

СТУДИЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 1 октября 1911 г.

№ 1.

ЦѢНА 25 к.

СТУДІЯ

№ 1.

1-го Октября.

1911 г.

СОДЕРЖАНИЕ № 1-го: 1) Отъ Редакціи. 2) Идея „Живого трупа“. Ю. Айхенвальда. 3) „Живой трупъ“ на сценѣ Художественнаго театра. Н. Эфроса. 4) „Мысли“, стих. О. Гзовской. 5) „Мольеръ“, ст. Ф. Ф. Коммисаржевскаго. 6) Фельетонъ: „Разговоръ“, князя Сергѣя Волконскаго. 7) „Старое и новое.“ Д. Варпаева. 8) „Музыкальна жизнь.“ В. Коломійцова. 9) „Бетховенскій циклъ“. О. Риземана. 10) „Петербургскія письма.“ Л. Василевскаго. 11) Новыя постановки: „Частное дѣло“, отъ Тихона Иолнера; „Снѣгъ“, отъ Е. Чальевой; „Опричникъ“, „Луиза“ и „Генрихъ VIII“, отъ О. Риземана; „Театръ Корша“, отъ Спартака; „Черныя маски“, отъ О. Ковальской. 12) Зарубежомъ: Мюнхенскія письма.—„Театръ Принца-Регента.“ А. Андреевскаго; „Орестея въ постановкѣ М. Рейнгардта.“ В. Степановой. 13) Хроника: московская и петербургская. 14) Корреспонденція. 15) Наши приложенія: М. Врубель—„Душа моя мрачна.“ К. Богаевскій—„Гобелень“. 16) „Живой трупъ“—3 картины и 4 группы; „Частное дѣло“—1 картина; два портрета. О. Гзовской.—„Вечеръ мелоластики“ и танецъ „Сатиръ и Нимфа“.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

И въ вѣчномъ хорѣ мірозданья
Звучитъ струной душа моя.

Кнутъ Гамсунъ.

I.

Встаетъ солнце въ золотѣ зорѣ и гаснетъ въ багряницѣ заката. Совершаютъ свой неизмѣнный, свой предначертанный путь миллионы невидимыхъ міровъ и, рожда-
ясь въ безбрежности временъ, какъ волны въ океанѣ, идутъ на смѣну днямъ новые дни...

«Азъ есмь Альфа и Омега, Первый и Послѣдній» (Апокалипсисъ, гл. 1), Духъ Созидающей, та Воля, которая воздвигла горы, вспѣнила моря и населила міръ безчисленными созданіями.

Духъ Жизни! Онъ всюду: въ блескѣ звѣзды, въ проносящемся облакѣ, въ крикѣ ребенка, въ столахъ умирающаго. Онъ—въ благоуханіи цвѣтущаго поля, въ зернѣ, пробивающемъ земную кору. «Духъ дышетъ, гдѣ хочетъ» и нѣтъ для него достойнаго и недостойнаго, малаго и великаго, нѣтъ ничего утраченнаго, потому что все приходитъ, возвращается къ нему, какъ къ Первоисточнику.

Великая Сила, вѣчно созидающая и разрушающая, многоликое и всегда таинственное божество—Жизнь! И въ ней, среди ея стихійныхъ устремленій—человѣкъ, существо, которому, какъ всему, дано размножаться и умирать. Но не только это! Нѣчто гораздо большее дано ему—то, что отличаетъ его отъ звѣря, отъ растенія, отъ ядра безконечно дѣлимой клѣтки: мыслить долженъ онъ, познавать и творить.

Творить «волю Пославшаго, волю Жизни»...

Съ тѣхъ поръ, какъ совершенствующееся сознание заставило человѣка покинуть дикія пещеры и бросить каменныя орудія,—черезъ всѣ вѣка идетъ онъ, совершая гигантскую работу: жизнь для жизни творить онъ, медленно побѣждая враждебныя стихіи, касаясь своей пытливой мыслью тайнъ, борющихся вокругъ него и въ немъ самомъ. Но этотъ, вѣчно преодолеваемый, ужасный и прекрасный, міръ дѣйствительности

неумолчно входилъ въ душу человѣка звуками, красками, линіями, рождалъ въ ней безчисленные образы. И охваченный ихъ неотразимой властью человѣкъ бралъ въ руки рѣзецъ, перо, кисть, ударялъ по струнамъ кивары и создавалъ новый міръ: жизнь переплощенную, преображенную, синтезъ матеріальныхъ формъ и творческаго сознанія—Искусство.

II.

Была, существовала Троя, но распались въ прахъ ея стѣны, заржавѣли погребенные подъ руинами доспѣхи героевъ, и только жалкіе обломки говорятъ намъ о реальности ея существованія. Но до сихъ поръ, въ стихахъ Илиады «пылаетъ разрушительный бой истребленія, подъ ногами бѣгущихъ гремятъ берега и броней одѣянный, силу свою Ахиллесъ испытуетъ, гривистый шлемъ поднимаетъ блистательный Гекторъ».

Умолкла навсегда, какъ фактъ, какъ дѣйствительность междоусобная борьба Бѣлыхъ и Черныхъ во Флоренціи, но въ „Divina Commedia“ неумолчно звучитъ скорбь великаго изгнанника Данте, и грозно заключены въ желѣзные круги Ада на всѣ времена, клочущія страсти враждующаго человѣчества, и нѣжною рукою ведетъ насъ безсмертная Беатриче черезъ девять небесъ къ созерцанію отвлеченной Истины и Красоты.

Исчезли поколѣнія людей—боговъ, людей—героевъ, покинувшихъ землю для сіяющей Вальгаллы, но въ мощныхъ звукахъ вагнеровскаго «Зигфрида», въ побѣдномъ кличѣ «Валькирій», вновь открываютъ они прекрасные лики, зовутъ человѣчество къ освобожденію отъ рабства безсилія...

Жизнь во всемъ ея объемѣ, со всей ея красотой и ужасомъ, обширной прозой и трагическимъ паэосомъ, во всей ея несомнѣнной реальности воспринимаетъ художникъ-геній и, претворивъ въ душѣ своей, выявляетъ какъ безсмертный образъ, какъ мысль, какъ запечатлѣнный міръ.

И нѣтъ ничего такого въ жизни, что не могло бы войти въ искусство: какъ можно вообразить себѣ Пушкинскаго «Скупого Рыцаря» безъ этихъ, глубоко жиз-

ненныхъ, мощно-грубыхъ опредѣлений нечистой, безпокойной совѣсти:

„Когтистый звѣрь, скорбящій сердце—совѣсть,
Незванный гость, докучный собесѣдникъ,
Заимодавецъ грубый: эта вѣдьма...“

Или «Сказку о рыбацкѣ и рыбакѣ» безъ ветхой землянки и разбитаго корыта?!

А развѣ Врубелевскій «Панъ»—миѳологическое божество по имени—не есть ли онъ духъ славянскаго Полѣсья, древній дѣдъ литовскаго бора, съ жемчужной бородой до пояса, съ лунными, зоркими глазами, пронизывающими серебряную дымку тихихъ, веселыхъ болотъ?!

«Искусство относится къ дѣйствительности, какъ вино къ винограду»—сказалъ Грильпарцеръ, и несомнѣнно, что художникъ является тѣмъ виноградаремъ, который творитъ драгоценнѣйшій напитокъ изъ виноградина времени, и чѣмъ сокровеннѣе, чѣмъ искреннѣе и глубже эта связь между художникомъ и эпохой, тѣмъ могущественнѣе чары его созданий. Да, онъ сынъ своего времени, онъ—дитя своей націи, глашатай дней жизни. Колоссальныя созданія Микель-Анджело—это линіи и формы титанической борьбы эпохи Возрожденія, сбрасывавшей съ себя мрачное бремя Средневѣковья. Былъ этотъ титанизмъ въ умственномъ и художественномъ движеніи Ренессанса, какъ была въ немъ и осіянная тоска Рафаэлевскихъ Мадоннъ, тоска христіанства, распятаго на каменномъ ложѣ мертвой схоластики. И лишь на первый взглядъ душныя кошмары Франческо Гойя—только фантастика: нѣтъ, они неразрывно связаны съ кровавыми застѣнками «инквизиціонной хунты». Великій художникъ Гойя былъ также великимъ гражданиномъ своей страны, создавая офорты «Los Caricños»—сатиры на жизнь испанскаго духовенства и аристократіи XVIII вѣка.

Великое произведеніе искусства—достояніе общечеловѣческое, культурный фактъ огромной цѣнности и значенія. Но творецъ его, въ основныхъ чертахъ своего творчества, всегда націоналенъ: въ ноктюрнахъ и мазуркахъ Шопена звучитъ польская душа, граціозно-легкомысленный Ватто могъ быть только французомъ, какъ только русскій художникъ Суриковъ могъ создать знаменитую «Боярыню Морозову», а Рѣпинъ—волжскихъ «Бурлаковъ».

III.

Заключенный такимъ образомъ въ неизбежный кругъ жизненныхъ воздѣйствій, художникъ, тѣмъ не менѣе, въ сферѣ внутренняго опыта своего, въ выборѣ творческаго пути и въ самой манерѣ своей, всегда индивидуаленъ и свободенъ: какъ онъ запечатлѣтъ міръ—это дѣло его темперамента, таланта, его силъ. Поэтому одинаково законны, одинаково правожизненны и пышныя формы Рубенсовскихъ вакханокъ, и утонченно-мистическія линіи Боттичеллиевскихъ фигуръ.

И если Островскій въ драмѣ шель путемъ закрѣпленія быта, путемъ «бытового натурализма», то Гоголь въ «Ревизорѣ» тоже взялъ русскій бытъ, но раскрѣпостилъ его, создавъ изъ реальныхъ формъ и условныхъ подробностей—ирреальный образъ фантаста Хлестакова, рѣющій на крыльяхъ комическаго паѳоса надъ поколѣніями русскаго общества во всѣхъ его слояхъ.

Такъ ищетъ душа художника, каждая, свой способъ выраженія, свою истину. И потому такъ сложны и многообразны эти исканія. Ихъ нельзя уложить въ разъ навсегда опредѣленную догму, ибо гдѣ догма, тамъ конецъ пути... А конца не должно быть, и не дано знать человѣку абсолютной истины, абсолютной красоты. Лишь вѣчное стремленіе къ нимъ, лишь по-

стоянная дѣйственная тоска о нихъ—вотъ Архимедовъ рычагъ, вотъ великій стимулъ творчества.

Въ мучительной борьбѣ съ дѣйствительностью, въ борьбѣ съ самимъ собой проходитъ жизнь творца-художника! Тяжела и терниста его дорога въ гору, всегда въ гору: впередъ и впередъ—отъ образа къ образу, отъ преодоленія къ преодоленію. Миръ тѣмъ, кто палъ не побѣдивъ! Пусть бросятъ въ нихъ камнемъ—не знавшіе дерзаній и паденій. Слава и безсмертіе тѣмъ, кто далъ человѣчеству новые образы, новые символы, новыя заповѣди!.. Ихъ царство—царство духа. Ихъ мысли, ихъ творенія—свѣточки, указывающіе путь къ единственно оправдываемой, конечной цѣли земныхъ исканій: «прекрасная жизнь прекраснаго человека»!

Не случайно избрано названіе нашего журнала. «Студія»—это мастерская художника; это неустанный трудъ; начало и конецъ; кузница, гдѣ выковываются идеи и образы, гдѣ протекаетъ и завершается весь циклъ творческой работы.

In Labore-dignitas.

Въ трудѣ—честь!

И пусть будетъ нашъ молодой журналъ той «Студіей», гдѣ всякая честная, искренняя и вдохновенная мысль найдетъ себѣ и вѣрныхъ товарищей, и достойныхъ противниковъ. Призываемъ первыхъ, привѣтствуемъ вторыхъ!

Редація.

oooooooo

ИДЕЯ „ЖИВОГО ТРУПА“.



Кромѣ смерти, есть посмертное. Глубокая радость—въ томъ, что хотя Толстой умеръ, его литературное творчество продолжается. Изъ-за могилы, какъ бы оттуда, приходятъ и будутъ приходить его новыя сочиненія. Ихъ собраніе—еще не полное. Къ тому же эти посмертныя страницы принадлежатъ главнымъ образомъ Толстому-художнику, а не мыслителю, — и отъ этого очень много выигрываетъ читающее человѣчество. Въ послѣдніе годы, правда, творца великихъ выдумокъ заслонилъ въ глазахъ общества моралистъ, проповѣдникъ, мыслитель одностороннихъ мыслей. Но несомнѣнно, что если есть какія-нибудь мели въ томъ грандіозномъ явленіи природы, которое можно назвать Толстовское море, то это именно—его теоретическая сторона, его мораль и философія. Безспорно только одно, зато самое важное и счастливое: Толстой-художникъ.

Это онъ написалъ „Живой трупъ“, хотя написалъ рукою, уже дрогнувшей въ своей благословенной силѣ. Новая пьеса—въ общемъ произведеніе слабое и блѣдное. Для всѣхъ ясно, что не только она не закончена, но и не начата. Было бы очень легко помириться съ ея внѣшними несообразностями, но трудно принять недостаточную внутреннюю очерченность событій и характеровъ, отсутствіе въ нихъ пластики, малую выразительность рѣчей.

И все-таки чувствуется въ драмѣ Толстой. Онъ вспыхиваетъ здѣсь и тамъ своими Божьими искрами. Только онъ умѣетъ такъ сразу и рѣшительно вводить въ самую средину сюжета и жизни вообще; только его достояніемъ являются всѣ эти правдивыя и простыя черты, живой реализмъ, естественность діалога; только у него слышится это теплое дыханіе вѣры въ человѣка, дуновение чистоты, которое вѣетъ даже надъ головою цыганки. Глубоко-драматиченъ „Живой трупъ“, но именно Толстой сдѣлалъ такъ, что пьеса его все же оставляетъ въ душѣ читателя какое-то примирительное и свѣтлое настроеніе и не споритъ противъ этихъ предсмертныхъ словъ само-

убійцы съ пулей въ сердцѣ: „Какъ хорошо... какъ хорошо“...

Какъ хорошо!.. И прежде всего хорошо и отраденъ самый фактъ существованія драмы. Трогательно уже то одно, что въ 1900 году семидесятидвухлѣтній старикъ, угрюмо отрешившись отъ себя какъ отъ художника, повинуюсь однако стихійной силѣ таланта, тряхнулъ своей великой стариной и опять дѣлается беллетристомъ, и пишетъ о любви и цыганкахъ, о жизни грѣшной, но милой, и опять передъ нимъ изъ темной дали годовъ выступаютъ, казалось бы, навсегда забытые образы и темы. Опять слышатся старому слуху давно отзвучавшіе мотивы, — всѣ эти „Шоль мэ вѣрста“, „Не вечерняя“ и „Часъ роковой“; и Толстой, сосредоточенный проповѣдникъ Толстой, снова, какъ бывало, понимаетъ гуляку Афремова и Федю, которые хотѣли бы умереть подь

сихъ условностей и лжи, въ оцѣпенѣлыхъ рамкахъ пошлости. Онъ горько сѣтуетъ на то, что кровь и душа, и нервы цыганскихъ пѣсенъ куда-то дѣваются, исчезаютъ въ безплодной растратѣ жизни, и вотъ не претворяется, не переходитъ въ дѣйствительность вино и восторгъ поэзіи, и Маша, которая „открываетъ небо“, проситъ денегъ „на души“ и сама не понимаетъ своихъ пѣсенъ. Нѣтъ, онъ не трупъ, Федя. „Милые черные глаза“, вино, улыбка—это вливаетъ въ него энергію и силы. Если же, въ концѣ концовъ, не удовлетворяетъ его и богема, цыганство съ его пѣснями и плясками, то это, во всякомъ случаѣ, тоже говорить о жизни, а не о смерти. Нѣтъ болѣе удовлетвореннаго и спокойнаго существа, чѣмъ трупъ: Федя же, милый и безпутный Федя, не удовлетворень и неудовлетворимъ, — какая же это смерть? 4

Не въ мертвенности трагическая вина „Живого трупа“

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ. „ЖИВОЙ ТРУПЪ“.

Съ фот. К. Фишеръ.



„У цыганъ.“—Картина 2-я.

звуки цыганскихъ пѣсенъ и слышать надъ собою въ гробу какую-то панихиду разгула. Опять рѣютъ милыя, знакомыя имена, и съ прежней настойчивостью говорятъ о себѣ привычныя и родныя ассоціаціи,—эта воскресшая Анна Каренина. Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...

Такъ смотритъ на насъ со страницъ „Живого трупа“ старый гений, воскреситель своей и чужой молодости. Кромѣ того, ему же, гению, принадлежит и великая идея драмы.

Передъ нами вовсе не новая глава изъ „Мертвыхъ душъ“, и нѣтъ символа въ самомъ заглавіи пьесы: Федя далеко не „живой трупъ“ (скорѣе является такимъ камергеръ Каренинъ). Федя не мертвая, а живая душа,—потому-то онъ и сумѣлъ обворожить всѣхъ: и Лизу, и Машу, и Саню. Сокровенное ядро его семейной несчаствливости—въ томъ, что онъ не можетъ довольствоваться мертвой видимостью брака и счастья: его гложетъ ревность къ Каренину, онъ себя считаетъ мужемъ незаконнымъ. Про себя и жену не можетъ онъ сказать мы: и смертный приговоръ браку звучитъ въ его толстовски-простыхъ и толстовски-выразительныхъ словахъ: „все буду я—я, а она—она“. Права цыганка, говоря ему, что онъ — „живой человекъ!“ Иначе онъ не зналъ бы ревности, не сверлила бы его мысль о правѣ на Лизу, и онъ существовалъ бы тихо, жилъ бы мертво. На самомъ же дѣлѣ ему въ жизни нужна игра, „изюминка“, вызывающая броженіе; тѣсно ему и душно среди всяче-

и оправданіе его гибели, а въ томъ, что онъ хотѣлъ избѣгнуть трагедіи, — въ томъ, что онъ хотѣлъ не умереть дѣйствительно, а только сыграть въ смерть. Онъ совершилъ этимъ двойное кощунство: противъ жизни и противъ смерти. Онъ забылъ, что жизненные узлы не распутываются: ихъ можно только разрубить,— и чаще всего мечемъ смерти, мечемъ Азраила. Въ жизни не можетъ быть благополучія, и нельзя все въ ней устроить къ общему удовольствію, какъ этого желалъ Федя. Онъ рассчитывалъ на вѣшнее: онъ думалъ, что симуляція самоубійства наладитъ все, что жизненный ларчикъ откроетъ простая механика; между тѣмъ, и реальность, и искусство одинаково отъ героя требуютъ внутренняго усилія, катастрофы, муки. И вотъ, преступное покушеніе обойти этотъ законъ жизни, перехитрить ее, обойтись безъ страданія,—это и не могло остаться для Феде наказаннымъ. Долженъ былъ прійти и подслушать только кажуційся случайнымъ, а на самомъ дѣлѣ посланный Немезидой Артемьевъ; долженъ былъ въ роковую минуту явиться и дать револьверъ этотъ, удивительно намѣченный Толстымъ, полубезумный „гений“ Иванъ Петровичъ. Если бы Федя былъ Лопуховъ, если бы его сочинилъ Чернышевскій, то въ такомъ случаѣ — да, все могло бы кончиться пріятно и плоско. Но Толстой не Чернышевскій; изъ плоскости онъ сдѣлалъ глубину, изъ анекдота — трагедію. Такова вина Феде передъ жизнью, и лишь поскольку эта вина есть за нимъ, лишь поскольку въ данномъ, опредѣленномъ смыслѣ, онъ,

дѣйствительно, механиченъ, онъ, дѣйствительно, — трупъ.

А противъ смерти согрѣшилъ онъ тѣмъ, что разыгралъ съ нею какой-то водевилъ, — буквально водевилъ съ переложиваніемъ. Онъ надѣлъ на себя маску смерти, онъ притворился мертвымъ: за это онъ умеръ взаправду, — изъ живого трупа сдѣлался трупъ мертвый. Нельзя играть въ могилу, — мало одного обряда смерти: нужна смерть реальная. Такъ и жизнь, и смерть — обѣ взяли свое: жизнь не захотѣла быть анекдотомъ, смерть не захотѣла быть маскарадомъ. И замѣчательно, что послѣ того, какъ въ союзѣ Лизы и Каренина все, повидимому,

носить толстовскую драму въ театрѣ? Слѣдовало ли быть „Живому Трупѣ“, какъ спектаклю?..

Когда стало извѣстно, что право перваго сценическаго осуществленія посмертной пьесы Льва Толстого дано театру Станиславскаго и Немировича-Данченко, — поднялся великій шумъ и въ театрахъ, и въ той части печати, которая принимаетъ близко къ сердцу все театральное. Шумъ не совсѣмъ затихъ и теперь, послѣ того, какъ Художественный театръ дѣломъ, великолѣпнымъ спектаклемъ, въ полной мѣрѣ оправдалъ честь и „привилегію“, которая ему оказана литературными душеприказчиками Толстого. Шумѣвшіе говорили глав-

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ. „ЖИВОЙ ТРУПЪ“.

Съ фот. К. Фишеръ.



Въ кабинетъ Афремова.—Картина 4-я.

устроилось и казавшееся неразрѣшимымъ вдругъ, какъ будто „разрѣшилось“, — замѣчательно, что и послѣ этого теперь внимательный зритель, внимательный читатель можетъ въ новой семьѣ подмѣтить прежнюю дисгармонію: не чувствуетъ ли ревность Каренина къ прошлому Лизы, къ трупу, но живому трупу Феде, не всплываетъ ли изъ глубины успокоившихся душъ новая скорбь и новая драма, не начинается ли опять какая-то мучительная спираль, трагическая канитель жизни? Ибо суррогатъ смерти и суррогатъ жизни, то, что годится для элементарности, для цыганки, для Чернышевскаго, — это не пріемлемо для Толстого. И надъ забубенной головою его героя все-таки, все-таки зажегся ореолъ трагедіи.

Вотъ какъ рисуется намъ идея пьесы, ея глубокой нравственный смыслъ, ея толстовскій духъ.

Ю. Айхенвальдъ.



„ЖИВОЙ ТРУПЪ“

на сценѣ Художественнаго театра.

Прежде чѣмъ говорить о характерѣ и качествахъ постановки „Живого Трупа“ въ Художественномъ театрѣ, приходится остановиться на самомъ фактѣ этой постановки, на вопросѣ объ ея внутренней, такъ сказать, законности и оправданности. Надлежало ли вообще пере-

нимъ образомъ на тему о томъ, что нарушена послѣдняя воля великаго писателя русской земли, что по этой волѣ всѣ произведенія его свободны отъ какихъ-либо авторскихъ правъ, — общее всего міра достоиніе. Каждый театръ, по этой волѣ, воленъ ставить и „Живой Трупъ“, когда захочетъ. Привилегією Художественнаго театра нарушена воля Толстого, и затронуты права русскихъ сценъ. Въ мою задачу не входитъ сейчасъ разбирать эти укеры и ихъ исходную точку зрѣнія. Скажу только, что тутъ въ значительной мѣрѣ припуталось недоразумѣніе, искреннее или нѣтъ — не знаю. Но во всякомъ случаѣ пришлось преклониться передъ совершившимся фактомъ. Споръ утратилъ большую долю своей остроты и жгучести.

Ему на смѣну пришелъ другой, уже послѣ спектакля „Живого Трупа“. Сейчасъ онъ кажется весьма волнующимъ, острымъ. Исходная точка шумящихъ опять та-же, что въ предыдущемъ случаѣ: трогательная забота о волѣ Льва Толстого, возмущеніе тѣмъ, что эта воля недостаточно свято соблюдена, и, такимъ образомъ, свѣтлой памяти великаго Толстого нанесено оскорбленіе... Правда, нарушители воли тѣ, которымъ она и лучше, чѣмъ кому-нибудь еще, извѣстна, и болѣе, чѣмъ кому-либо даже изъ числа негодующихъ, особенно горячо и шумящихъ особенно усердно, свята. Правда, трудно допустить мысль, даже не вникая ни въ какія подробности, чтобы такіе, какъ Чертковъ или Александра Львовна Толстая, весь смыслъ жизни которыхъ — благоговѣніе передъ Яснополянскимъ мудрецомъ и учителемъ, — были

грѣшны въ сознательномъ нарушеніи толстовской воли. Однако эти соображенія не удерживаютъ. И перекатывается волна укоровъ и обвиненій: во имя какихъ-то сомнительныхъ и, во всякомъ случаѣ, не значительныхъ, суетныхъ и преходящихъ соображеній, грубо попрана ясная воля Великаго. Толстой опредѣленно не хотѣлъ, чтобы „Живой Трупъ“ былъ въ театрѣ. А его, не успѣвъ Толстой умереть, уже отправили въ Художественный театр... И вотъ теперь играютъ... Говорящіе такъ, заботясь о томъ, чтобы ихъ негодование и ихъ аргументація выходили поэффективнѣе, стараются кое-что не договорить, умолчать о томъ, что и они сами знаютъ, и

знаютъ, что онъ, считая свои занятія беллетристикой, слабостью и отказываясь отъ прижизненнаго опубликованія результатовъ этой „слабости“, не возражалъ противъ того, чтобы они были напечатаны послѣ его смерти. Такъ же и относительно „Живого Трупа“.

Имѣется и прямое указаніе на это. Когда, въ 1900 году, стало извѣстно, что Левъ Толстой написалъ новую пьесу—это былъ „Трупъ“, къ нему въ Поляну поѣхалъ директоръ молодого Художественнаго театра, Вл. И. Немировичъ-Данченко, — просить пьесу. Поѣздка была безуспѣшна. Толстой дать пьесу отказался. Въ долгомъ разговорѣ, онъ, между прочимъ, говорилъ Немировичу-

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ. „ЖИВОЙ ТРУПЪ“.

Съ фот. К. Фишеръ.



Въ судѣ.—Картина 12-я.

всѣмъ другимъ достаточно извѣстно. Несомнѣнно, Толстой отказывалъ театрамъ, которые къ нему обращались съ просьбами дать для постановки „Живой Трупъ“. Но отказъ его въ данномъ случаѣ—совершенно того же содержанія, какъ и отказы напечатать беллетристическія произведенія: „Хаджи Мурата“, „Послѣ бала“, „Отца Сергія“. Не разъ, конечно, и просили, и убѣждали Льва Николаевича не держать эти произведенія подъ спудомъ, осчастливить ими читающій міръ. Но онъ упорно отказывался. Можно ли изъ этого факта сдѣлать тотъ выводъ, что Толстой рѣшительно обрекалъ всѣ эти произведенія на ненапечатаніе, желалъ, чтобы они такъ и остались въ рукописи, остались незнакомыми человечеству? И, далѣе, можно ли сдѣлать выводъ, что Александра Львовна и Чертковъ, въ скорости выпускающіе въ свѣтъ и „Хаджи Мурата“, и „Сергія“, все вообще беллетристическое наслѣдство Льва Толстого, идутъ вразрѣзъ съ его волею, попираютъ ее въ заботѣ о деньгахъ для толстовскаго фонда? Наконецъ есть ли хоть одинъ человѣкъ въ подлунной, который бы сказалъ, что всѣ эти произведенія гениальнѣйшаго русскаго писателя такъ и должны изгнать, не узнавъ опубликованія, не войдя въ сокровищницу мировой литературы? Я думаю, стоитъ лишь поставить эти вопросы, чтобы отрицательный на нихъ отвѣтъ сталъ полною очевидностью. Но не въ совершенно ли такомъ же положеніи находится „Живой Трупъ“? Я говорю пока лишь объ отношеніи къ „волѣ“ Толстого, не касаясь качества произведенія, его додѣланности или недодѣланности. Толстой въ такой же мѣрѣ былъ противъ сценической постановки „Живого Трупа“, какъ противъ напечатанія, скажемъ, „Отца Сергія“. Не больше. Всѣ

Данченко, что для постановки его новой пьесы была бы необходима вертящаяся сцена, такъ какъ онъ писалъ ее не актами, а картинами, считая, что это ему обезпечивало большую свободу въ обработкѣ матеріала. Говорилъ еще о томъ, что пьесу для театра у насъ пишутъ слишкомъ правильнымъ языкомъ, а нужно ее писать со всѣми кажущимися неправильностями разговорной рѣчи. Онъ заботился въ „Трупѣ“ о такой „неправильной рѣчи“. И, наконецъ, сказалъ, что пьеса, это — „баловство“.

Когда умру,—играйте...

Совершенно такой же отвѣтъ Толстого—на всѣ обращенія къ нему о печатаніи беллетристическихъ произведеній. И, какъ я уже говорилъ, относительно „Живого Трупа“ и его передачи въ театр—не большее нарушеніе толстовской воли, чѣмъ относительно всего остального беллетристическаго наслѣдія и его скорого опубликованія во всеобщее свѣдѣніе.

Есть и еще другая точка зрѣнія, менѣе формальная. „Живой Трупъ“ не слѣдовало ставить не потому, главнымъ образомъ, что это противъ воли Льва Толстого, но потому, что самый „Трупъ“—произведеніе недоконченное, черновой набросокъ. Толстой бросилъ работу надъ пьесой, далеко ее не окончивъ, не дописавъ, не отдѣлавъ такъ, какъ привыкъ отдѣлывать всѣ свои произведенія. Кто знакомился съ корректурами Толстого, тотъ воочию видѣлъ, какую работу продѣлывалъ авторъ даже послѣ того, какъ отправлялъ рукопись въ наборъ. И, значитъ, только послѣ всей этой работы можно считать произведеніе — „толстовскимъ“. Все это совершенно вѣрно, т.-е. то, что Толстой очень много перерабатывалъ всякое свое произведеніе, и то, что „Живой Трупъ“ остался безъ окончательной обработки. Не нужно даже знать

факты біографіи Толстого, относящіеся къ написанію „Трупа“, нужно только прочитати пьесу, чтобы увидати эту недоконченность. Слѣды ея — весьма ясныя, очевидныя, порою бросающіеся въ глаза. И, наконецъ, если бы этого не случилось, если бы Толстой не забросилъ „Трупа“, но довелъ работу надъ нимъ до конца, конечно, мы получили бы произведеніе неизмѣримо высшаго художественнаго значенія.

