спектакль—и только спектакль, и принесли они съ собою въ Байрейтъ не «оргійность», не мистическій экстазъ, а безнадежную сѣрую скуку. Этотъ спектакль могъ быть хорошъ или дуренъ, но на ихъ скучающе-самодовольныхъ лицахъ нечего было и искать слѣды душевнаго восторга и просвѣтлѣнія. Они не могли усмотрѣть въ твореніяхъ Вагнера никакой своей «глубочайшей сущности»,—хотя бы потому, что основная сущность ихъ заключается не въ душѣ, а въ чековой книжкѣ. Мистерія, религіозное дѣйство съ мистическимъ соучастіемъ этой публики—это звучитъ злой насмѣшкой.

Да и могло-ли все это произойти? Вѣдь если бы сценическое и музыкальное исполненіе было равно художественному замыслу, если бы зритель былъ духовно на уровнѣ творца и былъ бы такъ-же воспріимчивъ къ красотѣ, какъ и самъ Вагнеръ, то что-же иное оставалось бы ему сдѣлать послѣ такого спектакля, послѣ «Парсифаля», какъ искать путь къ Монсальвату и проповѣдывать Христа на площадяхъ. Ибо, созерцая умомъ эту необъятную, демонически-властную красоту, понимаешь, что поразила она и чувство и волю, такъ, какъ этого желалъ Вагнеръ, человѣку оставалось бы одно только—подвигъ.

И что дѣлать съ нею, съ этой пронзающей душу красотой, въ современномъ укладѣ жизни, съ современнымъ человѣчествомъ? Гдѣ та душа, которая способна вмѣстить ее, гдѣ тотъ народъ, который узнаетъ въ ней самого себя? Ни нѣмецкая интеллигенція, потерявшая давно связь съ народнымъ духомъ, которымъ проникнуто все творчество Вагнера, ни самый народъ, теряющій нѣмецкое, да и всякое вообще человѣческое обличье на все нивелирующей и все обезличивающей фабрикѣ, ни совокупно вся Германія, утрачивающая въ своемъ самодовольномъ политическомъ реализмѣ идеалистическія черты своего характера, не могутъ дать Байрейту той публики, которую посылала въ свои амфитеатры Эллада. Публики Байрейта еще нѣтъ, и для того чтобы она была, нужно прежде передѣлать современнаго человѣка, нужно не «реформировать», а возродить его во всемъ объемѣ, дать ему другіе вкусы, другія потребности, другія цѣли, создать совершенно новую обстановку жизни. А на это не способно никакое искусство—даже вагнеровское.

Создавая свою мечту о Байрейтѣ въ ея абсолютно чистомъ видѣ, въ 1849 году, послѣ нѣмецкой революціи, Вагнеръ ясно понималъ, что нужно перевернуть весь міръ, чтобы сдѣлать людей воспріимчивыми къ той красотѣ, которая жила въ его душѣ. Онъ настойчиво повторялъ въ своихъ эстетическихъ памфлетахъ, что творить для далекаго будущаго, что его искусство—полный разрывъ съ настоящимъ, со всѣмъ современнымъ укладомъ жизни. Онъ вѣрилъ тогда въ надвигающуюся революцію, въ какую-то

мистическую революцію, которая смететъ весь старый міровой порядокъ, которая будетъ для человѣчества огнемъ сожигающимъ и очищающимъ и создастъ «новое небо и новую землю», а на ней новаго, свободнаго, гордаго и прекраснаго человѣка.

Но Вагнеръ былъ художникъ, прежде всего художникъ. Онъ долженъ былъ творить. И ненасытная жажда дѣятельности, которая была присуща его натурѣ, жажда выразить себя цѣликомъ, и въ искусствѣ, и въ жизни, заставила его забыть, для кого онъ творилъ, для кого онъ построилъ свой театръ. Вознесенный на вершину міровой славы, ласкаемый толпой и королями, но уже утомленный тридцатью годами неустанной борьбы за осуществленіе несбыточнаго, онъ ухватился за то, что предложила ему жизнь, за то реальное «нѣчто», въ чемъ смутно и искаженно отразились его грезы объ идеальномъ театрѣ-храмѣ. Въ тотъ часъ, когда онъ сидѣлъ въ саду виллы Wahnfried, въ годъ первыхъ байрейтскихъ представлений, съ единственнымъ равнымъ, котораго онъ встрѣтилъ за всю жизнь, съ Фридрихомъ Ницше, онъ уже покончилъ со своими юношескими мечтами. За этотъ выборъ Вагнеръ заплатилъ дружбою единственнаго человѣка, съ мнѣніемъ котораго онъ считался и твореніемъ котораго дорожилъ. Но онъ былъ уже не молодъ и не нашелъ въ себѣ силы отказаться отъ того, чѣмъ искушала его жизнь. Художникъ, зрившій міръ сквозь призму эстетическаго идеала, побѣдилъ въ немъ реформатора, для котораго театръ долженъ былъ явиться реализаціей великой религіозно-этической идеи.

Байрейтскіе спектакли великолѣпны, ни съ чѣмъ не сравнимы. Талантъ, знаніе, вкусъ—все, что можно купить за деньги, приложено къ тому, чтобы поставить ихъ на недосягаемую высоту. Но духъ Байрейта—это тотъ-же «театръ», отъ котораго Вагнеръ мечталъ освободить сценическое искусство. «Театромъ» осталась въ немъ и сцена, и зрительный залъ, и исполнители, и вдохновители, и публика; въ немъ есть всѣ новѣйшія техническія усовершенствованія, и идеальный оркестръ, и незаурядные артисты и нѣтъ только въ немъ невидимаго алтаря, на которомъ жертвенно сожигается душа зрителя.

Не за это боролся въ теченіе четверти вѣка великій реформаторъ, не за то, чтобы, выйдя изъ театра и сѣвъ въ свой автомобиль, скучающій американецъ снисходительно процѣдилъ сквозь зубы: «Splendid»!

«Несвоевременные»—такъ окрестилъ Фридрихъ Ницше сплотившіяся вокругъ Вагнера въ Трибшенѣ кружокъ. «Несвоевременъ» былъ Вагнеръ въ самомъ глубокомъ смыслѣ слова. Онъ творилъ съ глазами, обращенными въ далекое будущее; онъ вѣрилъ, что подобная стихійному катаклизму великая революція смететъ съ лица земли дряхлое человѣчество съ его старчески-пресыщеннымъ усталымъ сердцемъ, неспособнымъ ни на великій восторгъ, ни на великое страданіе, и на мѣстѣ его возродится новый прекрасный человѣкъ съ младенчески-чистою и воспріимчивой къ прекрасному душою.

Для этого человѣка, котораго, какъ Зигфрида, вскормить недушный городъ съ его домами-тюрьмами, не бездушная машина, обезличивающая всѣхъ, кто непосредственно или косвенно ей служитъ, а суровая воспитательница и добрая мать—Природа,—для него творилъ Вагнеръ свои драмы и создалъ байрейтскій театръ. Этотъ человѣкъ сумѣетъ пережить стихійную страсть Тристана, постигнетъ героическую душу Зигфрида и найдетъ, по слѣдамъ Парсифаля, заговоренный путь къ вершинамъ Монсальвата.

Поѣздъ уносилъ меня изъ Байрейта, и въ душѣ звучали, перемѣшиваясь въ какой то символическій диссонансъ, мистически-прозрачные аккорды «Парсифаля» и неблагозвучная англо-американская рѣчь, которая стономъ стояла на вокзалѣ и даже какъ будто нависла надъ всѣмъ Байрейтомъ. И невольно вставалъ грустный вопросъ: разрѣшится-ли когда нибудь этотъ нестерпимый байрейтскій диссонансъ въ объединяющую художника и толпу гармонію, о которой мечталъ творецъ театра на зеленомъ холмѣ?

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРЪ.

PHILIP. W. SERGEANT, ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ Е. ГУТЬ.



ГУЧИМЪ вопросамъ» въ Лондонскихъ театральныхъ кругахъ въ настоящую минуту является не какая либо пьеса изъ репертуара нашихъ разнообразныхъ увеселительныхъ мѣстъ и не взаимное отношеніе между театрами и music-hall'ами, которое, въ моментъ, когда я писалъ предыдущую статью, приковывало къ себѣ вниманіе и вызывало пренія въ печати. Теперь всякій, интересующійся драмой, говоритъ только о театральной цензурѣ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ поднялся большой шумъ, когда лордъ-камергеръ, духовный судья, обязанность котораго слѣдить за моралью публики, взялъ на себя запрещеніе пьесъ. Въ самомъ началѣ зимняго сезона были одинъ или два случая проявленія цензурой власти, о чемъ я упоминалъ уже въ предыдущихъ статьяхъ. Но теперь можно поистинѣ сказать, что, по нашему народному выраженію, «въ огонь подлили масла» и, слѣдовательно, пожаръ разбушевался. Графъ Спенсеръ, который состоялъ лордомъ-камергеромъ еще нѣсколько недѣль тому назадъ, раздулъ пламя, назначивъ своимъ помощникомъ м-ра Чарльза Брукфильда—автора Dear Old Charlie («Дружокъ Чарли»), позаимствованнаго съ французскаго болѣе широко, чѣмъ какая бы то ни было изъ пьесъ за послѣдніе годы. Сразу поднялся большой шумъ, особенно когда отставка м-ра Г. А. Редфорда, прежняго помощника графа Спенсера, сдѣлала м-ра Брукфильда единственнымъ судьей пьесъ—за лорда-камергера. Разстроенный всѣмъ происшедшимъ и дойдя до апогея своей непопулярности среди писателей и актеровъ, возникшей уже раньше изъ-за разныхъ запрещенныхъ имъ пьесъ, графъ Спенсеръ 9 февраля самъ подалъ въ отставку и отказался отъ поста лорда-камергера. И это въ самый короткій срокъ; и такимъ образомъ м-ръ Брукфильдъ сталъ единственнымъ судьей надъ тѣмъ, что намъ можно видѣть на сценѣ.—Поистинѣ



ПАНЧИНА, НИНА. ДЕ-ЛАЗАРИ, АЛЕКСАНДРА.
СЕРГЬЕВА, НАДЕЖДА. ШЕРЕРЪ, МАРІЯ. СТРЕМЛЯНОВА II-Я, ЛИДІЯ.
ВЫПУСКЪ 1912 Г. ИМПЕРАТОРСКАГО СПБ. ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНІЮ.

странное положеніе вещей! Однако, этому былъ положенъ конецъ назначеніемъ новаго лорда-камергера, въ лицѣ лорда Сандерста, и новаго помощника по просмотру пьесъ—м-ра Эрнеста Бендала, чрезвычайно опытнаго драматическаго критика. М-ръ Брукфильдъ при лордѣ Сандерстѣ будетъ исполнять тѣ же обязанности, что и при графѣ Спенсерѣ, а м-ръ Бендаль будетъ его помощникомъ. Но нѣтъ ни малѣйшихъ признаковъ того, чтобы среди авторовъ пьесъ и среди режиссеровъ, желающихъ ихъ ставить, унялась буря, которая поднялась противъ цензуры. Ясно, что, пока законъ не внесетъ измѣненія, система лорда-камергера относительно драмы останется та же, что и прежде. Противъ этой системы именно и рѣшили протестовать актеры, а также и авторы пьесъ.

Надо принять во вниманіе, что противъ м-ра Брукфильда, въ качествѣ помощника лорда-камергера, возстаютъ не потому вовсе, что онъ позаимствовалъ у Лабиша его *Céliman, le bien-aimé* (извѣстнымъ у насъ подъ названіемъ *Dear old Charlie*). Въ театральныхъ и артистическихъ кругахъ сильно расходятся въ мнѣніи, была ли бы эта пьеса украшеніемъ или же пятномъ для англійской сцены. Протестуютъ потому, что со времени написанія *Dear old Charlie* м-ръ Брукфильдъ выказалъ себя рѣшительнымъ противникомъ всякаго новаго теченія въ нашемъ театрѣ. Онъ выступалъ въ печати противъ модернистовъ, а съ тѣхъ поръ какъ онъ состоитъ при лордѣ-камергерѣ, цензорскія рѣшенія вызывали постоянныя нареканія. Предметъ театральной цензуры слишкомъ великъ по своему объему, чтобы обсуждать его въ этой статьѣ. Съ достовѣрностью могу сказать только одно: въ Англіи такъ возстановлены противъ этой вызывающей системы, что существованіе ея въ прежнемъ видѣ немыслимо. Меня крайне удивитъ, если не будетъ произведена радикальная перемѣна еще въ теченіе нынѣшней зимы. Мнѣніе образованной части общества не потерпитъ, чтобы продолжалось настоящее положеніе вещей. Въ парламентѣ высказывается большое сочувствіе требованію о немедленномъ пересмотрѣ этого дѣла, и если только политическія дѣла не займутъ всего времени сессіи 1912 года у палаты общинъ, то сочувствіе это выразится въ реальной формѣ.

Самымъ послѣднимъ примѣромъ проявленія цензурской власти является запрещеніе трехъ пьесъ, озаглавленныхъ соотвѣтственно: *The Coronation* («Коронація»), *The new religion* («Новая религія») и *The secret woman* («Таинственная женщина»). Первая изъ этихъ пьесъ была поставлена частнымъ образомъ въ виду того, что власть лорда-камергера не распространяется на такого рода представленія. Всѣ, кто ни видѣлъ ее, удивляются, что цензоръ могъ найти въ ней что либо предосудительное. Скорѣе ее можно назвать пустой, но цензоръ не налагаетъ запрещенія изъ за безсодержательности пьесъ, какъ то доказываетъ множество пустыхъ произведеній, которыя онъ одобряетъ. Въ *The Coronation* имѣется достаточная доля нелѣпаго социализма и феминизма, но социализмъ и феминизмъ не составляютъ запретнаго сюжета на нашей сценѣ. Лично я считаю эту пьесу мало значущей въ художественномъ отношеніи, но въ то же время и совершенно безобидной для нравственности самыхъ слабовольныхъ изъ нашей публики. Удивительно, зачѣмъ нашли нужнымъ сдѣлать мучениковъ изъ лицъ, написавшихъ пьесу и поставившихъ ее.

