

195

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 9 октября 1911 г.

№ 2

ЦѢНА 25 к.

СТУДІЯ

№ 2.

9-го Октября.

1911 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) Изобразительныя средства современной сцены. К. Хагемана (переводъ съ рукописи); 2) Мольеръ. Ф. Ф. Коммисаржевскаго; 3) „Грань“ Тимковскаго, отъ. *Сергѣя Глаголя*; 4) По поводу постановки „Псиши“. Ст. С. П. Мельгунова 5) „Псиша“, пьеса Ю. Бѣляева, отъ. В. Сахновскаго; 6) Петербургскія письма. Л. Василевскаго; 7) Историческіе спектакли въ Царскомъ селѣ. В. Л. Соловьева; 8) Францъ Листъ. О. Риземана; 9) Къ сезону симфоническихъ концертовъ. О. Риземана; 10) Музыкальная жизнь. Ст. В. Коломійцова; 11) Первый историческій концертъ. Оръ; 12) Феликсъ Моттль. Ст. La—mi; 13) Искусство или ремесло? Ст. архитектора И. Кузнецова; 14) Иосифъ Израэльсъ. Макса-Ли; 15) За рубежомъ. Письмо изъ Мюнхена Л. Фейхтвангера; 16) Хроника; 17) Провинція; 18) Наши приложенія: В. Денисовъ и Д. Варапаевъ — „Москворѣцкій мостъ“ (Панно), Портретъ Листа, „Генрихъ VIII“ 1 картина; „Гибель боговъ“ зарисовка Деве; Шесть каррикатуръ. Деве.

Виньетки и заставки работы художниковъ В. Денисова и Д. Варапаева. Обложка раб. Д. Варапаева.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЯ СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЫ *).

Статья Д-ра Карла Хагемана, директора Нѣмецкаго театра въ Гамбургѣ.



АКТЕРЪ долженъ передавать мысли и чувства. Мысли съ наивозможно больше яркостью и въ легко уловимой формѣ, подкрѣпленной и подчеркнутой опредѣленными изобразительными средствами — въ видѣ выпуклыхъ, краснорѣчивыхъ тѣлодвиженій. Чувства, — на основаніи вытекающихъ изъ дѣйствія внѣшнихъ и внутреннихъ переживаній, при помощи тонированія, жеста и мимики. Напримѣръ, одно изъ дѣйствующихъ лицъ въ пьесѣ, вслѣдствіе неудачно сложившихся обстоятельствъ, испытываетъ печаль и передаетъ это чувство соотвѣтствующимъ образомъ. Здѣсь авторъ рѣшительно требуетъ акта сознанія, то-есть ясно осознаннаго душевнаго явленія въ наиболѣе яркой передачѣ.

Однако этихъ способовъ изображенія, которые мы назовемъ первичными, для современнаго сценическаго дѣятеля недостаточно. Существуютъ среди хаоса переживаній и чувствъ различнаго рода душевныя движенія, требующія отъ актера особенныхъ творческихъ способностей: черты, хотя и внѣдренныя въ произведеніе, но которыхъ авторъ окончательно и полностью не выявилъ и которыя, слѣдовательно, должны болѣе или менѣе самостоятельно выискываться и затѣмъ какъ бы выясняться сценическимъ дѣйствіемъ. Это тѣ душевныя движенія, которыя протекаютъ въ темной области безсознательнаго.

Извѣстный вѣнскій психіатръ — Сигизмундъ Фрейдъ, ближе разсмотрѣлъ это въ своемъ превосходномъ трудѣ „Будничная психопатологія“. Каждый актеръ долженъ бы

ознакомиться съ этой книгой. Она даетъ намъ на ряду съ прекрасными примѣрами весьма осторожныя, но и весьма убѣдительныя заключенія. Прежде всего — отдѣлъ о такъ называемыхъ симптоматическихъ дѣйствіяхъ даетъ очень много для выясненія проблемъ нашей душевной жизни, нашего безсознательнаго творчества. Фрейдъ подразумѣваетъ подъ симптоматическими дѣйствіями — случайные поступки каждаго отдѣльнаго человѣка, часто выявляющіе то, что само дѣйствующее лицо въ нихъ не подозреваетъ и что оно собственно не собирается высказывать, а, наоборотъ, хочетъ удержать про себя.

Какъ можно использовать подобное симптоматическое дѣйствіе, какъ изобразительное средство современной сцены — показываетъ примѣръ, приводимый профессоромъ Фрейдомъ въ его трудѣ. Его знакомому пришлось видѣть Элеонору Дузъ въ главной роли одной изъ безчисленныхъ драмъ, построенныхъ на любовной измѣнѣ. Только что произошло окончательное объясненіе героини съ мужемъ и она ждетъ прихода соблазнителя. Въ это мгновеніе Дузъ нервно играетъ своимъ обручальнымъ кольцомъ: снимаетъ его, вновь надѣваетъ, вертитъ его кругомъ пальца и т. д. Очевидно, она уже готова сбросить его, другими словами, всецѣло созрѣла для новой жизни.

Другой примѣръ, не менѣе яркій, сообщенъ намъ извѣстнымъ артистомъ. Въ одной изъ французскихъ старинныхъ пьесъ ему пришлось играть адмирала — приближеннаго короля, человѣка безукоризненныхъ правилъ и чистой души. Въ сценѣ съ другимъ придворнымъ, грязнымъ и продажнымъ интриганомъ, въ то время, какъ этотъ послѣдній въ разговорѣ нечаянно дотронулся до обшлага камзола адмирала, артистъ почувствовалъ такое отвращеніе къ собесѣднику, что инстинктивно, съ величайшей безгловостью, смахнулъ съ обшлага какой-то

*) Статья эта написана нашимъ уважаемымъ сотрудникомъ специально для „Студіи“. Переводъ съ рукописи произведенъ г-жей Е. А. Лениной и проредактированъ К. А. Ковальскимъ. Перепечатка воспрещена.

Гос. театр. биб-ка Инв. № 22896
им. Луначарскаго

невидимый сорь и какъ бы приставшую грязь. Очевидно, этотъ великолѣпный, но безсознательный жестъ былъ вѣрнымъ показателемъ душевнаго состоянія изображаемаго лица.

Эти такъ называемыя симптоматическія дѣйствія приобращаютъ тѣмъ большее значеніе для современнаго сценическаго дѣятеля, что само дѣйствующее лицо не подозреваетъ о какомъ-либо намѣреніи съ ними связаннымъ не предусматриваетъ этихъ дѣйствій и за нихъ не отвѣчаетъ. Зритель видитъ въ нихъ внѣшніе симптомы внутреннихъ переживаній и выводитъ изъ нихъ заключенія о намѣреніяхъ и настроеніяхъ даннаго дѣйствующаго лица, т.-е. больше узнаетъ о его психическихъ переживаніяхъ, чѣмъ оно само; больше, чѣмъ оно придаетъ имъ значенія и готово о нихъ сообщить. И такимъ образомъ зритель является болѣе освѣдомленнымъ, чѣмъ само дѣйствующее лицо, а это въ сценическомъ искусствѣ необычайно важно.

Подобныя сценическія отбѣлки, при надлежащемъ исполненіи, необычайно сильно дѣйствуютъ. Они даютъ возможность освѣтить, точно молніей, душевное состояніе изображаемаго лица и вытекающія отсюда его рѣшенія; между тѣмъ, какъ всѣ непосредственные способы изображенія являются слишкомъ грубыми и слишкомъ навязчивыми. Они готовятъ къ явленіямъ, которыя постепенно будутъ вытекать изъ хода дѣйствія, но не должны быть сразу выдвинуты на первый планъ. Они должны, правда, явственно, хотя и тихо, звучать, возвѣщая о томъ, что колеблется и рокошетъ за неподвижной границей сознанія.

Такого рода методы изображенія лежатъ какъ бы въ иномъ измѣреніи, потому что и мотивы ихъ принадлежатъ иной душевной области. А потому ихъ воплощеніе требуетъ естественно и отъ актера иныхъ приѣмовъ игры. Необходимо и особо тонкое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, увѣренное изобразительное умѣніе, чтобы заставить воспринять эти словно задержнутыя дымкой переживанія, т.-е. весьма скромно, но вмѣстѣ съ тѣмъ явственно показать, прежде всего то, что они вытекаютъ изъ безсознательной области. Подобныя формы изображенія должны быть погтернуты словно амальгамой.

Особенно затруднительна становится каждый разъ изобразительная проблема, когда актеръ долженъ одновременно черпать изъ обѣихъ сферъ.

И это будетъ, въ большинствѣ случаевъ, имѣть мѣсто, такъ какъ явленія подсознательныя идутъ всегда рука объ руку съ явленіями сознательными. Выше приведенный примѣръ Дузэ убѣдительно доказываетъ, какъ совмѣщаются здѣсь два изобразительныхъ явленія рядомъ или лучше сказать другъ подъ другомъ, слѣдовательно, ихъ нужно осилить одновременно: сознательно пережитое душевное движеніе должно получить свое сценическое воплощеніе одновременно съ безсознательнымъ. Бурное объясненіе между супругами окончено. Мужъ ушелъ изъ комнаты. Разрывъ совершенъ. Авторъ требуетъ здѣсь довольно большой паузы, потому что сцена должна отзвучать: въ женѣ борются одновременно самыя разнообразныя чувства, постепенно, однако, она успокаивается. Для хорошей артистки это не представляетъ слишкомъ трудной задачи. Она, вѣроятно, сдѣлаетъ нѣсколько взволнованныхъ шаговъ, потомъ гдѣ-нибудь остановится, облокотится, съ внѣшнимъ спокойствіемъ посмотритъ въ публику, и лицо ея отразитъ мимически ея переживанія. Однако здѣсь не только должна отзвучать одна, но и зазвучать новыя сцены. Жена ждетъ любовника и ожидаетъ его, какъ нѣчто желанное. Это и должно быть проявлено такъ или иначе: Дузэ играетъ своимъ обручальнымъ кольцомъ.

Съ инстинктивной увѣренностью гениальнаго артиста находитъ Дузэ не только два вѣрно дѣйствующихъ, изобразительныхъ средства, но и сейчасъ же ихъ пере-

носитъ въ два различныя измѣренія и этимъ самымъ явленіямъ придаетъ различную оцѣнку: то, что уже отзвучало въ сценѣ ея съ мужемъ, разыгранной во всей своей ясности передъ публикой, передаетъ она сравнительно простыми непосредственными приѣмами первичныхъ изобразительныхъ средствъ; грядущее же искушеніе передаетъ она симптоматическимъ дѣйствіемъ, т.-е. при помощи затуманенныхъ приѣмовъ вспомогательнаго изобразительнаго искусства.

Я желалъ-бы привести нѣсколько примѣровъ изъ моей собственной режиссерской практики, которые насъ уведутъ еще нѣсколько дальше. Стриндбергъ требуетъ въ первомъ актѣ своей драмы „Танецъ смерти“, чтобы снаружи на валу прохаживался взадъ и впередъ съ обнаженной шапкой артиллеристъ-часовой. Само собой разумѣется, что мало-мальски опытный режиссеръ не дастъ солдату бесполезно бродить взадъ и впередъ, но воспользуется во время хода дѣйствія подходящимъ моментомъ, когда бросающаяся въ глаза фигура солдата можетъ появиться за стеклянной дверью комнаты башии, и когда онъ снова долженъ скрыться за стѣной.

Капитанъ крѣпостной артиллеріи и его жена Алиса, при поднятій занавѣса, сидятъ скучая въ круглой старой крѣпостной башнѣ, служащей теперь жильемъ. Онъ стоитъ на маленькомъ возвышеніи у окна, она далеко отъ него, у стола. Время отъ времени раздается недружелюбное замѣчаніе. Они оба такъ ненавидятъ другъ друга, что не могутъ разойтись, ибо они въ ненависти любятъ другъ-друга. Ихъ спаяла неразлучная судьба и долгая совмѣстная жизнь. Смерть одна ихъ разлучитъ: смерть явится избавителемъ. И они ждутъ смерти. И какъ не хватаетъ силъ разойтись, такъ и не хватаетъ силъ вести равнодушное совмѣстное существованіе, единственно возможное въ данномъ случаѣ. Тѣмъ не менѣе, капитанъ хочетъ отпраздновать свою серебряную свадьбу и велитъ женѣ позаботиться о винѣ.

Но Алиса, до сихъ поръ съ зловѣщимъ спокойствіемъ сидѣвшая въ креслѣ, теперь внезапно вскакиваетъ и кидаетъ капитану слѣдующія слова:

„И ты намѣренъ на самомъ дѣлѣ отпраздновать ее?“

Капитанъ отвѣчаетъ: „Да, разумѣется.“

Алиса: „Было бы естественнѣе намъ скрыть наше несчастье, наше 25-лѣтнее несчастье.“

Капитанъ: „Милая Алиса, несчастьемъ, правда, оно было, но порой и мы чувствовали себя славно! И надо же использовать оставшееся короткое время, потому что потомъ наступитъ конецъ.“

Алиса: „Конецъ? О, еслибъ такъ!“

Капитанъ: „Да, конецъ! Всего только немного земли, сколько можно нагрузить на тачку и вывезти на садовую грядку.“

Алиса: „И столько шума изъ-за грядки!“

Капитанъ: „Да, это такъ, я въ этомъ не виноватъ!“

Алиса: „Столько шума!“

Здѣсь Стриндбергъ требуетъ паузу, которую я восполнилъ такимъ образомъ: при послѣднихъ словахъ Алиса быстро отступаетъ къ воротамъ, обѣ дверки которыхъ широко раскрыты. Какъ только она переступаетъ порогъ, она внезапно останавливается. Часовой какъ разъ проходитъ мимо. Она не выходитъ на бастионъ. Нѣсколько глубокихъ вздоховъ, долгій взглядъ на море, и она возвращается въ комнату. Она въ плѣну и не можетъ вырваться. И бесконечно продолжается неисчерпаемый разговоръ.

Другой примѣръ изъ той-же инсценировки. Капитана постигъ ударъ—въ то время, какъ онъ въ мрачномъ настроеніи исполнялъ какой-то танецъ. Но онъ не желаетъ, чтобы его отнесли въ спальню, а ложится на chaise-longue и проситъ Курта, третье дѣйствующее лицо въ этомъ странномъ союзѣ, провести ночь около него. Разговоръ на всевозможныя темы тянется медленно дальше. Наконецъ Куртъ гаситъ лампу, и оба желаютъ другъ-другу покойной ночи. Снаружи ясная лунная ночь.

Вѣтеръ свиститъ, такъ что часовой крѣпко закутывается въ свой плащъ и низко надвигаетъ на голову свой капюшонъ. Медленно проходитъ онъ мимо. Вдругъ онъ останавливается въ воротахъ и прислушивается. Ни одного звука не слышно изъ комнаты. Тогда онъ медленно приближается къ воротамъ, прижимается руками и головой къ стеклу и неподвижно смотритъ въ комнату... Это смерть... На этомъ явленіи падаетъ занавѣсъ. Первый актъ оконченъ.

Въ пьесѣ онъ оканчивается просто пожеланіемъ другъ-другу спокойной ночи обоимъ мужчинамъ. Но мнѣ казалось нужнымъ дать словно подкрѣпленіе къ авторской идеѣ и какъ разъ здѣсь, передъ первымъ большимъ этапомъ пьесы, ввести сильно дѣйствующій символъ. И такъ какъ оба главныхъ дѣйствующихъ лица на сценѣ собираются заснуть и приняли позу абсолютнаго покоя, то режиссеръ долженъ прибѣгнуть къ какому-либо изобразительному средству, помимо прямого дѣйствія. Симптоматическое дѣйствіе исполняется здѣсь третьимъ незанятымъ лицомъ и, собственно, является симптоматическимъ не само по себѣ, а только лишь по отношенію къ данной сценѣ и ко всей пьесѣ: солдатъ накинулъ широкій плащъ, какъ защиту отъ холода. Когда онъ вновь крадется по бастиону, все тихо въ комнатѣ капитана. И только изъ чувства любопытства, можетъ быть, даже не думая объ этомъ, подходитъ къ воротамъ часовой и заглядываетъ въ стекла.

Изъ этихъ немногихъ примѣровъ видно, какое широкое поле открывается для своевременно употребленныхъ, яркихъ изобразительныхъ нюансовъ, поле, еще неиспользованное современнымъ режиссерскимъ искусствомъ.

Каждый режиссеръ, при разработкѣ постановокъ, именно въ современныхъ пьесахъ найдетъ не мало пустыхъ мѣстъ: мѣстъ, къ которымъ не примѣнимо простое первичное изобразительное средство.

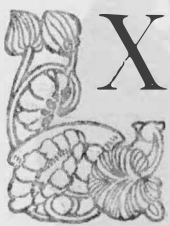
Такія трудности лучше всего преодолеваются при помощи пріемовъ изъ области симптоматическихъ дѣйствій.

D-r Karl Hagemann.



МОЛЬЕРЪ.

(Продолженіе).



ХАРАКТЕРНОЙ чертой «великой эпохи» было преобладаніе надъ всѣмъ въ жизни тѣхъ «недостатковъ» и уродствъ, съ которыми вѣчно борется духъ человѣческій, стремящійся къ истинѣ и красотѣ. Въ эту эпоху особенно рѣзко чувствовалось несоотвѣтствіе формъ, условій, и условностей жизни, созданной обществомъ, съ той жизнью, которая вытекаетъ изъ потребностей духа. Поэтому и въ комедіяхъ Мольера эти вѣчные «недостатки» особенно рѣзки. Кромѣ того, по своей духовной организаціи, Мольеръ былъ человекомъ не своего времени; весь строй эпохи Людовика XIV былъ враждебенъ его душѣ, и онъ воспринималъ этотъ строй необыкновенно остро. Онъ справедливо казался Мольеру не имѣющимъ права на существованіе, нелѣпостью, надъ которой можно только хохотать. Поэтому и его комедіи представляютъ собою, въ большинствѣ случаевъ, сатирическія изображенія общества и людей съ нелѣпymi и преувеличенными недостатками.

Мольеръ заноситъ бичъ своей сатиры надъ всѣмъ общественнымъ строемъ. Несмотря на препятствія, которыя ставили ему условія жизни «великой эпохи», онъ открыто смѣялся надъ правосудіемъ, духовенствомъ, аристократіей и, косвенно, даже надъ неприкосновенной личностью короля; смѣхъ по адресу короля слышенъ очень ясно въ «Амфитріонѣ», и только непроницательный повелитель Франціи могъ не услы-

шать его. Свой сатирическій смѣхъ Мольеръ передалъ литературному потомству. Отзвуки этого смѣха слышны и у нашихъ русскихъ писателей, начиная съ Фонвизина, Капниста и кончая даже Гоголемъ. И не умолкнуть этотъ смѣхъ и не исчезнуть комедіи Мольера, пока театръ не перестанетъ быть театромъ, источникомъ освѣжающаго смѣха и очищающихъ слезъ, пока не впадетъ въ полное отчаяніе человѣчество, пока не потеряетъ оно вѣры въ свѣтлое будущее и красоту грядущаго.

Но Мольеръ былъ не только обличителемъ, онъ былъ и «увеселителемъ», *fidèle divertisseur*, и не только короля, а, главнымъ образомъ, «честныхъ людей», *honnêtes gens*. Увеселитель—Мольеръ опуская бичъ своей сатиры и смѣялся просто, по-дѣтски, шутилъ въ своихъ интермедіяхъ, фарсахъ, и зритель начиналъ шутить вмѣстѣ съ нимъ и забывалъ сѣрыя будни, ему становилось легко и радостно. Развѣ въ этомъ одномъ уже не великая заслуга Мольера! Развѣ не должны мы носить всегда въ сердцѣ имя его за одно то, что онъ заставляетъ насъ смѣяться тѣмъ дѣтскимъ смѣхомъ, отъ котораго становится легко и радостно,—насъ, людей XX вѣка, нервныхъ, издерганныхъ, тщетно ищущихъ простой непосредственной радости?!

Форма мольеровскихъ комедій напоминаетъ форму народной итальянской комедіи, такъ-называемой *Comedia del arte*, построенной на основаніи теоріи трехъ единствъ, въ которой, вмѣсто характерныхъ лицъ, дѣйствовали постоянныя маски, олицетворявшія всегда однѣ и тѣ же страсти. Мольеръ развилъ эту форму, сдѣлалъ ее болѣе свободной: онъ не разъ нарушалъ аристотелевскій законъ, онъ превратилъ олицетворенія страстей въ характеры, онъ далъ рѣчамъ и поступкамъ своихъ героевъ болѣе умную и свободную форму, но не лишилъ ихъ итальянской условности и нарочитости. У всѣхъ типовъ, созданныхъ Мольеромъ, есть что-то отъ *Comedia del arte*; у него очень часто самый жизненный типъ, насколько этотъ эпитетъ примѣнимъ къ мольеровскимъ героямъ, въ какой-нибудь сценѣ, а иногда даже въ одной репликѣ неожиданно превращается въ постоянную маску.

Въ этихъ неожиданностяхъ, въ соединеніи комедіи сгущенныхъ красокъ и характеровъ съ условной нарочитостью итальянской комедіи—отличительная особенность мольеровскаго творчества.

Представленія итальянскихъ комедіантовъ дали Мольеру цѣлый рядъ дѣйствующихъ лицъ, сценъ, вводныхъ интермедій, балетовъ и т. п.

Итальянская комедія дала ему: Коввелля, Сганареля; въ его интермедіяхъ, представляющихъ собою варіаціи на темы *Comedia del arte*, встрѣчается и Скарамушъ, и Тривелинъ и знаменитый Полишинель, послѣдняя редакція того Пульчинелла, который, судя по надписямъ на старыхъ гравюрахъ, былъ «утрированно-смѣшной маской, говорящей на языкѣ неаполитанскихъ крестьянъ, и изображавшей всегда дурака и тупоумнаго». Развѣ всѣ служанки Мольера, ловкія, остроумныя и изворотливыя, не похожи одна на другую и не представляютъ собою послѣднюю разновидность итальянской Коломбины XV вѣка? Той Коломбины, которая во времена, когда церковь запрещала женщинамъ появляться на сценѣ, наперекоръ всѣмъ католическимъ законамъ, смѣло поднималась на импровизированныя подмостки и кружила головы не только публикѣ, но и своимъ товарищамъ-комедіантамъ. Благодаря Мольеру, эта очаровательная неаполитанка, плѣнявшая горячихъ итальянцевъ, появилась и во Франціи, а позднѣе превратилась въ то, что мы называемъ теперь «французской субреткой».

