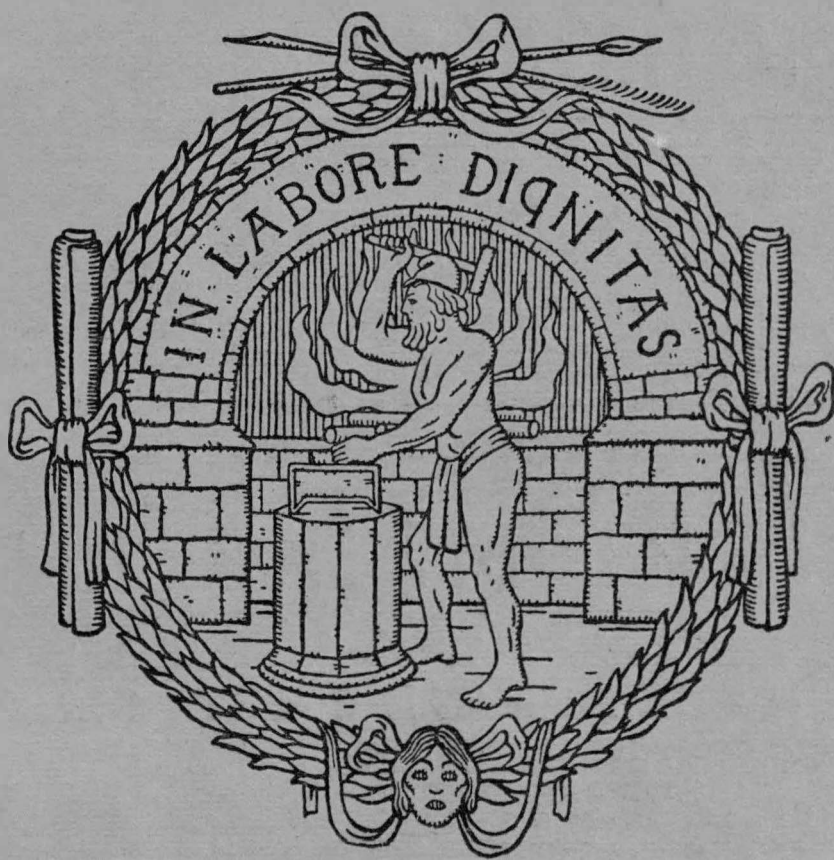


СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 21 января 1912 г.

№ 16

ЦѢНА 25 к.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

== Е Ж Е Г О Д Н И К А ==

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(двадцать второй годъ изданія).

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

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

Въ числѣ статей, имѣющихъ въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: кн. С. М. Волконскаго — „Ритмъ на сценѣ“; В. Гернгроссъ — „Театръ въ 1812 г.“; П. П. Гнѣдича — „Новыя данныя о Шекспирѣ“; К. Ф. Головина — „Шиллеръ на русской сценѣ“; В. Курбатова — „Проекты декорацій Гамлета“; Н. А. Попова — „О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ“; П. А. Россіева — „Объ артистѣ Максимовѣ“; Д. В. Философова — „Дневникъ правовѣда 30 годовъ“; Н. Ф. Финдейзенъ — „Переписка съ В. В. Стасовымъ“ и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ „Ежегодника“: изъ Берлина—Н. К. Мельникова-Сибиряка; Парижъ—L. Lacombe и Лондона—Philip Sergeant.

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

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

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

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.

(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 21-го Января, въ 3-й разъ: Дитя любви.
Въ Воскресенье, 22-го Января, УТРОМЪ: Мѣщанинъ-дворянинъ. ВЕЧЕРОМЪ: Женщина и Паяцъ.
Въ Понедѣльникъ, 23-го Января: Дитя любви.
Во Вторникъ, 24-го Января: Въ Золотомъ домѣ.
Въ Среда, 25-го Января: Дитя любви.
Въ Четвергъ, 26-го Января: Женщина и Паяцъ.

Въ Пятницу, 27-го Января: Дитя любви.
Въ Субботу, 28-го Января: Орленокъ.
Въ Воскресенье, 29-го Января, УТРОМЪ: Снѣгъ. ВЕЧЕРОМЪ: Мѣщанинъ-дворянинъ.

ПОДРОБНОСТИ ВЪ АФИШАХЪ.

Билеты продаются въ кассѣ театра отъ 10 ч. утра до 8 ч. вечера.

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

„ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ“

Тверская ул., Мамоновскій пер., домъ Шаблыкина.

Дирекція М. АРЦЫБУШЕВОЙ.

ВЪ ВЕЧЕРЪ ТРИ СПЕКТАКЛЯ.