Но сейчасъ развѣ „Живой Трупъ“ — въ такомъ видѣ, что не представляетъ художественнаго интереса и значительности? Позвольте поставить вопросъ такъ: отъ прибавки „Живого Трупа“ стали русская драматургія, репертуаръ русскихъ сценъ богаче? Или нѣтъ, остались они все такіе же, не обогащенные? И опять, стоитъ лишь такъ поставить вопросъ, чтобы отвѣтъ напросился самъ собою, и непремѣнно одинъ. Да, русскіе театры должны бы быть сами себѣ лютыми врагами, чтобы отказатьсь отъ такого украшенія своего бѣднаго репертуара, чтобы отнять у зрителя такую пьесу, у актеровъ — такое широкое и прекрасное поприще для приложенія ихъ сценическихъ талантовъ. Говорятъ, что не будь на „Живомъ Трупѣ“ толстовской марки, будь онъ автора невѣдомаго, никто и вниманія бы не обратилъ, отправилъ назадъ автору за ненужностью. Можетъ быть, не обратилъ бы вниманія. Но ужъ если обратилъ бы, непремѣнно, былъ бы пораженъ прелестью и важностью этого произведенія. Вѣроятно, сказали бы, что трудно ставить, форма неудобная, картинокъ много, я не знаю, что еще, чисто-техническое. Но для меня несомнѣнно, что только человекъ совершенно лишенный чуткости къ художественному, совершенно не умѣющей разбираться въ произведеніяхъ искусства слова, могъ бы равнодушно отодвинуть рукопись „Живого Трупа“. Потому что лежитъ на немъ печать громаднаго таланта, печать гениальности. Потому что, если не всѣ, то многія сцены драмы изъ тѣхъ, которымъ нельзя внимать безъ волненія. Потому что въ этой пьесѣ, хоть она и недописана, хоть она, какъ не разъ въ послѣдніе дни было сказано, — эскизъ, эмбрионъ будущей драмы, есть фразы, которыя только одинъ Левъ Толстой и могъ сказать. Только одинъ Толстой могъ, при весьма простомъ аппаратѣ, какой въ этой драмѣ, такъ, съ такою мощью и напряженностью, выразить протестъ противъ многихъ, моральныхъ и социальныхъ, неправдъ.

Можетъ быть, основная проблема „Живого Трупа“, и идейная, и психологическая, не получила разрѣшенія совершеннаго. Возможно, и даже несомнѣнно, что противъ нѣкоторыхъ частей пьесы, и не малаважныхъ, можно представить серьезныя возраженія. Но ничѣмъ не потрясти ни ея большой психологической правдивости, ни жизненности ея многихъ образовъ, ни правды въ движеніи ея дѣйствія. Словомъ, въ неприкосновенности всѣ существенныя элементы драматическаго произведенія, даже больше того — произвенія для театра. А разъ такъ, и разъ вспомнить истинный смыслъ воли Толстого относительно его беллетристическихъ произведеній, то не слѣдуетъ ли сказать, что протесты противъ постановки „Живого Трупа“ — сплошное недоразумѣніе. И было бы преступленіемъ и передъ русскимъ театромъ, и передъ русскимъ зрителемъ, такъ тоскующимъ по настоящимъ, художественнымъ пьесамъ, если бы „Живой Трупъ“ оставили внѣ театра. Думаю, что и это шумъ, какъ шумъ изъ-за незаконныхъ привилегій Художественнаго театра, скоро затихнетъ, схлынетъ. А русскій театръ останется съ еще однимъ великолѣпнымъ толстовскимъ твореніемъ, которое, можетъ быть, не идетъ вровень съ „Властью Тьмы“ и даже съ „Плодами просвѣщенія“, но многими головами выше всего того, чѣмъ обычно живетъ современный русскій, да и западный театръ, и на что затрачиваются теперь таланты сцены...

Полную „пригодность“ „Живого Трупа“ для сцени-

ческаго воплощенія доказалъ спектакль Художественнаго театра. Онъ не далъ во всемъ своемъ теченіи впечатлѣній захватывающихъ; иногда вниманіе какъ будто начинало упадати, растрчиваться. И узловой моментъ фабулы, когда Федя Протасовъ, по совѣту цыганки Маши, рѣшаетъ, вмѣсто самоубійства, сдѣлать симуляцію его, смущаетъ (въ театрѣ еще больше, еще сильнѣе, чѣмъ въ чтеніи) дѣланностью. Но сколько же и впечатлѣній властныхъ, сколько большихъ потрясеній, для которыхъ и существуетъ театръ. Мы переживаемъ на спектаклѣ всю жизнь цѣлой группы связанныхъ между собою людей, мы переживаемъ всю ихъ трагедію, участвуемъ въ ней своими чувствами и сочувствіями, — волнуемся, страдаемъ, любимъ, плачемъ, совершается въ насъ „очищеніе страстей“ — въ немъ еще Аристотель видѣлъ существо трагедіи и ея родного брата, и вѣрнаго союзника, и сотрудника театра. Впечатлѣнія, какія уносишь съ этого спектакля, — именно „театральныя“. И нужно, очень уже цѣпляться за привычное, чтобы говорить, что это „не театрально“, потому, что это въ двѣнадцати коротенькихъ обрывистыхъ картинахъ. Позвольте все-таки напомнить, что и Шекспиръ, котораго надо, думается, считать первымъ театральнымъ законодателемъ, всегда писалъ во многихъ и очень отрывистыхъ картинахъ. И я не знаю, такъ ли ужъ хорошо поступали послѣдующіе театры и актеры, „сводившіе“ Шекспировскія трагедіи и комедіи къ опредѣленнымъ актамъ.

Конечно, первый интересъ принадлежитъ Федѣ Протасову, и какъ образу, и какъ роли, его судьбѣ и его сложной душѣ, выплетенной изъ нитей многихъ и тонкихъ, часто — отнюдь не очень ужъ наглядныхъ. Наглядна въ немъ ширь натуры, доброта души, привлекательная безшабашность и беззаботность. Особенно эти черты доминируютъ въ начальныхъ частяхъ пьесы. Не было бы великимъ умаленіемъ и смысла пьесы, и содержанія образа, — полагать, что Федя Протасовъ — душапарень, славный малый, эдакій російскій Кинъ изъ дворянъ. Существенно въ образѣ, разумѣется, не это. Существенна доведенная до чуткости почти болѣзненной совѣсти, которая на-крикъ кричитъ отъ всякаго прикосновенія лжи, отъ всякой этической или общественной неправды. Пьеса есть трагедія совѣсти. Отъ того, что все въ дѣйствительности непрестанно бередишь такую совѣсть, нещадно по ней бьешь, что, куда ни ступи, въ какое дѣло ни уйди, непремѣнно надо или задушить въ себѣ эту совѣсть, ее уцербить, или уйти отъ дѣла и жизни, — Федя Протасовъ оказывается въ положеніи человекъ лишняго, которому нѣтъ мѣста въ рамкахъ жизни, въ рамкахъ его круга. Это — основа. Остальное — второстепенное, производное. И Москвинъ — Федя Художественнаго театра — отлично умѣетъ выдать именно основу, на ней сосредоточиваетъ свое преимущественное вниманіе, ее дѣлаетъ базой исполненія.

Но не забываетъ Москвинъ и всего того, что надстроено на этой основѣ. Ему были сдѣланы многіе укоры, что онъ — мало Федя вѣгшностью, что въ немъ трудно узнать человекъ того же круга, что Абрезковъ или Каренинъ. И эти укоры, конечно, справедливы. Социальная, бытовая корочка образа не дана, или дана невѣрно. Данныя актера, и его лицо, и его говоръ, и его манера держать себя, мѣшали Москвину быть въ этомъ отношеніи безупречнымъ Протасовымъ. И кто не хочетъ видѣть дальнѣе „корочки“, можетъ отвергнути игру, Москвина, объявить, что Протасова не было. Но, вѣдь, не въ такой же оболочкѣ — вся суть, не это же создаетъ образъ, но внутреннее его содержаніе, то, чѣмъ данное лицо живетъ, какія у него чувства и какіе оттѣнки чувствъ, какъ оно реагируетъ на событія, на удары судьбы и т. д. А въ этомъ отношеніи игра Москвина давала именно образъ, не социальный, что ли, но психологическій. И весьма драгоценный. Потому что былъ онъ взятъ и глубоко, и

сильно. Потому что был дань громадной силы толчок и мысли, и чувству зрителя. Через Москвина переживалось во полном объеме и во всей яркости все, что есть важного в Федь, — и его падения, и его просветления. Остро чувствовалась вся его тоска в начальных сценах, у цыган и дальше, и все его отчаяние, весь ужас перед вольною смертью, и вся примиренность с жизнью; наконец, все красивые трогательнейшие чувства, с которыми подходит Федя к последнему своему предлогу, к уже реальному, не симулированному самоубийству.

Душевная жизнь этого человека прошла перед глазами во всей своей сложности и трепетности, во всех своих изломах и изгибах. И была она показана, благодаря таланту, темпераменту и искусству, так, что мы ее, — эту сложную жизнь души, не только видели, но и переживали. Лучших результатов от театра ждать нельзя. И за достигнутые — с таким легким сердцем прощаем указанные выше недостатки. Правда, есть и существенный. Федя написан у Толстого так, — да и по существу он таков, — что должна быть в нем чрезвычайная обаятельность. Ея нет у Федя — Москвина в нужной мере. Он свое очарование добывает понемногу, долгим процессом искренних, на глазах у зрителя, страданий. Но раз завоевание все-таки сделано, раз, в итоге, мы воспринимаем Федю и в этом отношении верно, — не станем настаивать и на указанном недочете.

Все остальное в драме Толстого — уже меньшей значительности, хотя и большой прелести. Пожалуй, по значительности, нужно на второе место поставить Лизу Протасову, — несчастную жену Федя, — на которой отражается Федина трагедия. Толстому рисуется женщина трогательно-простая, наивная и нежная. С любовью к Федь. Какого рода эта любовь, и как рядом умещается несомненная любовь к Каренину, — оставлено автором без четких обозначений, не проанализированными. Оттого совершенно сыграть Лизу, т.-е. дать образ такой, чтобы в нем все было ясно, все чувства звучали определенно и внятно, — задача несуществующая. И многое в душевном содержании Лизы, как ее показывает г-жа Германова, остается неясным. От себя, в дополнение к авторскому рисунку, она придает Лизе вряд ли очень нужную и мало интересную болтливость, прищипленность. Вероятно, идя по этой линии, пришла артистка и к занятию Лизы. Все это — лишь внешнее осложнение роли, а не внутреннее ее обогащение. Это, может быть, занимательно, — это наружно индивидуализирует образ, но не делает его внутренне и художественно богаче. Впрочем, артистка играет все время с трогательностью; мягки краски на ее рисунке. А в одной сцене она умевает и дать пережить большое горе Лизы. Я имью ввиду сцену с письмом Федя, в котором он говорит, что вычеркивает себя из жизни. В эти мгновения она по настоящему любит Федю. И ее страдания, для которых артистка сумела найти такие оригинальные, не затрепанные театральным употреблением формы выражения, отдаются острою болью в душе зрителя. Есть большое изящество и трогательность в сцене Лизы — Германовой у Карениной.

И Каренина, и Каренин, и Абрезов получили в Художественном театре замечательное по тонкости, по правде, цельности и простоте воплощение. И Лилина, и Качалов, и Станиславский тут, в этих, собственно, малозначительных ролях и малосложных образах, дают фигуры великодушные, во всей очаровательности благородного искусства. По безупречной живости, по идеальной непосредственности и простоте, первое место принадлежит Абрезову г. Станиславского. По богатству же оттенков, по прозрачности рисунка — Карениной г-жи Лилиной. Она умевает в короткой сцене проявить рельефным образом многие черты — и любовь к сыну,

и религиозность с налетом ханжества, и предразсудки своего класса, и аристократизм поведения, и многое другое. Каждая черта ограничена немногим, порою лишь намеком; но вы ясно все видите и не переставая любуетесь.

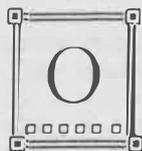
Каренин г. Качалова, играемый в таких же приемах простоты и жизни, окрашен артистом несколько односторонне. Может быть, исполнителю не нужно столько уж хлопотать о внешней корректности. От этой заботы Каренин выходит суше, чем надлежит ему быть. И еще есть некоторое противоречие между лицом, фигурой качаловского Каренина — и его голосом. Этот голос полон задушевности, трогательной прелести. В Каренине такой голос кажется чужим.

В пьесе много эпизодических фигур. Художественный театр, вообще проявивший в этом спектакле не только свою обычную высокую талантливость, но и благоговейно-строгое отношение к созданию Толстого, мастерски использовал все, или почти все, эти фигуры. Иногда роль в два слова, как у следователя-скаго писмоводителя, она превращена в живое и любопытное лицо, имевшее свою характерную печать. Такие же печати на многих: и на следователя, которым заинтересовал собою новый актер труппы, г. Берсенева, и на Абрезова, отлично изображенным г. Лужским, и на Артемьева, в котором г. Александров дает фигуру замечательную и нек. др. Как-то не вышло, не получил интересного воплощения лишь „гений“ Александров, которого г. Готовцев, по моему, совсем напрасно перевел из фигур комических в разряд фигур мелодраматических. Во всяком случае, то характерное, то типичное, что есть в образе, умалилось и не получило вразумительности. В книге образ много богаче, чем на сцене. Впрочем, кажется, лишь про этого „гения“ и можно сделать такое указание, лишь в нем сличение пьесы и спектакля не в пользу последнего. Да еще, пожалуй, можно то же сказать про Сашу. У г-жи Барановской она вышла без ясного лица, стала ненужная пьесе. А, впрочем, в ней есть свое содержание, она нужна, как оттеняющая Лизу, как проводящая известную линию между Протасовым и Карениным.

Во всем остальном спектакле выпукло выдалось все содержание драмы, и ее жанр, и ее психологию, и ее мудрость. И придалось всему ту трепетность, какая доступна только искусству театра. Драгоценность пьесы увеличилась. Есть правило: хороша та драма, которая в театре, в исполнении выигрывает. Если это правило — верно, то „Живой труп“, который некоторые хотели бы оставить вне театра и даже, может быть, без напечатания, — выдерживает и это испытание. Он — не только прекрасная драма, но и прекрасная драма для театра. И жизнь его на русских сценах будет, думается, не мимолетная, но прочная и долгая. „Живой труп“ не только вошел в отечественный репертуар, но и останется в нем.

Н. Эфрось.





РАЗГОВОРЪ.

днако, второй часть.

— А вамъ куда?

— Да домой.

— Ну, такъ сидите, и мнѣ тоже домой. Человѣкъ!.. Еще кофею. Коли домой, такъ значитъ некуда торопиться... Съ вами отчего пріятно? Оттого, что какъ-то... плаваешь въ однѣхъ и тѣхъ же водахъ; хоть и курсъ плаванія другой, а все по тѣмъ же волнамъ.

— По однѣмъ волнамъ,—не знаю, но, по крайней мѣрѣ, пребываемъ въ одной стихіи. А то съ человѣкомъ говоришь про искусство, а онъ отвѣчаетъ про химію.

— Лучше про химію, чѣмъ про патриотизмъ.

— Ну, отъ этого вмѣшательства мы, кажется, выльчились.

— Не говорите, не говорите...

— А вы любите, когда говорятъ: «не скажите»?

— Обожаю, я всегда отвѣчаю: «не беспокойтесь, не скажу». На что мнѣ неизмѣнно возражаютъ: «но, вѣдь, вы уже сказали». «А зачѣмъ же вы въ такомъ случаѣ меня предупреждаете»? Это все равно, что человѣку, лежащему въ канавѣ, сказать: «не упадите».

— Знаете, что можно было бы составить пріятную книжку о получившихъ право гражданства искаженіяхъ русскаго языка.

— Еще бы, въ особенности объ искаженіяхъ, введенныхъ такъ называемыми интеллигентами. А кстати, вы понимаете, что значитъ слово «интеллигентъ»? Для меня оно совершенно темно.

— Темно? Не знаю, почему. Оно отвратительно по этимологическому происхожденію, по уродливому превращенію французскаго прилагательнаго въ русское существительное, но, если оно и не имѣетъ, такъ сказать, смысла прирожденнаго, то во всякомъ случаѣ общимъ употребленіемъ значеніе его опредѣлилось.

— Опредѣлилось? Когда мнѣ говорятъ, что на селѣ у меня кузнецъ,—мужикъ интеллигентный, а въ газетѣ я читаю, что найдено мертвое тѣло неизвѣстнаго человѣка, судя по одеждѣ — интеллигентнаго, это по вашему опредѣленно?

— Вы чрезчуръ прижимаете къ стѣнѣ; это діалектика, а въ душѣ вы отлично понимаете и слово, и то значеніе, въ которомъ оно употребляется.

— Да не въ томъ дѣло вовсе, понимаю ли я или нѣтъ,—не мудрено и понять, въ концѣ-концовъ, когда вамъ навязываютъ и навязываютъ,—если я что-нибудь понимаю, то это моя скромная заслуга, а не свойство словъ. Я только утверждаю, что смыслъ этого слова неопредѣлененъ, туманенъ, виситъ въ воздухѣ,—какъ, впрочемъ, многое, что происходитъ изъ этой среды.

— Изъ какой среды?

— Изъ интеллигентовъ.

— А, вотъ, видите, вы отлично знаете, что значитъ «интеллигентъ».

— Ну, положимъ, что знаю; сдаюсь; но они сами-то отъ этого развѣ опредѣленнѣе?

— Да отчего вы говорите «они»? А вы, «сами-то» развѣ не интеллигентъ?

— Послушайте, я могъ бы разсердиться, но вы сказали,—мы пребываемъ въ одной стихіи,—и я знаю, что вы это нарочно, чтобы дразнить меня.

— Сдаюсь и я. Вы не интеллигентъ.

— Очевидно, нѣтъ,—я дворянинъ, разночинецъ, адвокатъ, художникъ, все, что хотите, но не интеллигентъ.

— Да, но по ихъ понятіямъ...

— По чѣмъ понятіямъ?

— Интеллигентовъ.

— Ахъ, да. Ну-съ, такъ по понятіямъ интеллигентовъ?..

— По понятіямъ интеллигентовъ, «интеллигентъ» не есть указаніе рода дѣятельности, такъ какъ въ каждомъ родѣ дѣятельности могутъ быть люди интеллигентные и неинтеллигентные...

— Ну, да, какъ мой исключительный кузнецъ.

— Какъ прекрасно доказываетъ вашъ исключительный кузнецъ. Не родъ дѣятельности, но и не сословіе, такъ какъ и въ каждомъ сословіи могутъ быть интеллигенты и неинтеллигенты.

— Какъ прекрасно доказываетъ мой неопознанный мертвецъ.

— Вы невозможны.

— А что же тогда? И не родъ дѣятельности и не образовательный цензъ? Что же въ такомъ случаѣ?

— Скорѣе... образованіе...

— Пожалуйста! Сколько разъ мы слышали: «Помилуйте, человѣкъ высшаго образованія, и кто бы могъ подумать, что такой неинтеллигентный!» Нѣтъ, нѣтъ, вы отлично сознаете, что не знаете, что такое интеллигентъ. А теперь я вамъ скажу. Это слово—порожденіе классовою зависти. «Я не хочу быть тѣмъ, откуда вышелъ, не могу слѣлаться тѣмъ, куда не могу проникнуть, и вотъ я себя возвожу въ сословіе, именую себя интеллигентомъ: изъ кого я вышелъ, тѣ хуже меня, а кто себя считаетъ выше меня, тѣ ничѣмъ не лучше меня, напротивъ,—они родились, а я сама дошелъ». Вотъ откуда это слово. Что оно значитъ, этого никогда никто не опредѣлитъ; этимологическое его рожденіе, какъ вы справедливо замѣтили, отвратительно, а психологическое его зачатіе,—это какъ я вамъ сказалъ: стремленіе создать себѣ сословіе; оно за разъ осуществляетъ «агалитэ» и «суперіоритэ».

— Вы злы.

— А вы снисходительны.

— Двѣ крайности. А въ серединѣ что?

— Бокаль шампанскаго и «истина на днѣ».

— Вотъ, съ вами всегда такъ.

— То-есть?

— Да идешь, идешь и ничего. А сами говорите, что плывемъ по однѣмъ водамъ.

— А вамъ, что же, подводныхъ скалъ недостаетъ?

— Подводныхъ не подводныхъ, а хочется же берега.

— Ну, я люблю путешествіе, для того, чтобы ѣхать, а не для того, чтобы пріѣзжать.

— А я люблю ѣхать, чтобы доѣхать.

— У каждаго свой вкусъ,—слава Богу.

— Да, слава Богу. Что бы это было!..

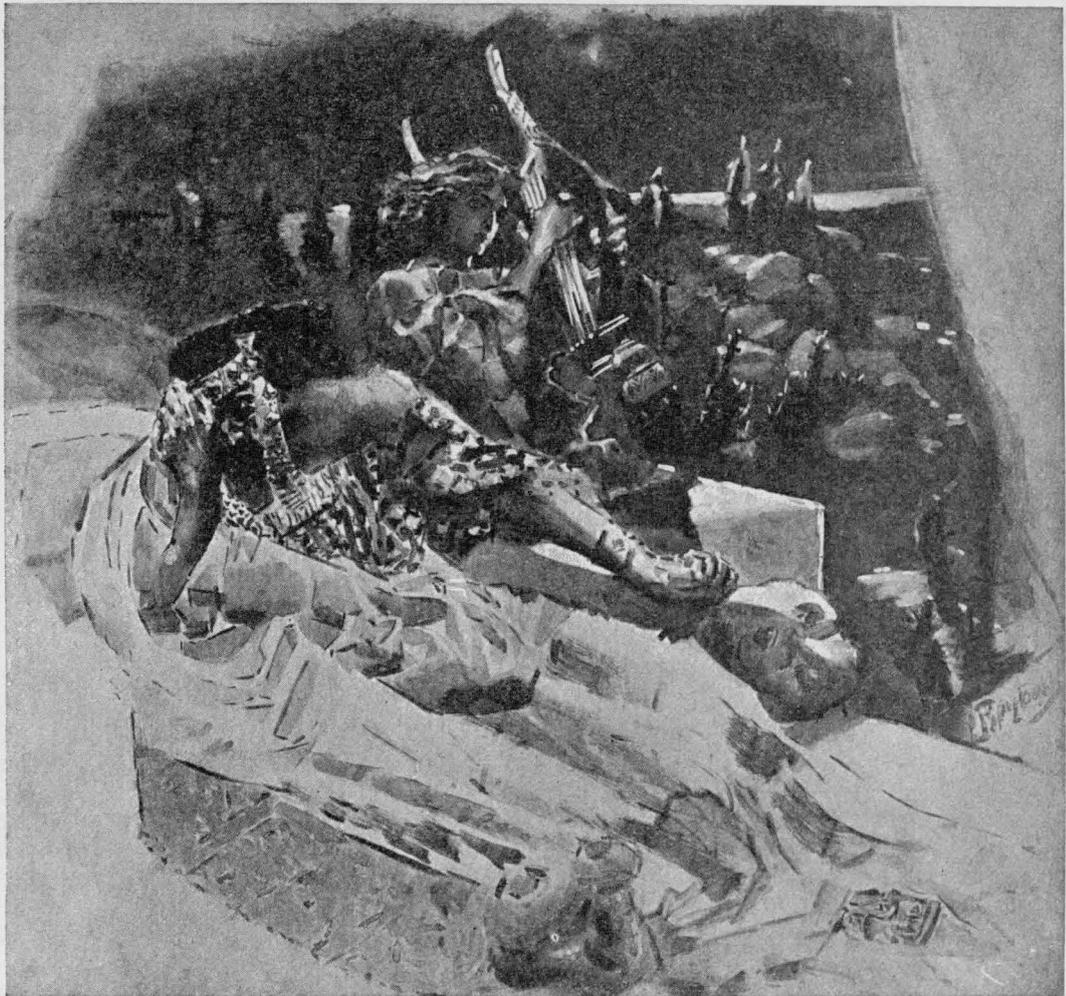
— Не правда ли? Если бы вы вдругъ, при вашихъ воззрѣніяхъ, къ примѣру, полюбили классицизмъ въ театрѣ!

— Во-первыхъ, я ни разу не сказалъ, что не люблю его: не сказать, что не люблю, еще не значитъ не любить. А, во-вторыхъ, при чемъ тутъ воззрѣнія?

— Какъ при чемъ? Вы развѣ не замѣчали извѣстнаго параллелизма художественныхъ вкусовъ и воззрѣнія... ну, скажемъ,—соціально-политическихъ?.. Да что вы притворяетесь?

—Ничего я не притворяюсь, только вы меня огорошили этими «воззрѣніями»,—при чемъ тутъ мои воззрѣнія?

— Нѣтъ, ужъ извините, если идти, то идти по порядку. Сперва о воззрѣніяхъ вообще. Вы согласитесь, что человѣкъ шестидесятихъ годовъ, типа ожесточеннаго народника, не скажу въ некрасовскомъ



М. ВРУБЕЛЬ. „Душа моя мрачна“.
(Собрание И. И. Флора).

духъ, потому что Некрасовъ самъ былъ ли народникомъ—это еще вопросъ, а человекъ, у котораго на знамени начертано имя Некрасова, который проникнуть материалистическимъ отношеніемъ ко всѣмъ проявленіямъ человѣческаго творчества, у котораго классовая ненависть поднимается до расовыхъ размѣровъ,—будетъ въ искусствѣ цѣнить только то, что соотвѣтствуетъ его воззрѣніямъ. Въ театрѣ онъ будетъ любить «нутро» и «слезу», пѣсню онъ будетъ цѣнить за текстъ, въ картинѣ видѣть содержаніе, про итальянскихъ мастеровъ говорить не иначе, какъ «ваши Рафаэли».

— Да тутъ и соглашаться нечего. Сколько разъ мы про это говорили, всегда на этомъ сходились...

— Ну, не соглашайтесь, сходитесь.

— Да схожусь, схожусь. Я вамъ даже больше скажу. Мнѣ кажется, что по настоящему, какъ нѣмцы говорятъ, im Grunde genommen, у этихъ людей нѣтъ эстетическаго кодекса, а то, что они признаютъ такимъ есть лишь реакція ихъ соціального кодекса на впечатлѣнія искусства.

— Знаете, я васъ всегда считалъ умнымъ, но вы, кажется, еще умнѣе, чѣмъ я думалъ... Однако, какъ говорить великій царь счастливыхъ берендеевъ, «не уклонимся жъ отъ главнаго предмета разговора». Вернемся къ параллелизму между соціально-политическими кодексами и художественными склонностями. Признайте, что человекъ восьмидесятихъ годовъ, типъ слащаваго народника «Юзовскаго толка», который вѣрять, —т.-е. вѣрять или не вѣрять, кто его знаетъ,—но, во всякомъ случаѣ, проповѣдуетъ, что русскій народъ есть особый, избранный народъ, что онъ весь состоитъ изъ однихъ только «малыхъ сихъ», который утверждаетъ, что эта огромная темная масса есть носительница истины и что соприкосновеніе съ западомъ погасило въ высшихъ классахъ «то, чего не можетъ дать никакая цивилизація», такой человекъ, конечно, будетъ закрытъ всякому художественному впечатлѣнію, не связанному съ тѣмъ спеціальнымъ елеино-умильнымъ характеромъ, который нашелъ свое выраженіе въ религиозно-патріотическихъ картинкахъ генерала Богдановича. Для него соборъ въ любомъ уѣздномъ городѣ будетъ цѣннѣе Паренена, готика будетъ ему представляться чѣмъ-то враждебнымъ, а храмъ св. Петра—воплощеніемъ зла.

— Да, но знаете, между ними встрѣчаются, не скажу знатоки, но искренніе «любители»; они доставляютъ большой контингентъ того, что называется меломанами; они со скромностью именуютъ себя «прафанами» (черезъ букву А), но они способны часто и искренно увлекаться.

— Совершенно вѣрно, но могу васъ увѣрить, что на каждое такое свое увлеченіе итальянской оперой или французской драмой онъ смотритъ, какъ на временное отступничество, которое надо замолить.

— Ну, знаете, теперь моя очередь сказать, что я васъ всегда считалъ тонкимъ наблюдателемъ, но вы, кажется еще тоньше и наблюдательнѣе, чѣмъ я думалъ.

— Не благодарю, потому что это правда.

— А за правду, за пріятную правду развѣ не благодарятъ?

— Нѣтъ, потому, что она всегда ниже дѣйствительности.

— Однако! Не за скромность вы въ рай попадете.

— Пожалуйста! Мой девизъ:

„Humble quand je me considère, fière, quand je me compare“.

— Но вы больше любите «сравненія», чѣмъ «размышленія».

— Ну, конечно, я не скажу, какъ одна французская барыня, когда я ее спросилъ, чѣмъ она любитъ больше заниматься,—

„Je pense, j'aime beaucoup penser“.

— Это прелестно! Синій чулокъ?

— И то неудачный,—пятка торчала... Но, опять-таки словами добраго и нѣжнаго царя счастливыхъ берендеевъ, «въ сторону не будемъ уклоняться, на прежнее вернемся». Чтобы отъ воззрѣній вообще перейти къ вашимъ воззрѣніямъ, признайте, что вы какъ истинно-русскій человекъ...

— Нѣтъ, пожалуйста, о политикѣ мы не говоримъ, во всякомъ случаѣ, я не отвѣчаю.

— Что, я слишкомъ глубоко копнулъ?

Съ-фот. К. Фишеръ.



Цыганка Маша и Протасовъ.—Г-жа Коонень и г. Москвинъ.

— И не глубоко и ни мелко, а просто, куда не слѣдуетъ. Мы, кажется, говорили о вкусахъ, о классицизмѣ, а кто-то,—только не я,—свернулъ на «патріотизмъ».

— Ёдко. Но болѣе ёдко, чѣмъ мѣтко.

— Пожалуйста, риѳмой не отдѣляетесь. Обстоятельство не доказательство.

— А это развѣ не риѳма? А alibi развѣ не обстоятельство?

— Да, но риѳма не alibi.

— Вотъ, если бы вы не были закорузлымъ реалистомъ, вы бы этого никогда не сказали.

— Чего?

— Что риѳма не доказательство.