Изъ двухъ другихъ пьесъ, *The new religion* написана м-ромъ Израилемъ Зангвилемъ, а *The secret woman* м-ромъ Фильнотсомъ—и тотъ и другой принадлежитъ къ числу нашихъ лучшихъ драматурговъ. Въ обоихъ случаяхъ цензоръ соглашался пропустить пьесы, если авторы сдѣлаютъ нѣкоторыя измѣненія въ текстѣ. Однако, и м-ръ Зангвиль и м-ръ Фильнотсъ, оба отказались отъ этого, хотя первый изъ нихъ и склонялся на нѣкоторыя уступки. Въ виду того, что пьесъ этихъ никто не видѣлъ, трудно рѣшить, чѣмъ оправдывалось рѣшеніе лорда-камергера. *The secret woman* появится въ самомъ непродолжительномъ времени въ цѣломъ рядѣ закрытыхъ спектаклей, входъ на которые будетъ бесплатный. Главная корпорація актеровъ и писателей написала на это запрещеніе энергичный протестъ, выражающій «живое негодованіе противъ позорнаго клейма, наложеннаго лордомъ-камергеромъ на писателя, котораго его собратья и вся читающая англійская публика въ теченіе долгихъ лѣтъ привыкла уважать и чтить». Что касается до м-ра Зангвиля, то онъ подалъ самостоятельный

протестъ, заявляя, что «разбиралъ религію, какъ живой вопросъ и въ серьезномъ тонѣ», и объявилъ, что пьеса появится въ отдѣльномъ изданіи, а также будетъ поставлена въ Америкѣ и, какъ онъ надѣется, и въ Европѣ.

Теперь я долженъ перейти къ допущеннымъ цензурой произведеніямъ прошлаго мѣсяца. У насъ было горячее время въ театрѣ, съ появленія въ Little theatre, 29 января (по нашему стилю), пьесы, озаглавленной The Blindness of virtue («Слѣпота добродѣтели»). Вначалѣ цензоръ дѣлалъ затрудненія, но затѣмъ согласился пропустить пьесу. Козьма Гамильтонъ (хорошо извѣстный какъ беллетристъ и какъ издатель еженедѣльнаго журнала The World) ставитъ въ своемъ произведеніи проблему, должны ли родители знакомить своихъ дочерей въ юномъ возрастѣ съ элементарными понятіями о половомъ вопросѣ. Можно бы сказать, что это не особенно подходящая тема для театра, въ разработкѣ которой автору легко задѣтъ нравственное чувство. Однако, м-ръ Гамильтонъ далъ намъ вполне приличную и нравственную пьесу, выказавъ при этомъ большое техническое умѣнье. Въ области драмы это пока самая удачная изъ его вещей. Поразительная слѣпота добродѣтельной дочери почти невѣроятна—даже въ деревенскомъ приходѣ, гдѣ происходитъ дѣйствіе. Но умная игра много способствовала иллюзіи правдоподобности, если судить по сочувствію, съ какимъ публика отнеслась къ представленію. Пускай справедливый и большой успѣхъ вознаградитъ режиссеровъ, но The Blindness of virtue никоимъ образомъ не можетъ считаться выдающимся произведеніемъ. М-ръ Гамильтонъ въ своихъ разсказахъ, какъ и въ пьесахъ черезчуръ подчеркиваетъ мораль, которую проводитъ въ своемъ произведеніи. У него овчинка не стоитъ выдѣлки.

У насъ, быть можетъ, нѣтъ болѣе интереснаго драматурга, нежели м-ръ Гальсворси, который прежде всего сталъ извѣстенъ, какъ беллетристъ. Отъ его послѣдней пьесы, The Pigeon («Голубь») ожидали многого въ Royal theatre, и ожиданія эти не были обмануты, хотя это и не лучшее изъ произведеній автора. М-ръ Гальсворси скромно называетъ его «фантазіей», но мы должны причислить его къ пьесамъ, богатымъ по мысли.

Гальсворси не навязываетъ публикѣ своей морали, подобно Гамильтону. Онъ дѣлаетъ лучше—онъ заставляетъ задуматься. Главное дѣйствующее лицо въ пьесѣ—мягкосердечный человѣкъ, который не можетъ отвѣтить на просьбу отказомъ. Правда, онъ всегда начинается съ отказа, но всегда кончаетъ тѣмъ, что протягиваетъ руку помощи. Естественно, что онъ становится жертвой попрошайекъ и бездѣльниковъ, ошипывающихъ голубя, который самъ отдаетъ себя въ ихъ когти. Пьеса является глубокимъ психологическимъ этюдомъ на этого симпатичнаго филантропа и на тѣхъ, кто обратилъ его въ свою жертву. Пьяница, профессиональный бродяга и падшая женщина—все великолѣпно обрисованные типы. Многие драматурги на первый планъ выдвинули бы мысль, что эти отбросы человѣчества могутъ и должны быть спасены, или же недостойны спасенія. Гальсворси же ничего не старается доказать. Онъ выставляетъ обѣ точки зрѣнія и только указываетъ на опасность догматизаціи. *The Pigeon* въ переводѣ появится, вѣроятно, и на континентѣ, такъ какъ у этой пьесы то достоинство, что она затрагиваетъ чувство не исключительно одной англійской публики.

Наканунѣ новаго года серія утреннихъ спектаклей началась пьесой совершенно новаго драматурга—миссъ Соверби. *Rutherford and Son* является интересной варіаціей на старую тему о властномъ отцѣ, который свою семью приноситъ въ жертву дѣлу, но въ концѣ концовъ убѣждается, что напрасно потратилъ жизнь. Пьеса эта не будетъ долговѣчна, но автору ея нужно продолжать писать: у него сильное, хотя и мрачное перо.

Въ пьесѣ *The Bear-leaders* («Вожакъ медвѣдей»), которая въ *Comedy theatre* была поставлена на слѣдующій день послѣ *Rutherford and Son* въ *Court theatre*, мы имѣемъ новую дань театру м-ра Р. Ц. Картана. Въ программѣ она озаглавлена «оригинальная фарсъ-комедія». У м-ра Картана слишкомъ опытная рука, чтобы не дать мастерски написанной пьесы. Но нельзя сказать, чтобы оригинальность преобладала въ *The Bear-leaders*, хотя элементъ фарса и подчеркивается. Интрига скорѣе слаба и сильно разсчитываетъ на діалоги. Эти послѣдніе, къ счастью, хороши, и, такъ

какъ игра была превосходна, то публика утреннихъ спектаклей осталась довольна доставленнымъ ей развлеченіемъ. Будущее покажетъ, достаточно ли содержательна пьеса, чтобы продержаться въ теченіе извѣстнаго времени. Нужны превосходные діалоги и игра, чтобы вознаградить Лондонскую публику за отсутствіе существенной интриги, и даже въ такомъ случаѣ успѣхъ пьесы не обезпеченъ. Во всякомъ случаѣ, м-ръ Картанъ не перейдетъ въ потомство, какъ авторъ *The Bear-leaders*.

М-ръ Алланъ Кэмпбелъ, авторъ пьесы *The Dust of Egypt* (Пепель Египта), шедшей 3 февраля—сынъ нашей извѣстной актрисы м-ссъ Патрикъ Кэмпбелъ, которая сама въ настоящее время играетъ въ пьесѣ *Bella Donna*, дѣйствіе коей большей частью происходитъ въ Египтѣ. Но въ *The Dust of Egypt* Египетъ не является мѣстомъ дѣйствія. Пьеса эта только новая версія старой исторіи о возвращенной къ жизни муміи, съ еще болѣе старымъ приемомъ, примѣненнымъ къ ней, и по которому въ концѣ все оказывается сномъ. Едва ли необходимо прибавлять, что *The Dust of Egypt* не отличается особенной оригинальностью. Употребленный сценический приемъ оказался достаточно удачнымъ, почему м-ръ Алланъ Кэмпбелъ и заслуживаетъ быть отмѣченнымъ, тѣмъ болѣе что онъ еще новичекъ. Если ему удастся разработать болѣе яркую мысль, нежели та, на которой онъ построилъ свое произведеніе, онъ можетъ дать нѣчто хорошее. Въ данномъ случаѣ онъ выступилъ съ устарѣвшимъ сюжетомъ, воспользовавшись для этого нѣкоторыми весьма условными типами, и результатъ получился не особенно интересный. Большую часть успѣха, выпавшаго на долю пьесы, надо отнести къ игрѣ м-ра Джеральда Дюморіе въ главной мужской роли, но даже и ему негдѣ было развернуть своего таланта.

Если обратиться къ тому, что иногда называютъ «коммерческой драмой», то есть къ пьесамъ, поставленнымъ антрепренерами съ расчетомъ на продолжительный успѣхъ, то,—опустивъ представленія на первой недѣлѣ февраля въ клубахъ, именующихся: *The Stage Society*, *The New Players* и *The Ulster Literary Theatre*,—мы прямо перейдемъ къ новому произведенію м-ра Альфреда Сутро *The Fire screen* («Экранъ») въ *Garrick Theatre*, кото-

рое 7 февраля начало свою эру, повидимому, обещающую быть блестящей. Въ первый же вечеръ пьесѣ былъ оказанъ прекрасный пріемъ, и почти всѣ критики восхваляли ее въ ближайшемъ выпускѣ своего журнала. Никто не станеть отрицать красоту стиля въ произведеніяхъ Сутро, его удивительный глазъ на сценическіе эффекты, его талантъ использовать то или другое положеніе. Однако, въ *The Fire screen*, какъ и въ своихъ предыдущихъ пьесахъ, м-ръ Сутро дѣлаетъ то, что произведенія его остаются внѣ всякой дѣйствительности. Изъ всѣхъ нашихъ крупныхъ драматурговъ онъ наиболѣе «театральный». Нѣтъ ни одного изъ созданныхъ имъ типовъ, который могъ бы существовать гдѣ либо какъ не по ту сторону рампы. Каждый характеръ великолѣпенъ въ своемъ milieu—на сценѣ. Поэтому, пока мы не рѣшимъ вполне отдаться драматическимъ условностямъ, мы чувствуемъ нѣкоторую скуку (чтобы не сказать болѣе) на представленіи пьесы Сутро. Но зато съ другой стороны, какъ только мы перейдемъ на условности, мы неизмѣнно имъ наслаждаемся. Интрига въ *The Fire screen* несложная и дѣланная. Передъ нами любящая жена, которая спасаетъ своего блестящаго мужа отъ сѣтей коварной женщины и для этого призываетъ другого мужчину,—опытнаго Донъ-Жуана, который чѣмъ то передъ ней въ долгу. Она заставляетъ Донъ-Жуана отбивать коварную женщину у своего мужа—въ сущности изображать экранъ—и такимъ образомъ спасти его отъ опасности быть обожженнымъ. Чародѣйка не хочетъ, однако, отказаться отъ мужа, пока наконецъ жена не начинаетъ убѣждать Донъ Жуана скомпрометировать ея соперницу въ такой степени, что никакія ухищренія уже не въ состояніи будутъ ей помочь. Послѣ драматической сцены Донъ-Жуанъ соглашается на это. Въ результатѣ—освобожденіе мужа отъ путъ и гибель злыхъ козней... Самое большее, что почитатели м-ра Сутро допускаютъ въ смыслѣ критики, это то, что въ пьесѣ изображенъ уголокъ искусственной жизни. Совершенно ясно, что они подъ впечатлѣніемъ его большаго таланта готовы видѣть жизнь въ томъ, въ чемъ онъ имъ укажетъ. Надо, однако, надѣяться, что они не будутъ примѣнять на практикѣ, внѣ театра, правила той жизни, которую они видятъ въ *Garrick-theatre*.

Совершенно иная, хотя и не болѣе привлекательная, жизнь выведена въ другой пьесѣ, *The basiest Way* (Болѣе легкій путь), которая шла въ *Globe Theatre* три дня спустя. Авторъ ея, м-ръ Евгений Уоттеръ—американецъ, и крупная пьеса его была уже поставлена въ Лондонѣ три съ половиной года тому назадъ. Пьеса эта была очень яркая, но грустная и подавляющая. *The basiest Way* производитъ такое же сильное и даже еще болѣе грустное впечатлѣніе. Дѣло идетъ о паденіи молодой привлекательной дѣвушки, которая любитъ роскошь и добивается ея при поступленіи на сцену «болѣе легкимъ путемъ». Ей представляется случай опять подняться, но человѣкъ, который когда то готовъ былъ на ней жениться, изобличаетъ ее. Когда она грозитъ покончить съ собой, онъ грубо говоритъ ей, что у нея не хватитъ мужества даже лишить себя жизни. И это правда. Она роняетъ оружіе, и онъ оставляетъ ее, чтобы она снова вернулась на «болѣе легкій путь». Сюжетъ этотъ такъ же мало привлекателенъ, какъ и сюжетъ *The Fire screen's* и, собственно говоря, даже еще меньше. Но у него то достоинство, что онъ имѣетъ глубокую связь съ современной жизнью, а въ Лондонскомъ театрѣ это есть то, за что надо быть благодарнымъ.

Новыя пьесы Пинеро—всегда событіе въ Лондонскомъ сезонѣ. И дѣйствительно, нѣкоторые журналы неизмѣнно прибавляютъ къ критическимъ статьямъ списокъ избранныхъ лицъ, бывшихъ на первомъ представленіи такихъ пьесъ. *The Mind—The Paint-girl* («Нравственность—накрашенная женщина»)—таково необыкновенное названіе послѣдняго произведенія сэра Артура Пинеро—не было исключеніемъ изъ общаго правила. Самое избранное общество посѣтило первое представленіе въ *Duke of Sork's theatre* 17 февраля. Предварительныя замѣтки о пьесѣ возбудили любопытство, а самая интрига хранилась въ строгой тайнѣ. Но результатъ получился совершенно неожиданный. Ни одну пьесу Пинеро не встрѣтили такъ двояко, какъ *The Mind—The Paint girl* при первомъ представленіи. Въ концѣ второго акта съ разныхъ концовъ послышались возгласы неодобренія, а послѣ занавѣса была произведена враждебная манифестація, въ перемежку, правда, съ апплодисментами, которыми преданные сторонники драматурга, а также болѣе

ЛОНДОНСКИЙ ТЕАТРЪ.