Начало 1-го представленія въ 7½ час. вечера, 2-го — въ 9 час. вечера и 3-го — въ 10½ час. вечера. Окончаніе около 12 час. ночи. Каждый спектакль состоитъ изъ 3-хъ самостоятельныхъ музыкально-драматическихъ и балетныхъ пьесъ.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ отъ 1 р. 50 к. до 40 к. Билеты продаются съ 11 час. утра въ кассѣ театра.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА

(ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ).

ПЕТРОВКА САЛТЫКОВСКИЙ ПЕР., Д. № 8, ГАЛЛЕЯ ЛЕМЕРСЬЕ. ТЕЛЕФОНЪ 169-37.

ВХОДЪ 50 К. УЧАЩІЕСЯ 25 К. ОТКРЫТА ОТЪ 10 Ч. ДО 5 Ч.

СТУДІЯ

№ 16.

21-го Января.

1912 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) В. Ф. Коммисаржевская и М. Н. Ермолова. Рефератъ *Θ. А. Степлуна*. 2) „Король пантомимы“. Статья *П. Линдау*, пер. *Е. Лениной*. 3) М. М. Блюменталь-Тамарина. Изъ личной бесѣды *О. Ковальской*. 4) Юбилейный спектакль М. М. Блюменталь-Тамариной. Отзывъ *М. Орлова*. 5) „Гамлетъ“ на сценѣ Художественнаго театра и „Мѣщанинъ-дворянинъ“ на сценѣ театра Незлобина. Статья *Вас. Сахновскаго*. 6) Эдуардъ Стукенъ. Статья *Юганнеса Кордеса*. 7) „Дитя Любви“ Анри Батайя. Отзывъ *Ал. Ник. Вознесенскаго*. 8) Гастроли мало-русской труппы. Отзывъ *М. Орлова*. 9) Концертная недѣля. *Риземана*. 10) Опера Зимина *его же*. 11) Конкурсы пианистовъ. Замѣтка *La-mi*. 12) Бенефисъ Кордебалета. Отзывъ *Л. В.* 12) Художественныя письма изъ Петербурга. *В. Войнова*. 13) Генрихъ Фогелеръ. Статья *Максъ-Ли*. 15) Свистокъ. 16) Хроника. 17) Провинція. 18) Библиографія. 19) Наши приложенія: „Мельница на чертовомъ болотѣ“ карт. *Г. Фогелера*. „Сусанна—купальщица“. карт. *Г. Фогелера*. Два портрета. *М. М. Блюменталь-Тамариной*. Портретъ артиста *Сперанскаго*. Портретъ артистки *Ростовой*. Портретъ артиста *Тихомирова*. Портретъ мима *Дебюро*. Три зарисовки *Эльскаго*. 2 Каррикатуры *Нормана*.

В. Ф. КОММИСАРЖЕВСКАЯ и М. Н. ЕРМОЛОВА.

(Рефератъ *) г. Ф. А. СТЕПЛУНА, читанный на исполн. собр.
Моск. Литер. Худ. Кружка).

УЖЕ много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ я впервые смотрѣлъ гастролровавшую тогда въ Москвѣ, В. Ф. Коммисаржевскую. Года три—какъ я видѣлъ ее въ послѣдній разъ. Впечатлѣніе, оставшееся у меня и отъ перваго, и отъ послѣдняго спектакля, а также и отъ промежуточныхъ, впечатлѣніе громадное, существенно новое, опредѣленно яркое и, прежде всего, безконечно сложное.

Стараясь въ дальнѣйшемъ вскрыть „безконечную сложность“ игры В. Ф. Коммисаржевской, я отнюдь не посягаю на то, чтобы сообщить тѣмъ, что въ свое время не пережили гипноза игры Коммисаржевской, это совершенно особое и ни съ чѣмъ несравнимое переживаніе. Моя задача опредѣленно иная: я совершенно не задаюсь цѣлью живописи всего многообразно-сложнаго въ исполненіи В. Ф. Коммисаржевской, я хочу лишь теоретически поставить проблему этой ея сложности, ибо сценическое творчество есть всегда загадка, которая разгадываетъ намъ душу и міръ лишь постольку, поскольку мы ее непосредственно переживаемъ.

То, что въ игрѣ Коммисаржевской прежде всего обертывалось къ душѣ зрителя, это громадная обособленность ея исполненія. Прекрасное этого исполненія чѣмъ-то существенно отличалось отъ того прекраснаго, къ которому насъ пріучило классическое искусство, наиболѣе совершенной представительницей котораго у насъ въ Россіи является М. Н. Ермолова.