— А по вашему теорема? «Сомнѣнъе, волненъе,—что и требовалось доказать?»

— Ну, какъ же вамъ не стыдно. Доказательство *ad absurdum* вовсе не такое уничтожающее, какъ принято думать, разъ сказано: *credo, quia absurdum*. Что касается рѣшмы, то вѣдь это одна изъ граней многограннаго искусства, а что вѣрно для цѣлаго, вѣрно и для части, и если мы говоримъ о доказательности, объ убѣдительности, вообще о силѣ искусства, то я имѣю право...

— Однако Толстой свой «Трупъ» написалъ безъ рѣшмы. И не слабо, могу васъ увѣрить.

— Такъ мало ли что; онъ его и безъ музыки написалъ,—это не значитъ, что музыка не сильна оттого, что Толстой безъ нея обошелся. Да, кстати, расскажите про «Трупъ».

— Что же рассказать, я его и не читалъ, и не видѣлъ.

Съ фот. К. Фишеръ.



Каренинъ.

Г. Качаловъ.

— Да вы же ходили на репетиціи «Художественнаго»,—вы были «допущены».

— Ну, да, отдѣльные сцены... даже по нѣскольку разъ...

— Не скупитесь, не скупитесь. Какова пьеса?

— Вотъ ужъ не для васъ: именно «пьесы» и нѣтъ.

— А что же?

— Прямо куски жизни. Люди обмѣниваются словами, кто поплачетъ, кто закуритъ папироску...

— Ну, да, ну, а содержаніе... событія развертываются?

— Да, повидимому; Москвинъ даже, кажется, стрѣляется. Но развѣ въ этомъ суть? Мы въ жизни развѣ

видимъ событія?—мы видимъ только людей,—разговаривающихъ, закуривающихъ, смѣющихся, плачущихъ людей. И вотъ, что удивительно въ этой пьесѣ (все же приходится говорить «пьеса», а то какъ же назвать), что даже слова не важны, не самое главное; важно не то, что они говорятъ и не то, что они дѣлаютъ,—они ничего не дѣлаютъ,—а важно то, что съ ними происходитъ.

— Вліяніе Чехова?

— Вліяніе... Можно ли говорить о «вліяніи», когда Толстой? Но... вліяніе... эволюція,—во всякомъ случаѣ Чеховъ предшественникъ. Только письмо этой вещи совсѣмъ особенное: именно «театра» нѣтъ; въ смыслѣ жизни—все, а въ смыслѣ рѣшмы—ничего. Какъ говоритъ Немировичъ: «геніальная банальность». Они говорятъ, что у нихъ никогда не было болѣе трудной задали: все изъ ничего. Знаете, я-бы сравнилъ фактуру, ткань этой пьесы съ квартетомъ въ музыкѣ, — какое-нибудь анданте Моцарта: шестнадцать струнъ — и вся душа. Не знаю есть-ли это шагъ впередъ, но это, конечно, совершенно въ сторону, ото всего. Воображаю, какой-нибудь Александръ Дюма сколько бы напустилъ рѣчей въ такую тему; какъ бы онъ освѣтилъ «вопросъ» со всякихъ точекъ зрѣнія. Была бы точка зрѣнія мужа, любовника, жены, матери,—обѣихъ матерей, сперва одной, а потомъ другой,—а надъ всѣмъ этимъ—князь Абрезковъ-резонеръ, знающій жизнь и свѣтъ и приглашающій «общество», а по настоящему—бѣднаго зрителя—призадуматься надъ тѣмъ, что оно видитъ, и разобраться въ томъ, что оно слышитъ... Нѣтъ, вы увидите,—что-то совсѣмъ непохожее... иное... не играется, а какъ-то свершается, въ подводности невидимыхъ теченій.

— Да, это можетъ быть интересно, только...

— Что,—только?..

— Ничего. А какъ играютъ?

— Ну, это какъ же я могу сказать.

— Ну, какъ будутъ играть,—вѣдь, обрисовывается.

— Да не могу я про это говорить, какъ же вы не понимаете. Это было бы злоупотребленіе довѣріемъ.

— Какая щепетильность! Впрочемъ, я отлично знаю, какъ они играютъ.

— А вотъ, чего вы не знаете, это—какъ они репетируютъ. Вотъ бы вамъ посмотреть.

— Гдѣ ужъ, развѣ насъ, классиковъ, «допустить».

— Совершенно напрасно думаете. Это одно изъ многихъ предубѣжденій—замкнутость Художественнаго театра для всего иного, чѣмъ онъ самъ. Два доказательства налицо: «Гамлетъ» въ постановкѣ Крега и введеніе системы Далькроза въ программу драматической школы.

— Да, и то, и другое очень интересно... Да, Станиславскій всегда былъ чловѣкъ идеи.

— И въ лучшемъ смыслѣ слова. Вы знаете, что Далькроза онъ не видалъ, онъ увѣровалъ заочно.

— Да, знаю... но не понимаю.

— Чего?

— Многого не понимаю. Не понимаю Крега, т.-е. Крега въ Москвѣ,—не могу себѣ представить сочетаніе москвичей съ англійскимъ эстетомъ; и не понимаю ритмическую гимнастику въ Художественномъ, не вижу ея сліянія ни съ репертуаромъ, ни со способомъ игры.

— Отчего же, напримѣръ, вы не представляете себѣ Крега въ Москвѣ?

— Послушайте, Крегъ—последнее слово эстетической изысканности, отрѣшенности отъ дѣйствитель-

ности. Да, кстати, вы видѣли его декорации къ «Гамлету?»

— Видѣлъ декорации, если это можно назвать такимъ именемъ.

— И что же?

— Это нѣчто надмірное, уносящее васъ вонъ изъ условій пространства и времени.

— Ну, вотъ видите; и въ такую обстановку «внѣ условій» войдутъ наши обусловленные москвичи?

— Войдутъ, и я уже видѣлъ, какъ входятъ.

— Да, вѣдь, войти не довольно, надо и ходить.

— И пойдутъ: я видѣлъ, какъ ходили.

— Я вамъ вотъ что скажу: театръ, какъ стиль,— стиль не въ смыслѣ обстановки, а въ смыслѣ спос о б а,—очень растяжимъ, не спорю, но все-таки на двухъ концахъ его всегда то-же самое,—на одномъ концѣ смазной сапогъ, на другомъ—котурна, на одномъ—картузь, на другомъ—шляпа съ перомъ. Сами рѣшите, къ чему изъ двухъ Художественный театръ ближе.

— Да къ чему-бы ни былъ ближе, почему не стараться отъ одной полярности идти къ другой?

— А, если вы на это смотрите съ точки зрѣнія опыта, то въ добрый часъ; только не требуйте, чтобы всѣ вѣрили въ результатъ. Московскій театръ это калачъ, Крэгъ—ромъ, и сколько ни поливайте, какъ ни воспламеняйте, плумъ-пудинга не будетъ, а калачъ испорченъ.

— Ну, знаете, аллегоріи хороши *post factum*, а не въ предсказаніяхъ.

— Моя аллегорія *post factum*, она выражаетъ мое ожиданіе.

— А я вѣрю въ результатъ. Я вѣрю въ картинность, въ которой вы такъ сомнѣваетесь; вѣрю, потому что уже видѣлъ. Я видѣлъ первую картину «Гамлета»,—декорацию и людей въ костюмахъ,—и не забуду: въ лунномъ полусвѣтѣ и въ архитектурномъ полумракѣ эти рыцарскія тѣни,—сходятся, расходятся, появляются, пропадаютъ.

— Говорили?

— Нѣтъ, еще не говорили; безъ словъ жили.

— Безъ словъ лучше. Но нужно, чтобы было очень хорошо.

— Увѣряю васъ, что было хорошо. Я вамъ говорю, вы не знаете, какъ они репетируютъ. У нихъ такое чувство жизни, что не можетъ не быть красиво.

— Все это такъ, но безъ техники жеста не можетъ ничего выйти.

— У нихъ техника чувства. Вы не можете себѣ представить, что это такое, когда на репетиціи сидятъ человекъ пять вокругъ стола, молча глазами впадаютъ другъ въ друга, глядятъ каждый изъ своей роли, и почти безъ словъ, а иногда и своими словами, полупешотомъ ведутъ сцену, настраиваютъ себя, другъ-друга магнетизируютъ...

— А заговорятъ,—половина чувства уйдетъ, какъ уходитъ влага изъ скважины сосуда; уйдетъ, потому что техники нѣтъ.

— Да что вы все «техника», да «техника». Гёте сказалъ, что техника искусству вредитъ.

— Извините; цитировать, такъ цитировать. Гёте говоритъ, техника, въ концѣ-концовъ, становится пагубной для искусства, а это совсѣмъ другое: это значитъ—«сама» техника, «даже» техника.

— Ну, вы мастеръ пригибать чужія слова къ своей мысли.

— Я только исправилъ вашу неточность, а мнѣ чужихъ словъ не надо, чтобы утверждать, что для осуществленія красоты на сценѣ нужны или серьезное техническое воспитаніе, или Далькрозъ, причемъ...

— Ну, и будетъ Далькрозъ... при чемъ въ пер-

вомъ случаѣ всегда есть опасность впасть въ трафаретъ, такъ что остается одинъ Далькрозъ.

— Ну, и будетъ Далькрозъ; ужъ онъ введенъ въ школу. Да, впрочемъ, я уже говорилъ вамъ. Только вотъ что я вамъ скажу. Я, конечно, совсѣмъ не раздѣляю вашихъ сомнѣній насчетъ способностей Художественнаго театра въ смыслѣ переимчивости новаго,— не раздѣляю, потому что знакомъ съ нимъ ближе, чѣмъ вы,—но я, признаюсь, не понимаю примѣнимости Ритмической Гимнастики,—которая вѣдь есть сочетание движенія съ музыкой,—не понимаю ея примѣнимости въ такомъ искусствѣ, гдѣ музыки нѣтъ.

— Нда, это вопросъ, который смущаетъ многихъ. Видите ли, на систему Далькроза надо смотрѣть съ двухъ точекъ зрѣнія: воспитаніе и сценическая примѣнимость. Относительно перваго вы, конечно, не сомнѣваетесь. Относительно втораго,—очевидно, что тамъ, гдѣ есть музыка, тамъ система примѣнима съ большей непосредственностью; но тамъ, гдѣ музыки нѣтъ,—въ драмѣ,—можно посмотрѣть на Ритмическую Гимнастику и съ третьей еще стороны. Вѣдь, музыка—регуляторъ движенія. Почему бы не задаться—ритмически поставить цѣлую драму, греческую трагедію, напримеръ? Почему бы не подложить музыку подъ текстъ и всѣ движенія не разучить согласно ритма этой музыки, которая сама была бы музыкальнымъ выраженіемъ стихотворнаго ритма?

— Понимаю, музыка была бы тогда чѣмъ-то въ родѣ невидимаго режиссера?

— Вотъ именно,—на репетиціяхъ она будетъ режиссеромъ.

— Но тогда жаль будетъ на представленіи ее убрать.

— И не надо, совсѣмъ убирать не надо. Во время хоровъ, напримеръ, она можетъ оставаться, а во время остальнаго дѣйствія она можетъ то усиливаться, то ослабѣвать, иногда совсѣмъ пропадать,—для зрителя,—а для исполнителя будетъ всегда оставаться слышима, какъ далекій регуляторъ. И подумайте, какое могучее средство въ этомъ чередованіи звуковыхъ усилений и ослабленій, въ этомъ качественномъ и количественномъ сопровожденіи характеровъ, событій, вообще—дѣйствія.

— Да, красиво.

— Не только красиво, а сильно, могуче, глубоко, разнообразно до безконечности. Впрочемъ, вы правы,—вѣдь это и есть «красиво»... Ну, понятно, вы этого всего не введете въ «Трупъ». Я вовсе не ставлю эту невозможность минусомъ для пьесы Толстого, но я ставлю минусомъ намъ всѣмъ,—публикѣ, артистамъ, писателямъ, дѣятелямъ сцены,—что мы не жаждемъ иного, что мы довольствуемся тѣмъ, что видимъ.

— Чего, иного?

— Да я не могу больше смотрѣть на вашъ реальный театръ, не могу больше видѣть эти папироски, эти спички, которыя зажигаются и бросаются въ каминъ съ такою «естественностью», какъ будто въ жизни, эти допитые и недопитые стаканы чаю «съ лимономъ или безъ лимона». Я не хочу видѣть повторенія жизни, дайте мнѣ на сценѣ то, чего въ жизни нѣтъ. Человекъ можетъ осуществить, зачѣмъ же онъ не осуществляетъ? Зачѣмъ онъ своимъ тѣломъ осуществляетъ сморканіе въ пальцы, когда можно воплотить стремленіе души? Вотъ чего я не понимаю. Что столь малымъ довольствуются, что на этомъ мирятся, что выше этого не поднимаются вождельнія и что восторги партеровъ и райковъ не зажигаются болѣе цѣннымъ огнемъ. Боже мой, что мы только теряемъ, чего себя лишаемъ!.. Вотъ пріѣдетъ Далькрозъ со своей школой, вы увидите, что такое человекъ, когда онъ

повинуется музыкѣ. Наша опера, наша драма,—все это лишь намекъ на истинное искусство. И то, развѣ минусъ, можетъ быть, «намекомъ» на плюсъ?.. Впрочемъ, понемногу начинаютъ понимать. Вы знаете, что Максъ Рейнгардтъ предложилъ Далькрозу поставить хоры для предстоящей постановки «Орестей» въ Мюнхенѣ?

— И что же?

— Отказался.

— Почему?

— Потому что для того, чтобы имѣть ритмической хоръ, надо имѣть ритмическихъ хористовъ. И что же, наконецъ, за зрѣлище, когда хоръ будетъ ритмиченъ,

Съ фот. К. Фишеръ.



Кн. Абрезковъ.

К. Станиславскій.

а во всемъ остальномъ будетъ произволъ случайности? Подумайте, какой «ансамбль»,—чтобы употребить ужаснѣйшее любимое слово нашихъ рецензентовъ.

— А я, на-дняхъ, читалъ интересную замѣтку. Одна изъ московскихъ газетъ давала рецензію о дебютѣ баритона Бакланова въ «Демонѣ». Подчеркивая успѣхи, которые пѣвецъ сдѣлалъ за время пребыванія въ Америкѣ, рецензентъ ставитъ вопросъ: ужъ не пошелъ ли онъ по стопамъ Жака Далькроза, «русскимъ адептомъ, котораго является князь Волконскій»? До такой степени, оказывается, поражаетъ въ немъ соотвѣтствіе ритмики пластическаго движенія съ ритмической музыкальнаго движенія.

— Интересно, что въ газетѣ на эту сторону искусства обращено вниманіе.

— Не правда ли? Я сейчасъ подумалъ о васъ. Вѣдь, это въ первый разъ намекъ на ритмику.

— Въ газетѣ—да, въ первый разъ, но это не первое указаніе въ нашей литературѣ.

— А? Уже были указанія?

— Были, были... Прежде всего у Вячеслава Иванова много объ этомъ, но еще смутно: «пляска», «ритмически движущаяся толпа»... Только все это въ связи съ «соборнымъ дѣйствомъ»...

— Ну, да, чепуха.

— Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ,—не чепуха. А только я еще не дошелъ до этого, понимаете,—самъ не дошелъ. Я не могу считать своимъ то, до чего другіе дошли, пока не дойду самъ. Понимаете?

— Понимаю вообще, но въ данномъ случаѣ?

— А въ данномъ случаѣ вотъ что: «соборное дѣйствіе», «преодоленіе сцены» и подобная, какъ нѣкоторые говорятъ, «чепуха» казались мнѣ всегда чѣмъ-то трансцендентнымъ, далекимъ, такимъ, что другіе выдумали и ведутъ мнѣ навстрѣчу; когда же я увидѣлъ Ритмическую Гимнастику, я понялъ, что я самъ иду къ этому: я вполне ощутилъ «соборность» дѣйства.

— То-есть?

— То-есть, что это не они производятъ, а я, мы, всѣ; что это только случайность, что я сижу и смотрю, а на самомъ дѣлѣ нѣтъ разницы между мной, смотрящимъ, и ими, производящими.

— Однако они умѣютъ, а вы бы не сумѣли, если бы вздумали къ нимъ присоединиться?

— Это придетъ. Когда проникнетъ въ плоть и кровь, тогда и «умѣть» не надо будетъ, достаточно будетъ быть.

— Охъ, страшно за вами идти, начинается неясное...

— Ну, когда приѣдетъ Далькрозъ со своими учениками...

— А когда?

— Первое представленіе въ Художественномъ 11 декабря... когда онъ приѣдетъ, вы сами почувствуете, что вы не зритель, а участникъ, что вы «смотрите», только потому что не пошли съ ними, что вы «видите», только потому, что есть для васъ мѣсто...

— А въ театрѣ, развѣ я могу «смотрѣть» когда мѣста нѣтъ?

— Ахъ, не то, не то... Дѣло не въ фактѣ, а въ принципѣ. Понимаете, это какъ въ философіи—механическое представленіе о вселенной не совмѣстимо съ понятіемъ о божествѣ...

— Это почему?

— Потому что, если все сущее—машина, то нѣту мѣста для машиниста. Переводя это на почву живого искусства, о которомъ говоримъ: если всѣ дѣйствуютъ, то нѣту мѣста для зрителя. Это есть неминуемое «упраздненіе зрѣлища». И вотъ ужъ «выхожденіе изъ временнаго и погруженіе въ безвременное».

— Можетъ быть. Но пока я предпочитаю старый способъ,—билетъ, за который я заплатилъ и мѣсто, съ котораго я могу не только смотрѣть, но и видѣть.

— Есть и для этого уже указаніе, менѣе принципиальное, чѣмъ у Вячеслава Иванова, но болѣе конкретное, болѣе близкое современному «зрителю».

— Болѣе «для меня».

— Было ли еще—не знаю, но одно было. Я, по крайней мѣрѣ, видѣлъ только одно. Человѣкъ описываетъ спектакль, который онъ видѣлъ въ Парижѣ,—какая-то мистерія изъ жизни Христа,—исполненіе, трогательное, проникновенное, произвело на автора впечатлѣніе. «Но, говоритъ онъ, во сколько разъ больше было бы впечатлѣніе, если бы вмѣсто ненужныхъ словъ мы

слышали музыку и видѣли ритмическія движенія». Это единственное указаніе, которое мнѣ попало.

— И кто это?

— Александръ Бенуа... Послушайте, кажется, татары тушатъ электричество.

— Ну, чтожь, идемъ. Человѣкъ, счетъ!.. А знаете, что Станиславскій тоже говоритъ, что все идетъ къ новому искусству безъ словъ.

— Онъ это говорить? Какъ это знаменательно, что такія уста налагаютъ на себя зарокъ молчанія. А мнѣ рассказывали, какъ Дузэ однажды,—присутствуя на лекціи одной англичанки, которая демонстрировала принципъ равновѣсія человѣческаго тѣла, для чего принимала позы извѣстныхъ античныхъ статуй,—воскликнула: «Къ чему слова? Тѣло само говоритъ. Слова—лишній придатокъ».

— Какъ полны танственности, неразгаданности, эти голоса отъ себя, отрекающіеся... Что это? Признаніе въ несостоятельности, или... Рубль довольно на чай?

— Довольно. Надежда, надежда, мой другъ, въ этихъ словахъ надежда. Ну, до свиданія... Повторимъ когда-нибудь?

— Обязательно.

— Что вы сказали?

— Виновать,—непремѣнно.

— То-то.

— Пуристъ до конца.

— До гроба.

— Будутъ ли извозчики...

— Ахъ, какая ночь! Морская въ летаргическомъ снѣ...

— Люблю тебя, Петра творенье!

— Извозчикъ, на Фурштадскую.

— Извозчикъ, Крюковъ каналъ!

Кн. Сергѣй Волконскій.



МЫСЛИ.

Посвящается дорогому моему учителю
К. С. Станиславскому.

*Мой путь странный, путь далекий...
Я одна въ моемъ пути.
Онъ то свѣтлый и широкій,
То вдругъ некуда итти.*

*Я по немъ иду съ тревогой,
Но я вѣрою полна,
Что одной прямой дорогой
Я дойду въ немъ до конца!*

*Есть въ пути моемъ поляны
И дремучіе лѣса,
Отдыхаютъ тамъ туманы
И скрываютъ небеса.*

*Но и въ нихъ не заблужуся,
Хоть тропинку, да найду:
Вдохновлюся, улыбнуся
И впередъ смѣлый пойду.*

*Пѣснь споетъ мнѣ вѣтеръ вольный,
И дойду на огонекъ
Степью долгой и привольной...
Путь мой страненъ, путь далекъ!*

Ольга Гзовская.

oooooooo

МОЛЬЕРЪ.

Великій вѣкъ—Le grand siècle—называли французы время царствованія «Короля-Солнце»—Людовика XVI, то время, когда жилъ, игралъ и писалъ Мольеръ.

Этотъ вѣкъ, великій своей внѣшностью и, несмотря на то, что въ немъ таятся зародыши первой революціи, безконечно малый своимъ содержаніемъ, представляется намъ теперь сплошнымъ торжествомъ внѣшней пышности, показнаго великолѣпія, я бы сказала, театральнымъ апофеозомъ, въ которомъ окруженные монументальными блестящими декораціями люди, одѣтые въ пышные кафтаны, въ парикахъ, подобныхъ львиной гривѣ, украшенныхъ страусовыми перьями, стоятъ на тѣхъ пьедесталахъ, которые нѣкогда занимали представители античной культуры,—мудрецы, философы, полководцы, цезари, и даже музы и боги. А среди

Репродукція воспрещена.

Съ фот. К. Фишеръ.



Каренина.

Г-жа Лилина.

нихъ, подобно лучезарному Фебу-Аполлону, на колесницѣ, въ искаженномъ римскомъ вооруженіи, въ высококомъ парикѣ, самъ Людовикъ XIV, образецъ величія и законодатель моды, «Король-Солнце», мчится въ бутафорскихъ облакахъ, озаренныхъ его мишурнымъ сіяніемъ.

Въ эту эпоху во Франціи какъ будто собралось все, что было во всѣхъ культурныхъ эпохи внѣшняго, показного.

L'état c'est moi,—сказалъ Людовикъ XIV и, дѣйствительно, этотъ человѣкъ былъ не только неограниченнымъ повелителемъ и законодателемъ, онъ былъ един-

ственнымъ создателемъ своего вѣка; всѣ французы были его копией, а Франція служила ему декорацией, выгодно подчеркивающей его блескъ и власть. Людовикъ видѣлъ во всемъ и во всѣхъ лишь средство для усиленія своего могущества. Онъ окружалъ себя талантливими людьми и заставлялъ ихъ служить себѣ. Полководцы разносили его славу далеко за предѣлы родины, поэты и музыканты воспѣвали его подвиги и праздники, живописцы изображали его, окруженнымъ атрибутами величія, зодчіе воздвигали для него дворцы. Сама природа, какъ будто подчинялась волѣ великолѣпнаго короля: на безводной почвѣ, по одному его слову, бьютъ фонтаны, въ пустынѣ появляются декоративныя деревья, на искусственномъ грунтѣ вырастаетъ версальскій дворець, со стѣнъ котораго смотритъ весь Олимпъ, всѣ музы, всѣ части свѣта, цари

Репродукція воспрещена.



О. Гзовская.

Вечеръ мелопластики.

міра, преклоняющіе колѣна передъ Людовикомъ, изображеннымъ въ роли повелителя не только людей, но и стихій.

Весь дворъ стремится подражать королю. Придворные и знать, строятъ себѣ маленькіе Версали, даютъ, стараясь перемудрить другъ-друга, праздники, держатъ, подобно королю, десятки любовницъ и цѣлый штатъ всякихъ прихлебателей, разоряютъ себя и народъ. Имъ подражаютъ состоятельные буржуа, и каждый мѣщанинъ хочетъ быть въ своемъ домѣ маленькимъ «Королемъ-Солнцемъ». За внѣшнимъ блескомъ въ семьяхъ буржуазіи скрывается самая примитивная грубость нравовъ и невѣжество. А въ средѣ знати царитъ тотъ дикій развратъ, съ которымъ насъ знакомитъ Tallemant des Réaux и докторъ Легэ въ своихъ описаніяхъ безстыдныхъ ритуаловъ черныхъ мессъ.

Для характеристики отношеній между женщинами и мужчинами въ ту эпоху достаточно того, что только «испытанныя въ любви» дѣвушки считались созрѣвшими для брака, и что не мужчины первые признавались въ любви женщинамъ, а женщины мужчинамъ.

Простой, неимущій народъ, «плебей» въ «великую эпоху» находился въ забвеніи: ихъ какъ-бы не существовало. Народъ гдѣ-то изнывалъ подъ бременемъ непосильныхъ налоговъ, вызванныхъ безконечными праздниками, балами и фейерверками короля, придворныхъ и богачей, а также непрерывными войнами, которыя велись только ради усиленія внѣшняго величія и могущества. Периодическія возстанія этого народа въ провинціяхъ подавлялись немилосердно жестоко. Вотъ, что писала, напримѣръ, изъ своей деревни добрая и сердечная женщина г-жа де-Севинье: «У насъ сейчасъ казнятъ не очень много, всего одного въ восемь дней, и вѣшаніе кажется мнѣ теперь развлеченіемъ». Мнѣ думается, что этихъ строкъ достаточно для характеристики положенія простого народа въ «великую эпоху» и для уясненія отношенія къ нему знати. Всѣмъ, кто пережилъ великую французскую революцію, формы жизни эпохи «Короля-Солнце» и тѣ люди, которые создали эти формы и жили въ нихъ, должны казаться по-моему, просто чудовищными. Напыщенность, монументальность и грубый развратъ «великаго вѣка» казались уже невозможными даже дѣтямъ дѣтей этого вѣка, людямъ XVIII столѣтія. Слово угнетаемые отцовскими традиціями, они бросились изъ одной крайности въ другую. Отцы придумывали все болѣе и болѣе строгія формы пышнаго этикета, все дальше уходили отъ природы, а дѣти сразу сбросили съ себя тяжеловѣсные кафтаны и каблуки, и, позабывъ всѣ традиціи «великаго вѣка», нарядившись пастухами, предались утѣхамъ сельской жизни. Но, унаслѣдовавъ отъ отцовъ жажду утонченныхъ удовольствій они не могли довольствоваться настоящей жизнью природы; они поддѣлывали ее,—они строили бутафорскія фермы и деревни и тамъ, внѣ рамокъ всякаго этикета, вели изысканную пасторальную жизнь, которую довели, въ концѣ-концовъ, до пряной, томной вычурности и неизвѣстно до чего бы дошли, если бы не разбила ихъ революція.

Если сама жизнь эпохи Людовика XIV, представляется намъ теперь торжествомъ театральной, высокопарной манерности, мишурнаго блеска и неподвижности чувствъ и мыслей, то и вполне точное изображеніе этой жизни должно намъ казаться такимъ же торжествомъ манерности, блеска и неподвижности чувствъ и мысли; а, вѣдь, Мольеръ по собственному признанію «изображая людей, списывалъ ихъ съ природы». Конечно, смѣшно понимать эти слова буквально и уподоблять творчество Мольера фотографической пластинкѣ. Мольеръ по своимъ собственнымъ словамъ «вникалъ какъ слѣдуетъ въ смѣшныя стороны человѣческой природы и забавно изображалъ на сценѣ недостатки общества».

Онъ любилъ простоту, свободу мыслей и чувствъ, былъ мягокъ сердцемъ, а его окружала пышность, чванство, грубая манерность, онъ жилъ въ эпоху скованности и притупленности человѣческой мысли и черствости сердець, и вполне понятно, что весь строй жизни «великой эпохи» казался ему не вѣроятнымъ, не вѣроятными представлялись ему и недостатки общества. Онъ родился въ простой семьѣ, воспитанъ былъ нѣжной матерью, учился у «свободомыслящаго еретика» Гассенди, въ скитаніяхъ со своей труппой по провинціи сблизился съ простымъ народомъ, тѣмъ народомъ, въ средѣ котораго подготавливалась революція, и вполне понятно, что, попавъ въ высшее общество Парижа, онъ почувствовалъ себя, словно въ другомъ

мірѣ, среди какихъ-то феноменовъ, въ сферѣ, которая должна была ему казаться невѣроятно—нелѣпой.

«Никогда ни одинъ человѣкъ», писалъ о Мольерѣ Джордж Мередитъ, «не владелъ такъ смѣло бичемъ, направленнымъ противъ порока». Этимъ бичемъ, которымъ сражался Мольеръ, былъ чистый смѣхъ, рожденный въ его ясномъ умѣ и чистой, пожалуй, даже немного примитивной душѣ. Этотъ смѣхъ подобенъ ручью, который прокладываетъ себѣ дорогу черезъ дремучій лѣсъ и освѣщаетъ его сумракъ безчисленными переливами своихъ чистыхъ струй на каждомъ поворотѣ. Онъ не ищетъ препятствій, чтобы пошумѣть, но когда на его пути встрѣчаются мертвые листья, то онъ начинаетъ пѣть свою пѣсню.

Эти мертвые листья въ «великую эпоху» встрѣчались на каждомъ шагу жизни, и поэтому такъ много спѣлъ Мольеръ своихъ пѣсень. Невѣроятной, противной «свѣтлой человѣческой природѣ», казалась ему жизнь XVII,—и невѣроятной онъ ее изображалъ въ большинствѣ своихъ комедій. Его оружіемъ былъ смѣхъ, въ смѣхѣ онъ видѣлъ источникъ очищенія и просвѣтленія жизни. Онъ хотѣлъ, чтобы тѣ люди, въ сердцахъ коотрыхъ еще осталась хоть крупинка человѣчности, тѣ люди, которыхъ онъ называлъ «честными», надъ ложной жизнью «великой эпохи» поняли все ея невѣроятіе. Поэтому онъ и изображалъ ее въ «забавномъ», а подчасъ даже каррикатурномъ видѣ. А развѣ забавное изображеніе недостатковъ жизни эпохи Людовика XIV не подобно смѣшному гротэску, гдѣ люди становятся причудливыми фантастическими феноменами?