благожелательная часть публики наградила пьесу и актеровъ. Громкое изъясненіе порицанія большей частью публики едва ли было умѣстно, а крупныя заслуги сэра Артура Пинеро должны были бы избавить его отъ подобнаго рѣзкаго отношенія, даже если бы онъ написалъ вещь еще болѣе слабую. Въ то же время нельзя отрицать, что *The Mind—The Paint-girl* значительно ниже обыкновеннаго уровня «Пинеротовской драмы», какъ кто то ее назвалъ. По моему, Пинеро достигъ своего расцвѣта въ болѣе раннемъ періодѣ, когда онъ еще писалъ настоящіе комедіи и фарсы. Онъ и до сихъ поръ продолжаетъ называть комедіями большинство своихъ произведеній, но всѣ они проникнуты крайне меланхоличной веселостью. Выведенные имъ типы предаются своему веселью съ серьезностью, достойной вошедшаго въ поговорку англичанина. Въ настоящей пьесѣ на сценѣ дѣйствуютъ лица мелочныя, мало привлекательныя. Героиня—актриса, какъ и въ *The Mind—The Paint-girl*, только болѣе высокаго полета, нежели бѣдная хористка, и ей не приходится падать такъ низко, какъ упала та несчастная. Въ то же время она простого происхожденія, у нея вульгарная до крайности мать, широкій кругъ непримиримыхъ друзей, товарищей, знакомыхъ. Два ея главныхъ поклонника—дворяне, одинъ—раззорившійся офицеръ, другой—молодой виконтъ. Вся интрига вертится на выборѣ между этими двумя поклонниками. Въ противоположность героинѣ м-ра Уоттера, она сохраняетъ свою чистоту (едва ли можно сказать—свою добродѣтель) и въ концѣ концовъ благополучно выходитъ замужъ за виконта. Половой вопросъ не затрагивается въ пьесѣ неподобающимъ образомъ и все таки у пьесы непріятный отпечатокъ. Я думаю, противъ этого и протестовали на первомъ представленіи шумные манифестанты. Очевидно, имъ была противна вся эта толпа вульгарныхъ, дурной репутаціи, грубыхъ людей, которые, окружая главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ пьесѣ, напивались, ссорились и на каждомъ шагу проявляли свою низменную натуру. Если это такъ, то было нѣкоторое основаніе приему, выпавшему на долю автора. Лондонская толпа привыкла встрѣчать свистками злодѣя въ пьесѣ. Правда, что это необычное явленіе въ театрѣ Вестъ-Энда, но нравы переменчивы—даже въ Вестъ-Эндѣ.



УЧ. ВИКТОРЪ СЕМЕНОВЪ.
ВЫПУСКЪ 1912 Г. ИМПЕРАТОРСКАГО СПБ. ТЕАТРАЛЬНАГО УЧИЛИЩА.
ПО БАЛЕТНОМУ ОТДѢЛЕНІЮ.

Говорятъ также, что лица, освиставшія и ошикавшія *The Mind—The Paint-girl* при ея первомъ представленіи, были друзья опереточныхъ артистовъ, противъ которыхъ главнымъ образомъ и направлена сатира въ пьесѣ сэра Артура Пинеро. И опять, если это такъ, то авторъ долженъ быть скорѣе доволенъ, нежели оскорбленъ оказаннымъ его произведенію приѣмомъ, ибо это дань его ѣдкому остроумію. Въ наше время, когда въ мелкой прессѣ до смѣшного занимаются всякимъ шагомъ, словомъ, жестомъ лицъ, которыя очень часто крайне слабые актеры и актрисы (въ лучшемъ смыслѣ этихъ словъ), пріятно услышать правдивое о нихъ слово. Но правда рѣдко приходится по вкусу!

Результатомъ такой демонстраціи на первомъ представленіи явится то, что въ теченіе недѣли или около того всѣ мѣста въ *Duke of York's theatre* будутъ разобраны. По истеченіи этого времени можно будетъ рѣшить, дѣйствительно ли *The Mind—The Paint-girl* имѣетъ притягательную силу. Я сомнѣваюсь въ этомъ: представленіе, которое въ концѣ концовъ приходится отнести къ разряду «непріятныхъ», едва ли можетъ на долго овладѣть вниманіемъ Лондонской публики.

Послѣдняя изъ пьесъ, подлежащихъ обзорѣнѣ въ настоящей статьѣ, называется *The New-Sin* («Новый грѣшникъ»). Она шла днемъ 20 февраля и пойдетъ еще пять разъ на утреннихъ спектакляхъ. Названіе пьесы довольно мрачное. Надо сказать, что, согласно м-ру Гастингсу Макдональду, автору пьесы, грѣшникомъ является человѣкъ, продолжающій жить, хотя и знаетъ, что онъ, несмотря на всѣ свои достоинства, все же та помѣха, изъ за которой цѣлая семья братьевъ и сестеръ не можетъ унаслѣдовать большого состоянія. Кажется, что единственное средство избѣжать при такихъ обстоятельствахъ прегрѣшенія—самоубійство! Мысль можетъ показаться жестокой, да и на самомъ дѣлѣ она такова. Но авторъ выказываетъ тутъ большое умѣнье, талантливость и даже остроуміе, и сдѣлаетъ хорошо, продолжая писать. Особенность его настоящей пьесы та, что всѣ участвующія лица—мужчины. Для контраста вмѣстѣ съ этой пьесой была поставлена другая одноактная, гдѣ изображены одни женскіе типы. Пьеса

эта называется *The Dove uncaged* («Упорхнувшая голубка») и въ ней выведены четыре монахини и одна послушница.

Таковы новинки прошлаго мѣсяца. Изъ возобновленныхъ пьесъ главныя были: *The Second in command* («Помощникъ за капитана») — одно изъ произведеній м-ра Кирилла Модъ, имѣвшихъ громадный успѣхъ въ *Play-house*; затѣмъ *Diar Old Charlie*, въ *Prince of Wales theatre*, и «Трильби», въ *His Majesty's theatre*. Много смѣялись надъ возобновленіемъ *Dear Old Charlie*, такъ какъ мораль пьесы сомнительна, а англійскій авторъ теперь одинъ изъ столповъ нашей цензуры. Дѣло въ томъ, что м-ръ Чарльзъ Брукфильдъ немедленно продалъ свою пьесу м-ру Гарутрей — актеру-антрепренеру, и такимъ образомъ, не имѣетъ никакой власти распоряжаться ея постановкой. Что же касается до м-ра Гаутрей, то онъ называетъ ее «совсѣмъ невинной комической пьесой съ превосходной моралью для тѣхъ, кто въ состояніи ее понять». М-ръ Бэндаль — нынѣшній коллега м-ра Брукфильда по разсмотрѣнію пьесъ — высказывался довольно строго о *Dear Old Charlie* въ бытность свою драматическимъ критикомъ, но теперь, когда онъ въ числѣ цензоровъ, онъ не нашелъ никакихъ препятствій къ ея постановкѣ. Часть публики, пришедшей на первое, по возобновленіи пьесы, представленіе, не замедлила высказать свое неодобреніе по поводу всего этого, хотя въ общемъ приѣмъ былъ крайне благопріятный.

При новой постановкѣ въ *His Majesty's theatre* драматической передѣлки знаменитой «Трильби» — Дюморье, исполненіе сэромъ Гербертомъ Три роли мрачнаго Свенгали, какъ и прежде, являлось главной приманкой. Однако, значительный интересъ возбудила также, появленіемъ въ главной роли, миссъ Нейльсонъ-Терри — одна изъ нашихъ самыхъ талантливыхъ молодыхъ артистокъ, которой удалось многое прибавить къ своей славѣ. «Трильби» возобновлена только на короткій срокъ, какъ переходная ступень къ новой постановкѣ «Отелло» въ *His Majesty's theatre*, 7 марта.

Нѣсколько сборное представленіе — и не старое, и не новое — было дано въ *Savoy-theatre* 19 февраля, когда началась совмѣстная гастроль миссъ Элленъ Терри и м-ра Альберта Шевалье. Миссъ Терри въ теченіе

часа читала, такъ сказать, иллюстрированную лекцію о героиняхъ Шекспира, а м-ръ Шевалье, котораго нѣкоторые критики не колеблясь признають лучшимъ комикомъ (хотя онъ и предпочелъ проявлять свой талантъ въ Music-hall'ахъ, а не въ театрѣ), представилъ два великолѣпныхъ типа стариковъ при участіи небольшого числа лицъ. Публика пришла въ восторгъ отъ перваго вечера, и гастроли въ Savoy-theatre обѣщаютъ быть удачными.

Послѣднія нѣсколько недѣль въ театрахъ были самыми оживленными за весь зимній сезонъ 1911—12 года, и ничто не показываетъ, что конкуренція Music-hall'овъ, о которой мы такъ много слышали, оказала бы вредное вліяніе на число посѣщеній въ театрахъ. Но театры варіэтэ, конечно, необыкновенно процвѣтаютъ. Самая крупная новинка только что появилась въ London Coliseum, считающійся первымъ изъ Music-hall'овъ. Тутъ была поставлена сокращенная передѣлка «Демона», оперы А. Рубинштейна, которую рѣдко приходится слышать. Въ превосходномъ исполненіи труппы артистовъ Петербургской оперы, подъ дирекціей М. Вилинскаго, «Демонъ» прошелъ при восторженныхъ апплодисментахъ. Въ Колизеумѣ даются два представленія ежедневно, и обѣ главныя роли распредѣлены между г-жей Талиной и г-жей Покровской, съ одной стороны, и г-номъ Батьяновымъ и М. Сулицкимъ-Павленко, съ другой, «Демонъ» будетъ итти по крайней мѣрѣ, еще недѣли двѣ.

Въ Колизеумѣ подвизается также и Павелъ Линке, съ вѣнскимъ оркестромъ изъ 42 человекъ, выступающій каждый вечеръ съ выборомъ собственныхъ пьесъ къ великому удовольствію многочисленной публики. Въ будущемъ мѣсяцѣ его смѣнитъ г-нъ Лео Фалль, «Вѣчный Вальсъ» котораго дважды въ день привлекаетъ публику въ Hippodrome.

Въ театрѣ-варьетэ—Palace-theatre главной новинкой является эскизъ м-ра Джоруа Лайонса, который въ Лондонѣ лучше всего извѣстенъ, какъ поставщикъ колониальныхъ товаровъ. Въ то же время онъ и художникъ, и беллетристъ, и драматургъ. Къ сожалѣнію, новая пьеса немного рискованна, и едва ли она прибавитъ что либо къ имени автора. Съ будущей

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

недѣли дирекція Palace-theatre будетъ ставить то, что, вѣроятно, явится «разсадой» комической оперы, то-есть коротенькія передѣлки наиболѣе популярныхъ пьесъ этого рода за весь прошлый годъ. Первой изъ нихъ пойдетъ «Гейша».

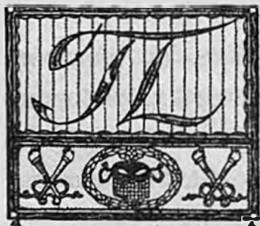
Снова возобновился разговоръ объ устройствѣ въ Лондонѣ муниципальнаго театра, гдѣ можно было бы регулярно ставить пьесы Шекспира и другихъ классиковъ. Возникла мысль, что, если м-ръ Оскаръ Гаммерштейнъ уступитъ Лондонскій Народный Домъ, то это великолѣпное зданіе будетъ обращено въ муниципальный театръ. Но м-ръ Гаммерштейнъ не высказываетъ никакого желанія продать домъ. Онъ согласенъ съ тѣмъ, что потерпѣлъ убытокъ на своемъ предпріятіи, но—объявляетъ онъ—цѣль его была художественная, а не коммерческая. Поистинѣ, въ нашъ корыстный вѣкъ это необыкновенно рѣдкое и достойное хвалы сужденіе.

В П Е Ч А Т Л Ъ Н І Я С Е З О Н А .

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Двѣнадцатый годъ», драматическая хроника А. И. Бахметьева.

Ю. СЛОНИМСКОЙ.



ОТРЕЛИТЬ въ художественныя формы богатѣйшій историческій матеріалъ эпохи Отечественной войны, раскрыть внутренній смыслъ рокового столкновенія между военнымъ тщеславіемъ полководца и моральной силой увѣреннаго въ своей правотѣ народа — такая задача была доступна только эпическому генію Толстого. Ни одинъ изъ беллетристовъ и драматурговъ, кромѣ него, не осмѣлился коснуться этой слишкомъ отвѣтственной темы, и великій моментъ сліянія русской государственности съ народомъ отразился въ драматической литературѣ лишь наивными похожденіями вернушагося изъ похода солдата или мелодраматическими бѣдствіями разоренной во время пожара семьи.

Столѣтіе Отечественной войны привело къ печальной необходимости спеціально заказывать юбилейныя пьесы, и, конечно, нельзя было ожидать, чтобы по заказу явилось произведеніе, котораго тщетно ожидали въ теченіе ста лѣтъ. Никому изъ современныхъ драматурговъ не удалось создать цѣльную по мысли и чувству, художественно законченную картину эпохи, но сами событія настолько значительны и такъ глубоко волнуютъ насъ, что даже слабые отблески ихъ на сценѣ вызываютъ искренній интересъ.