Актерскому искусству Мольеръ также учился у итальянскихъ комедіантовъ; онъ съ дѣтства увлекался ихъ игрой, а знаменитому буффону и мимисту Тиберио Фіорилли, прозванному Скарамушемъ, онъ даже въ извѣстной степени подражалъ. Манеру игры итальянцевъ Мольеръ воспринялъ и развилъ. А о томъ, какъ играли итальянцы, какой виртуозной техникой они владѣли, какими смѣлыми и нарочито условными приѣмами пользовались, можно въ извѣстной степени судить по тѣмъ литературнымъ свѣдѣніямъ, которыя до насъ дошли, по рисункамъ Калло и отчасти по тѣмъ уличнымъ неаполитанскимъ представленіямъ, которыя изрѣдка встрѣчаются и въ наше время, и въ которыя выродилась старая Comedia del arte. Благодаря тому, что у каждой маски типичныя фразы и жесты, выражавшіе олицетворяемую ею всегда одну и ту же страсть, должны были быть по-неволѣ одни и тѣ же,—итальянцы съ каждымъ представленіемъ достигали все болѣе и болѣе тонкой отдѣлки и чеканки этихъ фразъ и жестовъ; у нихъ не было такъ-называемыхъ второстепенныхъ движеній, они пользовались лишь основными, самыми существенными и выразительными: каждый моментъ ихъ игры можно было запечатлѣть пластически, что и сдѣлалъ Калло. Этимъ лѣтомъ я видѣлъ въ Римѣ въ комедіи Гольдони „La serva amorosa“ актера, игравшаго Арлекина; онъ говорилъ, точно нанизывалъ бисеръ, мгновенно перескакивая съ одной интонаціи на другую безъ всякихъ модуляцій, точно также безъ всякихъ промежуточныхъ жестовъ онъ мѣнялъ одно пластическое положеніе на другое, и въ его игрѣ я чувствовалъ традиціи старой итальянской комедіи. Подъ вліяніемъ итальянскихъ представлений Мольеръ въ своихъ комедіяхъ соединилъ діалогъ съ пантомимой, балетомъ и пѣніемъ. Онъ вводилъ въ свои комедіи музыку, пѣніе, танцы или писалъ комическія пасторали, вовсе не только для того, какъ думаютъ нѣкоторые, чтобы угодить «Королю-Солнце». Конечно, онъ ему угождалъ, этого нельзя отрицать; Мольеръ жилъ въ ту эпоху, когда только одобренное королемъ входило въ моду и получало широкую извѣстность. Одобреніе комедій Мольера королемъ играло роль современной газетной рекламы, необходимой для того, чтобы представленія этихъ комедій посѣщались публикой; кромѣ того, Мольеръ былъ облаканъ королемъ и не могъ, по своей натурѣ, не быть ему благодарнымъ; вся жизнь и произведенія Мольера ясно показываютъ намъ, что были времена, когда Мольеръ тяготился покровительствомъ короля, а были и такія минуты, когда Мольеръ попадалъ подъ его обаяніе и искренно имъ восхищался; въ первомъ случаѣ онъ угождалъ ему черезъ силу, по необходимости, во второмъ—искренно.

Но въ своихъ произведеніяхъ онъ соединялъ діалогъ съ пантомимой, балетомъ и музыкой не только ради угожденія тому, кто любилъ блестящія зрѣлища. Подобно итальянцамъ у Мольера было художественное стремленіе соединить въ одномъ сценическомъ представленіи всѣ актерскія искусства; актеръ мольеровскаго театра одновременно и комедіантъ, и танцоръ, и пѣвецъ. Мольеръ, можетъ быть, безсознательно, чувствовалъ потребность въ театрѣ универсальномъ, который объединитъ всѣ виды театральнаго искусства и создастъ новаго разносторонняго актера. А, можетъ быть, онъ сознавалъ, что всѣ виды театральнаго искусства неразрывно связаны другъ съ другомъ, и настоящаго впечатлѣнія театральное представленіе можетъ достигнуть только тогда, когда они дѣйствуютъ нераздѣльно.

Ф. Коммисаржевскій.

(Продолженіе слѣдуетъ).

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

„ГРАНЬ“. Драма Н. И. Тимковскаго.

На сценѣ опять тѣ же „Сильные и слабые“, которыхъ мы когда-то видѣли, но уже пережившіе значительный промежутокъ времени.

„Сильные“ снова сильны своею вѣрою въ добро, тяготѣніемъ къ честному труду и отвращеніемъ къ пустому прожиганью жизни. „Слабые“—снова слабы въ своемъ подчиненіи страстямъ и капризамъ своей натуры, своею неразборчивостью въ вопросахъ порядочности и чести.

„Сильная“ Евгенія Николаевна оттолкнувъ такого же „сильнаго“ Дмитрія... связала свою судьбу съ „слабымъ“ Григоріемъ, но поднять его до себя не смогла. Григорій состоитъ при дамахъ-патронессахъ какого-то благотворительнаго общества, кутитъ, растрчиваетъ общественныя деньги, и ведетъ очень недвусмысленный флиртъ съ цѣлымъ рядомъ женщинъ и въ томъ числѣ съ женою брата, а свою жену ненавидитъ, какъ вѣчно стоящій передъ глазами укоръ.

„Сильный“ Дмитрій тоже связалъ свою жизнь съ слабой женщиною, дочерью проворовавшагося чиновника и пустой, лишенной всякихъ нравственныхъ устоевъ, матери.

Пустая и бездушная, но ловкая и кокетливая женщина опутываетъ мужа цѣлою сѣтью лжи, но онъ силится вѣрить женѣ и надѣется ее поднять до себя, пока всѣ попытки обоихъ „сильныхъ“ не разбиваются вдребезги о дряньность одного изъ „слабыхъ“ и пустоту и упорную лживость — другой. Тогда оба „сильные“ видятъ, что всѣ ихъ попытки спасти „слабыхъ“ были ошибкой. Въ нихъ снова просыпается еще не угасшее прежнее чувство, и рука объ руку они уходятъ отъ „слабыхъ“ въ новую жизнь.

Таковъ сюжетъ драмы, но едва ли можно что-либо сказать о заложенной въ его основу мысли.

Допустимъ ли мы, что Тимковскій былъ правъ въ своей прежней мысли, что „сильный“ долженъ идти къ „слабому“ и что не даромъ вложила природа въ „сильныхъ“ такое тяготѣніе къ „слабымъ“ и наоборотъ. Или же допустимъ, что Тимковскій тогда ошибался, и правъ теперь говоря, что „сильные“ должны „ГРАНЬ“—Н. Тимковскаго. идти въ жизнь рядомъ только съ „сильными“, обрекая слабыхъ на гибель, такъ какъ все равно имъ суждено погибнуть. Дѣло отъ этого мѣняется очень мало, потому что въ жизни мы садимся въ одну ладью съ людьми вовсе не въ силу какихъ-нибудь заранѣе обдуманныхъ опредѣленныхъ плановъ, а потому, что являемся рабами совершенно независящихъ отъ насъ влеченій. А что изъ этого получается, это тоже зависитъ отъ тысячи самыхъ различныхъ причинъ.

„У Бога всего много“, говоритъ народная пословица и можно по заказу нарисовать рядъ самыхъ убѣдительныхъ, но совершенно противорѣчивыхъ картинъ.

Въ одной — „сильный“ человекъ беретъ въ свою ладью „слабаго“ и привозитъ его съ собою къ лазурнымъ берегамъ волшебнаго счастья. Въ другой—посаженный въ ладью „слабый“ топить вмѣстѣ съ собою „сильнаго“. Въ третьей „сильный“ выбрасываетъ изъ ладьи тормозящаго ея бѣгъ „слабаго“ и, соединившись съ другимъ „сильнымъ“, несется съ удвоенной быстротою впередъ и т. д.



Дмитрій Претуровъ—
г. Падаринъ.

Можно нарисовать и картину того, как два „сильных“ испортили друг-другу жизнь самою своею силою. И ни одна из этих картин не может привести ни к какому положительному выводу. Почему? Да просто потому, что дело вовсе не в доктринах и не в планировке жизни, а в тех силах, которые рвут и комкают всякие планы и доктрины, как бы премудры и прекрасны они ни были, — и в этом жизнь, видимо, не убедила автора.

Рисуя ее Н. И. Тимковский выдвигает на первый план не то, что в ней самое существенное. Развязывает, но не тот узел на котором все держится, и потому никакого вопроса не разрешает...

Со стороны технической, драма сшита во многих местах бѣлыми нитками. Так, например, совершенно кажется непонятным, как может „сильный“ Дмитрий не видеть, что такое его жена а, увидя опутывающую его ложь, не только не разрывает сразу этой сѣти, но даже не выгоняет из дому нагло, лгущей ему в глаза горничной.

Непонятно также, что вообще удерживает его подлѣ жены. Если это страсть самца, то она должна быть чѣм-нибудь отмѣ-

чена, и если это страсть, то непонятно, как может Дмитрий так быстро вернуться к предмету своей прежней любви. Если же это не страсть, то что же еще?..

Затѣм, вообще, драма растянута, многое в ней повторяется и оттого она утомляет зрительный зал.

Исполнение пьесы ровное. Ярче других оно у г-жи Смирновой, г. Остужева и г-жи Найденовой. Г-жа Смирнова и г. Остужев играют „слабых“ Григория и жену Дмитрия. Много в исполнении г. Остужева очень хорошо и искренно и передается с темпераментом. Хотѣлось бы только в наружности Григория большей, хотя бы даже банальной привлекательности, чего-то объясняющего его романы со всѣми встречающимися его женщинами. Г-жа Смирнова великолепно проводит сцену, когда в объяснении с измученным ее лживостью мужем она снова, с обаятельностью ласкового ребска лжет ему, даже не подозревая, как она отвратительно низка. Эта сцена



Курсистка.

проведена очень тонко, но в остальных сценах артистка, думается, напрасно так хорошо носить маску не только перед мужем, но и перед публикою зрительного зала. Зритель долго не разгадывает этой женщины, не чувствует всей извращенности примитивной души и от этого долго не понимает смысла происходящего на сценѣ.

Сошлемся на классический примѣръ: Отелло и Дездемона. Драма Отелло потеряла бы много, если бы зритель ни видел совершенно ясно невинности Дездемоны, коварства Яго и был бы так же обманут сначала, как и сам Отелло. Напротив, трагический конфликт выигрывает от того, что зрителю все время, как горбуновской купчихѣ хочется крикнуть измученному мавру:—„Не вѣрь! Не вѣрь Яго! Дездемона невинна“!

Очень искренно и тепло проводить роль Симочки — г-жа Найденова. В ее исполнении Симочка — такой жалкій и вмѣстѣ с тѣм такой трогательный, хорошо намъ извѣстный типъ.

Сергей Глаголь.

ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

Недѣля о „Живомъ Трупѣ“...

Сдержанный, „застегнутый на всѣ пуговицы“ Петербургъ съ гораздо меньшимъ волненіемъ и трепетомъ воспринялъ новое слово Толстого, чѣмъ экспансивная, всему съ samozабвеніемъ отдающаяся Москва.

Въ совершенно непонятной канцелярской тайнѣ прошедшая генеральная репетиція въ Александринскомъ театрѣ какъ бы наложила свою мертвящую печать и на общество, и на театральную критику. На премьерѣ былъ весь цвѣтъ петербургской публики, у кассы до сихъ поръ еще жаждущія билета толпы, но петербургская публика — это Лиза Протасова, лишенная той „игры“ и „изюминки“, которая чаруетъ вѣ цыганкѣ Машѣ...

Общій же итогъ отношенія у насъ къ пьесѣ и къ исполненію на александринской сценѣ — отрицательный.

Въ глазахъ рябитъ отъ безконечныхъ назойливыхъ повтореній о незаконченности пьесы, о записной книжкѣ, о конспектѣ, черновикѣ... За немногими исключениями преобладаетъ, именно, такое отношение къ пьесѣ, безъ всякаго сомнѣнія, связанное органически съ постановкой въ Александринскомъ театрѣ и во многомъ объясняемое именно ею.

Надъ „Живымъ Трупомъ“ трудились два режиссера, гг. Мейерхольдъ и Захаровъ; этимъ съ cadaго изъ нихъ снята отвѣтственность за недочеты спектакля. А этихъ послѣднихъ было много.

Первый и основной промахъ — привитый артистамъ замедленный, тягучій ритмъ. Этимъ какъ будто имѣлось въ виду заполнить и удлинить скупость репликъ, давленных Толстымъ многимъ исполнителямъ, но результатъ отъ этой тягучести получился совсѣмъ другой: на спектакль легъ налетъ обыденности, незначительности, временами даже скуки.

Изъ исполнителей безспорно прекрасны только Савина, дающая въ нѣсколькихъ фразахъ Анны Дмитріевны чудесный по яркости и художественной правдѣ образъ, и г. Петровский (судебный слѣдователь). Теперь М. Г. Савину, уѣхавшую на полтора мѣсяца лѣчиться на югъ, замѣняютъ въ очередь г-жи Алексѣева и Немирова-Ральфъ.

Есть недурные штрихи и цѣлыя картины у гг. Долматова (Абрезковъ), Уралова (Иванъ Макаровичъ), Горинъ-Горайнова (Александровъ), Лерскаго (Афремовъ), Юрьева (Каренинъ) и, наконецъ, Аполлонскаго (Федоръ Протасовъ).

Но г-жа Стравинская совершенно засушила и обезцвѣтила Лизу, г-жа Стахова очень ординарная Сапа, а г-жу Комаровскую (Маша), положительно, не стоило выписывать специально изъ Москвы. Тѣмъ болѣе, что для Маши у насъ есть вполне подходящая исполнительница въ лицѣ г-жи Тиме, а Сапу безъ всякаго сравненія ярче и искреннѣе сыграла бы даровитая г-жа Ведринская.

Въ итогѣ спектакль, который обѣщалъ быть истиннымъ праздникомъ искусства, рѣдкой для театра, неза-



Георгій Претуровъ—
г. Остужевъ.

темной радостью, разочаровалъ всѣхъ въ большей или меньшей мѣрѣ. Теперь, во всякомъ случаѣ „Живой Трупъ“ вошелъ уже въ обиходъ, въ такъ называемый, „текущий репертуаръ“ театральныхъ будней.

Съры и безкрасочны они, эти театральныя будни. Болѣе или менѣе яркимъ пятномъ на нихъ являются организованные Ю. Э. Озаровскимъ „историческіе спектакли“ на Царскосельской выставкѣ.

Необходимо отмѣтить слѣдующій фактъ: оттого ли, что мало въ современной драматургіи хорошихъ пьесъ, отъ роста ли требованій, предъявленныхъ къ техникѣ и эстетикѣ театра, или оттого, что въ нашемъ театрѣ все еще продолжается большой процессъ ломки и протеста, но нынѣшній сезонъ въ Петербургѣ, рядомъ съ чудовищнымъ расцвѣтомъ легкаго жанра, знаменуется и повышеннымъ интересомъ къ театральной старинѣ.

Въ срединѣ ноября возрождается существовавшій года четыре назадъ „старинный театръ“, который на этотъ разъ задается цѣлью оживить испанскій театръ XVI и XVII вѣка. Объ этомъ предпріятіи, имена руководителей котораго: бар. Н. В. Дризенъ, Н. Н. Евреиновъ, Миклашевскій, Лансере, Н. И. Бутковская ручаются за серьезность и высокую культурность его, мы еще не разъ будемъ имѣть случай говорить.

Для трехъ серій историческихъ пьесъ Ю. Э. Озаровскій выбралъ эпохи Елизаветы, Екатерины II и Александра I, т. е. вторую половину восемнадцатаго и первую четверть девятнадцатаго вѣка. Лучшаго фона для подобныхъ спектаклей, чѣмъ очаровательный китайскій дворцовый театръ, которому уже 140 лѣтъ отъ роду, и представить себѣ нельзя.

Въ первый разъ за полтора вѣка распахнуть для „улицы“ свои двери маленькій дворцовый театрикъ, весь еще полный дыханіемъ сценической старины, населенный призраками XVIII вѣка. Превосходенъ „китайскій“ занавѣсъ, gobelены, старинная дворцовая мебель, подлинный реквизитъ и бутафорія.

Къ сожалѣнію, обставлялись спектакли не совсѣмъ удачно. Помимо того, что посѣщеніе ихъ въ Царскомъ Селѣ требовало настоящаго самопожертвованія, будучи сопряжено съ весьма чувствительной тратой времени и денегъ, но и составъ труппы былъ очень средній.

Особнякомъ стояли дарованія г-жъ О. Озаровской и Мусиной и г. Озаровскаго; остальные исполнители г-жи Сибиряковская, Большани, Погонина, Лосева и гг. Зацкой, Шестовъ, Преображенскій, Горбуновъ и др. — все молодежь, частью еще ученики школы, необыгравшіеся и неопытные.

Для задачи реставраціи старины это имѣло свою хорошую сторону, обеспечивая гибкость манеры, способность перейти въ чуждую, архаическую „тональность“, но, наряду съ этимъ, не хватало сценической ловкости, которая затупевывала бы архаизмъ пьесъ и сообщала спектаклю постоянную занимательность.

Ниже читатель найдетъ статью, посвященную этимъ спектаклямъ. Отмѣтимъ только, что выставочные спектакли, удаленные отъ города, случайные по составу труппы и, главное, сравнительно кратковременные дали меньше того, чего отъ нихъ можно было ждать.

Л. М. Василевскій.



ИСТОРИЧЕСКІЕ СПЕКТАКЛИ ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.

Въ настоящее время много говорятъ „о стилѣ“, вообще, и о „театральномъ“ въ частности. Въ Петербургѣ Малый театръ копируетъ постановку Рейнгарда „Укрощеніе строптивой“ Шекспира въ „стиль“ клоунады. „Старинный театръ“ намѣренъ поставить нѣсколько пьесъ Сервантеса, Лопе, Кальдерона въ „стиль“ стараго испанскаго театра.

Поэтому намъ кажется, что весьма важно остановиться болѣе подробно на спектакляхъ въ Китайскомъ Царскосельскомъ театрѣ, гдѣ главный устроитель и режиссеръ Ю. Э. Озаровскій примѣнилъ „методъ Стиля“ при реставраціи пьесъ стариннаго русскаго театра.

Мы позволимъ себѣ для ознакомленія съ этимъ методомъ сценической инсценировки привести нѣсколько выдержекъ изъ его рѣчи, произнесенной 9 января 1909 года въ Литературно-Художественномъ кружкѣ имени Я. П. Полонскаго.

„... Новый театръ, о которомъ хочется грезить, долженъ быть театромъ не только Правды, такъ могуче воспѣвавшейся въ старомъ театрѣ, но и театромъ Красоты...“

„Мейнингенскій методъ археологической живописности кажется внѣшнимъ и суетнымъ...“

„Методъ тончайшихъ переливовъ сценическаго освѣщенія весь использованъ уже Антуаномъ и его горячимъ въ этомъ отношеніи поклонникомъ, Станиславскимъ...“

„Точность, полнота и неизмѣнность сценическаго дѣйствія начинается утомлять тотъ даже театръ (Коммисаржевской), гдѣ это особенно выдвигалось на первый планъ...“

„Наконецъ, всѣ эти методы постановокъ прекрасны въ отдѣльных случаяхъ, но не обеспечиваютъ красоты исполненія въ каждомъ представленіи. Необходимо, слѣдовательно, найти такой методъ постановокъ, который каждому выдающемуся произведенію драмы (только о такихъ произведеніяхъ и стоитъ говорить) давалъ бы, не стѣсняя Правды исполненія, и Красоту его.“

Мнѣ думается, что такой методъ созрѣлъ. Я называю его *методомъ Стиля*.

Не стоитъ большого труда доказать, что каждое выдающееся произведеніе драмы имѣетъ свой эстетическій стиль, какъ выраженіе художественныхъ вкусовъ автора. И вотъ, если вы путемъ тонкаго подбора музыкальных (тональных) и пластическихъ (жестъ, костюмъ, гримъ, декорация, обстановка и пр.) формъ сумѣете выразить этотъ стиль на сценѣ, вы придадите вашему спектаклю характеръ той эстетической цѣльности, которая вмѣстѣ съ Правдой исполненія и создастъ Красоту драматическаго дѣйства.

Попробуйте поставить „Горе отъ ума“ въ стилѣ раннихъ нашихъ литографій и гравюръ „очеркомъ“, „Женитьбу“ въ стилѣ сдержаннаго ампиража Одетова, „Ревизора“ въ стилѣ шаржей Сапожникова, Бащукцаго, Тимма, бытовья комедіи Островскаго въ стилѣ Перова и его школы, поставьте „Грозу“ въ стилѣ Нестерова, и вы увидите, какими новыми красками заблистаетъ старая драма. Нечего добавлять, что методъ Стиля примѣнимъ съ одинаковымъ успѣхомъ и къ новымъ авторамъ...“

Итакъ „методъ Стиля“ — методъ художественныхъ аналогій.

Намъ кажется, что методъ, обоснованный Ю. Э. Озаровскимъ, является сбивчивымъ, неточнымъ, заключаетъ театръ въ „заколдованный кругъ“ и представляетъ изъ себя истину, до нѣкоторой степени извѣстную раньше.

Литературный стиль пьесы уже заранѣе опредѣляетъ стиль игры актеровъ. Мольера нельзя играть такъ, какъ играютъ Островскаго, а послѣдняго нельзя играть такъ, какъ играютъ Шекспира. Литературный стиль владѣетъ внутренней сущностью сценическаго представленія.

Что же представлятъ изъ себя „стили“, владѣющіе внѣшней сущностью сценическаго представленія? Будетъ ли это „стилемъ“ самого художника-декоратора, исполняющаго декорации и костюмы или „стилемъ“ опредѣленнаго художника, которому первый долженъ подражать?.. Если согласиться съ первымъ положеніемъ, то „методъ Стиля“ по существу не представляетъ изъ себя ничего

нового. Уже давно сценическая практика выработала, что для определенных пьес пишут декорации определенные художники. Нельзя заставить А. Н. Бенуа писать декорации для пьес Чехова, а Билибину поручить постановку „Донъ-Жуана“.

Если же согласиться со вторым, то художники-декораторы должны обратиться в „копистов“, умеющих писать полотна в стиль Ватто, Буше и т. д.

Неясность и сбивчивость „метода Стиля“ обнаружилась при первом же его применении (Екатерининский театр. Спб. 1909 г. 16 — 27 февраля), где как-то своеобразно был трактован стиль „Ренессанс“. Материалом для его воспроизведения служили О. Уайльд (Герцогиня Падуанская), Гофманстал (Вчера, Женщина в окне), Пушкин (Пир во время чумы) и Горацио Векки (Амфипарнас). Были следующие художественные аналогии: безумный Уайльд и спокойно-величавый Тициан; кристальный Пушкин и утонченно-изящный Ван-Дейк. Для „Пира“ была подобрана музыкальная аналогия: Глинка, Надеждин, Курдюмов. Спас же спектакли от такого сумбура один К. И. Евсеев, написавший для всех пьес интересные декорации. „Метод Стиля“ применил Ю. Э. Озаровский и в Китайском театре.

Первый цикл состоял из пяти отрывков.

Для первого (пролог, заимствованный из „предупреждения“ к известному „Драматическому словарю“ Москва 1787 г.) была написана О. А. Аллегри новая декорация: „передняя завеса в театре „Каменный Опера“ во вкусе французской „китайщины“ середины XVIII в. Неплохо зеленый фон с красными пятнами, где масштаб деталей не соответствовал краскам, представлял из себя прямой контраст с только что поднятым занавесом (работы Гонзаго) с архитектурным мотивом, где были изображены у воды причудливые, китайские постройки.

Декоративным мотивом для второго (Сумароков, Семира,

III акт) служил обычный в XVIII в. фон живописных и гравированных изображений „знатных особ“. Здесь была смешана динамика сценического действия с графикой „персональной“ живописи, окончательно непригодной для театра. Что может быть очень хорошо для гравюры в пол-аршина, то же самое оказалось не совсем подходящим для пространства в несколько кв. саженей. Гораздо более уместно было бы написать эту декорацию в стиль тех „украшений театра“, которые изобретали Жероним, Бонь и Валериани.

Приятна для глаз и красива декорация М. В. Добужинского („Невѣста-невидимка“), но, к сожалению, она была написана для одной комедии Загоскина и мало гармонировала с духом театра Имп. Екатерины II. (Павильонная система декорации там не применялась).

Для веселой пустыли де-Сент-Фоа „Арлекин в серале“ написали декорацию в духе „туретчины“ XVIII в.

XVIII века было в ней очень мало, но зрелище получилось занятое и даже, пожалуй, стильное.