Мольеръ въ своихъ комедіяхъ допускалъ временами и намѣренно утрированное изображеніе фактовъ и людей,—пародію. Такъ, на примѣръ, весь первый актъ „Bourgeois Gentilhomme“ не что иное, какъ сатирическая пародія на церемоніаль утренняя вставанія «великаго короля», такъ называемое petit lever. А биографъ и современникъ Мольера Гримарэ въ своей „La vie de M-r de Molière“ писалъ, что «Мѣшанинъ-Дворянинъ», представленный, хотя и утрированно, и совершенно неправдоподобно, но великолѣпно привлекательный зритель».

Ө. Коммисаржевскій.

(Продолженіе слѣдуетъ).



СТАРОЕ И НОВОЕ.

Борьба, которую вели передвижники съ академической рутинной, кончилась въ ихъ пользу.

Передвижники побѣдили и, завоевавъ себѣ прочную позицію, успокоились настолько основательно, что совершенно не замѣтили новыхъ вѣяній въ искусствѣ, вызванныхъ естественнымъ и вѣчнымъ поступательнымъ движеніемъ. Мятежный духъ людей искусства искалъ новыхъ выраженій, новыхъ путей. Передвижниковъ, почившихъ на добытыхъ лаврахъ, побезпокоили.

Началась новая, еще болѣе жестокая борьба, но уже не съ академической, а съ передвижнической рутинной.

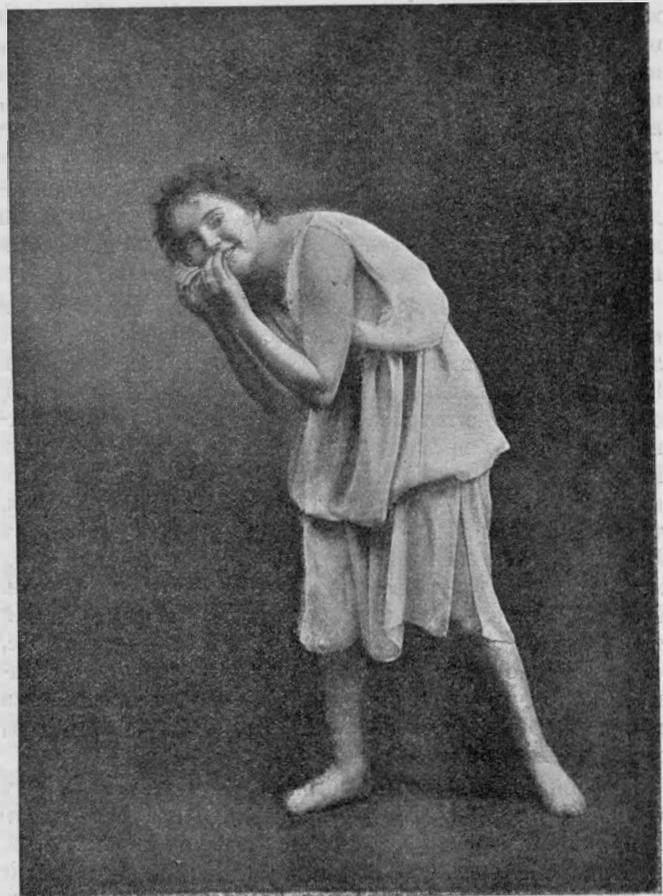
Передвижникамъ, этимъ недавнимъ передовымъ бойцамъ за новыя идеи, пришлось занять позицію уже

сборонительную, т.-е. очутиться въ томъ самомъ положеніи, въ какомъ находились когда-то представители академизма, пораженія которыхъ добивались новаторы передвижничества.

Новое теченіе особенно ярко выразилось на выставкахъ «Міръ Искусства» и Московскаго Товарищества Художниковъ. Въмѣсто дешеваго реализма передвижниковъ, на этихъ выставкахъ появились пламенные исканія Врубеля и овѣянная тонкой поэзіей, романтическія красочныя грезы о минувшемъ Борисова-Мусатова. Защитники передвижническихъ основъ, усмотрѣвъ въ новомъ теченіи упадокъ, окрестили новаторовъ «декадентами». Кличка эта привилась и вошла въ употребленіе.

Эти декаденты, однако, побѣдили, такъ же, какъ нѣкогда побѣдили передвижники. Журналъ «Міръ Искусства», сыгравшій въ свое время большую роль, объединилъ наиболѣе видныхъ представителей новаго

Репродукція воспѣщена.



О. Гзоевская.

Въ танцѣ „Сатиръ и Нимфа“.

направленія. Выставки журнала были показателемъ этого направленія и успѣховъ, которыми оно пользовалось. На смѣну этихъ выставокъ, явились выставки «Зв» и «Союза», но организаторами были художники, составлявшіе группу «Міръ Искусства».

Съ возникновеніемъ «Союза» художественныя группы расположились очень опредѣленно. Если придерживаться политической терминологіи, можно сказать, что передвижники были правой группой, Московское Товарищество—лѣвой, а «Союзъ» занялъ центръ. Между этими еще нѣсколько группъ, но не имѣвшихъ большого значенія.

Торжество новыхъ побѣдителей не сопровождалось, однако, тѣмъ успокоеніемъ, какимъ довольно долго наслаждались передвижники.

Художники, выступившіе на путь исканій, не удовлетворились достигнутымъ, съ одной стороны, а съ другой торжество «декадентовъ», развязало руки многимъ бездарностямъ и диллетантамъ.

При господствѣ передвижническаго реализма, чтобы выставлѣть свои произведенія на выставкахъ, надо было быть, если не талантливымъ, такъ хотя все-таки грамотнымъ. Когда же въ произведеніяхъ видныхъ мастеровъ появились сознательно создаваемые ими новыя, непривычныя формы и необычныя сочетанія красокъ, тогда понесъ свои издѣлія на показъ и каждый желающій, скрывая подъ флагомъ модернизма свое неумѣніе владѣть рисункомъ и красками. Появился дешевый модернизмъ, плохія стилизованныя издѣлія, поверхностныя подражанія Матисамъ и Ванъ-Гогамъ. Доморощенные модернисты проявили необыкновенную развязность, почувствовавъ праздникъ на своей улицѣ. Стали создаваться выставки «Независимыхъ», т.-е. такихъ, которыхъ никуда не принимали съ ихъ издѣліями, салоны «Золотого Руна», клоунады, вродѣ «Бубноваго Валета» и т. п. Къ сожалѣнію, этотъ пошлый модернизмъ находитъ себѣ поощреніе и со стороны художественныхъ кружковъ, имѣющихъ извѣстное значеніе въ искусствѣ, какъ, напримѣръ, тотъ, что составилъ изъ художниковъ, вышедшихъ изъ «Союза» и организовавшихъ въ прошломъ сезонѣ выставку «Міръ Искусства».

Расколъ, происшедшій въ «Союзѣ», этомъ популярномъ и имѣвшемъ наибольшій успѣхъ у публики двухъ столицъ Обществѣ, былъ крупнымъ событіемъ въ художественной жизни прошлаго сезона.

Причина раскола, заключалась въ томъ, что при возникновеніи «Союза» въ него вошли элементы, въ значительной степени не схожіе между собою. Въ «Союзѣ» вошли большою группою художники, близкіе по характеру своего творчества къ передвижникамъ. Но во время существованія выставокъ «Міръ Искусства» и при возникновеніи «Союза», они были какъ-то свѣжѣе, были и у нихъ какія-то исканія, такъ что присутствіе ихъ на выставкахъ вмѣстѣ съ Врубелемъ, Борисовымъ-Мусатовымъ, Сомовымъ и др., не создавало слишкомъ уже большой дисгармоніи. Но съ теченіемъ времени, съ группою этой, имѣвшей не мало общаго съ передвижниками, случилось то же, что и съ послѣдними, т.-е. члены ея, войдя въ наиболѣе значительное, завоевавшее вниманіе публики и прессы Общество, успокоилось и почилъ на лаврахъ, хотя и не совѣмъ заслуженныхъ.

Жюри въ «Союзѣ» не было, и каждый членъ могъ нести на выставку любое свое произведеніе. Это привело къ появленію на выставкахъ такихъ произведеній, гдѣ не было не только какихъ-либо исканій, но даже и просто свѣжести извѣстная отсутствовала. На ряду съ какой-нибудь вещью Сѣрова или Сомова, стали появляться совершенно непріемлемыя издѣлія: этикетки «Жакъ у кормушки», подворотныя акварельки, пейзажики, которымъ могло бы быть мѣсто на «Періодичкѣ», но уже никакъ не въ прославленномъ «Союзѣ».

Разладъ долженъ былъ произойти неминуемо: слишкомъ рѣзко обозначались два совершенно противоположныхъ теченія. Это и случилось въ прошломъ году, когда авангардъ отдѣлился отъ арріергарда. Арріергардъ сохранилъ названіе «Союза», авангардъ объединился подъ старымъ, хорошо звучащимъ названіемъ «Міръ Искусства». И нужно было ожидать, что художники этой группы создадутъ цѣльную, значительную выставку.

Но этого, къ сожалѣнію, не случилось.

Группа, въ виду своей сравнительной малочислен-

ности нашла нужнымъ подкрѣпить себя новыми товарищами и пригласить въ качествѣ таковыхъ представителей того дешеваго модернизма, о которомъ мы уже упоминали. Эти «модернисты» совершенно испортили впечатлѣніе, наполнивъ выставку грубыми выкриками своихъ издѣлій.

Слишкомъ мало общаго между такими мастерами, какъ Сомовъ, Сѣровъ, Добужинскій и др., и представителями «Бубноваго Валета».

Врядъ ли стоило порывать съ товарищами изъ «Союза», чтобы соединиться съ устроителями буффонады на Б. Дмитровкѣ.

Соединеніе это привело къ тому, что выставка, которая могла бы имѣть выдающееся художественное значеніе давала впечатлѣніе случайнаго и пестраго собранія.

Впрочемъ, такой случайный, неопредѣленный характеръ, имѣли и многія другія выставки прошлаго сезона.

«Союзъ» не слишкомъ отличался отъ застывшей Передвижной, а Московское Товарищество, соединившись съ Новымъ Обществомъ, совершенно утратило свой прежній, опредѣленный обликъ. Объ этомъ нельзя не пожалѣть, такъ какъ Московское Товарищество прошло такой хорошій путь, такъ долго оставалось вѣрнымъ себѣ, что ненужное раствореніе въ экспонатахъ Новаго Общества, является фактомъ очень печальнымъ.

Нельзя предугадать, каковъ будетъ наступающій выставочный сезонъ, но такъ или иначе, большаго можно ожидать все же отъ выставки «Міръ Искусства». Участіе художниковъ, составляющихъ ядро ея, не можетъ не имѣть значительнаго интереса.

Что же касается «Союза», то участіе Сурикова, Коненкова и нѣкоторыхъ другихъ, можетъ сдѣлать и его выставку заслуживающей вниманія.

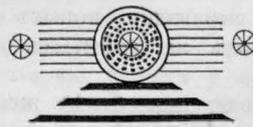
Остальное все будетъ, вѣроятно, по заведенному порядку.

Та же состарѣвшаяся передвижная, полумертвая «Періодичка», выставка «Независимыхъ», со своими дешевыми изданіями, Московское Товарищество въ трогательномъ, но бесполезномъ единеніи съ Новымъ Обществомъ, неопредѣленное количество неизвѣстно зачѣмъ появляющихся на свѣтъ Божій новыхъ выставокъ.

Будетъ функционировать и галерея Лемерсье, этого московскаго Дюранъ-Рюэля. Здѣсь хорошъ принципъ устройства выставокъ. Организанія находится въ однѣхъ рукахъ, а это очень важно. Нѣтъ жюри, нѣтъ досадныхъ ошибокъ, волнующихся страстей.

Существуетъ система приглашеній, исходящихъ отъ устроителя. На эти приглашенія начали отзываться такіе художники, какъ Сѣровъ, Денисовъ, А. Васнецовъ и др., и это доказываетъ, что и въ художественныхъ кругахъ стали относиться къ новому дѣлу сочувственно.

Д. Варапаевъ.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ.

С.-Петербургъ, 25 сентября 1911 г.



Наша музыкально-общественная жизнь еще продолжает свое лѣтнее отдохновеніе. За кулисами концертныхъ учрежденій идетъ дѣятельная подготовительная работа, объявлены конкурирующіе проспекты и открыты соотвѣтственныя абонементныя записи, но сама музыка еще молчитъ. Только казенная опера, по традиціи, открылась 30-го августа—традиціонной «Жизнью за Царя». Спектакль этотъ слѣдуетъ отнести къ тѣмъ явленіямъ, противъ которыхъ можно не возражать, но которыя могли бы и не быть вовсе: вокально-сценическая передача глинкинской оперы, по внѣшности, акуратная и мѣстами даже красивая, казалась старательнымъ исполненіемъ неизбѣжныхъ подневольныхъ обязанностей: художественнаго культа, т.-е. искренней вѣры и горячей любви, въ театрѣ не чувствовалось.

Послѣ официальнаго открытія, дѣла оперы спокойно и гладко пошли, какъ полагается, «по бывшимъ примѣрамъ». Такъ какъ, во-первыхъ, въ труппу вновь приглашена очаровательная г-жа Липковская, раньше другихъ прибывшая къ намъ изъ-за границы для гастролей на Маринской сценѣ, то нельзя же было тотчасъ же не поставить очень подходящей для нея «Лакмэ» и не менѣе подходящихъ «Снѣгурочки» и «Риголетто». Нельзя же было, во-вторыхъ, не дать поочередно всѣмъ абонементамъ прошлогодней «Капитанской дочки», прежде чѣмъ сдать эту оперу г. Кюи въ архивъ. А тамъ пошли и «сверхъестественный» Шалпинъ, и «божественный» Смирновъ, и другіе,—для каждаго изъ нихъ всегда имѣются въ наличности весьма подходящія и очень любимыя оперы, обезпечивающія сборы. Словомъ, Маринскій театръ сразу вошелъ въ свою обычную колею.

Какова, однако, эта колея и куда, въ концѣ-концовъ, она ведетъ,—объ этомъ мы въ другой разъ поговоримъ особо. А пока скажемъ только, что избытокъ нападки нашихъ газетъ и журналовъ на директора театровъ г. Теляковского (по случаю десятилѣтія его дѣятельности)—въ лучшемъ случаѣ легкомысленны, поверхностны и, что называется, не попадаютъ въ точку. «Ругать дирекцію» и тѣмъ выражать свою «оппозицію»—дѣло, въ журнальномъ смыслѣ, очень благодарное, рѣшительно всѣмъ доступное и изрядно-таки оподуренное,—оставляя даже въ сторонѣ личные счеты, которые тутъ слишкомъ часто и слишкомъ замѣтно просвѣчиваютъ. Но, какъ видно, большинство «ругателей» отдаетъ себѣ лишь весьма смутный отчетъ въ истинныхъ причинахъ столь горестнаго положенія нашей музыкальной драмы. Главная бѣда, конечно, не въ томъ или иномъ директорѣ, а въ самой этой «колеѣ»,—во всей постановкѣ огромнаго дѣла, ложной по существу и, во всякомъ случаѣ, давно отжившей. Тутъ никакія ухищренія, никакіе палліативы, никакіе таланты не могутъ помочь дѣлу: тутъ нужна коренная перестройка всего одряхлѣвшаго зданія на совѣтъ иныхъ началахъ. А на такую перестройку врядъ ли уполномоченъ директоръ нашихъ казенныхъ театровъ,—лицо отнюдь не независимое и обязанное считаться съ тысячею внѣшнихъ условій: наивно предъявлять къ нему тѣ требованія, какія предъявляются къ лицамъ, стоящимъ во главѣ самостоятельныхъ и свободныхъ художественныхъ организацій. Въ частности, относительно весьма работоспособнаго и преисполненнаго наилучшихъ намѣреній г. Теляковского всякій независимый, нелицепріятный и освѣдомленный наблюда-

тель долженъ признать, что въ предоставленной ему колеѣ онъ движется не только не плохо, но съ удивительной даже ловкостью,—гораздо эффектнѣе и «продуктивнѣе» своихъ предшественниковъ. Нынѣшній директоръ энергично стремится къ «новизнѣ», но вотъ что оказывается фатальнымъ: чѣмъ больше онъ прививаетъ эту новизну казенному театру, тѣмъ больше подчеркивается и становится очевиднымъ, что театръ этотъ ничего не имѣетъ общаго съ истиннымъ храмомъ искусства.

Уроки Байрейта породили у насъ несравненный московскій Художественный театръ; но театръ настоящей музыкальной драмы у насъ еще не зародился

* * *

Очень богатымъ и дѣйствительно полнымъ интереса обѣщаетъ быть предстоящій сезонъ симфоническихъ концертовъ въ залѣ Дворянскаго собранія. Двѣ главныя, руководящія роли будутъ параллельно играть, судя по объявленнымъ проспектамъ,—«концерты Зилоти» и «концерты Кусевицкаго». Затѣмъ идутъ вечера Русскаго Музыкальнаго Общества, общедоступные дневные концерты гр. Шереметева, Бѣляевскіе концерты, «экстренные» и др.

Замѣчательно организованные «концерты Зилоти» существуютъ уже девятый годъ подрядъ. За это время фізіономія ихъ успѣла вполне опредѣлиться. Тутъ мы слышимъ преимущественно новѣйшіе, еще неизвѣстные намъ продукты музыкальнаго творчества (главнымъ образомъ, французскаго), а также забытые звуковые перлы старо-классической музыки, съ Себ. Бахомъ во главѣ,—изъ которыхъ многіе тоже являются для насъ своего рода новинками. Что касается дѣйствительныхъ новинокъ, то можно, конечно, на каждомъ шагу оспаривать ихъ качество и значительность; но, вѣдь, слѣдить за современными «теченіями» все-таки необходимо, и не вина г. Зилоти, что индустріальная современность вообще порождаетъ такъ мало дѣйствительно выдающагося и цѣннаго въ искусствѣ. Справедливо упрекаютъ г. Зилоти только за нѣкоторую пестроту его программъ, часто соединяющихъ несоединимое; такъ, на примѣръ, въ одномъ изъ объявленныхъ вечеровъ нынѣшняго сезона рядомъ съ «утонченными» французами неожиданно фигурируетъ отрывокъ изъ «черноземнаго» Бородина, и т. под. За всѣмъ тѣмъ, концерты Зилоти и нынче опять дадутъ намъ услышать не мало вещей, во всякомъ случаѣ интересныхъ съ той или иной точки зрѣнія. Въ этомъ смыслѣ обращаетъ на себя вниманіе вечеръ, цѣликомъ посвященный произведеніямъ испанскихъ композиторовъ, абсолютно намъ неизвѣстныхъ.

Много наслажденія сулятъ нынче молодые «концерты Кусевицкаго», вступающіе только во второй годъ своего существованія въ Петербургѣ. Если въ минувшемъ сезонѣ концерты эти страдали нѣкоторой случайностью своихъ программъ,—что зависѣло отъ побочныхъ обстоятельствъ и вообще отъ недостаточной налаженности сложнаго концертнаго дѣла,—то теперь программы Кусевицкаго производятъ наилучшее впечатлѣніе своей стройной выдержанностью. Здѣсь, очевидно, преслѣдуется не «новизна во что бы то ни стало», а завѣдомо прекрасная и отнюдь еще не использованная музыка великихъ и выдающихся композиторовъ, притомъ подобранная и распредѣленная по вечерамъ съ большимъ вкусомъ: программа каждаго концерта имѣетъ свой опредѣленный стиль и характеръ. Можно пожалѣть только, что этими концертами совсѣмъ забытъ Чайковскій (если не считать скрипичнаго концерта). Отдѣльно отъ абонементныхъ вечеровъ стоитъ открывающійся на-дняхъ «Бетховенскій циклъ»

Кусевицкаго: въ четыре вечера будутъ исполнены всѣ девять симфоній Бетховена. Нечего и говорить, что этотъ циклъ является выдающимся и оригинальнымъ событіемъ въ нашей музыкальной жизни; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ принесетъ, несомнѣнно, и большую педагогическую пользу.

Такимъ образомъ, концерты Зилоти и Кусевицкаго какъ бы дополняютъ другъ-друга, и каждое изъ этихъ учреждений, полное жизни и энергии, имѣетъ свой *raison d'être*. Между прочимъ,—и тамъ, и здѣсь одинъ вечеръ этого года цѣликомъ отводится сочиненіямъ Франца Листа, столѣтнюю годовщину рожденія котораго (22 октября н. ст. 1811 г.) нынѣ празднуетъ весь музыкальный міръ. Есть надежда, что у Зилоти этимъ концертомъ будетъ дирижировать маститый Гансъ Рихтеръ,—послѣдній могиканъ золотой эпохи Вагнера-Листа.

В. Коломійцевъ.

„БЕТХОВЕНСКИЙ ЦИКЛЬ“

Бетховень!—Пламенными буквами это имя написано на пограничномъ столбѣ, отдѣляющемъ другъ отъ друга не только двѣ эпохи исторіи музыки, но и два противоположныхъ по идейному содержанію фазиса философскаго мышленія въ исторіи человѣчества. По одну сторону—смѣлющійся XVIII вѣкъ со своей утонченной жизнью, парящей выше всѣхъ мелкихъ житейскихъ невзгодъ, со своими легкими, изящными формами искусства и кристаллически яснымъ образомъ мышленія—аристократъ среди истекшихъ столѣтій. По другую сторону—тяжелый, индустриальный XIX вѣкъ. Передъ отдохнувшимъ человѣчествомъ снова встала вѣчно неразрѣшимая загадка жизни, охраняемая неумолимымъ сфинксомъ. Философское мышленіе омрачилось тучами пессимизма. Жизнь искала новыхъ формъ существованія, на основаніи провозглашеннаго Великой Революціей девиза о свободѣ и равенствѣ. Искусство расправляло крылья для новаго могучаго полета въ незнакомые края, въ недоступныя доселѣ человѣку области творческой фантазіи.

Кто не видалъ памятника Бетховену Клингера?

У ногъ титана присѣлъ орелъ—символъ музыки—готовый взвиться и полетѣть по тому направленію, которое ему укажетъ мановеніе могучей руки властителя думъ.

И дѣйствительно: кто, если не Бетховень, указалъ всей музыкѣ нашего времени путь и дорогу?

* * *

Политическій и идейный переворотъ конца XVIII и начала XIX и вѣка развившіяся изъ его нѣдръ чувства и мысли интереснѣе всего прослѣдить на творчествѣ самаго Бетховена. Его произведенія являются лучшей иллюстраціей и вѣрнѣйшимъ показателемъ той громадной эволюціи, которая, подъ вліяніемъ провозглашенныхъ французской революціей новыхъ идей, совершилась въ умахъ человѣчества.

Въ началѣ своего художественнаго творчества Бетховень всецѣло принадлежалъ XVIII вѣку. Въ первыхъ двухъ симфоніяхъ его сказывается еще божественное легкомысліе и подкупающее своей неподдѣльной искренностью жизнерадостное настроеніе эпохи Моцарта. Но совсѣмъ ужъ другое говорить третья симфонія, написанная подъ впечатлѣніемъ совершающихся великихъ событийъ міровой исторіи. Посвященіе этой третьей „героической“ симфоніи Наполеону, котораго Бетховень считалъ главнымъ носителемъ даримой всему человѣчеству свободы, было вычеркнуто, когда Бетховень узналъ, что Наполеонъ провозгласилъ себя французскимъ императо-

ромъ. Дальнѣйшимъ шагомъ впередъ въ развитіи гигантскаго таланта Бетховена является пятая симфонія. Музыкальное мышленіе здѣсь погружается въ самую потаенную глубину человѣческихъ переживаній. Роковые вопросы философскаго фатализма нашли въ ней поистиннѣ гениальное воплощеніе въ звукахъ. Но все же и пятая симфонія не предвѣщаетъ еще того колоссальнаго подъема творчества, котораго Бетховень къ концу жизни достигъ своей девятой симфоніей. Наряду съ величайшими твореніями человѣчества, эта симфонія вѣчно устоитъ противъ смѣняющихся теченій и условій времени. Она представляетъ нѣчто въ родѣ абсолютной музыкальной истины—эта, вѣчно юная и огромнаго значенія для мыслящаго и чувствующаго человѣчества, девятая симфонія...

* * *

Бетховенскій циклъ С. Кусевицкаго, которымъ открылся нынѣшній сезонъ симфоническихъ концертовъ, представляетъ для исторіи музыкальной жизни въ Москвѣ событіе очень важное. Помимо того большого интереса, который должно было возбудить исполненіе всѣхъ симфоній Бетховена подрядъ—явленіе для Москвы неслыханное—эти концерты ознаменовались еще тѣмъ, что въ нихъ впервые выступалъ основанный С. А. Кусевицкимъ симфоническій оркестръ его имени.

Основаніе спеціальнаго симфоническаго оркестра въ Москвѣ—великое дѣло, за которое всѣ истинные доброжелатели музыкальнаго развитія нашей столицы должны горячо благодарить С. А. Кусевицкаго. Потребность въ спеціальномъ симфоническомъ оркестрѣ сказывалась у насъ въ послѣдніе годы все чаще и чаще. Нужда въ немъ бывала особенно чувствительна въ случаяхъ пріѣзда знаменитыхъ дирижеровъ-гастролеровъ, которые то и дѣло должны были довольствоваться какими-то случайными собраніями музыкантовъ вмѣсто оркестра. Это печальное явленіе теперь уже не можетъ повториться.

Оркестръ Кусевицкаго—первоклассный. Это можно было утверждать съ полной увѣренностью и *a priori*. Артистъ такого утонченнаго вкуса и такихъ высокихъ требованій по отношенію къ самому себѣ, какъ С. А. Кусевицкій, не сталъ бы довольствоваться второстепенными художественными силами въ симфоническомъ постоянномъ оркестрѣ. Составъ оркестра—сплошь отличный, но выше другихъ группъ инструментовъ стоятъ, безусловно, струнные, проявившіе, особенно въ первыхъ трехъ симфоніяхъ, чудеса технической выправки и сыгранности. Прозрачность и чистота пассажей была поразительная. Красотой и сочностью никогда не утрированнаго звука особенно отличаются контрабасы. Знаменитое пальцеломное тріо въ скерцо пятой симфоніи прозвучало такъ отчетливо, какъ, пожалуй, никогда до сихъ поръ въ Москвѣ. Вообще этотъ оркестръ обѣщаетъ стать какимъ-то „Годовскимъ“ среди оркестровъ. Сыгранность его теперь уже надо признать удивительной, особенно если принять во вниманіе сравнительно очень небольшой срокъ совмѣстной работы.

Что касается исполненія девяти симфоній въ смыслѣ интерпретаціи, то С. А. Кусевицкій показалъ въ нихъ серьезное, вдумчивое отношеніе къ музыкальному матеріалу, яркій, живой темпераментъ и большое умѣніе владѣть оркестровыми массами. О частности исполненій, конечно, можно было бы поспорить. Кое-гдѣ темпы казались взятыми чрезмѣрно быстро, наприм., въ финалѣ четвертой, въ первой части пятой симфоніи. Можетъ быть, это было сдѣлано въ угоду техническому совершенству оркестра. Естественная и, вмѣстѣ съ тѣмъ, очень выразительная фразировка—одно изъ главныхъ достоинствъ С. А. Кусевицкаго и какъ виртуоза на контрабасѣ—иногда умалялась черезчуръ рѣзкими акцентами,

неуравновѣшенностью музыкальнаго свѣта и тѣни. Но все это не важно. А важно то, что С. А. Кусевицкій своимъ Бетховенскимъ цикломъ совершилъ настоящей художественный подвигъ, вѣнецъ котораго — вдохновенное исполненіе финала девятой симфоніи. Огромное эстетическое наслажденіе, которое мы вынесли изъ цикла Бетховенскихъ концертовъ, вполне искупаетъ тѣ мелкіе недочеты, о которыхъ — если они даже были — не стоитъ и говорить.

Ждемъ въ будущемъ отъ С. А. Кусевицкаго и его прекраснаго оркестра самыхъ высокихъ проявленій артистическаго творчества. Отъ души привѣтствуемъ этотъ оркестръ, значеніе котораго для развитія нашей музыкальной жизни покамѣстъ нельзя опредѣлить даже приблизительно.

Риземанъ.

ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

Пропастъ между театральною Москвою и театральнымъ Петербургомъ никогда еще, кажется, не сказывалась такъ рѣзко и рѣшительно, какъ въ нынѣшнемъ сезонѣ. Въ Москвѣ четыре драматическихъ театра, у насъ четыре постоянныхъ оперетты, да еще въ перспективѣ пятая, гастрольная!

Петербургскій сезонъ грозитъ окраситься въ опереточный цвѣтъ,—такъ велико и неудержимо засилье легкаго жанра.

Помимо казенной сцены, былъ у насъ еще одинъ пріютъ серьезной драмы и комедіи,—Малый театръ. Правда, его названіе «Литературно-художественнаго» давно уже звучало анахронизмомъ, почти насмѣшливо; давно уже пошелъ онъ «на улицу», на потѣху элементарнымъ вкусамъ Апраксина двора, но—худая или хорошая—это все же была драма, и время отъ времени, если не въ цѣлой пьесѣ, то въ отдѣльной роли, сценѣ или сценическомъ образѣ мелькало воспоминаніе о лучшихъ дняхъ этого театра, когда его названіе принадлежало ему по праву.

Но такъ ужъ незадачливъ петербургскій театръ, что и это послѣднее прибѣжище драмы дало пріютъ такъ называемому «легкому» жанру. Оставался, такимъ образомъ, одинъ Александринскій театръ—старый-старый заслуженный академикъ.

Съ него-то по традиціи и изъ уваженія къ той традиціи, выразителемъ которой онъ хочетъ быть, мы и начнемъ нашу лѣтопись сезона.

Какъ ни обидно это для петербургскаго театрала, но и здѣсь, въ области театральныхъ традицій, Москва несомнѣнно стоитъ впереди. Какъ суббота для человека, а не наоборотъ, такъ и традиции нужны и пріемлимы только какъ основа живого творческаго духа, искусства сегодняшняго дня, а не какъ что-то самодовлѣющее, передъ чѣмъ должно склониться во прахъ все измѣнчивое и текущее.

И въ то время какъ въ «домѣ Щепкина» на почвѣ старыхъ художественныхъ нормъ и навыковъ постепенно вырастаетъ молодая поросль сцены, юные побѣги ея,—въ это время у насъ въ Александринкѣ упрямо и неподвижно молятся фетишу прошлаго.