Что же переживаетъ зритель, когда играетъ эта величайшая и столь противоположная Коммисаржевской артистка? Думается, что для этого переживанія характерны два момента: прежде всего—зритель жизненно, глубоко потрясается всею полнотою воплощаемыхъ артисткой и сообщаемыхъ ему душевныхъ движеній: радостей, восторговъ, печалей и страданій. Но одновременно онъ и артистически успокаивается всею законченностью формъ воплощенія.

*) Изложеніе реферата принадлежитъ „Студіи“. Печатающій этотъ интересный этюдъ г. Степлуна, редакція оговаривается, что она не согласна съ нѣкоторыми положеніями автора и въ ближайшемъ будущемъ вернется къ разсмотрѣнію ихъ въ отдѣльной статьѣ.

Въ такомъ сценическомъ осиливаніи жизненнаго страданія формою художественнаго творчества, зритель реально переживаетъ всепобѣждающую власть искусства надъ жизнью; переживаетъ, раскрѣпощающій, освобождающій и очищающій смыслъ всякаго, подлинно значительнаго, сценическаго исполненія.

Какъ всякое классическое искусство, такъ и та школа властителей сцены, къ которой принадлежитъ М. Н. Ермолова, въ концѣ-концовъ, живетъ тайнымъ предчувствіемъ того, что міръ искусства выше жизни міра. То, что въ жизни мелькаетъ лишь бѣглою тѣнью, становится въ искусствѣ неизбѣжнымъ кряжемъ первозданныхъ породъ. То, что въ жизни постоянно лишь дразнитъ своею возможностью, становится въ искусствѣ, и особенно въ драмѣ, подлинною дѣйствительностью. Жизнь—всегда полужизнь, всегда только то, „что зачалось и быть могло, но стать не могло“. Міръ же искусства, это прежде всего міръ формъ, въ которыхъ переживанія существенно опредѣлились и получили законченность. Великое искусство—вотъ подлинная жизнь; дѣйствительная же жизнь лишь блѣдная подмалевка. Отсюда ясно, что жизненная задача всякаго художника должна заключаться въ томъ, чтобы найти въ искусствѣ художественную форму себя самого и превратить весь хаотическій міръ взаимно переплетающихся людскихъ переживаній и отношеній въ строгій и законотворный эстетическій космосъ.

Этотъ взглядъ на искусство утверждается въ насъ каждый разъ послѣ того, какъ играла Ермолова. Ея творчество въ отношеніи жизни всегда настолько побѣдоносно, что процессъ воплощенія своихъ переживаній въ художественномъ образѣ всегда означаетъ для нея одновременно и процессъ уничтоженія своей такъ или иначе внѣ-художественной, т.-е. жизненной реальности въ этомъ творческомъ процессѣ. Завершая роль, Ермолова каждый разъ какъ бы переливаетъ въ нее всю себя безъ остатка, какъ бы снова и снова исчерпываетъ себя въ ней. Благодаря этому, она всегда достигаетъ полнаго единенія съ исполняемымъ образомъ.

Какъ это ни странно на первый взглядъ, но тотъ восторгъ, который мы постоянно испытываемъ, переживая игру Маріи Николаевны, никогда не обертывается для насъ стремленіемъ проникнуть за грани ея искусства, соприкоснуться съ ея жизнью, съ ея судьбой. Думается, что для искусства Ермоловой это явленіе крайне понятно и крайне характерно. Ибо, какъ мы это только что утверждали, воплощеніе своего переживанія въ формахъ и законахъ художественнаго творчества связано у Ермоловой съ такимъ совершенствомъ, съ такой законченностью, что

въ немъ окончательно уничтожается дуализмъ творца и его творения. Какъ всѣ классическіе великіе образы искусства, такъ и сценическія воплощенія Ермоловой живутъ всегда лишь собственной жизнью, а никогда не заимствованною жизнью своихъ творцовъ. А потому великое мастерство и совершенство игры Ермоловой измѣряется прежде всего тѣмъ, что при всей индивидуальной обособленности своего исполненія, она, какъ жизненная потенція, никогда не присутствуетъ въ своихъ сценическихъ созданіяхъ. А это и значитъ, что вѣтъ вызванныхъ Ермоловой къ жизни созданій, совершенно нѣтъ ихъ создательницы—артистки Ермоловой. Дарованіе Маріи Николаевны ставитъ насъ только въ жизненное отношеніе къ великимъ произведеніямъ искусства, къ великимъ судьбамъ Маріи Стюартъ, Орлеанской Дѣвы, Волумни, Кручинной, фру Альвингъ и др., но при этомъ она сама какъ бы остается для насъ совершенно вѣтъ своей личной жизни и судьбы. Ермоловой для насъ разъ навсегда нѣтъ; это результатъ исключительнаго совершенства ея дарованія и причина того, почему въ насъ никогда не пробуждается стремленіе искать иныхъ путей къ ея душѣ, какъ путь ея искусства.