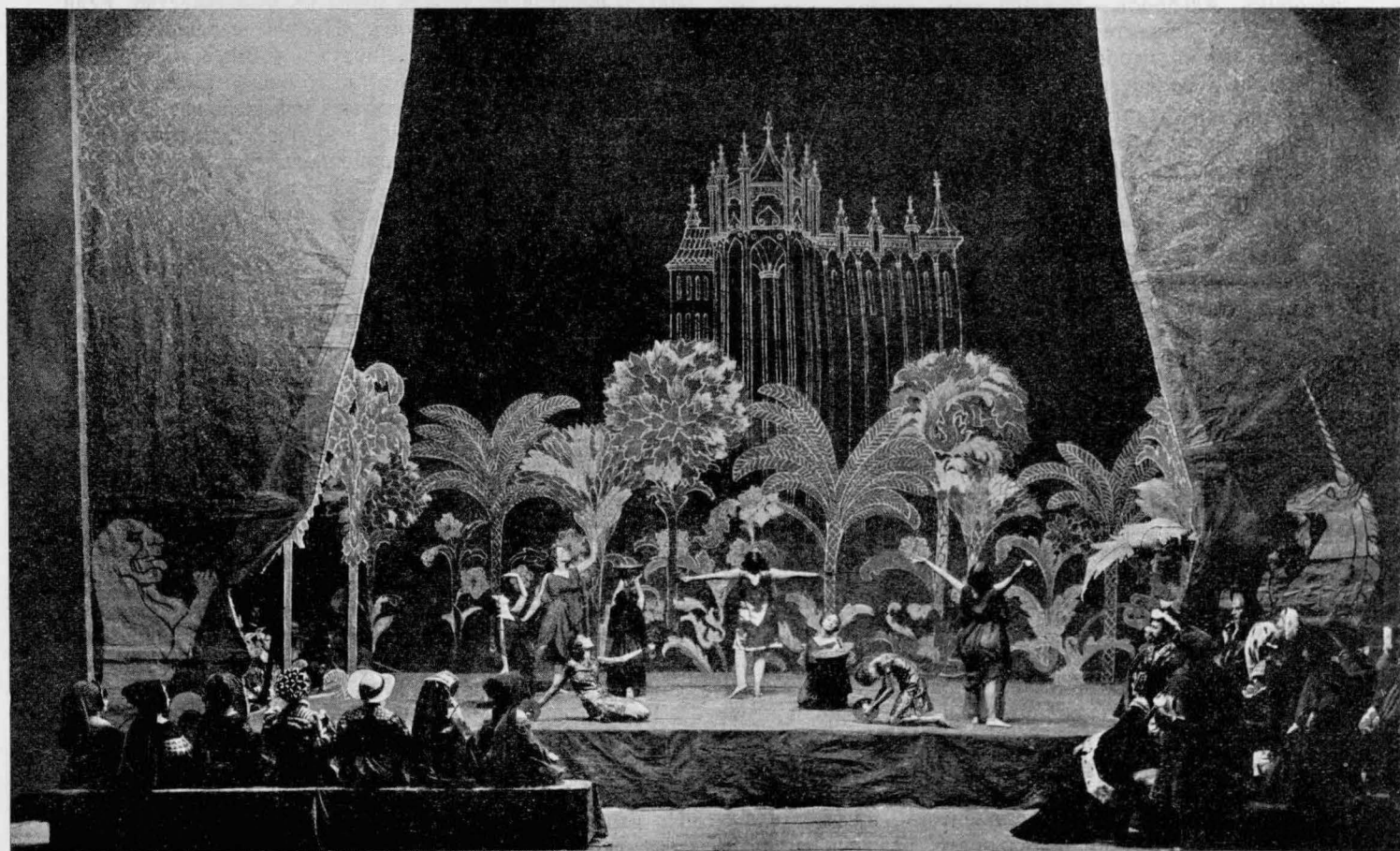
Костюмы были хорошие и дурные. Очень интересен костюм трагической актрисы (Семиры). Костюмы „Арлекина“, бледно-тусклые по своим тонам, мало соответствовали ярким пятнам декорации.

Такова внешняя, обстановочная часть спектакля. Литературный стиль пьес, от которого зависит стиль игры актера, не был соблюден. О нем мало, как видно, заботились, желая блеснуть „стилем“ внешней постановки. Спектакль был обставлен случайными и незначительными силами, игравшими без всякого „стиля“ и весьма по любительски. Счастливое исключение представляли двое: г. Озаровский, трогательно прочитавший пролог и г-жа Тиме в роли Заремы, пластично передавшая романтику Пушкина и кн. А. Шаховского.

В. Соловьев.

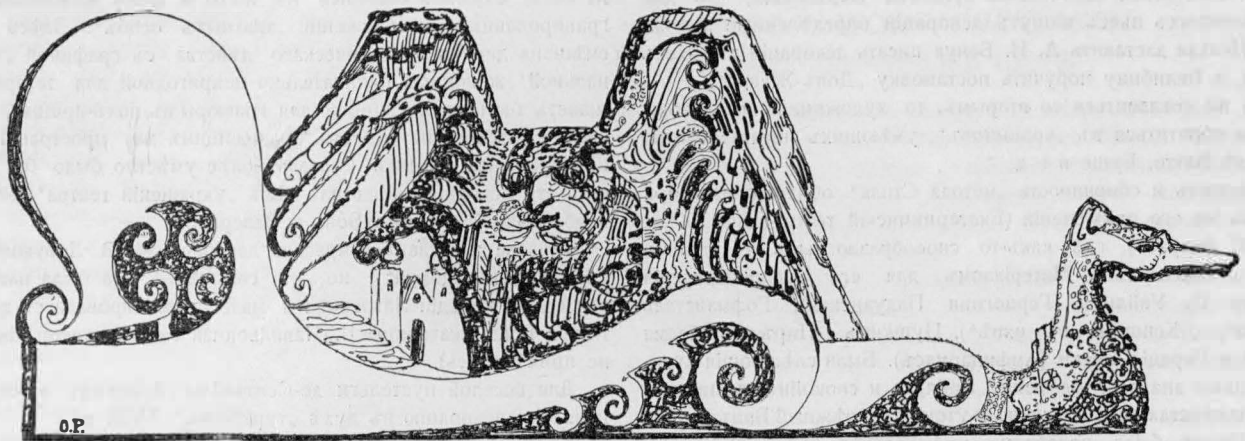
ОПЕРА С. ЗИМИНА.

„ГЕНРИХЪ VIII“.



2-ой акт.

Балетъ.



В. Денисовъ.

МУЗЫКА.

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

Трудно-объяснимая, чарующая, плѣнительная сила исходитъ отъ имени Листа. Для своихъ современниковъ онъ былъ богомъ, для нашего вѣка превратился почти въ легенду, какъ бы сотканную изъ всѣхъ наиболѣе благородныхъ вѣяній и всѣхъ наиболѣе прекрасныхъ художественныхъ идей своего времени.

Листъ рѣдкое, совершенно исключительное явленіе даже среди великихъ людей: у него не было враговъ. Обаятельное дѣйствіе этой гениальной личности сказывалось рѣшительно на всѣхъ, кто съ нимъ соприкоснулся. «Подойдите къ нему, — замѣчаетъ мѣтко историкъ Альбрехтъ, — Кимврійскаго убійцу, какъ къ Марію, или пошлите рецензента; если только Листъ найдетъ время, чтобы сказать хотя бы десять словъ убійцѣ, или рецензенту, то онъ спасенъ».

Трудно опредѣлить, въ чемъ собственно выражалось очарованіе Листа, настолько громадное, что его имя до сихъ поръ еще кажется окруженнымъ неугасимымъ ореоломъ.

Въ его музыкѣ? Въ его никѣмъ не превзойденной, никѣмъ даже приблизительно не достигнутой виртуозности на роялѣ? Но Листъ вызывалъ однимъ своимъ появленіемъ все тотъ же энтузіазмъ у публики даже тогда, когда давно уже пересталъ выступать, какъ піанистъ, когда его игра была лишь слабымъ отблескомъ того, что она представляла во время полного разгара карьеры знаменитаго виртуоза.

Въ его музыкальныхъ сочиненіяхъ? Но Листъ при жизни былъ далеко не общепризнанъ, какъ композиторъ. На его композиторство смотрѣли, какъ на безобидную потѣху, которую надо было простить ему, ради другихъ музыкальныхъ достоинствъ. И только очень маленькій кружокъ самыхъ ярыхъ поклонниковъ Листа занимался довольно безуспѣшно пропагандой его сочиненій.

Въ книгахъ его? Но ихъ тогда почти никто не читалъ, благодаря тяжелому запутанному стилю, который являлся плодомъ спѣшныхъ и нѣсколько поверхностныхъ занятій Листа по философіи, исторіи и эстетикѣ, которыми онъ въ Парижѣ заполнялъ всѣ пробѣлы своего образованія.

Нѣтъ! Ни піанистъ, ни композиторъ, ни писатель — Листъ не могъ бы, въ отдѣльности, разжечь симпатіи всей цивилизованной Европы въ столь яркое пламя общей любви, какой пользовался Листъ на самомъ

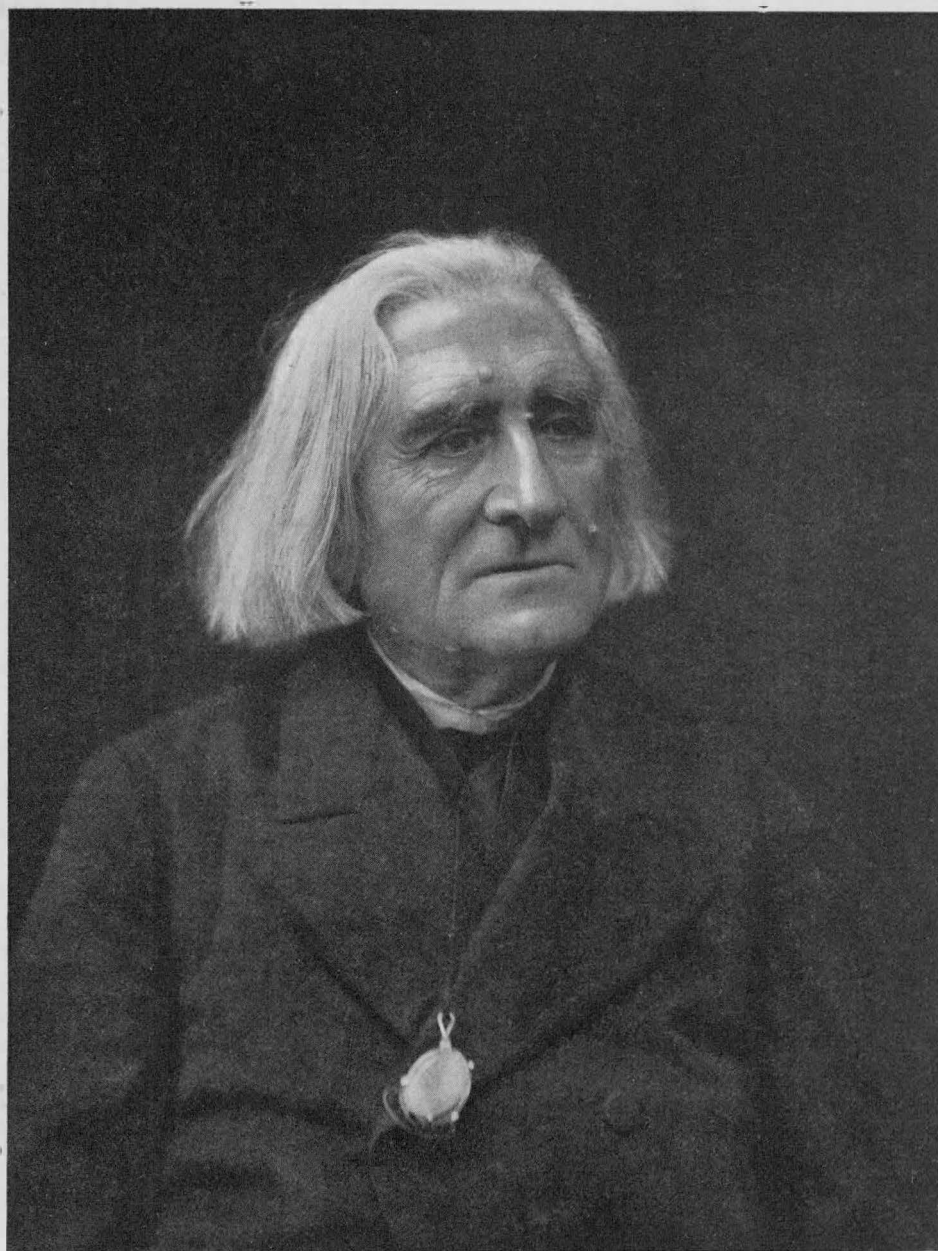
дѣлѣ. Главное обаяніе заключалось въ его личности, въ томъ, что помимо своего таланта, помимо своего блестящаго ума, Листъ обладалъ прекрасной душой.

Листъ былъ человѣкомъ совершенно исключительной доброты и сердечности. Ни зависти, ни недоброжелательства, ни болѣзненного тщеславія онъ не зналъ. Въ пользу друга онъ былъ готовъ отречься отъ собственного я. Это доказываетъ его отношеніе къ Вагнеру, единственный въ своемъ родѣ примѣръ артистической самоотверженности во всей исторіи музыки. Однако не только къ Вагнеру, но и ко всѣмъ, вообще, своимъ музыкальнымъ соперникамъ Листъ относился одинаково доброжелательно и дружелюбно, за что не всегда ему платили той же монетой. Однако Листъ никогда не терялъ вѣры въ человѣчество. Если перелистать огромный томъ «Писемъ выдающихся современниковъ къ Фр. Листу» („Briefe berühmter Zeitgenossen an Franz Liszt“), то оказывается, что всѣ болѣе или менѣе знаменитые музыкальные дѣятели прошлаго вѣка обращались къ Листу со всевозможными просьбами, безпрестанно пользуясь его услугами въ той или иной формѣ. „L'homme le plus abusé“, справедливо называетъ Листа извѣстный скрипачъ Эрнстъ.

Листъ родился двумя годами раньше Вагнера, годомъ позже Шумана, двумя годами позже Шопена и Мандельсона. Счастливый девятнадцатый вѣкъ, давший въ одно пятилѣтіе такое блестящее созвѣздіе гениальныхъ композиторовъ, опредѣлившихъ направленіе музыкальнаго развитія своего времени надолго вперед!

Листъ началъ свою музыкальную дѣятельность «вундеркиндомъ». Съ перваго своего выступленія, когда ему было девять лѣтъ, онъ уже навсегда приковалъ къ себѣ вниманіе современниковъ. Во всѣхъ перипетіяхъ музыкальной исторіи 19-го вѣка блестящая фигура Листа играетъ самую видную роль. Гдѣ только разыгрывалась борьба за интересы родного искусства, мы видимъ его въ первыхъ рядахъ сражающихся. Со всей громадной страстностью своего необычайно смѣлаго и энергичнаго характера отстаивалъ онъ то, что считалъ справедливымъ.

Будучи еще юношей, Листъ въ Парижѣ восторженно примкнулъ къ французскимъ романтикамъ, одинаково безотчетно увлекаясь и Викторомъ Гюго, и Ламартиномъ, и Альфредомъ де-Мюссэ, и аббатомъ Ламенэ. Но вдругъ ему надоѣло «разыгрывать роль музыкальнаго скомороха въ парижскихъ салонахъ». Въ 1838 г. Листъ изъ Парижа предпринялъ первое большое концертное турнѣ по Австріи и Германіи, вызывая



ФРАНЦЪ ЛИСТЪ.

Репродукція воспрещена.

всюду небывалый энтузиазмъ. Десять лѣтъ продолжалось это сплошное триумфальное шествіе Листа по Европѣ. Такъ-же неожиданно, какъ оно было начато, оно было и прекращено.

Въ 1848 году Листъ поселился въ Веймарѣ, который сдѣлался съ этого момента музыкальнымъ центромъ всей Европы, и всецѣло отдался композиціи, дирижерству и педагогической дѣятельности. Съ этого, именно, времени начинается его восторженное и самоотверженное заступничество за искусство Вагнера. Музыкальнымъ драмамъ Вагнера, начиная съ «Лоэнгрина», Листъ посвящаетъ почти всю свою разностороннюю и богатую музыкальную дѣятельность, какъ дирижеръ и. какъ музыкальный писатель. Скоро музыкальная Европа привыкла видѣть въ Листѣ, по выраженію Ганслика, «главнокомандующаго генерала всей «Музыки будущаго».

Самъ Листъ, какъ композиторъ, до этого времени довольствовался тѣмъ, что писалъ мелкія фортепьянные сочиненія и свои геніальнѣйшія транскрипціи для рояля. Когда филологъ Ад. Пиктетъ однажды выразилъ по этому поводу свое удивленіе, то Листъ ему отвѣтилъ обстоятельнымъ прекраснѣйшимъ письмомъ: «Видите ли,—пишетъ Листъ,—рояль для меня то же, что для моряка—фрегатъ, что для араба—его лошадь! Больше того! Онъ до сихъ поръ былъ моимъ я,

моимъ языкомъ, моей жизнью! Въ немъ сохраняется все то, что тревожило мою душу въ знойные дни молодости. Ему я завѣщалъ всѣ мои желанія, мои мечты, мои радости и горести. Его струны содрагались отъ моихъ страстей, его клавиши были послушными проводниками всѣхъ моихъ прихотей. И вы требуете, чтобы я его оставилъ, чтобы я погнался за болѣе блестящимъ и звонкимъ успѣхомъ въ театрѣ или въ оркестрѣ! Нѣтъ и нѣтъ!..»

Но, нѣсколько лѣтъ спустя, Листъ отступился отъ этого энергичнаго протеста. Онъ удивилъ весь музыкальный міръ. изданными сразу девятью симфоническими поэмами (первыми въ своемъ родѣ), къ которымъ онъ впослѣдствіи прибавилъ еще три. За ними послѣдовали «Гранская месса», цѣлый рядъ псалмовъ и мелкихъ церковныхъ сочиненій, ораторіи: «Христосъ», «Святая Елизавета», «Колокола Страсбургскаго собора», симфонія—«Фаустъ» и «Данте».

Критическая оцѣнка композиторской дѣятельности Листа повлекла бы меня слишкомъ далеко. И здѣсь ей не мѣсто. Хочется отмѣтить только ту, во-истину, благородную скромность, которую самъ Листъ выказывалъ по отношенію къ своимъ собственнымъ сочиненіямъ. Какъ онъ ни старался и что онъ не предпринималъ для распространенія Вагнеровской музыки—для собственныхъ сочиненій онъ пальца о палецъ не

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ „ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“ въ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.



Репродукція воспрещена.

Клятва Зигфрида и Гунтера.—Зарисовка Деве.

ударилъ. Къ неуспѣху ихъ онъ относился съ какой-то мягкой ироніей и всепрощающимъ спокойствіемъ, хотя въ ихъ конечномъ успѣхѣ былъ глубоко убѣжденъ. Ему не было суждено дожить до исполненія этой надежды. Трогательно звучитъ письмо, съ которымъ онъ, за четыре года до своей кончины, прислалъ Сень-Сансу знаменитый «Мефисто-вальсъ»: «Никто сильнѣе меня не чувствуетъ несоотвѣтствія добраго хотѣнія и достигнутаго результата въ моихъ сочиненіяхъ. Тѣмъ не менѣе, я продолжаю писать, не безъ усилія, изъ внутренней потребности и по старой привычкѣ. Вѣдь, не возбраняется стремиться къ самому высокому! Достиженіе цѣли всегда остается подъ вопросительнымъ знакомъ».

Листу никогда въ голову не приходило ставить свою собственную композиторскую дѣятельность въ параллель съ творчествомъ Вагнера. Листъ не могъ не замѣтить того вліянія, которое онъ—особенно въ области гармоніи—оказывалъ на Вагнера, но, все-таки, онъ былъ слишкомъ и не безъ основанія убѣжденъ въ превосходствѣ генія Вагнера.

Въ 1865 г. весь музыкальный міръ былъ встревоженъ извѣстіемъ, что Листъ перешелъ въ духовное званіе и сдѣлался аббатомъ римской церкви. Этотъ поступокъ вызвалъ, конечно, безчисленное количество всевозможныхъ комментаріевъ. «Только венгерскій почетный монахъ и русская княгиня (кн. Витгенштейнъ, урожденная русская, съ которой Листъ познакомился въ Одессѣ и впослѣдствіи весьма близко сошелся),—для меня неразрѣшенная загадка»,—пишетъ Гумбольтъ Варнгагену фонъ-Энзе въ письмѣ, въ которомъ между прочимъ увѣряетъ, что научился понимать самыя непонятныя вещи. Но поступокъ Листа объясняется, вѣроятно, проще, чѣмъ полагали глубокомысленные комментаторы. Думается, что правъ Ганеликъ, предполагающій, что мотивъ, который заставлялъ Листа постричься въ монахи, былъ просто романтически-эстетическаго характера. Вѣдь, страсть къ не-

обыкновенному, перемѣшанная съ театрално-религіознымъ мистицизмомъ, была всегда однимъ изъ лейтмотивовъ индивидуальности Листа, сказывающимся не только въ его жизни, но и, къ сожалѣнію, кое-гдѣ въ музыкѣ его.

Послѣдніе годы жизни Листъ проводилъ—то въ Римѣ, то въ Веймарѣ, то въ Байрейтѣ, много самъ сочиняя (число его произведеній простирается до 800) и неустанно трудясь въ интересахъ Вагнера. Послѣднее письмо его обращено къ любимой ученицѣ Софіи Менеръ, которую онъ ждалъ между 28 іюля и 7 августа въ Байрейтѣ. Ему не пришлось сдержать своего слова: 31 іюля 1886 года эта богатая, прекрасная во всѣхъ отношеніяхъ жизнь угасла.

Въ Россіи Листъ былъ два раза, въ 1842 и въ 1843 гг. Конечно, и у насъ его игра вызывала такой же неописуемый восторгъ, какимъ она была встрѣчена всюду. Преинтересное описаніе листовскихъ концертовъ въ Петербургѣ имѣется въ автобіографіи В. В. Стасова. Маститый критикъ, бывший тогда еще ученикомъ-правовѣдомъ и посѣтившій вмѣстѣ съ А. П. Сѣровымъ концерты Листа, между прочимъ, пишетъ о впечатлѣніи, произведенномъ на него игрой великаго виртуоза: «Мы съ Сѣровымъ были послѣ концерта, какъ помѣшанные, едва сказали другъ-другу по нѣскольку словъ, и поспѣшили каждый домой, чтобы поскорѣе написать одинъ другому свои впечатлѣнія, свои мечты, свои восторги... Тутъ мы, между прочимъ, клялись другъ-другу, что этотъ день отнынѣ и на вѣки намъ священенъ, и до самой гробовой доски мы не забудемъ ни одной его черточки. Мы были, какъ влюбленные, какъ бѣшеные. И не мудрено. Ничего подобнаго мы еще не слыхивали на своемъ вѣку, да и вообще мы никогда еще не встрѣчались лицомъ-къ-лицу съ такою геніальною, страшною, демоническою натурою, то носившеюся ураганомъ, то разливавшеюся потоками нѣжной красоты и граціи. Впечатлѣніе отъ листовской игры было рѣшительно подавляющее даже тогда, когда онъ игралъ такія плохія (?) вещи, какъ «Аделаида» Бетховена, или пользующееся громадною популярностью Анданте изъ «Лучія».

Совершенно иное говоритъ объ игрѣ Листа въ своихъ «Запискахъ» Глинка.

Приведемъ ради курьеза и это мнѣніе: «Мазурки Chopin, его Nocturnes и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку онъ игралъ очень мило, но съ превычурными оттѣнками (à la française) c'est à dire avec exagération de tout genre. Менѣе удовлетворительно, однакоже (по моему мнѣнію) игралъ онъ Баха (котораго clavecin bien tempéré зналъ почти наизусть), симфонію Бетховена, переписанную имъ самимъ transcritte для фортепіано; въ сонатахъ Бетховена и вообще въ классической музыкѣ исполненіе его не имѣло надлежащаго достоинства и въ ударѣ по клавишамъ было нѣчто отчасти котлетное». Этотъ отзывъ дѣлаетъ мало чести вкусу нашего геніальнаго композитора, по части музыкальнаго исполненія. Въ фортепіанной игрѣ выше чистенькой гаммочки для Глинки ничего не существовало. Листу онъ предпочиталъ всякія посредственности въ родѣ Фильда и какого-то Карла Мейера.