Стѣны Александринскаго театра не провѣтриваются, въ репертуарѣ пахнетъ слежавшимся старьемъ и пылью, а пирамида чиновниковъ лежитъ всей тяжестью на труппѣ, обновляемой скупю, случайно и неумѣло...

Съ начала сезона прошелъ уже цѣлый мѣсяцъ; за это время на казенной сценѣ успѣли поставить одинъ только «Раздѣлъ» Писемскаго, да возобновить «Завтракъ у предводителя». Въ Москвѣ цѣлую недѣлю чествовали память Островскаго, а у насъ уже осенью,

для открытія сезона, удосужились поставить спектакль, однимъ бокомъ посвященный памяти 19 февраля...

Да и то выбрали «Раздѣлъ», одну изъ скучнѣйшихъ и наиболѣе устарѣвшихъ пьесъ Писемскаго. Именно уваженіе къ «традиціи», къ памяти славнаго нѣкогда писателя обязывало бы казенную сцену воздержаться отъ этого развѣнчиванія его имени. Нынѣшній зритель съ трудомъ можетъ досидѣть до конца эту сухую, всю на единой нотѣ повѣсть о дѣлѣхъ наслѣдства, о ссорахъ и перекорахъ родственниковъ, о сплетняхъ и взаимныхъ подсиживаніяхъ.

Чтобы одобритъ эту тяжелую, неудобоваримую пищу, была мобилизована вся наша славная «старая гвардія»: Савина, Давыдовъ, Варламовъ, Н. Васильева... Конечно, такія силы способны изъ ничего создать многое, и Варламовъ, напримѣръ, зачислитъ образъ Манохина въ число крупнѣйшихъ, очаровательнѣйшихъ своихъ созданій, но несмотря на это, и отзывы всей прессы и отношеніе публики вызвали уже слухи о снятіи пьесы съ репертуара.

У нынѣшнихъ заправиль нашей казенной драмы хватило безтактности поставить въ одинъ спектакль съ «Раздѣломъ» тургеневскій «Завтракъ у предводителя», написанный на тотъ же сюжетъ, что и пьеса Писемскаго. Это еще болѣе усугубило общее томительное впечатлѣніе «землеустроительнаго» спектакля, а вмѣстѣ съ тѣмъ отбросило и на Тургенева незаслуженную тѣнь скуки.

Интересъ послѣдней комедіи сосредоточился на прекрасныхъ декорацияхъ и на исполненіи двухъ новыхъ членовъ труппы, гг. Горина-Горяинова и Уралола (оба—москвичи). Хотя первый былъ немного «жидкимъ» по фигурѣ и тону предводителемъ, а второй слегка «нажалъ педаль» въ сторону комизма, но общее впечатлѣніе отъ обоихъ осталось очень пріятное, и съ ихъ вступленіемъ въ труппу насъ можно поздравить.

Вотъ и все, что успѣлъ Александринскій театръ за цѣлый мѣсяцъ: меньше чѣмъ немного. Правда, разучиваютъ (къ 28-му) «Живой трупъ» и готовятъ къ (5 октября) «Ревизора»,—но неужели же нельзя было больше успѣть за первый, послѣ лѣтнаго отдыха, мѣсяцъ?

Правда, успѣли еще поставить одинъ русскій спектакль въ Михайловскомъ театрѣ. Введенныя въ прошломъ году серіи удешевленныхъ русскихъ спектаклей для учащихся—это одно изъ немногихъ свѣтлыхъ начинаній нынѣшней дирекціи, и спектакли эти сразу приобрѣли большую популярность.

Поставили для открытія свѣжую и яркую комедію, очень мало извѣстную у насъ, Кальдерона «Самъ у себя подъ стражей»; разыграли ее (подъ режиссерствомъ А. Долинова) чистенько и пріятно.

Для сезона французской драмы въ Михайловскомъ театрѣ на нынѣшній сезонъ наобѣщали съ три короба: свѣжій репертуаръ изъ новинокъ, значительно обновленный репертуаръ, рядъ выдающихся гастролеровъ. Но первая, по крайней мѣрѣ, постановка далеко не оправдала этихъ посуловъ.

Выбрали—очевидно, только для дебютантовъ, которыхъ было цѣлыхъ четыре—комедію П. Вольфа „Les marionnettes“, уже цѣлый годъ «украшающую» программу „Comédie Française“. Пьеса сдѣлана съ достаточнымъ техническимъ умѣніемъ и смотрится безъ скуки, хотя весь четвертый актъ ея можно, съ явной для нея пользой, просто выбросить. Но по существу это—несноснѣйшій шаблонъ, ставшій второй религіей французской драматургіи.

Что до дебютантовъ, то ничего выдающагося они не представляютъ,—поскольку вообще можно судить

по одному спектаклю, но г-жа Мадленъ Селіа и г. Северенъ—актеры, видимо, даровитые и искусные.

Этимъ и исчерпывается лѣтопись казенныхъ театровъ за мѣсяць; лѣтопись «частной» драмы хотя и немного богаче внутренно, но количественно далеко ихъ превосходить.

Малый театръ пережилъ за это время періодъ «реставраціи». Открылся онъ въ срединѣ августа «сезономъ г. Глаголина», который хотѣлъ «вмѣстить въ свои концы» всѣ жанры и всѣ отрасли сцены. Ставились и цѣлые балеты, въ исполненіи балетныхъ и, отчасти, драматическихъ актеровъ, и большую оперетту М. Кузмина «Возвращеніе Одиссея» (декораціи и костюмы Сапунова); былъ и Шекспиръ («Укрощеніе строптивой»), и поставленный съ трюкомъ Уайльдъ («Что иногда нужно женщинѣ»), и превращенная въ фарсъ комедія Мольнара («Гвардейскій офицеръ»). Словомъ, было «всякаго жита по лопатѣ»—полное отсутствіе руководящаго плана, опредѣленной художественной задачи.

О постановкѣ балетовъ не стоитъ и говорить—случайный составъ, случайныя декораціи, торопливость постановки, заражѣ обрекали ихъ на неудачу; впрочемъ, гастролировала и Л. Кякштъ. Неудачной оказалась и новая (послѣ весенней «Забавы дѣвъ») оперетта М. Кузмина.

Талантливый и изысканный поэтъ далъ здѣсь что-то вымученное, слишкомъ сильно отдающее (не по музыкѣ) Оффенбахомъ; стараясь быть во что-бы то ни стало веселымъ, онъ потерялъ главное достоинство своей поэзіи—ея утонченность, ея красоту, хотя и жеманную.

Гораздо удачнѣе были остальные двѣ постановки «глаголинскаго сезона», который, волей дирекціи Литературно-Художественнаго общества, былъ прекращенъ и уступилъ свое мѣсто обычному въ этомъ театрѣ сезону драмы и комедіи.

Почти совсѣмъ прилично сошла комедія Шекспира; меньше повезло Мольнару и еще менѣе Уайльду, къ которому примѣнили новый трюкъ—отсутствіе реквизита и бутафоріи. Серьезнаго значенія этой затѣй придавать, конечно, нельзя, но это было забавно, и комедію этого Уайльда, порхающаго и легкомысленнаго, затѣя, пожалуй, и не портила.

Успѣли, также, отчасти переступивъ уже грань «реставраціи», репертуара, поставить двѣ пьесы русскихъ авторовъ. Это—«Полосатый узелъ» І. І. Ясинскаго и «Старый хозяинъ» И. Н. Потапенко. Первая, почти дебютная пьеса маститаго писателя, обличаетъ хорошее знаніе нашей провинціи и наблюдательность, но бѣдна по замыслу, лишена нарастанія дѣйствія, часто ударяется въ шаблонъ и общее мѣсто.

Комедія И. Потапенко, какъ это ни необычайно для нашего опытнаго и искуснаго драматурга, скучна и прѣсна. Какъ въ «Раздѣлѣ» цѣлый вечеръ «бубнятъ» о наслѣдствѣ и его дѣлѣжѣ, такъ въ «Старомъ хозяинѣ» монотонно и назойливо толкуютъ о фабрикѣ Авдѣевыхъ. Не пьеса, а какой-то торговопромышленный трактатъ! Паоось энергичной Ольги не совсѣмъ понятенъ и сухъ, ея мужъ обрисованъ блѣдно, старое поколѣніе—сколокъ съ Островскаго, а въ цѣломъ—впечатлѣніе машинности и запыленности.

Въ двухъ послѣднихъ пьесахъ выдвинулась новая артистка труппы, талантливая г-жа Полевицкая. Еще три года назадъ она обратила всеобщее вниманіе своей Ниночкой (въ «Анфисѣ»), необыкновенно правдивой и волнующей. Цѣлый сезонъ молодая артистка вела отвѣтственный репертуаръ въ Харьковѣ, въ городскомъ театрѣ, и теперь, снова появившись въ Петербургѣ, подаетъ надежды сдѣлаться, со временемъ, крупной и большой силой. Ея техника еще далеко не выработана,

ея жестъ чрезмѣренъ и рѣзокъ, ея интонаціи не пріобрѣли законченности и иногда отдають надрывомъ, но чувствуется въ ней большая искренность, своеобразие и красота переживаній, напоминающихъ Коммисаржевскую.

Л. Василевскій.

24 сентября. Петербургъ.



НОВЫЯ ПОСТАНОВКИ.

ТЕАТРЪ К. НЕЗЛОБИНА.

„ЧАСТНОЕ ДѢЛО“. Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Н. Черешнева.

Большой успѣхъ у публики. Нарастающій интересъ въ теченіе первыхъ трехъ актовъ. Сосредоточенное вниманіе зрительнаго зала, довольныя лица, рѣшительные и настойчивые вызовы артистовъ и автора. Оживленные разговоры въ антрактахъ: — „Ну, какъ вамъ? — Знаете, мило: легко сошрится.. по-моему, хорошая пьеса...“

Скучающія, желчныя лица театральныхъ рецензентовъ. Досадливыя пожиманія плечами. Презрительные взгляды на довольную толпу. Раздраженные отзывы въ газетахъ: „— Лишняя пьеса... Окрошка изъ Найденова, Велекинда, Сологуба, Чирикова... Томительная скука... Неизвѣстно, чѣмъ прельстила театръ эта новая погудка на старый ладъ...“

Таковы впечатлѣнія отъ новой пьесы г. Черешнева „Частное дѣло“. Если разобраться въ нихъ пристальнѣе, обѣ стороны, до извѣстной степени, правы. Я не говорю, конечно, о *тонѣ* газетныхъ отзывовъ. Но оставляя въ сторонѣ неоправдываемую обстоятельствомъ даннаго случая рѣзкость сужденій, мы все же должны констатировать наличность довольно единодушно выдвинутаго обвиненія: пьеса повторяетъ давно сказанное другими.

Если расцѣпывать *автора*, необходимо принять во вниманіе, что работа его цѣлое десятилѣтіе ходила по цензурнымъ и инымъ уготованнымъ для начинающихъ драматурговъ мукамъ. Такимъ образомъ г. Черешневъ въ дѣйствительности сказалъ свое слово ранѣе, чѣмъ появились на свѣтъ Божій набившія оскомину пьесы его болѣе счастливыхъ товарищей.

Но театръ?... зачѣмъ было добывать эту лежалую вещь изъ цензурныхъ архивовъ?

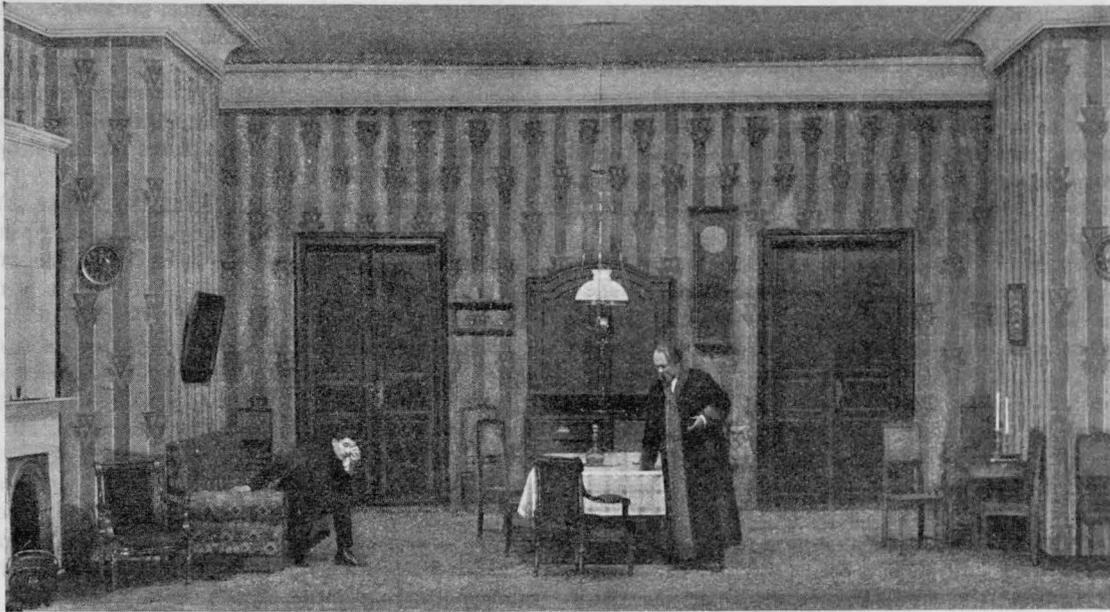
Успѣхъ пьесы у публики даетъ на это опредѣленный отвѣтъ.

Развѣ профессиональному газетному работнику не скучно цѣлыми десятилѣтіями читать безконечныя газетныя статьи о недочетахъ нашей средней школы? Все здѣсь извѣстно впередъ, и ничего нельзя сказать новаго. А между тѣмъ, статьи аккуратно пишутся, печатаются и въ суммѣ своей оказываютъ извѣстное дѣйствіе: обрывки отдѣльныхъ мимолетныхъ впечатлѣній, кое-какъ воспринятыхъ въ жизненной суетѣ, группируются, отлагаются въ мозгу, создаютъ убѣжденія, вырабатываютъ общественное мнѣніе. И если новыя и новыя газетныя статьи написаны не черезчуръ суконнымъ языкомъ, съ малѣйшими признаками оживленія и убѣжденности, онѣ читаются и приносятъ свою пользу. Новое (*истинно новое*) на этомъ свѣтѣ (и въ особенности въ области искусства) появляется не часто, и въ ожиданіи его пришлось бы закрыть театры—къ огорченію артистовъ и публики. Инымъ г.г. рецензентамъ скучно. Но, вѣдь, на всѣхъ не угодишь.

Въ центрѣ пьесы г. Черешнева — хорошо всѣмъ знакомая и очень современная фигура строгаго начальствующаго лица изъ педагоговъ, поставленнаго блюсти порядокъ и нравы и не столько порядокъ и нравы, сколько „установленные на сей предметъ правила“. Въ его представленіи подлежатъ одинаковой

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА. „ЧАСТНОЕ ДѢЛО“.

Съ фот. К. Фишеръ.



4-й актъ.

карѣ всякія открытія нарушенія предписаній начальства и неустановленній цвѣтъ брюкъ задѣваетъ его, быть можетъ, сильнѣе, чѣмъ глубокая, но небросающаяся въ глаза душевная испорченность. Главное орудіе его исправительнаго арсенала — исключеніе. Эта сухая, накрахмаленная фигура спокойно губитъ попавшія въ его руки молодія жизни и своимъ примѣромъ, своимъ личнымъ, далеко не безупречнымъ поведеніемъ, своею душевной черствостью — вливаетъ ядъ въ душу не только своихъ воспитанниковъ, но и собственныхъ дѣтей. Конфликтъ этого педагога съ развратившимся, но добрымъ по натурѣ сыномъ служитъ основой пьесы. Главное содержаніе развивается на соответствующемъ фонѣ, и передъ зрителями проходитъ рядъ учителей и учениковъ провинціальной мужской гимназіи („частнаго дѣла“). Три первые акта, на мой взглядъ, написаны просто, ясно, съ хорошимъ подъемомъ. Рисунокъ характеровъ твердый; языкъ литературный. Нѣтъ противныхъ, дешевыхъ сценическихъ эффектовъ; молодой авторъ легко и просто справляется съ развитіемъ дѣйствія. Третій актъ съ рѣшительнымъ объясненіемъ между отцомъ и сыномъ, собственно говоря, заканчиваетъ пьесу. Къ сожалѣнію, г. Черешневъ не остановился во время, и его четвертый актъ расхолаживаетъ впечатлѣніе: матеріала нѣтъ, и авторъ вынужденъ повторяться (ср. двѣ сцены между экономкой и Тепловою). Хорошіе разговоры о „новой жизни“ звучать не очень искренно. Миѣ понятно желаніе на сѣромъ фонѣ растлѣвающего „частнаго дѣла“ дать въ концѣ пьесы яркое пятно чистой и юной любви Тани и Палицына; но *такая* любовь между гимназистомъ и гимназисткой едва ли выдержала бы пробу безконечныхъ полуофициальныхъ разговоровъ о ней — словно рѣчь идетъ о предстоящемъ не сегодня—завтра „законномъ бракѣ“...

Въ общемъ же я вполне понимаю публику, которая съ удовольствіемъ смотрѣла три первые акта пьесы: хотя авторъ не обнаружилъ на этотъ разъ крупнаго дарованія и не далъ ничего особенно новаго, но, несомнѣнно, у него есть наблюдательность, вдумчивость и прекрасные литературные задатки, которые при дальнѣйшей работѣ много общаются.

Постановка (очень несложная) вполне удовлетворительна. Срепетована пьеса старательно и въ хорошемъ тонѣ. Отличному исполненію авторъ, въ значительной степени, обязанъ своимъ спѣхомъ у публики: играли дружно и съ подъемомъ.

Я не совсѣмъ согласенъ, впрочемъ, съ рисункомъ, который приданъ А. Д. Балакиревымъ директору Полѣнову. Почтенный артистъ, видимо, старался подчеркнуть отрицательныя стороны персонажа; при такомъ сгущеніи красокъ заурядный засушен-

ный педагогъ смахивалъ на Тартюфа или Лудушку и отрезвленіе, которое навязалъ Полѣнову авторъ въ четвертомъ актѣ, стало окончательно непонятнымъ. Дѣло не въ томъ, что среди педагоговъ попадаются Тартюфы: гдѣ ихъ нѣтъ? Несчастье наше, что „духъ живъ“ — непрошенный гость въ школѣ и потому казенщина изсушаетъ и превращаетъ въ египетскія муміи людей обычнаго, средняго типа; я подчеркнулъ бы въ характерѣ Полѣнова равнодушіе къ своему дѣлу, усталость, а также заученность нравоученій, которыя онъ читаетъ по обязанности и живой смыслъ которыхъ давно имъ утерянъ.

Въ заключеніе не могу не отмѣтить нѣсколько удачныхъ, прямо изъ жизни выхваченныхъ черточекъ въ исполненіи А. І. Третьяковой (Саша, деревенская горничная). Я говорю, впрочемъ, про веселый жанръ первой части роли, а не раздутую драму въ концѣ.

Тихонъ Полнеръ.

„СНѢГЪ“ Пшибышевскаго.

Семь лѣтъ тому назадъ въ одномъ изъ большихъ южныхъ городовъ извѣстный режиссеръ М** поставилъ пьесу Пшибышевскаго „Снѣгъ“. Въ театрѣ царило полное недоумѣніе и раздавалось шканіе. Немногіе зрители партера посматривали угрюмо другъ на друга и молчали, а сверху хлопки, свистъ и насмѣшливые возгласы по адресу М: „Чего жъ ты не выходишь? Испугался, небойсь, совѣстно! Ну, ну же выходи!“ Громкаго скандала не вышло только за отсутствіемъ публики. Было очень обидно. Пьеса труппѣ нравилась, и артисты готовили ее съ любовью; но они ее не доиграли, или, вѣрнѣе, переиграли. Слишкомъ всѣ переусердствовали въ интимности и упроченности тона, и все задуманное не перешло черезъ рампу, а такъ и осталось за кулисами, потонувъ въ мягкихъ коврахъ жилища Бронки. Неуспѣхъ былъ отнесенъ насчетъ крикливой южной публики не доросшей до пониманія „тоски по тоскѣ“ Тадеуша.

Черезъ годъ, почти въ томъ же составѣ, долженъ былъ идти „Снѣгъ“ въ театрѣ „Студія“, въ Москвѣ. Долго искали, безрезультатно новыхъ тоновъ; „бѣлыхъ, сѣрыхъ, пустыхъ“ и еще какихъ-то! Находили, теряли, учились другъ у друга, а затѣмъ все спуталось и перемѣшалось; и тона растеряли, и самихъ себя потеряли, а пьесы такъ и не сыграли. Ставили „Снѣгъ“ и у Вѣры Федоровны Коммиссаржевской; но опять искали какихъ-то особенныхъ тоновъ, „почуднѣй“, (сознавался самъ М.) и опять безъ видимаго успѣха.

Талантлива-ли пьеса Пшибышевскаго или нѣтъ? Теперь, говорятъ „нѣтъ“, а тогда, говорили „да“ и говорили „да“ Мейерхольдъ, и Станиславскій, и Коммиссаржевская. Очевидно, что хотя бы и 6 лѣтъ тому назадъ — но эта пьеса затрагивала что-то намъ близкое и очень большое.

Снѣгъ, бѣлый, мягкій, пушистый снѣгъ, согрѣвающий землю, чтобы легче всходило зерно. Бронка—это снѣгъ! Бронка согрѣла Тадеуша, она дала ему отдыхъ, ласку и минуту забвенія — это этапъ въ жизни сильнаго завоевателя. Бронка—главное лицо въ пьесѣ. Но не въ Бронкѣ—центръ тяжести драмы. Идейный центръ это—Ева.

Ева это—рокъ! Много говорили объ исполненіи г-жей Шиловской этой роли, „роковой женщины“. Точно сговорившись, всѣ называли Еву именно „роковой женщиной“ низводя такимъ образомъ „Снѣгъ“ къ циклу пьесъ обычно французско-польскаго адюльтера.

Если символъ въ Бронкѣ простъ и ясенъ и даровитая г-жа Юренева, играя ее въ простыхъ, мягкихъ жизненныхъ тонахъ и не прибѣгая къ совершенно излишней, не соответствующей заданиямъ автора стилизации и вычурности, достигла бы гораздо болѣе яркаго и цѣльнаго впечатлѣнія, то въ Евѣ пожалуй было какъ разъ наоборотъ. Г-жа Шиловская играла только демоническую женщину, забывая, что въ Евѣ, по замыслу автора, гораздо больше символа, чѣмъ женщины. По словамъ Пшибышевскаго Ева необыкновенно, неуловимо прекрасна, мучительно обательна, сильна и безконечно печальна. Она своими огромными, черными крыльями закрываетъ все кругомъ и сметаетъ все: у Бронки даже мысли нѣтъ о борьбѣ съ ней!

Тадеушъ силится объяснить Бронкѣ свою „тоску по тоскѣ“ и вспоминая объ этомъ съ Казиміромъ, Бронка говоритъ, что Тадеушъ тоскуетъ по тоскѣ—Евѣ. Ева это—живая мысль Тадеуша, это борьба, это вѣчное стремленіе, это—его душа.

Усталый и измученный, Тадеушъ присѣлъ отдохнуть и ему хорошо и покойно въ объятіяхъ Бронки, ему тепло подъ снѣжнымъ, мягкимъ покровомъ, но, когда онъ отдохнетъ, онъ вспомнитъ Еву, и опять всколыхнется въ немъ прежняя, мятущаяся душа и загорится прежнимъ вѣчнымъ напряженіемъ, вѣчной жадной созиданія, борьбы и завоеванія.

Конкистадоръ!—какъ называетъ его Ева. Онъ борется самъ съ собой, ему покойно у каминна и на мягкомъ ложѣ Бронки, но несчастье манитъ его, не покой, а вѣчная мука сильнаго человѣка. Ошибка г-жи Шиловской въ томъ, что ея Ева не сфинксъ, не символъ, не рокъ а только роковая женщина.

Когда, въ минуту послѣдней напряженной борьбы Тадеушъ изступленно кричитъ ей: „Этого не будетъ никогда! Слышишь! Никогда!“, она вырываясь отъ него говоритъ злорадно, съ змѣевиной улыбкой, какъ счастливая соперница: „Еще сегодня“.

Слишкомъ это было просто и наивно! Думается, что въ этой фразѣ должно быть нѣчто гораздо большее, чѣмъ злорадство и торжество женщины берущей и только берущей мужчину. Ибо эти слова — мучительный и грозный призывъ „тоски“: „приди: ты — мой!“ Побольше искренности и простоты у Бронки — Юреновой, побольше силы у Тадеуша, — Рудницкаго, поменьше женщины и только женщины у Евы и, быть можетъ, пьеса стала бы болѣе понятной и интересной, а главное она больше захватила бы публику, не заставляя ее сомнѣваться, значительна и литературна ли пьеса „Снѣгъ“ или нѣтъ.

Е. Чэ.

О П Е Р А.

ТРИ НОВЫХЪ ПОСТАНОВКИ ВЪ ТЕАТРѢ ЗИМИНА.

По удачному примѣру послѣднихъ лѣтъ оперный сезонъ въ театрѣ Зиминова и на этотъ разъ открылся тремя новинками, поставленными подрядъ.

„Новинки“, которыми открылся текущій сезонъ въ Зиминской оперѣ, можно назвать таковыми только постольку, поскольку заслуживаютъ это названіе три оперы, изъ которыхъ младшей уже 12 лѣтъ и только одна, именно эта двѣнадцатилѣтняя

„Луиза“ Шарпантье, совсѣмъ еще не шла на московскихъ оперныхъ сценахъ. „Опричникъ“ Чайковскаго и „Генрихъ VIII“ Сень-Санса являются для московской публики операми не безызвѣстными. Но ни Опричнику, ни Генриху VIII покамѣстъ не удалось завоевать себѣ сколько-нибудь твердаго положенія въ репертуарѣ ни одного изъ нашихъ оперныхъ театровъ. Можетъ быть, наконецъ, при посредствѣ С. И. Зиминова и его художественныхъ силъ одна изъ этихъ оперъ пріобрѣтетъ незыблемое расположеніе публики.

„Опричникъ“ Чайковскаго, „Луиза“ Шарпантье, „Генрихъ VIII“ Сень-Санса — сопоставленіе, по меньшей мѣрѣ, странное. Узрѣтъ въ немъ какую-нибудь общую идею, или показатель какого-нибудь опредѣленнаго направленія—не удастся и при высшей проницательности.

Постановка „Луизы“ можетъ показаться смѣлымъ шагомъ впередъ въ области новѣйшаго, быстро и безостановочно прогрессирующаго музыкально-драматическаго искусства Запада, у насъ доселѣ почти что совсѣмъ неизвѣстнаго. Но зато „Генрихъ VIII“ сразу отодвигаетъ насъ назадъ, не на одинъ, а на два громаднѣйшихъ шага, въ давно отжившій, настолько же скучный, сколько претенціозный, искусственный и условный стиль той эпохи парижской Grand opéra, когда тамъ полновластнымъ господиномъ хозяйничалъ самовластно и, къ сожалѣнію, безнаказанно Джіакомо Мейерберъ.

Между этими двумя крайностями стоитъ „Опричникъ“ Чайковскаго, болѣе похожій, если хотите, на „Генриха VIII“, чѣмъ на „Луизу“, но несущій зато своеобразный отпечатокъ самороднаго русскаго творчества, положительно не позволяющій подвести оперу подъ одинъ художественный знаменатель съ блѣднымъ, безвѣстнымъ, въ худшемъ смыслѣ слова „опернымъ“ стилемъ Сень-Санса.

Такимъ образомъ, ни явно ретрограднаго, ни явно прогрессивнаго направленія своихъ художественныхъ взглядовъ С. И. Зиминъ тремя новыми постановками этого сезона не выказалъ: художественная физиономія его театра остается такой же неопредѣленной, какой была и прежде. По давно испытанному принципу: „хорошаго понемножку“, театръ старается угодить всякимъ вкусамъ и устроить свой репертуаръ такъ, чтобы „и волки сыты были, и овцы цѣлы“. Пока художественность отдѣльныхъ постановокъ, сама по себѣ, отъ того не страдаетъ (въ блестяще обставленномъ, умѣло и умно ведомомъ дѣлѣ Зиминова опасность эта не грозитъ) придется съ благодарностью довольствоваться и этимъ.

* * *

Молодость бываетъ расточительной. Юный композиторъ, въ упительномъ сознаніи запаса творческихъ силъ, кажущагося неисчислимымъ, щедрой рукой израсходываетъ богатства своего таланта, ни мало не заботясь о всякихъ законахъ творческой экономіи.

Музыкальный матеріалъ, втиснутый Чайковскимъ въ партитуру „Опричника“, настолько богатъ, что другой композиторъ, и тотъ же Чайковскій въ болѣе зрѣлые годы, выкроилъ бы изъ него цѣлыхъ три оперы. Мелодическая изобрѣтательность (всегда наиболѣе сильная сторона таланта Чайковскаго) сказывается на каждой страницѣ этой партитуры со всей чарующей силой чисто юношескаго размаха, со всей прелестью свѣжей и бодрой творческой энергіи. Нигдѣ нѣтъ фальши, натянутости, напыщеннаго пафоса. Все искренно, прочувствованно, правдиво.

Къ такому яркому творенію, ничего, собственно, кромѣ живѣйшей симпатіи не возбуждающему, трудно подойти съ скальпелемъ строгой критики.

Конечно въ „Опричникѣ“ есть недостатки, и недостатки весьма существенные, касающіеся однако сценической стороны всего сочиненія, а не музыкальной. Если въ чемъ можно упрекнуть музыку, то именно въ томъ, что она, благодаря примѣненнымъ строгимъ формамъ, иногда еще подчеркиваетъ недочеты либретто.