Избранная репертуарнымъ комитетомъ пьеса г. Бахметьева хороша именно тѣмъ, что не претендуетъ быть пьесой. Это лишь сценическая иллюстрація памятныхъ всѣмъ событій. Авторъ не пытается давать ни своего толкованія, ни личнаго освѣщенія, и дѣйствіе протекаетъ въ предѣлахъ исторически точныхъ фактовъ. Въ быстро смѣняющихся картинахъ зарисованы основные моменты «нашествія двенадцати языкъ» на Россію. Мы видимъ сначала главную квартиру русскаго императора въ Вильнѣ, съ интересомъ разсматриваемъ скромную зеленую комнату, украшенную стильной печью съ колонками; любуемся портретно-точнымъ гримомъ Петровскаго-Аракчеева и художественнымъ воплощеніемъ Баркляя-де-Толли въ образѣ г. Ге; съ любопытствомъ выслушиваемъ чтеніе историческихъ документовъ и вспоминаемъ подлинную далекую быль. Проходитъ нѣсколько дней, и въ той же комнатѣ уже живетъ занявшій Вильну Наполеонъ. Обстановка не измѣнилась, также ждутъ выхода Императора, но уже французскаго. Въ его бесѣдѣ съ присланнымъ отъ русскаго Императора Балашевымъ сохранены слова извѣстнаго письма Наполеона къ Александру. И его снисходительное сочувствіе Александру, который «могъ бы имѣть такое прекрасное царствованіе»; его увѣренность, что все предусмотрено, все разсчитано, производятъ почти жуткое впечатлѣніе на зрителей, заранѣе знающихъ роковую развязку.

Но наибольшее волненіе вызываетъ Бородинское сраженіе, показанное съ двухъ противоположныхъ пунктовъ. Наполеонъ со своимъ штабомъ, наблюдающіе за битвой съ высокой площадки, кажутся ожившей

картиной Верещагина «На Бородинскихъ высотахъ». Доносящіеся издалека гулъ орудій и военные клики, прорѣзывающіе горизонтъ огоньки снарядовъ, тревожныя реплики Наполеона и непрерывно являющіяся съ новыми донесеніями эстафеты создаютъ нервную атмосферу рѣшительнаго боя и волнуютъ зрителя сознаніемъ того, что нѣкогда все это было ужасной дѣйствительностью, принесшей смерть и отчаяніе тысячамъ людей.

Въ изображеніи русскаго штаба во главѣ съ Кутузовымъ авторъ, очевидно, хотѣлъ передать добродушіе и покорность Богу нашей арміи. Но милыя шутки и ласковое подтруниваніе Кутузова надъ тревогой офицеровъ, питье квасу и степенныя разсужденія сдѣлали изъ русскаго главнокомандующаго какого-то дѣдушку Крылова и совершенно заслонили значительность и драматизмъ положенія. Не вѣрилось, что тамъ за синѣющими декораціями умираютъ люди и что судьба всей страны зависитъ отъ искусства и находчивости этого милаго толстяка въ широкой шинели. Въ сценѣ военнаго совѣта въ Филяхъ, поставленной по извѣстной картинѣ Кившенки, авторъ проявляетъ больше такта, и тутъ Кутузовъ, дѣйствительно, вождь русской арміи. Холодные отвѣты главнокомандующаго на упреки возмущенныхъ оставленіемъ Москвы генераловъ еще ярче оттъняютъ искренность его отчаянія, когда онъ остается наединѣ съ самимъ собою. И одинокія слезы старика, взявшаго на свою личную отвѣтственность судьбу родины, захватываютъ правдивостью чувства.

Слабѣе удалась наполеоновская эпопея въ Москвѣ. Ожиданіе депутаціи на Поклонной горѣ и у заставы, горящая, разоренная Москва, терзанія обманувшагося въ своихъ надеждахъ завоевателя, рѣшеніе отступить—все это проходитъ блѣдными видѣніями, не вызывая ни злобы, ни состраданія. А мелодраматическая сцена бреда, дикіе выкрики Наполеона: «не могу! не хочу!», точно заимствованные изъ «Царя Бориса», кажутся ненужной и неправдоподобной выдумкой. Трагизмъ судьбы полководца, столкнувшагося со стихійнымъ сопротивленіемъ народной массы, не чувствуется въ отрывистыхъ, исторически вѣрныхъ картинахъ. Наполеонъ дѣйствовалъ, согласно обычнымъ правиламъ войны; онъ вправѣ былъ счи-

тать занятіе Москвы своей окончательной побѣдой. И неожиданное, постижимое, съ военной точки зрѣнія, «варварство» русскихъ, опустошенный городъ, отсутствіе жителей, пожаръ и бѣдствія голода разбили всѣ планы полководца и должны были повлечь неминуемую гибель французской арміи. Военный геній Наполеона былъ дѣйствителенъ только при соблюденіи установленныхъ правилъ и безсиленъ при встрѣчѣ съ народомъ, не признающимъ условностей войны. Вѣдь самый лучшій винтѣръ не можетъ выиграть, если партнеры не соблюдаютъ правилъ игры. Значеніе рокового столкновенія вымуштрованной арміи съ хаотической силой народа, отстаивающаго жизнь націи, меркнетъ, если изображать Наполеона только «проклятымъ французишкой».

Послѣ сценъ съ Наполеономъ отраденъ переходъ къ непритязательной русской дѣйствительности. Опять простая изба съ русской печью, спящій на лавкѣ Кутузовъ, добродушный денщикъ—вся мирная обстановка мужицкаго житья, такъ не вяжущаяся съ идеей войны. И плачущій слезами радости Кутузовъ красиво завершаетъ безхитростную хронику историческими словами: «Боже, наконецъ, Ты внялъ молитвѣ нашей и съ сей минуты Россія спасена!»

Актерское творчество въ подобныхъ пьесахъ сводится лишь къ возможно точному воспроизведенію внѣшняго облика. Артистъ является тутъ не свободно творящимъ художникомъ, а лишь граверомъ, который, копируя извѣстную картину, плѣняетъ своимъ необычайнымъ мастерствомъ. И александринскіе «граверы» создали великолѣпный юбилейный альбомъ героевъ Отечественной войны, показавъ всю техническую красоту своего искусства. Вотъ тонкая фигура Барклая де-Толли съ удлиненой, чуть-чуть покачивающейся при ходьбѣ головой и сдержаннымъ звучнымъ голосомъ; въ каждомъ движеніи, въ каждой интонаціи благородная изысканность и легкая натянутость, мѣшавшая Барклаю привлекать сердца. Вотъ грубая, нескладная фигура Аракчеева съ широкимъ тупымъ лицомъ; низко надвигнутыя брови, маленькіе глаза, рыкающій голосъ и отталкивающая самоувѣренность интонацій отлично характеризуютъ будущаго временщика.

Вотъ великолѣпная фигура генерала Ермолова съ суровымъ лицомъ и мощномъ басомъ; въ нѣсколько репликъ его маленькой роли талантъ г. Уралола сумѣлъ вложить столько силы и темперамента, что весь образъ сталъ неожиданно яркимъ и интереснымъ. Вотъ представительный министръ полиціи Балашевъ въ мастерскомъ воспроизведеніи г. Корвинъ-Круковскаго; вотъ преданный Шишковъ—Озаровскій, желчный Беннигсенъ — Осокинъ, смѣлый Раевскій—Кіенскій и въ центрѣ всѣхъ Кутузовъ, смиренный герой, добродушный полководецъ. Мягкость и личная обаятельность Давыдова придаютъ удивительную сердечность этому настоящему народному герою. Въ немъ чувствуется безхитростная, глубокая любовь къ родинѣ, смиреніе простой души, какая-то дѣтская мудрость, указавшая Кутузову вѣрный путь къ спасенію. Въ драматическихъ сценахъ въ Филяхъ и въ Тарутинѣ артистъ окрасилъ живымъ чувствомъ слова, давно омертвѣвшія на страницахъ учебниковъ, и они стали какими-то новыми, дѣтски простыми, трогательными.

Въ свитѣ Наполеона блисталъ г. Юрьевъ, который создалъ необычайно живописную и обаятельную фигуру Мюрата, однимъ своимъ появленіемъ внося огонь подлиннаго сценическаго искусства. Самъ Наполеонъ технически правильно изображенъ г. Дарскимъ.

Участвовавшіе въ пьесѣ штабъ-офицеры александринской арміи достойно поддерживали славу стараго оружія. Прекрасенъ по гриму и интонаціямъ г. Надеждинъ въ роли Верещагина, отдаваемого Растопчинымъ на растерзаніе толпѣ. Очень интересенъ г. Пашковскій, умно обрисовавшій въ сценѣ съ Наполеономъ отца Герцена, вольнодумнаго дворянина Яковлева. А замѣнившій г. Ходотова въ роли Дениса Давыдова — г. Владиміровъ выглядѣлъ настоящимъ молодцоватымъ героемъ, такъ молодо и горячо звучалъ его голосъ, такъ ловка и увѣренна была его военная выправка.

Единственнымъ виднымъ штатскимъ въ этомъ военномъ спектаклѣ былъ г. Аполлонскій — графъ Растопчинъ. Но этотъ штатскій побѣдилъ воинственныхъ генераловъ и остался въ памяти зрителей самой цѣльной, психологически интересной, фигурой. Г. Аполлонскій сумѣлъ въ двухъ

схематическихъ сценахъ мѣтко и ярко обрисовать московскаго градоправителя, раскрыть странную душу этого фанатика и полубезумца, вѣроятнаго творца пожара Москвы. Растерянно мятущаяся фигура въ халатѣ, смѣшеніе искренней патріотической боли съ горечью уязвленнаго самолюбія, слѣпая жестокость, соединенная съ религіозностью, были переданы съ удивительнымъ сценическимъ совершенствомъ.

Въ декоративномъ отношеніи сцена у Растопчина вышла тоже наиболѣе удачной. Высокая комната, отдѣленная двумя колоннами отъ полукруглой ротонды, стѣна, сплошь увѣшанная родовыми портретами, строгая мебель, переносили въ старую добрую Москву, которая теперь сохранилась лишь въ плѣнительныхъ подмосковныхъ усадьбахъ.

Юбилейный альбомъ, созданный сценическимъ мастерствомъ «александринцевъ», вышелъ интереснымъ, значительнымъ и художественно цѣннымъ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

«Крещенскій вечеръ, или что хотите», комедія В. Шекспира.

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА.



Въ Англіи 17-го вѣка двѣнадцатая ночь послѣ Рождества, т. е. крещенскій сочельникъ, праздновался особаго рода представленіями. Этотъ послѣдній вечеръ святокъ былъ вечеромъ веселыхъ дурачествъ и причудливыхъ выдумокъ. Театры ставили въ этотъ вечеръ новыя пьесы, которыя были бы смѣшны до упада, фантастичны и трогательны, тамъ должны были дѣйствовать шуты, пьяницы, влюбленные герцоги, таинственныя дамы, въ этихъ пьесахъ должны быть серенады, вольныя шутки, путаница съ переодѣваніемъ, танцы и куплеты подъ конецъ.

Самое названіе комедіи Шекспира показываетъ, что онъ написалъ свою пьесу именно для такого крещенскаго спектакля. Почему то эта

пѣса не пошла, однако, въ назначенный день, а была представлена первый разъ 2-го февраля 1602 года на праздникъ юристовъ; тогда то она и получило очевидно второе свое названіе «Все, что хотите».

Комедія Шекспира это какое-то карнавальное шествіе, въ которомъ смѣшиваются шуты, влюбленные герцоги, прекрасная тоскующая Оливія, пьяные друзья Тоди Бэльчъ и Эндрю Экчикъ, Віола и Себастьянъ, близнецы, которыхъ не различаетъ даже влюбленное сердце. Въ этой комедіи дѣйствительно есть «все, что хотите»: нѣжныя серенады, дуэль, любовныя объясненія, одураченной Мальволио, пьяныя пѣсенки. Тутъ и колотятъ другъ друга и обливаютъ водой, подбрасываютъ письма, шутъ переодѣвается монахомъ, подъ конецъ, двѣ свадьбы и удалой джигъ ¹⁾. Здѣсь есть все что могло создать блестящее насмѣшливое воображеніе романтика. Шекспиръ далъ изумительную канву для праздничнаго фантастически-великолѣпнаго по яркости представленія.

Для нашего времени театръ является главнымъ образомъ зрѣлищемъ. Современнаго зрителя почти невозможно учить съ театральныхъ подмостковъ, трудно потрясти, но можно очаровать пышнымъ зрѣлищемъ.

Именно для такого зрѣлища комедія Шекспира даетъ благодарный матеріаль.

Какъ и во всѣхъ комедіяхъ Шекспира, въ «Крещенскомъ вечерѣ» есть подлинное, полнокровное біеніе жизни, есть что-то вѣчно юное въ этихъ незамысловатыхъ шуткахъ и неутомимыхъ дурачествахъ.

Поставленная въ Михайловскомъ театрѣ для учащейся молодежи, молодымъ режиссеромъ Ю. Ракитинымъ, съ молодежью Александринскаго театра въ главныхъ роляхъ, комедія Шекспира производила впечатлѣніе настоящей шаловливой и трогательной молодости.

¹⁾ Кстати, джигъ вставленъ въ финалѣ режиссеромъ безъ прямого указанія на то автора. Режиссеръ поступилъ, какъ намъ кажется, вполне правильно. Комедія кончается своего рода дивертисментомъ, въ которомъ джигъ является вполне умѣстнымъ. На это же указываетъ переводчикъ: «Послѣдняя пѣсня шута, какъ и пѣсня въ концѣ IV акта, въ сущности, не имѣютъ отношенія къ пьесѣ,—это просто англійскій «джигъ», вставленный для увеселенія публики».

Два мотива ритмически смѣняются въ «Крещенскомъ вечерѣ».

Причудливый, слегка утрированный и чуть-чуть насмѣшливый романтизмъ, который заставляетъ герцога пѣть серенады жестокосердой Оливіи, и въ ту же минуту, какъ онъ узнаетъ, что Оливія уже не свободна полюбить Віолу; тотъ романизмъ, который позволяетъ влюбляться, еще не видя (Віола влюблена въ герцога, еще не зная его), который допускаетъ счастливыя спасенія тонущихъ въ морѣ, внезапныя встрѣчи потерявшихъ другъ друга брата и сестру, романтизмъ лирической томности, нѣжности взглядовъ, улыбокъ, цвѣтовъ, которыми осыпаютъ дорогу, но романтизмъ безъ капли горечи страданій.

Другой мотивъ это—комическая буффонада, тоже преувеличенная, рѣзкая карриатура, почти гротескъ, но беззлобный, какой-то наивный, съ потасовками, всяческими надувательствами, безконечными веселыми выпивками, нелѣпыми пѣсенками и танцами.