Отъ очаровательной личности Листа, который «не прочь былъ покутить» съ глинкинской компаніей, и отъ его феноменальной музыкальности, конечно, и Глинка былъ въ восторгѣ. Удивленію его и его товарищей не было границъ, когда Листъ на вечеринкѣ, устроенной кн. Одоевскимъ, сыгралъ à livre ouvert (по рукописной партитурѣ Глинки) никому еще неизвѣстнаго «Руслана», не роняя ни одной ноты.



„ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“ (генер. репетиц.).

Гогенъ.—Г. Петровъ.

„ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“ (генер. репет.).



Зигфридъ — г. Алчевскій.

Листъ, какъ извѣстно, искренно восхищался музыкой Глинки, особенно «усланомъ», изъ котораго онъ нѣсколько номеровъ мастерски переложилъ для рояля. Онъ въ Петербургѣ горячо заступился за Глинку и оказалъ ему не малую услугу, «снова вытащивъ на свѣтъ», по собственному выраженію Глинки, «забытаго почти всѣми русскаго композитора».

Если мысленно прослѣдить жизнь Листа, гениальнѣйшаго музыканта и неподобнаго человѣка, то вспоминается такое множество прекрасныхъ деталей, что не было бы конца, если бы хотѣлось всѣ ихъ привести.

9 окт. с. г. весь цивилизованный міръ празднуетъ 100-лѣтнее рожденіе Листа. Въ нашъ купеческій, прозаично и слишкомъ дѣловито-настроенный вѣкъ воистину идеальное, безкорыстное и самоотверженное отношеніе Листа къ своему искусству кажется тѣмъ болѣе достойнымъ подражанія примѣромъ, чѣмъ менѣе настоящее поколѣніе музыкантовъ, особенно музыкантовъ-исполнителей, заботится объ истинномъ назначеніи искусства. Вспомнимъ прекрасный афоризмъ Роб. Франца, могущій служить эпиграфомъ для жизни Листа: «Искусство должно быть потребностью, а не занятіемъ для художника. Онъ долженъ переживать, но отнюдь не «дѣлать» музыку».

Риземанъ.



КЪ СЕЗОНУ СИМФОНИЧЕСКИХЪ КОНЦЕРТОВЪ.

Предстоящій сезонъ симфоническихъ концертовъ обѣщаетъ необычайное, небывалое для Москвы разнообразіе музыкальныхъ впечатлѣній — въ количественномъ и качественномъ отношеніи. Объявленные пока 36 симфоническихъ концертовъ настолько интересны, по программамъ и по участию въ нихъ извѣстныхъ солистовъ и дирижеровъ, что всѣ музыкальные цен-

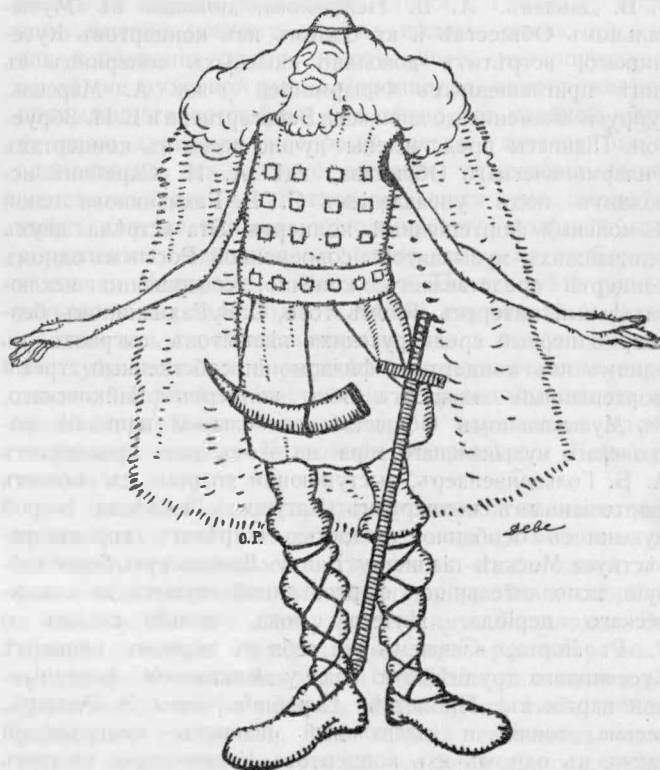
тры Европы съ завистью могутъ смотрѣть на золушку-Москву, ставшую вдругъ настоящей принцессой среди соперничающихъ музыкальныхъ городовъ Европы.

Если критикъ по долгу службы рискуетъ тѣмъ, что «здоровая» затѣя предстоящаго сезона для него можетъ окончиться «санаторіей», — то и публикѣ, ищущей, главнымъ образомъ, въ концертахъ отдыха и легкаго возбужденія, покажется, тоже не особенно желательнымъ трепать свои нервы чрезмѣрнымъ количествомъ музыки. Цѣль этихъ строкъ — облегчить читателю выборъ и помочь ему разобраться въ томъ *embarras de richesse*, который представляетъ наступающій музыкальный сезонъ.

Сначала одно общее замѣчаніе: какого-нибудь опредѣленнаго направленія, въ смыслѣ цѣльности художественныхъ тенденцій, ни одна изъ серій симфоническихъ концертовъ не представляетъ. Программы симфоническихъ концертовъ Императорскаго Музыкальнаго Общества, концертовъ Филармоніи и концертовъ Кусевицкаго имѣютъ приблизительно одинъ и тотъ же безразличный обликъ. И музыкальные прогрессисты, и музыкальные ретрограды должны остаться одинаково довольными или недовольными.

Классической музыкѣ всюду отведено довольно много мѣста. Приходится жалѣть только о томъ, что на программы поставлены опять наиболѣе заигранные симфоніи: Гайдна (симфонія *g-dur* у Кусевицкаго и въ историческихъ концертахъ), Моцарта (симфонія *g-moll* въ Филармоніи) и Бетховена («героическая» симфонія въ Музыкальномъ Обществѣ и пятая въ Филармоніи). Девятая симфонія Бетховена, въ виду ея частаго повторенія, не вызываетъ уже прежняго остраго интереса. Тѣмъ сильнѣе зато сосредоточится вниманіе музыкальнаго міра на другомъ величайшемъ созданіи Бетховена: грандіозной *Missa Solemnis*, принадлежащей до сихъ поръ къ самымъ рѣдкимъ явленіямъ нашей концертной жизни. Исполненіе гениальнѣйшаго творенія предстоитъ въ послѣднемъ концертѣ Кусевицкаго.

„ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“ (генер. репет.).



Гунтеръ — г. Пироговъ.

Музыка до-классического периода полнее всего представлена в исторических концертах С. Н. Василенко. Это вполне соответствует общему тону его концертов: в выборе этого рода музыки С. Н. Василенко проявляет не только большое знание старинной музыкальной литературы, но и весьма тонкий вкус, посвящая публику в прекраснейшие, но совершенно неизвестные произведения старых немецких, французских и итальянских композиторов.

Имена Бах и Гендель не отсутствуют впрочем, и в программах других концертов — в концертах Музыкального Общества и в концертах Кусевицкого мы услышим по одному органному концерту Генделя. Возможность ввести в программы своих концертов органную музыку открылась для С. А. Кусевицкого только с этого года. Им приобретены большой складной орган, устанавливаемый на эстраде Большого зала Дворянского собрания. В Музыкальном Обществе, в качестве органиста, выступит Шарль Турнемир, органист парижского собора St. Clotilde, ученик Цезаря Франка, лауреат парижской консерватории, присудившей ему большой приз города Парижа за ораторию „Le sang de la sîtepe“. У Кусевицкого выступит молодой органист знаменитой Kreuzkirche в Дрездене, Альфред Зитард, прославившийся в последние годы как один из лучших виртуозов на органе. Сравнить немецкую и французскую школу органной игры, конечно, крайне любопытно.

Исполняющееся 9 октября столетие со дня рождения Листа ознаменовано во всех четырех сериях симфонических концертов одним вечером памяти великого художника. Мендельберг (в концерте Филармонического Общества) и Вендель (в концерте С. Кусевицкого) избрали главным номером своих программ симфонию „Фауст“, бесспорно величайшее оркестровое творение Листа. В листовских концертах Филармоническому Обществу и С. Кусевицкому удалось заручиться участием учеников самого Листа, а именно Э. Зауером, и А. Зилоти. Певцами — солистами выступают в Музыкальном Обществе и в одном из концертов Кусевицкого, встретит довольно опасных соперниц в лице приглашенных Филармонией г-жи А. Марсель, супруги знаменитого дирижера Вейнгартнера и Е. И. Збруевой. ПIANISTY представлены лучше всего в концертах Филармонического Общества, где А. Н. Скрябин исполнит под управлением С. В. Рахманинова свой fis-мольный фортепианный концерт. Эта встреча двух величайших музыкантов современной России в одном концерте представляет, конечно, совершенно исключительный интерес. Кроме того, С. В. Рахманинов, бесспорно первый среди русских пианистов, сыграет в одном из концертов филармонии собственный третий фортепианный концерт или концерт Чайковского. В Музыкальном Обществе наибольшее внимание московского музыкального мира на этот раз привлекает А. Б. Гольденвейзер, выступающий впервые с новым фортепианным концертом Катуара. Любители старой музыки с особенной радостью встретят хорошо известную Москву пианистку Ванду Ландовскую, безподобную исполнительницу фортепианной музыки до-классического периода. Ничего, пока, нельзя сказать о Г. Р. Лорта, взявшем на себя в первом концерте Кусевицкого труднейшую задачу исполнения фортепианной партии в „Прометее“ Скрябина. Зато Э. Ризлер, весьма тонкий и талантливый пианист, выступающий также в одном из концертов Кусевицкого, на этот раз, надо надеяться, будет встречен лучше, чем несколько лет тому назад. В исторических концер-

тах С. Н. Василенко может быть весьма любопытным выступление представителей молодого поколения русских пианистов (Н. Л. Орлова, Юлиа Исерлиса).

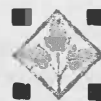
Скрипка представлена во всех сериях симфонических концертов самыми выдающимися, равными „по классу“ именами: Люсьен Капэ (в музыкальном Обществе), Крейслер и Эльман (у Кусевицкого), Тибо и Исая (в Филармонии).

В одном из „экстренных“ концертов Филармонии совместно играют Исая и П. Казальс (двойной концерт для скрипки и виолончели Брамса).

Новейшая музыка во всех конкурирующих предприятиях, за исключением, конечно, исторических концертов, представлена приблизительно одинаково. Одним из важнейших концертов в этом отношении является первый концерт Кусевицкого, где наряду с симфонической поэмой „Так говорил Заратустра“ Рихарда Штрауса и некоторыми сочинениями французских модернистов (Дюка и Дебюсси) будет исполнен во второй раз в Москве гениальный „Прометей“ Скрябина. Несомненно оригинальной затеей является вечер Филармонии, посвященный творчеству испанских композиторов, совершенно неизвестных не только в России, но и за границей.

Конечно, в этом кратком обзоре намечено только самое важное. Тем не менее, сказанное может послужить ниткой Ариадны в музыкальном лабиринте предстоящего сезона.

Ризмань.



ПЕРВЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.

В первом историческом концерте С. Н. Василенко, в виду истекающего 9 октября с. г. 100-летия со дня рождения Листа и того места, которое занимает он в истории развития инструментальной музыки в 19-м столетии, была исполнена симфония Листа к „Божественной комедии“ Данте.

Симфония принадлежит к крупнейшим, но далеко не к удачнейшим инструментальным сочинениям Листа. Театрально-религиозный мистицизм Листа празднует здесь настоящую оргию, полную дьявольского, хотя минутами и весьма эффектного, пафоса. На сравнительно небольшом протяжении двучастной симфонии композитор хочет исчерпать в музыкальном пересказе неисчерпаемое и, пожалуй, могущее быть переданным только подлинными словами — колоссальное содержание „Божественной комедии“. В виду этого, музыка естественно должна ограничиться сплшной „иллюстрацией“ „Божественных“ стихов Данте, совершенно не затрагивая всей глубины и мощи внутреннего их содержания.

И хотя вся партитура испещрена цитатами из Данте, но только *читатель* партитуры и дирижер постигают художественные намерения автора, а бдный слушатель... все-таки недоумевает в тех местах, когда тромбоны трубят знаменитое „Lasciate ogni speranza“, или английский рожек изображает прелестные стихи „Nessun maggior dolore и т. д. Симфония распадается на две части: „Ад“ и „Чистилище“ и к ним, в форме краткой коды, прибавлен эпилог „Рай“. Интереснее других частей первая часть — „Ад“. Но, ршительно, все ужасы его кажутся весьма привлекательными в сравнении с музыкальной скукой „Чистилища“. С. Н. Василенко провель всю симфонию с присущей ему музыкальностью и корректностью, но во второй части скучал, видимо, не менее слушателей.

Солистъ вечера Н.И.Рихтеръ, окончившій недавно Петербургскую консерваторію, оказался недурнымъ піанистомъ. Легкая и свободная техника соединяется у него съ мягкимъ красивымъ тономъ и довольно тонкимъ музыкальнымъ вкусомъ. Признаковъ большого темперамента г. Рихтеръ не обнаружилъ. Болѣе внимательное отношеніе къ нотному изложенію исполняемыхъ сочиненій поможетъ молодому піанисту избѣгать „ореографическихъ“ ошибокъ, прозвучавшихъ въ h—мольной балладѣ и въ сыгранномъ на bis „Valse-Improvisu“ Листа.

Р.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ.

С.-Петербургъ, 3 октября 1911 г.

Выдающимся и прекраснымъ событіемъ, чудесно открывшимъ нашъ симфоническій сезонъ, было только-что закончившійся «Бетховенскій циклъ» Кусевицкаго. Какъ и слѣдовало ожидать,—эти девять музыкальных міровъ, прозвучавшіе одинъ за другимъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, произвели на слушателей исключительное впечатлѣніе.

Было бы тщетно и совершенно безплодно—пытаться сказать что-нибудь новое о божественномъ величій Бетховенской музыки-драмы, послѣ того, что съ такимъ изумительнымъ проникновеніемъ и съ такой исчерпывающей полнотой сказалъ о ней Рихардъ Вагнеръ. Творецъ «Кольца Нибелунговъ» глубже, чѣмъ кто бы то ни было, заглянулъ въ душу творца девятой симфоніи и сказалъ о сущности и значеніи Бетховенскаго «дѣла» дѣйствительно послѣднее слово.

Мы много разъ наслаждались отдѣльными симфоніями Бетховена,—иными чаще, другими—рѣже. Но въ связномъ «циклѣ» предстали предъ нами съ особой, чрезвычайно наглядной и убѣдительно рельефностью вся сила и все неисчерпаемое богатство музыкальной природы великаго чародѣя. Поэтому это смѣлое предпріятіе Кусевицкаго заслуживаетъ искренней признательности со стороны всѣхъ адептовъ возвышеннаго искусства и особенно той жаждущей художественнаго просвѣщенія молодежи, которая въ такомъ множествѣ хлынула на Бетховенскій циклъ.

Какъ всегда бываетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда наша музыкальная жизнь выдвигаетъ что-нибудь необычное, нерутинное,—въ нѣкоторыхъ уголкахъ столичной печати раздалось-было кое-какіе «протесты», кое-какое брюзжаніе на «практическія неудобства» подобныхъ цикловъ, на грозящую «монотонность» и пр. Впрочемъ, голоса эти очень скоро и какъ-то незамѣтно растаяли, примолкнувъ передъ явнымъ и внушительнымъ успѣхомъ цикла, возраставшимъ съ каждымъ вечеромъ. Такіе циклы, это—праздники искусства, т.-е. дни и исключительно наглядные, а что касается «опасности однообразія», то кто изъ слушателей даннаго цикла не наслаждался именно разнообразіемъ эмоций, а вмѣстѣ съ тѣмъ и рѣдкой объединенностью, цѣлностью впечатлѣній? Кто не чувствовалъ, внимая Бетховенскимъ откровеніямъ и постепенно поддаваясь ихъ очарованію, что если бы между двумя симфоніями была исполнена «для разнообразія» какая-нибудь пьеса другаго автора, то она непременно показалась-бы, независимо отъ своего качества,—лишнимъ, ненужнымъ, и, можетъ быть, даже уродливымъ придаткомъ къ программѣ?

При всемъ своемъ единствѣ, Бетховенъ необыкновенно многоликъ и многограненъ: суть міра онъ освѣ-



Феликсъ Моттль.

щаетъ съ самыхъ различныхъ сторонъ. Главнымъ образомъ именно поэтому онъ въ цѣломъ очень труденъ для исполненія, требуя и отъ своего интерпретатора такой же духовной разносторонности, такого же всеобъемлющаго прозрѣнія; и я лично, по крайней мѣрѣ, не знаю дирижера, которому всегда удавался бы съ одинаковымъ въ художественномъ отношеніи совершенствомъ весь Бетховенъ,—хотя неоднократно имѣлъ счастье слышать исполненіе его симфоній подъ управленіемъ великихъ артистовъ, начиная съ Бюлова и кончая Малеромъ и Моттлемъ. Ничего нѣтъ удивительнаго, что даровитый и чуткій дирижеръ, въ зависимости отъ своей индивидуальности и отъ стадіи своего художественнаго расцвѣта, можетъ отлично передавать, на примѣръ, настроенія «героики» и въ то же время опредѣленно чувствовать и переживать другія «страницы жизни» Бетховена, на примѣръ, F-dur'ную симфонію.

И вотъ мнѣ кажется, что Кусевицкій въ настоящее время болѣе всего способенъ проникаться мощно-художественнымъ началомъ Бетховена, т.-е., съ одной стороны, его трагическимъ гнѣвомъ, ужасомъ и скорбью, а съ другой—его диѳирамбическимъ экстазомъ. Всѣ соответственные моменты, въ ихъ разнообразныхъ градаціяхъ и отѣнкахъ, были переданы сильно и ярко. Значительно менѣе удался дирижеру тѣ тихія свѣтло-радостныя настроенія, гдѣ великій сновидецъ предстаетъ предъ нами со святой улыбкой сверхчеловѣка, все въ мірѣ понявшаго, все простившаго и все полю-

бываго: этой улыбки, этой ласки не чувствовалось, напимѣрь, въ передачѣ первой части пасторальной симфоніи. Менѣе же всего, на мой взглядъ, подошелъ Кусевицкій къ восьмой симфоніи; она вся дышетъ теплою жизнерадостностью и особымъ благодушіемъ (*Gemüthlichkeit*), между тѣмъ, у него она прозвучала какъ-то нервно-сурово, почти жестко (я говорю о духѣ исполненія, а не о внѣшней звучности); къ тому же тутъ и съ его темпами, главнымъ образомъ, первыхъ двухъ частей, никакъ нельзя было согласиться. Зато съ какой проникновенной энергіей, съ какимъ огненнымъ подъемомъ и одушевленіемъ были спѣты—именно спѣты—пятая и седьмая симфоніи, въ особенности же—девятая, этотъ кульминаціонный пунктъ всего Бетховенскаго «дѣла»! Здѣсь страшное драматическое напряженіе, разрѣшающееся, наконецъ, неизбѣжнымъ скачкомъ въ вокальную музыку, экстазическимъ призывомъ къ всечеловѣческой радости,—Кусевицкій съ начала до конца выдержалъ замѣчательно. Ни на мгновение не ослабляя нитей, связующихъ дирижера съ исполнителями, онъ въ финалѣ «взвинтилъ» хоры и заставилъ ихъ все время продержаться на головокружительной высотѣ: эти труднѣйшія, чисто-инструментальныя партіи были исполнены такъ же великолѣпно, какъ и оркестровыя. Очень хорошо пѣлъ, въ общемъ, и вокальный квартетъ (отличные голоса), хотя у обоихъ мужчинъ «безграничный восторгъ» могъ бы быть выраженъ болѣе непосредственно.

Итакъ, съ музыкально-драматической стороны многое въ исполненіи Кусевицкаго показалось мнѣ весьма близкимъ къ идеалу. Въ техническомъ же отношеніи,—за исключеніемъ нѣкоторыхъ случайныхъ шероховатостей, впрочемъ, малочисленныхъ и ничтожныхъ (кто изъ дирижеровъ бывалъ когда-либо вполне свободенъ отъ нихъ?), все прозвучало восхитительно, лаская ухо тонкой, мастерской отдѣлкой. Какъ образецъ виртуозной звучности, можно привести исполненіе *andante* и *скерцо* пасторальной симфоніи. Затѣмъ, множество отдѣльныхъ деталей, интересно намѣченныхъ, удалась, какъ нельзя лучше; укажу, напимѣрь, на вступленіе знаменитой главной темы финала девятой симфоніи въ струнныхъ инструментахъ: этотъ мистическій шорохъ, предвѣщающій нѣчто новое, неслыханное,—вышелъ безподобно. Слѣдуетъ отмѣтить, что Кусевицкій пріѣхалъ къ намъ изъ Москвы для Бетховенскаго цикла со своимъ оркестромъ, который всѣмъ у насъ чрезвычайно понравился: прекрасныя силы, прекрасная — уже теперь — сыгранность. Всѣ группы настолько хороши, что даже трудно отдать какой-нибудь изъ нихъ предпочтеніе; отмѣчу, все-таки, валторны (тріо въ менуэтѣ 8-й симфоніи!), первыя скрипки и контрабасы; послѣдніе поражали мягкимъ, благороднымъ звукомъ.

Въ результатъ—музыкальный сезонъ начался у насъ интересно, красиво и содержательно.

В. Коломійцовъ.



ФЕЛИКСЪ МОТТЛЬ.

Рѣдко смерть артиста вызываетъ такую искреннюю скорбь, какую вызвала кончина Феликса Моттля. Покинувъ міръ въ полномъ расцвѣтѣ своей прекрасной дѣятельности, въ зенитѣ славы, Моттль и умеръ какъ герой,—красивая смерть заключила красивую жизнь. Имя Моттля неразрывно связано съ именемъ Вагнера. Онъ былъ первымъ изъ лучшихъ вагнеріанцевъ. Еще юношей онъ дирижировалъ въ Вѣнѣ произведеніями Вагнера въ вагнеровскомъ *Verein*; былъ непосредственнымъ ученикомъ великаго реформатора въ Байрейтѣ, гдѣ принималъ участіе въ подготовительныхъ работахъ къ первому циклу. Близость къ Вагнеру дала ему возможность воспринять отъ самого поэта-композитора духъ и идею его творчества, безъ чего, вообще, говоря, и нельзя работать надъ Вагнеромъ. Но у Моттля проникновенность идеями Вагнера соединилась съ рѣдкой любовью, даже влюбленностью въ творчество автора „Тристана“, и съ замѣчательнымъ индивидуальнымъ талантомъ; онъ былъ одинаково большимъ музыкантомъ и большимъ человѣкомъ, достойнымъ пророкомъ великаго вагнеровскаго искусства. Вотъ, почему Моттль, чуждавшійся какой бы то ни было позы, — частой помощницы артиста при завоеваніи популярности, — достигъ громадной извѣстности и общаго признанія.

