

05

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 29 октября 1911 г.

№ 5

ЦѢНА 25 к.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА. Телеф. 71 - 61.

(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 29-го Октября, въ 15-й разъ: Псиша. Юрія Бѣляева.
Въ Воскресенье, 30-го Октября, въ 8-й разъ Частное Дѣло.
И. Черешнева.
Въ Понедѣльникъ, 31-го Октября, въ 16-й разъ: Псиша. Юрія
Бѣляева.
Во Вторникъ, 1-го Ноября, въ 14-й разъ: Снѣгъ. Ст. Шибы-
шевскаго.
Въ Среду, 2-го Ноября, въ 17-й разъ: Псиша. Юрія Бѣляева.
Въ Четвергъ, 3-го Ноября, представлена будетъ въ 1-й разъ
для абонеента новая пьеса: ВЪ ЗОЛОТОМЪ ДОМЪ,

въ 4-хъ картинахъ. Н. Ашешова. (Цѣны мѣстамъ воз-
вышеннымъ). Билеты, оставшіеся отъ абонеента, прода-
ются въ кассѣ театра.

Въ Пятницу, 4-го Ноября, въ 18-й разъ: Псиша. Юрія Бѣляева.
Почетные билеты не дѣйствительны.

Въ Субботу, 5-го Ноября, во 2-й разъ новая пьеса: ВЪ Золо-
томъ домѣ. Н. Ашешова. (Цѣны мѣстамъ обыкн. веннымъ).

Въ Воскресенье, 6-го Ноября, въ 19-й разъ: Псиша. Юрія
Бѣляева. Почетные билеты не дѣйствительны.

ПРОДАЖА БИЛЕТОВЪ въ предварительной кассѣ съ 10-ти час. утра до 8-ми час. веч., въ суточной—съ 10-ти час.
утра до 10-ти час. веч.

Управляющій театромъ П. Тунковъ.

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

ВЫСТАВКА ОФОРТОВЪ-ОРИГИНАЛОВЪ ВЪ КРАСКАХЪ И ГРАВЮРЪ ИНОСТРАННЫХЪ ХУДОЖНИКОВЪ.

ПЕТРОВКА, САЛТЫКОВСКОЙ ПЕР., Д. № 8, ГАЛЛЕРЕЯ ЛЕМЕРСЬЕ. ТЕЛЕФОНЪ 169-37.

ПЛАТА ЗА ВХОДЪ 50 К., СЪ УЧАЩИХСЯ 25 К. ОТКРЫТА ОТЪ 10 Ч. ДО 5 Ч.

СТУДІЯ

№ 5.

29-го Октября.

1911 г.

СОДЕРЖАНІЕ: 1) Островскій и Добролюбовъ, Г. В. Плеханова; 2) Мольеръ, Ф. Коммисаржевскаго; 3) О музыкѣ въ драмѣ, кн. Сергѣя Волконскаго; 4) Рожденіе театра, Н. Лопатина; 5) Театръ-миніатюръ, А. Н. Вознесенскаго; 6) Театръ-мой рай! В. Ермилова; 7) Концертная недѣля, Риземана; 8) Музыкальная жизнь, В. Коломійцова; 9) Вилльямъ Мендельбергъ, La-mi; 10) Московскій балетъ, ст. М. Л—о; 11) Пластика и музыка, кн. Сергѣя Волконскаго; 12) Украшеніе города, Д. Варпаева; 13) Ф. Ходлеръ, спр. К. и О. Ковальскихъ; 14) О новой драмѣ Г. Зудермана, Иоганна Кордеса; 15) Письмо изъ Берлина, А. Дохмана; 16) Петербургскія письма, Л. Василевскаго.—Хроника.—Провинція.—Наши приложенія: В. Сьровъ. Портретъ.—Ф. Ходлеръ. Пѣсня изъ далека.—Ф. Ходлера, 4 зарисовки.—1 каррик. Деве.

ДОБРОЛЮБОВЪ И ОСТРОВСКІЙ.

Нынѣшній годъ — годъ юбилеевъ. Въ маѣ исполнилось сто лѣтъ со дня рожденія Бѣлинскаго; въ іюнѣ завершилось двадцатипятилѣтіе со дня смерти Островскаго, въ октябрѣ завершилось пятидесятилѣтіе смерти Никитина, а въ ноябрѣ пятидесятилѣтіе смерти Добролюбова. Это, какъ видите, все литературные юбилеи — и при томъ такіе, въ которыхъ юбиларовъ нѣтъ налицо, такъ какъ смерть уже удалила ихъ съ литературной сцены. Поневолѣ вспомнишь восклицаніе Тэна: „*Quel cimetière, quelle histoire!*“ Исторію вообще, — а стало быть и исторію литературы, — въ самомъ дѣлѣ, можно назвать огромнымъ кладбищемъ: мертвыхъ въ ней больше, чѣмъ живыхъ. Но это огромное кладбище, на которомъ покоится прошлое, есть въ то же время колыбель, въ которой лежитъ будущее. Тому, кто „помнить родство“, не мѣшаетъ подчасъ пройти по этому кладбищу: то, что было, облегчаетъ пониманіе того, что будетъ. Поэтому я приглашаю читателя навѣстить вмѣстѣ со мною могилы Добролюбова и Островскаго.

Предупреждаю заранѣе: въ мой планъ вовсе не входитъ всестороннее обозрѣніе ихъ литературной дѣятельности; для этого понадобилось бы слишкомъ много мѣста. Я вынужденъ ограничиться характеристикой взглядовъ Добролюбова на пьесы Островскаго. Такая характеристика ознакомитъ насъ съ тѣмъ впечатлѣніемъ, какое производили названныя пьесы на одного изъ самыхъ замѣчательныхъ представителей весьма замѣчательной эпохи шестидесятихъ годовъ. А знакомство съ этимъ впечатлѣніемъ воскреситъ въ нашей памяти главныя отличительныя черты передовой литературной критики этой замѣчательной эпохи.

I.

Добролюбовъ посвятилъ Островскому три статьи. Первые двѣ имѣютъ общее заглавіе — „Темное царство“ и появились въ седьмой и девятой книжкахъ „Современника“ за 1859 годъ, третья озаглавлена: „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“ и напечатана въ слѣдующемъ году, въ десятой книжкѣ того же журнала. Уже въ самомъ началѣ первой изъ этихъ трехъ статей Добролюбовъ выражалъ удивленіе по поводу участи, вы-

павшей на долю Островскаго, какъ писателя. Противъ него выдвигались самые противоположныя, другъ-друга исключаютеліе, упреки; къ нему предъявлялись самыя противоположныя, одно съ другимъ не согласимыя, требованія. То онъ выходилъ у своихъ критиковъ обскурантомъ и кваснымъ патриотомъ; то прямымъ продолжателемъ Гоголя въ лучшемъ его періодѣ; то писателемъ съ новымъ міросозерцаніемъ, то человѣкомъ, ни мало не осмысливающимъ дѣйствительности, которая имъ копируется. „Никто до сихъ поръ, — говоритъ намъ критикъ, — не далъ не только полной характеристики Островскаго, но даже не указалъ тѣхъ чертъ, которыя составляютъ существенный смыслъ его произведеній“. Указанію этихъ чертъ и посвящены были двѣ статьи о „темномъ царствѣ“.

Приступая къ нему, Добролюбовъ спрашиваетъ сначала, чѣмъ же вызвана была выпавшая на долю Островскаго странная участь. „Можетъ быть, дѣйствительно, Островскій такъ часто измѣняетъ свое направленіе, что его характеръ до сихъ поръ еще не могъ опредѣлиться? Или, напротивъ, онъ съ самаго начала сталъ, какъ увѣряла критика „Москвитянина“, на ту высоту, которая превосходитъ степень пониманія современной критики?“ По мнѣнію Добролюбова, ни одно изъ этихъ объясненій не годится. Причина „безалаберности“ сужденій объ Островскомъ именно въ томъ и заключается, что его хотѣли сдѣлать представителемъ той или другой системы взглядовъ. Каждый критикъ признавалъ въ немъ замѣчательный талантъ. Но, признавая, каждый критикъ хотѣлъ видѣть въ немъ поборника той системы взглядовъ, которой онъ самъ придерживался. Славянофилы считали его своимъ; западники причисляли его къ своему лагерю. Такъ какъ онъ на самомъ дѣлѣ не былъ ни славянофиломъ, ни западникомъ, по крайней мѣрѣ въ своихъ произведеніяхъ, то имъ не могли быть довольны ни въ томъ, ни въ другомъ лагерѣ. Славянофильская „Русская бесѣда“ жаловалась, что „у него иногда не достаетъ рѣшительности и смѣлости въ исполненіи задуманнаго“, что ему „какъ будто мѣшаютъ ложный стыдъ и робкія привычки, воспитанныя въ немъ натуральнымъ направленіемъ“; напротивъ, западнической „Атеней“, сожалѣлъ о томъ, что въ своихъ драматическихъ произведеніяхъ Островскій подчинилъ чувство и свободную волю челоѣка тѣмъ началамъ, „которыя называются у нашихъ славянофиловъ народными“. Критика не хотѣла взглянуть

прямо и просто на Островскаго, какъ на писателя, изображающаго жизнь извѣстной части русскаго общества. Она смотрѣла на него, какъ на проповѣдника морали, сообразной съ понятіями той или другой партіи. Отсюда и вышла путаница въ ея сужденіяхъ. Выпавшая на долю Островскаго странная участь объясняется, стало быть, тѣмъ, что онъ сдѣлался жертвой полемики между двумя противоположными лагерями.

Съ своей стороны Добролюбовъ хочетъ смотрѣть на Островскаго именно прямо и просто, независимо отъ какихъ бы то ни было партійныхъ взглядовъ. Онъ называетъ свою точку зрѣнія — точкой зрѣнія реальной критики, особенности которой заключаются въ слѣдующемъ.

Во-первыхъ, она не предписываетъ, а изучаетъ. Она не требуетъ, чтобъ авторъ писалъ такъ, а не иначе; она лишь разсматриваетъ то, и только то, что онъ пишетъ.

„Конечно, — оговаривается Добролюбовъ, — мы не отвергаемъ того, что лучше было бы, если бы Островскій соединилъ въ себѣ Аристофана, Мольера и Шекспира; но мы знаемъ, что этого нѣтъ, что это невозможно, и все-таки признаемъ Островскаго замѣчательнымъ писателемъ въ нашей литературѣ, находя, что онъ и самъ по себѣ, какъ есть, очень недуренъ и заслуживаетъ нашего вниманія и изученія“ ... *)

Во-вторыхъ, реальная критика не приписываетъ автору своихъ собственныхъ мыслей. Это значитъ вотъ что. Положимъ, что въ данномъ своемъ произведеніи авторъ изобразилъ лицо, отличающееся привязанностью къ стариннымъ предразсудкамъ. Въмѣстѣ съ тѣмъ характеръ этого лица выставляется добрымъ и хорошимъ. Отсюда нѣкоторые критики сейчасъ же умозаключаютъ, что авторъ хочетъ защищать старину. Добролюбовъ самымъ рѣшительнымъ образомъ возстаетъ противъ подобныхъ умозаключеній.

„Для реальной критики, — говоритъ онъ, — здѣсь представляется прежде всего фактъ: авторъ выводитъ добраго и неглупаго человѣка, зараженнаго старинными предразсудками. Затѣмъ критика разбираетъ, возможно ли и дѣйствительно ли такое лицо; нашедши же, что оно вѣрно дѣйствительности, она переходитъ къ своимъ собственнымъ соображеніямъ о причинахъ, породившихъ его и т. д. Если въ произведеніи разбираемаго автора эти причины указаны, критика пользуется ими и благодаритъ автора; если нѣтъ, — не пристаётъ къ нему съ ножомъ къ горлу, какъ, дескать, онъ смѣлъ вывести такое лицо, не объяснивши причинъ его существованія? Реальная критика относится къ произведенію художника точно такъ же, какъ къ явленіямъ дѣйствительной жизни: она изучаетъ ихъ, стараясь опредѣлить ихъ собственную норму, собрать ихъ существенныя, характерныя черты, но вовсе не суется изъ-за того, зачѣмъ это овесъ — не рожь, и уголь — не алмазь“ (**).

II.

Остановимся пока на этомъ. Не трудно догадаться, что послѣднія строки направлялись Добролюбовымъ противъ тѣхъ критиковъ изъ западнаго лагеря, которые ставили Островскому въ вину изображеніе въ привлекательномъ видѣ такихъ несомнѣнныхъ защитниковъ старины, какъ Русаковъ и Бородинъ въ пьесѣ „Не въ свои сани не садись“. И само собою разумѣется, что какъ нельзя болѣе наивенъ просвѣщенный критикъ, считающій непозволительнымъ приписываніе хорошихъ чертъ тѣмъ или другимъ отдѣльнымъ представителямъ застоя.

*) Сочиненія Н. А. Добролюбова. С.-Петербургъ. Изданіе четвертое, А. Ф. Пантелеева. Т. III, стр. 13.

**) Тамъ же, стр. 13—14.

Однако тутъ возникаетъ вопросъ: точно ли критики изъ западнаго лагеря навязывали Островскому такіе взгляды, какихъ у него на самомъ дѣлѣ не было? Другими словами: вѣрно ли то, что Островскій не былъ ни славянофиломъ, ни западникомъ?

Насколько мы знаемъ теперь, это не такъ. Первоначально Островскій очень увлекался западничествомъ. Н. Барсуковъ, на основаніи свѣдѣній, сообщенныхъ ему Т. И. Филипповымъ, утверждаетъ, что „Отечественныя Записки“, въ которыхъ работала тогда Бѣлинскій, являлись для будущаго драматурга величайшимъ авторитетомъ. Въ своемъ отрицательномъ отношеніи къ старой, московской Руси, онъ доходилъ до того, что ему становился невыносимъ даже видъ Кремля съ его соборами. „Для чего здѣсь настроены эти пагоды?“ — спросилъ онъ однажды Т. И. Филиппова. Но потомъ его взгляды измѣнились; его сочувствіе перешло на сторону славянофильства. Н. Барсуковъ говоритъ, что это произошло главнымъ образомъ подъ влияніемъ извѣстнаго артиста П. М. Садовскаго и Т. И. Филиппова. Но онъ говоритъ это, опираясь на свидѣтельство того же Т. И. Филиппова. Поэтому здѣсь вполне умѣстенъ нѣкоторый скептицизмъ: мы можемъ предположить, что были болѣе глубокія причины, способствовавшія измѣненію образа мыслей Островскаго. Но здѣсь намъ это не важно. Фактъ тотъ, что Островскій усвоилъ себѣ взгляды такъ называемой молодой редакціи „Москвитянина“, — въ составъ которой входилъ Т. И. Филипповъ, — и, повидимому, опять очень далеко зашелъ въ своемъ увлеченіи. По словамъ Т. И. Филиппова, — однажды „за пріятельской пирושкой“, молодой драматургъ заносчиво воскликнулъ: „Съ Тертіемъ, да съ Провомъ *) мы все Петрово дѣло назадъ повернемъ!“ **) Нечего и говорить, что Петрова дѣла они назадъ не повернули. Но неоспоримо, что увлеченія Островскаго сильно отражались на его литературной дѣятельности. Его первыя произведенія: „Семейная картина“ и „Свои люди — сочтемся“ (Банкротъ) безусловно должны быть отнесены къ той „натуральной школѣ“, которая создана была въ сороковыхъ годахъ молодыми художниками западнаго лагеря, подъ сильнѣйшимъ влияніемъ Гоголя. Когда онъ увлекся славянофильствомъ, эти произведенія стали казаться ему, — въ полномъ согласіи съ эстетикой славянофиловъ, — односторонними. Онъ самъ признается въ этомъ въ письмѣ къ М. П. Погодину, отъ 30-го сентября 1853 года. „Взгляды на жизнь въ первой моей комедіи, — говоритъ онъ тамъ, — кажется мнѣ молодымъ и жесткимъ“. Теперь онъ предъявляетъ къ себѣ уже не тѣ требованія, какія предъявлялъ прежде, когда былъ западникомъ. Теперь онъ повторяетъ обычныя разсужденія славянофиловъ о задачѣ художника вообще и драматурга въ частности. „Пусть лучше русскій человѣкъ радуется, видя себя на сценѣ, чѣмъ тоскуетъ, — читаемъ мы въ томъ же письмѣ. — Исправители найдутся и безъ насъ. Чтобы имѣть право исправлять народъ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за нимъ и хорошее, этимъ-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое съ комическимъ. Первымъ образцомъ были сани, второй — оканчиваю“ (***)).

„Сани“ означаютъ здѣсь пьесу „Не въ свои сани не садись“, а „вторымъ образцомъ“ явилась комедія „Бѣдность не порокъ“. Это признаніе Островскаго чрезвычайно поучительно. Добролюбовъ думалъ, что нашъ драматургъ не былъ ни славянофиломъ, ни западникомъ, по крайней мѣрѣ, въ своихъ произведеніяхъ. Но, какъ

*) То-есть съ Тертіемъ Ивановичемъ Филипповымъ и съ Провомъ Михайловичемъ Садовскимъ.

**) Н. Барсуковъ. „Жизнь и труды М. П. Погодина“, книга 11-я, стр. 64—66.

***) Н. Барсуковъ. Книга двѣнадцатая, стр. 287.

видимъ, въ названныхъ сейчасъ пьесахъ, онъ „занимался“ изображеніемъ того „хорошаго“, которое онъ зналъ за народомъ. А на это „хорошее“ онъ смотрѣлъ тогда именно черезъ славянофильскія очки. Выходитъ, что критики западнаго лагеря были не до такой степени неправы въ своихъ отзывахъ о главной мысли этихъ произведеній, какъ это думалъ Добролюбовъ. Да и мнѣніе Островскаго о комедіи „Свои люди—сочтемся“ вполне совпадаетъ съ тѣмъ мнѣніемъ о ней, которое высказано было нѣсколько лѣтъ спустя славянофильскимъ критикомъ „Русской Бесѣды“. Критикъ этотъ находилъ, что комедія „Свои люди“ „есть, конечно, такое произведеніе, на которомъ лежитъ печать необыкновеннаго дарованія, но оно задумано подъ сильнымъ вліяніемъ отрицательнаго воззрѣнія на русскую жизнь... и въ этомъ отношеніи должно отнести его, какъ ни жалко, къ послѣдствіямъ натуральнаго направленія“. А Островскій признавалъ свой взглядъ, высказанный въ „Своихъ людяхъ“, молодымъ и жесткимъ. Это одно и то же, такъ какъ „жесткость“ обуславливалась, по его мнѣнію, одно-стороннимъ, и именно отрицательнымъ, изображеніемъ русской жизни. Стало быть, славянофильскій критикъ повторялъ послѣдствіи, говоря объ этой комедіи, только то, что говорилъ о ней самъ Островскій. Да оно и понятно: Островскій увидѣлъ въ своей комедіи, „жесткость“ единственно потому, что проникся эстетическими понятіями славянофиловъ.

Интересно, что между критиками западнаго лагеря, писавшими объ Островскомъ, былъ, между прочимъ, и учитель Добролюбова Чернышевскій. Добролюбовъ нигдѣ не упоминаетъ о своемъ расхожденіи съ нимъ по этому вопросу, а между тѣмъ расхожденіе было и притомъ весьма значительное. Въ своемъ отзывѣ о комедіи „Бѣдность не порокъ“, напечатанномъ въ пятой книжкѣ „Современника“ за 1854 годъ, Чернышевскій говоритъ:

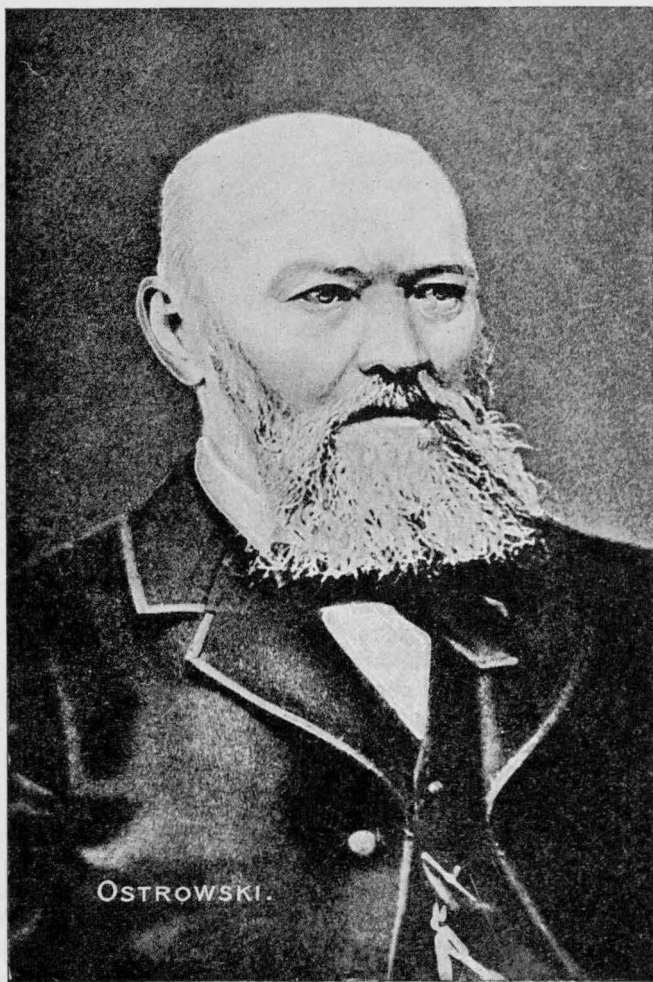
„Мы должны были бы сказать еще очень многое по поводу „Бѣдность не порокъ“, но наша статья и безъ того слишкомъ длинна. Отложимъ до другаго случая то, что еще остается намъ высказать о ложной идеализации устарѣлыхъ формъ. Въ двухъ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ г. Островскій впалъ въ приторное прикрашивание того, что не можетъ и не должно быть прикрашиваемо. Произведенія вышли слабыя и фальшивыя... Въ правдѣ сила таланта; ошибочное направленіе губитъ самый сильный талантъ. Ложныя по основной мысли

произведенія бываютъ слабы даже и въ чисто-художественномъ отношеніи“ *).

Общія литературныя взгляды Добролюбова вполне совпадали со взглядами Чернышевскаго. Ниже я покажу, что и тѣ, и другіе коренились въ ученіи Фейербаха о дѣйствительности. Но въ данномъ случаѣ Чернышевскій говоритъ какъ разъ то, что отрицаетъ Добролюбовъ, т.-е. что извѣстный образъ мыслей („Ошибочное направленіе“) оставилъ слишкомъ замѣтный слѣдъ на нѣкоторыхъ произведеніяхъ Островскаго. Чѣмъ объясняется это неожиданное разногласіе? Условіями времени. Статьи „Темное царство“ появились пять лѣтъ спустя послѣ

указаннаго отзыва Чернышевскаго о комедіи „Бѣдность не порокъ“. Въ этотъ пятилѣтній промежутокъ времени многое измѣнилось въ литературной дѣятельности Островскаго. Его увлеченіе славянофильскими идеями дошло до высшей своей точки въ пьесѣ „Не такъ живи, какъ хочется“, написанной послѣ „Бѣдность не порокъ“. Но затѣмъ оно начало ослабѣвать. Во всякомъ случаѣ Островскій, какъ видно, уже пересталъ считать обязательнымъ тотъ видъ „соединенія высокаго съ комическимъ“, которымъ въ самомъ дѣлѣ сильно испорчены были „Бѣдность не порокъ“ и „Сани“. Этотъ поворотъ къ лучшему не могъ не понравиться редакціи „Современника“, сразу оцѣнившей выдающійся художественный талантъ Островскаго. Тотъ же Чернышевскій, который далъ такой рѣзкій отзывъ о пьесѣ „Бѣдность не порокъ“, въ той же самой замѣткѣ прибавлялъ, что, по его мнѣнію, авторъ пьесы, повредивъ своей литературной репутации, еще не погубилъ своего прекраснаго дарованія:

„оно еще можетъ явиться по прежнему свѣжимъ и сильнымъ, если г. Островскій оставитъ ту тинистую тропу, которая привела его къ „Бѣдность не порокъ“ *). И когда появилась пьеса „Доходное мѣсто“, Чернышевскій кратко, но съ очень большимъ сочувствіемъ изложилъ ея содержаніе въ своихъ „Замѣткахъ о журналахъ“. Онъ говорилъ тамъ, что своимъ сильнымъ и благороднымъ направленіемъ она напоминаетъ ту пьесу, которой Островскій обязанъ большей частью своей извѣстности, — комедію „Свои люди—сочтемся“ **). О прежнихъ заблужденіяхъ Остров-



*) Сочиненія Чернышевскаго. Томъ 1-й, стр. 130.

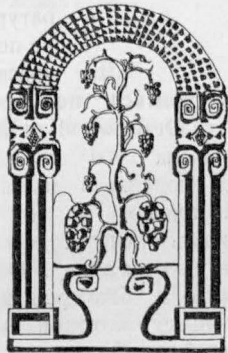
**) Тамъ же, стр. 130.