Либретто „Опричника“ скроилъ самъ Чайковскій по одноименной драмѣ Лажечникова. Немудрено, что онъ, при своей неопытности во всѣхъ вопросахъ драматургіи, не особенно удачно

справился съ этой задачей. Онъ забывалъ, что будущіе слушатели его оперы врядъ ли настолько же хорошо будутъ знакомы съ драмой Лажечникова, какъ онъ самъ. Отношенія кн. Жемчужного и боярینی Морозовой остаются для насъ покрытыми мракомъ неизвѣстности, а благодаря этому весь трагическій конфликтъ оперы, вытекающій именно изъ этихъ отношеній, оказывается ничемъ не мотивированнымъ. Почему кн. Жемчужной не желаетъ выдать своей дочери за Андрея Морозова, почему этотъ послѣдній поступаетъ въ презрѣнную опричину, почему ему необходимо добывать богатства и стараться „унизить своего лютаго врага“ — все это для слушателей оперы Чайковскаго остается неразрѣшенной загадкой. Въ драмѣ Лажечникова, гдѣ Жемчужной въ первой сценѣ выгоняетъ со двора Морозовыхъ, послѣ того какъ онъ ихъ при помощи подложнаго завѣщанія лишилъ наслѣдства, все дальнѣйшее весьма понятно.

Эта крупнѣйшая драматургическая ошибка остается, конечно, неисправимой. Весь первый актъ оперы, въ которомъ ходъ дѣйствія не двигается ни на шагъ впередъ, оказывается ненужнымъ. Но зато нѣкоторыя послѣдующія сцены полны настоящей драматической жизни и непосредственно захватываютъ слушателя, который, притомъ, по нѣкоторымъ намскамъ дѣйствующихъ лицъ, постепенно догадывается о настоящей сути дѣла.

Третья картина, въ которой подъ напоромъ страшныхъ угрозъ опричникъ Андрей Морозовъ волей-неволей даетъ роковую клятву опричнѣнью, имѣетъ очень мало равныхъ себѣ во всей оперной литературѣ. Музыка Чайковскаго, особенно фраза „во имя Господа и страшныхъ силъ его, клянись Андрей Морозовъ“ дышетъ дѣйствительно какимъ-то леденящимъ ужасомъ. Весьма сильное впечатлѣніе производитъ и послѣдняя картина гдѣ свѣтлое, праздничное настроеніе свадьбы внезапно и совершенно неожиданно смѣняется потрясающей трагической развязкой всей драмы, какой сценой актъ долженъ былъ бы окончиться. Послѣдняя сцена, въ которой князь Вяземскій сводитъ свои личные счеты со старухой Морозовой и показываетъ ей казнь сына, смахиваетъ на парижскій театръ ужасовъ „Grand guignol“, и своей мелодраматичностью портитъ впечатлѣніе предыдущей сцены.

Чайковскому въ сюжетѣ „Опричникъ“, помимо сильно драматическаго хода дѣйствія, безъ сомнѣнія казалась особенно привлекательной возможность взять фономъ для этой драмы музыкальную народно-бытовую картину Россіи въ интересную эпоху Ивана Грознаго. Разрѣшеніе этой задачи удалось ему настолько, насколько это при общемъ складѣ его таланта было возможнымъ. Чайковскій не былъ Муссоргскимъ. Грандіознаго единства стили, неподдѣльнаго реализма народныхъ сценъ „Бориса Годунова“ и „Хованщины“ онъ, конечно, не достигъ. Но все же народныя сцены и въ „Опричникѣ“ пропитаны настоящимъ русскимъ духомъ правда нѣсколько смягченнымъ и идеализированнымъ, но тѣмъ не менѣе правдивымъ и искренно прочувствованнымъ. Изъ всѣхъ оперъ, написанныхъ Чайковскимъ, „Опричникъ“, пожалуй, является самой русской.

Настоящимъ русскимъ барствомъ вѣетъ отъ первой сцены между кн. Жемчужнымъ и бояриномъ Митьковымъ. Въ чисто русскомъ стилѣ написаны конечно, и всѣ женскіе хоры перваго дѣйствія. А знаменитая пѣснь про „Соловушку“, вложенная въ уста Наташи, является даже подлиннымъ народнымъ напѣвомъ, записаннымъ Чайковскимъ въ Кунцевѣ подѣ Москвой со словъ одной деревенской бабы. Великолѣпный хоръ въ началѣ третьяго дѣйствія, величаніе въ послѣднемъ также по складу мелодій и, отчасти, гармоніи приближаются къ характеру народнаго музыкальнаго творчества. Чайковскій сдѣлалъ въ этомъ отношеніи, что могъ, и сдѣлалъ это съ присущимъ ему талантомъ и умѣніемъ.

Но гораздо выше, чѣмъ въ этихъ сценахъ, здѣсь, какъ вообще во всѣхъ сочиненіяхъ Чайковскаго, музыка стоитъ въ тѣ моменты, когда ей приходится изображать лирической подъемъ того или другого дѣйствующаго лица. Чайковскій былъ прирожденнымъ лирикомъ. Вѣдь и его трагизмъ, напримѣръ, въ шестой симфоніи не обходится безъ „лирическаго безпорядка“. Лирическіе этюды „Опричника“: арію Андрея въ третьей картинѣ, арію Наташи (d-Moll) въ четвертой, дуэтъ (as—Dur) въ послѣднемъ дѣйствіи

можно причислить къ самымъ драгоценнымъ перламъ русской оперной литературы. Сюда принадлежитъ и большая сцена, боярینی Морозовой во второй картинѣ — единственная сцена, между прочимъ, въ которой Чайковскій по стилю музыки приближается къ Муссоргскому.

О мелодической расточительности Чайковскаго въ „Опричникѣ“ уже сказано. Съ ней, конечно, не вяжется принципъ лейтмотива, приводящій естественно къ самому экономному способу музыкальнаго письма въ смыслѣ мелодической изобрѣтательности. Дѣйствительно, у Чайковскаго въ „Опричникѣ“ есть только одинъ лейтмотивъ, характеризующій опричину и появляющійся впервые уже въ увертюрѣ (въ струнныхъ pizzicato). Та же осторожность по отношенію къ примѣненію лейтмотивовъ сказывается и въ другихъ операхъ Чайковскаго, между прочимъ, въ „Евгеніи Онѣгинѣ“ и „Пиковой дамѣ“, содержащихъ также только по одному лейтмотиву.

Постановка „Опричника“ въ театрѣ Зимина, въ общемъ, удалась очень хорошо. Декораціи, написанныя художникомъ Маторнымъ по эскизамъ Васнецова, знаменитаго знатока русской старины, красивы, а костюмы — стильны и богаты. Неумоимый режиссеръ Зиминской труппы, талантливый П. С. Оленинъ, вѣрно понялъ народно-бытовой характеръ „Опричника“. Всюду, гдѣ только это допускается ходомъ дѣйствія, онъ выдвигаетъ на первый планъ народныя сцены. Въ четвертой картинѣ занавѣсь подымается нѣсколько раньше, чѣмъ указано на партитурѣ, и зрителю представляется кипучая жизнь московской черни на одной изъ площадей города. Хотя кое-что въ этой сценѣ не достаточно продумано и поэтому кажется неправдоподобнымъ, какъ, напр., передача царской грамоты въ толпу народа, все равно неумѣющей въ ней разобраться, — но картина получается все-таки живая, интересная. Но лишней кажется „игра“ хористовъ въ тѣхъ мѣстахъ оперы, гдѣ этимъ вниманіемъ слушателя отвлекается отъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, напр., во время прекраснаго дуэта Наташи и Морозовой въ той же картинѣ, такъ какъ это перегружаетъ впечатлѣніе. Очень хорошо поставлено послѣднее дѣйствіе, въ которомъ показывается интересный церемониаль „боярской“ свадьбы со всѣми необходимыми принадлежностями — фонариками, свѣчницей и т. д.

Музыкальный руководитель постановки, г. Палицынъ добросовѣстно и твердо разучилъ всю оперу. Хоры звучатъ прекрасно. Съ недостаткомъ темперамента этого почтеннаго дирижера и вытекающей изъ этого излишней медленности темповъ мы уже привыкли считаться.

Изъ отдѣльныхъ исполнителей выдѣляется г. Дамаевъ (Андрей), побѣдоносный голосъ котораго въ этомъ году звучитъ лучше, чѣмъ когда-либо. Г-жа Милова (Наталя) въ вокальномъ отношеніи производитъ довольно отрадное впечатлѣніе, чего нельзя сказать о ея фигурѣ и игрѣ. Г-жѣ Остроградской не удается дать сколько-нибудь яркій образъ старухи Морозовой. Для воплощенія этой интереснѣйшей роли нужны недюжинныя способности. Симпатичнаго, но небольшого таланта г-жи Остроградской для этого недостаточно. Слишкомъ добродѣтеленъ кн. Жемчужной г-на Трубина, голосъ котораго по прежнему звучитъ могуче и красиво. Характерный образъ злодѣя Вяземскаго даетъ г-нъ Осиповъ. Странное впечатлѣніе производитъ неуравновѣшанностью регистровъ голосъ г-жи Покровской (Басмановъ). Въ Петербургѣ, при первомъ представленіи „Опричника“, роль Басманова исполнялась теноромъ. Жаль, что уваженіе къ памяти Чайковскаго не позволяетъ сдѣлать этого и у насъ. Крошка Басмановъ, какъ предводитель озвѣрѣвшихъ и кровожадныхъ опричниковъ, подчасъ производитъ прямо смѣшное впечатлѣніе, усугубляемое тонкимъ голосомъ исполнительницы роли.

* * *

Въ сезонѣ 1900/01 года сепсаціей парижской театральной жизни была опера „Луиза“ Шарпантье. Оригинальность замысла, новизна сюжета и нѣкоторыя несомнѣнныя музыкальныя достоинства партитуры вмѣстѣ съ ловко устроенной рекламой создали „Луизѣ“ изъ-ряда вонъ выходящій успѣхъ. Въ теченіе двухъ-трехъ сезоновъ опера облетѣла всѣ выдающіяся оперныя сцены Европы и почти всюду была встрѣчена тѣмъ же энтузіазмомъ. Незатронутой

тріумфальномъ шествіемъ „Луизы“ осталась одна только Россія. Въѣдъ, у насъ, къ сожалѣнію, почти всѣ болѣе или менѣе выдающіяся явленія западно-европейской театральной жизни долго остаются незамѣченными.

„Луизѣ“ понадобилось 11 лѣтъ, чтобы добраться до одной изъ Московскихъ оперныхъ сценъ. „Was langsam kommt, kommt gut“, говоритъ нѣмецкая пословица, вполне оправдываемая постановкой „Луизы“ на сценѣ Зиминской оперы. Мы долго ждали „Луизы“, но за то она предстала предъ нами въ безукоризненномъ внѣшнемъ облаченіи.

Для режиссуры эта опера представляеть трудную, но чрезвычайно благодарную задачу. П. С. Оленинъ разрѣшилъ ее высокоталантливымъ образомъ. Не его вина, что у него нѣтъ подъ рукой болѣе талантливыхъ актеровъ. Но объ этомъ рѣчь впереди.

Партитура „Луизы“ заключаетъ въ себѣ отчасти музыкальное изображеніе сѣрыхъ будней мелкой буржуазной жизни парижскаго мѣщанства, отчасти музыкальный пересказъ трогательной любовной исторіи, которая только благодаря своей силѣ и яркости пріобрѣтаетъ характеръ необыкновеннаго. Тристанъ и Изольда, переведенные въ среду парижскаго мѣщанства и парижской богемы.

Шарпантье, собственно, задался невыполнимой задачей иллюстрировать музыкой антимузыкальные проявленія обыденной жизни. Попытки его интересны, но никакъ не могутъ быть признаны удачными. Музыка и дѣйствіе идутъ рядомъ, по существу не имѣя возможности сливаться. Если Шарпантье къ скромному объѣму семейства Луизы пишетъ музыкальное интермеццо, то поданный супъ отъ этого не становится поэтичнѣе, но и музыка не теряетъ отъ этого своей специфической прелести. Это обстоятельство дѣлаетъ оперу Шарпантье мѣстами эстетически неприемлемой. Полная разрозненность того, что происходитъ на сценѣ, и того, что происходитъ въ оркестрѣ, не можетъ привести къ единству впечатлѣній. Дѣйствіе сюжета, между прочимъ, сказывается и на качествѣ музыки. Гдѣ изображаемая чувства выходятъ изъ узкихъ рамокъ обыденщины, тамъ и музыка становится вдохновеннѣе. Для любовнаго экстаза поэта и Шарпантье находитъ болѣе вдохновенные звуки, чѣмъ для изображенія стука швейныхъ машинъ. Занятна симфонія, которая во второй картинѣ составляется изъ всевозможныхъ „*cris de Paris*“, извѣстныхъ всякому, кто когда-либо бывалъ въ парижскомъ Quartier latin.

Музыка Шарпантье выросла изъ партитуръ Вагнера, главнымъ образомъ изъ „Тристана и Изольды“. Съ новой французской школой, ведущей свою генеалогію, какъ это ни странно, отъ Муссоргскаго, она имѣетъ мало общаго. Модернизмъ гармоній „Луизы“, десять лѣтъ тому назадъ казавшійся смѣлымъ дерзновеніемъ противъ всѣхъ устоевъ общепринятаго, теперь уже никого не удивить. Гармоническая эволюція музыки, именно, въ послѣднее десятилѣтіе, совершалась въ головокружительномъ темпѣ. Техническая фактура партитуры „Луизы“ очень тонка. Инструментовка превосходна, оригинальна, свѣжа и подчасъ нова. Выше другихъ частей оперы въ музыкальномъ отношеніи стоятъ конецъ третьяго и все четвертое дѣйствіе, въ которомъ есть нѣкоторыя восхитительныя детали (маленькая колыбельная пѣснь отца Луизы въ *g—mol* и упонительный вальсъ Луизы съ сопровожденіемъ хора *à bouche fermée* за сценой).

Музыкальный руководитель „Луизы“ въ театрѣ Зимина, г. Плотниковъ, на этотъ разъ самъ себя превзошелъ. Труднѣшіе ансамбли оперы, напр., вся третья картина, сцена въ швейной мастерской, выучены превосходно. Весь спектакль дышетъ настоящей жизнью и неподдѣльнымъ темпераментомъ. Г. Плотникову вѣроятно пришлось немало поработать, чтобы пріучить нашихъ пѣвцовъ и пѣвицъ къ непривычному имъ разговорно-декламационному стилю речитативовъ Шарпантье. У всѣхъ почти участвующихъ ему это блестяще удалось, за исключеніемъ г-на Лебедева (Жюльенъ), который ничемъ не мотивированными, нескончаемыми ферматами, то и дѣло прерываетъ естественное движеніе музыки. У г-на Лебедева превосходный голосъ, но музыкальнаго „ума“ у него нѣтъ.

Ни въ одной изъ его фразъ не чувствуется настоящаго музыкальнаго инстинкта, подсказывающаго пѣвцу вѣрную, естественную экспрессию даннаго мѣста. Объ игрѣ г-на Лебедева говорить не приходится, потому что она вполне и безнадежно отсутствуетъ. Г-жа Друзякина (Луиза) въ музыкальномъ отношеніи отлично справляется со своей ролью. Но въ игрѣ ея чувствуется какая-то натянутость, а иногда чрезмѣрная пассивность, вялость, благодаря которой нѣкоторыя сцены, напр., финалъ третьяго дѣйствія, далеко не производятъ желаемого впечатлѣнія. Значительно лучше удается артисткѣ четвертый актъ. Головой выше другихъ участвующихъ г. Бочаровъ (отецъ Луизы), дающій превосходный, живо охарактеризованный типъ честнаго, но узкосердечнаго парижскаго буржуа. Талантливо и живо проводитъ свою роль г-жа Ростовцева (мать Луизы). Изъ остальныхъ участвующихъ выдѣляется г. Пикокъ (*Noctambule*, потомъ папа сумасшедшихъ). Необыкновенное количество вторыхъ ролей, ихъ около тридцати, распределено удачно. Отраднотмѣтить, что всѣ участвующіе относятся къ своимъ ролямъ, какъ бы онѣ были мелки не были, съ серьезной вдумчивостью и съ большимъ рвеніемъ. Чувствуется примѣръ Художественнаго театра.

Постановка оперы—безукоризненна. П. С. Оленинъ доказалъ, что онъ въ Парижѣ нашихъ дней настолько же дома, сколько въ древней Москвѣ эпохи Ивана Грознаго. Характерныя черты уличной жизни въ Парижѣ (вторая картина) превосходно схвачены, а картина въ швейной мастерской изъ области реализма на сценѣ почти переходитъ въ дѣйствительность. Только въ одномъ приходится упрекнуть г-на Оленина: это его страсть къ уличнымъ гулякамъ и „проходимъ“ всякаго рода. Въ „Луизѣ“, какъ и въ „Опричникѣ“ вниманіе слушателя ежеминутно отвлекается какими-то никому ненужными статистами, появляющимися на аррьерсценѣ и мѣшающими своей „игрой“ слушать музыку. Благодаря распоряженіямъ дирекціи театровъ о закрытіи дверей во время дѣйствія, бѣготня въ партерѣ, слава Богу, прекратилась. Неужели она теперь должна возобновиться на сценѣ!

* * *

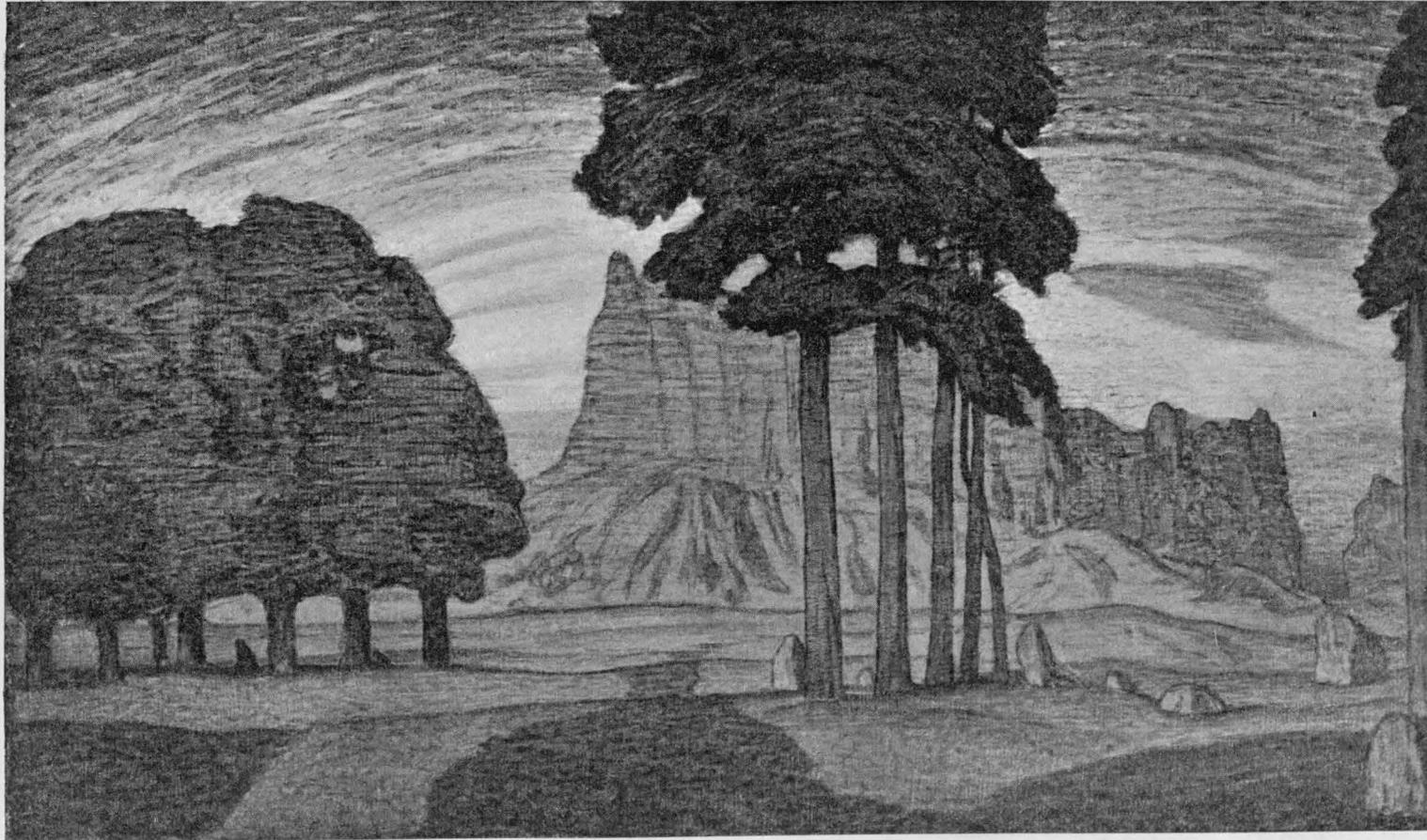
О „Генрихѣ VIII“ не придется много говорить. Опера Сенса—скупна во всѣхъ отношеніяхъ. Не стоило разрывать могилу, въ которую она уже двадцать лѣтъ тому назадъ была безшумно похоронена.

На сценѣ—мертвячая атмосфера условности, художественной неправды, трафаретности. Въ оркестрѣ—ровная, скучная музыка какой-то парикмахерской красоты, не переставаящая и въ моменты сильнаго драматическаго подъема слащаво и неприятно улыбаться.

Нѣтъ! Всѣ эти короли и королевы, придворныя дамы и кавалеры со своими строго урегулированными чувствами насъ уже не могутъ интересовать! Этому никакая постановка не поможетъ, какъ бы пышна и богата она ни была. Единственное, что могло бы, по крайней мѣрѣ, мѣстами, спасти впечатлѣніе оперы, это было бы живое, интересное воплощеніе самого по себѣ отвратительнаго образа Генриха VIII.

Г. Шевелевъ въ этомъ отношеніи почти ничего. Голосъ его, по прежнему, звучитъ хорошо, но его характеристика суроваго, звѣрски-жестокаго англійскаго короля вышла весьма блѣдна, рутинна. Внушительность этого карточного короля не выигрывала даже стъ прекрасно вышитыхъ монограммъ на перчаткахъ. Интереснѣе другихъ участвующихъ, въ смыслѣ игры,—г-жа Черненко (Анна де-Болейнъ). Голосъ ея звучитъ, къ сожалѣнію, немного тускло. Прекрасныя голосовыя данныя и большое умѣніе ими владѣть у г-жи Степановой-Шевченко (Катерина Арагонская). Съ достоинствомъ держатся на сценѣ, хотя скучаетъ, видимо, не меньше публики—г. Сперанскій (Порфолькъ) и г. Пикокъ (Донъ-Гомецъ).

Единственное свѣтлое пятно спектакля—балетный дивертисментъ во второмъ дѣйствіи. Любопытна попытка воскресить шекспировскій примитивный стиль пантомимы. Очень красива буколическая идиллія, разыгрываемая ученицами хореографи-



К. БОГАЕВСКИЙ. Гобельнь.
(Собрание И. И. Флора).

ческой школы г-жи Книппер-Рабенекъ, хотя нельзя умолчать о томъ, что такой танецъ для временъ Генриха VIII представляетъ вопіющій анахронизмъ.

Въ общемъ приходится жалѣть о томъ, что столько труда и денегъ зря потрачено на оживленіе оперы, безнадежно и безвозвратно обреченной на смерть.

Риземанъ.

ТЕАТРЪ Ф. А. КОРША.

(Г-жа Кречетова въ „Грозѣ“; „Счастливая женщина“ — пьеса г-жи Т. Л. Щепкиной-Куперникъ; А. И. Чаринъ въ „Генрихѣ Наваррскомъ“).

Ф. А. Коршъ открылъ сезонъ „Грозой“, ознаменовавъ этимъ 25-лѣтіе со дня смерти Островскаго и познакомивъ Москву съ новой артисткой г-жей Кречетовой.

Выступить передъ московской публикой въ роли Катерины—задача смѣлая и большая, а выступить въ этомъ сезонѣ было вдвойнѣ трудно, такъ какъ „Грозу“ ждали въ исполненіи г-жи Рошиной-Инсаровой, артистки съ большимъ именемъ и „сдѣлавшей“ въ прошломъ году сезонъ у К. Н. Незлобина. Ждали, говорили о Рошиной въ Маломъ театрѣ, пришли смотрѣть Кречетову у Корша,—отсюда уже заранѣе создались ироническое любопытство и холодокъ предубѣжденности, усиленной и подчеркнутой дальнѣйшими отзывами печати.

Post factum трудно останавливаться на разборѣ всей роли Катерины въ исполненіи г-жи Кречетовой. Но мы думаемъ, что „судили“ Кречетову-Катерину слишкомъ строго и въ значительной степени по шаблону, хорошенько не разобравшись или не желая разобратъ въ деталяхъ игры новой артистки. Говорили о „провинциализмѣ“, о „надрывѣ“, о ложномъ „мистицизмѣ“ въ трактовкѣ сценическаго портрета Катерины. Всего этого не было. Было другое: образъ Катерины выдержанъ г-жей Кречетовой въ жизненныхъ, мягкихъ и теплыхъ тонахъ, особенно нѣжныхъ и грустныхъ въ сценѣ прощанія съ мужемъ и въ картинѣ свиданія съ Борисомъ: вѣяло отъ этихъ сценъ искренней тоской женской воли, запечатанной семью печатями, вѣяло тайной волжскихъ ночей, полныхъ затаенной, истинной нѣги. Сценическій портретъ Катерины въ исполненіи Кречетовой это „пастель“, и въ подобной трактовкѣ роли мы не усмотрѣли ни шаблона, ни вопіющей ошибки: зритель выходилъ изъ театра удовлетвореннымъ и успокоеннымъ. Очень хороша въ „Грозѣ“ была также и г-жа М. Блюменталь-Тамарина въ роли странницы. Превосходная артистка поражаетъ насъ неизскаемой свѣжестью своего большого дарованія!

Вторично предстала г-жа Кречетова на судъ публики въ пово-мъ произведеніи Т. Л. Щепкиной-Куперникъ „Счастливая женщина“. Что сказать о самой пьесѣ? Да, правда, пьеса не глубока и весьма наивна по замыслу: во-первыхъ, наивно было строить драматическій конфликтъ свѣтской женщины, превращающейся въ „русскую женщину“ Некрасова, на зыбкомъ основаніи случайнаго разочарованія „дамы“ въ душевныхъ качествахъ друга сердца, всеильнаго барона Шверта; во-вторыхъ, нужно было сдѣлать фигуру сына-студента технически—во времени и по мѣсту—равносильной фигурѣ свѣтской женщины—матери: тогда конфликтъ „отцовъ и дѣтей“ былъ бы ярче и драматичнѣе. За всѣмъ тѣмъ, пьеса г-жи Щепкиной-Куперникъ вполне литературна, смотрится съ удовольствіемъ, написана въ живомъ, легкомъ діалогѣ, есть въ ней тонкіе нюансы и выигранные ситуации и проникнута она добрымъ намѣреніемъ. Срепетована и поставлена пьеса весьма любовно и тщательно, и, вообще, въ лицѣ Н. Д. Красова театръ Корша получилъ, такъ сказать, „дѣловое министерство“, относящееся по дѣловому серьезно къ режиссерской работѣ. Тѣмъ болѣе желательно, чтобы театръ Корша не выходилъ изъ предѣловъ, изъ круга здоровыхъ, общественныхъ традицій своихъ оригинальныхъ постановокъ: тенденція „Счастливой женщины“ подчеркнула эти благородныя традиціи театра пьесъ Найденова, Чирикова и Леонида Андреева, и, думается, совершенно излишни и не въ „стиль“ театра постановки въ родѣ „Здравствуй, солнце“.

„...Мы, русскіе, имѣемъ довольно смутное понятіе объ идеалахъ, лежащихъ въ основѣ нашей жизни...“—сказалъ великій сатирикъ въ „Благонамѣренныхъ рѣчахъ“,—и современные авторы (добавимъ отъ себя) болѣе, чѣмъ когда-либо, не имѣютъ права сгущать эту нездоровую, вредную „муť“.

Г-жа Кречетова провела роль „Счастливой женщины“ вѣрно и съ большимъ чувствомъ мѣры: образъ Лидіи Стожаровой вполне соответствовалъ заданіямъ пьесы въ плоскости возможностей, данныхъ самимъ авторомъ. А когда въ финалѣ драмы, въ то время, какъ ожидаешь крика, истерки, вообще, шаблонной драмы, артистка, подавленная ужасомъ смерти сына въ ссылкѣ, внезапно, безъ единого звука опускается на колѣни съ скорбной молитвой матери на осунувшемся, блѣдномъ лицѣ—то это ужъ совѣмъ хорошо и пластично! Отмѣтимъ въ той-же пьесѣ игру г-жи Дымовой, гг. Кручинина (генералъ) и Щепановскаго (Павликъ). Всѣ эти лица дали рядъ удачныхъ живыхъ миниатюръ и не мало способствовали внѣшнему успѣху спектакля.

„Генрихъ Наваррскій“ пьеса обстановка: смѣсь легкой комедии и не—историчной мелодрамы. И поэтому вдвойнѣ была трудна задача А. И. Чарина—дать образъ слабоумнаго короля Карла IX въ пьесѣ, весьма недружной съ исторіей и полной колебаній авторскаго пера. Чаринъ преодолѣлъ затрудненіе: портретъ короля Карла можно считать образцовымъ какъ по костюму и гриму, такъ и въ смыслѣ выявленія внутренняго облика сумасшедшаго владыки—одного изъ виновниковъ Варволомеевской бойни. Публика почувствовала это и наградила артиста долгими аплодисментами.

Спартакъ.

„ЧЕРНЫЯ МАСКИ“.

(Къ постановкѣ Передвижнаго театра).

Москва приняла Передвижной театръ холодно и сурово: такъ принимаютъ незваныхъ гостей, которыми некогда, да и не охота заниматься. Къ чему? Гости не „пышные“ не именитые, Богъ знаетъ, зачѣмъ и съ чѣмъ пріѣхавшіе: ни новаго репертуара, ни „интересныхъ“ силъ, ни помпы, ни рекламы. Все какъ-то тихо, даже слишкомъ тихо и скромно.

Такъ создалась атмосфера отчужденности, и растопить „ледь“ такъ и не удалось Передвижному театру.

„Бѣдный Лоренцо! Бѣдный герцогъ Лоренцо“!.