Два эти мотива искусно сплетены въ комедіи и режиссеру удалось очень ярко передать и тотъ и другой.

Первое же явленіе переноситъ въ сказочную страну Иллирію (Далмацію), фантазіей Шекспира перенесенную къ морю. На фонѣ горной декорации кн. Шервашидзе въ сумеркахъ передъ домомъ Оливіи, полукругомъ стоятъ музыканты, пѣвецъ поетъ серенаду. И герцогъ Орсини (г-нъ Студенцовъ) на пригоркѣ, окруженный своей свитой, декламируетъ прекрасный монологъ, начинающій комедію.

«Такъ сладостны мечтанья о любви»—заключительныя слова этого монолога, которыя даютъ какъ бы ключъ къ исполненію роли герцога. Она ведется въ нѣсколько преувеличенномъ декламационномъ стилѣ; во всѣхъ монологахъ герцога больше любованія своими страданіями неудачной любви, больше красивой лирической позы, чѣмъ подлиннаго страданія. Будь это иначе, комедія лишилась бы легкости и воздушности романтически-насмѣшливаго представленія.

Поэтому, придавъ всѣмъ лирическимъ сценамъ нѣсколько искусственный тонъ декламации, режиссеръ и исполнители поступили правильно.

Эти ультра-романтическія сцены, когда Віола (г-жа Тхоржевская), только что спасенная отъ кораблекрушенія, переодѣвается въ прекраснаго юношу Цезаріо, чтобы сдѣлаться повѣреннымъ любви герцога, котораго она сама любитъ; когда грустная Оливія (г-жа Коваленская) тоскуетъ о кончинѣ брата, а потомъ вдругъ загорается страстью къ Цезаріо; когда Себастьяно (г-нъ Лешковъ), столь чудесно спасенный, замѣняетъ свою сестру и дѣлается мужемъ Оливіи—всѣ эти сцены смѣняются комическими, въ которыхъ дѣйствуютъ четыре неразлучныхъ персонажа: Тоби Бэльчъ (г-нъ Лерскій), прототипъ постоянного любимца Шекспира—Фальстафа, Эндрю Экчикъ (г-нъ Усачевъ), богатый дуракъ, шутъ Фэстъ (г-нъ Озаровскій) остроумный, насмѣшливый, въ глубинѣ своихъ дурачествъ мудрый, и служанка Марія (г-жа Ростова); вся эта компанія неумоимо шумитъ, придумываетъ всякія дурачества надъ надутымъ чванливымъ Мальволіо (г-нъ Сухаревъ), пьянствуетъ и дебоширитъ.

Эти сцены, слишкомъ многочисленныя, не связанныя съ непосредственнымъ развитіемъ дѣйствія, могли бы казаться однообразными и утомительными, если бы у всѣхъ исполнителей не чувствовалось какой-то внутренней, заражающей зрителя, веселости.

То, что дѣйствіе происходитъ въ Иллиріи, позволяетъ придать постановкѣ нѣсколько восточный королить.

Яркимъ ковромъ разстилаются эти семь картинъ комедіи, гдѣ есть англичане, итальянцы, турки, гдѣ есть и смѣшное и трогательное—«все, что хотите».

ОБЗОРЪ ИТОГОВЪ МОСКОВСКАГО ОПЕРНАГО СЕЗОНА 1911—1912 г.

Ю. ЭНГЕЛЬ.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.



БОЛЬШОЙ театръ открылъ свои двери, какъ всегда, 30 августа и закрылъ ихъ къ 1 мая. За это время дано было всего 230 спектаклей, т.-е. больше, чѣмъ въ какой бы то ни было изъ предшествовавшихъ сезоновъ; 15,6% этого количества пришлось на утренники. При данной продолжительности сезона и обычныхъ пропускахъ спектаклей (три недѣли Великаго поста, кануны праздниковъ и т. п.) бôльшаго числа спектаклей врядъ ли возможно достигнуть,—развѣ еще большимъ развитіемъ утренниковъ,—да и то не на много.

Всего поставлено было за сезонъ 23 оперы, выдержавшихъ 177 представлений (на каждую оперу, среднимъ числомъ по 7,7 представлений), и 13 балетовъ, выдержавшихъ 52 представленія (на каждый по 4). Одинъ спектакль былъ смѣшанный. Любопытно при этомъ, что наиболѣе устойчивыми въ репертуарѣ оказались русскія оперы. 10 русскихъ оперъ шли 152 разъ (т.-е. въ среднемъ по 11,2 спектакля на каждую), тогда какъ 13 иностранныхъ только 65 разъ (т.-е. по 5 представлений). Такимъ образомъ, опера заняла 77% всего числа спектаклей, т.-е. столько же, какъ въ прошломъ и за прошлымъ сезонъ (десять лѣтъ тому назадъ—только 58%).

Больше всего труда и заботъ отдалъ Большой театръ въ истекшемъ сезонѣ Вагнеру, и это особенно знаменательно, если вспомнить, что всего 3—4 года тому назадъ былъ сезонъ, когда Вагнера здѣсь *совсѣмъ* не ставили. Кромѣ возобновленной раньше «Валькиріи», въ Большомъ театрѣ возобновили теперь «Зигфрида» и впервые поставили «Гибель боговъ» и «Золото Рейна». Такимъ образомъ, Москва дождалась, наконецъ, полной

постановки всей тетралогіи «Кольца Нибелунга»,—покуда, впрочемъ, «въ разницу», а не въ видѣ послѣдовательно-цѣльнаго цикла. Послѣднія вагнеровскія постановки («Золото Рейна» и особенно «Зигфридъ») попали въ самый конецъ сезона, такъ что общаго числа вагнеровскихъ представленій не могли сколько-нибудь замѣтно увеличить. Число это равняется только двадцати: «Гибель боговъ» (1-ое представленіе 10 октября 1911 г.)—6 спектаклей, «Золото Рейна» (1-ое представленіе 14 марта 1912 г.)—5, «Зигфридъ» (возобновленіе 24 апрѣля 1912 г.)—2, «Валькирія»—2, «Лоэнгринъ»—5. Но все-же изъ двадцати трехъ шедшихъ въ сезонѣ оперъ пять принадлежатъ Вагнеру, и въ томъ числѣ, какъ мы видѣли, обѣ новинки сезона и одно капитальное возобновленіе.

Другое капитальное возобновленіе сезона—«Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова (9 ноября 1911 г.), поставленная всего 12 разъ.

Изъ остальныхъ оперъ чаще всего ставились: «Демонъ» Рубинштейна—14 разъ (6 утренниковъ); «Садко» Римскаго-Корсакова—13 разъ; «Пиковая дама» Чайковского—12; «Онѣгинъ» его-же—12; «Жизнь за Царя» (2 утр.) и «Русланъ» Глинки—по 10; «Псковитянка» Римскаго-Корсакова—10; «Русалка» Даргомыжскаго—10 (4 утрен.). Прочія оперы шли: «Карменъ» Бизе—9 разъ; «Фаустъ» Гуно (7 утрен.) и «Вертеръ» Масснэ (3 утрен.) по 8 разъ, «Майская ночь» Римскаго-Корсакова—9 (6 утрен.); «Лакмэ» Делиба—6; «Богема» Пуччини—5; «Риголетто» Верди—3; «Травиата» его же—4; «Ромео и Джульета» Гуно—2.

Такимъ образомъ, наибольшее число спектаклей далъ Большому театру Римскій-Корсаковъ: четыре его оперы («Садко», «Снѣгурочка», «Псковитянка», «Майская ночь») шли 44 раза. За Римскимъ-Корсаковымъ идутъ: Чайковскій, двѣ оперы котораго шли 24 раза, Глинка (двѣ оперы—20 разъ), Вагнеръ (пять оперъ—20 разъ), Рубинштейнъ (одна опера—14 разъ), Гуно (двѣ оперы—10 разъ), Бизе (одна опера—9 разъ), Верди (двѣ оперы—7 разъ) и т. д.

СОЛОДОВНИКОВСКІЙ ТЕАТРЪ (опера Зимина).

Въ Солодовниковскомъ театрѣ сезонъ 1911—1912 выдался (отчасти въ связи съ ранней Пасхой) исключительно короткій: съ 15 сентября до апрѣля. За это время поставлены были 31 опера и 1 балетъ, всего 219 спектаклей, изъ коихъ 52 (т. е. 23, 7⁰/₁₀) утренника (двѣ оперы, шедшія въ одинъ вечеръ, напимѣръ, «Сельская честь» и «Паяцы», считаются за одинъ спектакль, но за два представленія).

Новинками сезона явились: «Луиза» Шарпантье (16 сент. 1911 г.), выдержавшая 18 представлений; «Генрихъ VIII» Сентъ-Санса (17 сент.)—8 представлений; «Фигляръ» Масснэ (12 октября 1911 г.)—5 представлений; «Въ долинь» д'Альбера (15 декабря 1911 г.)—19 представлений. Такимъ образомъ, ни одна изъ новинокъ въ Зиминской оперѣ не достигла двадцати представлений, тогда какъ въ прежніе годы новыя оперы нерѣдко выдерживали гораздо большее число спектаклей (даже свыше тридцати). Не помогла въ этомъ году и «стрѣльба пачками» въ началѣ сезона: изъ трехъ новинокъ, сразу одна за другой открывшихъ сезонъ, только одна («Луиза») пошла болѣе или менѣе хорошо.

Изъ другихъ оперъ чаще всего шли: Травиата—17 разъ (8 утр.); «Сельская честь» и «Паяцы» (въ одинъ вечеръ) 17 разъ (кромѣ того, вмѣстѣ съ другими операми, «Сельская честь» 2 раза и 1-й актъ «Паяцевъ» 4 раза); «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго—14 разъ (3 утр.); «Камо грядеши» Нугеса—13 (5 утр.); «Чіо-чіо-санъ» Пуччини и «Пиковая дама» по 11 разъ; «Снѣгурочка» (8 утр.) и «Онѣгинъ» (3 утр.) по 10 разъ; «Опричникъ» Чайковскаго (возобновленіе)—9; «Кармень»—9 (4 утр.); «Фаустъ»—7 (всѣ утр.), «Богема» Пуччини—6 (2 утр.), «Риголетто»—6 (1 утр.), «Тангейзеръ»—6. Остальныя оперы шли: «Мазепа» Чайковскаго 5 разъ, «Севильскій цирюльникъ» Россини, «Аида» Верди и «Хованщина» Мусоргскаго—по 4, «Демонъ», «Сонамбула», «Балъ-маскарадъ», «Искатели жемчуга»—по 2, «Царь-плотникъ» Лорцинга, «Майская ночь», «Эрнани» Верди и «Манонъ» Масснэ—по 1 разу. 2 раза шелъ балетъ «Фея куколъ» (вмѣстѣ съ «Севильск. цирюльникомъ»). Постомъ гастролировали въ театрѣ

Солодовникова итальянцы, съ участіемъ которыхъ и поставлены были: «Сонамбула», «Баль - маскарадъ», «Эрнани» «Травіата» и др. Девять русскихъ оперъ заняли всего 69 спектаклей (по 7,7 на каждую); двадцать двѣ иностранныхъ—150 спектаклей (по 6, 8, считая «Сельскую честь» и «Паяцевъ» за одинъ спектакль).

Наибольшее мѣсто въ репертуарѣ заняли: Чайковскій (4 оперы 35 представлений) и Верди (5 оперъ, 30 представлений), за которыми идутъ: д'Альберъ (одна опера—19 представлений), Шарпантье (1 опера—18 представлений), Масканы (1 опера—19 представлений), Мусоргскій (2 оперы—18 представлений), Леонкавалло и т. д.

НАРОДНЫЙ ДОМЪ.

Въ Народномъ домѣ попечительства о народной трезвости сезонъ длился отъ 25 сентября до 5 февраля. Оперные спектакли здѣсь чередовались съ драматическими и давались 3—4 раза въ недѣлю. Всего здѣсь поставлено было 23 оперы.

Новинками сезона явились «Измѣна» Ипполитова-Иванова (3 января 1912 г.) и «Свадьба Фигаро» Моцарта (24 января). Первая опера шла 5 разъ, вторая—4 раза. Изъ другихъ оперъ наибольшаго числа представлений достигли: «Жизнь за Царя» (5), «Кармень» (5), «Пиковая дама» (6), «Демонъ» (6), «Дубровскій» Направника (5), «Онѣгинъ» (5). Кромѣ того, здѣсь шли: «Русалка», «Марта» Флотова, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Фра-Діаволо», «Русланъ», «Лакмэ», «Галька» Монюшко, «Царская невѣста» Римскаго-Корсакова, «Травіата», «Мазепа», «Риголетто», «Фаустъ», «Ромео и Джульетта», «Лида», «Юланта» и «Сынъ мандарина», «Севильскій цирюльникъ».

Такимъ образомъ, на всѣхъ трехъ оперныхъ сценахъ Москвы ставились одновременно 7 оперъ: «Пиковая дама» (29 спектаклей), «Онѣгинъ» (27), «Травіата» (24), «Кармень» (23), «Демонъ» (22), «Фаустъ» (18), «Риголетто» (10).

НОВОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Жанъ д'Удинъ. Искусство и жестъ. Пер. съ французскаго кн. Сергѣй Волконскаго. Изд. «Аполлона». Спб. 1912.

«Да простить меня мужъ науки, если я иногда говорю языкомъ художника, а художникъ да простить меня, если слишкомъ часто прибѣгаю къ научному языку», галантно расшаркивается на обѣ стороны французскій эстетъ, начиная книгу объ искусствѣ. Стремясь къ возможно большей убѣдительности, Жанъ д'Удинъ дѣйствительно пользуется всѣми средствами: когда нужно, онъ пугаетъ читателя «аналитической симплификаціей синтетической синэстезіи», а когда и это не помогаетъ, старается развлечь милымъ напоминаніемъ, что «трепетъ изобрѣтателя не менѣе силенъ, чѣмъ трепетъ влюбленнаго, заключающаго въ объятія любимое существо», или совѣтомъ «подступаться къ вдохновенію, смѣлѣе—оно, какъ женщина дается тому, кто умѣетъ взять».