**) Сочиненія Чернышевскаго. Томъ III стр. 154—157.

скаго въ этомъ изложеніи его новой пьесы не упоминается ни однимъ словомъ; очевидно, Чернышевскій держался тутъ правила: „Кто старое помянетъ, тому глазъ вонъ“. И вполне понятно, что редакция „Современника“ не отступила отъ этого правила въ то время, когда Добролюбовъ писалъ свои статьи о „Темномъ царствѣ“, и когда Островскій все болѣе и болѣе проникался настроеніемъ прогрессивной части тогдашняго русскаго общества. Но, если это правило вполне удовлетворительно объясняетъ молчаніе о прежнихъ заблужденіяхъ Островскаго, то его еще недостаточно для того, чтобъ объяснить ихъ отрицаніе Добролюбовымъ. Чѣмъ вызвано было это послѣднее? Я вижу для него только одно объясненіе. Та точка зрѣнія, съ которой Добролюбовъ смотрѣлъ на художественную литературу, — точка зрѣнія „реальной критики“, — была до такой степени отвлеченна, что для него утрачивалъ почти всякое значеніе вопросъ, еще не такъ давно вызывавшій горячій споръ между славянофилами и западниками: по какому пути развитія пойдетъ Россія, по западно-европейскому, или же по своему особому, русскому, „самобытному“? Правда, Чернышевскій цѣликомъ держался той же самой точки зрѣнія, а между тѣмъ для него этотъ вопросъ до конца сохранилъ интересъ. Но необходимо помнить, что и Чернышевскій обнаруживалъ въ отношеніи къ нему далеко не ту горячность, какую мы видимъ въ сочиненіяхъ Западниковъ сороковыхъ годовъ. Онъ говорилъ, что изъ элементовъ, входящихъ въ систему славянофильскаго образа мыслей, „многіе положительно одинаковы съ идеями, до которыхъ достигла наука, или къ которымъ привелъ лучшихъ людей историческій опытъ въ Западной Европѣ“^{*)}. Онъ не закрывалъ глазъ на теоретическія ошибки славянофиловъ. Но, по крайней мѣрѣ, въ началѣ своей литературной дѣятельности, охотно обходилъ ихъ, говоря, что „естъ въ жизни нѣчто важнѣе отвлеченныхъ понятій“^{**)}. Его отрицательное отношеніе къ славянофиламъ сильно смягчалось единомысліемъ съ ними по такимъ практическимъ вопросамъ русской жизни, какъ, на примѣръ, вопросъ о поземельной общинѣ. А кромѣ того, Чернышевскій былъ на восемь лѣтъ старше Добролюбова; время, рѣшительное для его умственного развитія, было ближе къ „эпохѣ сороковыхъ годовъ“ и потому въ его міросозерцаніи могли играть болѣе важную роль такіе элементы, которые, будучи унаслѣдованы имъ отъ этой эпохи, не представляли пракческаго интереса въ глазахъ его болѣе молодыхъ единомышленниковъ. Я сейчасъ поясню это на примѣрѣ Добролюбова.

(Продолженіе слѣдуетъ).

Г. Плехановъ.



*) Сочиненія. Томъ III, стр. 150.

***) Тамъ же, стр. 148.

МОЛЬЕРЪ.

(Окончаніе).

Во время странствованій со своей труппой по Франціи Мольеру приходилось пользоваться то повозкой, ставили свои пьесы всѣ другія кочующія труппы того времени: гдѣ придется и какъ придется, не придавая значенія обстановкѣ. Развѣ можно было думать о ней, когда весь театральнй реквизитъ приходилось тащить съ собой, вѣрнѣе — на себѣ.

Для передвиженій отъ границы Испаніи до сѣверной Франціи Мольеру приходилось пользоваться то повозкой, запряженной волами, на которой ѣхали не только актеры, но перевозился и весь театральнй скарбъ, то верховыми лошадьми или мулами, то лодками, а иногда попросту итти пѣшкомъ отъ города до города.

Позднѣе, въ Лионѣ и Парижѣ Мольеру обставляли свои комедіи тѣми условными примитивными декорациями, среди которыхъ разыгрывались пьесы его предшественниковъ — Ларивэ, Буаробера и другихъ. На придворной сценѣ его комедіи-балеты обставлялись тѣми монументальными декорациями, которыми пользовались вообще для ложно-классическихъ трагедій, оперъ и балетовъ; по нашимъ теперешнимъ понятіямъ внѣшняя сторона придворныхъ спектаклей была очень богатой; на примѣръ, для одного балета, въ которомъ самъ Людовикъ XIV исполнялъ роль златокудрой Цереры, было изготовлено девятьсотъ новыхъ костюмовъ, и сдѣланныхъ не изъ холста и ситцевъ, а изъ дорогихъ тканей. Есть отъ чего съ ума сойти современному импресарио!

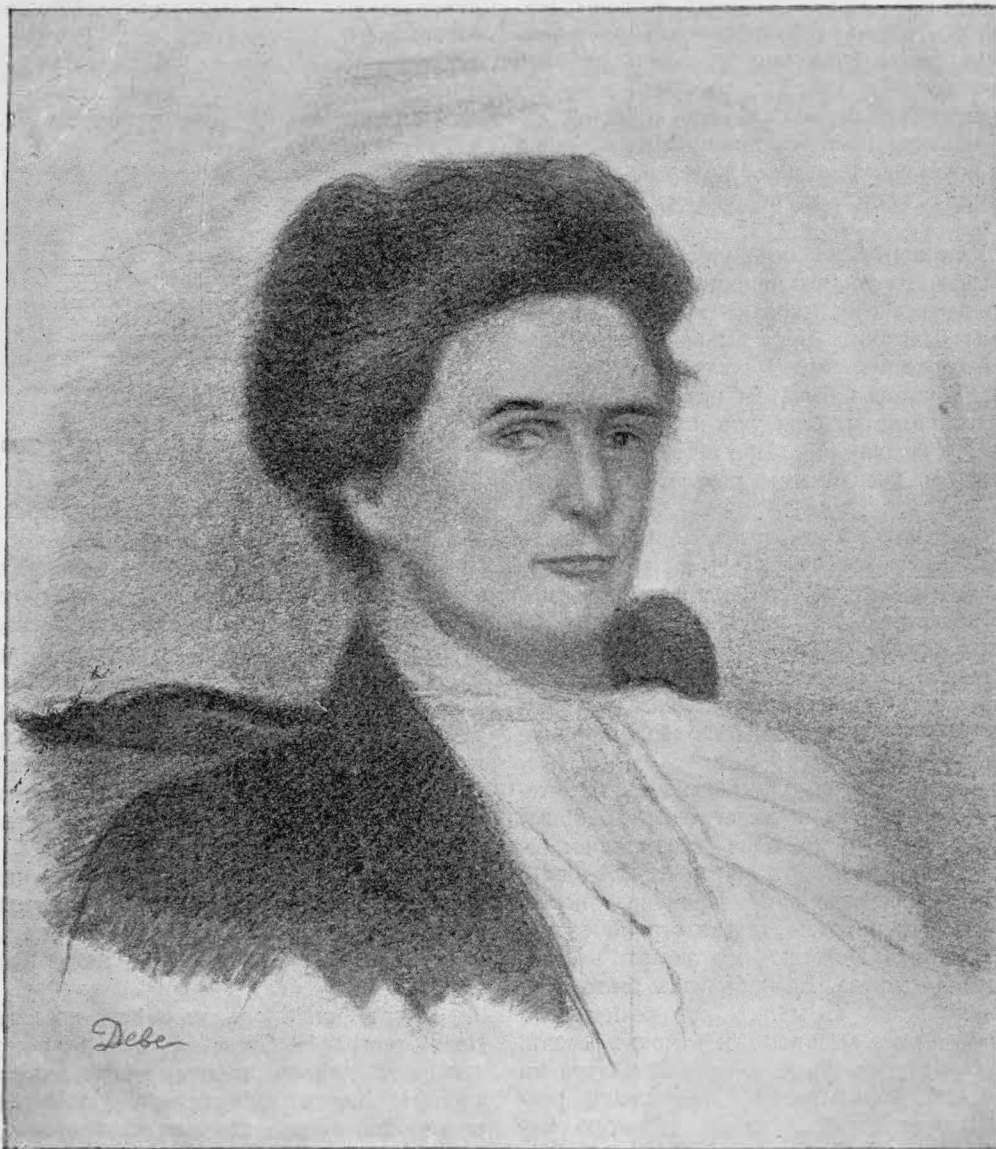
Примитивность и однообразіе постановокъ комедій Мольера въ XVII вѣкѣ объясняется совсѣмъ не тѣмъ, какъ думаютъ нѣкоторые любители сценической археологіи, что этого требуетъ стиль Мольера, а просто тѣмъ, что въ распоряженіи театра того времени не было тѣхъ техническихъ средствъ, которыми располагаемъ мы теперь. Поэтому всѣ стремящіеся сохранить нерушимыми эти, яко бы, традиціи стариннаго мольеровскаго театра — заблуждаются. Мнѣ кажется, что задача болѣе ярко дать на сценѣ стиль Мольера гораздо важнѣе стремленія сохранить эти традиціи, которыя не помогаютъ современному зрителю воспринимать стиль Мольера, а чрезъ него внутренній смыслъ его комедій, а, представляя собою пережитокъ старины, рутину, только мѣшаютъ этому. Внѣшняя сторона постановки всегда должна способствовать уясненію внутренняго содержанія пьесы; она должна быть съ нимъ въ гармоніи. А каждое новое поколѣніе открываетъ въ произведеніяхъ великихъ писателей новыя глубины, новыя штрихи, не замѣтныя предыдущимъ поколѣніямъ. Великія произведенія во всякую эпоху сверкаютъ новыми огнями, горящими тѣмъ свѣтомъ, который болѣе дорогъ человѣку данной эпохи. Поэтому каждый актеръ и каждый режиссеръ будетъ воспринимать великое произведеніе по-своему: одному ближе одна сторона произведенія, другому — другая, своей игрой или постановкой онъ выдѣляетъ близкую своему сердцу сторону, а остальные или ступшевываетъ, или даже забываетъ о нихъ. Такое отношеніе къ автору не будетъ искаженіемъ его вещи. Искаженіе будетъ только тогда, когда актеръ или режиссеръ черпаетъ свое вдохновеніе не изъ содержанія произведенія, идетъ въ своей работѣ не изъ стилия автора, а примѣняетъ для исполненія или постановки пьесы такіе приемы, которые почерпнуты извнѣ, гдѣ-то, когда-то, случайно.

Пьесы стариннаго театра, поставленныя въ тѣхъ формахъ, которыя указываются только исторіей, а не содержаніемъ произведенія, не могутъ захватить никого. Такая постановка изъ области внѣшняго переводитъ ихъ въ область, можетъ быть, курьезнаго, но непремѣнно случайнаго.

Въ репертуарѣ французскаго до-мольеровскаго театра есть пьесы, которыя можно ставить и теперь, потому что въ нихъ много искренняго чувства, которое будетъ волновать не только зрителя XVII вѣка, но и XX и XXI вѣка, но ставить ихъ въ той обстановкѣ, которая указана у автора было бы вредно для смысла пьесы.

Вотъ что, на примѣръ, сказано у Дюрвала по поводу обстановки одной изъ его комедій:

Подобную планировку устроилъ, ставя Мольера въ Берлинѣ, Рейнгардтъ, и зритель вмѣстѣ того, чтобы слушать и смотрѣть Мольера, думалъ надъ тѣмъ, почему люди выше домовъ, почему головы уходящихъ въ улицу за дома, видны черезъ окна этихъ домовъ и, что, вообще, декорация означаетъ. А декорация не означала ничего, кромѣ желанія режиссера показать, что онъ знакомъ съ театромъ XVII вѣка, и пооригинальничать въ



О. Л. КНИППЕРЪ.—Чехова.

Рис. Дева.

„Въ глубинѣ сцены—кровать; налѣво—крѣпость такой величины, чтобы въ ней могъ помѣститься маленькій корабль; у этой крѣпости долженъ быть выходъ для корабля. Вокругъ означенной крѣпости должно быть море, высотой въ два локтя и восемь пальцевъ, а рядомъ съ крѣпостью—кладбище съ колокольней и тремя могилами.

„Съ другой стороны зритель долженъ увидѣть лавку живописца съ картинами, а рядомъ съ этой лавкой долженъ находиться обязательно садъ или лѣсъ, гдѣ должны быть яблоки и мельница“.

И все это на подмосткахъ въ нѣсколько метровъ длины!

ущербъ автору. Ясно, что ставившій пьесу, Мольера не любилъ, а былъ у него въ запасѣ лишній режиссерскій „трюкъ“, который онъ не зналъ къ чему примѣнить, случайно примѣнилъ, и вышло „не на тему“.

Я думаю, что при постановкѣ комедій Мольера очень важно сохранить только одну традицію—традицію театральности мольеровскаго представленія и важно показать оба его лица,—лицо увеселителя и сатирика, а остальное каждый сценический дѣятель будетъ чувствовать и передавать по-своему, потому что смѣхъ великаго комика—неисчерпаемый родникъ.

Ө. Комиссаржевскій.



О „МУЗЫКЪ ВЪ ДРАМЪ“.

Когда васъ критикуютъ, это пріятно: оно или интересно, или забавно. Но когда васъ хвалятъ!... Какъ рѣдко это доставляетъ удовольствіе. Еще туда сюда, когда хвалить человѣкъ просто не понимающій васъ; но когда васъ поняли, да поняли иначе, когда хвалятъ, да хвалятъ за то, чего вы не сказали... И какъ трудно въ такихъ случаяхъ отвѣчать. Легче отражать несправедливыя обвинения, нежели отклонять „незаслуженныя“ похвалы; ибо трудно, даже больно, человѣку благожелательному, протягивающему вамъ руку, посылающему вамъ привѣтъ товарищескаго единомыслія, сказать: простите, я не это говорилъ, вы меня не поняли, мы съ вами не одной дорогою. Трудно,—однако, надо. Къ такому „оправданію“ обязываетъ меня похвальный отзывъ, который я прочиталъ себѣ въ № 3 „Студіи“, за подписью: Александръ Таировъ.

Въ моемъ „Разговорѣ“, напечатанномъ въ № 1 „Студіи“, я указываю на то, что принципъ распредѣленія пластическаго движенія по законамъ музыки, лежащій въ основѣ системы Далькроза, могъ бы найти свое приложение даже въ словесной драмѣ, если „подъ текстъ подложить музыку“, которая была бы прямымъ выраженіемъ стихотворнаго ритма и, если уже по этой музыкѣ размѣщать ритмику тѣлодвиженій. При такой постановкѣ музыка сдѣлалась бы невидимымъ регуляторомъ движенія.

Авторъ статьи „О музыкѣ въ драмѣ“ привѣтствуетъ мое пожеланіе, какъ „цѣнные слова“. И въ подтвержденіе цѣнности и правильности ихъ онъ приводитъ цѣлый рядъ примѣровъ, когда ремарки авторовъ требуютъ въ драмѣ музыкальнаго сопровожденія. Онъ рассказываетъ, какъ онъ самъ ставилъ пьесы при музыкальномъ сопровожденіи, какое это имѣло вліяніе на актеровъ,—у многихъ, по словамъ одного очевидца, дѣлались истерики послѣ конца акта.

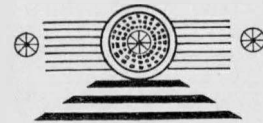
Не будемъ говорить о томъ, на сколько съ художественной точки зрѣнія цѣнны и желательны подобныя психо-патологическія явленія, но одно несомнѣнно: то, что авторъ выставляетъ, какъ „регуляторъ“, слѣдовало бы скорѣе назвать „иррегуляторомъ“. Принципъ искусства—размѣренность, стройность: „только стройное прекрасно“, сказалъ Платонъ. Полагаю, что авторъ не знакомъ съ системою Далькроза. Если бы онъ былъ знакомъ съ ней, или хотя бы съ моимъ изложеніемъ ея, онъ бы не сдѣлалъ такихъ выводовъ изъ моихъ словъ. Не о психическомъ втягиваніи, „завлеканіи“ актера въ музыку говорилъ я, а о физическомъ подчиненіи ритмики тѣлодвиженій ритмикѣ музыкальной. И какую музыку я разумѣлъ при этомъ? Ту, которая есть „музыкальное выраженіе стихотворнаго ритма“ (я говорилъ о греческой драмѣ), а, конечно, не ту, которая является случайнымъ сопровожденіемъ словеснаго текста.

Не мѣсто здѣсь излагать теоріи, но г. Таировъ можетъ легко самъ себѣ представить, что бы произошло, если бы м о и принципъ примѣнить согласно тому, какъ о н ъ его понималъ, если бы музыку, требуемую ремарками авторовъ, ввести, какъ „регуляторъ движенія“. Только представьте себѣ какой-нибудь раздирающій діалогъ и, вдругъ, за сценой маршъ и наши герои, всѣ въ слезахъ, встаютъ и начинаютъ этотъ маршъ осуществлять; только представьте себѣ, что „на улицѣ гармошка“, ворвавшись въ комнату, подчиняетъ себѣ дѣйствующія лица и картина какого-нибудь семейнаго эпизода оставляетъ свое психическое теченіе и идетъ по указкѣ этого „невидимаго режиссера“, этого „далекаго регулятора“. Авторъ, обрадовавшись сопоставленію такихъ словъ, какъ „музыка“ и „драма“, очевидно упустилъ изъ виду, что я говорю объ очень конкретномъ вопросѣ: о примѣненіи въ драмѣ

принциповъ Жака Далькроза. Выхватить двѣ фразы можно, но изъ этого не слѣдуетъ, что выводы того, кто выхватилъ, совпадаютъ съ основаніями того текста, откуда выхвачено.

Повторяю, я не буду спорить о томъ, правъ ли цитируемый авторомъ корреспондентъ, признающій результаты его опытовъ „блестящими“, но скажу только, что дѣлать выводы надо изъ цѣлаго, а не изъ кусочка; говорить о музыкальномъ сопровожденіи словеснаго текста не то же самое, что говорить о введеніи ритмики движенія въ драматическое дѣйствіе, и, наконецъ, говорить о ритмикѣ въ сценическихъ искусствахъ не зная системы Далькроза, единственной на принципиальныхъ основаніяхъ построенной системы движенія, столь же неосмотрительно, какъ говорить о ритмѣ, не зная, что такое ритмъ...

Кн. Сергѣй Волконскій.



РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА.

СТОЯЛА въ Мамоновскомъ переулкѣ въ Москвѣ гимназія. Существовала долго и, вѣроятно, принесла большую пользу обществу. Сколько человѣческаго матеріала прошло тамъ свою первую искусственную обработку я точно не знаю, но, конечно, много. Учителя ставили единицы и двойки, классные наставники, поскольку удавалось, внушали ребятамъ правила возвышенной морали, начиная съ того, что не слѣдуетъ другъ-другу разбивать носы; потрясающія драмы изъ-за разстегнутаго крючка форменной курточки или изъ-за нелегально-выкуренной папироски разыгрывались каждый день, а директоръ—директорствовалъ въ своемъ олимпійскомъ величіи.

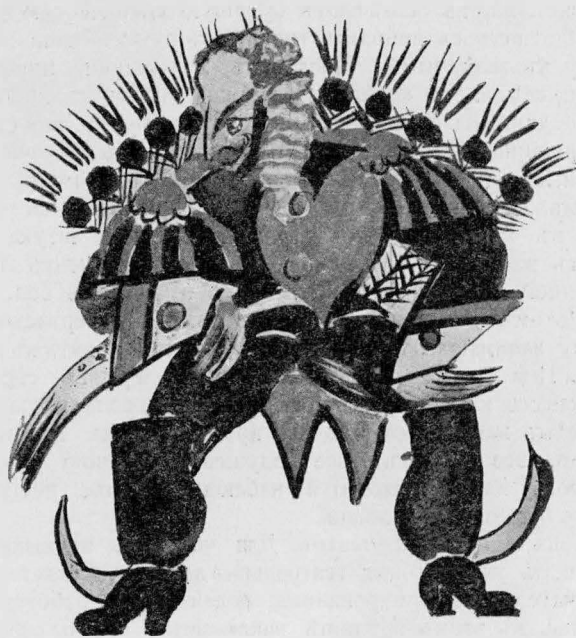
И, вдругъ, гимназія рѣшила перемѣнить помѣщеніе, въ домъ же пришли какіе-то люди, осмотрѣли его отъ подваловъ до чердака посовѣщались между собою, потомъ рѣшили, что это помѣщеніе можно передѣлать подъ театр.

Театръ миниатюръ на мѣстѣ классической гимназіи! Плачь географія! Стеная физика! Хореографія начинаетъ теперь процвѣтать на томъ мѣстѣ, гдѣ раньше гнѣздилась алгебра. Дирижерскій пультъ устанавливается на тѣхъ самыхъ половицахъ, которыя служили основаніемъ кафедры латинскаго языка. Раскаты театральнаго грома замѣняютъ громopodobный голосъ господина инспектора. Помѣщеніе, гдѣ молодежь предавалась (или вѣрнѣе, ее предавали) изученію наукъ, начинаетъ служить мѣстомъ отдыха и развлечения для взрослыхъ. Развѣ это не весело, не забавно, развѣ это не одно изъ самыхъ неожиданныхъ сальтомортале, какія устраиваетъ жизнь?

Конечно, говоря все это, я отнюдь не имѣю въ виду обидѣть гимназію. Даже наоборотъ, — самый театръ я люблю потому, что онъ представляется мнѣ своего рода школою, а если переходъ отъ одного къ другому и вызываетъ у меня веселое настроеніе, то, во-первыхъ, потому что онъ представляетъ собою на рѣдкость яркій, красочный контрастъ, а во-вторыхъ, потому что до сихъ поръ во мнѣ живы воспоминанія о единицахъ, полученныхъ въ свое время за неисполненные уроки, которые я не могъ приготовить потому, что... предыдущій вечеръ провелъ въ театрѣ.

Впрочемъ, перейдемъ къ театру миниатюръ. Ясное дѣло, что если онъ основался на пепелищѣ такого разно-

КЪ ПОСТАНОВКЪ „ЦАРЬ МАКСЕМЬЯНЪ“ ВЪ ТРАГИЧЕСКОМЪ БАЛАГАНЪ *Бонча-Томашевскаго.*



„Винеринъ задирищкь“.

роднаго по духу учрежденія, какъ гимназія, то оборудованіе его пришлось начать съ самыхъ мелкихъ мелочей, съ такихъ подробностей, которыя въ старыхъ, давно существующихъ театрахъ, не замѣчаешь, хотя бы проходилъ мимо нихъ сто разъ.

Тутъ-то и получилась картина рожденія театра, созданъ многогранный, безконечно привлекательный напряженностью своей жизни хаосъ, изъ котораго должно родиться, въ данный моментъ почти уже родилось, будущее предпріятіе.

Въ вестибюль пахнетъ сырою известкой, лежатъ еще не убранныя принадлежности строительныхъ работъ, взадъ и впередъ мелькаютъ фигуры чернорабочихъ и артистовъ, которые, несмотря на разницу своихъ профессій, одинаково усердно трудятся въ этомъ дѣлѣ. Едва вы входите туда, васъ уже издали охватываетъ симфонія пестрыхъ, разнообразныхъ, оглушительныхъ звуковъ. Стукъ топора, скрипѣніе пилы, аккорды рояля, отдѣльныя ноты: наскоро пробующаго свой голосъ тенора, многочисленные поспѣшные шаги, чьи-то приказанія, распоряженія...

Идете дальше и попадаете въ зрительный залъ. Будетъ ли онъ въ законченномъ видѣ красивъ, некрасивъ или шаблоненъ, — я не знаю. Во всякомъ случаѣ, ему не превзойти роскошью отдѣлки зрительнаго зала лондонскаго Palace Theatre, однако въ данный моментъ онъ интереснѣе — куда интереснѣе.

Двое художниковъ, забравшись на высокія козлы, пишутъ на стѣнахъ панно. Съ одной стороны будетъ изображена „земля“, съ другой — „море“. Казенныя сѣрыя стѣны быстро оживають, начинаютъ блистать красками, ихъ сѣрая пустая поверхность постепенно заселяется красивыми фигурами, зелеными деревьями, покрывается волнами аквамариновыхъ водъ. Передъ вашими глазами рождаются облака, вздымаются сѣдые морскіе валы, угольный контуръ куда-то тянущейся въ мощномъ порывѣ нимфы, получаетъ тѣло, начинаетъ жить, глаза ея наполняются блескомъ и взоръ ихъ устремляется ввысь, — къ неуспѣвшему еще просохнуть небу.

Тутъ же за небольшимъ столомъ пріютился какой-то чловѣкъ, поспѣшно и прилежно переписывающій партитуру. Дальше сцена еще пахнущая смолою свѣжихъ сосновыхъ

досокъ, а по ней суетится монтеръ, устраивающій электрическое освѣщеніе. Рампа то вспыхиваетъ, то гаснетъ. Будущіе свѣтовые эффекты, — нѣжныя лунныя ночи, розовые разсвѣты, блескъ молній и мерцаніе скромной лампы у семейнаго очага, — все въ рукахъ этого мастера подпоясаннаго кожанымъ передникомъ. Онъ говоритъ: „Да будетъ свѣтъ!“ и свѣтъ является по его слову во всѣхъ своихъ разнообразныхъ проявленіяхъ.

По досчатому, наскоро сколоченному, слегка напминающему подъемные мосты старыхъ „бурговъ“ мостику переправляетесь вы, черезъ молчаливую пока, пропасть оркестра. Направо и налево высятся ничѣмъ еще не прикрытыя приспособленія для декораций. Неожиданнымъ изяществомъ среди ихъ сосновой полутесанности, выдѣляется мраморная доска, устѣнная десятками ручекъ при помощи которыхъ распредѣляется освѣщеніе. Впереди васъ идетъ одинъ изъ наиболѣе дѣятельныхъ организаторовъ дѣла. Пиджакъ у него въ мѣлу, шляпа сдвинута на затылокъ. Съ утра и до вечера остается онъ въ помѣщеніи театра. Часть отданъ пластикѣ, часть репертуару, часть водопроводчикамъ, часть драматическимъ артистамъ, часть живописи, часть каменщикамъ — такъ все время и расходуется. Приходится жалѣть, что въ суткахъ не сорокъ восемь часовъ.

Слѣдомъ за нимъ, черезъ маленькія двери, мимо кулисъ, у которыхъ будутъ всего нѣсколько дней спустя трепетать отъ сценической лихорадки ожидающіеся выхода артисты и артистки, приходите вы въ декорационную.