Дѣятельность Моттля получила свое развитіе въ Карлсруэ, гдѣ онъ 23 года былъ капельмейстеромъ въ великогерцогской баденской оперѣ. Съ 1886 г., когда Моттлю было 30 лѣтъ, его приглашаютъ дирижировать вагнеровскими представленіями въ Байрейтѣ, гдѣ онъ въ первый разъ велъ „Тристана“, и позже „Парсифала“. Съ 1904 г. Моттль становится директоромъ и главнымъ капельмейстеромъ королевской баварской оперы въ Мюнхенѣ. Здѣсь, какъ и въ Карлсруэ, онъ значительно подымаетъ художественный уровень оперы. Специально выстроенный для вагнеровскихъ драмъ *Prinzregenten*-театръ даетъ возможность ставить Вагнера такъ, какъ этого хотѣлъ Вагнеръ, чего нельзя достигнуть въ обычныхъ театрахъ съ открытымъ оркестромъ. Мюнхенскіе *Wagner-Festspiel*-и начинаютъ успѣшно конкурировать съ байрейтскими, привлекая громадную толпу публики разнообразныхъ національностей. Рядомъ съ ними происходятъ моцартовскіе спектакли въ небольшомъ *Residenz*-театрѣ, гдѣ Моттль, — онъ всегда самъ велъ эту серію, — былъ непоколебимъ. Будучи по натурѣ искреннимъ художникомъ *apud seipsum*, Моттль могъ работать только надъ тѣмъ, что любилъ. Еще юношей онъ не переносилъ Мейербера съ его „Вампуками“, не любилъ старыхъ итальянскихъ оперъ и, если дирижировалъ ими, то неохотно. Зато Вагнеръ, Моцартъ, Берлиозъ были его любимѣйшими композиторами, и исполнялъ онъ ихъ необыкновенно. Рядомъ съ оперой Моттль выступалъ постоянно въ симфоническихъ концертахъ, гдѣ особенно любилъ играть классиковъ, зналъ отчасти и русскую музыку, при чемъ особенно цѣнилъ Глинку съ его „Русланомъ“. Онъ былъ также директоромъ мюнхенской музыкальной академіи. Наиболѣе сильное впечатлѣніе Моттль производилъ не на концертной эстрадѣ, а въ театрѣ. Здѣсь, въ музыкальной драмѣ, сказывалась вся мощь его генія, и тѣ, кто слышалъ его лишь въ концертѣ, какъ напр., Москва, не знаютъ „настоящаго“ Моттля.

Теперь же мюнхенская опера осиротѣла. Осиротѣла вдвойнѣ, потерявъ въ геніальномъ капельмейстерѣ замѣчательнаго чело-вѣка, духовную красоту котораго чувствовалъ всякій соприкасавшійся съ нимъ. По натурѣ мягкій, простой и удивительно деликатный, Моттль самъ умѣлъ безгранично любить и вызывалъ въ другихъ, рядомъ съ преклоненіемъ, чувство любви къ себѣ, — и этимъ секретомъ личнаго обаянія онъ безъ труда покорялъ окружающихъ. Въ минуты сильныхъ вдохновеній лицо Моттля (въ *Prinzregenten*-театрѣ публика не видитъ дирижера) преображалось, и, вмѣстѣ съ переживаемымъ нервнымъ напряженіемъ, на немъ всегда отражалась радость отъ единенія съ оркестромъ и сценой. Играетъ мѣдъ геніальная страница прощанія Вотана съ Брингильдой, — Моттль въ восхищеніи указываетъ на нихъ остальному оркестру, удачно поетъ свою фразу пѣвецъ, — Моттль всѣмъ существомъ своимъ выражаетъ сочувствіе, личное переживаніе счастливаго момента. Передъ такими мѣстами, какъ

появление Тристана в первом акте, Моттль становился неузнаваемым,—до того полон он был первой силы. Он умел передать ее оркестру и вызвать к жизни исполнение, выше которого трудно себя и представить. Конечно, случались дни, когда Моттль бывал не в ударе, но и здесь он привлекал искренностью, нежеланием маскировать свое настроение, а великий мастер всегда был налицо, и Моттль оставался Моттлем. Его мастерство восхищало специалистов. С замечательным спокойствием, точно шутя, выходил Моттль из самых затруднительных положений, которые в театре всегда могут случиться при самых лучших силах. Доверие к оркестру и артистам было у него очень велико и всегда оправдывалось. На репетиции „Тристана“, когда Моттль приходил в Петербург впервые, многие удивлялись, что он не „учит“, не „останавливает“ и т. д. Дело было просто: Моттль сразу увидал, что оркестр Петербургской Императорской оперы, по его выражению,—clavier, на котором надо только уметь играть, и он лишь пробовал, говоря: „они еще сами не знают, как будут играть завтра!“ И, действительно, оркестр сыграл „Тристана“ так вдохновенно, что впечатление получилось исключительное. „Тристан“ был любимым творением Моттля. Трудно словами характеризовать подобное исполнение, можно лишь указать на некоторые особенно рельефные моменты, которые навсегда помнит всякий, слышавший хоть раз „Тристана“ у Моттля. Полное страсти и высшего напряжения вступление, грандиозное по силе выражения появление Тристана в первом акте, замирающая охота во втором, где звуки рогов сливаются с шелестом листьев, встреча Тристана с Изольдой, реч Марка, наконец весь третий акт со знаменитой Liebestod. Действительно, со смертью Моттля „Тристан“ осиротел,—его никто больше не умел так исполнить.

В последний свой проезд в Петербург Моттль захворал, знали, что он серьезно нездоров сердцем, но сам Моттль по обыкновению шутил и не придавал болести серьезного значения.

8-го июня дирижуя в Мюнхенском Prinzregenten-theater „Тристана“, он почувствовал себя плохо: случился тяжелый сердечный припадок. Несколько часов больной оставался в театре, потом его унесли и больше театра он не видел. 19-го июня Моттля не стало.

Как громом поразила всех эта весть. Его проводили в могилу как героя, под мощно печальные звуки „Liebestod“ из „Тристана“ и траурную музыку из „Götterdämmerung“. Торжественные и пышные похороны собрали цвет германской интеллигенции, не говоря уже о всем Мюнхене.

Участь артиста исполнителя печальнее композиторской,—его будут помнить лишь те, кто его слышал. Произведения Моттля как композитора (он написал оперу, балеты и немало сочинений в области симфонической и камерной музыки), — произведения эти не дали Моттлю имени. Он дорог всем слышавшим его как дирижера, всем знавшим его еще как человека. Вагнеристы же потеряли в нем своего пророка. Можно хорошо дирижировать Вагнера и не быть настоящим вагнеристом. Моттль же великой душой понял и усвоил великий дух гениального реформатора и повелел его своей деятельностью миру. Сохранением идеи, бережным отношением к задачам бессмертного поэта-музыканта и дорог мюнхенский театр, поставленный Моттлем на такую большую высоту. Идея не умирает, и дух Моттля переживет его. Умер человек, достойный великой любви и восхищения, дух же его должен быть сохранен с особой бережностью. Он же сам, носитель духа, ушел от нас и, вспоминая слова Баяна, мы можем повторить: „Все бессмертные в небесах“.

La-mi.



Б Ы Л О Е.

Дела давно минувших дней
Преданья старины глубокой.
А. Пушкин.

I.

ПРИЗВАНИЕ *).

Дело было в 1831 году, в Париже.

Один из самых талантливых актеров парижских, Эрик Бернар, успел выхлопотать себе у правительства привилегию на открытие нового театра. Это был тот самый актер, который в смутную эпоху последнего переворота во Франции, вскарабкался на фронтон Пантеона и большими буквами начертал на нем углем:

Aux grands hommes, la patrie reconnaissante!

Великим людям—благодарное отечество!

Он устроил свой театр из развалин старого аббатства св. Бенедикта. На сцене его должны были сдружиться рязный водевил и плачевная мелодрама; а над ними дядьками поставлены были Расин и Корнель с молниеносным стихом и патетической важностью. Странное общество! Гераклит, Демокрит и Софокловы правнуки!

Однако новый театр Эрика-Бернара имел успех, как и всякая новость в Париже. Толпа теснилась в партер: хлопала, кричала, хохотала до упаду, плакала до истерики и, с приличной важностью, смотрела, как перед ней тянули канитель александрийских стихов из классической латыни.

В это время к новому директору явился человек, весьма просто и бодно одетый и привел девочку в еще бднейшем костюме. На нем был кафтан, столетнего покроя, клюквенно-пожарного цвета, с бѣлобрысыми кофмами по швам; панталоны около колен лоснились, как под лаком, дно шляпы было пристегнуто бѣлыми нитками, а ботинки подкованы мѣдными гвоздями. Словом, это был настоящий Левь Гурыч Синичкин, только в первобытном своем виде, с умом, ловкостью и веселостью француза. Девочка была одета в темное ситцевое платье, на котором, при строгом осмотре, можно было различить какие-то узоры, представлявшие, вѣроятно, иногда цветы; чулки ее цветом своим привели бы в сомнение лучшего знатока красок: Тициана или Коррежо. Ближе всего цвет их подходил к дикому камню, а сквозь ажурные их петли, вывязанные, вѣроятно, временем, виднелись ножки, тоже не ослепительной бѣлизны. На головѣ ее была соломёная шляпка из картонной бумаги, с украшениями из полинялых лент и кой-где дождевыми пятнами. Она просилась на первые трагическія роли. Вам это смѣшно кажется? Немудрено! Над этим расхохотались и директор, и новобранцы его труппы. Но папенька ее просил так убедительно и неотвязчиво, дочка так мило расточала красноречивые взгляды, (а надо замѣтить, что глазки у нея были самые такіе... знаете, самые, т.-е. выразительные!) что всѣ театральные сердца расчувствовались и се тут же приняли на роли—*фигурантки*.

Бѣдная девочка каждый день первая являлась на сцену. Она заучивала роли за всѣх, декламировала на распѣв, как молодая перепелка, а действительно являлась в пѣсах только на *выходѣ*, т.-е. в тѣх лицах, у которых по словам г. Григорьева *меньшего—языкъ способности не оказываетъ*. Актеры часто смѣялись над страстью ее играть и язвительно спрашивали: „А что, в какомъ бы родѣ тебѣ хотѣлось дебютировать?“ „Разумѣется, в трагедіи.“ Отвѣчала она съ твердостью, обдавая всѣх лавою своих восточныхъ глазокъ.

*) Приводимая под рубрикой „былое“ воспоминания и черты из жизни великой французской актрисы Рашель, англійскаго трагика Кипа и гениальнаго Паганини взяты из одного театрально-художественнаго журнала 40-ыхъ годовъ. Изящно-витѣватый стиль воспоминаний мы оставили во всей неприкосновенности старины.

„Кого-жъ бы ты играла въ трагедіяхъ?“.

„Королевъ, героини! Ужъ вѣрно не наперстницъ!“

Всѣ помирили со смѣху, а дѣвочка начинала плакать.

Отецъ слѣдовалъ за нею по пятамъ, какъ тѣнь. Въ фое артистовъ имъ входить запрещалось: они довольствовались залой фигурантовъ. „Постой!“ говорилъ ей часто старикъ. „Вотъ мантия! Подика сюда!“ И онъ снималъ со стола лоскутъ краснаго сукна, которымъ столъ былъ покрытъ и облекалъ дѣвочку, какъ тогою. „Прелесть! Чудо! Сними-ка ленту съ пояса: ее надо повязать на голову въ греческомъ вкусѣ... вотъ такъ! хорошо! Ну! теперь, дитя мое, прочти-ка мнѣ *Сонъ Говеліи*, или *Проклятіе Камиллы*, или *Монологъ Гекубы*, или, что-нибудь хорошее, въ этомъ родѣ, что знаешь...“

И дѣвочка становилась въ позу и начинала махать руками, читая наизусть стихи Корнея и Расина.

Старика звали за кулисами не иначе, какъ *рыженькій амуръ на побѣгушкахъ*: онъ носилъ рыжій колпачекъ въ видѣ парика. Это названіе произошло оттого, что театральныя вѣстовицы провѣдали, что онъ когда-то бѣгалъ по домамъ съ разными товарами и нѣкоторыми записками. Другія называли его просто: *старымъ дуракомъ*, это казалось имъ правдоподобнѣе.

Итакъ, дѣвочка декламировала, фигуранты слушали и смѣялись, а *старый дуракъ*, обратя къ ней лѣвое ухо, стоялъ какъ древняя статуя богини вниманія, съ удовольствіемъ въ сердцѣ и улыбкой на лицѣ.

Вдругъ и *старый дуракъ* и молодая дурочка, дочь его, исчезли съ театра. Носились слухи за кулисами, что дѣвочка пустилась съ странствующими труппами, по провинціямъ, и въ сараяхъ разыгрывала королевъ, восхищая своимъ трагическимъ талантомъ.

За нѣсколько лѣтъ передъ симъ на первой Парижской сценѣ явилась актриса, которая свела съ ума зрителей и теперь сдѣлалась идоломъ французской публики. Въ ней узнали прежнюю фигурантку театра Эрика-Бернара. Первые французскіе поэты воспеваютъ ее въ стихахъ, журналы кадятъ ей ладонемъ, Дворъ носить ее на рукахъ. Она получаетъ 30.000 франковъ жалованья и требуетъ еще больше. Но теперь ее не зовутъ уже, какъ прежде *маленькой Элизой*; ея нынѣшнее имя:

Дѣвица Рашель.

II.

ПОСЛѢДНІЕ ДНИ КИНА.

Въ послѣдніе мѣсяцы своей жизни, великій англійскій трагикъ Кинъ, часто посѣщалъ небольшой островъ Твикингамъ, въ окрестностяхъ Лондона. Старикъ лодочникъ, который его туда перевозилъ, и теперь еще любить рассказывать, какъ онъ ожидалъ Кина поздно ночью послѣ окончанія представленія и плылъ съ нимъ потомъ на лодкѣ; какъ Кинъ гулялъ по острову до разсвѣта, любуясь луною, и къ утру возвращался въ Лондонъ. Въ трактирѣ, на островѣ, въ то время существовалъ дровосѣкъ, природный поэтъ и Кинъ любилъ слушать его стихи. Когда онъ услышалъ первое его стихотвореніе, онъ пришелъ въ такой

восторгъ, что тотчасъ же заучилъ его наизусть и подарилъ поэту фунтъ стерлинговъ, уговаривая его пуститься въ бурное литературное море.

Кинъ постепенно терялъ силы и, наконецъ, сдѣлался такъ слабъ, что не могъ уже самъ выйти изъ лодки. Его на рукахъ переносили на крутой берегъ. Лодочникъ удивлялся, какимъ образомъ такой больной человѣкъ можетъ еще играть на сценѣ. Это побудило его попросить у трагика билета въ театръ. Въ первое представленіе Кина, нашъ лодочникъ отправился смотрѣть *Ричарда III* — Шекспира. „Я не вѣрилъ глазамъ!“ рассказываетъ перевозчикъ. „Какъ онъ вышелъ, такъ меня даже страхъ взялъ! Онъ мнѣ съ помостовъ показался просто великаномъ! Онъ такъ твердо и важно расхаживалъ и говорилъ такимъ громовымъ голосомъ, что мнѣ не вѣрилось, что это тотъ самый больной, котораго я перевозжу на островъ. На другой день онъ пришелъ къ перевозу такой хилый и слабый, какъ ребенокъ, что ходить учится. Онъ выпилъ съ полбутылки джину и тутъ только нѣсколько ободрился. Онъ всегда возилъ съ собою джинъ. Однажды утромъ, я это во вѣкъ не позабуду, пришелъ онъ на берегъ и плачетъ, какъ женщина; не можетъ слова вымолвить; рыдаетъ, какъ будто у него сердце разрывается на части. Это было въ тотъ самый день, какъ его покинула его Леди. Онъ мнѣ обнаружилъ всю душу: я утѣшалъ его по-своему, да гдѣ жъ намъ, простымъ людямъ, на господъ дѣйствовать утѣшеніемъ! Въ этотъ вечеръ онъ и водку свою отдалъ мнѣ. „Возьми!“ сказалъ онъ, „у меня и такъ сердце горитъ“. До самаго Твикингама не говорилъ онъ ни слова. Потомъ онъ позвалъ къ лодкѣ стараго дровосѣка и заставилъ говорить стихи: *къ улетающей ласточкѣ*. Тотъ говорилъ, — а Кинъ плакалъ. Съ того вечера онъ сталъ совсѣмъ другой: не стоналъ, не жаловался на боль, только все сидѣлъ, потупя голову. Бывало спросишь, что вы такъ печальны, Серъ Кинъ? Или опять какой недугъ приключился? „Нѣтъ!“ — отвѣчалъ онъ, — душа ноетъ, старикъ, на волю просится. „Вскорѣ потомъ онъ совсѣмъ пересталъ ходить ко мнѣ на лодку. Съ недѣлю не выдалъ я его. Разъ, утромъ, я пошелъ, было, на рынокъ, купить табаку; гляжу, прохода нѣтъ: народу гибель. Что такое? спрашиваю я. Развѣ не видишь? отвѣчали мнѣ: *Великаго Кина* хоронятъ. Я снялъ шляпу и пошелъ за гробомъ моего друга“.

III.

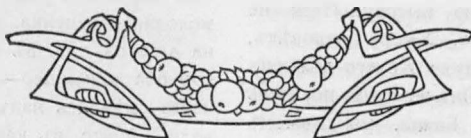
ЕДИНСТВЕННАЯ ШУТКА ПАГАНИНИ.

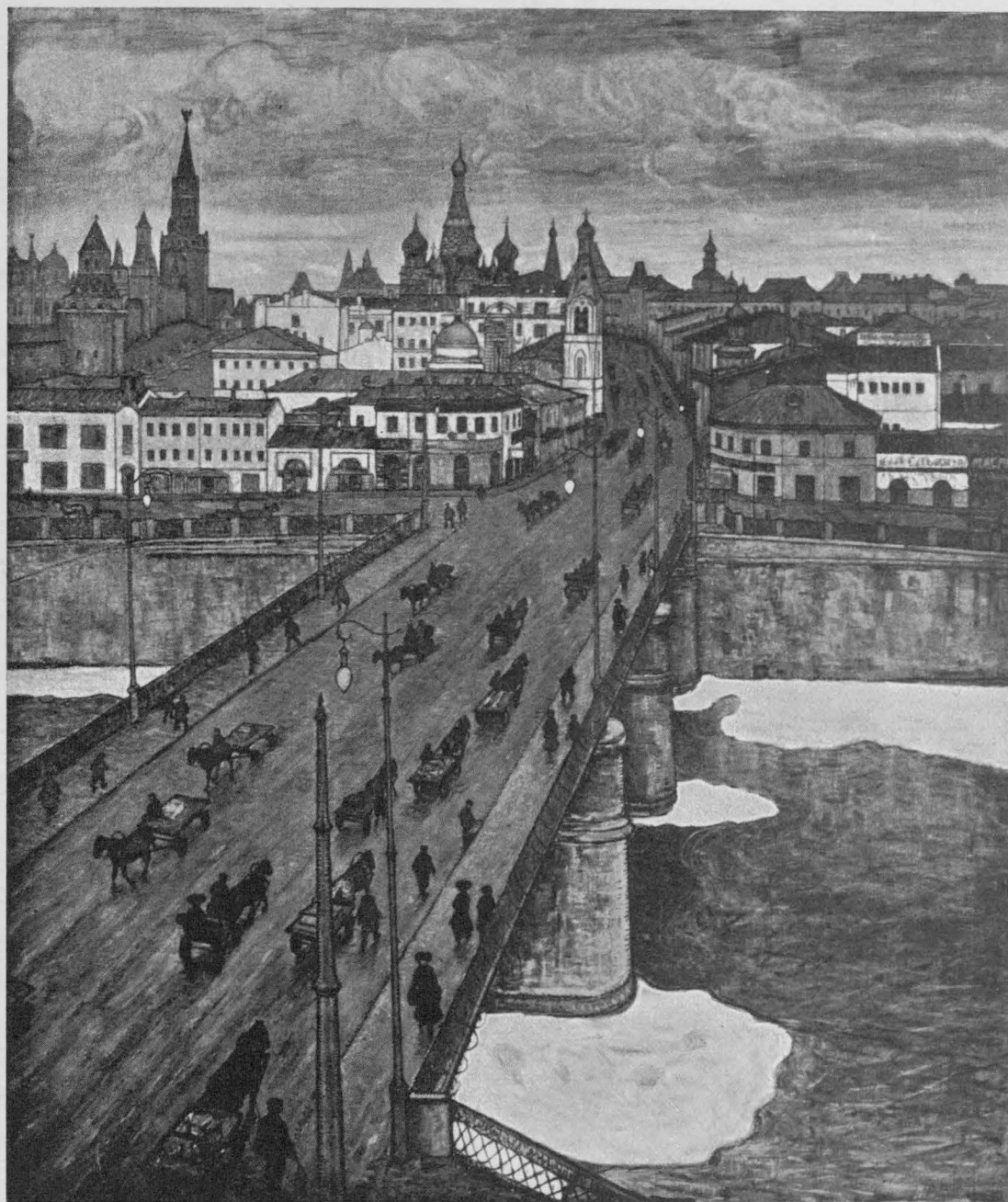
Серьезный, важный Паганини пошутилъ только однажды въ жизни и то — въ минуту смерти. Говорятъ, что послѣдняя статья его духовной состоитъ въ слѣдующемъ: „Хочу и требую. чтобъ моя любимая скрипка была со мною положена въ гробъ. Она помогала мнѣ въ жизни, вѣрно поможетъ и по смерти. Я сыграю на ней фантазію сатанъ и его челядинцамъ, если они вздумаютъ дѣлать мнѣ прижимки“.

Si non e vero, e ben trovato!

Собралъ и сообщилъ

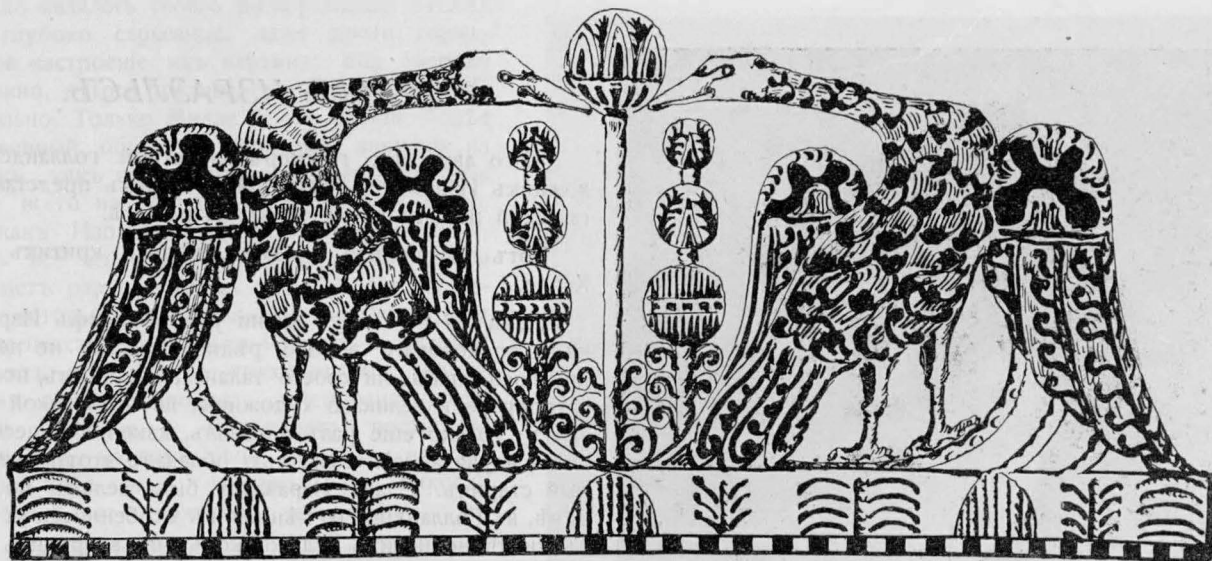
Олегъ.





Репродукція воспрещена.

В. И. ДЕНИСОВЪ и Д. Д. ВАРАПАЕВЪ. *Москворѣцкій мостъ.*
(Собраніе И. И. Флора).



В. Денисовъ.

О. Р.

АРХИТЕКТУРА, ВАЯНИЕ И ЖИВОПИСЬ.

ИСКУССТВО ИЛИ РЕМЕСЛО?