Надо отдать справедливость автору: онъ «подступаетъ» къ вдохновенію очень смѣло и объявляетъ его просто на просто «эпифеноменомъ художественнаго творчества». «Художникъ творить, потому что, испытавъ обыкновенное человѣческое волненіе и захотѣвъ перевести свое волненіе на языкъ искусства, онъ, благодаря силѣ своего хотѣнія, сумѣлъ за этотъ переводъ приняться». Микель-Анджело и Бетховенъ потому стали геніями, что «съ большей силой, чѣмъ другіе смертные, возжелали обезсмертить себя и сумѣли приобрѣсти полноту человѣческой власти терпѣливымъ и ежедневнымъ воспитаніемъ техники». «Нѣтъ художниковъ подъ преимущественнымъ покровительствомъ неба!» гордо восклицаетъ Жанъ д'Удинъ,— «мы всѣ способны создавать произведенія искусства». Но откуда же тогда берутся толпы бездарныхъ тружениковъ, которые остаются, несмотря на все совершенство своей техники, лишь ненужными ремесленниками? Какъ объяснить творчество такого композитора, какъ Мусоргскій, который создалъ геніальную музыку, даже не зная основныхъ условій оркестровки?

На эти вопросы авторъ не желаетъ давать отвѣта. Для него, какъ для убѣжденнаго матеріалиста, важно доказать, что искусство есть лишь «слѣдствіе атактистической потребности, обезпечивающей существованіе вида», что въ «искусствѣ нѣтъ формы, есть только матерія». Такому объясненію, конечно, не поддается безсознательная и неуловимая сила вдохновенія. И Жану д'Удину остается признать, что «для эстетика не важно знать сущность вдохновенія». Но не зная причины, трудно понять слѣдствіе и, не понимая сущности вдохновенія, нельзя постичь порождаемое имъ искусство. Уловить законы вдохновенія такъ же важно для эстетика, какъ для физика важно установить законы дѣйствія электричества. Жанъ д'Удинъ отлично это сознаетъ, и вотъ почему онъ такъ настойчиво стремится доказать, что вдохновеніе есть только слѣдствіе, а не причина художественнаго творчества.

Художникъ является, по теоріи д'Удина, лишь «непогрѣшимымъ резонаторомъ» природныхъ ритмовъ. Его «имитация» съ безупречной точностью воспроизводитъ ритмы, подслушанные имъ у «щедрой родительницы—Жизни», и вызываетъ соотвѣтственные ритмы въ «любителей». Такимъ образомъ, для обыкновеннаго смертнаго художникъ играетъ роль слуховой трубки.

«Имитаторъ» все же не долженъ быть фотографомъ. Онъ можетъ «создавать новые ритмы путемъ сочетанія ранѣ испытанныхъ»; онъ можетъ, передавая лишь наиболѣе существенныя черты, «стилизовать» поразившее его явленіе природы, но ни единой новой ноты онъ не въ силахъ внести въ мелодію жизни.

По теоріи д'Удина, основной законъ въ искусствѣ, какъ и въ физикѣ,—законъ всеобщаго притяженія. «Искусство есть выразительная форма всемірнаго тяготѣнія и, подобно всѣмъ космическимъ проявленіямъ, оно относится къ области общеміровой механики». Какъ термодинамика сводитъ всѣ виды энергіи къ энергіи двигательной, строя весь міръ физическихъ явленій на законахъ движенія, такъ и эстетика д'Удина сводитъ всѣ духовныя проявленія человѣка къ основному ритму движенія и его выра-

зителю—жесту въ широкомъ значеніи этого слова. «Всѣ наши чувства понимаютъ одинъ только языкъ—всеобщее притяженіе». Художественный критерій, устанавливаемый Жаномъ д'Удиномъ, довольно своеобразенъ: онъ цѣнитъ количество, а не качество произведеній искусства. По его мнѣнію, «безплодіе—главный порокъ художника-создателя, какъ его первая добродѣтель—производительность».

Какъ правовѣрный матеріалистъ, Жанъ д'Удинъ, конечно, старается объяснить всѣ виды искусства утилитарными стремленіями человѣческой особи. Высоту готическаго храма онъ объясняетъ желаніемъ дать наибольшее кубическое содержаніе воздуха «укрывшейся отъ непогоды толпѣ»; литературныя произведенія вызваны, по его мнѣнію, необходимостью столковаться со своими ближними и т. д.

Главнымъ препятствіемъ при такомъ толкованіи искусства всегда являлась музыка. Шопенгауэру она казалась голосомъ Мировой Воли, непосредственно обращающейся къ человѣческой душѣ. Дѣйствительно, музыка не прибѣгаетъ ни къ какимъ реальнымъ представленіямъ, чтобы воздѣйствовать на душу слушателя. Она не рисуетъ никакихъ конкретныхъ образовъ и, передавая лишь ирраціональное «настроеніе», все же дѣйствуетъ могущественнѣе другихъ искусствъ, которыя пользуются матеріальными формами. Даже самая пошлая мелодія передаетъ эмоцію, а не житейское явленіе. Живописецъ можетъ нарисовать хорошо прожаренный бифштексъ, писатель можетъ изобразить удовольствіе его ѣсть, но какъ передать бифштексъ въ музыкѣ?

И вотъ Жанъ д'Удинъ направляетъ всю силу своей логики на то, чтобы доказать, будто музыка можетъ «пахнуть соленой треской». Прежде всего онъ стремится лишить музыку ея обособленнаго положенія и съ этой цѣлью устанавливаетъ законы синэстезіи. Путемъ геометрическихъ чертежей, ссылокъ на художественные и научные авторитеты, красивыхъ фразъ и логическихъ разсужденій, Жанъ д'Удинъ силится доказать, что всѣ чувства являются лишь усовершенствованнымъ осязаніемъ и потому равнозначущи между собой. Всякое слуховое ощущеніе, будучи лишь «осязаніемъ на

дальнемъ разстояніи», можетъ найти соотвѣтствующее выраженіе среди ощущеній «осязанія на очень дальнемъ разстояніи», т. е. ощущеній зрительныхъ. Конечно, всѣ эти софизмы мало убѣдительны съ эстетической точки зрѣнія. Хотя бѣлый цвѣтъ и является суммой всѣхъ цвѣтовъ, все же трудно доказать, будто видъ бѣлой бумаги можетъ замѣнить зрѣлище радуги.

Въ своемъ увлеченіи Жанъ д'Удинъ обращается даже къ лингвистикѣ, ссылаясь на такія выраженія, какъ «мягкій звукъ» или «сладкій рисунокъ». Онъ забываетъ, что нашъ языкъ просто сравниваетъ ощущенія различныхъ порядковъ, и «сѣренькая музыка» сокращенно выражаетъ: эта музыка такъ же слабо поражаетъ мой слухъ, какъ сѣрый цвѣтъ мало поражаетъ мое зрѣніе.

Онъ готовъ искать доказательствъ даже въ явныхъ ассоціаціяхъ, утверждая, что «сцена погреба въ «Гибели Фауста» (Берліоза) вызываетъ душливую атмосферу, пресыщенную запахомъ вина и съѣстныхъ припасовъ».

Фактъ синэстезіи, встрѣчающейся у людей съ болѣзненно развитой чувствительностью, безспоренъ. Еще болѣе безспоренъ тотъ фактъ, что художникъ можетъ въ звукахъ отразить настроеніе, вызванное зрительными впечатлѣніями. Но музыка передаетъ чувство, а не конкретное видѣніе композитора, и до сихъ поръ никто не могъ привести случая, чтобы слушатель, даже подверженный синэстезіи, могъ въ чистой музыкѣ увидѣть тѣ самыя картины, которыя поразили воображеніе музыканта. Жанъ д'Удинъ самъ признаетъ это, когда говоритъ: «я согласенъ съ поэтомъ Рэмбо, что гласныя имѣютъ какъ бы свой цвѣтъ, но если онъ хочетъ мнѣ навязать свою гамму: А черное, Е бѣлое, І красное, У зеленое, О синее, я ему скажу: виноватъ, для васъ это вѣрно, а для меня невѣрно». Но если синэстезія настолько субъективна, то, очевидно, она не можетъ имѣть значенія при воспріятіи художественнаго произведенія. Авторъ отказывается сдѣлать этотъ выводъ. Для него каждой музыкальной мелодіи соотвѣтствуетъ опредѣленное зрительное впечатлѣніе: ноктюрнъ Шопена вызываетъ «неми-

нуемое представлєніе о тепломъ дождѣ, падающемъ на растительность дѣвственнаго лѣса»; музыка Глюка рисуетъ ночную птицу, сидящую въ дуплѣ; тэмбръ англійскаго рожка «очень похожъ на лебедя». Вагнеръ передаетъ даже колебанія бѣлаго шарфа Изольды, призывающей возлюбленнаго, а «аккордъ статическаго характера рисуетъ поцѣлуй, который самъ статиченъ». Музыка, по мнѣнію Жана д'Удина, есть лишь «переложенное въ звуки движеніе» и «пластическій синонимъ» даже самыхъ сложныхъ формъ, вовсе не такъ трудно найти, напр., фуга соотвѣтствуетъ игрѣ въ чехарду.

Въ доказательство своей теоріи музыки, Жанъ д'Удинъ приводитъ систему ритмической гимнастики Жака Далькроза. Путемъ мускульныхъ тѣлодвиженій она воспитываетъ чувство ритма и музыкальный слухъ. Ученики научаются пластически передавать рисунокъ мелодіи, отмѣчая длину каждой ноты и перемѣняя движенія при малѣйшей перемѣнѣ темпа. У учениковъ Далькроза тѣло абсолютно свободно и всѣ члены автономны. Всякое приказаніе воли, безъ малѣйшей задержки и съ поразительной точностью, исполняется послушными мускулами. Чувство мускульнаго усилія опредѣляетъ звуковую длительность и понятіе такта настолько точно для учениковъ Далькроза, что послѣ недвижной паузы въ нѣсколько тактовъ они всѣ вступаютъ одновременно. Геніальная педагогическая система Далькроза, развивая пластическую гибкость, въ то же время воспитываетъ музыкальный слухъ и память. Съ точки зрѣнія искусства система Далькроза полезна тѣмъ, что уничтожаетъ привилегіи такъ называемаго «абсолютнаго слуха», который прежде считался даромъ немногихъ счастливыхъ. Физическая изошренность слуха и формальная память не будутъ служить признакомъ музыкальнаго дарованія, и тѣ, кто раньше не могъ проявить своей художественной натуры, теперь, быть можетъ, окажутся впереди прежнихъ избранниковъ.

Но развивая формальныя способности, Далькроза лишь подготавливаетъ матеріалъ и школьные экзамены въ его школѣ въ Хеллерау, конечно не могутъ считаться явленіями искусства. Мраморщикъ, обтесывающій глыбы

камня, еще не есть скульпторъ и его работа, очевидно, не можетъ быть признана художественной.

Но пылкіе почитатели системы Далькроза стремятся увидѣть въ физическихъ упражненіяхъ его учениковъ какое то новое искусство, научно усовершенствованный дунканизмъ. Матеріалисты спѣшатъ использовать его педагогическій гений для своихъ цѣлей и съ торжествомъ объявляютъ, что «пластическій синонимъ» фуги Баха или сонаты Бетховена, наконецъ, найденъ въ видѣ ловкихъ прыжковъ и граціознаго бѣга юныхъ «далькрозятъ». Безупречно точная пластическая передача внѣшняго рисунка мелодіи принимается за нѣчто равнозначущее музыкѣ и приводится въ доказательство того, что музыка порождена жестомъ и въ жестъ обратится. Скромный учитель, всегда просившій публику не смотрѣть на его учениковъ, какъ на танцовщиковъ, невольно поддается увлеченію своихъ друзей и введенная сначала въ видѣ одного изъ ритмическихъ упражненій «интерпретація» симфонической музыки грозитъ выродиться въ новую школу босоножія.

Но ритмическая гимнастика невольно доказываетъ какъ разъ обратное тому, что такъ хотѣлъ бы доказать Жанъ д'Удинъ. Несмотря на пластическую выразительность и математическую точность «имитациі», настроеніе и волнующая сущность музыки совершенно не поддаются передачѣ жестомъ. Въ музыкѣ остается неуловимая сила, которая воздѣйствуетъ на слушателя, помимо всякихъ зрительныхъ образовъ и иногда даже вопреки имъ.

Какъ директоръ парижскаго института ритмической гимнастики, Жанъ д'Удинъ съ полнымъ знаніемъ дѣла могъ изложить основные принципы системы Далькроза. Восторженный поклонникъ этой системы, кн. Сергѣй Волконскій признаетъ въ предисловіи, что именно глава о ритмической гимнастикѣ побудила его перевести книгу для русскихъ читателей, несмотря на нѣкоторое несогласіе во взглядахъ съ авторомъ. Переводчикъ любезно хочетъ объяснить противорѣчія и ошибки Жана д'Удина его «увлекающимся темпераментомъ». Но логическія подтасовки и ложныя утвержденія фран-

цузскаго эстета скорѣе объясняются неправильностью основной точки зрѣнія, заставляющей его искать во всемъ лишь фізіологическихъ проявленій человѣческой особи.

Ю. Слонимская.

М Е М У А Р Ы В А Г Н Е Р А.

Wo viel Licht, ist starker Schatten.

Goethe.



В издательствѣ «Грядущій День» вышли подъ редакціей А. Волинскаго четыре большихъ тома мемуаровъ и писемъ Рихарда Вагнера, въ томъ числѣ его автобіографія, написанная между 1866 и 1873 гг. и опубликованная лишь въ 1911 году. Происхождение этой новой, четвертой по счету автобіографіи ¹⁾ Вагнеръ объясняетъ въ предисловіи, посвященномъ женѣ: «Содержащаяся въ этой книгѣ замѣтки записаны въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ подъ мою диктовку моей подругой и женою, которая хотѣла услышать отъ меня самого исторію моей жизни».