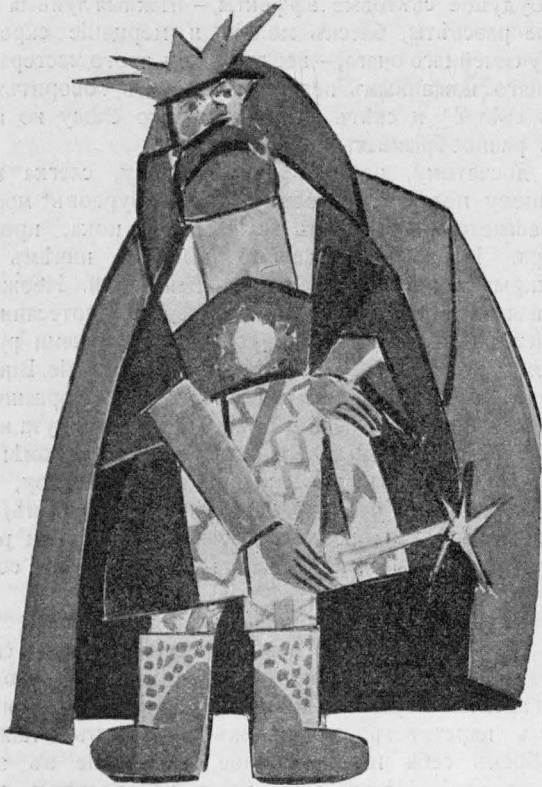
Тамъ царствуетъ художникъ-декораторъ. Кажется, онъ обрекъ себя на одиночное заключеніе въ этомъ большомъ залѣ. Цѣлый день, то съ карандашемъ, то съ углемъ, то съ кистью въ рукахъ, работаетъ онъ надъ созданіемъ красиваго призрачнаго міра, укладывающагося въ разнообразныя сочетанія тѣней, тоновъ и красокъ, какими долженъ быть населенъ театръ. На полу разстеленъ

КЪ ПОСТАНОВКЪ „ЦАРЬ МАКСЕМЬЯНЪ“ ВЪ ТРАГИЧЕСКОМЪ БАЛАГАНЪ *Бонча-Томашевскаго.*



„Дерзкая Кумерская богиня Винера“.

КЪ ПОСТАНОВКЪ „ЦАРЬ МАКСЕМЬЯНЪ“ ВЪ ТРАГИЧЕСКОМЪ БАЛАГАНЪ.—*Бонча-Гомашевского.*



Царь Максемьянъ.

занавѣсь. Гармонія зеленыхъ и синихъ тоновъ наполняетъ всю комнату, а художникъ съ огромною кистью въ рукѣ шагаетъ по полотну, дѣлаетъ мазки, отходитъ, глядитъ прищурившись, опять приближается, и подъ ногами у него быстро растутъ три символическія женскія фигуры, долженствующія украсить занавѣсь—три нимфы или три музы, — что-то въ этомъ родѣ. Во всякомъ случаѣ, уже впередъ чувствуется, что безъ золотыхъ лиръ или бронзовой маски дѣло не обойдется.

И сразу видно, что для художника огромная разноцвѣтная женщины интереснѣе въ данный моментъ, нежели всѣ живые люди на сцѣ. Лучше уйти, не мѣшать. Кстати, сверху доносятся звуки увертюры, исполняемой оркестромъ. Тамъ начинается оркестровая репетиція.

Наверху, въ комнатѣ, куда можно проникнуть по узкой каменной лѣстницѣ, оркестръ разучиваетъ какую-то Леоковскую оперетту. Музыка звучитъ, прерывается, снова звучитъ, дирижеръ заставляетъ повторять отдѣльные такты, спокойнымъ дѣловымъ тономъ дѣлаетъ поясненія. Въ сторонѣ усѣлись нѣсколько артистовъ изъ опернаго состава труппы, кто въ шляпѣ, кто безъ шляпы, кто на стулѣ, кто на подоконникѣ, кто на случайно попавшемъ подъ руку ящикѣ, и прислушиваются. Общее впечатлѣніе отъ репетиціи такое же, какъ отъ тѣхъ трехъ женскихъ фигуръ внизу. Музыкальное исполненіе растеть, складывается, постепенно пріобрѣтаетъ полноту, законченность формы и въ этомъ творческомъ процессѣ чувствуется та же наполняющая сверху и до низу весь театръ, пульсирующая въ каждомъ его уголкѣ энергія,—напряженное желаніе во что бы то ни стало создать успѣхъ.

Но вотъ наступаетъ моментъ, когда вся разбросанная по зданію дѣятельность сосредоточивается въ одномъ мѣстѣ. На сценѣ происходитъ репетиція при участіи всѣхъ артистовъ. Смотрѣть ее собирается пестрая группа участниковъ общаго дѣла.

Режиссеръ хлопочетъ и волнуется. Участники репе-

тируемой оперетки типичнымъ „репетиціоннымъ“ полуголосомъ, исполняютъ свои партіи, полужестами и полумимикой ищутъ, намѣчаютъ будущую сценическую игру.

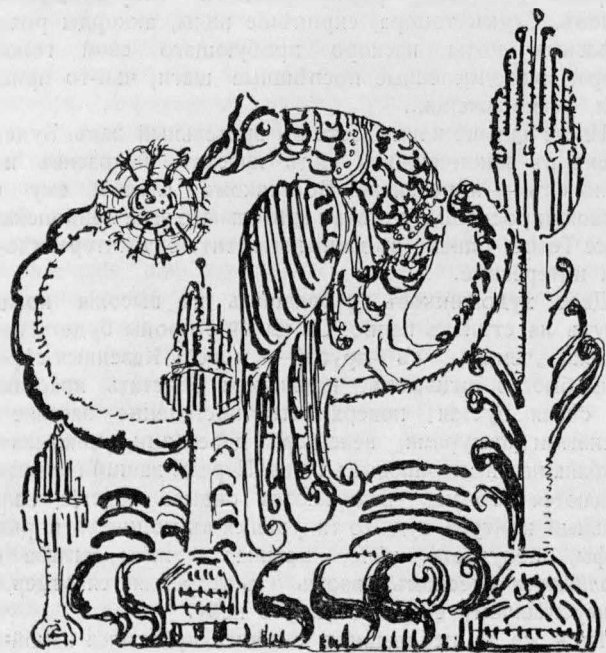
Плотникъ съ ящикомъ гвоздей въ рукахъ остановился внизу въ залѣ, чтобы послушать, художники, пишущіе панно, слѣзли съ козелъ и, не разставаясь съ кистями, присоединились къ нему. Декораторъ выбрался изъ своей декорационной тюрьмы, всѣ находящіяся въ наличности оперные и драматическіе актеры тоже здѣсь. Такимъ образомъ, образовался партеръ—самый оригинальный партеръ въ мірѣ, гдѣ забрызганный известью штукатуръ стоитъ рядомъ со свободной, въ данный моментъ примадонной въ ея изящной шляпкѣ и пушистомъ боа.

Потомъ наступаетъ очередь репетиціи дивертисмента. Сцену занимаютъ танцоры, а пѣвицы переходятъ въ партеръ. Подъ аккомпаниментъ рояля, кавалеры въ сѣрыхъ пиджакахъ кланяются, изгибаются, ходятъ со всею граціей, со всѣмъ жеманствомъ начала прошлаго вѣка. Все здѣсь весело, все живетъ, все одушевлено одною общою цѣлью. Рѣдко приходится наблюдать болѣе пеструю, болѣе приподнятую жизнь.

Такъ рождается театръ. Для человѣка привыкшаго посѣщать уже готовые театральныя зданія, наблюдать уже окончательно сформированныя, педантически работающія труппы, въ этомъ зрѣлищѣ заключается много привлекательнаго. Наглядно убѣждаешься, какъ сценическое искусство нашихъ дней присоединило къ себѣ, впитало, использовало чуть ли не всѣ отрасли человѣческой дѣятельности. Только въ періодѣ рожденія театра можно подсмотрѣть и оцѣнить, какой невѣроятно сложный конгломератъ представляетъ собою кажущаяся намъ такою простою вещью постановка пьесы на сценѣ.

И, уходя изъ зала послѣ репетиціи, невольно задумываешься надъ тѣмъ, какъ осложнилось сценическое искусство за нѣсколько столѣтій, съ того момента какъ были написаны величайшія въ мірѣ драмы,—драмы великаго Шекспира съ тѣхъ поръ, когда просторный дворъ трактира, возвышеніе изъ нѣсколькихъ балокъ представляющее собою одинаково удобно и дерево, и городскую стѣну, и холмъ, да дощечка съ надписью, гласящей, гдѣ происходитъ дѣйствіе, служили достаточно сильными средствами, чтобы собрать публику и заставить ее переживать страхъ и волненіе, веселье и тревогу.

Н. Лопатинъ.





Репродукція воспрещена.

В. А. СБРОВЪ.—*Портретъ.*

ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ.

24 октября состоялась генеральная репетиция первого представления юного театра „Миниатюръ“. Известны неудачныя попытки насадить въ Москвѣ театръ миниатюръ; неудачные, вслѣдствіе нѣкоторыхъ недостатковъ въ организаціи дѣла, а не по отсутствію симпатій у публики. Поэтому особенно пріятно было видѣть, что новое дѣло въ умѣлыхъ рукахъ.

„Женская хитрость“ Лекока, старый водевиль Каратыгина „Булочная“ и забытая, немного растянутая, но мелодичная одноактная оперетта Оффенбаха „Райское яблочко“,—были разыграны очень дружно и вызвали шумныя одобренія публики. Спектакль закончился дивертисментомъ, также выдержаннымъ въ старомъ стилѣ, со старинными романсами и танцами. Безукоризненно изящны забытый менуэтъ и старинная мазурка.

Спектакли предполагается повторять 3—4 раза въ вечеръ. Это пока единственный минусъ дѣла, такъ какъ повтореніе спектакля съ одними и тѣми же артистами естественно вызоветъ ихъ утомленіе. Нашъ „нормальный договоръ“ даже воспрещаетъ постановку болѣе 2-хъ спектаклей въ день.

Въ итогѣ нужно пожелать новому театральному предпріятію полного успѣха. Театръ можетъ имѣть большое культурное значеніе, такъ какъ по цѣнамъ онъ демократиченъ и общедоступенъ. Въ Парижѣ такіе театры миниатюръ, правда, съ преобладаніемъ политической сатиры существуютъ, какъ, напр. „Noctambules“, десятки лѣтъ и имѣютъ почтенную, заслуженную репутацію.

Москва свободно можетъ выдержать не одинъ, а нѣсколько такихъ театровъ-миниатюръ.

Успѣхъ будетъ зависеть не только отъ исполненія, но и отъ репертуара, который долженъ быть интересенъ и „демократиченъ“.

Ал. Н. Вознесенскій.



„ТЕАТРЪ—МОЙ РАЙ!...“

(Съ юбилейнаго банкета).

ПОМНИТЕ? Нѣтъ, едва-ль помните. Вы для этого слишкомъ юны, навѣрно. Помните, хотѣлъ я сказать, да вспомнилъ самъ, спохватившись:

— Это, вѣдь, было лѣтъ шестьдесятъ тому назадъ. Я и самъ тогда, по правдѣ сказать, не существовалъ еще на свѣтѣ. Но мнѣ такъ ярко, такъ образно, наглядно, съ такимъ паэосомъ описывалъ свои переживания одинъ старикъ-театраль, человѣкъ 40-хъ годовъ, что я, вспоминая его рассказы о быломъ театрѣ, испытывалъ и испытываю еще и посейчасъ такое ощущеніе, словно все, что онъ описалъ, я видѣлъ и чувствовалъ самъ.

Старики-театралы иначе, какъ со слезами, съ восторгомъ, не умѣли вспоминать о былыхъ впечатлѣніяхъ сцены, согрѣвавшихъ ихъ душу въ темные дни темнаго царства... Театръ—одна единственная утѣха была для всѣхъ, кто не могъ жить безъ удовлетворенія жгучей потребности—потребности въ культурныхъ воспріятіяхъ. Только въ немъ одномъ, только на сценѣ вы видѣли образы, достойные называться человѣческими. Въ той подлой дѣйствительности не было мѣста тѣмъ благостнымъ, человѣчнымъ отношеніямъ между людьми, которымъ проявляться дозволялось только на сценѣ. Тамъ вы отдыхали душой, наслаждаясь зрѣлищемъ благородства и героизма.

Откуда, какъ не со сцены, могли раздаваться гордая, смѣлая, даже дерзостно-дерзновенныя рѣчи? Рѣчи могучихъ бойцовъ, пламенныхъ глашатаевъ правды,—людей, поступавшихъ и чувствовавшихъ, какъ маркизъ Поза, мужественно проповѣдовавшихъ правду, какъ Гамлетъ, какъ великій душой отецъ его, король чести, про котораго молвилъ принцъ съ благоговѣніемъ:

— Человѣкъ онъ былъ!

Только оттуда, съ подмостковъ человѣкъ говорилъ благородно свободно, какъ Шиллеръ, а тамъ за кулисами, въ житейскомъ болотѣ, барахтаясь въ грязи, робко, трусливо шептались, какъ рабы. Вотъ откуда пошло:

— Я говорю, какъ Шиллеръ, а ты, какъ подъячій!..

Это сказалъ актеръ того времени обывателю—жалкому, мелкому, подленькому.

И сцена въ тѣ дни, когда царили на ней короли и принцы ея,—Каратыгины и Мочаловы, была храмомъ, молельней, была алтаремъ.

Всѣхъ тянуло туда съ низовъ жизни, день за днемъ тянувшейся нынче, какъ вчера, въ навозѣ низкопоклоннаго холопства, страха передъ городничимъ и фельд-егеремъ, всѣхъ тянуло туда, къ свѣтлымъ пареніямъ мысли, къ пирушкамъ ума, вдохновенія, красоты—правды:— „Живите въ театрѣ и умрите тамъ!“...

Это было радостное и благоговѣнное воззрѣніе на театръ, какъ на единственную вѣрную утѣху отъ скорбей жизни, какъ оплотъ противъ пошлости, какъ протестъ противъ того, что трупомъ была вся „страна моя убогая!“...

* * *

Театръ былъ все—для всѣхъ.

Тутъ жили, страдали, молились. Смѣялись, плакали. Мыслили. Да. Только тутъ человѣкъ думалъ: „Я человѣкъ!“

И про каждого:

— „Се—человѣкъ!“ („Ессе homo!“).

Театръ—все. Всѣ думали такъ. Провозглашали въ рѣчахъ. Романахъ. Пламенныхъ проповѣдяхъ, доступно называвшихся—стихами въ прозѣ, но скромно именовавшихся критическими статьями, въ этихъ чудныхъ оргіяхъ энтузіазма, статьяхъ— посланіяхъ неистоваго Виссаріона (Бѣлинскаго) и громовержца „Апполона“—Апполона Григорьева“,—тогдашняго, то же знаменитаго критика.

„Дышалъ я ими, жилъ!...“

Монологами, страстными тирадами героевъ, героинь драмъ и трагедій. Это говорилъ намъ въ дни нашей юности каждый—старикъ, говорилъ о себѣ, вспоминая свою молодость, — молодость юношей дней Герцена, Щепкина, Огарева.

Всѣхъ тянуло къ театру. И прежде всего къ богу его, живому богу театра, и вдохновителю писателей, литературы, науки,—Щепкину. Самъ профессоръ Грановскій молился на Щепкина, а славный актеръ преклонялся предъ нимъ, прель чарами, тайнами, могучимъ величіемъ знанія, откровенія.

Все, чѣмъ жилъ духъ,—всѣ, въ комъ была жива душа,—душа въ душу жили съ этимъ актеромъ, рвались къ нему, къ гиганту словъ, сердце съ разумомъ сливавшихся.

Вокругъ театра, вокругъ Щепкина все собиралось, объединялось, во имя творчества общаго лада, общей гармоніи человѣчества.

И даже въ веселыхъ куплетахъ отразилось оно, такое воззрѣніе, настроеніе. Куплетистка,—артистка впрочемъ перваго ранга литературныхъ сценъ,—распѣвала, съ улыбкой и со слезой трогательнаго исповѣданія:

Театръ—мой рай!

Театръ—мой адъ!

Театръ—мое предназначенье!

И радостно вторила ей, вторила дружно, какъ одинъ человѣкъ, солидарная зала:

— Да! Правда! И мой 'рай! И мой! Bravo! Брависсимо!

* * *

Шли годы, и падалъ театръ. И вовсе упалъ. Распалась связь его съ обществомъ. Сонъ воцарился на сценѣ, сонъ непробудный. Такимъ театръ казался, по крайней мѣрѣ, тогда,—въ теченіе ряда десятилѣтій.

Цѣлая четверть столѣтія замиранія сцены. Сцены, какъ храма, какъ школы, какъ собирательницы общества, властительницы думъ.

Насталъ двадцатый вѣкъ. Возсталъ челоѣкъ-артистъ какъ прежде, какъ въ сороковые годы, когда онъ все захватывалъ кругомъ себя.

Тѣни Щепкина, Мочалова, Каратыгина—надъ нами.

Давно уже не было такого момента, такого священнаго мига, торжества чаръ искусства, какъ въ ту минуту, когда волшебница Ермолова на юбилейномъ вечерѣ своимъ дивнымъ, незамѣнимымъ непостижимымъ даромъ, въ самую глубь сердца проникающимъ голосомъ, голосомъ мелодій, вѣщала Гоголевское,—и свое, и Гоголевское:

—„Русь,—О, Русь!..“

Не забыть. Не забыть никогда.

Даже совѣстно говорить обыденнымъ словомъ: „декламация“, когда думаешь про нее, царицу театра. Никогда Ермолова такъ не читала. Реторику обратила въ священную исповѣдь. Все затрепетало, очнулось, встрепенулось, слушая напряженно и со страхомъ опасаясь проронить звукъ малѣйшій.

А она, вотъ, ужъ читаетъ другое. Что другое? Уже иное, легкое, дѣтское. То, что въ „Родномъ Словѣ“, во всѣхъ книгахъ для чтенія, что зубрилось, отзубрилось, надоѣло всѣмъ, что школой пахнетъ, духомъ учобы, хотя по существу и велико, и гениально!

Гениально, а между тѣмъ имѣло несчастье попасть въ хрестоматию, заучиваться подъ страхомъ двоекъ, „дубинъ“, и весь ароматъ утеряло.

Ермолова вернула его, этотъ ароматъ весны. Вернула ему его красоту, парящій въ ней духъ вѣчности, проникающій его духъ правды, прочувственность художника вернула это все осколку поэмы, застывшему въ рукахъ, застывшихъ въ схоластикѣ, оцѣпенѣлыхъ во снѣ рутины.

Этотъ осколокъ—эти стихи:

У лукоморья—дубъ зеленый!..

Это было что-то новое, неизвѣданное. Строго, трогательно прочтенное,—ахъ, какъ хотѣлось бы сказать: пропѣтое,—оно новымъ возсіяло свѣтомъ передъ ошеломленными зрителями, слушателями, молитвенно сразу настроившимися.

Дрогнули наши сердца, — сердца всѣхъ, каждаго. Почуяли, всѣмъ существомъ, организмомъ, почуяли:

— Вотъ она, древняя Русь,—вотъ чѣмъ жила она, во что вѣрила, чего страшилась, чему поклонялась.

Забылъ каждый, кто былъ тутъ, гдѣ онъ, и разомъ окунулся, очутился въ тѣхъ стародавнихъ временахъ, обстановкѣ, думахъ и чаяніяхъ.

И жалко, и досадно, и больно стало: зачѣмъ тамъ, гдѣ-нибудь за эстрадой, нѣтъ граммофона, чтобъ увѣковѣчить эти глаголы вѣчности, возглашенные міровой художницей?!..

* * *

Это было въ торжественномъ засѣданіи Общества любителей Россійской словесности,—этой воистину Академіи литературы.

Юбилей этого общества былъ торжествомъ не только литературы и писателей, но и театра, актеровъ.

Артистъ избранъ былъ въ этотъ же торжественный день въ почетные члены Общества. Говорю о А. Южинѣ.

И вечеромъ на банкетѣ литературы говорили... все о томъ же кумирѣ вѣка нашего—театрѣ.

Говорилъ актеръ, поднималъ бокалъ съ тостомъ режиссеръ—Карповъ, толковалъ Боборыкинъ—о сценѣ, о Художественномъ театрѣ, трактовали, передавали другъ другу догадки и чаянія о будущей сценѣ, о роли искусства, о духѣ народности въ ней, о Маломъ, Художественномъ, о „буйныхъ сектантахъ“ съ Немировичемъ во главѣ...

И слышалось въ этомъ во всемъ,—въ переливахъ звуковъ, преній, трений и ссоръ, и вѣщаній, и клятвъ:

— Идите всѣ, всѣ туда, въ театръ!... Живите... умрите въ немъ, если можете.

И звенѣло въ ухахъ, какъ аккордъ, какъ послѣдній, упрямый призывъ и веселое, и страшное признание:

Театръ—мой рай!

Театръ—мой адъ...

Положительно живемъ мы сейчасъ въ вѣкъ царства театра. Царства искусства и красоты.

Того, что всѣхъ собираетъ вокругъ себя, всѣхъ дружить и скрѣпляетъ союзомъ единомыслія взаимной артельной, хоровой солидарности.

Вѣдь, все, что въ жизни есть только цѣннаго, добраго, нужнаго—все оттуда, изъ царства содружества и гармоніи, все вытекаетъ здѣсь изъ одного великаго начала и съ однимъ соединено.

Съ страстной, неудержимой любовью—порывомъ къ святой Красотѣ.

И это тоже тамъ, на пирушкѣ писателей, на симпозионѣ лучшихъ умовъ, дарованій и силъ говорилось, вѣщало, всѣми одинаково сознавалось.

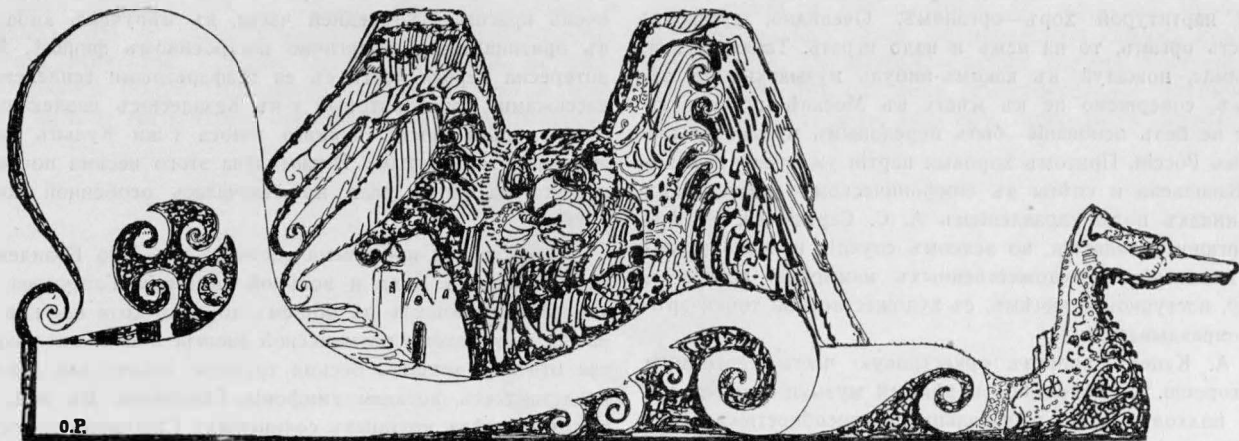
Вѣрилось въ это всѣмъ, въ ту минуту по крайней мѣрѣ!.. Вѣрилось—подъ вліяніемъ, можетъ быть, чуда искусства, которыми мы были заколдованы и ошеломлены.

Подъ вліяніемъ давнишнихъ, передъ тѣмъ только что прочитанныхъ, шедевровъ поэзій.

Прочитанныхъ—Ермоловой! Ей спасибо.

В. Ермиловъ.





В. Денисовъ.

МУЗЫКА.

КОНЦЕРТНАЯ НЕДЕЛЯ.

La société des instruments anciens. — Второе симфоническое собрание Русского Музыкального общества. — Второе симфоническое собрание С. А. Кусевицкого.

Есть музыка, которая — наперекорь всей современной эстетикѣ — вполне оправдываетъ положеніе Спенсера, что «всякое искусство коренится въ игрѣ», есть музыка, которая не хочетъ изображать ничего другого, кромѣ занимательной, легко возбуждающей «игры» звуковъ. Только надо искать ее на склонѣ давно истекшихъ столѣтій.

Этой благодарной и, хочется сказать, челоѣколюбивой задачей задалось парижское общество старинныхъ инструментовъ („Société des instruments anciens“), состоящее подъ особымъ покровительствомъ знаменитаго Сень-Санса. Члены этого общества, настоящіе аристократы своего искусства, давно уже пользуются симпатіей московской публики. Они выступали нерѣдко въ камерныхъ вечерахъ, устраиваемыхъ Русскимъ музыкальнымъ обществомъ и, въ послѣдніе годы, дирекціей концертовъ С. А. Кусевицкого. Залъ Благороднаго собранія и на этотъ разъ (24 октября) былъ переполненъ публикой, очевидно, жаждущей отдохнуть на легкихъ, игривыхъ звукахъ «галантнаго» вѣка отъ «сильныхъ ощущеній» и страстныхъ эмоцій современной музыки.

Программа перваго концерта включала, кромѣ сочиненій Гайдна и Рамо, менѣе извѣстныхъ итальянскихъ композиторовъ Бенникори и Николини и француза Детушъ. Музыкальная дѣятельность большинства этихъ композиторовъ затрагиваетъ, дѣйствительно, уже XIX вѣкъ. Является нѣкоторое сомнѣніе, на самомъ ли дѣлѣ написаны исполненныя сочиненія для тѣхъ старинныхъ инструментовъ, которыми пользуются представители парижскаго общества и, которые уже въ началѣ XVIII вѣка вывелись изъ употребленія, уступая свое мѣсто четырехструнному типу современной скрипки. Но если въ передачѣ «симфоній» Гайдна, квартета Бенникори и фантазіи Николини на древнихъ віолахъ, гамбѣ, квинтонѣ и клавессинѣ кроется нѣкоторая историческая неточность, то невольно прощаешь ее изъ-за удивительно тонкаго, чуткаго и стильнаго исполненія этихъ пьесъ французскими артистами.