Исторія современной русской живописи отмѣчена мятежнымъ духомъ борьбы: въ выборѣ художественныхъ задачъ и трактовкѣ ихъ, въ темахъ и колоритѣ, въ краскахъ и линияхъ, — всюду пути исканій, стремленіе къ новому, всюду разнородныя теченія, бурныя волны которыхъ, встрѣчаясь и сталкиваясь другъ съ другомъ, то ввергаютъ въ бездну старые кумиры, то возносятъ новые, молодые...

Ничего подобного не было и нѣтъ въ современной намъ русской архитектурѣ. Она несомнѣнно осталась въ сторонѣ отъ общаго движенія, именно, въ то самое безпокойное время, которое такъ страстно переживалось русскимъ искусствомъ. И отъ этого тяжелого упрека не спасаетъ ея то обстоятельство, что въ теченіе сравнительно короткаго промежутка времени стили построекъ смѣнялись одни другими. Ибо, несмотря на кажущееся разнообразіе, самостоятельнаго творчества въ строительствѣ все же не проявилось.

Три стили завладѣвали попеременно воображеніемъ нашихъ зодчихъ за послѣдніе годы.

Наиболѣе популярный стиль „Модернъ“, или какъ его называютъ „Декадансъ“, явился плодомъ тѣхъ завоеваній въ искусствѣ, которые были сдѣланы художниками. Стиль, созданный такъ называемыми декадентами въ живописи, сталъ достояніемъ архитектуры, послѣ того какъ истинные революціонеры въ живописи и скульптурѣ вынесли на своихъ плечахъ всю тяжесть борьбы за новыя художественныя идеи. Вотъ и появился въ архитектурѣ новый стиль. Но, Господи, что это былъ за стиль? Русскіе зодчіе низвели его на ту же крайнюю ступень „удобопріемлемости“ для массовой публики, какъ это сдѣлали съ нимъ и фабриканты предметовъ роскоши въ витринахъ Кузнецкаго моста. Взгляните на любую новую постройку въ стилѣ „Декадансъ“, и вамъ рѣзко бросятся въ глаза отсутствіе гармоничнаго цѣлаго, безвкусная, дешевая фантастика, и совершенно невозможная орнаментовка. Были, конечно, интересныя постройки, но онѣ въ большинствѣ случаевъ представляли изъ себя слишкомъ ужъ рабскія подражанія тому, что создали въ этомъ направленіи западные строители, во главѣ съ Ольбрихомъ.

Къ „русскому“ стилю интересъ былъ пробужденъ опять-таки художниками. Но русскій стиль пользовался

сравнительно небольшимъ вниманіемъ у архитекторовъ, и если возводились постройки въ этомъ родѣ, то онѣ лишь доказывали, что авторы ихъ плохо восприняли сумрачную красоту и затѣйливый характеръ старо-русскихъ построекъ.

Заслуживающая вниманія попытка выстроить большой многоэтажный домъ въ русскомъ стилѣ была сдѣлана, какъ это ни странно, художникомъ. Мы разумѣемъ домъ Перцова, построенный по рисункамъ Малютина. И перестройка Третьяковской галереи не обошлась безъ участія художника: тамъ работалъ В. Васнецовъ.

Увлеченіе стилями „Модернъ“ и русскимъ смѣнилось увлеченіемъ стилемъ „émpire“.

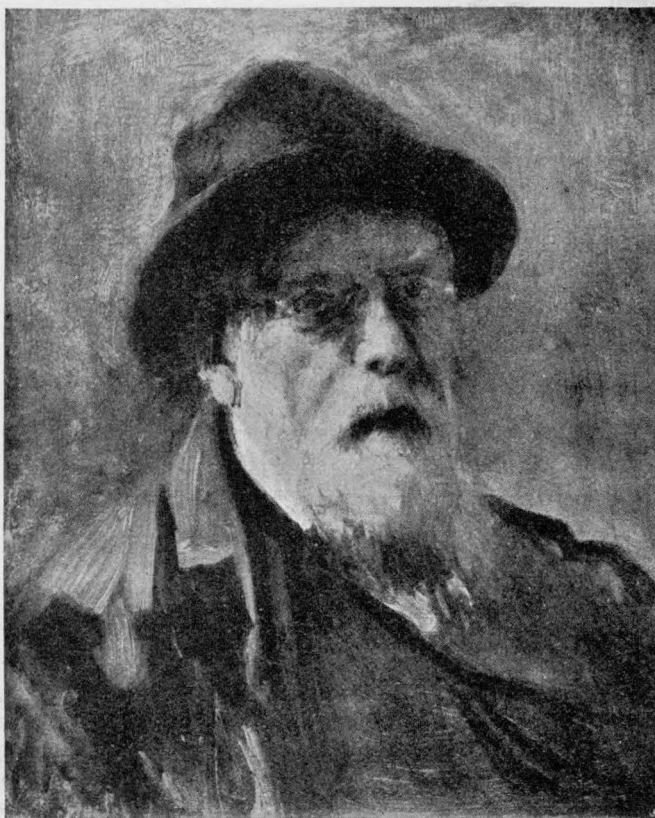
Опять-таки художникъ Борисовъ-Мусатовъ воскресилъ эпоху этихъ домовъ со стройными колоннами и спокойно гармоничными линиями. Можно было только привѣтствовать возвращеніе къ этому благородному характеру построекъ, послѣ опошленнаго „модерна“.

Однако зодчіе не замедлили расправиться съ „émpire“ по-своему.

Не желая копировать классическіе образцы „émpire“, строители стали прибавлять къ благородному стилю, въ значительныхъ дозахъ, свои измышленія и въ результатѣ создали грубую смѣсь „émpire“ съ модерномъ. Но даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда строители воздвигали постройки, какъ будто не выходя, и не желая выходить изъ строгихъ рамокъ взятаго ими стили, результаты получались въ большинствѣ случаевъ весьма неутѣшительные, и разница между старыми сохранившимися постройками и вновь воздвигнутыми — оставалась громадная, такъ какъ благородная простота, удивительная гармонія линий, мягкая монументальность старыхъ зданій совершенно не были усвоены современными зодчими.

Но ихъ новыя сооруженія являютъ собой лишь слабое подражаніе старымъ образцамъ. Сохранившіеся въ небольшомъ количествѣ старые особняки и большіе дома (частью испорченные новыми пристройками или перестройками), какъ живой укоръ стоятъ передъ современными зодчими. Не выручаютъ и новыя строительныя матеріалы: облицовочнымъ кирпичемъ злоупотребили, и онъ очень быстро опошвился, войдя въ обиходъ почти каждой колоніальной лавки, старающейся изукрасить имъ свой фасадъ.

Интересная, какъ вводный матеріалъ, маіолика, при цѣлесообразности ея примѣненія, является прекраснымъ



Иосифъ Израэльсъ.

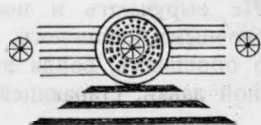
Автопортретъ.

украшениемъ, но маіолику стали употреблять всюду, даже и тамъ, гдѣ она вовсе неумѣстна. Въ послѣдніе годы воздвигается очень много новыхъ домовъ, число ихъ съ каждымъ строительнымъ сезономъ увеличивается, но всѣ эти сооруженія производятъ впечатлѣніе чего-то крайне громоздкаго, пестраго, преисполненнаго многихъ ухищреній: тутъ и „empire“, и „модернъ“, и смѣсь французскаго съ нижегородскимъ, но какъ мало среди этой массы сооруженій такихъ, которыя могли бы называться дѣйствительно произведеніями искусства!..

Казаковы, Гваренги, Баженовы, де-Баво и др. — эти истинные художники архитектуры — строили зданія разныхъ типовъ, строили казенные и частные дома, но во всѣхъ своихъ постройкахъ они умѣли оставаться большими мастерами, прекрасно понимавшими композицію и умѣвными создавать гармонично-простое и строгое цѣлое. Но что дала современная русская архитектура?!

Къ услугамъ нашихъ зодчихъ явилось большое разнообразіе строительныхъ матеріаловъ: и облицовочный кирпичъ, и маіолика, и имитация тесаного камня; техника строительства далеко ушла впередъ, но нѣтъ въ русскомъ зодствѣ нашихъ дней огня творчества, нѣтъ исканія, нѣтъ борьбы: искусство ступало передъ техникой, и произведенія ремесленнаго характера съ огромными претензіями и безконечно малымъ художественнымъ содержаніемъ — увы! — превалируютъ на рынкѣ нашей архитектуры.

Иванъ Кузнецовъ.



ЮСИФЪ ИЗРАЭЛЬСЪ.

12-го августа с. г. умеръ извѣстный голландскій художникъ Израэльсъ, послѣдній изъ трехъ представителей гаагской школы: Мари, Мовъ, Израэльсъ.

Вотъ что пишетъ о немъ нѣмецкій критикъ Эрикъ Ханке:

„...на 87-мъ году жизни умеръ Иосифъ Израэльсъ, на долю котораго выпало рѣдкое счастье не пережить ни своей славы, ни своего таланта; напротивъ, послѣдній автопортретъ великаго художника на берлинской „Secession“ только еще разъ показалъ, какой юношеской силой и неувядаемой свѣжестью обладалъ этотъ удивительный старикъ. Слава Израэльса была велика, но на родинѣ, въ Голландіи, его цѣнили въ особенности за то, что въ числѣ немногихъ художниковъ онъ возродилъ блескъ и красоту старой голландской живописи. Впервые Израэльсъ выдвинулся на лондонской выставкѣ въ 1862 г., потомъ сталъ извѣстенъ въ Америкѣ, много лѣтъ позднее во Франціи и Германіи, и только послѣ окончательнаго переселенія своего въ Гаагу, въ 1871 г., имя его приобрѣло на родинѣ широкую популярность. Къ этому времени относятся его лучшія произведенія: „Одиночество“, „На склонѣ лѣтъ“, „Сынъ стараго народа“ и др. И хотя позднѣйшія произведенія его и не отвѣчали вкусамъ голландцевъ въ той мѣрѣ, какъ первыя, даже болѣе слабыя, сопоставленіе именъ Рембрандта и Израэльса оставалось всегда въ полной силѣ“.

Свой путь Израэльсъ совершилъ не легко и не скоро. Онъ началъ съ сентиментальныхъ жанровыхъ картинъ, во вкусѣ Дюссельдорфской школы, затѣмъ перешелъ къ историческимъ полотнамъ и только на сороковомъ году жизни, послѣ пребыванія въ небольшомъ рыбацьемъ поселкѣ — Цандвоортъ, онъ нашелъ свое призваніе: въ Цандвоортѣ ему пришлось жить бокъ-о-бокъ съ бѣднотой, съ мѣстнымъ населеніемъ; видѣть окружающую нужду, горе, трудъ и съ тѣхъ поръ „трудящимся и обремененнымъ“ посвятилъ онъ всю силу своего дарованія. Нужду и человѣческое горе окутала онъ той же поэтической туманной дымкой, какой окутаны всѣ его фигуры и ландшафты. Отсюда глубокий лиризмъ его произведеній, его органическое сродство съ Рембрандтомъ — художникомъ „внутреннихъ переживаній“. Объ этомъ лиризмѣ говоритъ и нѣмецкій художникъ Либерманнъ въ своей интересной книгѣ, посвященной Израэльсу: „...живопись Израэльса — это стихотвореніе въ краскахъ, это „пѣснь народа“ — наивная и простая, простая въ библейскомъ смыслѣ: въ ней все — чувство, непосредственность и опять... чувство“.

Израэльсъ нашелъ себя самого въ тѣхъ годахъ, когда вообще всѣ выдающіеся художники даютъ свои лучшія произведенія; умри онъ сорока лѣтъ — Голландія лишилась бы большого художника. До сорока лѣтъ Израэльсъ писалъ картины на историческія темы, „брелъ ощупью“ и только послѣ пребыванія въ рыбацьемъ поселкѣ Цандвоортъ, около Гаарлема, онъ ясно намѣтилъ свой путь.

Вначалѣ его картины изъ жизни рыбаковъ носили слегка сентиментальный характеръ: то были непремѣнно дѣти, провожающіе отца на барку, или женщины ожидающія возвращенія мужей у бурнаго моря; но мало-по-малу художникъ сталъ отдѣлываться отъ ложной чувствительности при выборѣ сюжета и простота, искренность настоящаго, глубокаго чувства, смѣлость и ширина композиціи, мощность исполненія заставили говорить о немъ какъ о преемникѣ великаго французскаго художника Милле. Обои́мъ присуща одна общая черта: для обоихъ

искусство являлось своего рода религией, отсюда всегда глубоко серьезное, даже почти торжественное настроеніе ихъ картинъ; оба творили убѣжденно, оттого произведенія ихъ дѣйствуютъ такъ сильно. Только Милле болѣе рѣзкій, болѣе мужественный, обращалъ особенное вниманіе на рисунокъ, какъ скульпторъ обращаетъ вниманіе прежде всего на силуэтъ, на абрисъ, на линію, тогда какъ Израэльсъ болѣе мягкій, нѣжный, сводилъ все къ основному тону; его палитра не блещетъ разнообразіемъ красокъ, но тѣ немногія, которыми онъ владѣетъ — даются ему въ совершенствѣ и въ расположеніи, и нюансировкѣ ихъ, онъ близко подходитъ къ своему великому соотечественнику — Рембрандту; его картины, какъ и у Рембрандта, построены исключительно на свѣто-тѣни: несмотря на глубокой основной фонъ, въ нихъ нѣтъ никогда убійственной для художника „черноты“.

Какъ и Рембрандта, его всецѣло поглощаютъ и занимаютъ не красочные, а свѣтовые эффекты: лучъ солнца, падающій черезъ окно. свѣтлое пятно на бѣлизнѣ чепчика и т. д.

Къ этой манерѣ Израэльсъ подошелъ въ Цандвоортѣ, что видно изъ его интереснаго письма къ Шмиту-Ахену (отъ 19-го ноября 1909 г.).

Вотъ что онъ пишетъ: „...одинъ изъ моихъ друзей,—я жилъ тогда въ Амстердамѣ,— часто рассказывалъ мнѣ объ одномъ дюссельдорфскомъ художникѣ, по имени Риттеръ, который нашелъ богатый и цѣнный матеріалъ въ голландскихъ деревушкахъ. А такъ какъ я уже чувствовалъ, что историческіе темы нисколько не „учатъ“ меня живописи, такъ какъ онѣ совершенно оторваны отъ природы, то я и отправился въ Цандвоортъ изучать людей, море, integrity. И что я при этомъ перешелъ къ другимъ краскамъ, къ другой композиціи—вполнѣ естественно. Когда учишься и хочешь достигнуть лучшаго, приходится работать и искать,—въ чемъ и гдѣ это „лучшее“. Иосифъ Израэльсъ“.

Къ первокласснымъ полотнамъ Израэльса нужно отнести: „Еврейскую свадьбу“, „Рыбака“, „Сына стараго народа“. Въ настоящее время всѣ они находятся въ Національномъ Амстердамскомъ музеѣ.



Максъ-Ли.

I. Израэльсъ.

Искательница раковъ.





ЗА РУБЕЖОМЪ.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ МЮНХЕНА.

I.

Лѣтъ десять тому назадъ Берлинъ занималъ руководящее мѣсто въ театральной жизни Германіи. Прежде чѣмъ попасть на второстепенныя сцены, каждая «молодая» пьеса должна была «пройти съ успѣхомъ» въ Берлинѣ; артисты пріобрѣтали «большое имя» только на берлинскихъ сценахъ.

За послѣднее время вліяніе это стало значительно ослабѣвать, и многіе театры, какъ-то Дюссельдорфъ, Гамбургъ, Мангеймъ, совершенно освободились отъ этой, во всѣхъ отношеніяхъ, тяжелой и неудобной централизаціи. Мюнхенъ, въ особенности. Его художественная жизнь имѣетъ свое собственное яркое теченіе, независимое отъ мнѣній и взглядовъ берлинской прессы и публики; больше того, теченіе это часто идетъ вразрѣзъ съ художественными тенденціями и взглядами прусской столицы. Такъ, на примѣръ, «провалившіеся» въ прошломъ году въ Берлинѣ «Цезарь и Клеопатра» и «Крысы» Гауптмана прошли въ Мюнхенѣ съ громаднымъ успѣхомъ благодаря и болѣе тщательной постановкѣ, и болѣе вдумчивому отношенію критики и публики. Такихъ примѣровъ за послѣднія десять-двѣнадцать лѣтъ очень много. То есть, говоря болѣе ясно: Мюнхенъ часто дѣлаетъ поправки непогрѣшному Берлину и ставитъ большой знакъ вопроса именно надъ этой непогрѣшимостью. Кромѣ того, Мюнхенъ имѣетъ передъ Берлиномъ одно преимущество, а именно: блестящій, лѣтній сезонъ. Благодаря своему исключительно живописному и удобному географическому положенію (дорога въ Тироль, въ Швейцарію, Италію, лежитъ черезъ Мюнхенъ), изобилію выставокъ и музеевъ, Мюнхенъ привлекаетъ лѣтомъ громадное количество иностранцевъ, а съ ними вмѣстѣ и «золотую волну». Поэтому оживленіе театрального сезона лѣтомъ нисколько не уступаетъ зимнему, ни въ художественномъ, ни въ матеріальномъ отношеніяхъ.

Мюнхенскіе «музыкальныя празднества» ничуть не ниже, на примѣръ, Байрейтскихъ, а всѣ свои «первыя» опыты Рейнгардъ, фактически, перенесъ въ Мюнхенъ.

II.

Въ Мюнхенѣ жилъ и работалъ лучший интерпретаторъ Вагнера, Феликсъ Моттль. Его утрата незамѣнима. Какъ композиторъ, Моттль не отличался ни оригинальностью, ни яркостью: его произведенія «опрятно-скучны», настоящія «капельмейстерскія» произведенія;

не было у него особеннаго чутья и какъ у руководителя театра (Моттль состоялъ директоромъ Принцъ-Регента театра). Онъ часто ошибался и въ выборѣ голосовъ, и въ оцѣнкѣ современныхъ музыкальных произведеній; такъ, на примѣръ, онъ едва мирился съ Рихардомъ Штраусомъ и совершенно не воспринималъ Шэнбергера, но онъ былъ величайшимъ дирижеромъ въ Германіи. Никто другой не могъ передать Моцарта съ той шутиливо-милой нѣжностью, какъ Моттль, ни у кого сила вагнеровскихъ лейтмотивовъ не звучала съ такой «громоподобной» всепокоряющей силой, какъ у Моттля. Неразрывной связью умѣлъ онъ спаять пѣвцовъ и оркестръ, какимъ-то чисто-«интуитивнымъ» чутьемъ схватывалъ онъ тончайшіе оттѣнки темпа, всѣ нюансы построенія. Съ какой сокрушающей мощью развивалось forte въ мотивахъ Зигфрида, какимъ прерывающимъ дыханіе, почти безшумнымъ рѣдло заканчивалъ онъ «Смерть любви» Изольды. А этотъ бѣшеный лихорадочный темпъ, которымъ онъ разрѣшалъ послѣдній всевозрастающій экстазъ въ Тристанѣ?!

Повторяемъ: какъ дирижеръ Моттль не имѣлъ себѣ равнаго. Отъ его рукъ, изъ его глазъ точно отдѣлялся волшебный флюидъ, сообщавшій оркестру сверхчеловѣческой подъемъ и силу. И первоклассные музыканты этого лучшаго въ Германіи оркестра съ радостью подчинялись обаянію и почти гипнотической силѣ своего руководителя.

Дирижерамъ, замѣнившимъ Моттля въ этомъ сезонѣ, не удалось заставить забыть о понесенной утратѣ. Всѣ они: и добросовѣстный Отто Лозе, и хорошо всѣмъ извѣстный Гуго Рёръ, и аффектированный вѣчно ищущей «оригинальностей» Густавъ Бредье, проявили только «добросовѣстную посредственность».

И, какъ ни грустно сознаться, но, кажется, что послѣ смерти Моттля и Малера въ Германіи едва ли найдутся дирижеры, равняющіеся имъ по силѣ и таланту.

Мукъ, Вейнгартнеръ, Никишъ—остались на своихъ мѣстахъ и... только. Что касается Рихарда Штрауса, то его интерпретація всегда интересна, но не всегда пріемлема: каждому музыкальному произведенію онъ придаетъ свою собственную окраску, свое пониманіе, свои темпы; иначе говоря, совершенно заново перестраиваетъ его. Такъ, на примѣръ, недавно, дирижируя Тристаномъ, онъ провелъ «Смерть любви» въ такомъ бѣшеномъ presto, что простить это можно было только Рихарду Штраусу. А что сдѣлалъ онъ съ Моцартомъ? Мюнхенскій Резинденцъ-театръ самый стильный рококо-театръ въ мірѣ; подъ руководствомъ Моттля, здѣсь шли Моцартовскія оперы въ необыкновенно стильномъ исполненіи и, вотъ, недавно, за роялемъ въ оркестрѣ сидѣлъ Штраусъ, аккомпанировавшій Sesso - речетативы. Было, конечно, очень ново и занимательно слѣдить за тѣмъ, какъ онъ чуть-чуть иронизируя, выявлялъ наивность великаго композитора, вводя въ аккомпаниментъ, неожиданно смѣлая, чисто «модернистскія» варіаціи, какъ онъ «дополнялъ и испра-

влять» текст мотивами современности: онъ комментировалъ Моцарта, онъ какъ бы подчеркивалъ все несоответствіе его «простоты, «наивности», «ясности» съ духомъ «исканій» и «отрицаній» нашего времени. То была сатира на Моцарта, но не Моцартъ, а съ подобной точкой зрѣнія можно долго и много спорить.

Такимъ образомъ, Вагнеровскимъ фештишамъ этимъ лѣтомъ не доставало Моттля. Нс, именно, благодаря отсутствію «внушенія» ко многому сдѣлалось возможнымъ отнестись болѣе хладнокровно и критически. И потому многое, что въ пылу восторга принималось на вѣру, теперь подверглось строгому обсужденію. Такъ, напримѣръ, инсценировка «Гибели боговъ» очень богатая, тщательная, но ей не достаётъ «скульптурной простоты» тѣхъ декорацій, къ которымъ насъ приучилъ за послѣдніе годы Рейнгардъ; декораціи въ Принцъ-Регентъ театрѣ слишкомъ громоздки и старомодны. Бернардъ Шоу не безъ основанія подвергъ ихъ злѣйшей критикѣ. Вообще, теперь въ Германіи особенно зорко слѣдятъ за всѣмъ тѣмъ, что касается Вагнера и его школы, уже намѣчается тенденція (статьи нѣмецкаго критика Юліуса Баба, Манна, Шоу и др.) новыхъ исканій, новыхъ классическихъ формъ въ духѣ Гёте, освобожденія отъ «нагроможденій», отъ «стиля барокко», отъ всего, что органически не связано съ психологіей нашего времени; та «гибель боговъ», о которой говорилъ и которую предрекалъ Нитцше въ своей книгѣ о Вагнерѣ, отчасти начинается сбываться, по крайней мѣрѣ, въ Германіи.

III.

Остается еще сказать нѣсколько словъ о Рейнгардѣ, объ этомъ «магѣ и чародѣѣ», заставшемъ говорить о себѣ всю Европу. Большая опасность его «цирковыхъ представленій» состоитъ въ томъ, что арена цирка убиваетъ детали, искажаетъ и поглощаетъ перспективу. Здѣсь имѣетъ цѣну только «звучное слово» и «прекрасный жестъ», а каждая серьезная попытка передать «психологичность» проходить или безслѣдно, или кажется просто смѣшной. Большие артисты часто стушевываются, незначительные слишкомъ выдвигаются. Нѣмецкая критика и литература въ продолженіи долгихъ лѣтъ съ трудомъ прививала нѣмецкой публикѣ новый взглядъ на сценическое искусство, подчеркивая тотъ фактъ, что оно покоится не исключительно на «звонкомъ словѣ» и «прекрасномъ жестѣ», что есть болѣе тонкія и не менѣе важныя переживанія, чѣмъ примитивы.