Такъ безконечно печально звучали эти слова въ устахъ г. Гайдебурова передъ пустотой зрительнаго зала и была въ нихъ большая грусть не только артиста, но и человѣка, который много хотѣлъ, много далъ и не встрѣтилъ ни одного отклика, ни одного слова сочувствія.

А постановка „Черныхъ Масокъ“ была хороша, дѣйствительно хороша: не театральное „представленіе“, не возбуждающее зрѣлище, а нѣчто гораздо большее: глубокое переживаніе въ „духѣ“, любовное выявленіе самаго „сокровеннаго“ и потому цѣннаго. Великолѣпное, слитное построеніе, почти музыкальное по своей законченности, музыкальное въ ритмѣ, въ темпѣ внутренняго движенія своего.

Въ „Черныхъ Маскахъ“ есть Лоренцо и только онъ. *Черезъ него* все: и душевные кошмары, и пламенная любовь, и самоубійство въ убійствѣ, и дворецъ объятый пламенемъ. Изъ него, отъ него вереница страшныхъ образовъ, вѣчная игра, вѣчное сплетеніе міра дѣйствительности и міра грезъ. *Не балъ и не маски, и не Франческа*, а только мятущаяся, страдающая душа бѣднаго Лоренцо, мрачная, темная бездна души *человѣческой*.

Эту мысль, это настроеніе выдвигалъ Передвижной театръ. Всѣ мелкія, натуралистическія подробности были, по возможности, вычеркнуты, оставлены лишь схема, лишь основные контуры, основной мотивъ.

Въ сценѣ убійства—только эффектъ колеблющагося во мракѣ свѣтильника, которымъ Лоренцо освѣщаетъ старую книгу времени и ужасное лицо своего двойника, свѣтильника, гаснущаго какъ и бѣдный разумъ самого герцога въ моментъ убійства.

Въ сценѣ у гроба—только гробъ (декорація художника Петрова-Водкина) съ мрачной пышностью золота на черныхъ сук-

нахъ, съ оплывающимъ свѣтомъ похоронныхъ свѣчей и трауромъ рыдающей Франчески.

Ничего лишняго, ненужнаго, строгая экономія мѣста, движеній, красокъ, мы бы сказали, „пуританизмъ“ на сценѣ.

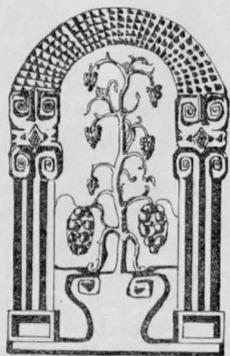
И, можетъ быть, именно этого и не восприняла Москва, которую всегда хотягь удивить „обстановочностью“, „избыточностью“, эффектами.

А Передвижной театрѣ стремится къ иному: передать тайную силу творческаго замысла, заставить звучать наивозможно полнѣе лейтмотивъ—вотъ его цѣль и задача. Благодаря опредѣленности этой линіи, хаотичность и сумбурность „Черныхъ Масокъ“ была искусно устранена и произведеніе Л. Андреева получило недостающія ему прозрачность, договоренность.

Самъ г. Гайдебуровъ далъ великолѣпный, въ смыслѣ выдержанности, типъ „безумца“, обвѣянный глубокой, общечеловѣческой грустью, печалью вопрошающей мысли. Да и вся группа Передвижнаго театра служила въ „Черныхъ Маскахъ“ принципу „цѣльности“, была подчинена руководящей мысли. Отсюда—стройность, яркость, законченность всей постановки, прекрасная зарисовка даже второстепенныхъ фигуръ (Донъ-Петруччіо, шутъ Экко).

Нужно надѣяться, что въ слѣдующій прїѣздъ Москва отнесется къ „передвижникамъ“ болѣе вдумчиво и серьезно, потому что серьезное исканіе, особенно въ сферѣ театра—есть движеніе водъ живыхъ.

О. Ковальская.



ЗА-РУБЕЖОМЪ.

МЮНХЕНСКІЯ ПИСЬМА.

I.

ВЪ ТЕАТРѢ ПРИНЦА-РЕГЕНТА.



Каждое лѣто, въ августѣ, друзья Вагнеровскаго искусства стремятся попасть на торжественныя представленія въ Мюнхенскій театр Принца-Регента. За послѣдніе годы эти представленія, главнымъ образомъ, благодаря стараніямъ Феликса Моттля, достигли небывалой художественной высоты и, по моему мнѣнію, даже превзошли Байрейтскіе спектакли. Но какая судьба ожидаетъ мюнхенскіе «Фестшпили» въ дальнѣйшемъ, трудно предвидѣть, такъ какъ Моттль, бывший душой всего дѣла, нынѣшнимъ лѣтомъ такъ неожиданно скончался.

Театр Принца-Регента, при всей простотѣ своей отдѣлки, по красотѣ и удобству—одинъ изъ первыхъ театровъ въ Европѣ, если не самый первый. Залъ съ сидѣньями, расположенными амфитеатромъ, стильныя колонны, античныя жертвенники, зеленовато-сѣрые тона занавѣса и зрительнаго зала,— все это навѣваетъ на посѣтителѣ театра молитвенное настроеніе. Трудно передать словами, какое чувство охватываетъ васъ, когда залъ понемногу погружается въ полумракъ и

изъ «мистической бездны» оркестра раздаются звуки вступленія...

Сцена снабжена всѣми новѣйшими приспособленіями театральной техники; при сравнительно небольшихъ размѣрахъ, акустика въ театрѣ превосходная: каждое слово, произнесенное хотя бы шопотомъ, доносится во всѣ углы зрительнаго зала; благодаря скрытому оркестру, артистамъ не приходится форсировать голоса, и оркестръ, даже при самомъ сильномъ *ff*, никогда не заглушаетъ пѣвцовъ. Торжественныя вагнеровскія представленія бывають разъ въ году, именно въ августѣ и сентябрѣ, такъ какъ только при такихъ условіяхъ не будничной работы и можно достичь въ музыкальной драмѣ настоящаго художественнаго ансамбля. Понятно, что въ обыкновенныхъ оперныхъ театрахъ, гдѣ на-ряду съ «Травиатой» и «Гугенотами» идутъ музикалы Вагнера,—нельзя добиться исполненія, которое хоть сколько-нибудь возвышалось бы надъ уровнемъ обычнаго «операго» спектакля со всѣми его пошлыми аксессуарами. Къ сожалѣнію, и мюнхенскій театр Принца-Регента еще далекъ отъ осуществленія мечты Вагнера—давать бесплатныя, доступныя широкой массѣ народа спектакли. Но такія бесплатныя представленія предполагается дать въ 1913 году, въ столѣтнюю годовщину рожденія великаго поэта-композитора. А въ настоящее время чуть ли не во всѣхъ ресторанахъ Германіи и даже въ вагонахъ скорыхъ поѣздовъ приходится видѣть рекламы о фестшпиляхъ, выпускаемыя комиссіонной конторой Шенкера, которая, кстати сказать, нагло обманываетъ публику,—продавая билеты по болѣе дорогой цѣнѣ, чѣмъ касса Королевскаго театра и не предоставляя своимъ кліентамъ никакихъ преимуществъ.

Участвуютъ въ фестшпиляхъ обыкновенно лучшія силы германскихъ театровъ. Разумѣется, среди артистовъ попадаются и такіе, которые далеко не стоятъ на желательной и должной высотѣ, но все искупается ровностью ансамбля и любовнымъ стремленіемъ всѣхъ участвующихъ дать законченное цѣлое,—что гораздо цѣннѣе участія отдѣльныхъ выдающихся артистовъ, которые думаютъ только о себѣ,—при общей небрежности и полномъ невниманіи къ замысламъ автора. Декорации и постановка съ каждымъ годомъ совершенствуются, причемъ никто не пускается въ лишнія мудрствованія: задача режиссеровъ и декораторовъ сводится исключительно къ точному исполненію всѣхъ указаній Вагнера. При сознательномъ и добросовѣстномъ исполненіи этого условія, при достаточныхъ матеріальныхъ средствахъ и наличности художественнаго чутья, постановка выходитъ образцовой и производитъ неизгладимое впечатлѣніе.

Нынѣшнимъ лѣтомъ мнѣ удалось прослушать въ театрѣ Принца-Регента «Зигфрида», «Закатъ боговъ» и «Тристана». Одинъ циклъ «Кольца» въ этомъ году давался въ іюнѣ по болѣе доступнымъ цѣнамъ (10 марокъ вмѣсто 20), при чемъ эти спектакли служили какъ бы генеральными репетиціями для фестшпилей. Дирижировалъ этимъ цикломъ Рёръ, вмѣсто заболѣвашаго за нѣсколько дней до «Золота Рейна» Моттля. Конечно, Рёру еще многого не достааетъ для того, чтобы быть первокласснымъ вагнеровскимъ дирижеромъ; но онъ, по крайней мѣрѣ, не внося ничего индивидуальнаго, тщательно слѣдовалъ установленнымъ традиціей темпамъ и отгѣнкамъ. Зигфрида въ этомъ циклѣ исполнялъ Кноте, прекрасный пѣвецъ и хорошій артистъ, сдѣлавшій за послѣдніе годы огромныя успѣхи. Брингильду пѣла Буркъ-Бергеръ, которая при наличности пластики, ясной дикціи и обдуманной игры—все время детонировала на верхахъ,—вслѣдствіе неправильной, но, къ сожалѣнію, общепринятой въ Германіи

постановкѣ «головныхъ» нотѣ. Остальные артисты всѣ оставили наилучшее впечатлѣніе. О каждомъ въ отдѣльности не стоить говорить, такъ какъ, повторяю, главное достоинство исполненія—ровный, выдержанный ансамбль; къ тому же традиціей Байрейта установленъ яркій и опредѣленный типъ для исполненія каждой вагнеровской роли, которому всѣ стараются слѣдовать по мѣрѣ личнаго таланта каждаго. Ни одинъ изъ участвующихъ въ фестипляхъ артистовъ не долженъ вносить ничего «новаго», идущаго въ разрѣзъ съ требованіями Вагнера,—мѣстные режиссеры и учителя сцены отлично знаютъ, что Вагнеръ, какъ огромный знатокъ сцены, предвидѣлъ всѣ мелочи и что поэтому въ его драмахъ необузданной фантазіи режиссеровъ и придумыванію трюковъ „roug épater le bourgeois“ совершенно нѣтъ мѣста.

Нынѣшняя постановка «Кольца» еще законченнѣе и ближе къ идеалу, чѣмъ постановка 1906 года, когда я послѣдній разъ видѣлъ циклъ въ театрѣ Принца-Регента. Декораціи удивительно хороши и даютъ полную иллюзію живой природы, такъ что воображать деревья, смотря на камни,—какъ это сплошь да рядомъ нужно дѣлать въ нашемъ Маріинскомъ театрѣ,—совсѣмъ не приходится. Какъ красивъ, на примѣръ, свѣжій, зеленый лѣсъ во 2 актѣ «Зигфрида» съ ручейкомъ, журчащимъ между скалами, съ кустами, и развѣсистыми деревьями,—и какъ больно вспоминать чахлую декорацію того же лѣса на Маріинской сценѣ! Разумѣется, при поднятій занавѣса въ этомъ актѣ сцена погружена именно въ тотъ жуткій мракъ, о которомъ говорится въ текстѣ и который изображается музыкой, и этотъ мракъ удивительно контрастируетъ съ яркимъ освѣщеніемъ въ концѣ акта, когда ослѣпительные лучи солнца пробиваются сквозь листья деревьевъ....

Теперь въ театрѣ Принца-Регента совершенно уничтожены кулисы и замѣнены, такъ называемымъ, «круглымъ горизонтомъ», что даетъ живой эффектъ настоящаго неба. Поразительны свѣтовые эффекты, введенные проф. Клейномъ,—въ родѣ разсвѣта въ прологѣ «Заката боговъ» или сумерокъ во время монолога Хагена, въ концѣ первой картины перваго акта. При разсвѣтѣ во 2-мъ актѣ того же «Заката боговъ», солнце отражается въ водѣ съ полнѣйшей реальностью. Всѣ группы и позы, какъ солистовъ, такъ и хора, на рѣдкость красивы и удачны. Вообще, мюнхенская инсценировка «Кольца»—шедевръ художественной постановки.

Настоящіе фестипли начались 31 іюля «Тристаномъ». Съ грустью я вошелъ въ театръ, сознавая, что величайшаго и, пожалуй, единственнаго толкователя партитуры «Тристана»—Моттля—не стало. Тотъ, кому не удалось слышать этой драмы подъ управленіемъ Моттля, не имѣетъ полнаго и яснаго представленія о красотахъ, заключенныхъ въ самомъ тонкомъ, глубокомъ и вдохновенномъ изъ произведеній Вагнера. Для выявленія этихъ красотъ нужно было откровеніе Моттля,—гениальнаго художника, пылкаго поэта, который сжился съ «Тристаномъ» и передавалъ его музыку такъ, какъ никто.

И вотъ любимымъ произведеніемъ Моттля дирижировалъ 31 іюля Отто Лозе, главный капельмейстеръ Кельнской оперы, пользующійся въ музыкальныхъ кругахъ Германіи хорошей репутаціей. Съ первой же фразы виолончели почувствовалось, какъ далеко это исполненіе отъ того, что мнѣ посчастливилось неоднократно здѣсь слышать. Уже съ середины перваго акта стало ясно, что мы имѣемъ дѣло съ типомъ нѣмецкаго „rutinierter Kapellmeister“ (опытный капельмейстеръ,—слову Rutine въ Германіи придается совершенно иное

значеніе, чѣмъ у насъ). Лозе придерживался введенныхъ Моттлемъ темповъ и, по возможности, его же нюансовъ. Приходилось, сколь это ни жестоко, заставить себя забыть на время о Моттлѣ, чтобы насладиться исполненіемъ артистовъ-пѣвцовъ: Урлусъ — Тристанъ — изъ Лейпцигскаго театра, артистъ съ дивнымъ, ровнымъ во всѣхъ регистрахъ, мягкаго, чарующаго тембра голосомъ, напоминающемъ голосъ Таманьо, съ превосходной дикціей и обдуманной игрой. Въ настоящее время это лучший Тристанъ во всей Германіи. Г-жа Валькеръ даетъ поэтичный и трогательный образъ Изольды. Бродерсенъ и Бендеръ въ роляхъ Курвенала и Марка превосходны. Постановка, отличаясь удивительной простотой,—безупречна. Костюмы и декораціи не приурочены, конечно, ни къ какой опредѣленной исторической эпохѣ и выдержаны въ мягкихъ, ласкающихъ глазъ тонахъ; до корабля въ «кавказскомъ» стилѣ, съ парусомъ въ видѣ шахматной доски,—до этого «остроумнаго» изобрѣтенія гг. Мейерхольда и Шервашидзе,—здѣсь не додумались. По обыкновенію, замѣчательнъ разсвѣтъ во 2-мъ актѣ. Уже послѣ словъ Брагены „Schon weicht dem Tag die Nacht“—горизонтъ надъ моремъ (которое видно въ глубинѣ сцены) начинаетъ бѣлѣть и постепенно восходить солнце, такъ что, при появленіи короля со свитой, уже совсѣмъ свѣтло. Любопытно вспомнить, что въ Маріинскомъ театрѣ въ концѣ 2-го акта, вопреки совершенно опредѣленному и весьма важному указанію Вагнера (наступленіе «Золотого Дня»), луна продолжаетъ свѣтить во всю, словно ремарки автора существуютъ только для того, чтобы ихъ не исполнять, или исполнять «наоборотъ». Вотъ, почему съ особеннымъ наслажденіемъ можно было отдохнуть на образцовой постановкѣ «Тристана», послѣ той жалкой, безвкусной и убогой по замыслу пародіи на величайшее произведеніе искусства, которое по какому-то печальному недоразумѣнію попало на Маріинскую сцену.

На спектаклѣ 31 іюля присутствовало нѣсколько русскихъ артистовъ, которые были очарованы и потрясены прекраснымъ зрѣлищемъ. И все-таки у насъ находятся еще люди, полагающіе, что мы «слишкомъ далеко ушли впередъ», чтобы учиться въ театрѣ Принца-Регента!

Александръ Андреевскій.

II

„ОРЕСТЕЯ“ ЭСХИЛА

ВЪ ПОСТАНОВКѣ МАКСА РЕЙНГАРДА.

Имя Макса Рейнгарда прибрѣло у насъ въ Россію громкую популярность, благодаря постановкѣ «Царя Эдипа» въ Петербургѣ. По тому же образцу была поставлена этимъ лѣтомъ и «Орестея» Эсхила въ одномъ большомъ загородномъ циркѣ Мюнхена. Профессоръ Роллеръ, завѣдывавшій постановкой, приложилъ всѣ усилія къ тому, чтобы создать фонъ, который возможно полнѣе воспроизводилъ бы характеръ греческаго театра, съ легкими уклоненіями въ сторону «модернизации». Цѣли этой какъ нельзя болѣе соотвѣтствовала обстановка цирка, ближе чѣмъ наши театры подходящая по характеру, къ амфитеатрамъ древняго міра. Дѣйствіе разыгрывалось частью на самой аренѣ, обтянутой чернымъ сукномъ, частью на черной же, замѣняющей кулисы, лѣстницѣ дворца Агамемнона въ Агосѣ. По постановкамъ Художественнаго театра мы знаемъ этотъ черный фонъ, на которомъ все изображаемое становится плоскимъ («Жизнь человѣка»). Но такое переведеніе сценическихъ картинъ на плоскость не было задачей Роллера; его привлекла возможность этимъ путемъ подойти къ характеру античной живо-

писи, поскольку она дошла до насъ въ рисункахъ на античныхъ вазахъ, часто очень сложныхъ, изображающихъ цѣлыя картины на темы изъ греческой мифологіи; какъ тутъ на ровномъ темно-коричневомъ, а иногда черномъ фонѣ вырисовываются свѣтлыя фигуры, такія простыя и вмѣстѣ съ тѣмъ непосредственно-красивыя, такъ на ровномъ темномъ фонѣ декорацій Роллера началась и закончилась трагедія дома Атрея. И если бы постановка такъ и была строго выдержана въ этомъ «стилѣ античныхъ vazъ», она вызвала бы, вѣроятно, меньше протестовъ со стороны печати, какъ то случилось на самомъ дѣлѣ. Но многое говоритъ и за «путь», который избралъ Роллеръ: прежде всего какъ бы ни старались мы инсценировать античную трагедію въ строго античномъ вкусѣ—модернизация неизбежна. Современный зритель можетъ не только съ интересомъ, но и съ настоящимъ эстетическимъ удовольствіемъ смотрѣть на условныя ритмическія движенія хора, можетъ привыкнуть къ его постоянному присутствію на сценѣ, къ его странной, съ точки зрѣнія современной драмы, роли, но едва ли согласится онъ вмѣсто живого человѣческаго лица видѣть неподвижныя маски античнаго театра. Тутъ не деталь: тутъ одна изъ важнѣйшихъ составныхъ частей «сценическаго образа», т.-к. въ мимикѣ артиста, половина его игры. Но и въ другихъ чертахъ трудно было бы, чтобы не сказать—невозможно, реконструировать театръ временъ Перикла. Ужъ одно то, напримѣръ, что драматическія постановки сопровождалась въ Греціи музыкой, отъ которой не сохранилось почти ничего. Драма соприкасалась съ оперой и впечатлѣніе отъ нея получалось неизбежно другое, чѣмъ можетъ того достигнуть, даже самая археологически-щепетильная постановка.

Стиль «вазъ» былъ строго выдержанъ только въ первой части трилогіи,—въ «Агамемнонѣ».

Вотъ выходитъ изъ дворца Клитемнестра съ прислужницами. Гармоничныя движенія, свободно охватывающія фигуру бѣлыя одежды,—точное воспроизведеніе торжественныхъ облачений «коръ»—дѣвушекъ, участницъ праздничныхъ шествій и одновременно съ этимъ речитативное полу-пѣніе хора старцевъ. Царица не торопясь приноситъ жертвы богамъ: сторожевой огонь даетъ вѣсть о паденіи Трои и царица празднуетъ близкое возвращеніе Агамемнона. Дѣйствіе быстро развиваясь, доходитъ до одной изъ лучшихъ сценъ «Агамемнона»:—на арену выбѣгаетъ измученный, усталый, но движимый безграничной радостью вѣстникъ; онъ падаетъ на колѣни, онъ цѣлуетъ родную землю. И вѣсть его радостная: сейчасъ пріѣдетъ самъ Агамемнонъ. Вѣздъ царя при всей схематичной простотѣ одеждъ и движеній производитъ впечатлѣніе большой торжественности: Агамемнонъ стоитъ на колесницѣ, одѣтый въ пурпуръ, у ногъ его сидитъ плѣнница Кассандра. Во всѣ двери цирка спѣшитъ радостный и ликующій народъ, его крики настолько естественны и жизненны, что начинаютъ казаться, будто весь циркъ привѣтствуетъ великаго побѣдителя. Но Клитемнестра уводитъ супруга во дворецъ, и хоръ начинаетъ тревожиться. Слѣдуетъ мрачная сцена; разговоръ хора съ Кассандрой; нѣсколько безпокойныхъ речитативовъ хора и крики за сценой даютъ знать, что страшное дѣло совершилось. Убійца еще разъ появляется вмѣстѣ со своимъ сообщникомъ: они смѣются теперь. Но высшая справедливость накажетъ ихъ: Орестъ будетъ мстителемъ за отца.

Вторая часть трилогіи «Хоэфоры» наиболѣе драматична. Такія сцены, какъ призываніе мертвыхъ, встрѣча Ореста съ сестрою, его разговоръ съ матерью передъ убійствомъ, его послѣдній монологъ начинающагося безумія—все это сцены, великолѣпныя

по своей яркости и силѣ. Дѣйствіе ихъ сопровождалось самыми разнообразными свѣтовыми эффектами. Лучи то синіе, то лиловые, то желтые, то красные попеременно озаряли сцену, а иногда падали на нее одновременно, но эта пестрота только мѣшала впечатлѣнію. Этимъ путемъ, повидимому, имѣлось въ виду, создать настроеніе, а въ дѣйствительности оно только разрушалось. Да и соответствуетъ ли исканіе «настроенія» духу греческой трагедіи? Въ трагедіи Эсхила нѣтъ неопредѣленности, недоговоренности, нѣтъ никакой внутренней двойственности; при глубокомъ трагизмѣ положеній, все время сохраняется конечная гармонія, «идея справедливости». Она вызываетъ совершенно ясныя, опредѣленные чувства, но тѣхъ настроеній, которыя даются современными пьесами отъ классической трагедіи нельзя ожидать. И какъ разъ здѣсь профессоръ Роллеръ забылъ о своей первой задачѣ — наивозможномъ приближеніи къ античному міру.

Эсхилова трагедія увидѣла свѣтъ подъ яснымъ небомъ Греціи, при неизмѣнно яркомъ солнечномъ блескѣ, и творецъ ея именно къ этимъ условіямъ и приспособилъ ее, давъ въ ней рядъ сценъ слишкомъ выпуклыхъ для того, чтобы нужно было еще какимъ-нибудь путемъ «сгущать» впечатлѣніе сценъ, настолько связанныхъ внутреннимъ единствомъ въ одно неразрывное цѣлое, что самымъ лучшимъ освѣщеніемъ тутъ и долженъ былъ быть неизмѣняющійся, не отвлекающій вниманіе зрителя отъ хода дѣйствія бѣлый свѣтъ солнечнаго дня. Роль Ореста исполнялъ одинъ изъ крупнѣйшихъ драматическихъ артистовъ Германіи—Александръ Моисси. Въ его передачѣ страданія Ореста пріобрѣли силу, достойную произведенія Эсхила, дойдя до высшей степени трагизма въ заключительномъ монологѣ.

Послѣдняя часть трилогіи и грекамъ должна была казаться только символомъ. Въ ней нѣтъ дѣйствія, нѣтъ человѣческихъ страстей. Эриніи, именемъ которыхъ названа эта часть, преслѣдуютъ матереубійцу; отъ ихъ преслѣдованія не можетъ избавить его даже помощь Аполлона, но освобождаетъ только свободный судъ человѣческой совѣсти—въ приговорѣ ареопага, для этого случая учреждаемаго Аѳинами. Свѣтовые эффекты продолжались и здѣсь; только въ концѣ, какъ красивый, ясный заключительный аккордъ развернулось въ бѣломъ свѣтѣ торжественное шествіе богини со всѣмъ аѳинскимъ народомъ. Стройно и ритмично прошла передъ глазами зрителей вся труппа—труппа дѣйствительно образцовая, потому что и самый послѣдній статистъ въ ней художникъ—артистъ.

Вообще въ разработкѣ деталей была видна большая тщательность и продуманность. Проскальзывали, конечно, и недостатки: напримѣръ, только на нѣкоторыхъ изъ артистовъ были надѣты котурны, замѣчались небольшія неточности въ костюмѣ Аѳины,—но общее впечатлѣніе не нарушалось этими мелочами. И если «Орестея» Рейнгарда не была вполне «античной», то все же постановка ея—явленіе выдающееся и правожизненное, какъ всякая красота.

В. Степанова.



ХРОНИКА.

МОСКВА.

— Общество имени Островского готовится къ организациі торжественнаго чествованія памяти Островскаго по случаю истекшаго 25-лѣтія со дня его кончины. Ходатайствуютъ о разрѣшеніи чествованія въ Большомъ театрѣ. Въ случаѣ отказа, исполнительное собраніе состоится въ помѣщеніи Литературно-Художественнаго кружка.

— Между обществомъ драматическихъ писателей и наслѣдницей Л. Н. Толстого, графиней А. Л. Толстой, возникъ инцидентъ. Поводомъ къ нему послужило предоставленіе дочерью Толстого права всѣмъ безвозмездно исполнять пьесу „Живой трупъ“.

— Въ закрытомъ собраніи общества уполномоченный графини Вл. Ив. Немирович-Данченко объяснилъ, что графиня поступаетъ правильно, выполняя волю отца. Исходъ инциденту найденъ слѣдующій: антрепренерамъ будетъ предлагаться дѣлать добровольныя отчисленія въ фондъ имени Толстого.

— Послѣ „Псиши“ въ театрѣ Незлобина пойдетъ „Новый жрецъ“ Н. А. Крашенинникова. Эта пьеса прежде называлась „Городъ Сети“. Сюжетъ изъ древне-египетской жизни. Роль новаго жреца дана г. Рудницкому.

— Роль актрисы Скородумовой въ „Псишѣ“ дана г-жѣ Третьяковой. Управляющій Калугиныхъ—г. Грузинскій.

— Въ Петербургѣ г. Незлобинъ открываетъ сезонъ 11-го октября пьесой „Не было не гроша, да вдругъ алтынъ“, а за ней будетъ поставленъ „Снѣгъ“ Пшибышевскаго.

— Дирекція театра Незлобина въ декабрѣ объявляетъ конкурсъ на дѣтскую пьесу. Срокъ представленія пьесъ—августъ 1912 года.

— О. О. Садовская совершенно оправилась отъ болѣзни.

— Первое представленіе пьесы Тимковскаго „Грань“ назначено на 5 октября. Открытыя генеральныя репетиціи будутъ 3 и 4 октября.

— Генеральныя открытыя репетиціи „Наслѣдниковъ“ г-жи Хинъ состоятся 8-го и 10-го октября, а первое представленіе — 11-го, при участіи г-жи Лешковской и г. Южина.

— Завтра, 2-го октября, открываются утренніе спектакли Малаго театра. Поидетъ „Женитьба Фигаро“.

— Здоровье г-жи Гзовской совершенно возстановилось.

— 3 октября Москва познакомится съ петербургскимъ „Домомъ Интермедій“. Его спектаклю будетъ отдано первое исполнительное собраніе Литературно-Художественнаго кружка. Поидетъ прологъ съ куплетами М. Кузьмина (его слова и музыка). За нимъ—„Шарфъ Коломбины“, пантомима по Артуру Шницлеру доктора Дапертуто, и „Голландка Лиза“ пастораль, въ постановкѣ доктора Дапертуто (псевдонимъ одного изъ извѣстнѣйшихъ режиссеровъ—модернистовъ). Декорации—по рисункамъ художника Сапунова.

— Въ городскомъ театрѣ, что на Введенской площади, спектакли начались съ „Ревизора“. Приняты новые артисты: г-жи Харзи и Майская.—Театръ усердно посѣщается публикой окраинъ города. 11 октября ставится „Вишневы садъ“ Чехова. 25 октября—концертъ памяти Чайковскаго.

— Г. А. Суллержицкій приглашенъ главнымъ режиссеромъ на весну и лѣто въ театрѣ Шатлэ въ Парижѣ, гдѣ г. Астриукъ устраиваетъ русскій оперный сезонъ.

— Среди поклонниковъ Толстого и лицъ, знавшихъ его близко, возникли сомнѣнія въ подлинности авторскаго текста „Живого трупа“ въ Художественномъ театрѣ. Увѣряютъ, что основной текстъ и даже содержаніе пьесы не таковы, какими они являются на сценѣ; что тотъ, прежній текстъ (никому, впрочемъ неизвѣстныя пока) былъ и художественнѣе и естественнѣе, и даже самое названіе пьесы было болѣе скромное „Трупъ“, а не теперешнее,—„Живой трупъ“!..

— Предполагавшаяся въ этомъ году гастрольная поѣздка Художественнаго театра въ Кіевъ, Харьковъ и Одессу не состоится, въ виду гастролей въ Парижѣ и Лондонѣ.

— Завтра, 2 октября, состоится открытіе кабаре „Летучая Мышь“ (при Художественномъ театрѣ).

— Въ театрѣ Корша 14 октября будетъ поставлена драма К. и О. Ковальскихъ „Сильнѣ смерти“.

— „Псиша“ Юрія Бѣляева пойдетъ въ театрѣ Незлобина 6-го октября. Генеральная репетиція — наканунѣ днемъ. Въ роли „Псиши“ выступитъ г-жа Вадимова, приглашенная г. Незлобинымъ спеціально для этой роли. Роль „Степаниды“ поручается новой, только что пріѣхавшей въ Москву артисткѣ г-жѣ Миткевичъ.

— Въ серединѣ октября у Незлобина идетъ пьеса Жулавскаго „Эросъ и Психея“, въ переводѣ А. Вознесенскаго. Психея—г-жа Юренева, Блэксъ—г. Рудницкій.