Несомнѣнно подлиннымъ сочиненіемъ для ансамбля старинныхъ инструментовъ явилась соната Андрея Детушъ (1672—1749), единственнаго композитора, который, по сло-

вамъ Людовика XIV, могъ заставить своихъ современниковъ забыть о безподобномъ Люлли. Сюита эта представляетъ музыку изумительнѣйшей красоты. Нѣсколько легковѣсный тонъ ея вполне оправдывается общимъ титуломъ „Tête galante“ и названіями отдѣльныхъ номеровъ, за которыми кроется музыкальный пересказъ цѣлой любовной исторіи.

Квартетъ Бенникори да, пожалуй, и симфонія Гайдна значительно менѣе интересны остроумныхъ музыкальныхъ анекдотовъ Детушъ. Бенникори (1779—1821) подходитъ уже къ стилю Clementé «разжиженныхъ классиковъ». Композиторомъ онъ былъ, очевидно, не особенно высокаго пошиба. Изъ четырехъ частей его квартета оказались наиболѣе удачными среднія: хоралообразное анданте, прототипъ мендельсоновскихъ изліяній подобнаго рода, и задорное скерцо, безподобно сыгранное французскими артистами.

Очень недурной артисткой оказалась г-жа Регина Паторни, впервые дебютировавшая передъ московской публикой въ ансамблѣ старинныхъ инструментовъ. Въ тонкой, музыкальной игрѣ г-жи Паторни чувствуется умѣлое руководство ея брата, талантливаго Анри Казадезюса, общепризнаннаго стиля. Самъ Анри Казадезюсъ привелъ всю аудиторію въ неподдѣльный восторгъ прекрасно сыгранной на viola d'amore фантазіей Николини и двумя виртуозными пьесками Борги, исполненными сверхъ программы.

Полную противоположность этимъ французамъ съ ихъ старинными музыкальными вкусами представляютъ ихъ же соотечественники—композиторы, сочиненіямъ которыхъ была посвящена программа втораго симфоническаго собранія Русскаго музыкальнаго общества.

Поль Дюка, чрезмѣрно восхваленный въ свое время авторъ оркестроваго скерцо «Ученикъ чародѣя», въ своей с-дурной симфоніи не достигъ музыкальной законченности своего знаменитаго скерцо. У Дюка не хватаетъ творческихъ силъ, чтобы развить свои, подчасъ очень красивыя музыкальныя идеи въ большихъ симфоническихъ формахъ. По отношенію къ музыкальной архитектурѣ большого стиля онъ оказывается совершенно безпомощнымъ. Впрочемъ, можетъ быть, симфонія принадлежитъ къ раннимъ, ученическимъ работамъ Дюка. На программѣ ни годъ появления симфоніи, ни цифра оры'а не была отмѣчена.

Интересенъ, какъ всегда въ своихъ красочныхъ оргіяхъ оркестроваго колорита—Морисъ Равель и въ новомъ балетѣ «Дафнисъ и Хлоя», изъ котораго были исполнены три симфоническихъ отрывка. Непонятная, и въ этомъ случаѣ совершенно неумѣстная, бережливость дирекціи Русскаго музы-

кальнаго общества заставила дирижера замѣнить предписанный партитурой хоръ—органомъ. Очевидно, думаютъ: разъ есть органъ, то на немъ и надо играть. Такая логика, допустимая, пожалуй, въ какомъ-нибудь музыкальномъ захолустьѣ, совершенно не къ мѣсту въ Москвѣ, претендующей—и не безъ основанія—быть передовымъ музыкальнымъ городомъ Россіи. Притомъ хоровыя партіи уже разучены хоромъ Васильева и спѣты въ симфоническомъ концертѣ въ Сокольникахъ подъ управленіемъ А. С. Сараджева. Замѣна хора органомъ является, во всякомъ случаѣ, непозволительнымъ искаженіемъ художественныхъ намѣреній автора и, поэтому, поступкомъ, ничѣмъ, съ художественной точки зрѣнія, неоправдываемымъ.

Э. А. Куперъ провелъ оркестровую часть программы очень хорошо. Интерпретація новѣйшей музыки—задача, наиболѣе подходящая къ музыкальнымъ способностямъ этого талантливаго дирижера. На долю московскаго скрипача Б. Сибора, сыгравшаго h-мольный концертъ Сенъ-Санса, выпалъ весьма крупный и вполне заслуженный успѣхъ.

Собственно, не полагается начинать отчетъ о симфоническомъ концертѣ съ солиста. Солистъ, по существу, долженъ быть ничѣмъ инымъ, какъ второстепеннымъ элементомъ, вносящимъ только нѣкоторое разнообразіе въ оркестровую программу. Но пѣвица Юлія Кульпъ, выступившая во второмъ симфоническомъ собраніи С. А. Кусевницкаго, явленіе настолько исключительное, что вполне оправдывается такое отступленіе отъ общепринятаго правила.

Когда, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, впервые появился въ Москвѣ виолончелистъ Пабло Казальсъ, то его не сразу оцѣнили. Его удивительно благородная игра слишкомъ разнилась отъ того, что мы обыкновенно привыкли слушать. Отсутствіе напускнаго драматизма сочли за недостатокъ темперамента, изумительное музыкальное благородство фразы—за сухость. Тоже случилось съ Юліей Кульпъ. Когда она въ прошломъ году пѣла у С. А. Кусевницкаго, то она не обратила на себя почти никакого вниманія. Въ этомъ году, судя по весьма крупному успѣху, ее оцѣнила уже большая часть публики. Будемъ надѣяться, что въ слѣдующій ея пріѣздъ вся Москва пойметъ, что г-жа Кульпъ среди пѣвицъ—явленіе настолько же рѣдкое, какъ Казальсъ среди виолончелистовъ.

Сравненіе это напрашивается поневолѣ. Удивительная выработка тона, ровность его во всѣхъ регистрахъ, абсолютное владѣніе голосомъ и инструментомъ во всѣхъ градацияхъ нюансировки отъ еле слышнаго *piuissimo* до самаго сочнаго *forte*, благородство, простота, естественность фразировки, теплота экспрессіи при полномъ отсутствіи дешевыхъ эффектовъ—всѣ эти достоинства одинаково присущи и г-жѣ Кульпъ и П. Казальсу. «Смычекъ» короля виолончелистовъ находитъ себѣ параллель въ изумительной технике дыханія у г-жи Кульпъ. Ave Maria Шуберта (спѣтое на *bis*) она начала въ такомъ медленномъ темпѣ, при которомъ почти любая пѣвица задохнулась бы на второмъ тактѣ. Г-жа Кульпъ не только успѣла сдѣлать громадное *crescendo* на первой нотѣ, но и окончить, не спѣша, всю первую фразу на одномъ дыханіи, причемъ послѣдняя нота отличалась такою же сочностью звука, какъ первая. Если непременно надо указать на недостатокъ пѣвицы, то за таковой можетъ сойти—нѣсколько тусклый тембръ ея громаднаго по діапазону голоса на самыхъ низкихъ нотахъ.

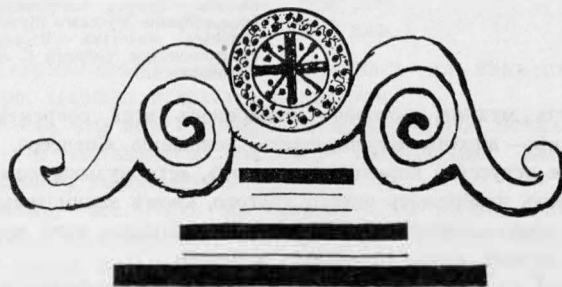
Очень интересной оказалась исполненная г-жей Кульпъ сцена «Прощаніе Ариадны» изъ утерянной оперы Монтеверда, гениальнѣйшаго композитора эпохи расцвѣта итальянской оперы. Хотя этой сценѣ триста слишкомъ лѣтъ, но музыка ея въ такомъ мастерскомъ исполненіи оказалась нисколько не поблекшей.

Послѣ пѣнія г-жи Кульпъ, другому солисту отчетнаго концерта г-ну Казадесюсъ, приходилось нелегко. Сыгранный имъ неизданный (!) концертъ Генделя для альты, рукопись

котораго находится въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ, очень красивъ въ средней части, въ пѣвучемъ *andante*, и въ оригинально и энергично построенномъ финалѣ. Менѣе интересна первая часть съ ея трафаретными генделевскими пассажами. Тонъ, который г-нъ Казадесюсъ извлекалъ изъ своего альты, послѣ дивнаго голоса г-жи Кульпъ казался нѣсколько суховатымъ. И кантилена этого весьма почтеннаго артиста на этотъ разъ не отличалась особенной жизненностью.

Оркестровая программа состояла изъ 7-го Бранденбургскаго концерта Баха и восьмой симфоніи Глазунова. Концертъ Баха прошелъ въ общемъ хорошо, хотя кое-гдѣ ощущался недостатокъ ритмической энергіи и недостаточно тонкая отдѣлка деталей. Весьма трудную задачу для дирижера представляетъ восьмая симфонія Глазунова. Въ ней, какъ почти во всѣхъ крупныхъ сочиненіяхъ Глазунова, недостаетъ выпуклыхъ, ярко очерченныхъ линий музыкальной архитектуры, несмотря на безподобное мастерство контрапунктскаго сложенія партитуры. С. А. Кусевницкій провелъ симфонію Глазунова съ большимъ темпераментомъ. Нѣкоторые эпизоды оказались прекрасно выработанными по оркестровой звучности. Однако, никакія старанія дирижера не могли придать этой симфоніи недостающей ей прямолинейности музыкальнаго развитія, органически развивающихся нарастаній и образности музыкальной формы.

Риземанъ.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ.

С.-Петербургъ, 23 октября 1911 г.

БОЛЬШАЯ, даже грандіозная, намѣренія и страстность, доведенная до крайнихъ предѣловъ напряженія—при поразительно маломъ количествѣ музыки,—такъ можно охарактеризовать звуковую современность, въ двухъ весьма типичныхъ и удачно сопоставленныхъ образахъ воспринятую нами въ первомъ симфоническомъ концертѣ Кусевницкаго. Я говорю о „Заратустрѣ“ Рихарда Штрауса и „Прометее“ Скрябина. Это былъ поистинѣ вечеръ темперамента *ap und für sich*.

Штраусъ, котораго многіе вѣроятю по недоразумѣнію, серьезно называютъ „Рихардомъ II“,—подобно Рихарду Вагнеру стремится къ возвышенному, стремится подыматься въ область, единственно достойную музыки-поэзіи. Но, прежде всего, у него въ этомъ стремленіи не чувствуется глубокой, проникновенной искренности, обращающей творчество въ священодѣйствіе, въ таинство,—и при случаѣ онъ, дѣйствительно, весьма не прочь повернуть въ сторону фривольнаго и даже откровенно-циничнаго. Затѣмъ, въ самомъ дарованіи Штрауса нѣтъ необходимыхъ данныхъ для взятой имъ на себя миссіи новаго апостола искусства. Онъ, несомнѣнно, очень талантливъ, очень горячъ и, главное, очень изобрѣтателенъ во всемъ, что касается музыкальной внѣшности,—это онъ обнаружилъ еще тогда, когда былъ только эпигономъ Вагнера-Листа и сравнительно скромно шелъ путями, которые были указаны великими представителями

музыкальной реформации: въ этомъ періодѣ онъ написалъ рядъ произведеній не только содержательныхъ и красивыхъ, но и значительныхъ въ поступательномъ движеніи искусства. Однако Штраусъ отнюдь не удовольствовался ролью, предназначенной ему самой природой: вмѣсто того, чтобы ограничиться, въ соотвѣтствіи

тому существу своему требуетъ совмѣщенія въ одномъ лицѣ поэта и композитора, не допуская музыкальной концепціи „на“ чужія, не пережитыя самимъ композиторомъ, идеи. Но Штраусъ всѣми своими сочиненіями показалъ, что онъ на такое самостоятельное идейное творчество неспособенъ, ибо ему приходится прибѣгать къ



„ПАЯЦЫ“.

КАНО.—Г. Бочаровъ.

Рисов. Эльскій.

со своими данными, разработкой наслѣдія гениевъ и предоставить гению будущаго сказать дальнѣйшее новое слово, онъ самъ возомнилъ себя новымъ Вагнеромъ. Но, вѣдь, для такой позиціи еще далеко не достаточно искусства ловкой и дерзко-смѣлой игры въ звуки, въ изобразительныя звуковыя комбинаціи, — для этого необходимо быть, прежде всего, сильнымъ поэтомъ-идеологомъ, какимъ и былъ Вагнеръ. И вагнеровское свободное искусство, — понимаемое въ самомъ широкомъ смыслѣ слова, т.-е. какъ единое искусство для всѣхъ временъ, — по са-

темамъ, внѣ его лежащимъ. Нельзя къ тому же упускать изъ виду, что развитіе мелоса, вполне независимаго отъ архитектурныхъ условностей, по совершенно понятнымъ причинамъ мыслимо только въ драмѣ, — т.-е., тамъ, гдѣ музыка выявляется въ пластикѣ сценическаго дѣйствія. Симфоническая поэма — форма, созданная Листомъ, — какъ и всякая вообще программная, но все же чисто-симфоническая музыка, при всей своей свободѣ, не можетъ не имѣть извѣстной внутренней, музыкально-самодовольной логики построения; такую логику мы и ощущаемъ

у Листа, но она все меньше, и меньше замѣчается въ симфоническихъ поэмѣхъ Штрауса, гдѣ слушатель буквально на каждомъ шагѣ долженъ заглядывать въ приложенную программу-толкователь, чтобы понять безсвязный языкъ автора.

Каковы же размѣры чисто-музыкальнаго дарованія Штрауса?—Какъ въ домѣ повѣшеннаго не говорить о веревкѣ, такъ и въ кружкахъ композиторовъ нашихъ дней смущенно избѣгаютъ говорить о мелодіи; потому что этотъ пунктъ является поистинѣ самымъ большимъ мѣстомъ во всемъ вообще современномъ музыкальномъ творествѣ, за весьма малыми и слабыми исключениями. Тѣмъ не менѣе настаивать на этомъ вопросѣ необходимо, ибо мелодія,—чтобы намъ ни говорили для отвода глазъ,— есть главнѣйшій и неотъемлемый элементъ музыки, объясняющій ея чары, ея волшебную способность создавать великое. А мелодическая посредственность Штрауса слишкомъ проглядываетъ всюду, чтобы кто-нибудь серьезно рѣшился оспаривать ее. Правда, въ былые годы близорукая критика утверждала, что и Вагнеръ „мелодически бѣденъ“; но, вѣдь, это ей казалось такъ только потому, что вагнеровская „безконечная мелодія“ явилась чѣмъ-то абсолютно новымъ, по сравненію съ привычной (особенно въ оперѣ!) восьмитактной кантиленой. Рядомъ съ необыкновеннымъ богатствомъ мелодій въ тѣсномъ смыслѣ,—рядомъ съ этой сокровищницей музыкальныхъ откровеній,—мы видимъ у Вагнера цѣль короткихъ, бетховенски-характерныхъ, выпуклыхъ мотивовъ (темъ); и все въ его музыкѣ мелодически-существенно, все захвачено божественнымъ мелосомъ: здѣсь все поетъ,—до любой фигураціи аккомпанимента, до любого гармоническаго хода включительно. Но если былая критика „проглядѣла“ мелодію у Вагнера,—что было этой критикѣ до извѣстной степени извинительно,—то въ наши дни странное, беспомощное впечатлѣніе производитъ тотъ, кто боится проглядѣть мелодію въ продуктахъ новѣйшей музыки, памятуя пристыженныхъ антогонистовъ автора „Нибелунговъ“ и на всякій случай избѣгая говорить на эту тему: со времени Вагнера пора бы привыкнуть къ свободнымъ мелодіямъ и лейтмотивамъ, пора бы умѣть разбираться въ нихъ!

Кантилена Штрауса, въ громадномъ большинствѣ случаевъ, либо суха и черства, либо мало оригинальна и даже тривиальна; его лейтмотивы крикливы и претенциозны, но удивительно безцвѣтны и часто прямо ничтожны; счастливыя исключенія только подчеркиваютъ убожество остального. Гармонически Штраусъ гораздо сильнѣе и изобрѣтательнѣе, но его „дерзкія“ гармоніи рѣдко логичны. Самая сильная сторона Штрауса—инструментовка: въ этомъ отношеніи онъ дѣйствительно внесъ въ музыкальное искусство (вѣрнѣе — въ его внѣшность) не мало новаго и интереснаго. Роскошнымъ, часто ослѣпительнымъ нарядомъ оркестровыхъ красокъ онъ и старается, главнымъ образомъ, прикрыть бѣдность своего мелодическаго дара; отсутствіе же истинной оригинальности онъ пытается возмѣстить ловко замаскированнымъ подражаніемъ или же просто смѣлостью, которая нерѣдко принимаетъ форму грубой, назойливой вульгарности, способной импонировать только неразборчивому слушателю.

Симфоническая поэма „Такъ говорилъ Заратустра“, какъ я отмѣтилъ выше, одно изъ типичныхъ произведеній Штрауса; можно сказать, что этой поэмой начался послѣдній періодъ его творчества; хотя здѣсь эстетическія уродства при бѣдности внутренняго содержанія не выражены еще такъ рѣзко, какъ напр., въ симфоніи „Domestica“ или въ оперѣ „Электра“. „Заратустра“ вдохновленъ извѣстнымъ сочиненіемъ Ницше и претендуетъ „иллюстрировать“ его звуками. Но, если Вагнеръ при помощи музыки возноситъ религіозныя идеи въ облачныя высоты, то Штраусъ, наоборотъ, низводитъ

Заратустру Ницше на землю. Къ этой симфонической поэмѣ нельзя отнести иначе, какъ отрицательно, — не смотря на внѣшнюю красоту отдѣльныхъ эпизодовъ и эффектный блескъ оркестровой звучности. Духовная фальшь и прозаичность общей концепціи, а также ея дробная разрозненность не искупаются ни искусной игрой съ незначительными лейтмотивами, ни гармоническими ухищреніями, ни даже той страстной горячностью, которою проникнуто все сочиненіе,—потому что эта страстность производитъ впечатлѣніе ложнаго, поддѣльнаго пафоса. Тамъ, гдѣ Штраусъ остается самимъ собой, не надѣвая трагической маски и мало прикрывая блестящей тогой свою подлинную сущность,—тамъ, въ концѣ поэмы, онъ даетъ пошловатый вальсъ, во всѣхъ отношеніяхъ не идущій, казалось бы, Заратустрѣ. Въ этомъ финалѣ грубость и плоскость музыкальной натуры Штрауса особенно бросаются въ глаза.

„Прометей“ Скрябина—произведеніе, во всякомъ случаѣ, гораздо болѣе изящное, рафинированное и, какъ будто, что-то обещающее въ будущемъ. Если художественная фізіономія Штрауса для меня, по крайней мѣрѣ, вполне уже опредѣлилась, то Скрябинъ въ послѣднихъ своихъ вещахъ, и особенно въ „Прометей“ представляется мнѣ загадкой: словно онъ еще только чего-то ищетъ, только готовится сказать свое послѣднее слово и собирается съ силами. Трудно предвидѣть, удастся ли этому, безспорно самому выдающемуся изъ музыкальныхъ модернистовъ, создать что-нибудь дѣйствительно великое. Скрябинъ тоже страстно стремится къ самому высокому и самому глубокому, притомъ стремится вывить въ музыкѣ свои собственныя философско-поэтическія идеи. Но бѣда въ томъ, что его идеологія страдаетъ нѣкоторымъ дилетантизмомъ, а его музыкальный даръ,—хотя и много содержательнѣе штраусовскаго,—но тоже, увы, не богатъ и не силенъ мелосомъ, по крайней мѣрѣ для большихъ оркестровыхъ заданий. Этотъ свой коренной недостатокъ онъ тоже старается возмѣстить суррогатами, а именно—бѣшеною напряженностью тематизма и крайней изысканностью звучности. Главный же козырь Скрябина—его гармоніи: играя съ такъ называемыми обертонами, онъ изобрѣлъ нѣсколько новыхъ, причудливыхъ гармоническихъ группъ и съ ними оперируетъ. Что касается мелодій Скрябина, то лучшія изъ нихъ встрѣчаются въ его прелестныхъ фортепианныхъ миниатюрахъ,—которыя, кстати сказать, очень часто весьма интересны въ ритмическомъ отношеніи. Но въ оркестрѣ приблизительно такого же рода темы кажутся слишкомъ интимными и тепло-слабыми. Въ „Прометей“, — на который, повторяю, можно смотрѣть какъ на своего рода этюдъ,—множество темъ, но изъ нихъ выдѣляется своей относительной значительностью только главная (къ сожалѣнію, испорченная въ концѣ быстрымъ темпомъ); затѣмъ выразителенъ, но уже менѣе оригиналенъ фанфарообразный мотивъ трубъ, красивый сладострастно журчащій темы-трели. Все же остальное—какіе-то чрезвычайно похожіе другъ на друга штрихи и клочки, ошеломляющіе слушателя своей хаотической численностью въ разнообразнѣйшихъ цѣпленіяхъ. Но эффектъ этого утонченнаго „хаоса“, этой оргіи звуковъ скоро притупляется. Сужу по своему личному опыту, по убѣжденъ, что со мной согласится весьма многіе.

Въ прошломъ году я услышалъ „Прометей“ впервые на репетиціи, и нѣкоторые моменты произведенія, особенно же вступленіе безсловеснаго хора, безотчетно захватили меня. Но затѣмъ, на концертѣ,—нѣсколько разобравшись уже въ столь сложной на видъ партитурѣ,—я слушалъ „поэму огня“, къ удивленію, болѣе спокойно: впечатлѣніе было значительно слабѣе, несмотря на превосходное исполненіе. А теперь, въ третій разъ, онъ показался мнѣ даже „слишкомъ простымъ“ — въ отрицательномъ смыслѣ: я слушалъ, казалось, не мистическую

грандіозность, задуманную авторомъ, а только какое-то болѣзненное звуковое сладострастіе и мучительныя, безплодныя стремленія, неимѣющія силы чего-нибудь достигнуть и даже что-нибудь выразить... То ли получается при послѣдовательныхъ воспріятіяхъ дѣйствительно содержательной, богатой мелосомъ композиціи? Въ самомъ дѣлѣ, ядро „Прометея“ слишкомъ бѣдно тѣмъ, чего мы больше всего жаждемъ отъ музыки; а въ массѣ искусственныхъ подвѣсокъ, узоровъ и украшеній не чувствуется художественной необходимости,—въ этомъ смыслѣ сравните только „детали“ Скрябина съ деталями хотя бы Шопена или Чайковского, отъ которыхъ онъ по преимуществу изощель,—не говоря уже о деталяхъ Бетховена или Вагнера! Къ тому же въ „Прометей“ авторъ не выдержалъ подъема и наростанія оргіастическаго настроенія въ такой степени, какъ въ своемъ же „Экстазѣ“,—и отъ дирижера требуется много таланта и много темпераментныхъ усилій, чтобы гипнозъ слушателей не ослаблялся періодически.

И надо отдать справедливость Кусевицкому, — онъ опять справился со своей задачей блестяще, проведя всю вещь съ удивительной выдержкой и великолѣпной яркостью: успѣхомъ своего произведенія у публики авторъ, по крайней мѣрѣ на первое время, весьма много обязанъ этому очень талантливому дирижеру. Оркестръ послѣдняго показалъ себя здѣсь,—равно какъ и въ „Заратустрѣ“,—тоже съ самой выгодной стороны. Въ „Прометей“ мобилизовано едва-ли не все, что только способно тонально звучать, въ томъ числѣ человѣческіе голоса, поющіе одну гласную, и, между прочимъ, фортепіано. Партія его входитъ однимъ изъ „усиливающихъ“ элементовъ: самостоятельнаго значенія она не имѣетъ, но очень трудна и отвѣтственна,—какъ, впрочемъ, и большинство оркестровыхъ партій этой вещи. Въ прошломъ году за фортепіано сидѣлъ самъ авторъ, игравшій очень тонко и эксталично, но для большого зала слабовато по удару и тону. Нынче эту партію исполнилъ французскій піанистъ Лорта, специализировавшійся на модернистской музыкѣ; въ его игрѣ тонкости было меньше, но за то больше силы и звучности. Въ общемъ, конечно, отсутствіе автора-піаниста не могло въ данномъ случаѣ сколько-нибудь существенно повліять на впечатлѣніе, — если не считать того обычнаго факта, что появленіе на эстрадѣ автора всегда поднимающимъ образомъ дѣйствуетъ какъ на исполнителей, такъ и на публику, очень способствуя внѣшнему успѣху. Кусевицкому по окончаніи „Прометея“ были устроены шумныя оваціи.

* * *

Послѣ взвинченной ультра-современности Штрауса и Скрябина — странное, но все-же пріятное впечатлѣніе реакціи и отдыха произвели старо-классики, которыми открылъ свой сезонъ симфоническихъ концертовъ А. Зилоти. Впрочемъ, сказанное относится, главнымъ образомъ, только къ итальянскому композитору XVII в. Корелли, извлеченному Зилоти изъ полу-забытаго архива; потому-что знаменитая „Чоконна“ Себ. Баха, такъ много разъ восхищавшая насъ въ исполненіи первоклассныхъ скрипачей (особенно мастерски и вдохновенно играетъ ее Изаи), — эта изумительная по своей стильной структурѣ пьеса предстала намъ теперь, во-первыхъ, въ передѣлкѣ-арранжировкѣ Бузони и въ то-же время, во-вторыхъ, — въ оркестровомъ нарядѣ г. Штейнберга, инструментовавшаго арранжировку, сдѣланную для фортепіано. Такимъ образомъ Бахъ прошелъ черезъ двойное горнило модернизации и приобрѣлъ весьма необычную, мало соотвѣтственную внѣшность. Вообще я долженъ сказать, что не принадлежу къ поклонникамъ подобныхъ перелицовокъ, когда дѣло идетъ о музыкальныхъ шедеврахъ, ставшихъ классическими: къ ихъ природному облику невольно привыкаешь, они дороги намъ именно въ своемъ оригинальномъ видѣ.