И, вотъ, теперь лучшій режиссеръ Германіи проводить именно принципъ «примитива», неудивительно, что, несмотря на чисто внѣшній успѣхъ,—лучшіе умы Германіи относятся очень сдержанно и скептически къ затѣямъ Рейнгарда.

Нужно надѣяться, что Рейнгардъ, какъ большой художникъ, найдетъ, въ концѣ-концовъ, настоящій путь и разъ навсегда откажется отъ такихъ «трюковъ», какъ, напримѣръ, «Прекрасная Елена», а перейдетъ къ болѣе серьезнымъ и художественнымъ задачамъ.

По рукописи Д-ра Л. Фейхтвангера

О. К.



ТЕАТРЪ К. НЕЗЛОБИНА.

ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ „ПСИША“.

«...Каждый знаетъ, что въ десятилѣтнее время и меньше начальники, управляющіе отдѣленными городами отъ столицы Россіи, придумали съ корпусомъ тамошняго дворянства заводить благородныя и полезныя забавы; вездѣ слышимъ театры, построенные и строящіеся, на которыхъ заведены довольно изрядные актеры... Благородное русское дворянство, вошедшее во вкусъ благонравнымъ воспитаніемъ, находитъ свою забаву, вмѣсто отдохновенія въ зрѣніи театра и въ прочихъ безбуйственныхъ удовольствіяхъ, просвѣщеніе торжествуетъ, благонравіе и нѣжность въ обхожденіи, жестокость исчезаетъ, забавы буйственныя оставлены всегда, даже въ отдаленныхъ русскіихъ провинціяхъ...—такъ писалъ въ 1787 году одинъ современный писатель... Но дѣйствительная жизнь была очень далека отъ такого облагораживающаго вліянія. Крѣпостные «храмы Мельпомены» у русскихъ грансенъеоровъ, копировавшихъ въ своихъ помѣстіяхъ «славную Версалію», вписали лишь новую драматическую страницу въ исторію рабовладѣнія. Они создавали въ средѣ крѣпостной челяди интеллигенцію; они пробуждали въ рабѣ человѣческія достоинства, и тѣмъ ужаснѣе становилось крѣпостное иго. Сколько трагедій происходило на этой почвѣ, сколько талантовъ погибло на крѣпостныхъ подмосткахъ! Развитой индивидуальности не выносимо было переживать всѣ тѣ униженія, оскорбленія, издѣвательства, съ которыми почти неизбѣжно были соединены «фигуранство» на сценѣ—вѣдь, для барина все это была забава, мода, которой считалъ долгомъ подражать даже самый незначительный провинціальный помѣщикъ. У него должны были быть свои музыканты, свои живописцы, свои оперные и драматическіе артисты. Онъ гордился ими, онъ

дѣлалъ изъ нихъ доходную статью, торгуя живымъ товаромъ, онъ дѣлалъ изъ нихъ гаремы, услужливо представляя гостямъ въ торжественные случаи. А въ обычные дни всѣ эти «Псиши» исполняли вновь обязанности дворовыхъ дѣвокъ. Вспомнимъ, какъ знаменитый Кипренскій исполнялъ у своего господина обязанности лакея и маляра, вспомнимъ, какъ высокоодаренные музыканты отрубали себѣ пальцы, чтобы избѣжать униженія услаждать барскіе вкусы. Сухія хартіи прошлаго полны этими ужасами. И лишь счастливый случай выводилъ на дорогу крѣпостного артиста, дѣлая его гордостью русской земли. Проклятіе этому кошмарному времени, проклятіе тому «торжеству просвѣщенія», которое привѣтствовалъ публицистъ XVIII вѣка!

Вотъ эту закулисную сторону меценатства искусства и просвѣщенія представилъ въ своей пьесѣ г. Бѣляевъ. Авторъ былъ въ исключительно благопріятныхъ условіяхъ. Мемуары даютъ богатѣйшій матеріалъ для воспроизведенія быта и психологіи крѣпостного артиста. Здѣсь не приходится выдумывать сюжета, а лишь черпать изъ подлинныхъ жизненныхъ актовъ. Передъ нами во всѣхъ подробностяхъ развертываются драматическія картины, полныя не только жизненного, но и психологическаго интереса. Можно лишь удивляться, какъ до сихъ поръ русскіе драматурги не подошли къ этой темѣ.

Въ нашу задачу не входитъ оцѣнка произведенія г. Бѣляева въ литературномъ отношеніи. Для насъ интересно, насколько историческая правда соблюдена въ пьесѣ г. Бѣляева, тѣмъ болѣе интересно, что за послѣднее время начинаетъ входить въ моду историческій романъ и историческая пьеса. И, подчасъ, исторія весьма рѣзко расходится съ трактовкой сюжета въ литературномъ произведеніи. Быть можетъ, писатель и долженъ творчески переживать духъ

былой «эпохи», но онъ въ то же время въ своемъ «творчествѣ» долженъ быть очень и очень остороженъ. Иначе легко можетъ получиться только грубое искаженіе исторіи. И примѣръ на-лицо. Новый романъ г. Мережковского, посвященный эпохѣ Александра (печатается въ «Русской Мысли») при всѣхъ своихъ литературныхъ достоинствахъ, при всемъ искусствѣ г. Мережковского къ «творческому переживанію», можетъ только вызвать рѣшительный протестъ со стороны историка. Какой смыслъ исторической пьесы, когда въ ней не соблюдены самыя элементарныя требованія исторической правды. Въ этомъ отношеніи пьеса г. Бѣляева выступаетъ въ выгодномъ свѣтѣ. Онъ далъ жизненную картину, и было бы небезполезно сотоварищу г. Бѣляева по редакціи «Новаго Времени» Меньшикову, еще такъ недавно писавшему чуть ли не апофеозъ крѣпостному праву за его благотворное вліяніе на русскую культуру, посмотреть пьесу своего сотоварища по перу. Авторъ «Псиши» не послѣдовалъ за писателемъ XVIII вѣка, не послѣдовалъ и за Меньшиковымъ, а далъ именно то, что было въ жизни. Пьеса даетъ изображеніе не культурнаго и моральнаго вліянія на помѣщичью среду крѣпостного театра, а драматической стороны быта крѣпостного артиста. Вы видите несомнѣнное знакомство автора съ эпохой, знакомство, проявившееся въ мелочахъ, въ обрисовкѣ типовъ, среды и отдѣльных аксессуаровъ. Однако, историкъ и здѣсь можетъ сдѣлать рядъ возраженій. Сознательно или безсознательно г. Бѣляевъ взялъ въ основу своей пьесы сюжетъ, который, конечно, могъ быть въ дѣйствительности, но могъ быть лишь въ видѣ исключенія. И описывая исключенія, онъ сильно, по нашему мнѣнію, повредилъ своей пьесѣ и неизбежно впалъ въ шаблонъ старыхъ мелодрамъ.

Когда происходитъ дѣйствіе въ произведеніи г. Бѣляева, можно установить самыя точныя даты. Въ качествѣ директора придворныхъ театровъ, въ пьесѣ фигурируетъ А. В. Храповицкій, слѣдовательно, это 1789—91 гг. Дворянинъ Незнаевъ, говоритъ о Радищевѣ, какъ о своемъ идейномъ учителѣ. «Путешествіе» Радищева вышло изъ печати лѣтомъ 1790 г., а 4 сентября того же года надъ нимъ былъ произведенъ уже приговоръ.

Итакъ, въ сущности дата дана очень опредѣленная. И вотъ при такихъ условіяхъ говорить въ пьесѣ о «петербургскомъ сквознякѣ», т.-е. о либеральныхъ теченіяхъ не приходится. Это было время усиленной реакціи, и въ правительствѣ, и въ дворянствѣ. Поэтому, весь фактъ пьесы ложенъ, петербургскій посланникъ отъ Государя до нельзя шаблоненъ. Непонятна и завязка пьесы. Крѣпостная артистка Лиза Огонькова является артисткой Императорскихъ театровъ (кстати, почему она величаетъ себя артисткой «Эрмитажа», вѣдь Эрмитажъ Екатерины II—учрежденіе, отнюдь не совпадающее съ Императорскими или придворными театрами), отпущенной на волю своимъ помѣщикомъ. Это совершенно непонятно. Такіе помѣщики, какъ Калугинъ, не отпускали на волю за таланты своихъ крѣпостныхъ артистовъ, они часто посылали ихъ въ Петербургъ или Москву учиться для усовершенствованія. И эти артисты, затѣмъ, блистали на помѣщичьей сценѣ, продавались за хорошую цѣну, скупались для Императорскихъ театровъ, или кончали самоубійствомъ и т. д. И очень немногіе выкупались. Повидному, все это является результатомъ любви автора окрашивать дѣйствія Петербурга въ розовый свѣтъ. Отзывается большой стариной разсказъ Лизы, какъ она бросилась въ театрѣ на колѣна передъ Екатериной II. Это такая избитая въ литературѣ сцена, и весьма мало характерная для эпохи, когда специальный указъ запрещаетъ какія-либо жалобы крѣпостныхъ на своихъ помѣщиковъ...

Мы уже говорили, что отдѣльные персонажи, какъ исторические портреты, иногда несомнѣнно подлинны. Напримѣръ, помѣщикъ Калугинъ, его правая рука «Турка»—мелкопомѣстный дворянинъ, состоящій на службѣ у грансеньера, барская любовница, носящая на своей груди портретъ по-

мѣщика, какъ своего рода «придворный» знакъ, который передается той «фрейлиной», которая въ данный моментъ въ фаворѣ—все это жизненные черты.

Типъ «петиметра»—тоже жизненная фигура и для 90 г., при воспоминаніи о которомъ невольно приходитъ на память знаменитая юмористическая публикація въ Новиковскомъ «Трутѣ» за 1769 г.: «Молодого поросенка, путешествовавшего по чужимъ странамъ, чтобы получить образованіе и возвратившагося совершенно свиньей, можно будетъ видѣть безъ денегъ на всѣхъ улицахъ столицы». Типъ жизненный и для 1911 г. Достаточно указать, что костюмъ «петиметра» точное, повидному, воспроизведеніе съ моднаго журнала 1792 г.

Маленькимъ анахронизмомъ въ пьесѣ является только ссылка на «Московскіе журналы», ихъ роль была уже давно сыграна. Общественные мотивы исчезли въ нихъ въ тотъ моментъ, къ которому, очевидно, приурочена пьеса.

И тотъ «мартинистъ» также вызываетъ нѣкоторыя замѣчанія. Нѣсколько сантиментально-настроенныхъ мечтателей о свободѣ—жизненный типъ, только зачѣмъ онъ сдѣланъ послѣдователемъ Радищева. Вѣдь, «Мартинистъ»—слѣдуемъ терминологіи Бѣляева, послѣдователь Новикова и Шварца, а не Радищева, горячаго противника мистицизма. Къ тому же Шассонъ въ 1790—91 гг. будетъ говорить отнюдь не языкомъ Радищева. Конечно, это мелочь, допустимая въ беллетристическомъ произведеніи...

И въ общемъ, пьеса г. Бѣляева была бы удачной исторической картиной, если бы была болѣе выдержана въ ней историческая перспектива.

С. Мельгуновъ.

«ПСИША». Представленіе въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ прологомъ Юр. Бѣляева.

Пьеса глухого времени Екатерининскаго барства, картины изъ жизни крѣпостного театра, съ сюжетомъ изъ быта актеровъ XVIII вѣка въ типичной дворянской усадьбѣ.

Конечно, авторъ не хотѣлъ возсоздать только бытовую картину крѣпостного театра, и, пожалуй, по его замыслу, это и не главное. Слишкомъ рельефно выступаютъ тѣ сцены, когда большая актриса, а теперь полупомѣшанная старуха, смотрительница крѣпостныхъ актеровъ, Сорокодумова грезитъ о минувшемъ творчествѣ и сквозь призму оскорбленій и ужасовъ холопской жизни вспоминаетъ о какомъ-то огнѣ вдохновенія, который, разъ зажегшись въ ней, не угасаетъ, не меркнетъ. Не случайно въ пьесѣ и то, что Псиша видитъ какое-то необычайное озареніе, какой-то разливающийся свѣтъ, когда эта старуха Сорокодумова въ полномъ и, можетъ быть, мудромъ безуміи проклинаетъ истязателей подневольныхъ актеровъ и готовится заколотъ себя у подножія музы; не случайно, что въ эту минуту Псиша видитъ свѣтъ вокругъ старухи, видитъ, какъ онъ разливается на нее, Псишу, и на всѣхъ актрисъ. Этотъ свѣтъ прорѣзаетъ тьму прошлаго и, дѣйствительно, вспоминаешь объ угрюмыхъ, забытыхъ усадьбахъ, полныхъ мрака и истязаній, объ ихъ страшныхъ театрахъ, вспоминаются невольныя первыя зоры русской сцены, потому что именно оттуда, изъ нѣдръ крѣпостного театра, насыщалась талантами столица. Этотъ общій уклонъ мыслей и чувствъ автора пьесы переданъ зрителю. Видѣли грубость, колоритъ, эпоху и чувствовали идею пьесы. Но авторъ въ прежнихъ своихъ вещахъ, также возсоздавая эпоху, стилизуя еще кое-что, никогда не подчеркивалъ идейнаго содержанія своихъ пьесъ. И одни видѣли въ его сценахъ просто изображенія старыхъ лѣтъ, другіе чувствовали нѣчто большее. Въ своей новой пьесѣ «Псиша», авторъ рѣшилъ объяснить зрителямъ смыслъ пьесы и не только для этого заставилъ своихъ героевъ нѣсколько разъ говорить въ публику, но и написалъ прологъ, который произноситъ актеръ въ самомъ началѣ пьесы передъ закрытымъ занавѣсомъ. Зрителю оставалось только

убѣждать ли они его, зрителя, въ справедливости заранее произнесенныхъ убѣждений автора или нѣтъ?! Кое-что, впрочемъ, сильно мѣшало этому. Видны были «швы» пьесы. Видѣлся авторъ, кое-что выдумавшій о томъ времени, кое-чѣмъ воспользовавшійся по немногочисленнымъ свидѣтельствамъ старины о жизни крѣпостного театра. Главные персонажи и положенія взяты прямо изъ подлинныхъ упоминаний,—изъ документовъ, только нѣсколько перепутаны, перестроены, и получился только рядъ бытовыхъ сценъ. Мѣшала еще языкъ. Языкъ того времени, то цѣлыми кусками куда-то проваливался въ пьесѣ и замѣнялся нынѣшнимъ, чуть поддѣланнымъ подъ старину языкомъ, то, какъ въ третьемъ актѣ, сплошь затоплялъ всѣ первыя сцены, и получалась заплатка изъ Екатерининскаго языка. Но все же эпоха была. И вотъ двѣ трагическія фигуры крѣпостного театра: медыньскій дворянинъ Башкинъ, по прозванію Турка, приживалъ, истинный творецъ крѣпостного театра Калугина, несущій въ своей душѣ сознаніе того, какими звѣрскими средствами онъ поддерживалъ эту господскую забаву, и другая фигура, фигура бывшей актрисы, старухи, воспитавшей въ Псишѣ, въ Лизаветѣ Огоньковой, истинный талантъ, изъ крѣпостной дѣвки сдѣлавшей ее придворнаго російскаго театра актрису,—это Сорокодумова.

Д. Я. Грузинскій, исполнитель роли Турки, передалъ тотъ внутренній трагизмъ и внѣшнюю грубость, тотъ отпечатокъ отвратительности и своеобразнаго страданія, который, такъ понятно, не былъ замѣченъ ни бариномъ, ни дворней, ни актерами, ни даже Псишей. А. И. Третьякова, исполнительница Сорокодумовой, не нашла въ себѣ средствъ хоть сколько-нибудь передать этотъ сложный психологически образъ. То, что она въ сильныхъ мѣстахъ переходила на шепотъ и задыхалась, то, что она держалась слишкомъ «бытовой» стороны, не помогло ей раскрыть духовное содержание типа и ея образъ не соответствовалъ типу пьесы, все было не то и даже внѣшне не то. Но вотъ Псиша, этотъ ароматъ всей пьесы, художественный синтезъ ея,—вполнѣ удалась Д. М. Вадимовой, исполнявшей эту роль. Голосомъ, легкостью, простотой глубокаго чувства, изяществомъ, порой силою естественныхъ движеній она убѣдила въ томъ, что это она Псиша, бывшая крѣпостная Калугина, въ самомъ дѣлѣ могла очаровать капризную толпу придворныхъ эlegantнаго Эрмитажа, петербургскій Екатерининскій салонъ, это она въ глубинѣ несознаваемыхъ мыслей знаетъ власть своего творчества. Вѣрнымъ времени и стилю пьесы былъ А. П. Нелидовъ, исполнявшій роль владѣльца крѣпостного театра, Калугина, и даже жалко бывало минутами, что проскальзывали въ сильныхъ сценахъ театральныя интонаціи, потому что чувствовалось и въ мимикѣ, и въ гримѣ, и въ голосѣ, что это крѣпостникъ половины XVIII вѣка. Степаниду, «барскую» барыню, играла О. Н. Миткевичъ, но мы воздерживаемся высказать какое-либо опредѣленное сужденіе объ этой исполнительницѣ, въ виду эпизодическаго характера ея роли въ этой пьесѣ. В. И. Лихачевъ, игравшій роль перваго танцора, не могъ почувствовать себя дворовымъ, Ванькой Плетнемъ; онъ бывалъ жалокъ, трогателенъ, трагиченъ, но онъ не былъ крѣпостной актеръ Калугинскаго театра, а былъ теперешній московскій актеръ съ обычными своими приемами.

Декоративная постановка пьесы, созданная А. А. Араповымъ, оставила впечатлѣніе большой вдумчивости и вкуса. Что касается нѣкоторыхъ деталей въ обстановкѣ и что касается вообще декораций, то нельзя все-же не сказать вотъ о чемъ. Первый актъ какъ-то вылѣзалъ сравнительно съ остальными тремя актами. Намѣренная примитивность, какъ бы рѣзкія особенности этой эпохи варваризованнаго запада, и въ декорацияхъ, и въ нѣсколькихъ вещахъ обстановки, все было рѣзко и общо. Слѣдующая декорация была написана просто, подробно, археологически, по мотиву одного изъ крыльевъ Останкинскаго дворца. Третій актъ, какъ будто, гармонировалъ по замыслу художника съ первымъ и хоро-

шо, однако вниманіе было устремлено на огни, на фейерверкъ. А четвертый очень напоминалъ одинъ похожій сюжетъ Бенуа, т.-е. былъ опять-таки не въ стилѣ эпохи. Въ первомъ актѣ на стѣнахъ рѣзко расцвѣченные обои. «Тапицирныя» отдѣлки тогда ужъ вводились, но во флигелѣ актрисы такая необычная отдѣлка едва-ли возможна. Былъ очень характеренъ для времени сундукъ съ расписной изнутри крышкой, но круглые столики, это—не Екатерининскіе столики, и характеръ намѣренно дурно сработанной мебели, (какъ бы для подчеркиванія, что это работа «своихъ» крѣпостныхъ Калугина) пожалуй, не тотъ. Въ усадьбахъ такого пошиба, какой изображена А. А. Араповымъ усадьба Калугина, деревянныя вещи всѣ отъ кенкетъ до рабочихъ ящиковъ удивительно художественно сработаны.

Представленіе шло подъ шумные аплодисменты зрителей. Видимо, понравилась и «выдумка» пьесы, и неизвѣстность воскрешеннаго быта, и трогательность отношенія автора къ первымъ русскимъ актрисамъ. Оттого много разъ вызывали и автора, и исполнителей его пьесы.

Вас. Сахновскій.



ХРОНИКА.

МОСКВА.

— Въ настоящее время Скрябинъ занятъ писаніемъ „Мистериі“, которая явится грандіознѣйшимъ по замыслу произведеніемъ композитора.

Инцидентъ Шалаяпинъ—Коровинъ. Ѳ. И. Шалаяпинъ привлекаетъ К. А. Коровина къ третейскому суду, которому подлежитъ разрѣшеніе принципиально — важнаго и интереснаго вопроса: можетъ ли художникъ продать чей-либо портретъ безъ разрѣшенія лица, съ котораго писанъ портретъ?

К. А. Коровинъ написалъ превосходный портретъ Ѳ. И. Шалаяпина. На портретъ накинута масса поклонницъ и поклонниковъ пѣвца и художника, не жалѣя крупныхъ денегъ для пріобрѣтенія портрета „короля оперы“. Но портретъ упорно хранился въ мастерской художника. И это продолжалось долгое время.

И вдругъ, къ изумленію своему, пѣвецъ узнаетъ что К. А. Коровинъ продалъ его портретъ коллекционеру М. И. Терещенко. Inde—ira. (Отсюда—гнѣвъ). Третейскій судъ созывается сейчасъ-же, по возвращеніи артиста въ Москву. Большинство художниковъ, съ которыми намъ приходилось бесѣдовать по поводу этого инцидента, защищаютъ право г. Коровина поступить такъ, какъ онъ это сдѣлалъ.

„Художникъ, — говорятъ они, — имѣетъ нравственное право уступить свое твореніе собирателю картинъ. Этимъ путемъ портретъ знаменитаго человѣка становится достояніемъ общества. М. И. Терещенко является продолжателемъ почтеннаго дѣла извѣстнѣйшаго коллекционера Терещенки, владѣльца выдающагося собранія картинъ. Его коллекція не принадлежитъ къ числу какихъ-нибудь закрытыхъ частныхъ собраній, это доступная обширнѣйшему кругу посѣтителей, богатѣйшая галерея,—одна изъ лучшихъ въ Россіи“.

Л а в р ы Ш а л а я п и н а. „Лавры Шалаяпина“ не даютъ спать г. Смирнову извѣстному тенору Императорскихъ театровъ. На почвѣ артистическаго самолюбія между г. Смирновымъ и директоромъ Императорскихъ театровъ возникъ серіозный конфликтъ. Московскому басу сдѣлано исключеніе; вопреки строжайшему запрету артистамъ казенной оперы пѣть на бисъ, для г. Шалаяпина законъ, оказывается, не писанъ. Ему одному позволено

биссировать. Въ Петербургъ теноръ Смирновъ во время представленія оперы „Фаустъ“ по требованію публики, повторилъ арію Фауста. Директоръ Императорскихъ театровъ дѣлаетъ ему въговоръ. Артистъ негодуетъ, заявляя:

„Чѣмъ я хуже Шаляпина? Не считаю себя ниже его!...“ И онъ грозитъ отставкой, если г. Теляковский не уравниетъ его съ г. Шаляпинымъ „въ правахъ“.

„Гибель боговъ“ и хожденія ихъ по мукамъ. Событіе дня, предметъ толковъ и споровъ въ обширномъ музыкальномъ мірѣ Москвы—отмѣна „Гибели боговъ“. Вся Москва съ нетерпѣніемъ ожидала постановки знаменитой вагнеровской драмы и была крайне непріятно поражена отмѣной спектакля, объявленной, къ тому же, передъ самымъ началомъ оперы, во вторникъ 6 октября. Причина отмѣны—болѣзнь г-жи Балановской и г. Павловскаго. Въ теченіе цѣлаго часа кассы театра осаждались многочисленной публики, не соглашавшейся слушать, въ замѣнъ „Гибели боговъ“, предложенную ей „Майскую ночь“. Изумили всѣхъ порядки Большого театра:

„Неужели на сценѣ столичнаго театра можетъ быть такой недостатокъ въ составѣ труппы,—говорили недовольные изъ публики,—что никакъ не могли найти, кѣмъ замѣнить двухъ захворавшихъ артистовъ? И это въ образцовомъ міровомъ театрѣ?“ А между тѣмъ, постановка оперы привлекаетъ къ себѣ исключительный интересъ. Готовили ее долго, съ большою любовью вложили въ дѣло много труда.