Это предисловіе объясняетъ въ ней многое. Если и вообще самое трудное въ автобіографіи быть наединѣ съ собою, забыть окружающихъ, то это почти невозможно, когда она написана для другихъ, особенно для близкаго человѣка, для возлюбленной. Можетъ ли здѣсь не быть рисовки, позы, желанія оправдаться и выдвинуть свое «я», затемняя фонъ, на которомъ оно выступаетъ? Мемуары Вагнера не избѣгли этой участи.

Однако, значеніе ихъ не въ правдивости Вагнера съ самимъ собою, не въ объективности изложенія событій его жизни. Разносторонняя дѣятельность Вагнера достаточно освѣщена въ безконечномъ множествѣ

¹⁾ «Автобіографическій очеркъ», написанный въ 1843 г. для «Zeitung für die elegante Welt» Лаубе. (Собр. соч. т. I), «Посланіе къ друзьямъ», Лейпцигъ 1852 г. (Соч. Т. IV); «Жизнеописаніе.—Дѣло и призваніе моей жизни», написано въ 1879 г. для «North American Review»; «Моя жизнь». Мемуары, 2 тома, Мюнхенъ 1911 г.

біографій и спеціальнихъ изслѣдованій: въ одномъ только каталогѣ вѣнскаго музея Эстерлейна на 1892 г. указаны 9462 тома вагнеровской бібліотеки, а за послѣднія десять лѣтъ число ихъ, вѣроятно, удвоилось; для изученія его внутренней жизни мы имѣемъ далеко еще не исчерпанный матеріалъ въ его драмахъ, изъ которыхъ каждая является своего рода личной исповѣдью высокой психологической цѣнности; почти 20-томное собраніе писемъ достаточно рисуетъ его интимную домашнюю жизнь, его отношенія къ женѣ, роднымъ и друзьямъ. Если, несмотря на такое изобиліе біографическаго матеріала, мемуары Вагнера представляютъ выдающійся интересъ, то отнюдь не по возможности узнать какой-нибудь новый, никому неизвѣстный фактъ или какой-нибудь интимный анекдотъ изъ жизни великаго композитора.

Насъ, не пережившихъ великой бури, вездѣ и всегда сопровождавшей дѣятельность этого непримиримаго революціонера во всѣхъ областяхъ искусства, поражаетъ упорное противодѣйствіе, подчасъ даже личная вражда, которую встрѣчали всѣ его начинанія. Призванные судить его современниковъ, и такихъ, къ тому-же современниковъ, какъ Гейне или Ницше, за враждебное отношеніе къ генію, передъ твореніями котораго преклоняется весь міръ, мы невольно ищемъ объясненіе его не въ Вагнерѣ-художникѣ, а въ человѣкѣ, въ личныхъ свойствахъ его характера и въ его отношеніяхъ къ окружающимъ. Самъ Вагнеръ настойчиво требовалъ, чтобы въ немъ не отдѣляли художника отъ человѣка и, полюбивъ его искусство, любили и его личность; это требованіе исполняли его многочисленные враги, перенося на его искусство злобу, зависть и ожесточеніе, которыя, подчасъ въ самыхъ благородныхъ людяхъ, вызывалъ Вагнеръ-человѣкъ. И въ этомъ отношеніи мемуары Вагнера представляютъ документъ громадной цѣнности: въ нихъ Вагнеръ встаетъ во весь ростъ, такимъ, какимъ его видѣли современники, со всѣми его великими достоинствами и столь-же великими недостатками, великими страстями и великими заблужденіями. Въ нихъ раскрываются, наряду съ привлекательными сторонами этой изумительно многосторонней личности, и тѣ темныя силы,

которыя отталкивали отъ него людей, какъ Ницше, Матильда Везендонкъ, Людвигъ II и, наконецъ, Листъ.

* * *

Мемуары Вагнера рѣзко распадаются на двѣ части. Чѣмъ дальше въ прошлое отходить предметъ повѣствованія, тѣмъ больше выступаетъ на первый планъ художникъ и психологъ. На склонѣ дней, оглядываясь на далекій, извилистый путь жизни, Вагнеръ видитъ себя исключительно въ перспективѣ своего развитія, со стороны, какъ чужого, такъ, какъ только Вагнеръ умѣлъ видѣть и разгадывать сложную человѣческую жизнь. Спокойно, какъ о чужомъ, рассказываетъ онъ о своемъ дѣтствѣ и юности; множество мелкихъ штриховъ, незначительныхъ деталей, которыя сохранила его исключительная память, создаютъ живую картину развитія его сложнаго музыкальнаго, драматическаго и сценическаго таланта и раскрываютъ невѣдомую ему самому художественную необходимость, которая привела его отъ робкихъ дѣтскихъ подражаній Шекспиру и Бетховену, къ совершенно новому типу художественныхъ произведеній—музыкальной драмѣ.

Передъ нами—нервный и болѣзненно-впечатлительный ребенокъ, который смотритъ на окружающее широко раскрытыми глазами; самое незначительное происшествіе является важнымъ событіемъ для этой жадной дѣтской души. Театръ, который онъ любилъ болѣзненной недѣтской любовью, кажется ему волшебнымъ царствомъ, гдѣ оживаютъ герои дѣтскихъ сказокъ, рыцари и феи, короли и великаны; музыка—таинственнымъ привѣтомъ изъ этого заколдованнаго міра; жуткая дрожь охватываетъ его уже при настраиваніи инструментовъ. Въ десять лѣтъ это дитя подмостковъ дѣлаетъ первую попытку драматическаго творчества; въ тринадцать сочиняетъ замысловатую кровавую трагедію, «нѣчто въ родѣ Гамлета и Лира», какъ опредѣляетъ ее Вагнеръ въ другомъ мѣстѣ. Но драма одна кажется ему недостаточно сильнымъ средствомъ художественнаго выраженія: онъ рѣшаетъ сочинить къ ней подходящую музыку «въ родѣ музыки Бетховена къ гётевскому Эгмонту». И все это продѣлывается

съ пламеннымъ увлеченіемъ и съ наивной вѣрой въ свои дѣтскія силы, въ которыхъ уже звучитъ несомнѣнный голосъ призванія.

Послѣ первыхъ удачныхъ дебютовъ въ качествѣ молодого многообщающаго композитора начинаются «бродячіе годы» Вагнера, его Lehr-und Wanderjahre. Какой-то неспокойный духъ гонитъ его съ мѣста на мѣсто въ поискахъ новыхъ художественныхъ путей и новыхъ, невѣдомыхъ ему самому, художественныхъ идеаловъ. Въ пестромъ калейдоскопѣ мелькаютъ люди и города: Лейпцигъ, Прага, Вѣна, Вюрцбургъ, Берлинъ, Магдебургъ, Дрезденъ, Нюрнбергъ, Кенигсбергъ, Рига, и, наконецъ, Парижъ. Сюда, въ этотъ новый Іерусалимъ искусства, завлекли молодого композитора поиски художественнаго театра, который онъ видѣлъ въ неясныхъ мечтахъ своихъ; здѣсь онъ искалъ европейской славы и денегъ. Послѣдній пунктъ былъ чуть-ли не самымъ важнымъ въ жизненной программѣ молодого Вагнера: вѣчно нуждавшійся, по уши въ долгахъ, онъ съ завистью глядѣлъ на Мейербера, который сумѣлъ перечеканить свои парижскіе лавры въ звонкіе луидоры и талеры.

Но Парижъ холодно встрѣтилъ молодого мечтателя. Никому не было дѣла до его широкихъ плановъ; вмѣсто блестящихъ триумфовъ и міровой славы, онъ познакомился съ нищетой, какой, кажется, не зналъ до него ни одинъ художникъ. Призракъ голодной смерти, этотъ вѣчный спутникъ парижской богемы, неотступно стерегъ Вагнера и его молодую жену; голодъ былъ ихъ частымъ гостемъ.

Но еще болѣе отрезвляюще подѣйствовало на него близкое знакомство съ художественной жизнью Парижа. Театральный блескъ, ослѣплявшій его на первыхъ порахъ, оказался жалкой мишурой, скрывающей убогіе художественные идеалы парижской публики и парижскихъ артистовъ; единственное глубокое и плодотворное впечатлѣніе онъ получилъ отъ Девятой Симфоніи Бетховена въ исполненіи оркестра Консерваторіи. Для Вагнера, отрешагося ради парижскихъ успѣховъ отъ юношескаго увлеченія Бетховеномъ, въ этой симфоніи звучалъ какъ бы укоризненный голосъ далекой матери-родины, зовущей и прощающей блуднаго сына. Имъ овладѣло горячее

раскаяніе; всѣ помыслы направились на то, чтобы примириться съ этой «родиной», которая грезилась ему въ твореніяхъ Моцарта, Вебера и Бетховена и которой онъ самъ воздвигъ въ послѣдствіи такой величественный памятникъ. Актомъ примиренія долженъ былъ явиться «Летучій Голландецъ», эта самая нѣмецкая опера со времени веберовскаго «Фрейшютца».

* * *

Самая замѣчательная часть мемуаровъ относится къ пребыванію Вагнера въ Дрезденѣ. Съ величайшей яркостью выступаетъ передъ нами образъ оторваннаго отъ дѣйствительности мечтателя, который въ разгаръ революціонной бури 1848 года носитъ съ фантастическими проектами художественнаго возрожденія человѣчества. Съ Бакунинымъ, котораго прихоть случая забросила въ Дрезденъ въ это тревожное время, онъ мирно бесѣдуетъ о роли искусства въ грядущемъ строѣ жизни; Бакунинъ по дружески совѣтуетъ ему совершенно забросить музыку, эту утѣху богатыхъ и праздныхъ, или, въ крайнемъ случаѣ, ограничиться варіаціями на одну революціонную тему: теноръ долженъ пѣть—«обезглавить его!», сопрано—«повѣсить его!», а басы подтягивать: «огня! огня!»... Работая надъ партитурой «Лоэнгрина», Вагнеръ умудряется одновременно сочинять «популярно-поэтическія воззванія къ нѣмецкимъ князьямъ и народамъ», держать зажигательныя политическія рѣчи, которыя создали ему опасную славу дрезденскаго Марата, и давать саксонскому королю дружескіе совѣты сблизиться съ народомъ и осуществить политическую идиллію «Fürst und Volk», эту сантиментальную политическую маниловщину нѣмецкаго либерализма, которая навсегда осталась для него идеаломъ государственной мудрости.

Майское возстаніе 1849 года застало Вагнера въ апогеѣ революціоннаго настроенія. Не принимая активнаго участія въ защитѣ города отъ осадившихъ его прусскихъ войскъ, Вагнеръ проводитъ все время съ руководителями народной обороны, Бакунинымъ, Гейбнеромъ и Тодтомъ, слушать имъ развѣдчикомъ, печатаетъ прокламаціи къ саксонской арміи. Но и тутъ въ немъ не дремлетъ художникъ. Помимо его сознанія, въ его

памяти, наряду съ кровавыми происшествіями междуусобной войны запечатлѣваются мирныя идиллическія картины: яркое весеннее солнце, разряженныя дамы, прогуливающіяся со своими кавалерами въ тѣни народныхъ баррикадъ. Бакунинъ, Гейбнеръ, Семперъ, какъ живые, встаютъ съ этихъ мастерскихъ страницъ. Ночь съ 6 на 7 мая, рѣшившая исходъ народнаго возстанія, онъ проводитъ на наблюдательномъ пунктѣ инсургентовъ, на высокой башнѣ, куда долетаютъ вражескія пули, въ увлекательной бесѣдѣ о философіи и религіи.

* * *

Громадный изобразительный талантъ и тонкая психологическая наблюдательность, богатый образный языкъ и живой юморъ дѣлаютъ первую часть мемуаровъ Вагнера блестящимъ образцомъ нѣмецкой прозы. Въ нихъ нѣтъ порывистости, которая отличаетъ его боевые эстетическіе памфлеты, нѣтъ этой страстной готовности разить, свергать, уничтожать, нѣтъ стремительнаго fortissimo аргументаціи, какъ бы перебивающей самое себя въ погонѣ за ускользающей расплывчатой мыслью. Разсказъ достигаетъ изумительной пластичности; люди живутъ и дышутъ на этихъ мастерскихъ страницахъ; какая-нибудь новая, неожиданная деталь, невзначай оброненное словечко или случайно подмѣченный характерный жестъ дѣлаютъ ихъ высокохудожественной портретной галлереей давно сошедшихъ со сцены театралныхъ и иныхъ знаменитостей, какъ Вильгельмина Шрёдеръ-Девріенъ, Гольтей, Лаубе, Спонтини, Шпоръ.

Но чѣмъ дальше подвигается разсказъ, чѣмъ ближе становится описываемая эпоха, тѣмъ болѣе затемняется и расплывается эта пластическая картина: мелкое и непривлекательное внѣшнее «я», которое было такъ болѣзненно развито у Вагнера, выпираетъ изъ всѣхъ угловъ и заслоняетъ отъ него и отъ насъ весь міръ, въ томъ числѣ и глубоко содержательный внутренній міръ самого Вагнера. Это «я» становится почти единственнымъ предметомъ повѣствованія. Все описываемое черезчуръ близко Вагнеру; люди, съ которыми онъ сталкивался, еще живы и могутъ въ любое мгновеніе снова стать поперекъ дороги; ихъ вражда и событія, о которыхъ

онъ рассказываетъ, слишкомъ волнуютъ его страстный боевой темпераментъ, чтобы онъ могъ возвыситься до полной объективности и быть справедливымъ къ своимъ друзьямъ и врагамъ и, главное, къ самому себѣ. Въ пристрастномъ отношеніи ко всему и ко всѣмъ, въ сугубо несправедливыхъ характеристикахъ современниковъ, въ невѣроятной нетерпимости къ врагамъ и столь-же неслыханной требовательности къ друзьямъ выступаетъ на первый планъ Вагнеръ-человѣкъ, весь еще въ азартѣ борьбы за свои смѣлыя идеи, съ глазами, сверкающими негодованіемъ и злобой, и съ подъятою для удара десницей.