За всѣмъ тѣмъ краски, придуманныя г. Штейнбергомъ для Баха-Бузони, звучатъ сочно, красиво и, при всей ихъ современности, не страдаютъ, по крайней мѣрѣ, излишествами: онѣ говорятъ объ опытной рукѣ инструментатора, отлично знающаго свое дѣло.

Что касается concerto для струннаго оркестра Корелли, то отъ этой старой-престарой музыки, — несмотря на примитивность ея формъ, безвозвратно отжившихъ, — повѣяло милой, симпатичной искренностью: предъ нами раскрылась, хотя и въ блѣдныхъ, выцвѣтшихъ контурахъ, душа художника былыхъ временъ, въ которой мягкая меланхолія чередовалась съ цѣломудренно-скромной граціей. Такимъ показался намъ Корелли въ своей музыкѣ, такимъ онъ былъ и въ дѣйствительной жизни, — какъ слушатели concerto могли убѣдиться изъ помѣщеннаго въ вечеровой программѣ превосходнаго очерка А. Оссовскаго, — большого мастера по части историческихъ монографій, на этотъ разъ охарактеризовавшаго цѣлую эпоху. Слѣдуетъ весьма пожалѣть, что такія интересныя работы, сдѣланныя для того или другого концертнаго вечера, обыкновенно пропадаютъ даромъ; дирекція концертовъ Зилоти поступала-бы цѣлесообразнѣе, если-бы передъ началомъ сезона издавала для своихъ абонентовъ очерки г. Оссовскаго, имѣющіе постоянную цѣнность, — отдѣльной книжкой: на самомъ вечерѣ читать сколько-нибудь обстоятельныя приложенія, разумѣется, некогда, а врядъ-ли многіе сохраняютъ себѣ концертныя программы. Да и прочесть о намѣченномъ къ исполненію композиторѣ гораздо полезнѣе до концерта, чѣмъ послѣ него.

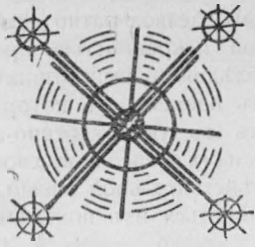
Говоря о впечатлѣніяхъ даннаго вечера Зилоти, приходится останавливаться на отдѣльныхъ вещахъ, а не на общемъ духѣ и характерѣ концерта, такъ какъ въ программѣ послѣдняго не было ни объединенности, ни опредѣленно выраженной послѣдовательности. Во второмъ отдѣленіи мы опять перешли въ современность, — на этотъ разъ, такъ сказать, въ современность умѣренную. „Праздникъ Лиго“ І. Витоля, неоднократно слышанная нами симфоническая картина, исполнялась теперь по случаю 25-ти-лѣтія композиторской и педагогической дѣятельности почтеннаго автора, пріобрѣтшаго всѣмъ уважаемое имя и какъ музыкальный критикъ. Его картина, разрабатывающая довольно характерныя латышскіе напѣвы-пляски, отличается цѣльностью, ясностью формы и хорошо звучитъ; она принадлежитъ къ выдающимся образцамъ музыки, вышедшей изъ балакиревской школы и еще сравнительно недавно казавшейся послѣднимъ словомъ звуковой живописи и этнографіи. Новинкой явился „Ноктюрнъ“ для оркестра съ фортепіано вовсе неизвѣстнаго у насъ французскаго композитора Жана Юрэ (род. въ 1877 г.). Судя по этой пьесѣ, было-бы только въ порядкѣ вещей, если-бы онъ такъ и продолжалъ оставаться неизвѣстнымъ намъ; потому что „поэзія“ его ноктюрна, проникнутая кисло-сладкой, чисто-французской сентиментальностью и сдобренная „картоннымъ“ ужасомъ, — довольно-таки дешева и беспомощна. Партію фортепіано въ этой композиціи Юрэ толково сыгралъ молодой и очевидно способный піанистъ Б. Лазаревъ, неизвѣстно откуда взявшійся.

Наибольшій и вполне заслуженный успѣхъ имѣлъ солистъ вечера Ж. Тибо, — скрипачъ прекрасной, благородной школы, хотя и не надѣленный большимъ тономъ. Стильно, вдумчиво и проникновенно сыгралъ онъ одинъ изъ концертовъ Моцарта и „Испанскую симфонію“ Лало, — благозвучную, элегантную сюиту, очень „благодарную“ для исполнителя, но нѣсколько раздражающую своей слишкомъ салонной красотой.

Всѣ оркестровые номера, — за исключеніемъ картины Витоля, удачно проведенной самимъ авторомъ, — недурно прошли подъ управленіемъ Зилоти, котораго публика встрѣтила очень тепло и сочувственно. Зилоти только недавно вернулся изъ заграничной концертной поѣздки;

въ цѣломъ рядѣ городовъ онъ выступалъ въ качествѣ пианиста на Листовскихъ фестиваляхъ,—всюду, по отзывамъ мѣстныхъ газетъ, съ огромнымъ успѣхомъ. Особый триумфъ достался нашему артисту въ Берлинѣ, въ концертѣ подъ управленіемъ Никиша.

В. Коломійцовъ.



ВИЛЛИАМЪ МЕНГЕЛЬБЕРГЪ.

Этотъ капельмейстеръ уже третій годъ подрядъ посѣщаетъ Петербургъ и Москву, неизмѣнно вызывая своими концертами выдающійся интересъ. Хорошихъ капельмейстеровъ въ настоящее время и въ Европѣ очень немного, а исключительныя артистическія индивидуальности нетрудно перечестъ по пальцамъ одной руки. Со смертью Моттля и Малера изъ великой плеяды музыкантовъ, группировавшихся около Вагнера или, по крайней мѣрѣ, непосредственно близкихъ его духу,—остался лишь Гансъ Рихтеръ, который по старости дирижируетъ все рѣже и рѣже. Кромѣ необычайно популярнаго и дѣйствительно гениальнаго Артура Никиша остаются затѣмъ дѣи минорес — Карлъ Мукъ, Эрнстъ Шухъ и др. У насъ, въ Россіи, до послѣдняго времени своихъ дирижеровъ почти вовсе не было, и всѣ выдающіеся иностранные представители этого искусства всегда очень охотно посѣщали и посѣщаютъ Россію, находя здѣсь и внимательный пріемъ и деньги. Можно даже сказать, что многое въ направленіи русской музыкальной жизни привито намъ иностранными дирижерами либо гастролерами, либо оставшимися у насъ навсегда. Вагнеръ, Бюловъ, Берлиозъ, Малеръ, Рихтеръ, Моттль, Эрмансдѳерферъ, Направникъ, Сукъ и многіе другіе сдѣлали у насъ несравненно, больше, чѣмъ отечественные дѣятели, изъ которыхъ имя Антона Рубинштейна, какъ замѣчательнаго пропагандатора музыкальнаго искусства въ массѣ, по прежнему не имѣетъ себѣ равныхъ.

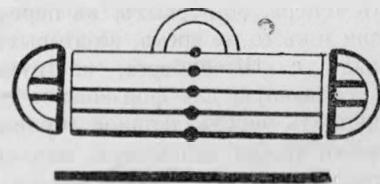
Только-что побывавшій въ Россіи Менгельбергъ по типу приближается къ Малеру, во многомъ его напоминая. Два типа капельмейстеровъ особенно характерны для нашего времени: одни, независимо отъ силы своего таланта, кропотливо работаютъ на репетиціяхъ, добываясь яркихъ результатовъ упорнымъ трудомъ (Малеръ); другіе полагаются на оркестръ и почти не репетируютъ, вѣря въ свое вдохновеніе и передачу его играющимъ (Моттль, Никишъ). Менгельбергъ на репетиціяхъ несомнѣнъ. Для одного концерта съ превосходнымъ оркестромъ онъ дѣлаетъ много репетицій, способенъ репетировать болѣе пяти часовъ подрядъ съ двумя антрактами, ежеминутно останавливается и придирается къ малѣйшему пустяку, требуя педантичнаго и абсолютно вѣрнаго исполненія написанныхъ нотъ, — что, къ слову сказать, вообще въ оркестровой игрѣ бываетъ довольно рѣдко. Великолѣпно знакомый съ техникой всѣхъ инструментовъ, Менгельбергъ производитъ сильное впечатлѣніе уже видѣвшимъ, матеріальнымъ качествомъ исполненія: мѣдныя у него играютъ fortissimo безъ крика, струнные не прибѣгаютъ къ обычной форсировкѣ звука, разнообразныя штрихи, вырабатываемыя съ колоссальнымъ терпѣніемъ на репетиціяхъ, производятъ при дружномъ исполненіи чарующее впечатлѣніе. Страшно чуткій къ анемичному, безразличному звуку, Менгельбергъ вездѣ требуетъ соотвѣтственной краски и тона, добываясь настоящаго „пѣнія“ струнныхъ инструментовъ; при этомъ онъ налегаетъ не столько на выгрышныя фокусы фразировки, сколько на возможно естественную и простую игру, близкую къ хорошему пѣнію. „Singен“—любимое его слово и исполнители проникаются благороднымъ стилемъ, чуждымъ сентиментальности или ненужной аффектаціи. Работа съ Менгельбергомъ часто нервируетъ

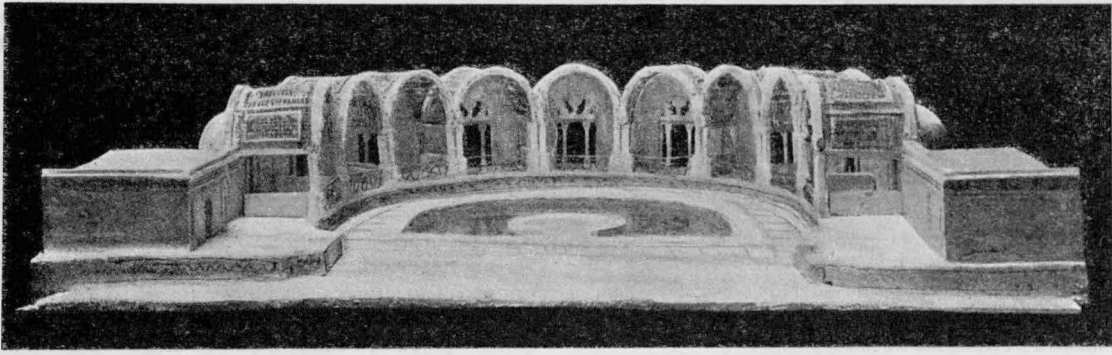
оркестръ, что станетъ особенно понятнымъ, если вспомнить, что этотъ дирижеръ говоритъ много и обращаетъ вниманіе на всякую мелочь,—какъ сидитъ музыкантъ, какъ смотритъ въ ноты, достаточно ли онъ внимателенъ и пр. Въ то время, какъ Малеръ самъ нервничалъ, Менгельбергъ поражаетъ своей выдержкой и душевнымъ спокойствіемъ, чѣмъ парализуетъ, конечно, проявленіе нервности или рѣзкости со стороны артиста. На недовольное возраженіе онъ просто предлагаетъ дожидаться антракта и тогда „заняться боксомъ“, а теперь—не спорить, не возражать ему, а слушать и дѣлать, что надо. Никакая деталь не ускользнетъ отъ Менгельберга, и, сидящій на послѣднемъ пультѣ, второй скрипачъ „чувствуетъ“ его наравнѣ съ самыми отвѣтственными сольными инструментами.

Таковы техническія данныя этого капельмейстера. Къ нимъ надо прибавить замѣчательную увѣренность, необыкновенную память (все дирижируетъ наизусть), прекрасный взмахъ, умѣнье постигать индивидуальность играющаго. Что до чисто художественныхъ свойствъ Менгельберга, то они уступаютъ техническимъ. У него нѣтъ той способности непосредственно передавать оркестру свое вдохновеніе, чѣмъ былъ такъ силенъ покойный Моттль и что дѣлаетъ обаятельнымъ дирижированіе Никиша. У Менгельберга иногда на концертѣ играютъ менѣе удачно, чѣмъ на репетиціи. Подобное случалось и у Малера, но самъ Малеръ, какъ художественная величина, стоялъ на громадной высотѣ, и Менгельбергу до него далеко. То, что принято называть темпераментомъ, у Менгельберга налицо, и въ очень большой мѣрѣ, но это еще не есть истинное вдохновеніе, поэзія творчества. Зато пониманіе разныхъ стилей дано ему вполне, и каждый композиторъ звучитъ у него, во всякомъ случаѣ, жизненно. Мало удается ему Чайковскій, — напр., знаменитыя пятая и шестая симфоніи требуютъ иныхъ переживаній, иныхъ чувствъ, да и купюры и перемѣны въ инструментовкѣ (пятая симф.) похвалы вызвать не могутъ. Лучшее всего Менгельбергъ играетъ Рих. Штрауса. „Heldenleben“ (посвящена ему) и „Донъ Жуанъ“ проходятъ у него съ рѣдкимъ мастерствомъ и воодушевленіемъ.

Гениальность — явленіе необычайное, и неудивительно, что о рядомъ съ покойными Моттлемъ, Малеромъ и здравствующими Никишемъ и Рихтеромъ, Менгельбергъ блѣднѣетъ. Это нисколько не умаляетъ его замѣчательныхъ личныхъ достоинствъ, какъ высокоталантливаго капельмейстера, плодотворная дѣятельность котораго всецѣло посвящена „чистой“ музыкѣ. Въ театрѣ нельзя работать такъ кропотливо, какъ въ концертахъ, и Менгельбергъ это прекрасно сознаетъ: на приглашенія занять постъ опернаго капельмейстера онъ всегда отказывается и отдаетъ всѣ силы концертной эстрадѣ. „Ритмъ, мелодія и связь между капельмейстеромъ и играющими“ — вотъ катехизисъ Менгельберга, которому онъ вѣренъ, любовно и детально отдѣлывая каждую концертную вещь своего всегда содержательнаго репертуара и ни на минуту не выпуская изъ рукъ оркестра. Результаты такой „чистой“ работы налицо: Менгельбергъ жизнерадостенъ, страстно любитъ свое дѣло, никогда не кажется утомленнымъ или небрежнымъ; а между тѣмъ дирижируетъ онъ, по его словамъ, 33 года, начавъ управлять хоромъ еще семилѣтнимъ мальчикомъ. Передъ нами прекрасный образецъ настоящаго концертнаго дирижера, — типъ, который до сего времени могъ быть созданъ только западной культурой.

La—mi.





ГОДИССАРЪ и ВИОЛЕ.

Проектъ театра танцевъ.

ТАНЦЫ И БАЛЕТЪ.

МОСКОВСКИЙ БАЛЕТЪ. „ЖИЗЕЛЬ“.

За послѣдніе два годя въ Россіи и на Западѣ (главнымъ образомъ въ Англии и во Франціи) наблюдается подъемъ интереса къ балету. Подъемъ этотъ совпадаетъ съ той полосой развитія и возрожденія, въ которую вступила эта, бывшая до недавняго прошлаго консервативнѣйшей, форма сценическаго искусства. На Западѣ возрожденіе это отмѣчено дягилевскими заграничными гастролями русскаго балета, въ Россіи—новаторскими попытками двухъ балетмейстеровъ: московскаго—А. А. Горскаго, петербургскаго—М. М. Фокина.

Редакція „Студіи“ въ серіи статей своихъ ближайшихъ сотрудниковъ и рядомъ переводовъ лучшаго, что написано иностранными знатоками балета—намѣрена дать всестороннее освѣщеніе развитія балета, исторію его прошлаго и прогнозъ его будущаго. Открывая же съ настоящаго № отдѣлъ текущихъ отчетовъ о балетныхъ спектакляхъ въ московскомъ Большомъ театрѣ, редакція предупреждаетъ, что, беря балетъ въ томъ видѣ, въ какой онъ вылился у насъ сегодня,—она будетъ давать оцѣнку недостатковъ и достоинствъ постановокъ и исполненія, считаясь, поскольку это не противорѣчитъ ея принципиальной точкѣ зрѣнія, съ выработавшимся за многіе десятки лѣтъ традиціями и формами русскаго балетнаго искусства.

Послѣ двухлѣтняго перерыва, 23 октября снова поставили „Жизель“ въ обновленномъ до нѣкоторой степени составѣ исполнителей.

„Жизель“ одинъ изъ лучшихъ образцовъ романтическаго балета, балета „французской“ школы, представляющаго изъ себя осмысленное цѣлое въ противоположность италіанскому танцевальному дивертисменту, составленному изъ отдѣльных №№ и вариаций, дающихъ только возможность балеринѣ, первому танцовщику и солисткамъ проявить лишь свою техническую ловкость и виртуозность, и связанныхъ бѣлыми нитками мало-вразумительнаго либретто. На мотивъ, навѣянный Гейне, другимъ поэтомъ—Теофилемъ Готье сплетена канва несложнаго дѣйствія, въ которомъ такъ наивно-мило смѣняются элементы конкретнаго и ирреальнаго. Неглубокую, но мелодичную, вполне приемлемую музыку къ „Жизели“ написалъ Адольфъ Аданъ. И вотъ ужъ 70 лѣтъ, какъ „Жизель“ не сходитъ съ репертуара балетной сцены.

Первый актъ, съ опредѣленной бытовой окраской, даетъ большой просторъ мимодрамѣ, столь отодвинутой на задній планъ въ болѣе позднихъ балетахъ, созданныхъ подѣ италіанскимъ влияніемъ. Танцы здѣсь, доведенные до минимума, служатъ непосредственно развитію дѣйствія, способствуя лишь ходу драмы. Второй актъ, фантастическій, наоборотъ почти лишень мимодрамы, здѣсь все, до болѣе ярко-драматическихъ моментовъ включительно, должно выражаться танцами. И балетмейстеру предстоитъ нелегкая задача—согласовать эти два дѣйствія,

основанныя на разныхъ совершенно принципахъ, такъ, чтобы они составляли одно гармоническое цѣлое. Къ сожалѣнію г. Горскому въ московской постановкѣ это не вполне удалось.

Если первый актъ съ его прекрасно скомпонованными группировками и танцами, съ его атмосферой интимности и истиннымъ драматизмомъ, нужно отнести къ лучшимъ созданіямъ нашего балетмейстера, второй можно назвать неудачнымъ, несмотря на прекрасныя отдѣльныя группы и концепціи. То же можно сказать и о внѣшности: выдержанныя декорации, стильныя, строго соответствующіе эпохѣ, поскольку это допустимо въ балетѣ, костюмы перваго акта, и грубая фееричность, модернизованныя, безвкусныя, не то греческія туники, не то ночныя сорочки Виллиса второго акта. Но несмотря на всѣ эти недочеты—если вспомнить ту бессмыслицу и ту безвкусицу, которую намъ сплошь и рядомъ преподносятъ подѣ видомъ балетовъ, нужно несомнѣнно признать „Жизель“ одной изъ болѣе удачныхъ постановокъ на московской балетной сценѣ.

Въ заглавной роли „Жизели“—одной изъ болѣе ответственныхъ и трудныхъ—всегда выступали (начиная съ создательницы ея Карлоты Гризи) или артистки съ уже признаннымъ именемъ, или же наоборотъ въ этой роли балерины создавали себѣ имя. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ г-жа Павлова, и къ этой категоріи хочется причислить г-жу Каралли. Только сравнивая г-жу Каралли въ роли Жизели года два тому назадъ и теперь, можно уяснить себѣ путь, пройденный артисткой за это время и повѣрить въ несомнѣнную будущность молодой балерины. Для исполнительницы роли „Жизели“ недостаточно одной технической виртуозности, той виртуозности, которая достигается путемъ упорнаго труда и ежедневныхъ прилежныхъ упражненій. Нужна искра Божія, нужно настоящее драматическое дарованіе въ связи съ той естественной, врожденной воздушностью, элевацией, которая можетъ дать только „Божьей милостью“ балерина. И г-жа Каралли, такъ часто разочаровывшая насъ въ другихъ роляхъ, будившая въ насъ такъ часто чувство досады, когда она по ученически робко, неуверенно, еле справлялась съ подчасъ прямо элементарными по трудности хореографическими задачами—въ „Жизели“ покорила, обрадовала этой внезапно вспыхнувшей Божіей искрой.

Мы, привыкшіе съ легкимъ сердцемъ и спокойной душой воспринимать милья условности балетной драмы, невольно почувствовали какъ затаилось дыханіе у всего зрительнаго зала въ ярко-реалистической сценѣ безумія первой картины, проведенной г-жей Каралли съ вдохновеннымъ трагизмомъ настоящей драматической артистки. И когда, подѣ замедленное повтореніе знакомаго мотива, балерина, при вспыхнувшемъ на мгновеніе сознаніи, рефлексивно повторяетъ, отрывочно, безсвязно, словно во снѣ, знакомыя движенія только что передѣ этимъ исполненаго танца—какъ-то не замѣчаешь, что самъ танецъ специально для г-жи Каралли былъ облегченъ, что въ исполненіи много техническихъ слабостей; вмѣстѣ съ ней переживаешь несложную, но все же захватывающую, драму, а часто ли балетъ

въ настоящемъ его видѣ, даетъ зрителю такія эмоціи? И вѣря въ несомнѣнную даровитость молодой балерины, хочется, чтобы работой и серьезнымъ отношеніемъ къ своему искусству, она какъ можно скорѣе исправила свои недочеты, достигла ту степени совершенства, которая бы поставила ее рядомъ съ другой настоящей балериной „Божіей милостью“, гордостью и славой русскаго балета—А. П. Павловой, съ которой такъ родственна по даннымъ и задаткамъ, но до которой еще пока далека по техникѣ и законченности г-жа Каралли.

Въ роляхъ Предводительницы Виллисъ и Герцога выступили г-жа Мосолова I и г. Тихоміровъ I. Мы помнимъ прежнихъ исполнителей этихъ ролей: г-жу Балдину и г-на Мордкина, создавшихъ въ свое время яркіе, незабываемые образы, и съ ними теперешніе замѣстители никакого сравненія не выдерживаютъ.

Послѣ „Жизели“ шелъ обычный дивертисментъ (Etudes) въ постановкѣ г. Горскаго, подъ сборную музыку Рубинштейна, Гиро, Шопена, Грига. Здѣсь также былъ почти сплошь новый составъ исполнителей, справившихся болѣе или менѣе прилично со своими задачами, и только.

М. Л.—о.



ПЛАСТИКА И МУЗЫКА.

(По поводу вечера г-жи Рабенекъ).

ДВИЖЕНІЕ есть такой же матеріалъ искусства, какъ краска, бронза, мраморъ, звукъ. Всякій матеріалъ только тогда становится искусствомъ, когда онъ подчиняется, по волѣ и выбору художника, извѣстнымъ условіямъ порядка, стройности, размѣренности. Отсутствіе стройности, отсутствіе порядка, отсутствіе размѣренности, есть то, что отличаетъ нехудожество отъ искусства. Чѣмъ устанавливается размѣренность въ искусствахъ? Въ искусствахъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ (живопись, скульптура, архитектура) — видимыми знаками (очертаніями), т.-е. путемъ дѣленія пространства. Въ искусствахъ, воспринимаемыхъ слухомъ, (музыка, декламация) размѣренность устанавливается слышимыми знаками (звукъ—музыкальный или словесный), т.-е. путемъ дѣленія времени. Среди всѣхъ искусствъ отдѣльно, въ особыхъ условіяхъ стоитъ пластика — единственное искусство, обладающее видимымъ движеніемъ. Видимое движеніе есть тотъ матеріалъ, благодаря болѣе или менѣе размѣренному распредѣленію котораго, тѣлодвиженіе человѣческое изъ нестройности природной входитъ въ стройность искусства. Какіе элементы въ движеніи? На что должна распространяться регулирующая власть художника, если онъ нестройность природнаго движенія хочетъ подчинить требованіямъ предначертанной стройности? Въ движеніи два элемента: протяженіе и длительность. Другими словами, всякое движеніе можетъ быть длиннымъ или короткимъ въ пространственномъ смыслѣ, т.-е. широкимъ или узкимъ, и то же самое движеніе можетъ быть длиннымъ или короткимъ во временномъ смыслѣ, т.-е. медленнымъ или быстрымъ. Чѣмъ же регулировать протяженіе движенія? Видимыми знаками: отъ точки А до точки В. Это во власти каждаго. Но чѣмъ регулировать длительность движенія? Это уже не въ нашей власти: внутри себя мы не найдемъ нормы, обезпечивающей такую точность, чтобы движеніе не было ни слишкомъ быстро, ни слишкомъ медленно. Быстрота и медленность суть формы, категоріи времени,—мы должны, слѣдовательно, искать для ихъ нормировки содѣйствія такой силы, которая сама была бы результатомъ правильнаго, симметричнаго дѣленія времени. Такая сила есть, только одна, — музыка. Под-

чиняя себѣ тѣлодвиженіе, музыка говоритъ человѣку „не только отъ такой-то точки до такой-то и не дальше, но отъ такого-то момента до такого-то и не дольше“. Совпаденіе движенія со звукомъ, вотъ, значитъ, первѣйшее требованіе, которому должно удовлетворять человѣческое тѣло, если изъ случайности и беспорядочности всего житейскаго, природнаго, оно хочетъ войти въ стройность и предначертанность художества. Если, слѣдовательно, во всякомъ искусствѣ важна размѣренность (дѣленій пространственныхъ или временныхъ), то въ пластикѣ важна соразмѣренность (дѣленій пространственныхъ съ временными).