Трудъ этотъ мало найдетъ для себя примѣненія. Говорятъ, опера пойдеть не болѣе пяти разъ: одинъ разъ внѣ абонементъ и четыре раза въ абонементъ. И всѣ планы о вагнеровскомъ циклѣ въ Великомъ посту рухнули, по слухамъ, окончательно. Передаютъ, что не только не состоится самый циклъ, но и дальнѣйшія оперы его не будутъ поставлены въ отдѣльности.

Первый спектакль „Гибели боговъ“ состоится 10 октября.

Чествованіе К. О. Вальца. Великій „волшебникъ, магъ и чародѣй“ Императорской сцены, какъ единогласно признали г. Вальца всѣ многочисленные его почитатели и почитательницы, сердечно и торжественно справлявшіе его 50-лѣтній юбилей, сохранилъ, не взирая на годы и непрерывные, обильные труды, всю энергію былыхъ молодыхъ годовъ. Это и было предметомъ горячихъ похвалъ и рѣчей, произносившихся въ день его юбилея, какъ въ театрѣ, такъ и въ Литературно-Художественномъ кружкѣ. Много вѣнковъ и цѣнныхъ подношеній. Среди тостовъ — большая прочувственная рѣчь г. Собинова. Масса телеграммъ: отъ г-жъ Фадотовой, Ермоловой и мн. др.

Балетъ „Корсаръ“ возобновляется въ текущемъ сезонѣ, репетиціи ужъ начались. Въ связи съ этимъ дебюты молодыхъ танцовщицъ перенесены съ декабря на январь, такъ какъ до этого времени весь трудъ и время руководителей балета уйдеть на подготовку „Корсара“.

Л. В. Собиновъ будетъ пѣть въ „Орфеѣ“ Глюка сначала въ Петербургѣ, а потомъ, глядя по успѣху въ сѣверной столицѣ, выступитъ и у насъ въ Москвѣ. Московское выступленіе, впрочемъ, предполагается въ будущемъ сезонѣ. На гастроль въ Петербургъ г. Собиновъ уѣзжаетъ 1 ноября и 5-го уже выступитъ въ Марининскомъ театрѣ, въ партіи Ленскаго.

Г-жа Семенова, контральто, принята въ труппу Большого театра на одинъ годъ.

Н. С. Ермоленко - Южина заболѣла нервнымъ разстройствомъ. Ей данъ двухнедѣльный отпускъ.

„Лакме“, въ виду болѣзни г-жи Добровольской идетъ съ командированной изъ Петербурга г-жей Катуйской.

Русскій балетъ въ Америкѣ. Здоровье танцовщика М. Мордкина, какъ сообщаютъ изъ Нью-Йорка, только-что, было возстановившееся, теперь опять ухудшилось. Репетиціи въ театрѣ „Метрополитэнъ“ на время пріостановлены. А между тѣмъ, репертуаръ балета объявленъ довольно большой: „Лебединое озеро“, „Жизель“, „Коппелія“. Маленькіе отрывки: „Русская свадьба“, „Арабскія ночи“ и проч. Кромѣ Мордкина и г-жи Сѣдовой въ составъ труппы вошли: г-жи Лопухова, Пажицкая, гг. Волиннинъ,

Морозовъ и др. Все бывшіе артисты Императорскихъ театровъ. Солисты—выдающіяся силы варшавскаго балета, — г-жи Кинъ, Мечковская, Плассковецкая, Шмольцъ, а изъ Москвы, окончившія курсъ въ частной хореографической школѣ г-жи Нелидовой, — Шубертъ и Глюкъ. Кордебалетъ состоитъ изъ 60 человекъ. Декорации исполнены по эскизамъ академика Коровина, костюмы—по рисункамъ художника Дьяченко и выполнены въ Москвѣ.

Гастроли г-жи Литвинъ предполагаются въ декабрѣ. Артистка намѣрена выступить въ Большомъ театрѣ въ двухъ спектакляхъ, послѣ чего отправится въ небольшое концертное турнѣ по провинціи.

„Снѣгурочка“ Римскаго-Корсакова репетируется въ Большомъ театрѣ. Первое представленіе назначено на 3-е ноября, въ бенефисъ хора. Дирижируетъ оперой г. Сукъ. Ставятъ совместно гг. Шкаферъ и Лосскій. Всѣ декорации сдѣланы по эскизамъ К. А. Коровина. Снѣгурочку поетъ г-жа Нежданова; ей дублируетъ г-жа Добровольская; Лель — г-жи Правдина и Анрова, Весна—г-жа Павлова, Царь Берендей—г.г. Собиновъ и Богдановичъ, Мизгирь—г.г. Грызуновъ и Павловскій, Морозъ—г.г. Запорожецъ и Петровъ, Бермята—г.г. Тихоновъ и Толчановъ.

„Псковитянка“ пойдеть въ первыхъ числахъ декабря съ участіемъ г. Шаляпина (Грозный). Марѳа—г-жи Нежданова и Гукова, Туча—г. Алчевскій, Токмаковъ—г.г. Запорожецъ и Петровъ. Дирижируетъ г. Куперъ. Опера пойдеть въ старой декорации, какъ она была поставлена 7 лѣтъ тому назадъ.

О. И. Шаляпинъ гастрольруетъ шесть разъ: четыре—для абонементъ и два—внѣ абонементъ. Для всѣхъ гастрелей пойдеть „Псковитянка“.

„Золото Рейна“ пойдеть при участіи г-жъ: Павловой, Калиновской-Докторъ, Синицыной, Никитиной, Добровольской и г.г.: Алчевскаго, Боначича, Богдановича, Запорожца, Павловскаго, Пирогова, Успенскаго, Петрова, Эрнста.

Художественныя программы „Гибели боговъ“. Дирекціей Большого театра выпущены художественныя программы „Гибели боговъ“, въ которыя вошли: краткая біографія знаменитаго композитора, либретто оперы и снимки эскизовъ декораций работы К. А. Коровина.

Г-жа Рощина-Инсарова, вслѣдствіе затянувшейся болѣзни, не могла пріѣхать въ обѣщанный срокъ къ 7 октября. Отпускъ продолжится въ теченіе всего октября; артистка лечится въ Алупкѣ. Получено свѣдѣніе объ улучшеніи ея здоровья.

Новинки Малаго театра. Вслѣдъ за ближайшей премьерой „Наслѣдники“ состоится возобновленіе „Плодовъ просвѣщенія“, а затѣмъ поставятъ „Израиля“ Бернштейна.

„Израиль“ Бернштейна будетъ поставленъ съ участіемъ г-жи Ермоловой, играющей въ единственной женской роли, имѣющей въ этой пьесѣ. Изъ мужского персонала въ ней заняты гг. Южинъ, Бравичъ, Остужевъ и Максимовъ. Главная мужская роль досталась г-ну Остужеву. Ставить пьесу режиссеръ С. В. Айдаровъ.

„Живой трупъ“, какъ сообщаютъ намъ, рѣшено совсѣмъ не ставить въ Маломъ театрѣ.

Опера изъ эпохи Наполеона I. Композиторъ Жанъ Нугесъ заканчиваетъ новую оперу изъ эпохи Наполеона I „Орелъ“ (L'aigle). Оперу предполагаетъ поставить въ своемъ театрѣ г. Зиминъ. Переговоры съ композиторомъ поручаются П. А. Оленину-Волгарю. Нугесъ въ этомъ году посѣтитъ Россію. Его опера „Камо грядеши“, въ февралѣ пойдеть на Варшавской сценѣ въ сотый разъ. На этотъ-то юбилейный спектакль и поѣдетъ авторъ. Будеть онъ и въ Москвѣ—для заключенія условій съ режиссеромъ П. С. Оленинымъ относительно предполагаемой постановки „Орла“.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— На послѣднемъ засѣданіи комитета Попечительства о народной трезвости рѣшено открыть новый театр Народнаго дома не ранѣе 20 ноября.

Новый театр Попечительства является не только самымъ грандіознымъ театромъ въ Россіи, но однимъ изъ самыхъ большихъ сооружений въ Европѣ: зрительный залъ вмѣщаетъ 2100 креселъ, кромѣ которыхъ, по бокамъ залы амфитеатромъ помѣстятся 1200 креселъ. Въ новомъ театрѣ оперные спектакли будутъ чередоваться съ драматическими.

Для открытія оперныхъ спектаклей ставятъ „Жизнь за царя“ съ новыми декораціями художника Болдырева. Въ репертуаръ оперныхъ новинокъ намѣчены: „Хованщина“, „Христофоръ Колумбъ“, „Лоэнгринъ“, „Горе отъ ума“, М. Иванова, „Анна Каренина“ и „Quo vadis“.

Драматическіе спектакли откроются „Севастополемъ“ съ декор. Воробьева. Кромѣ того, въ теченіе сезона намѣченъ рядъ пьесъ въ постановкѣ А. А. Санина.

— Т. П. Карсавина получила трехнедѣльный отпускъ для лондонскихъ гастролей. Артистка начнетъ свои гастроли съ „Жизели“ и выступитъ затѣмъ въ „Павильонѣ Армиды“, „Карнавалѣ“, „Нарциссѣ“, „Эхо“ и „Розѣ“.

— А. М. Давыдовъ взялъ у дирекціи отпускъ до января для своей концертной поѣздки по западной Сибири. Артисту предложено было поставить въ теченіе сезона въ Маріинскомъ театрѣ „Мадамъ Бутерфлей“ и „Годъ въ монастырѣ“ Данилевской, но онъ не счелъ возможнымъ принять на предложенныхъ ему условіяхъ обязанности опернаго режиссера и отказался отъ постановокъ. Г. Давыдовъ вернется въ Петербургъ черезъ три мѣсяца и тогда предполагаетъ возобновить окончившійся 1 сентября контрактъ съ дирекціей Императорскихъ театровъ.

Въ Александринскомъ театрѣ начались репетиціи „Прохожихъ“ Вик. Рышкова. Въ пьесѣ заняты: г-жи Мичурина, Чижевская, Шаровьева, Пхоржевская, Домашева и г.г. Судбининъ, Давыдовъ, Киенскій, Горинъ-Горайновъ и Ураловъ. Режиссеръ — Загаровъ готовить пьесу къ 20 октября.

— Въ Маломъ театрѣ приступили къ репетиціямъ новой пьесы К. С. Острожскаго „Золотая клѣтка“, первое представленіе, которой назначено на 14 октября. Въ пьесѣ заняты: г-жи Минова, Кирова и г.г. Глаголинъ, Нерадовскій, Торскій, Чубинскій и пр. Постановка „Золотой клѣтки“ поручена г. Гловацкому. Сообщенія московскихъ газетъ о томъ, что пьеса пойдет и у Незлобина—опровергаются авторомъ.

— Въ Маріинскомъ театрѣ отложена постановка „Моряка-скитальца“, намѣчавшаяся на 7 октября; теперь она пойдет только во второй половинѣ этого мѣсяца.

— Съ ноября въ Петербургѣ организуется новое оперное предпріятіе: въ Большомъ залѣ консерваторіи открываются спектакли въ репертуаръ которыхъ войдутъ исключительно одноактные оперы, еще не шедшія въ Петербургѣ. Въ ближайшіе спектакли рѣшено поставить „Кащея“ Римскаго-Корсакова, „Месть Амура“ Таихева, „Суламиръ“ Рубинштейна, „Прекрасную Елену“ Сенъ-Санса, „Рафаэля“ Аренскаго и др. Постановкой спектаклей завѣдуетъ бывшій режиссеръ Маріинскаго театра О. О. Палечекъ.



ПРОВИНЦІЯ.

РОСТОВЪ-НА-ДОНУ.

2 октября 1911 г.

Въ театрѣ бывш. Асмолова укрѣпилась дирекція Соболевича-Самарина и Зарайской (третій сезонъ).

Въ настоящемъ сезонѣ Соболевичъ пригласилъ большинство извѣстныхъ Ростову лицъ по прежнимъ сезонамъ. Г-жи Вульфъ, Славатинская, Соколовская, Зарайская и г-да Соболевичъ-Самаринъ, Васильевъ Н. Н., Валуа, Сверчковъ, Карѣевъ,

изъ новыхъ — г-жи Строева-Соколовская, Княжевичъ, г. Пясецкій и др.

Нельзя сказать, чтобы новыя лица очень понравились нашей публикѣ — пока успѣхомъ и вполне заслуженнымъ пользуются г-жи Вульфъ, Соколовская и г-да Соболевичъ и Васильевъ. Г-жа Зарайская, антрепренерша театра, играетъ хорошія роли, показываетъ роскошные туалеты, но успѣха не имѣетъ.

Сезонъ открыли 15 сентября Островскимъ — ставили „Безъ вины виноватые“ при переполненномъ залѣ.

Пресса и большая публика остались довольны и постановкой и исполненіемъ—Островскій всегда былъ кумиромъ здоровой театральной публики, которая и въ такой сравнительно слабой (для Островскаго) пьесѣ чувствовала талантливаго драматурга.

Далѣе шли слѣдующія пьесы: „Потонувшій колоколъ“, „Измѣна“, „Чортъ“, „Женитьба Бѣлугина“, „Отцы и дѣти“, „Дитя любви“, „Дни нашей жизни“, „Израиль“, „Душа, тѣло и платье“, „Обрывъ“, „Огни Ивановой ночи“.

Постановка пьесъ отличается тщательностью и даже роскошью (режиссируютъ Соболевичъ-Самаринъ и Ивановъ), но выборъ пьесъ оставляетъ желать много лучшаго; новинки сезона: „Отцы и дѣти“, „Дитя любви“, „Душа, тѣло и платье“ не только не художественны по разработкѣ, но крайнѣ ограничены по замыслу—скорѣе длинныя анекдоты, сдобренныя порнографіей, чѣмъ театральныя пьесы.

Вчера открылся сезонъ театра миниатюръ подъ управленіемъ Викторова и Лихтера, но объ этомъ въ другой разъ.

Л. Ивановичъ.

СТАВРОПОЛЬ ГУБ.

Театръ Народнаго дома. Дирекція В. А. Ермолова-Бороздина. Драматическая труппа, подъ управленіемъ В. И. Мурашевскаго, въ составъ которой вошли: г-жи Л. Б. Гоброва, М. Ф. Ковалева, А. И. Красавцева, Е. Г. Мартенсъ, Е. М. Неллина, М. М. Платонова, Н. А. Рожко, Л. Г. Терекъ, А. Л. Юношева, Т. И. Юдина; г.г. В. Н. Алексинъ, В. А. Бороздинъ, П. В. Глѣбовъ, З. И. Галинъ, А. Н. Красавцевъ, В. И. Мурашевскій, Н. Н. Никитинъ, И. М. Раевскій, А. М. Сарматовъ, В. И. Тольскій, А. И. Чаровъ.

Открытіе сезона 15 октября пьесой Островскаго „Свѣтитъ да не грѣетъ“.

КРЕМЕНЧУГЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Сезонъ въ Екатерининскомъ зимнемъ театрѣ открылся при полномъ сборѣ 1-го октября. Дирекція—Р. В. Олькеницкій, П. И. Олькеницкій и П. И. Васильевъ. Для открытія поставили „Идіота“, передѣлка Сутугина и Крылова, по роману Достоевскаго.

Удачнѣе другихъ выступили: Н. А. Соколовъ въ роли князя Мышкина, Э. Я. Липманъ въ роли Аглан и П. И. Васильева—Фердыщенко. Что касается центральной женской фигуры—Настасьи, то въ исполненіи Е. А. Свободной она не произвела впечатлѣнія.

Astris.

ЕВПАТОРІЯ.

Городской театр. Дирекція С. В. Ланскаго и А. Ю. Ліанова. Открытіе зимняго сезона послѣдуетъ 15 октября пьесой И. Потапенко „Жуликъ“. Въ составъ драматической труппы вошли: г-жи Юрина, Львова, Пашкова, Каренина, Левицкая, Кондратова, Аристовъ, Декоръ, Раевская, Корсцкая, Дубенская; г.г. Ланской (извѣстный провинціальный артистъ-трагикъ), Цезаровъ, Ге, Ленскій, Горловъ, Добровольцевъ, Майскій, Святогоръ, Сигорскій, Яновскій, суфлеръ Козляниновъ, помощникъ режиссера Девиліо, главный режиссеръ С. В. Ланской, главный администраторъ и уполномоченный дирекціи А. Ю. Ліановъ.

НИЖНИЙ-НОВГОРОДЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Въ нашемъ городѣ функционируютъ два постоянныхъ театра: Николаевскій городской театр (на 950 мѣстъ) и новый общедоступный театр (зданіе Народнаго дома на 1100 чел.).

Въ труппѣ новаго общедоступнаго театра женскій персоналъ: А. В. Анненская (героиня), М. Н. Шадурская (грандъ-кокетъ), Е. А. Струйская (инженю-драматикъ), Е. А. Перовская (инженю), Р. П. Ренэ, Н. Е. Орлова, К. М. Володина, С. В. Васильчикова. Мужской персоналъ: І. П. Осиповъ (герой-любовникъ) М. Н. Голицынъ-Онѣгинъ, А. М. Шестаковъ, С. Е. Алексѣевъ, И. Н. Гулишамбаровъ, Н. Н. Гирнчъ, М. Н. Михайловъ, П. С. Щербаковъ, Г. М. Миллеръ, В. Д. Дмитріевъ. Главный режиссеръ М. Н. Онѣгинъ, режиссеръ І. П. Осиповъ. Помощникъ режиссера В. Д. Дмитріевъ, администраторъ Г. М. Миллеръ. Декораторъ-художникъ П. С. Щербаковъ.

Открытие сезона состоялось 25-го сентября. Шла пьеса «Безъ вины виноватые», А. Н. Островскаго. По первому спектаклю можно было заключить, что труппа приличная и составъ ея значительно сильнѣе прошлогодней. Слѣдующіе два спектакля—«Карьера Наблочкина», кн. Бярытинскаго и «Цѣпи», Сумбатова—подтвердили наше первое впечатлѣніе. Премьерша театра, А. В. Анненская,—извѣстная провинціальная артистка, выступавшая въ Харьковѣ, Кіевѣ и другихъ большихъ городахъ. Артистка тщательно отдѣливаетъ роли, въ ея игрѣ видна опытность; она можетъ глубоко трогать аудиторію Народнаго дома. Изъ другихъ членовъ труппы слѣдуетъ отмѣтить: г-жу Шадурскую, Перовскую, гг. Онѣгина, Осипова.

Намѣчены къ постановкѣ «Казнь», «Гроза», «Бѣшеные» денгн», «Обыватели», Рышкова, «Дни нашей жизни» и др.

Въ городскомъ Николаевскомъ театрѣ участвуютъ г-жи: М. А. Моравская (героиня), Т. М. Максимова (молодая героиня), Е. П. Шебуева (пожилая героиня и характерныя роли), Е. Н. Сабурова, С. С. Габеръ (инженю), И. И. Изборская (грандъ-дамъ) и др.; мужской персоналъ: В. А. Блюменталь-Тамаринъ (герой-любовникъ), бывший артистъ кievскихъ театровъ, Э. Э. Берже (комикъ-резонеръ), Н. А. Извольскій и И. Н. Невѣдомовъ (резонеры), П. М. Азовскій (любовникъ), П. П. Струйскій (фатъ), К. В. Зеновъ (комикъ), М. Л. Кавказовъ (характерныя роли) и проч. Главный режиссеръ труппы П. П. Струйскій, другой режиссеръ И. Н. Невѣдомовъ, очередные режиссеры: В. А. Блюменталь-Тамаринъ и Э. Э. Берже. Помощники режиссеровъ: Н. Г. Пальминъ и А. А. Миловидовъ. Декораторъ-художникъ И. М. Смирновъ.

Театральный сезонъ въ городскомъ театрѣ открыли 29-го сентября «Трѣмъ сестрами» А. П. Чехова. Наканунѣ перваго спектакля была генеральная репетиція съ декорациями, въ гриммѣ, при полной обстановкѣ.

Самый спектакль 29-го сентября прошелъ при переполненномъ театрѣ и имѣлъ у публики вѣдшій успѣхъ.

Въ городскомъ театрѣ уже прошли три спектакля: «Три сестры», «Пучина», Островскаго, «Карьера Наблочкина», Бярытинскаго.

Премьеръ театра—г. Блюменталь-Тамаринъ не удовлетворилъ насъ въ первыхъ трехъ спектакляхъ, хотя артистъ

обладаетъ немалымъ дарованіемъ и большой актерской техникой. Въ первыхъ двухъ дѣйствіяхъ «Трѣхъ сестеръ» игра его (баронъ Тузенбахъ) насъ не трогала и только въ четвертомъ дѣйствіи ему удалось отчасти воплотить «чеховское» настроеніе; ему мѣстами не хватало мягкости, лиризма, проникновенности. Нельзя не отмѣтить молодую, даровитую артистку г-жу Максимову. Она—прекрасная Нелли («Карьера Наблочкина»). И въ «Трѣхъ сестрахъ» г-жа Максимова была хорошей Ириной, хотя здѣсь ей не удалось передать нѣкоторыхъ оттѣнковъ переживаній «чеховской сестры».

Для своего выхода П. П. Струйскій избралъ пьесу кн. Бярытинскаго. Наблочкинъ его не блещетъ оригинальностью. Артисту не хватаетъ тонкости и яркости красокъ.

А. Варинъ.



ОПЕЧАТКИ ВЪ № 1.

Страница 2-ая, строка 3-я—вмѣсто „скорбящій сердце“—слѣдуетъ: „скребящій сердце“.

Страница 8-ая, строка 38-ая, 2-ой столбецъ—вмѣсто „агалитъ“—слѣдуетъ: „эгалитъ“.

Страница 16-ая, строка 41-ая, 2-ой столбецъ—вмѣсто „изданиями“—слѣдуетъ: „издѣліями“.

Отвѣтствен. редакторы: К. А. Ковальскій и А. О. Линкъ.

Издатель А. О. Линкъ.

НОВЫЯ ПЬЕСЫ.

Изд. С. О. РАЗСОХИНА.

I. АФРОДИТА (Картины античнаго міра).

По роману П. Люиса

Перев. А. Н. Вознесенскаго.

Цѣна 1 руб.

II. МОНМАРТРЪ пьеса въ 4 д. П. Фрондэ

репертуаръ театра „Водевиль“ въ Парижѣ.

Пер. Л. Е. Тесленко и А. Н. Вознесенскаго.

Цѣна 1 руб.

МАРШРУТЪ ГАСТРОЛЕЙ

РАФАИЛА АДЕЛЬГЕЙМЪ

Октябрь 1911 г.:

Смоленскъ 1, 2, 3 и 4.

Витебскъ 5, 6 и 7.

Полоцкъ 8, 9 и 10.

Двинскъ 11, 12 и 13.

Рѣжиза 14.

Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

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

ОТКРЫТА ПОДПСКА

съ 1 октября 1911 года

на новый еженедельный журнал искусства и сцены

„СТУДІЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

при ближайшемъ участіи: В. Н. 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 (иностран. 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) Провинціальныя фельетонъ, провинціальныя 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, старина. 21) Новыя 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) Библіографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декораціи, 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, Гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варапаевъ, Л. М. Василевскій, почт. академ. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, князь Сергій Волконскій, Dr. K. Hagemann (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. С. Голубкина, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, В. Е. Ермиловъ, А. Л. Загаровъ, проф. Ф. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайлъ, И. Н. Игнатовъ, проф. А. А. Ильинскій, А. Иерфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Комиссаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Краинхфельдъ, Н. Д. Красовъ, арх. И. С. Кузнецовъ, С. Кусевіцкій, Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латгу, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Dr. L. Feuchtvanger (München), Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугендольдъ, 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 РЕДАКЦИИ и КОНТОРЫ: Страстный бульваръ, д. князя Горчакова, 10 подъѣздъ, кв. № 119. Телеф. 502-19. Контора, кромѣ праздниковъ, открыта отъ 10—4 ч. дня.