Нельзя сказать, чтобы этотъ образъ былъ черезчуръ привлекательнымъ; нельзя и черезчуръ сурово обвинять недоброжелателей Вагнера, не видѣвшихъ или не желавшихъ искать за отталкивающей внѣшней оболочкой, которою онъ былъ обращенъ къ міру, его внутреннее существо, его душу, полную не только великой ненависти, но и великой любви, способную на величайшую несправедливость, но рядомъ съ тѣмъ и на высокій подвигъ.

Въ каждой строчкѣ второй части мемуаровъ проглядываетъ исключительная, болѣзненная самовлюбленность. Все, что окружаетъ его, что касается его, кажется ему особенно значительнымъ и назидательнымъ для потомства, будь это меню обѣда, выпитая бутылка вина или случайное дорожное приключеніе. Въ каждомъ передаваемомъ фактѣ чувствуется человѣкъ, рассказывающій о себѣ женщинѣ, и къ тому-же влюбленной женщинѣ, и невольно глядящій на себя влюбленными глазами этой женщины, для которой важны и интересны не столько самыя событія, сколько ихъ преломленіе въ душѣ рассказчика. Вся міровая исторія какъ будто вертится вокругъ него; все человѣчество раздѣляется на людей, обнаруживающихъ «возвышенную серьезность мыслей, основанную на совершенномъ знакомствѣ со всѣми его работами и начинаніями» и прочее ничтожное и пошлое стадо, для котораго Вагнеръ и его искусство не представляютъ исключительнаго интереса жизни. Только о первыхъ, «безусловно преданныхъ», онъ еще можетъ говорить съ добродушной снисходительностью, остальные

не заслуживают даже его гнѣва. Но горе и тѣмъ, если они «измѣняютъ» ему и хоть на мгновение перестанутъ рабски, съ полнымъ самозабвеніемъ служить его дѣлу, а подчасъ и просто его прихотямъ! Никакая дружба, никакія прошлыя заслуги не спасаютъ ихъ отъ его пламеннаго негодованія. Такимъ «измѣнникомъ» оказался, послѣ пятнадцатилѣтней вѣрной дружбы, веймарскій режиссеръ Девріенъ, не выказавшій достаточнаго—на взглядъ Вагнера—рвенія къ постановкѣ «Тристана»; такими-же оказались послѣдовательно Берліозъ, Таузигъ, Везендонки. Да и кто могъ бы хоть одинъ разъ не оказаться имъ, когда требованія, которыя предъявлялъ къ окружающимъ Вагнеръ, сводились къ полному, абсолютному забвенію своихъ интересовъ и своей личности и рабскому служенію всѣмъ его переменчивымъ настроеніямъ и капризамъ!

* * *

Несправедливому отношенію къ людямъ, даже одушевленнымъ искреннимъ сочувствіемъ къ грандіознымъ художественнымъ замысламъ Вагнера, немало способствовала его исключительная, доходившая буквально до маніи преслѣдованія, подозрительность. Встрѣчая на своемъ пути всеобщую вражду и недовѣріе, Вагнеръ подъ конецъ жизни увѣрилъ себя въ томъ, что весь міръ въ заговорѣ противъ него; что всѣ его неудачи, такія понятныя, если принять во вниманіе абсолютность его художественныхъ и личныхъ требованій, являются результатомъ происковъ его могущественныхъ враговъ. Такъ, музыкальный издатель Шоттъ, которому надоѣло выдавать безконечные авансы подъ туго подвигающуюся партитуру «Мейстерзингеровъ», оказывается чуть-ли не подкупленнымъ врагомъ: «я долженъ былъ заключить,—пишетъ Вагнеръ,—что онъ поддался какому-нибудь наускиванью противъ меня»; послушный и безкорыстный другъ Таузигъ «сталъ мнѣ подозрителенъ, благодаря своему странному поведенію въ моей гостинницѣ»—это странное поведеніе, казавшееся Вагнеру признакомъ готовящейся измѣны, заключалась въ томъ, что Таузигъ почему-то не хотѣлъ познакомить его съ жившей въ той-же гостинницѣ дамой. Мейерберъ выходитъ въ описаніи Вагнера злымъ геніемъ, который поставилъ задачей своей

жизни погубить его. Съ перваго дня знакомства, въ 1839 году, когда и имени Вагнера никто еще не слыжалъ, Мейерберъ съ геніальнымъ прозрѣніемъ принялъ мѣры противъ своего будущаго соперника. Всѣ его рекомендательныя письма оказываются подлогомъ; театральныя предпріятія, въ которыя онъ рекомендовалъ Вагнера, неизмѣнно кончаютъ крахомъ. И во всемъ этомъ Вагнеръ видитъ сознательную злую волю, и всѣ эти басни повторяютъ вслѣдъ за Вагнеромъ его біографы, превращая проницательнаго французскаго композитора въ какого-то вездѣсущаго мрачнаго демона. О томъ, что вся европейская пресса подкуплена Мейерберомъ, Вагнеръ кричалъ всю жизнь; въ своихъ мемуарахъ онъ многократно и категорически повторяетъ эту нелѣпую басню. А между тѣмъ, на протяженіи всей книги не приведено ни одного факта, который, даже въ освѣщеніи самого Вагнера, подтверждалъ бы столь нелестную характеристику Мейербера.

Жестокая борьба, которую Вагнеръ всю жизнь велъ съ окружавшимъ его художественнымъ міромъ, могла или окончательно сломить его волю или, въ противовѣсъ всеобщему отрицанію, развить въ немъ громадное сомнѣніе. Непризнанный міромъ, окруженный врагами или непонимавшими его друзьями, онъ могъ въ своей поистинѣ титанической борьбѣ съ вѣкомъ опереться только на самого себя; вѣра въ свои силы, въ жившій въ немъ геній, которой не могли сломить никакія препятствія, росла по мѣрѣ того, какъ выростала отдѣлявшая его отъ міра стѣна непониманія и взаимнаго отчужденія; въ этой, созданной изъ однихъ крайностей, построенной въ такихъ крупныхъ и несоразмѣрныхъ пропорціяхъ, натурѣ, она должна была разростись до чудовищныхъ размѣровъ. Слѣды почти болѣзненнаго сомнѣнія щедро разсѣяны по всей книгѣ; наряду съ самымъ изощреннымъ самоанализомъ въ ней встрѣчается наивное самохвальство и доходящее до филистерства самолюбованіе.

* * *

Таковъ не особенно привлекательный внѣшній обликъ Вагнера, который представляется намъ при чтеніи его мемуаровъ; такимъ знали и видѣли его современники. Его кипучая дѣятельность, его всеобъемлющій

геній, его пламенный энтузіазмъ могли поразить воображеніе даже такихъ людей, какъ Ницше, и надолго приковать къ нему. Но личнаго столкновенія съ Вагнеромъ не выдерживали самые горячіе его апологеты, какъ Везендонки, Таузигъ, какъ Ницше, пожертвовавшій ему половиной жизни и, кажется, половиной своей индивидуальности, и подъ конецъ даже Листъ, служившій ему, какъ рабъ, въ продолженіе тридцати лѣтъ. Его «я» занимало во внѣшнемъ мірѣ слишкомъ много мѣста и больно задѣвало окружающихъ своими острыми углами. Этотъ человѣкъ не только не терпѣлъ другихъ боговъ рядомъ съ собою, но гнулъ и ломалъ всякую индивидуальность. Достаточно вспомнить извѣстный эпизодъ съ партитурой Брамса, которую принесъ ему Ницше, чтобы понять, какой тяжелый гнетъ испытывали вблизи его люди съ мало-мальски стойкой индивидуальностью. Передъ нимъ могли преклоняться, какъ передъ геніемъ, но не любить его, какъ человѣка, и мемуары Вагнера, несмотря на явное желаніе оправдаться и облить себя, лучше многотомныхъ біографическихъ изслѣдованій объясняютъ неизбежность разрыва съ Везендонками, съ Людвигомъ Баварскимъ, съ Ницше, съ Листомъ.

Однако, было бы несправедливо прилагать къ Вагнеру обычный средній масштабъ человѣческихъ дѣяній. Осуждая его безусловно гипертрофированное внѣшнее «я», нужно соразмѣрить его съ его внутреннимъ содержаніемъ, и въ этой перспективѣ получается совершенно иная оцѣнка его поступковъ и его отношенія къ внѣшнему міру. То, что насъ такъ неприятно поражаетъ—его отталкивающая самовлюбленность—было внѣшнимъ, изуродованнымъ въ борьбѣ съ міромъ отраженіемъ фанатической любви къ жившему въ немъ генію, который занималъ такое исключительное положеніе не только въ его собственномъ кругозорѣ, но и на горизонтѣ міровой жизни. Рядомъ съ нимъ окружающіе Вагнера, не исключая даже Листа, дѣйствительно, казались пигмеями, на которыхъ онъ не могъ смотрѣть иначе, какъ свысока, съ добродушной снисходительностью. Изъ сознанія внутренняго величія родилась въ немъ его чудовищная нетерпимость; его фанатическая вѣра въ себя, помогавшая ему полъ-вѣка бороться

съ міромъ и доставившая ему подъ конецъ полную побѣду, разрослась въ настоящую манію величія, которая не позволяла ему видѣть въ окружающихъ не только таланты, подчасъ даже незаурядные, но даже просто живыхъ людей съ самобытной личностью.

Истинно любили Вагнера только тѣ, кто разъ навсегда пожертвовалъ ему своею жизнью и своею личностью. Тѣ, кто не гнулъ—сами уходили отъ него. Иные—съ проклятіемъ, какъ Ницше, иные—съ горькой обидой въ душѣ, какъ старый Листъ, который, разлюбивъ Вагнера—человѣка, не разлюбилъ великое дѣло генія и, прослуживъ ему всю жизнь, сослужилъ послѣднюю службу своей жалкой одинокой смертью въ Байрейтѣ. Тѣ-же, кто не понималъ, кто былъ Вагнеръ, ненавидѣли его со всей страстью оскорбленнаго самолюбія, какъ Гансликъ, и переносили свою ненависть къ Вагнеру—человѣку на Вагнера—художника и на его великое искусство.

Зигфридъ Ашкинази.

БИБЛЮГРАФІЯ.

В. Всеволодскій (Гернгроссъ). Театръ въ Россіи въ эпоху Отечественной войны. С.-Петербургъ 1912. in 8° 198+1 стр.

До настоящаго времени наиболѣе разработанной эпохой въ исторіи русскаго театра является, благодаря трудамъ г.г. Морозова, Шляпкина, Пекарскаго и Тихонравова, первоначальный періодъ стариннаго театра на Руси. Трудъ Г. Всеволодскаго вноситъ вторую законченную по разработкѣ эпоху русскаго театра,—именно періодъ съ 1807 по 1815 г.г. Авторъ чрезвычайно добросовѣстно и съ большой любовью къ дѣлу использовалъ все напечатанное по театру въ эту эпоху, начиная съ мемуаровъ, записокъ и воспоминаній современниковъ, кончая театральными рецензіями.

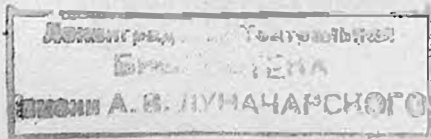
Отечественная война сыграла огромную роль въ русской культурѣ, принесла много благихъ плодовъ духовному развитію русскаго общества. Театръ, служа отраженіемъ жизни общества, также пробудился къ самостоятельности; съ этого времени мы перестаемъ слѣпо подражать ино-

странцамъ, царившимъ ранѣе не русской сценѣ, наступаетъ моментъ возникновенія національнаго русскаго театра; подробно отмѣчая это явленіе, авторъ въ рядѣ талантливо и живо написанныхъ очерковъ даетъ полную картину русскаго театра въ эту знаменательную эпоху, когда расцвѣтъ русскаго театра создали крупные таланты: Екатерины Семеновой, Яковлева, Шушерина, Каратыгиной, Рыкалова и др. Посвятивъ цѣлую главу Семеновой, авторъ основательно изслѣдовалъ, какъ сложился характеръ игры этой знаменитой въ свое время артистки, и то вліяніе, которое имѣли на нее Жоржъ и Гнѣдичъ. Далѣе авторомъ указано значеніе кн. Шаховскаго въ исторіи театра, описаны театральная администрація, оперный театръ во главѣ съ Кавосомъ, дѣятельность котораго обрисована какъ педагога, композитора и какъ капельмейстера, затѣмъ идетъ балетъ, съ Дидло и Глушковскимъ, провинціальный и московскій театры, и наконецъ, французскій театръ съ трагической судьбой его артистовъ. Трудъ свой авторъ снабдилъ указаніемъ всѣхъ использованныхъ имъ источниковъ. Внѣшность книги безукоризненна: шрифтъ, бумага не оставляютъ желать ничего лучшаго; въ книгѣ свыше 30 иллюстрацій, которыя подобраны съ большимъ вкусомъ, по большей части изъ частныхъ собраний, съ рѣдкихъ портретовъ, гравюръ и литографій.

Въ общемъ трудъ Г. Всеволодскаго безспорно цѣнный вкладъ въ исторію русскаго театра, къ составленію которой, кстати сказать, пора бы приступить. Нельзя же не имѣть полной исторіи театра и довольствоваться такими болѣе чѣмъ посредственными трудами, какъ труды Арсеньева и Божерянова!

В. Адарюковъ.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризенъ.



ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^о, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему наключать въ себѣ: записки и воспоминанія театралныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: *З. Ашкинази*—«Мистерія, драма и моралитетъ»; *Н. Долгова*—«Теорія трехъ единствъ»; *В. Гернгроссъ*—«Театръ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ»; *П. П. Гнѣдича*—Къ постановкѣ «Женитьбы Го-голя»; *Н. А. Попова*—«О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ»; *П. А. Рос-сіева*—«Объ артистѣ Максимовѣ»; *Ю. Слонимской*—«Пантомима»; *Д. В. Филосо-фова*—«Дневникъ правовѣда 30-хъ годовъ»; *Georg Fucks*—«Кальдеронъ на совре-менной сценѣ»; *В. Чехова*—«Психологическія проблемы сценическаго творчества» и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма загра-ничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка* и *Herm. Bahr'a*; изъ Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty* и Лондона—*Philip W. Sergeant*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца)
шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручатель-ствомъ гг. казначеевъ,

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.