Видѣли ли мы такую соразмѣренность, такое совпаденіе звука и движенія въ томъ, что намъ показала г-жа Рабенекъ на своемъ „Вечерѣ Художественныхъ Танцевъ“ 18 октября въ залѣ Консерваторіи? Даже странно задаваться такимъ вопросомъ. Неужели нужно видѣть и слышать, чтобы отвѣтить „нѣтъ“? Неужели нельзя заранее сказать, что все, что намъ ни покажутъ, не только г-жа Рабенекъ, но кто бы то ни было, въ Москвѣ ли, въ Россіи ли, въ Европѣ ли (дальше Европы не пойдемъ), никогда не будетъ соответствовать этому требованію пластики. Не будетъ потому, что ни одна система пластическаго воспитанія не построена на принципиальномъ основаніи въ смыслѣ сочетанія тѣлодвиженія и звука. Въ этой области искусства царитъ принципъ психологической импровизаціи: изображаются душевныя волненія подъ музыку, или даже просто — во время музыки. Между тѣмъ, что мы слышимъ и тѣмъ, что видимъ, нѣтъ никакой другой связи, кромѣ того „настроенія“, которое исполнительница въ музыкальной пьесѣ угадываетъ (по своему усмотрѣнію) и которое она изображаетъ (по своему усмотрѣнію). Эти два „усмотрѣнія“ могутъ, конечно, мѣняться до безконечности, смотря по количеству желающихъ танцовать и при этомъ изображать. И въ этомъ не было бы большой бѣды, — даже было бы интересно видѣть разнообразіе пониманія и воплощенія, — но бѣда въ томъ, что никогда, нигдѣ, ни у кого, тѣлодвиженіе не является точнымъ отвѣтомъ на движеніе музыкальное во всемъ его разнообразіи, во всѣхъ его оттѣнкахъ быстроты, медленности, легкости, тяжести, напряженности, слабости. Никогда, нигдѣ, ни у кого, — кромѣ какъ у Жака Далькроза, дрезденскаго учителя, который въ ритмѣ открылъ сокрытую силу, сразу проникающую и музыку, и человѣческое тѣло и потому обезпечивающую полное сліяніе того, что мы видимъ, съ тѣмъ, что мы слышимъ. У всѣхъ другихъ мы слышимъ одно (болѣе или менѣе красивое), мы видимъ другое (болѣе или менѣе красивое), и оба другъ-другу мѣшають.

На вечерѣ г-жи Рабенекъ я имѣлъ такое ощущеніе: вы знаете, когда бинокль вапъ не по глазамъ, вы силитесь его поставить, силитесь, но — поставить такъ и не удастся. Не удастся, — у васъ все время „двоится“: слухъ разсѣиваетъ глазъ, глазъ разсѣиваетъ слухъ. Нѣтъ сліянія зрительнаго со слухомъ. Еще въ чистыхъ „танцахъ“, гдѣ короткая ритмичность („Танецъ Анитры“, Мазурка Шопена, Вальсъ Брамса), тамъ есть совпаденія, тамъ впечатлѣнія зрительныя и слуховыя встрѣчаются, соприкасаются (и, замѣтьте, что именно эти номера имѣли успѣхъ, одинъ изъ нихъ былъ повторенъ три раза). Но въ тихихъ темпахъ! Какое томительное рисованіе тѣломъ безъ всякаго отношенія къ музыкѣ. Что это было во время „Ases Tod“ Грига! Конца этому не было. И почему такъ, а не иначе? И почему то, что мы видѣли, должно соответствовать именно этой музыкальной пьесѣ, а не другой? Что вы изображаете? Вамъ грустно? Но развѣ во время Шопеновскаго ноктюрна тоже не было бы умѣстно такое же „изображеніе“ грусти? Не въ томъ дѣло, что это хорошо или не хорошо, а въ томъ дѣло, что это „не то“, что это есть

игра, молчаливое актерствование, мимирование во время музыки, а не проявление музыки в тѣлодвиженіи, не осуществленіе слышимой музыки въ видимомъ образѣ. До чего мало присуще нашимъ руководителямъ пластической педагогики сознание того, что такое слияніе ритма тѣлеснаго съ музыкальнымъ, лучше всего показываетъ № 1 изъ Григговской сюиты: „In der Halle des Bergenkönigs“. Маленькіе гномы своей хромой походкой отбиваютъ четверти, когда въ музыкѣ восьмушки. Можно ли на это смотрѣть, какъ на образчикъ единаго, слитнаго, двуединаго искусства, какимъ должна быть музыкальная пластика? Это одинъ изъ многихъ примѣровъ. Останавливаться на нихъ имѣло бы смыслъ, если бы они были единичными ошибками въ общей правильной системѣ, но когда все, сплошь, не отвѣчаетъ основоположному принципу зрительно-слухового искусства — слиянію образа и звука, — то о чемъ же говорить...

Г-жа Рабенекъ, я уже сказалъ, не одна. Я уже сказалъ, что никто не осуществляетъ принципа слиянія, никто, кромѣ Далькроза. Ставить людямъ въ вину, что они не гении, нельзя, но тому, что люди, занимающіеся пластикой, послѣ гениальнаго открытія дрезденскаго учителя, могутъ продолжать свое дѣло приблизительнаго совпаденія пластики съ музыкой, этому позволительно удивляться. Не мѣсто здѣсь входить въ подробности системы Далькроза; она мною изложена въ № 6 „Аполлона“ за этотъ годъ и въ имѣющей выйти на-дняхъ книгѣ, но я думаю, что изъ указанныхъ недостатковъ Рабенекскаго спектакля и изъ высказанныхъ пожеланій принципъ Далькроза ясенъ: только музыкальному движенію, т.-е. новой нотѣ, соответствуетъ тѣлодвиженіе, и, когда нѣтъ въ музыкѣ движенія, когда нѣтъ новой ноты, когда нота держится, тогда нѣтъ и тѣлодвиженія, — длится поза. Каждая длительность ноты (valeur) получаетъ свое выраженіе въ тѣлодвиженіи, и каждое тѣлодвиженіе получаетъ оправданіе въ музыкѣ. Что изъ этого получается, рассказать нельзя, описанію не поддается: надо видѣть. Въ январѣ Москва увидитъ. Далькрозъ пріѣзжаетъ со своими учениками: первое представленіе 15 января днемъ, въ Художественномъ театрѣ, второе представленіе 17 января вечеромъ, въ большомъ залѣ консерваторіи. И тогда вы увидите, что такое пластика; вы

увидите, что такое тѣлодвиженіе, когда оно подчиняется музыкѣ до полнаго съ нею слиянія; вы увидите, какимъ изумительнымъ орудіемъ выразительности становится наше человѣческое тѣло, когда оно свои движенія, видимыя глазомъ, располагаетъ въ пространствѣ по указаніямъ тѣхъ дѣленій времени, въ которыхъ музыка располагаетъ своимъ ухомъ слышимые звуки. Кто не видѣлъ упражненій Далькроза, еще не знаетъ, ни что живое искусство можетъ дать, ни что живой человѣкъ можетъ получить. Искусство не доходило до большей полноты выраженія, и человѣкъ не испытывалъ большей полноты воспріятія.

Не могу по этому поводу не сказать двухъ словъ о царящемъ у насъ въ настоящую минуту увлеченіи пластикой. Отчего не увлекаться, почему не предаваться и танцамъ, и мимикѣ, почему не стараться изъ нестройности житейской идти въ художественную стройность. Платонъ сказалъ: „Только стройное прекрасно“. Но тотъ же Платонъ сказалъ: „Прекрасное трудно“. И вотъ, гдѣ нѣтъ границъ удивленію, — когда видишь, съ какою легкостью люди открываютъ курсы, даютъ совѣты, наставленія. Появилась цѣлая масса томныхъ преподающихъ пластику дамъ, въ удивительныхъ одѣянїяхъ, съ удивительными прическами. Тутъ всевозможныя системы: какъ трудолюбивыя пчелки, онѣ собираютъ отовсюду. Я слышалъ и о Дунканъ, и о сестрѣ Дунканъ, и о Дельсартѣ, и... о Далькрозѣ. Одна дама собирается на два мѣсяца отправиться въ Дрезденъ и открыть школу по системѣ Далькроза, другая изучила систему по книгѣ. Можетъ быть, одна и постигнетъ въ два мѣсяца то, на что самые талантливые кладутъ два-три года, а другая по мертвой книгѣ преодолѣетъ то, живое искусство, что такъ трудно на практикѣ; но знаютъ ли эти дамы, что, дабы оградить свою систему отъ искаженій, а свое имя защитить отъ злоупотребленій, Далькрозъ беретъ подписку съ тѣхъ, кто у него учится, что они не будутъ выступать подъ его флагомъ: только тѣ, кто получили дипломъ, въ Дрезденѣ, признаются самими Далькрозомъ достойными сотрудниками, официальными продолжателями его дѣла.

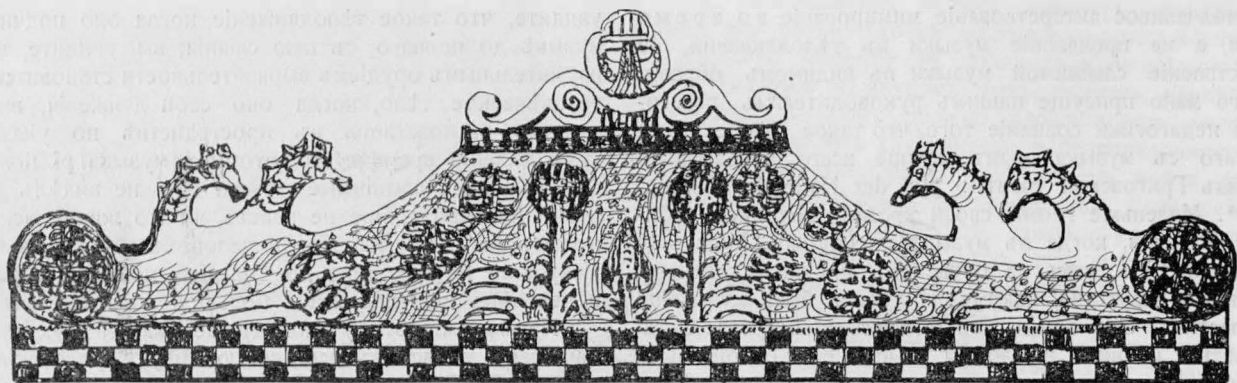
Объ этомъ не худо знать тѣмъ, кто склонны сомнѣваться въ томъ, что „Прекрасное трудно“.

Кн. Сергѣй Волконскій.



Бѣгство балета за границу.

Карр. Деве.



АРХИТЕКТУРА, ВАЯНИЕ И ЖИВОПИСЬ.

УКРАШЕНИЕ ГОРОДА.

Каждый большой городъ, въ силу обстоятельствъ при которыхъ онъ создавался, или мѣстныхъ условий, имѣетъ свой опредѣленный характеръ. Такъ Петербургъ со своими прямолинейными улицами, монументальными постройками и каналами, обладаетъ особымъ, ему одному свойственнымъ обликомъ.

Тоже можно было бы сказать и о Москвѣ. Ея старинныя, чудесныя постройки, безалаберныя улицы и переулки, славныя особнячки, придавали ей своеобразный и привлекательный, настоящий московскій, характеръ.

Однако, население старой Москвы, врядъ ли такъ заботилось объ украшеніи своего города, какъ это дѣлается теперь.

Жители современной Москвы, во главѣ съ городскимъ управленіемъ, усиленно пекутся о благолѣпії столицы. Строятъ много, какъ никогда, причемъ каждый старается по мѣрѣ силъ и возможности разукрасить сооружаемую имъ постройку и придать ей наиболѣе импозантный видъ. Наши «художники архитектуры» изошряютъ свои таланты, стремясь удовлетворить разнообразныя требованія заказчиковъ и, въ единеніи съ ними, воздвигаютъ одинъ за другимъ многоэтажные дома съ «новѣйшими удобствами и усовершенствованіями» и вычурными фасадами.

Эти сооруженія могли бы не мало способствовать украшенію города... если бы у господъ строителей имѣлось побольше художественнаго чутья и вкуса и если бы они были художниками не только потому, что получили это наименованіе отъ учрежденія, въ коемъ окончили курсъ наукъ.

Значительное большинство появляющихся въ современной Москвѣ новыхъ зданій очень краснорѣчиво свидѣтельствуетъ о томъ, что наши строители, находясь въ весьма не близкихъ отношеніяхъ съ искусствомъ. Это печальное обстоятельство ведетъ къ тому, что Москва теряетъ свой старый обликъ, въ ней появляется какое-то, сомнительнаго качества, франтовство, назойливая роскошь, которая не привлекаетъ, а отталкиваетъ.

Конечно, современное строительство имѣетъ достаточное количество поклонниковъ. Это и понятно. Тутъ художникъ не владѣетъ вкусами публики, а наоборотъ старается угодить имъ, талантъ же угожденія всегда находитъ поклонниковъ.

На Пречистенкѣ, гдѣ еще и теперь существуютъ прекрасно сохранившіеся, замѣчательные старые особняки, принадлежавшіе г-жамъ Селезневой и Станицкой, воздвигнуть на углу Лопухинскаго переулка домъ, если не ошибаемся, строительнаго общества. Домъ

этотъ, выстроенный «по послѣднему слову строительной техники», торчитъ со своимъ облицовочнымъ кирпичемъ, какъ безвкусно распестренный громадный ящикъ, увѣнчанный наверху неизбѣжнымъ жалкимъ колпачкомъ. Типичный образецъ современнаго строительства, въ которомъ нѣтъ и намёка на какой-нибудь вкусъ.

На противоположной сторонѣ этой же улицы «дворецъ» Коншиной. Тутъ была попытка, не увѣнчанная однако успѣхомъ, создать «empire».

Прежде всего рѣжетъ глаза невозможная ограда, тяжеловѣсная и безформенная, снабженная жиденькими орнаментами. Таковыми же украшеніями снабженъ и самый домъ, весь «стиль» котораго производитъ впечатлѣніе неудавшагося подражанія.

Дальше, въ Мертвомъ переулкѣ домъ Миндовскаго, также выстроенный съ претензіей на «empire». Но его грубый, расплывшійся фасадъ съ распухшими колоннами и громоздкимъ, дающимъ верхомъ ясно показываетъ, какъ плохо восприняты авторомъ гармоничныя формы старыхъ построекъ.

На Волхонкѣ закончено постройкой зданіе музея. Тутъ пользовались очень благодарнымъ и красивымъ матеріаломъ, — тесанымъ камнемъ. Въ этой постройкѣ архитекторъ могъ бы показать свой художественный талантъ, если бы, конечно, таковой у него имѣлся. Но показывать было нечего, и музей со своими тощими колоннами, на которые такъ безжалостно давить грубый, тяжеловѣсный верхъ съ неудачнымъ фризомъ, представляетъ собою плохое зданіе, построенное изъ хорошаго матеріала.

Печально, что Москву снабжаютъ новыми сооружениями такого же качества, какъ случайно упомянутыя, но еще печальнѣе, что ея лишаютъ хорошихъ старыхъ образцовъ художественной архитектуры.

Строители, въ большинствѣ не могушіе создать художественное произведеніе своего искусства, очень безцеремонно расправляются съ наслѣдствомъ своихъ болѣе талантливыхъ предшественниковъ. Случаи такихъ расправъ въ послѣднее время стали — довольно таки — часто повторяться. Сооруженія, на примѣръ, красующіяся на мѣстѣ стараго университета, являются какимъ-то прискорбнымъ недоразумѣніемъ.

Какъ можно связать, уцѣлѣвшее къ счастью, зданіе университетской церкви, строгое и гармоничное, съ тѣми новоявленными, которыя помѣщаются во дворѣ и по Моховой? Также и вновь построенныя по Никитской зданія университета совершенно не вяжутся, по своему банальному характеру, со старыми. Развѣ нельзя было подойти къ благородному стилю старыхъ построекъ, хотя бы скопировать его?!



Ф. ХОДЛЕРЪ.—Пѣсня изъ далга.

Зданіе новаго университета, этотъ прекрасный памятникъ высшаго строительнаго искусства, Богъ вѣсть когда отремонтированное, съ обвалившейся штукатуркой и облупленными стѣнами, имѣеть заброшенный, печальный видъ. Какъ это до него еще не добрались современные вандалы!..

Въ недалекомъ прошломъ «усовершенствовали» домъ дворянскаго собранія въ Охотномъ, надстроивъ этажъ и вытянувъ колонны.

Такою же участю потерпѣлъ и домъ г. Ярошенко на Гончарной. Яузскую больницу обезобразили пристройкой совсѣмъ другого характера. Строитель не пожелалъ очевидно придерживаться стили постройки, а предпочелъ выставить на показъ убожество своей творческой фантазіи.

Цѣнные памятники искусства исчезаютъ, давая мѣсто безвкуснымъ сооруженіямъ современности, или ихъ уродуютъ, не будучи въ состояніи дать взамѣнъ ничего, кромѣ уличной дешевки.

Къ немногимъ счастливымъ исключеніямъ принадлежатъ постройки архитектора Желтовскаго: домъ Тарасова на Спиридоновкѣ и домъ Скаковаго Общества на Ходынкѣ. Первый въ стилѣ Ренессансъ, изъ сѣраго камня. Матеріалъ этотъ хорошо использованъ строителемъ. Домъ въ два этажа, простъ и монументаленъ. Особенно удаченъ эффектный вѣздъ и дворъ дома. Эта интересная постройка уже вызвала подражанія, по обыкновенію, неудачныя. Интересенъ и домъ Скаковаго Общества. Въ этой постройкѣ архитекторъ обнаружилъ пониманіе рисунка и гармоніи линий.

Появленіе подобныхъ построекъ нельзя не приветствовать, такъ какъ онѣ дѣйствительно способствуютъ украшенію города и счастливо выдѣляются среди массы домовъ «съ новѣйшими усовершенствованіями», которые видомъ своимъ могутъ заставить потерять всякое уваженіе къ современной русской архитектурѣ.

Д. Варапаевъ.



ФЕРДИНАНДЪ ХОДЛЕРЪ.

(Справка.)

Г. Hodler, швейцарскій художникъ, картину котораго „Пѣсня издалека“ мы даемъ въ этомъ № журнала нашимъ приложеніемъ родился въ 1853 г. въ нѣмецкой Швейцаріи, въ Бернѣ.

Въ творествѣ Ходлера замѣчаются два опредѣленныхъ теченія: первое — подражательное и слабѣйшее — связано съ пребываніемъ художника въ Испаніи и Франціи; онъ изучаетъ Рубенса и увлекается сначала Коро, потомъ Густавомъ Курбѣ. Къ этому періоду относятся натуралистическія картины Ходлера, „Быкъ на полѣ“, „Столяръ“, „Портной въ своей мастерской“ и др.

Появившаяся, затѣмъ, въ 1891 году на выставкѣ въ Парижѣ, въ Champ de Mars картина „Ночь“, отмѣченная самимъ Пювиссъ-де-Шаванномъ, знаменуетъ собою переломъ въ творествѣ Ходлера и начало второго—оригинальнаго—періода его. Художникъ рѣзко порываетъ съ прежнимъ своимъ увлеченіемъ натуралистическимъ реализмомъ и переноситъ въ современность художественныя идеи и манеру письма мастеровъ ранняго итальянскаго Возрожденія, главнымъ образомъ, знаменитаго Джотто ди Бондоне. Подобно Джотто въ своихъ новыхъ композиціяхъ онъ подвергаетъ анализу душу человѣка, разбираетъ его чувства и различныя стороны его характера и изъ всего этого извлекаетъ философскую мысль. Человѣкъ, какъ носитель идей міровой драмы, вотъ задача всецѣло, отнынѣ, поглощающая Ходлера. Въ картинахъ этой второй эпохи своей дѣятельности („День“, „Избранный“, „Разочарованные“, „Пѣсня издалека“, „Вильгельмъ Телль“ и др.) художникъ откидываетъ все случайное, мелочное, анекдотическое и переходитъ къ символизациіи изображаемыхъ явленій и чувствъ. Въ ма-



Г. HODLER. Дѣвушка съ цвѣткомъ.

нерѣ письма своего Ходлеръ крайне оригиналенъ: во-первыхъ, изображая все въ плоскости, онъ какъ-бы воскрешаетъ тайну старинной мозаики, и старинной живописи на цвѣтныхъ стеклахъ соборовъ и церквей; во-вторыхъ, онъ возводитъ въ принципъ ясность, точность и рѣзкость геометрическихъ построений и параллелизмъ линий. Воздухъ въ картинахъ Ходлера второго періода совершенно отсутствуетъ, хотя всѣ фигуры помѣщены въ полномъ и ясномъ свѣтѣ. Отличительныя черты кисти Ходлера это строго-опредѣленные контуры и рѣзкій, яркій колоритъ: холодная лазурь, холодно-фіолетовые тона, свѣтлая зелень, солнечная желтизна — неизмѣнно повторяются и чередуются во всѣхъ картинахъ. Въ этомъ отношеніи Ходлеръ глубоко національный, „альпійскій“ художникъ, сынъ страны вѣковыхъ глетчеровъ, на кристальномъ фонѣ которыхъ съ особенной, съ торжественной ясностью и законченностью выступаютъ всѣ очертанія и формы. Эти глетчеры, эти Альпы — родина Вильгельма Телля, человѣка широкой свободы и непреклонной воли. Тѣмъ-же духомъ проникнуты произведенія Ходлера: они суровостроги, но въ нихъ нѣтъ отчаянія, наоборотъ, есть въ нихъ сила и живительный холодъ льдистаго ручья, есть монументальность горныхъ твердынь.

Фердинандъ Ходлеръ является основателемъ школы, уже давшей имена: Амье, Коломби, Кардино, Вюртемберггеръ и др.

К. и О. Ковальскіе.



ЗА РУБЕЖОМЪ.

О НОВОЙ ДРАМѢ ГЕРМАНА ЗУДЕРМАНА.

Г. Зудерманъ пишетъ почти ежегодно пьесы для театра. Только что появилась его новая трагедія—„Нищій изъ Сиракузъ“ въ пяти актахъ, съ прологомъ.

Было время, когда въ Германіи имя Зудермана стояло рядомъ съ Гауптманомъ.

Безспорно, что Зудерманъ является однимъ изъ крупнѣйшихъ виртуозовъ сцены, которыхъ когда-либо имѣла Германія. Онъ настолько виртуозенъ, что это качество является у него какъ бы прирожденнымъ.

Главныя особенности таланта Зудермана: темпераментъ, искусство въ обрисовкѣ образовъ, наблюдательность—обнаруживаются самымъ выгоднымъ образомъ въ его первыхъ драматическихъ произведеніяхъ, но... чѣмъ дальше писалъ онъ—тѣмъ ничтожнѣе становились эти качества. Техника, виртуозность все болѣе и болѣе заслоняли поэта: „темпераментъ“ смѣнялся „театральной страстью“. Шумный успѣхъ естественно побудилъ его къ „интенсивному производству“ и такимъ путемъ онъ придалъ своему драматическому творчеству фельетонный характеръ. Отнынѣ онъ не принадлежитъ болѣе къ тѣмъ людямъ, которыя творять „изъ себя“: онъ чаще и чаще прибѣгаетъ къ театральнымъ эффектамъ. Было время въ Германіи—когда пьесы Зудермана игрались на образцовыхъ сценахъ Берлина, но съ той поры искусство Зудермана пошло подъ гору.

Когда Зудерманъ дебютировалъ въ Lessingtheater, онъ писалъ драмы реалистическаго характера, матеріаломъ для которыхъ служила современная жизнь, но съ переходомъ его въ „Королевскій театръ“—вниманіе его устремляется на исторію, мифологію древнихъ временъ: онъ пишетъ драмы въ героическомъ стилѣ и пятистопнымъ ямбомъ.

Послѣднее произведеніе Зудермана—историческая драма: „Нищій изъ Сиракузъ“. Написана она не прозой, а ямбомъ.

Авторъ возвращаетъ насъ къ періоду расцвѣта Сиракузъ и его войнъ съ Карфагеномъ. Благородный полководецъ Ликонъ послѣ десятилѣтняго изгнанія возвращается на родину въ Карфагенъ слѣпымъ нищимъ, обураваемый жаждой мести.

Ненависть его направляется, главнымъ образомъ, противъ Аратоса, который совмѣстно съ карфагенскимъ полководцемъ Маго изгналъ его изъ Сиракузъ, чтобы самому сдѣлаться властителемъ. Объ этомъ мы узнаемъ изъ пролога.

Въ первомъ актѣ мы видимъ Ликона, одѣтаго нищимъ, передъ городскими воротами Сиракузъ, въ которыхъ властвуетъ Аратосъ, отчимъ его дѣтей, такъ какъ за это время жена Ликона, Филарета вышла замужъ за врага ея мужа.

Ликону удастся, тутъ же у воротъ, вовлечь въ заговоръ противъ новаго тирана Сиракузъ нѣкоего мужа сильнаго тѣлосложенія и съ рыжими волосами. Оба рѣшаются мстить.

Представьте себѣ напряженное состояніе зрителей! Местъ тирану, женѣ и ни въ чемъ неповиннымъ дѣтямъ!!

Актъ за актомъ (а ихъ пять!) узнаемъ мы, какъ Ликонъ осуществляетъ свою мечь. Подъ видомъ нищаго проникаетъ Ликонъ въ Карфагенъ, устраиваетъ народное возстаніе, свергаетъ тирана и провозглашаетъ повелителемъ своего сына.

Особенно трескучъ послѣдній актъ: возмущенный и возставшій народъ шумитъ, негодуетъ, тутъ же злой

тиранъ, à la Franz Moor, дрожащій и съ ядомъ въ рукахъ. Неожиданно появляется Ликонъ, окровавленный, шатаясь бродитъ по сценѣ, произноситъ длинную рѣчь и, наконецъ, падаетъ мертвымъ у подножія алтаря. Въ борьбѣ противъ карфагенскаго флота онъ получилъ смертельную рану. Все же дѣти узнаютъ его и оплакиваютъ. Столько шума! Крови! Мертвыхъ!