— Бенефисные спектакли у Корша почти совсѣмъ вышли изъ обычая и будутъ допускаться только въ исключительныхъ случаяхъ. Въ январѣ устраивается бенефисъ г-жи Блюменталь-Тамариной по случаю двухъ ея юбилеевъ: десятилѣтняго служенія въ театрѣ Корша и 25-лѣтія вообще сценической дѣятельности артистки. Артистка — горячая поклонница Островскаго и рѣшила въ свой праздникъ поставить что-нибудь непременно изъ репертуара Островскаго. Выборъ пьесы пока еще не опредѣлился.

— Юбилейнымъ бенефисомъ рѣшено почтить также г. Чарина за его десятилѣтнюю службу въ театрѣ Корша. Артистъ избралъ вмѣсто „Маскарада“ Лермонтова „Горе отъ ума“.

— Традиціонныя пятничныя новинки у Корша въ этомъ сезонѣ будутъ имѣть мѣсто два раза въ мѣсяцъ.

— Усиленно репетируется у Корша „Двѣнадцатая ночь“ Шекспира. Она пойдетъ въ концѣ октября для утренняго абонемента.

— Первый выходъ тенора г. Каржевина у Зимина состоится въ новой оперѣ „Фигляръ“. Артистъ исполнитъ партію Фигляра. Въ партіи пріора выступитъ г. Осиповъ. Бонифаціо — г. Сперанскій.

— Въ послѣдующихъ представленіяхъ оперы „Опричникъ“ выступятъ новые исполнители въ партіяхъ: Вяземскаго—г. Оленинъ и Морозовой—г-жа Черненко.

— „Сестра Беатриса“ пойдетъ у Зимина въ декабрѣ. Въ одинъ спектакль съ ней намѣчена и постановка „Юланта“ Чайковскаго, которая будетъ инсценирована совершенно заново.

— У Зимина около 11 октября пойдетъ „Фигляръ“. Въ партіи Фигляра будетъ пѣть г. Каржевинъ въ первый разъ. Съ нимъ будетъ чередоваться г. Пикокъ. Ставить „Фигляра“ режиссеръ А. В. Ивановскій. Дирижируетъ г. Плотниковъ.

— Въ оперѣ „Въ долину“ д'Альберга главныя партіи получать: г. Дамаевъ, г-жа Друзякина и г. Бочаровъ. Ставить оперу г. Оленинъ. Дирижеръ — г. Палицынъ.

— 4-го октября у Зимина возобновляется „Камо грядеши“ съ новой Лигіей — г-жею Закревской.

— Опера „Сельская честь“ пойдетъ 14-го октября; ставить — г. Оленинъ. Дирижируетъ — г. Златинъ. Участвуетъ пѣвецъ г. Лебедевъ.

— Вмѣстѣ съ „Сельской честью“ пойдутъ „Паяцы“ съ г. Дамаевымъ.

— 2-го октября, въ день 50-лѣтія службы въ Большомъ театрѣ декоратора-машиниста г. Вальца, состоится чествованіе его какъ артистами, такъ и публикой. Въ этотъ день ожидается пріѣздъ директора Императорскихъ театровъ, который, по слухамъ, намѣренъ лично поздравить юбиляра.

— Послѣ спектакля въ Большомъ театрѣ 2-го октября, начнется празднество въ честь г. Вальца въ Литературно-Художественномъ кружкѣ. Въ банкетѣ будутъ участвовать артисты всѣхъ театровъ и друзья искусства.

— Нѣкоторые изъ артистовъ балета выступали въ кинематографическихъ сеансахъ для снимковъ „Живого трупа“. Дирекція Императорскихъ театровъ, какъ мы слышали, очень несочувственно отнеслась къ этимъ выступленіямъ своихъ артистовъ и рѣшила принять строгія мѣры къ тому, чтобы впредь не нарушались существующія правила, въ силу которыхъ не дозволяется участвовать ни въ какихъ представленіяхъ и концертахъ, —

публичныхъ ли, закрытыхъ ли, безразлично — за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда на это послѣдуетъ особое разрѣшеніе начальства.

— По поводу участія артистовъ балета въ кинематографическихъ сеансахъ послано, какъ намъ сообщаютъ—подробное допесеніе В. А. Теляковскому. Ожидается резолюція...

— Получена телеграмма изъ Нью-Йорка о болѣзни извѣстнаго танцовщика М. Мордкина. Ему сдѣлана очень серьезная операція. Состояніе здоровья больного внушаетъ серьезныя опасенія за его жизнь.

— 14-го октября состоится бенефисъ оркестра Большого театра. Пойдетъ „Лоэнгринъ“ съ г-жей Неждановой и г. Собиновымъ. Дирижируетъ — Артуръ Никишъ.

— Ф. И. Шалапинъ предполагаетъ выступить въ Большомъ театрѣ въ „Псковитянкѣ“, „Севиальскомъ цирюльничкѣ“ и „Донъ-Кихотѣ“.

— Новому лирическому баритону Большого театра г. Столица поручено разучить партію кн. Елецкаго въ „Пиковой дамѣ“.

— 4-го октября въ Большомъ театрѣ состоится первое представленіе „Гибели боговъ“ Вагнера. Въ партіи Дорны выступаетъ молодая пѣвица г-жа Семенова, ученица проф. Мазетти.

— Въ бенефисъ оркестра пойдетъ „Лоэнгринъ“ Дирижировать приглашенъ Артуръ Никишъ. Въ спектаклѣ участвуютъ г. Собиновъ и г-жа Нежданова.

— На-дняхъ въ Большомъ театрѣ долженъ состояться дебютъ лирическаго тенора, г. Плетухина-Самарскаго. Артистъ окончилъ курсъ консерваторіи по классу проф. Мазетти. До поступленія въ консерваторію онъ пѣлъ въ хорѣ Большого театра. Дебютъ его состоится въ „Русланѣ“, въ партіи Баяна, и въ „Майской ночи“ (Левко).

— Въ возобновляемой „Сигурочкѣ“ выступитъ Л. В. Собиновъ, въ 20-хъ числахъ октября. Л. В. Собиновъ участвуетъ 9 октября въ концертѣ въ пользу Медвѣдниковской гимназій и 30 октября—въ пользу университетскаго общежитія.

— Балетмейстеру Большого театра, г. Горскому С. П. Дягилевъ предложилъ поставить въ Лондонѣ „Лебединое озеро“. Въ балетѣ приметъ участіе г-жа Кшесинская.

— С. П. Дягилевъ предложилъ балетмейстеру Большого театра, г. Горскому поставить въ Лондонѣ „Лебединое озеро“, которое пойдетъ съ участіемъ Кшесинской. Г. Горскій окончательнаго отвѣта еще не далъ, такъ какъ онъ уже общалъ руководителю постановкой балетовъ въ лондонскомъ театрѣ „Альгамбра“, гдѣ лѣтомъ снова будутъ подвизаться артисты московскаго балета.

— Изъ московскаго Большого театра командированъ въ Петербургъ теноръ г. Бонавичъ. Онъ выступитъ въ „Пиковой дамѣ“, „Дубровскомъ“, „Садко“, „Богемѣ“, „Валькирию“ и „Лоэнгринѣ“.

— Исполнительница русскихъ народныхъ пѣсенъ, только-что получившая на конкурсѣ въ Петербургѣ первую премію въ 3000 рублей, М. П. Комарова отправляется въ турнѣ по провинціи.

— Съ большимъ успѣхомъ прошли концерты С. А. Кусевникова, выступившаго въ залѣ Благороднаго собранія во главѣ только-что сорганизованнаго имъ собственнаго перваго въ Россіи постояннаго симфоническаго оркестра.

— Завтра, 2-го октября возобновляются дневные историческіе концерты, существующіе уже 5 лѣтъ подъ управленіемъ С. Н. Василенко. Первый концертъ посвященъ произведеніямъ Франца Листа. Предполагается исполнить симфонію къ „Божественной комедіи“ Данте, при участіи хора Л. С. Васильева.

— 9-го октября въ Маломъ залѣ консерваторіи состоится концертъ Я. В. Вейнберга, посвященный памяти Ф. Листа, въ ознаменованіе 100-лѣтія его рожденія и 25-лѣтія кончины.

— 9 октября въ большомъ залѣ Консерваторіи назначено первое абонементное исполненіе подъ управленіемъ В. А. Булычева.

— Первый вечеръ общедоступныхъ концертовъ гг. Гольденвейзера и Сибора состоится 7 октября въ Маломъ залѣ консерваторіи. Вечеръ посвящается сочиненіямъ Моцарта.

— Театральная комиссія Попечительства о народной трезвости пригласила дирижеромъ К. С. Сараджева на мѣсто капельмей-

стера Сергіевскаго народнаго дома г. Столлермана. Предполагается расширеніе опернаго дѣла Попечительствомъ. Намѣчена перестройка всего театра.

— 4 октября состоится общее собраніе членовъ Отдѣла содѣйствія устройству фабричныхъ и деревенскихъ театровъ, при Императорскомъ Техническомъ Обществѣ. Будутъ приглашены представители прессы и гости. Будетъ выпущена анкета о народныхъ театрахъ.

— В. Н. Петрова-Званцева отправляется въ серединѣ октября въ большое турнѣ по провинціи. Она объѣдетъ больше 20 городовъ Поволжья. Поѣздка продлится свыше мѣсяца. По возвращеніи въ Москву, г-жа Петрова-Званцева уѣзжаетъ въ Парижъ.

— Въ наступающемъ сезонѣ продолжатся бесплатные воскресные концерты въ городскомъ работномъ домѣ М. Пермякова. Къ исполненію намѣчены произведенія Чайковскаго, Рубинштейна и другихъ русскихъ классиковъ.

— Во владѣніи Художественнаго Общества на Мясницкой заканчивается постройка новаго зданія, специально приспособленнаго для художественныхъ выставокъ.

— Въ новомъ помѣщеніи будутъ устроены выставки: „Миръ Искусства“, „Союза“, Московскаго товарищества и Передвижная.

— Въ галлерей Лемерсье закончены работы по расширенію выставочнаго помѣщенія. Галлерей начинается сезонъ выставкой офортовъ, которая открывается 1 октября.

— Общество Любителей Художествъ разстается со своимъ старымъ помѣщеніемъ на М. Дмитровкѣ и перемѣщается на Бол. Дмитровку въ д. Левиссона, гдѣ будетъ устраивать свои обычныя „Періодическія“ выставки.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— Въ „Старинномъ театрѣ“ начались приготовленія къ открытію сезона. Н. Н. Евренновымъ и Д. И. Петровымъ прочтены труппѣ лекціи объ испанскомъ театрѣ и о бытѣ испанцевъ XVI вѣка. Предположены также лекціи проф. Саккетти объ испанской музыкѣ и докладъ Н. К. Миклашевскаго о техникѣ испанской сцены.

— Г-жа Комаровская приглашена изъ Москвы только для „Живого трупа“. Сообщенія о томъ, что артистка останется на александринской сценѣ до конца сезона и выступитъ въ „Маскарадѣ“ въ роли Ниночки—лишены основанія.

— Л. Н. Андреевымъ предоставлено „Кривому Зеркалу“ право исключительной постановки новой трехъактной юмористической пьесы „Прекрасныя сабинянки“, написанной на сюжетъ извѣстнаго мѣта, небольшой пьесы „Ближніе“, специально передѣланной для этого театра, и инсценированнаго разсказа „О томъ, какъ змѣя стала ядовитой“.

— Въ большомъ залѣ консерваторіи (дир. Б. Н. Киселевича) открывается сезонъ 7 октября гастролями вѣнской оперетты Юліуса Шпильмана и Э. Э. Штейнбергера. Вѣнцы дадутъ въ Петербургѣ 33 спектакля и въ ноябрѣ уѣдутъ въ Парижъ и Лондонъ. Съ 11 ноября начнутся гастроли итальянскаго трагика Эрметте Новелли съ его труппой. Новелли сыграетъ въ Петербургѣ 8 спектаклей и затѣмъ въ той же антрепризѣ ѣдетъ въ Москву, Кіевъ и Одессу, а на смѣну ему съ 22 ноября въ той же залѣ начинаются спектакли новой итальянской оперы и испанскаго балета. Въ составъ труппы итальянской оперы войдутъ: гг. Ансельми, Страччори, Жиліонъ, Переа, Габоръ, Де-Марко, Лученти, Эльза Бландъ, Адель Д'Альбертъ, Ивоиъ-де-Тревилю, Лавинъ-де-Казась, Инесъ Ферарисъ, Джемма Беллиниони и Баріентосъ.

— Д. А. Смирновъ споетъ въ Петербургѣ до декабря 16 спектаклей, остальные 4 онъ прѣдетъ „допѣвать“ на Пасхѣ и Юминной. Послѣ конфликта съ московской конторой Императорскихъ театровъ, артистъ получилъ предложеніе пѣть у Зимина.

— Н. С. Ермоленко-Южина командированъ на ноябрь въ Петербургъ для вагнеровскаго цикла. Кромѣ того, артистка выступитъ въ „Юдифи“ съ Ф. И. Шалапиннымъ.

— „Частное дѣло“ г. Черешнева готовится къ постановкѣ въ театрѣ Литературно-Художественнаго Общества въ ноябрѣ.

— Цензурой окончательно запрещена новая пьеса Е. П. Карпова „Зарево“. Запрещеніе мотивируется тѣмъ, что въ пьесѣ выведено рабочее движеніе, что сейчасъ для сцены признано неудобнымъ.

— Въ Маломъ театрѣ готовятся къ постановкѣ новую пьесу г. Бобрисева-Пушкина „Соль земли“. Въ пьесѣ выведены члены Государственной Думы и представлены въ отрицательномъ видѣ „кадеты“. Одно изъ дѣйствій пьесы происходитъ въ кулуарахъ Думы.

— Послѣ „Живого трупа“ въ Александринскомъ театрѣ готовятся къ 5 октября юбилейную постановку „Ревизора“ съ М. Г. Савиной—городничихой и гг. Ураловымъ—городничимъ, Горинь-Горьяиновымъ—Хлестаковымъ. Слѣдующими постановками театра явятся: новая пьеса В. Рышкова „Прохожіе“ съ В. А. Мичуриной, В. Н. Давыдовымъ и Судьбиннымъ и новая пьеса П. П. Гиѣдича изъ временъ кн. Потемкина—„Свѣтлѣйшій“; послѣдняя идетъ въ юбилейный бенефисъ Ю. В. Корвиль-Круковского по случаю 25-лѣтія его службы въ Александринскомъ театрѣ. Въ пьесѣ будутъ заняты, помимо юбиляра, г-жа Савина, Потоцкая, Мичурина и г. Давыдовъ. Къ декабрю готовятся „Маскарадъ“ въ постановкѣ В. Э. Мейерхольда.

— Новому режиссеру Александринскаго театра г. Загарову кромѣ постановки „Живого трупа“ поручены: новая пьеса В. А. Рышкова „Прохожіе“ и „Тартюфъ“ въ Михайловскомъ театрѣ. Въ качествѣ актера г. Загаровъ не будетъ выступать, какъ это оговорено въ контрактѣ.

— На мѣсто пом. режиссера Александринскаго театра г. Пронина приглашенъ изъ Художественнаго театра г. Ракинъ.

— Въ Маринскомъ театрѣ начались репетиціи „Хованщины“. Въ оперѣ будутъ заняты: г-жи Збруева, Петренко и гг. Шароновъ, Андреевъ I, Ершовъ, Тартаковъ, Касторскій и др. Раскольника поетъ г. Шаляпинъ. Ставитъ оперу г. Мельниковъ, дирижируетъ г. Направникъ.

— Въ составъ оперной труппы Народнаго Дома принята артистка театра Зимина г-жа Окунева.

ПРОВИНЦІЯ.

ПЕНЗА.

(Отъ нашего корреспондента).

Труппа для зимняго сезона набрана антрепренеромъ В. В. Чарскимъ въ своихъ первыхъ персонажахъ слѣдующимъ образомъ: героини—В. К. Дарьялова и Н. Ф. Сербская, кокетт.—Е. Н. Демидова, энженю, драмат.—С. Я. Давыдова, А. Б. Славгена и И. М. Тамаровская. Энженю комич. и кокетт.—О. В. Надеждина, комич. и драм. старуха—В. А. Дюбюкъ, гранд.—дам. и драм. старуха—О. А. Иволгина.

Герои-любовники—В. А. Кумельскій и В. В. Чарскій, любовникъ А. А. Трубецкой, резонер.—В. Я. Шамардинъ, комики и характерные—Ф. П. Волховской и В. Н. Сатинъ, главный режиссеръ Чарскій. Очередные—гг. Кумельскій и Трубецкой.

Для открытія выбрана пьеса Щепкиной-Куперникъ „Счастливая женщина“, въ постановкѣ г. Чарскаго. Анонсированы всѣ новинки сезона. Ближайшими спектаклями идутъ: „Горе отъ ума“, „Старый закалъ“, „Мѣстный божокъ“.

4 октября пріѣзжаетъ Викторъ Гофманъ, который дастъ свой концертъ въ залѣ Соединеннаго Собранія.

И. Туркельтаубъ.



КРЕМЕНЧУГЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

И Екатерининскій зимній театръ и народный Пушкинскій домъ въ настоящее время оказались въ рукахъ одного арендатора Р. В. Олькешицкаго, который какъ администраторъ въ прошломъ сезонѣ показалъ себя съ лучшей стороны. Теперь онъ является также антрепренеромъ. Съ виѣшней стороны сдѣлано много: Екатерининскій театръ и Пушкинскій народный домъ заново отремонтированы, сдѣланы хорошія новыя декорации, приглашеннымъ изъ Кіева декораторомъ А. И. Шапошниковымъ, есть стильная обстановка. Остается такимъ образомъ взглянуть на составъ труппы. Дирекціей театра Р. В. Олькешицкимъ и П. М. Васильевымъ. Приглашены на женскія роли: г-жи Акимова, Дунаева, Звѣрева, Липманъ, Максимова, Морозова, Найденова, Пеликанъ, Свободина, Сталь, Теръ-Агаянцъ, Яковлева; мужской персоналъ: г-г. Безладный, Васильевъ, Дунаевъ, Каратаевъ, Катанскій, Любимовъ, Марковъ, Нерадовъ, Орловъ, Раевъ, Райскій, Соколовъ Сосновскій. Режиссируетъ П. И. Васильевъ.

Въ репертуаръ включены слѣдующія пьесы: „Измѣна“, „Царь Федоръ Иоановичъ“, „Каширская Старина“, „Василиса Мелентьева“, „Гроза“, „Пани Малишевская“, „Смѣшная исторія“, „Лѣсныя тайны“, „Богомъ избранные“, „Г-жа Пошлость“, „Два пачала“, „Новое поколѣніе“, „Обнаженная“, „Незнакомецъ“, „Жертва воспитанія“, „Незвѣстная“, „Комедія брака“ и др.

Открывается сезонъ въ Екатерининскомъ театрѣ 1-го октября постановкой „Идіота“, а въ Пушкинскомъ народномъ домѣ 5-го октября „Измѣной“.

Astris.

НАШИ ПРИЛОЖЕНІЯ.

М. ВРУБЕЛЬ. „Душа моя мрачна“.

Этотъ рисунокъ великаго мастера, принадлежитъ къ его замѣчательной серіи иллюстрацій къ сочиненіямъ Лермонтова, любимаго поэта Врубеля. Рисунокъ назывался также „Саулъ и Давидъ“. Сдѣланъ тушью, кое-гдѣ тронутъ бѣлыми. Очень интересенъ по характернымъ чисто Врубелевскимъ приемамъ и композиціи.

Намъ, между прочимъ, передавали, что Ф. И. Шаляпинъ пользовался этимъ рисункомъ изучая гримъ для роли Олоферна.

К. БОГАЕВСКІЙ. Гобелень.

Богаевскій первый изъ русскихъ художниковъ, который почувствовалъ и передалъ красоту Старога Крыма. Въ своихъ произведеніяхъ онъ далъ не нарядный, конфетный Крымъ, какъ то дѣлали другіе художники: онъ далъ полную мощную и таинственную прелесть Тавриды, которую восгѣвали въ своихъ твореніяхъ древніе.

Гобелень одно изъ лучшихъ произведеній Богаевского, удивительно цѣльное, выдержанное по краскамъ и значительное по глубокому чувству, вложенному въ него талантливымъ мастеромъ.

Обѣ вещи, воспроизведенныя въ настоящемъ номерѣ, находятся въ собраніи Ив. Ив. Флора. Собраніе этого коллекціонера небольшое по количеству вещей обладаетъ очень цѣннымъ художественнымъ матеріаломъ. Въ будущемъ въ „Студіи“ появится рядъ воспроизведеній съ наиболее выдающихся картинъ собранія.

КОНЦЕРТЫ СЕРГЪЯ КУСЕВИЦКАГО.
ВЪ ЗАЛЪ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ
СЕЗОНЪ 1911—12 г.

19 октября, 2, 16 и 30 ноября и 14 декабря 1911 г., 11 и 25 января и 18 февраля 1912 г.
ИМѢЮТЪ БЫТЬ

Восемь Абонементныхъ Симфоническихъ Концертовъ

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Артура БОДАНСКАГО, Эрнста ВЕНДЕЛЯ, Сергѣя КУСЕВИЦКАГО и Анатолія ЛЯДОВА
при участіи:

Ю. Кульпъ, А. Неждановой, Л. Собинова (пѣніе), Ф. Крейслеръ, М. Эльманъ (скрипка),
Э. Зауэръ, Р. Лорта, Э. Рислеръ (фортепіано), А. Ситтаръ (органъ) и хора
Архангельскаго.

Предполагаемые солисты въ Missa Solemnis БЕТХОВЕНА: А. Большка, Е. Збруева,
И. Алчевскій и В. Касторскій.

Партію solo въ симфоніи ЛИСТА „Фаустъ“ исп. В. Дамаевъ.

ПРОГРАММА:

I КОНЦЕРТЪ (19-го октября)

подъ упр. С. Кусевицкаго.

Штраусъ. Симфоническая поэма—„Такъ
говорилъ Заратустра“.

*) Дюкасъ. „Les Diamants“ (Ariane et
Barbe-Bleue). Исп. А. Нежданова.

*) Дебюсси. „Rondes de Printemps“. Images
pour orchestre № 3.

Скрябинъ. „Прометей“—„Поэма огня“.
Для оркестра, ф.-п., органа и хора.
Партію ф.-п. исп. Р. Лорта.

II КОНЦЕРТЪ (2-го ноября)

подъ упр. С. Кусевицкаго.

* Гендель. Концертъ для органа.
Исп. А. Ситтаръ.
Монтеверде. Арія. Исп. Ю. Кульпъ.
Глазуновъ. Симфонія № 8 (B-dur).

III КОНЦЕРТЪ (16-го ноября),

посвященъ произведеніямъ Ф. Листа, подъ
упр. Э. Венделя.

XIII псаломъ.
Для оркестра, хора и вокальнаго соло.
Ф.-П. концертъ (Es-dur). Исп. Э. Зауэръ.

Симфонія—„Фаустъ“.
Для оркестра, хора и вокальнаго соло.
Партію вок. соло исп. В. Дамаевъ.
Хоръ Архангельскаго.

IV КОНЦЕРТЪ (30-го ноября)

подъ упр. С. Кусевицкаго.

Гайднъ. Симфонія № 13 (G-dur).
Брамсъ. Скрипичный концертъ.
Исп. Ф. Крейслеръ.

Мендельсонъ.
Скерцо изъ „Сна въ лѣтнюю ночь“.
Мендельсонъ. Скрипичный концертъ.
Исп. Ф. Крейслеръ.

Вагнеръ. Увертюра
„Нюрнбергскіе Мейстерзингеры“.

Начало концерта въ 9 ч. веч. Рояль фабрики БЕХШТЕЙНЪ изъ магазина ДИДЕРИХСЪ.

Цѣны мѣстамъ на восемь концертовъ (со включеніемъ благотв. сбора): партеръ съ 1 по
3 рядъ—45 р., съ 4 по 6 рядъ—40 р., съ 7 по 10 рядъ—36 р., съ 11 по 16 рядъ—30 р., съ 17
по 20 рядъ—25 р., съ 21 по 24 рядъ—21 р., красные диваны около эстрады и у памятника—
36 р., красные диваны противъ и около царской ложи—30 р., остальные диваны—24 р.,
мѣста между колоннами—18 р., мѣста за колоннами: лѣвая сторона—12 р., правая сторона—
10 р., хоры противъ эстрады—16 р., хоры 1-й рядъ—14 р., 2-й рядъ—10 р., 3 и 4 ряды для
учениковъ—5 руб.

Обмѣнъ прошлогоднихъ билетовъ на новые (до 10 сентября 1911 г.) производится въ
Центральной театральной кассѣ (Невскій, 23), съ 11 сентября невозобновленные би-
леты поступаютъ въ общую продажу.

*) Въ первый разъ.

V КОНЦЕРТЪ (14-го декабря),

посвящ. произв. Н. Римскаго-Корсакова,
подъ упр. С. Кусевицкаго.

Симфонія „Антаръ“.

Романсы.

а) „Ель и Пальма“.

б) „Нимфа“.

Исп. Л. Собиновъ.

Ночь на горѣ Триглавъ изъ оп. „Млада“.

VI КОНЦЕРТЪ (11-го января)

подъ упр. А. Боданскаго.

Вагнеръ.

Вступленіе къ оперѣ „Парсифаль“.

Бетховень.

Ф.-п. концертъ.

Исп. Э. Рислеръ.

*) Малеръ. Симфонія № 4. (G-dur).

Для оркестра и сопрано solo.

VII КОНЦЕРТЪ (25-го января)

подъ управленіемъ

А. Лядова и С. Кусевицкаго.

Рахманиновъ. „Островъ смерти“.

Чайковскій. Скрипичный концертъ.

Исп. М. Эльманъ.

Лядовъ. Сочиненія.

Подъ упр. автора.

VIII КОНЦЕРТЪ (18-го февраля)

подъ упр. С. Кусевицкаго.

Бетховень. „Missa Solemnis“.

Для оркестра, хора и солистовъ.

Съ уч. А. Большка, Е. Збруевой,
И. Алчевскаго, В. Касторскаго
и хора Архангельскаго.

Аккомпанируетъ М. БИХТЕРЪ.

Октябрь 1911 г.:

Смоленскъ 1, 2, 3 и 4.

Витебскъ 5, 6 и 7.

Полоцкъ 8, 9 и 10.

Двинскъ 11, 12 и 13.

Рѣжица 14.



Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

МАРШРУТЪ ГАСТРОЛЕЙ

РАФАИЛА АДЕЛЬГЕЙМЪ

Москва, типографія П. П. Рябушинскаго, Страстной бульваръ, Путинковскій пер., собствен. домъ.



ОТКРЫТА ПОДПИСКА

съ 1 октября 1911 года

на новый еженедельный журнал искусства и сцены.

„СТУДИЯ“

независимый, внѣпартійный органъ художественной мысли и критики въ сферѣ театра, музыки, живописи, ваянія и зодчества, съ иллюстраціями въ текстѣ и картинами на отдѣльныхъ листахъ,

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

при ближайшемъ участіи: В. К. БОЖОВСКАГО, художн. Д. Д. ВАРАПАЕВА (худож. отд.), Л. М. ВАСИЛЕВСКАГО (Петерб. театральн. письма), В. Е. ЕРМИЛОВА (провинц. отд. и хроника), В. П. КОЛОМІЙЦОВА (музык. отд.), О. КОВАЛЬСКОЙ и Э. ПИМЕНОВОЙ (иностр. отд.), худож.-архит. И. С. КУЗНЕЦОВА (архит. отд.), М. Л. МАНДЕЛЬШТАМА (вопросы права и быта), Н. А. ПОПОВА и О. О. РИЗЕМАНА (московск. музык. отд.).

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономики. 3) Вопросы этики. 4) Исторія, философія, литература и статистика искусствъ и театра. 5) Фельетонъ: бесѣды на тему дня, біографіи и воспоминанія дѣятелей сцены, художниковъ, музыкантовъ и писателей, стихотворенія и пьесы. 6) За-недѣлю (хроника Московской и Петербургской жизни). 7) Голоса печати: обзоръ русской и иностранной печати. 8) Петербургскія театральныя, художественныя и музыкальныя письма. 9) Провинціальный фельетонъ, провинціальные письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ міровыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятки, некрологи, страница. 21) Новая постановки, выставки, симфоническіе концерты, концертные вечера, любительскіе спектакли, лекціи объ искусствѣ. 22) Отчеты о сѣздахъ: художественныхъ, театральныхъ, литературныхъ. 23) Свистокъ: карриатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библиографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музы, кальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варпаевъ, Л. М. Василевскій, почт. академ. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, князь Сергѣй Волконскій, Дг. К. Hagemann (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. С. Голубкина, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, В. Е. Ермиловъ, А. Л. Загаровъ, проф. Э. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, проф. А. А. Ильинскій, А. Іернфельдъ, Н. И. Іорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Корнъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, арх. И. С. Кузнецовъ, С. Кусевикъ, Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгаузъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковскій, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, проф. П. Н. Сакулинъ, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, В. М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Дг. L. Teuchtvanger (München), Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, Н. Эфросъ.

1-й номеръ вышелъ 1-го октября с. г. Цѣна отд. экзempl. **25** к.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: Подписной годъ съ 1 октября 1911 г., подписка съ доставкой и пересылкой.

	Въ Москвѣ и С.-Петербургѣ.	Въ провинціи.	Заграницу.
на 12 мѣсяцевъ	Руб. 8.— к.	Руб. 9.— к.	Руб. 11.— к.
" 6 " 	" 4.— "	" 4.50 "	" 6.50 "
" 3 " 	" 2.— "	" 2.25 "	" 3.50 "

Подписка принимается: въ конторѣ журнала „Студія“, въ книжныхъ магазинахъ „Основа“ (Тверская ул.) и „Новое время“, въ магазинѣ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Петровскія лин.) и въ конторѣ газеты „Утра Россіи“.

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ: Страстной бульваръ, д. князя Горчакова, 10 подъездъ, кв. № 119. Телеф. 502-19. Контора, кромѣ праздниковъ, открыта отъ 10—4 ч. дня.