Даже въ синематографѣ не удастся видѣть такое количество труповъ.

Эта новая „трагедія“ Зудермана на столько же „потрясающая“, какъ и любая исторія индійцевъ. Присматриваясь внимательнѣй къ трагедіи Зудермана, замѣчаемъ, что основа драмы, какъ всегда, разработана съ обычнымъ мастерствомъ. Но этотъ плюсъ затушевывается обычнымъ обиліемъ театральныхъ эффектовъ.

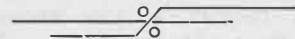
„Нищій изъ Сиракузъ“—настоящій экстрактъ чисто внѣшнихъ театральныхъ эффектовъ.

Характеры условны и совершенно не развиваются. Отъ начала до конца—они неизмѣнны. Удивительно просты по концепціи: они добры или злы, благородны или грубы. Никакихъ нюансовъ, душевной жизни. Какіе-то сосуды, наполненные риторикой.

Говоря короче,—трагедія не имѣетъ „души“. Чувствуется ясно, что она „сдѣлана“. Видишь ремесленника и тѣтно ищешь „творца“.

Новая вещь Зудермана—произведеніе драматическаго фабриканта, прикрывающагося маской поэта.

Иоганнъ Кордесъ.



„ПЕНТЕЗИЛЕЯ“—КЛЕЙСТА И „ТУРАНДОТЪ“—ГОЦЦИ НА СЦЕНѢ НѢМЕЦКАГО ТЕАТРА.

(Письмо изъ Берлина).

Въ то время, какъ «Пентезилея» Клейста, о которой говорилось уже ранѣе *), постепенно исчезаетъ изъ репертуара королевскаго театра, «Нѣмецкій театръ» Рейнгардта продолжаетъ ее ставить черезъ день. Объясняется это тѣмъ, что казенная сцена отличилась въ самомъ плохомъ смыслѣ, не выказавъ ни малѣйшей тщательности въ инсценировкѣ трагедіи національнаго поэта, выразившей всю «полноту мукъ и сіянія» души Клейста.

Трагедія вызвала всеобщій интересъ, и профессоръ Альфредъ Клааръ, критикъ «Фоссовой Газеты», отмѣчаетъ побѣду надъ «сомнѣніями, возникавшими по поводу ея сценичности». Возрожденіе «Пентезилеи» къ новой жизни является исключительной заслугой «Нѣмецкаго театра».

Сказаніе о царицѣ амазонокъ Пентезилеѣ относится къ разряду древне-греческихъ мифовъ и связано съ извѣстными религиозными представленіями. Имя Пентезилея, составленное изъ греческихъ словъ «пентосъ» и «лаосъ», означаетъ—«приносящая народу горести». Ей противопоставленъ Ахиллесъ (отъ «ахосъ» и «лейнъ»—освобождающій отъ страданія). Его значеніе въ культѣ Бога-Исцѣлителя. Поэтическое соединеніе мифа объ амазонкахъ—борьбы Ахиллеса и Пентезилеи—съ цикломъ сказаній о Троянской войнѣ встрѣ-

*) № 3 „Студія“.

чается впервые в «Эфиопиде» Арктиноя, эпическом продолжении Гомера. Многочисленные позднейшие греческие эпосы гласят различно и некоторые превращают сюжет в его противоположность: не Ахиллес Пентезилею, а, наоборот, Пентезилея убивает Ахиллеса. Клейсть, остановившись на последней версии, очевидно руководился глубокими и определенными идеями. Вечная борьба между страстью и разумом, волей и интеллектом не умрет никогда. Ареной для нея всегда будут служить одинокая человеческая душа, как равно и все человечество. Кому дано разрешить эту борьбу в ту или другую сторону до конца?! Одной лишь смерти. Невооруженный, полный доверия к любви, Ахиллес выходит навстречу Пентезилею, чтобы ей сдаться, но она уже стала другой, эта «полуженщина-полуфурія», и разить насмерть, холодная к мольбам о пощаду.

Борьба героев первобытной культуры была представлена мощно, и картина получилась законченной. Вращающаяся сцена не разрывала на части стремительное течение действия. Все, вплоть до мелочей, продумано режиссурой «Немецкого театра», на этот раз сотрудником Рейнгардта, Феликсом Голлендером. Декоратор-художник Эрнст Штерн поизмывал много из картин Рубенса «Битва амазонок», находящейся в старой мюнхенской Пинакотеке. Действие происходит то на мосту из каменных глыб, то у ручейка, протекающего под ним, то в глубинах угрюмых ущелий.

Наиболее достоверная историческая одежда и вооружение воинов, красочные и разнообразные световые эффекты дополнили прекрасную сценичность трагедии.

Первая исполнительница Пентезилеи—Гертруда Эйзольд в скорости уступила свое место Мери Дитрих, обладающей и подходящим сложением, и тем темпераментом, и задором молодого выдающегося таланта, который в известной роли способен творить чудеса. Пока она наиболее соответствует идеалу Клейста—его Пентезилею.

II.

Постановка «Турандот» 27 октября опять на сцене «Немецкого театра» в Берлине знаменует собою очень характерный и решительный поворот к «оживленной» старине.

Это «воскресение из мертвых», как замечает Павел Шленгер, выпало на долю всеми забытой пьесы, одной из лучших трагикомедий, какія когда либо были написаны. Создана «Турандот» графом Карлом Гоцци (1720—1806) с целью спасения и обновления традиций старой итальянской импровизационной комедии.

Особенность импровизационной комедии XVIII столетия та, что главные роли автором писались предварительно, а свобода импровизации предоставлялась артисту лишь в некоторых, ультра-комических ролях. Проза комических сцен составляла, так сказать, иронию серьезных, поэтических.

Основными типами, созданными за целые века народных увеселений, являются: Арлекин или Труффальдино, мошенник-слуга; болтливый и добродушный венецианский старикашка Панталоне; Бригелла, ленивый изолгавшийся хвостун из Феррары, и многогранный заика Тарталиа, родом из Неаполя.

При дворе отца китайской принцессы Турандот, императора Альтоума, эти «маски» появляются в должностях: Панталоне—его секретарь, Тарталиа—великий визирь, Бригелла—начальник пажей и Труффальдино—старший евнух сераля.

Принцесса беспощадно жестока, ненавидит мужчин и каждому из претендентов на ее руку ставит условием или разгадать три загадки и тем самым удостоиться ее руки, или сложить свою голову на плахе. Поднимается занавес: целый ряд отрубленных голов красуется на железных стержнях над городскими воротами Пекина, как бы служа устрашением для каждого новоприбывающего. Так велика, однако, красота принцессы, что астраханский принц Калаф влюбляется в нее, увидав ее изображение на оброненном, одним из погибших претендентов, медальоне и решается поставить на карту свою жизнь. К великому негодованию принцессы, упорствующей в своем отвращении к мужскому полу, Калаф правильно разрешает все три загадки. Она клянется во что бы то ни стало отгадать имя неизвестного принца, предлагающего ей, с своей стороны, испытание, чтобы еще раз выйти победителем. Жестоко-сердечная тиранка ни перед чем не останавливается и заставляет пытать отца принца, старика, пришедшего нищим из вражеского плена, и его воспитателя, нашедшего себя в Пекине вторую родину. Но мужчины остаются стойкими, никто не выдает и не предает, и только благодаря измене рабыни принцесса овладевает тайной и, к великому своему торжеству и изумлению Калафа, на придворном заседании во всеуслышание называет принца настоящим именем. В отчаянии Калаф покушается на самоубийство, и тут, наконец-то, азиатская гордость принцессы сломлена: «презрение» к мужскому полу исчезает, уступая место другому чувству. «Вам, прекрасные мужчины, всем объявляю, что вас теперь люблю»,—таким обращением кончает Турандот пьесу, в общем, «наполовину трагическую, наполовину комическую, как дословно определяет ее сам автор в предисловии к изданию 1772 г.

Оба элемента нашли себя безукоризненное воплощение. Моисси, по происхождению итальянец, плет возвышенную мелодию самоотверженной любви, слившись воедино с Калафом, астраханским принцем, и потрясая зрителей неподобной экспрессией. Великолпные же шаржи и злободневные остроты четырех комиков, импровизовавших, или во всяком случае вставлявших, придуманные ими самими, ситуации и изречения, вызвали буквально лавины смеха.

Мы благодарны Рейнгардту за удивительно тонкое воплощение трагикомедии, которую он понял, как осмысление «китайщины» всех времен и народов.

Прекрасный немецкий перевод Карла Фольмемгера соответствует оригиналу по легкости и изяществу языка. Великолпны стильные «китайские» декорации и костюмы Э. Штерна.

Пьеса имела большой успех.

Сказкой и былью—почему ими упивается современный зритель, и столь равнодушен, когда перед ним развертывается та жизнь, в которой он сам еще является действующим лицом? Не потому ли, что в ней так часто отсутствует романтизм подвига, психологическое единство идеи и воли: душа наша стала «обширной страной» безконечных возможностей и колебаний.

Д-р философии А. Дохмань.



ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА.

ГЕРМАНИЯ.

Рихардъ Штраусъ пишетъ новую оперу на тему „Мѣщанина во Дворянствѣ“ Мольера, причѣмъ въ послѣдній актъ будетъ введенъ слѣдующаго рода „трюкъ“. Какъ извѣстно, у Мольера Журденъ развлекаетъ своихъ гостей балетомъ. У Штрауса балетъ замѣненъ небольшою вставною оперой на слова Гуго фонъ-Гофманстала: „Ариадна въ Наксосѣ“. По Штраусу, у Журдена находятся на службѣ двѣ труппы — оперная и опереточная. Не зная какую изъ нихъ пустить въ дѣло, Журденъ заставляетъ обѣ одновременно исполнять „Ариадну“. Получается рядъ нелѣпныхъ *qui pro quo*. Въ смѣшеніи комическаго съ трагическимъ и въ двухъ одновременныхъ трактовкахъ одной и той же темы, говорятъ, Штраусъ нашель выходъ для созданія новаго вида музыкальной драмы.

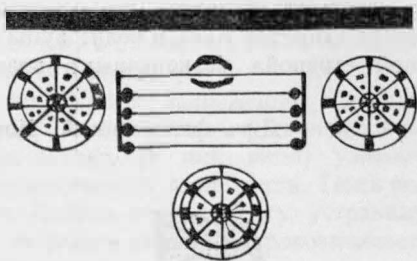
АНГЛІЯ.

Гордонъ Крэгъ находится въ настоящее время въ Лондонѣ, гдѣ надняхъ въ изданіи одной изъ крупныхъ фирмъ должна появиться его новая книга о театрѣ. Кромѣ того, въ теченіе наступающей зимы Крэгъ прочтетъ рядъ рефератовъ въ Королевскомъ Обществѣ Искусствъ.

Крэгъ переноситъ также свою дѣятельность въ Парижъ, гдѣ, по приглашенію Сары Бернаръ, онъ поставитъ ближайшую новинку въ ся театрѣ. Знаменитая французская артистка вступила въ комитетъ организуемой Крэгомъ школы-академіи, которая должна явиться первой ступенью къ обновленному театру будущаго.

Англійскія власти привлекли къ суду французскую артистку Режанъ и италіанскаго композитора Леонковалло за нарушеніе закона о театральныхъ представленіяхъ въ мюзикъ-холлахъ. Дѣло въ томъ, что по англійскимъ законамъ на сценахъ варьетъ и мюзикъ-холловъ не допускаются драматическія и имъ подобныя (оперныя, опереточныя) представленія. За послѣдніе годы, впрочемъ, былъ допущенъ компромиссъ—разрѣшались небольшія одноактныя вещи длительною не болѣе 30 минутъ. Воспользовавшись этимъ всѣ крупныя англійскія варьетъ начали ставить небольшія одноактныя драматическія представленія съ участіемъ извѣстныхъ артистическихъ силъ. Такъ, въ „Ипподромѣ“ все лѣто играла дважды въ день Режанъ, и тамъ же и Леонковалло дирижировалъ сокращенной версіей своихъ „Паяцевъ“. Въ „Колизеумѣ“ выступала Сара Бернаръ и т. д. Такого рода явленія, когда за одну и ту же плату зритель получалъ и оперу, и драму, въ исполненіи знаменитостей и разнообразную программу варьетъ, конечно не могло не отразиться на дѣлахъ большихъ театровъ. Въ результатѣ Союзъ Театральныхъ Антрепренеровъ и возбудилъ дѣло противъ Режанъ и Леонковалло, обвиняя ихъ въ нарушеніи 30-минутной предѣльной длительною. Судъ присудилъ дирекцію „Ипподрома“ къ уплатѣ штрафа въ 80 ф. ст.

Въ Лондонѣ открылся новый оперный театръ громадныхъ размѣровъ, оборудованный всѣми послѣдними усовершенствованіями въ области сценической техники. Въ репертуаръ включены всѣ послѣднія новинки, часть которыхъ будетъ исполняться на италіанскомъ, часть на французскомъ языкѣ.



ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

V.

Въ Александринскомъ театрѣ въ перемежку съ «Живымъ трупомъ», который сохраняетъ еще всю свою притягательную силу и далъ уже больше полтора десятка полныхъ сборовъ, поставили за истекшую недѣлю новую комедію В. Рышкова «Прохожіе». Новинокъ наша театральная «академія», не въ примѣръ московской, даетъ въ этомъ году такъ мало, что каждая новая постановка это—цѣлое событіе, сенсація, чуть не переворотъ.

Есть, впрочемъ, у В. А. Рышкова какъ драматурга, и свои спеціальныя черты, благодаря которымъ каждая его пьеса, дѣйствительно, сильно вліяетъ на репертуаръ. Онъ умѣетъ быть не обходимымъ,—необходимымъ актерамъ, дирекціи и даже публикѣ, широкой публикѣ театра. Вотъ почему и его новая пьеса уже «на корню», такъ сказать, принята на обѣ казенныя драматическія сцены.

Но его «Прохожіе» лишены той неглубокой, впрочемъ, привлекательности и пріятности, какая влекла актеровъ и публику къ его «Обывателямъ», «Казенной квартирѣ», «Распутицѣ», «Склепу» и т. д.

Въ «Прохожихъ» слишкомъ много сюжета, какъ будто поддѣланнаго къ пьесѣ съ такимъ расчетомъ, чтобы дать хорошія роли возможно большому числу видныхъ и популярныхъ актеровъ. И, дѣйствительно, мобилизованы: г-жи Мичуринна, Ведринская и Домашева; гг. Давыдовъ, Судьбининъ, Лерскій, Ураловъ, Горинъ-Горяиновъ. Не вывезетъ одинъ актеръ—такъ заинтересуетъ другой, понравится третій, четвертый...

«Прохожіе» это—тѣ безчисленные, беззаботные мужчины, которые срываютъ цвѣты любви, разбиваютъ сердца женщинъ и проходятъ мимо, равнодушные и невозмутимые. Въ положеніи окруженной «прохожими» мужчинами оказывается молодая дѣвушка Соня, сестра много пережившей и перестрадавшей отъ «прохожихъ» Ольги Свѣтлановой, извѣстной опереточной актрисы.

За Соней, тихо и безбурно живущей въ усадьбѣ своей тетки Невражиной, усиленно ухаживаютъ и сосѣдь-помѣщикъ Кургановъ, и управляющій Шаломошкинъ, и студентъ Набатовъ,—словомъ, создается комбинація вродѣ той, въ какую ставилъ свою героиню С. Найденовъ въ пьесѣ «Хорошенькая».

Одинъ изъ мужчинъ, Кургановъ — первый «прохожий», встрѣченный Ольгой Свѣтлановой въ ея юности и надломившій ея жизнь. И вотъ Ольга рѣшаетъ предостеречь неопытную Соню отъ сластолюбивыхъ мужчинъ и спасти ее отъ атаки и разочарованій.

Вернувшись въ «отчій домъ», Ольга въ стилѣ зудермановской Магды обличаетъ истинныя вождѣнія ухаживателей и увозитъ Соню съ собой, подъ крылышко умудренной жизнью, давно прозрѣвшей женщины.

Не въ томъ бѣда, что въ новой комедіи очень мало, дѣйствительно, новаго—этого В. А. Рышковъ никогда и не обѣщаетъ. И не въ томъ также, что въ пьесѣ звучатъ хорошо знакомые мотивы, широко использованныя положенія—мирится же съ этимъ недостаткомъ своей драматургіи парижская публика: она смотритъ все новыя варіаціи старыхъ темъ, смотритъ и похваливаетъ.

Главная же бѣда въ томъ, что въ пьесѣ два центра, два основныхъ стержня-дѣйствія—Ольга съ ея прошлымъ и Соня съ ея шлейфомъ поклонниковъ. Оба центра не слились, остались разрозненными, и—это не прошло, конечно, безнаказанно для цѣлаго, на кото-

ромъ мѣстами густымъ слоемъ легла незанимательность и просто скука.

Зато исполняется пьеса безупречно. Роль Ольги Свѣтлановой «сидитъ какъ вылитая» на В. А. Мичуриной, Ведринская даетъ искреннія и трогательныя нотки, а Давыдовъ—остается Давыдовымъ даже тогда, когда авторъ для «оживленія фона» заставляетъ его пѣть романсъ. Комическій элементъ въ пьесѣ представленъ вообще удачно и свѣжо.

Второе событіе отчетной недѣли—первое выступленіе В. Л. Юреновой въ Бронкѣ у К. Н. Незлобина. Самъ по себѣ «Снѣгъ» Шибышевскаго, да и весь этотъ драматургъ, еще недавній кумиръ у насъ и чуть ли не пророкъ, успѣлъ уже потерять весь свой ореолъ, и биткомъ набитый залъ незлобинскаго театра относился, конечно, только къ новой Бронкѣ.

Г-жа Юренева, питомица петербургской казенной драматической школы, хотя и пробыла одинъ сезонъ на александринской сценѣ, но до сихъ поръ была совершенно незнакома Петербургу.

Къ намъ артистка явилась уже готовой, и притомъ, своеобразной индивидуальностью. Всѣ милыя, очаровательныя изгибы женственной души Бронки она передала временами интересно и умно. Моменты драматическаго подъема, моменты сильнаго напряженія удались гораздо менѣе: здѣсь все было подернуто какой-то смутной вуалью, все заглушено,—сознательно ли, или просто по недостатку силы и темперамента.

Во всякомъ случаѣ первое впечатлѣніе отъ новой артистки осталось благоприятное.

Но все-таки—зачѣмъ это пристрастіе къ Шибышевскому? Если слово декадентъ имѣетъ какой-нибудь реальный смыслъ, то онъ съ наибольшимъ правомъ приложимъ именно къ этому упадочному жонглеру, къ этому анемичному и изломанному проповѣднику дешевой философіи и дешевой эстетики...

Дай Богъ талантливой артисткѣ, да и театру Незлобина также, отдѣлаться отъ гипноза популярнаго имени польскаго драматурга и предоставить «мертвое» его участи—гнить въ гробахъ...

Исполнители «Снѣга» у насъ тѣ же, что и въ Москвѣ, кромѣ няни Макрины, которую у насъ играетъ г-жа Токарская. Остальные—Рудницкій, Аслановъ, Шиловская — сдѣлали все, что можно изъ безкровныхъ схемъ драмы. Только напрасно г. Аслановъ даетъ въ гримѣ что-то похожее на Картонкина изъ «Авдотьиной жизни».

Два слова о «новинкѣ» Михайловскаго театра. Это L'aventurier Альфреда Капюса, извлеченная изъ архивной пыли ради первой гастролі новой артистки труппы, г-жи Габріэль Дорзіа.

Этотъ спектакль — новое «свидѣтельство о бѣдности», выданное самой себѣ казенной дирекціей. Если еще можно мириться съ гастрольной системой по отношенію къ такимъ артистамъ, какъ Шаляпинъ или Собиновъ, то какое оправданіе имѣютъ гастролі обыкновенной, средне-даровитой исполнительницы изъ числа тѣхъ, какія имѣются десятками въ Парижѣ, да и у насъ! Мы экспортируемъ за границу Павлову, Нижинскаго, Липковскую, а къ намъ привозятъ гастролершей г-жу Габріэль Дорзіа!

Есть и еще одна нелѣпость въ этой постановкѣ. Пьеса написана для знаменитаго Гитри, который и создалъ центральную роль «авантюриста», а у насъ ее поставили для «гастролі» актрисы, играющей въ ней второстепенную женскую роль!

По существу пьеса не хуже, но и нисколько не лучше сотенъ издѣлій этого рода, выбрасываемыхъ

парижскими театрами. Такъ называемыя «выигрышныя» роли, мелодраматическіе эффекты, трескучая лирика и — шаблонъ, шаблонъ безъ конца и границъ.

Л. Василевскій.



ХРОНИКА.

(С.-ПЕТЕРБУРГЪ).

— 20 октября, въ Маринскомъ театрѣ состоялось засѣданіе опернаго комитета для выслушанія представленной четырехтактной оперы П. П. Шенка „Дѣва иныхъ вѣковъ“ („Чудо розъ“). Сюжетъ оперы—средневѣковая легенда о Св. Елизаветѣ. Въ комитетѣ присутствовали: директоръ театровъ, главный режиссеръ, капельмейстеры оперы, а изъ постороннихъ: г.г. Кюи и Соловьевъ.

— Первое представленіе „Хованщины“ Мусоргскаго назначено въ Маринскомъ театрѣ на 8 ноября, генеральная репетиція состоится 5-го ноября.

— Одновременно появились объявленія о двухъ антрепризахъ итальянской оперы. 22 ноября, въ Большомъ залѣ консерваторіи открываются спектакли „новой итальянской оперы и испанскаго балета“; афиша не скупится на обѣщанія, въ родѣ: „блестящій составъ“, „міровыя имена“, „весь коръ де-балетъ (24 испанки) изъ Испаніи“, „гастроли первѣйшихъ хореографическихъ звѣздъ“ и др.

Другая итальянская опера откроется въ январѣ въ Новомъ большомъ театрѣ Народнаго дома. Весьма странно, что новый театръ, гдѣ предполагалась постоянная опера Народнаго дома, на первыхъ же порахъ сдастся г. Гвиди, предпріятія котораго никогда не выдерживали критики въ смыслѣ художественныхъ требованій, предъявляемыхъ къ оперѣ.

— 21 октября въ Маломъ залѣ консерваторіи состоялся конкурсъ на денежную премію имени Л. С. Ауэра для скрипачей послѣднихъ трехъ выпусковъ. Жюри, подъ предсѣдательствомъ директора консерваторіи А. К. Глазунова, состояло изъ г.г. Колаковскаго, Крюгера, Курнаковича, Налбандьяна, Кленовскаго, Кусевицкаго, Безекирскаго, Вальтера, Шимкевича, и Брика. Премія въ 1000 рублей, пожертвованная бывшими учениками Л. С. Ауэра—М. Эльманомъ и В. Голубевымъ, единогласно присуждена М. Піастро. И по справедливости! Художественная индивидуальность, широкая, плѣнительная кантилена, глубина, вдохновеніе, молодой кипучій темпераментъ, превосходная техника—вотъ данныя, обнаруженныя побѣдителемъ въ концертѣ D-dur Брамса, прелюдіи и фугѣ V-й сонаты Баха и другихъ вещахъ. Серьезнымъ конкурентомъ явился С. Лазерсонъ, скрипачъ болѣе виртуознаго характера, вызвавшій шумныя овации исполненіемъ пальцеломнаго Le Stregne Паганини-Крейслера и удостоенный почетнаго отзыва. I. Лесманъ стильно передалъ Баха (II-я соната, прелюдія и fuga G-moll) и съ большимъ біо сыгралъ ля-можорный полонезъ Венявскаго. Самымъ слабымъ оказался М. Ледникъ, скрипачъ грубоватый, оркестроваго пошиба. Наиболѣе ему удалось скерцо Лаутербаха—изящная, незаигранная вещь. Внѣшняя обстановка конкурса—неряш-

ливо отпечатанныя на гектографѣ программы, тѣснота помѣщенія и проч.—оставляли желать лучшаго.

— Первый въ этомъ сезонѣ симфоническій концертъ оркестра графа А. Д. Шереметьева состоится въ первыхъ числахъ ноября и будетъ посвященъ памяти Франца Листа. Между прочимъ, будетъ исполнена въ первый разъ ораторія Листа «Христосъ».

— Артистъ народнаго дома г. Виноградовъ обратился съ просьбой къ попечительству о юбилейномъ бенефисѣ, по случаю исполняющагося 22 ноября двадцатипятилѣтія его артистической дѣятельности. Г. Виноградовъ предполагаетъ поставить въ свой юбилейный бенефисъ «Мазепу».

— Н. Н. Фигнеръ уѣзжаетъ на будущей недѣлѣ въ Кіевъ и Одессу съ цѣлью ознакомиться съ мѣстными артистами, намѣченными для пополненія состава оперной труппы Народнаго дома на будущій годъ.

— Въ Народномъ домѣ репетируютъ трагедію Аверкіева «Трогирскій воевода».

— В. И. Ребиковъ разрѣшилъ театру «Мозанка» поставить его одноактную оперу «Елка» и «Басни Крылова». Кромѣ того, композиторъ сейчасъ заканчиваетъ новую оперу для этого театра.

— Г-жа Медея Фигнеръ пріѣхала въ Петербургъ; прощальный бенефисъ пѣвицы состоится 20 января.

— Спектакли итальянской оперы состоятся въ новомъ большомъ театрѣ Народнаго дома съ 7-го по 31-ое января 1912 года. Къ участию приглашены: г-жи Лина Кавальери, Джанино Руссъ (драм. сопрано), Граціелли Палето (колор. сопрано) и гг. Эдоардо Гарбинъ (теноръ), Матіа Баттистини, Викторіо Аримонъ (басъ) и др. Къ постановкѣ предложены: «Тансъ», «Манонъ», «Макбетъ», «Риголетто», «Гугеноты», «Тангейзеръ». Спектакли распределены на 2 абонементовъ по 5 спектаклей.

— Союзъ драматическихъ писателей избралъ комиссію въ составѣ: С. А. Андреевскаго, Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго, В. Н. Давыдова, А. А. Измайлова и В. А. Мичуриной для рассмотрѣнія пьесъ на премію въ 1000 руб. въ память Л. Н. Толстого. Пьеса должна состоять не меньше, чѣмъ изъ трехъ дѣйствій и должна быть написана въ духѣ идей Л. Н. Толстого. Результаты конкурса объявляются ежегодно въ день годовщины смерти писателя. На конкурсъ принимаются пьесы, написанныя только на русскомъ языкѣ и поставленныя на сценѣ одного изъ петербургскихъ театровъ.

— Первое представленіе «Хованщины» въ Марининскомъ театрѣ назначено на 8 ноября; генеральная репетиція оперы состоится 5 ноября. Оперу ставятъ гг. Мельниковъ и Чечоттъ.

— Въ Александринскомъ театрѣ начались репетиціи пьесы «Свѣтлѣйшій» Гнѣдича, идущей въ юбилейный бенефисъ Ю. В. Корвинъ-Круковскаго.

— Гастроли М. Ф. Кшесинской въ Лондонѣ начнутся 1 ноября; артистка выступитъ въ «Карнавалѣ» Шумана, въ новомъ балетѣ «Снній богъ» и въ «Армидѣ». Г-жа Кшесинская пробудетъ въ Лондонѣ три съ половиной недѣли, причемъ послѣднія полторы недѣли будетъ танцевать вмѣстѣ съ г-жей Карсавиной.

— Въ ноябрѣ исполняется сорокъ лѣтъ сценической дѣятельности артистки Малаго театра г-жи Свободной-Барышевой. Въ юбилейный бенефисъ артистки пойдетъ «Татьяна Рѣпина».

— Первое представленіе пьесы г. Тарскаго «Боевые товарищи» назначено въ Маломъ театрѣ 1 ноября.

— Артистка Марининскаго театра Е. К. Катульская переводится со второй половины сезона въ Москву.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Генеральная репетиція оперы «Снѣгурочка» перенесена на субботу, 5 ноября. Первое представленіе—9-го.

«Аскольдъ и Могилу» предполагается возобно-

вить въ будущемъ году, съ участіемъ г. Шалапина.

«Гибель боговъ» рѣшено больше не ставить въ абонементовъ. Опера появится въ репертуарѣ постомъ—въ Вагнеровскомъ циклѣ.

«Щелкунчикъ», балетъ Чайковскаго, включенъ въ репертуаръ будущаго сезона. Это—балетъ-феерія въ двухъ актахъ, ни разу не шедшій въ Москвѣ. Написанъ онъ былъ Чайковскимъ еще въ 1891 году. Въ Петербургѣ его поставили въ первый разъ въ 1892 году. Тамъ онъ имѣлъ большой успѣхъ.

Пойдетъ балетъ въ декорацияхъ по эскизамъ г. Корвина, въ постановкѣ г. Горскаго.

Въ роли Марин выступитъ г-жа Гельцеръ.

Артисту г. Бонавичу данъ двухнедѣльный отпускъ, съ середины ноября, для концертной поѣздки по югу Россіи, начиная съ Екатеринослава.

БАЛЕТЪ.

Окончательно рѣшено поставить въ будущемъ году „Щелкунчикъ“ Чайковскаго. Нельзя не привѣтствовать это рѣшеніе. „Щелкунчикъ“ — лучший русскій балетъ — до сихъ поръ въ Москвѣ никогда не шелъ. Въ то время, какъ намъ преподавать всякую дребедень въ родѣ „Аленькаго цвѣточка“, „Волшебнаго зеркала“ и т. д., такое истинное художественное произведеніе, съ прекрасной музыкой, какъ „Щелкунчикъ“ оставили подъ спудомъ. До сихъ поръ объясняли это тѣмъ, что ввиду временнаго прекращенія приѣма въ балетную школу не было достаточнаго числа дѣтей, необходимыхъ въ постановкѣ; но въдѣ приѣмъ въ балетную школу былъ прекращенъ всего лѣтъ 5 тому назадъ, а „Щелкунчикъ“ написанъ въ 1891 году. Во всякомъ случаѣ теперь, съ возобновленіемъ приѣма дѣтей въ казенную балетную школу, эта отговорка отпадаетъ и, очевидно, дирекція Императорскихъ театровъ рѣшила наконецъ снизойти до требованій публики и поставить „Щелкунчикъ“.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Новый режиссеръ, г. Броневскій, кромѣ «Пира жизни» г. Пшебышевскаго, будетъ еще работать надъ постановкой пьесы: Шекспира «Какъ вамъ будетъ угодно» и Пинеро «На полпути».

Слухи объ уходѣ кн. Сумбатова, встревожившіе весь театральнй міръ Москвы, оказались ложными, опровергнутыми, какъ самимъ кн. Сумбатовымъ, такъ и директоромъ Императорскихъ театровъ, который открыто заявилъ, что находить г. Южина—Сумбатова незамѣнимымъ.

Леонидъ Андреевъ послалъ А. И. Южину письмо, въ которомъ сообщаетъ, что въ этомъ году, къ сожалѣнію, онъ не напишетъ новой пьесы.

И. Н. Потапенко прислалъ въ Малый театръ свою новую пьесу.

Е. Н. Рощина-Инсарова, какъ мы только-что узнали отъ близкихъ ей лицъ, выздоровѣла и возвращается изъ отпуска 2 ноября. Ей поручена главная роль въ «Герцогинѣ Падуанской» Оскара Уайльда; пьеса эта пойдетъ въ Маломъ театрѣ въ переводѣ В. Я. Брюсова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

На слѣдующей недѣлѣ состоится черновая генеральная репетиція перваго акта „Гамлета“. День перваго представленія еще окончательно не выясненъ, но предполагаютъ, что это будетъ не позже первыхъ чиселъ декабря.

Въ роли Каренина въ „Живомъ трупѣ“ Качалова замѣнилъ г. Хохловъ. Замѣна эта не окончательная, такъ какъ Художественный театръ, выпуская въ отвѣтственныхъ роляхъ „Живого трупа“ замѣстителей, лишь даетъ возможность освоиться съ пьесой дублерамъ, которые, ввиду успѣха драмы Толстого, сдѣлавшейся репертуарной, должны быть готовы во всякую минуту замѣнить внезапно заболѣвшаго или же, — какъ въ случаѣ съ Качаловымъ, усиленно занятаго репетиціями „Гамлета“ и исполненіемъ роли Ракинина въ „Мѣсяцъ въ деревнѣ“, — слишкомъ заваленнаго работой актера. Поэтому никакой полной замѣны исполнителей „Живого трупа“ другимъ составомъ отнюдь не предвидится.

Въ Москвѣ находится художникъ М. В. Добужинскій, вызванный дирекціей Художественнаго театра, ввиду начавшихся репетицій Тургеневскаго спектакля.

Подъ руководствомъ режиссера Марджанова начались подготовительныя работы для постановки „Перъ-Гинта“.

ТЕАТРЪ ЗИМИНА.

С. И. Зиминъ командируетъ для зарисовки мотивовъ къ декорациямъ «Тоски» Пуччини двухъ художниковъ гг. Маторина и Федотова.

Декорацию къ оперѣ «Въ долинь» будетъ писать г. Маторинъ.

Поѣздка г. Зимина въ Варшаву предпринимается съ цѣлью прослушать идущія тамъ новыя оперы д'Альбера «Въ долинь» и «Дочь Запада» Пуччини.

Оперой «Тангейзеръ», возобновляемой у г. Зимина, будетъ дирижировать г. Плотниковъ.

«Ирисъ», опера Маскани, никогда еще не шедшая въ Россіи, съ сюжетомъ изъ японской жизни, пойдетъ у г. Зимина по либретто, переведенному С. И. Мамонтовымъ.

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

«Дитя любви», драма Анри Батайля, и «Сторожевые огни» будутъ послѣдними постановками текущаго сезона, которыми и закончится репертуаръ.

Постановка пьесы г. Ашешова «Въ золотомъ домѣ», предполагавшаяся 1-го ноября, перенесена на 3-е число. 2-го ноября состоится генеральная репетиція съ приглашенными лицами.

«Мѣщанинъ-дворянинъ» включенъ въ репертуаръ предстоящихъ въ Петербургѣ спектаклей.

Шестымъ абонементнымъ спектаклемъ идетъ «Женщина-паяцъ».

«Орленокъ» снимается съ репертуара и вся обстановка перевозится въ Петербургъ.

«Новый жрецъ» Крашенинникова пойдетъ въ послѣднихъ числахъ ноября—для 7-го абонемента.

Въ роли дочери фараона выступитъ г-жа Жихарева. Остальныя роли пока не распределены.

Послѣ Рождественскихъ праздниковъ будетъ поставлена новая драма В. Протопопова «Трагедія актрисы». Сюжетъ взятъ изъ Наполеоновской эпохи.

Намѣчено къ постановкѣ «Горячее сердце» Островскаго. Въ главной роли выступитъ самъ г. Незлобинъ.

ТЕАТРЪ КОРША.

Въ новой пьесѣ г. Разумовскаго «Святая ночь», которую ставитъ г. Кригеръ въ день празднованія своего десятилѣтняго юбилея, насчитывается 36 ролей; занята, можно сказать, вся труппа. Главныя роли исполняютъ вмѣстѣ съ юбиляромъ г-жи Блюменталь-Тамарина, Дымова, Чарина и гг. Борисовъ, Чаринъ, Смурскій.

Евтихій Карповъ предложилъ г. Коршу новую свою пьесу «Хамелеонъ», которая въ Петербургѣ пойдетъ въ этомъ сезонѣ на Александринской сценѣ.

ОБЩАЯ ХРОНИКА.

Русская опера за-границей. Въ началѣ ноября пріѣзжаетъ въ Москву извѣстный импрессарио Астриокъ для переговоровъ съ русскими оперными силами. Астриокъ намѣренъ въ маѣ и юнѣ 1913 года организовать въ Парижѣ и Брюсселѣ рядъ русскихъ оперныхъ спектаклей.

Предположено участіе гг. Шаляпина, Собинова, Неждановой и др. Пойдутъ три оперы: «Садко», «Хованщина» и «Золотой пѣтушокъ».

Художникомъ приглашенъ г. Коровинъ, режиссеромъ—г. Суллержикъ.

О. О. Садовская, Н. А. Никулина и К. Н. Рыбаковъ выбраны въ почетные члены Литературно-Художественнаго Кружка.

Директоръ Императорскихъ театровъ В. А. Теляковскій окончательно утвердилъ новую систему перевода всѣхъ хористовъ Большаго театра на годовые контракты. Исключеніе сдѣлано для тѣхъ, кто прослужилъ на сценѣ свыше 10 лѣтъ.

Успѣхъ русскаго балета въ Лондонѣ, какъ намъ сообщаютъ, послужилъ поводомъ къ тому, что Артуръ Аплинъ написалъ книгу о русскомъ балетѣ. Книга полна восторженныхъ похвалъ нашему балету.

Оперный кружокъ, ставящій свои спектакли въ домѣ Романова (Тверской бульваръ) ставитъ никогда не шедшія въ Россіи оперы Тома: «Кади» и «Черное домино».

Закончена выработка программы торжественнаго засѣданія памяти Островскаго. Особый интересъ привлекаютъ къ себѣ воспоминанія А. А. Стаховича-отца о постановкахъ первыхъ пьесъ Островскаго въ Маломъ театрѣ. Будутъ прочитаны, между прочимъ, артистами московскихъ театровъ стихотворенія, посвященныя Островскому.

Получено разрѣшеніе отъ Министерства Двора на устройство спектакля въ Большомъ театрѣ. Спектакль состоится 26 ноября.

«Трагическій балаганъ». На-дняхъ въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ начинаются спектакли «Трагическаго балагана», инсценированнаго М. Н. Бонча-Томашевскимъ.

Учредитель этого театра—энергичный молодой человекъ, страстный любитель сцены, народникъ новаго закала. Мы имѣли съ нимъ продолжительную бесѣду и вынесли самое отрадное впечатлѣніе изъ всего того, что рассказали намъ, что онъ задумалъ и что онъ уже успѣлъ осуществить.

Хорошо ли, дурно ли исполнится то, что увидимъ мы на сценѣ, это—дѣло суда критики и на-дняхъ голосъ ея скажется. Но, вѣдь, лиха бѣда—начало.

А это начало—возстановитъ, возродитъ національное народное торжество. Поставитъ старинный балаганъ, но въ нѣсколько обновленной, оживленной, культурной формѣ.

Толчкомъ послужило увлеченіе «кабарэ», наблюдаемое во Франціи и Германіи за послѣднія 15 лѣтъ.

Съ этимъ искусствомъ г. Бонча-Томашевскій познакомился въ Мюнхенѣ, гдѣ онъ получилъ высшее образованіе. Увлекся. Самъ сталъ участвовать въ этихъ представленіяхъ—импровизаціяхъ.

И вотъ, вернувшись въ Россію, задумалъ дать идеальную форму русскому кабаре. Ему претила наша интеллигентская театральная безкрасочность и рутинность.

— Уйдемъ, — говоритъ г. Томашевскій, — скорѣй изъ ненужнаго, нуднаго, живого трупа — театра верхнихъ слоевъ общества — пойдемъ въ низы его — къ землѣ, къ народу, слушаемъ его, возьмемъ готовыя формы его творчества и, усвоивъ ихъ, начнемъ новое, свое, исходя изъ его начала, изъ его духа. Отъ него—къ нему же! Чтобъ ближе почувствовать народную психологію, я поступилъ самъ въ балаганные актеры, ѣздилъ съ труппой балаганщиковъ по Россіи, деревнямъ, селамъ, мѣстечкамъ. Уловилъ психику и актера, и публики балагана и понявъ, что надо дѣлать, чтобъ имѣть успѣхъ, чтобъ заслужить его по праву. И вотъ, я ставилъ въ Петербургѣ въ успѣхомъ, ставлю теперь здѣсь, въ Москвѣ, пьесу «Царь Максемьянъ и его непокорный сынъ Адольфа. Трагедія».

Общество помощи сценическихъ дѣятелей въ цѣляхъ товарищеской самопомощи устраиваетъ спектакли. Рядъ ихъ былъ данъ, съ участіемъ московскихъ артистовъ, въ Богородскѣ.

Музей Н. Г. Рубинштейна. М. М. Ипполитову-Иванову пришла счастливая мысль создать при московской Консерватории музыкальный музей памяти Н. Г. Рубинштейна, основателя консерватории. Известный меценат Д. Ф. Бляев пошел навстречу этой благой идее, и дело организации музея сразу пошло быстрым темпом. Масса интересных и даже драгоценных вещей, связанных с именем Рубинштейна, уже собраны; собираются и еще многие сокровища.

Открытие музея предполагается в декабрь.

Культурное дело в некультурных руках. Москва хорошо помнит г. Глаголина, бывшего режиссера народного театра общества народных развлечений. Г. Глаголин работал усердно, любя дело, любя народ. Но и тогда в нем проявлялись по временам вспышки, свойственные грубой среде захолустио-провинциальных актеров, в которой получил свое артистическое образование этот артист.

И вот, несдержанность мало культурного режиссера (а таких много и сейчас в провинции; прежде же—чуть не все были такими) дошла до предельных возмутительных безобразий. Из Петербурга пришло известие о том, что г. Глаголин, режиссер Суворинского театра, избил артистку г-жу Дестомбъ в театре, во время представления.

Он уволен из театра.

Случай с артисткой г-жей Дестомбъ—не первый в России, и реагировать на него должно. Должно артистам поднять вопрос—об очищении нравов в театральном болоте.

«Всероссийский союз сценических деятелей» с его судом чести, в котором участвовал, между прочим, (посильно, сколько время позволяло, и неофициально)—сам С. Муромцев,—где этот союз? Как он поживает?



П Р О В И Н Ц И Я.

КАЗАНЬ.

(Отъ собств. корресп.).

Сезон в полном разгаре: в городском театре с 16-го сентября идут спектакли оперной труппы Н. Д. Кручинина, в Новом клубе—драма Л. В. Егоровой, в Купеческ. — труппа Корсикова-Андреева.

Спектакли оперы Н. Кручинина идут неровно: некоторые очень хорошо, другие—довольно слабо. Сборы средние. Репертуар пока обычный провинциальный оперный. Из интересных постановок следует отметить «Бориса Годунова», в котором с особенным успехом выступал г. Секарь-Рожанский в партии Самозванца. Годунова поет г. Максаков и г. Шуванов. Последнему больше по характеру роль Бориса. К числу очень удачных постановок следует отнести и «Пиковую даму» с Секарем-Рожанским, Аслановой (Лиза) и Арбениным-Павловым в качестве дирижера.

Г. Арбенин показал себя, вообще, большим художником и даже со скудными, сравнительно, оркестровыми силами достигает прекрасной звучности и выдержанности.

Из артистов особенным успехом пользуется г. Максаков, поразивший своей игрой и силой голоса в партии Демона. Большим успехом пользуется и г. Секарь-Рожанский. Прекрасными, опытными артистами показали себя г-жа Асланова и г. Шуванов, знакомые Казани по весеннему сезону. Хорошо поет г-жа Осипова. Г-н Борисенко выступает в тех же партиях, что и Секарь-Рожанский. Голос артиста уже сильно потускнел, принял не особенно приятный тембр, но по-прежнему остается художественное исполнение и прекрасная игра.

В будущем обещаны новые постановки: «Хованщина»

Мусоргского, «Опричник», «Измѣна» Ипполитова-Иванова, «Тангейзер», «Пророк», «Самсон и Далила» и др.

Музыкальный сезон в текущем году, вообще, обещает быть интересным. Концертом Юсифа Гофмана в залах Дворянского Соборания открылась серия камерных собраний И. Р. М. О. Гофман дал 3 концерта. Артист имел огромный успех.

16-го октября состоится концерт Мекленбургского квартета, а 26-го—концерт знаменитого тенора Д. А. Смирнова (впервые в Казани). Музыкальное общество заручилось согласием на участие в концертах текущего сезона А. Н. Скрябина, квартета Шевича, Бр. Губермана, Самуэльсона и др. знаменитостей.

Евг. Шамуринь.

ИРКУТСКЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Антрепренером М. М. Бородаем для городского театра в Иркутске на зимний сезон 1911—1912 г.г. собрана очень большая труппа. В состав ее вошли: г-жи Азаревская, Бенуа, Вольская, Дагмарь, Дружинина, Зоева, Казанская, Киселева, Кривцова, Кутузова, Макарова, Марина, Ньжинна, Петрова, Юдина, Ястребова; гг. Аксенов, Василенко, Боурь, Градов, Гринев, Дмитриев, Довбиш, Зарин, Карамазов, Кудрявцев, Литвинов, Милославский, Молотов, Наливин, Соловьев, Ставрнин, Степанов, Тамаров, Чернявский, Шмит, Эпский. Главный режиссер Е. Ф. Боурь, режиссер Бельский, помощники режиссера Юдин и Клейн, суфлеры Клейн и Метелев; художник-декоратор Мячков. Сезон открылся в городском театре 30 августа. Репертуар состоял из пьес: «Ревизор» (2 раза), «Волки и овцы» (2 раза), «Женитьба Бальзаминова» (2 раза), «Самсон и Далила» (2 раза), «Цѣна жизни» и «Предложение», «Гамлет» (3 раза), «Безприданница» (2 раза), «Завтрак у предводителя», «Земной рай», «Людовик XI» (2 раза), «Горе от ума» (2 раза), «Маскарад» (3 раза), «Гвардейский офицер», «Кухня вѣдьмы», «Седьмая заповѣдь», «Miserere» (2 раза), «Новое солнце» (2 раза), «Защитник», «Идиот» (2 раза), «Дама с камелиями» (в день «Блага цветка» в Иркутске), «Красная мантия», «Уриэль Акоста» (2 раза), «Генрих Наваррский» (3 раза), «Шакалы», «Мѣстный Божок» (2 раза), «Чародѣйка» (2 раза), «Жулик», «Потонувший колоколь» и «Живой труп» (5 раз). За мѣсяц (с 30 августа по 30 сентября) взято с 34 спектаклей валового сбора 9758 руб. 65 коп., что составит в среднем 287 руб. 01 коп. При громадном составе труппы такая цифра является убытком. Сборы усиливались с октября, приняв очень большие размеры с первого дня постановки новой пьесы Л. Н. Толстого. Первое представление драмы «Живой труп» 6 октября дало полный сбор по бенефисным цѣнам = 1200 р., второй спектакль — свыше 600 р., третий (воскресный) — свыше 800 руб., последний раз — свыше 400 руб. Другая новинка давала очень слабые сборы: постановка «Miserere» второй раз дала только 81 руб. Наибольшие сборы в сентябрь дали пьесы классического репертуара: «Гамлет», «Акоста» и... пресловутый «Генрих Наваррский». Из художественных постановок выделяется постановка «Miserere» режиссером Бельским. «Живой труп» поставлен был глав. режиссером Боуром слишком наспѣх, и наиболее выгодное впечатлѣние произвел, в смысле исполнения, только на третьем представлении. Отмечаем прекрасное исполнение роли Протасова г. Карамазовым. К основному недостатку постановки этой пьесы, как и постановок вообще в городском театре, нужно отнести неумѣлость распределения ролей, в чем здесь вина лежит всецѣло на М. М. Бородае, который это право режиссера узурпировал, монополизировав распределение ролей в своих руках. По художественным достоинствам состав труппы нынешнего сезона выдающийся, особенно мужской персонал, и с таким составом можно бы было добиться хорошаго ансамбля, если бы не указанное выше обстоятельство.

В числѣ слѣдующих постановок намѣчены «Братья Карамазовы» по инсценировке Московскаго Художественнаго театра.

Н. К—инь.

ДВИНСКЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Въ нашемъ городѣ, какъ и во многихъ другихъ, торжествуетъ кинематографъ, и плохи дѣла драматическаго театра. Въ глазахъ публики кинематографъ куда интереснѣе. Красочныя картины самаго разнообразнаго содержанія, съ которыми декорации провинціальныхъ постановокъ не могутъ идти въ сравненіе, краткость сеансовъ и дешевизна билетовъ — все это такіе плюсы, которые заставили и серьезный театръ пойти на уступки, вызвавъ къ жизни такіе театры, какъ „театръ миниатюръ“ и театръ типа „Гиньоль“. Поэтому нечего удивляться, если наши кинематографы бойко работаютъ, недурныя дѣла дѣлаетъ кафе-шантанъ, но пустуетъ серьезная драма.

Впрочемъ оговоримся: гастролеры пользуются большимъ успѣхомъ. Охрипшій и потерявшій голосъ пѣвецъ или пѣвица непременно соберутъ полный залъ, хотя билеты продаются по возвышеннымъ цѣнамъ. Снимаютъ гастролеры грязный сарай: мѣстный циркъ — излюбленное мѣсто нашихъ гастролеровъ. вмѣсто декораций — какія то тряпки. Труппу привозятъ никуда негодную. Въ такой, именно, обстановкѣ не гнушается выступать самъ знаменитый Орленевъ: и въ чемъ? Въ „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“...

Да, Орленевъ-ли одинъ! Не лучшую труппу привозятъ съ собою братья Адельгеймъ, эти кумиры провинціаловъ. И вотъ, публика пренебрегаетъ своей мѣстной труппой, хотя ансамбль, право же, не плохъ, за то биткомъ набить убогій сарай, когда выступаютъ гастролеры-знаменитости, и даже тогда, когда пріѣзжаютъ вовсе ужъ не знаменитые и даже неизвѣстные, а просто „бывшіе“ артисты или артистки столичныхъ театровъ.

И. —нѣ.



Отвѣтствен. редакторы: К. А. Ковальскій и А. Ѳ. Линкъ.
Издатель А. Ѳ. Линкъ.

Книгиздательство „АНТЕЙ“.

НОВАЯ КНИГА:

Л. М. ВАСИЛЕВСКІЙ.

СТИХИ

1902—1911 г.

Ц. 1 р.

Складъ изданій: тип. Б. М. Вольфа, Невскій, 126.



Оптово-розничный складъ
спеціальныхъ издѣлій изъ **ВОЛОСЪ.**

Дамскій и Мужской Залы.

Тверская, 29, рядомъ съ домомъ Генераль-
Губернатора.

Ф. ШТАЛЬ.

МАРШРУТЪ ГАСТРОЛЕЙ

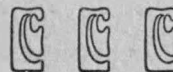
РАФАИЛА АДЕЛЬГЕЙМЪ

Октябрь—Ноябрь 1911 г.:

Вержболово 29—30.

Вильна 31—1.

Сувалки 2—3.



Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

БЕЗШУМНЫЕ

„НЭПИРЪ“

АВТОМОБИЛИ

ГЕНЕРАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВО:

Москва, Покровка, 29.

ТЕЛЕФОНЫ: { 215-15.
401-99.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

съ 1 октября 1911 года

на новый еженедельный журнал искусства и сцены

„СТУДИЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

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 мировыхъ 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) Библиографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятки 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 ЖУРНАЛѢ 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. М. Ведринская, А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, князь Сергѣй Волконскій, Дг. К. Нагемп (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Дг. А. Дочманн (Berlin), Н. Евреинновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. Ф. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Крайнихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевицкій, Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковскій, академ. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. 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. Сауъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Дг. L. Feichtvanger (München), А. Тапровъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбиного, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, Н. Эфросъ.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

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

ГЛАВНЫЙ СКЛАДЪ и ПОДПИСКА для С.-ПЕТЕРБУРГА: Книгоиздательство наслѣдниковъ О. Н. ПОПОВОЙ, Гороховая, 51.

Цѣна объявленій: впереди текста **70** коп. строка непарели.
позади текста **50** коп. „ „