Присмотримся теперь къ Коммисаржевской. Если сущность классической игры Ермоловой заключается въ томъ, что глубоко потрясая своимъ переживаніемъ всю жизненную стихію зрителя, она одновременно и успокаиваетъ его въ исчерпывающей душу закономерности строгихъ формъ воплощенія, производя этимъ на зрителя объективно: впечатлѣніе абсолютнаго художественнаго совершенства, и вызывая у него въ душѣ субъективно: состояніе возвышающей гармоніи, то игра В. Ф. Коммисаржевской представляетъ собою нѣчто существенно иное.

Потрясая насъ такъ же глубоко, какъ и Ермолова, а можетъ быть и глубже чѣмъ она, внезапно угнетая душу величайшею скорбью и заливая всю ее въ слѣдующую же минуту безумнымъ, почти священнымъ восторгомъ, ея игра все же ни въ какомъ направленіи не производила на насъ впечатлѣнія художественнаго совершенства.

Причина этого заключается въ томъ, что, вызывая въ себѣ и порождая въ нашей душѣ цѣлые міры новыхъ переживаній, она и сама оказывается какъ бы захлестнутой ими, да и насъ оставляетъ совершенно безпомощными въ смыслѣ какой-либо власти надъ ними. Обѣ гармонизирующей и успокаивающей власти формъ творчества нѣтъ и помину. Если въ игрѣ Ермоловой элементъ искусства является какъ бы внутреннимъ ритмомъ и пластическою формою вздымаемыхъ ею волнъ переживаній, то въ прекрасной игрѣ В. Ф. Коммисаржевской само искусство только тотъ „утлый челикъ“, все назначеніе котораго лишь въ томъ, чтобы вынести зрителя въ открытое море мятежной жизни артистки, затонуть самому, да ужъ заразы затопить и покоренную имъ душу.

Анализируя отдѣльные созданія В. Ф. Коммисаржевской роли можно, думается, было бы вскрыть въ отдѣльныхъ конкретныхъ чертахъ ея исполненія, только что высказанныя нами общія положенія. Но едва ли этимъ можно было бы кого-нибудь убѣдить, ибо съ одной стороны фактовъ, какъ пишетъ Чаадаевъ, всегда слишкомъ мало, чтобы что-нибудь доказать, а съ другой, всегда довольно всего только одного факта, чтобы все понять и во всемъ убѣдиться.

Въ качествѣ такого „одного“ факта мы на минуту остановимся на исполненіи В. Ф. Коммисаржевской роли Ларисы Дмитриевны въ „Безприданницѣ“ Островскаго.

Нѣтъ сомнѣнія, что Островскій, какъ драматургъ, постолько бытовикъ и реалистъ, поскольку эти опредѣленія вообще что-

нибудь говорятъ. Какъ громадный талантъ онъ, конечно, возносить вершины своего творчества въ сферу метафизически реального. Но эти реальности: вѣчная любовь и вѣчность смерти, трагическая вина, неотвратимость рока и свободы—доступны его человѣческому зрѣнію и его художественной кисти лишь въ образахъ конкретной бытовой плоти, а не въ образахъ преображеннаго бытія. Въ этомъ смыслѣ душевная драма Ларисы, со стороны всей своей художественной плоти, совершенно не отдѣлена отъ той дистанціи, которою въ міру Огудаловыхъ отдѣлены другъ отъ друга „блестящій баринъ Паратовъ“ и „молодой чело-вѣкъ Карандашевъ“. Эта дистанція—центральный нервъ бытовой и психологической стороны драмы.

Первый шагъ къ несовершенному художественному воплощенію внутренняго міра Ларисы, который деспотическій талантъ Коммисаржевской прямо-таки заставляетъ свершать, состоитъ въ томъ, что она съ первой же реплики ставитъ свой внутренній міръ на такую мистическую высоту, съ которой

нѣтъ совершенно никакой разницы между Паратовымъ и Карандашевымъ, ибо съ нея, вообще, не видно ни того ни другого. Произнося слова своей первой реплики: „Я сейчасъ все на Волгу смотрѣла, какъ тамъ хорошо на той сторонѣ“... артистка сразу какъ бы перегружаетъ ихъ значеніе глубиной. Это уже не фраза Ларисы Дмитриевны, для которой при всей ея бытовой обособленности и душевной глубинѣ „идеаль мужичины“—Паратовъ и только Паратовъ, это почти стоишь міровой души, тоскующей о Божьемъ Лонѣ. Чѣмъ дальше, затѣмъ, развивается драма Островскаго, тѣмъ она становится въ интерпретаціи Коммисаржевской все менѣе и менѣе понятной. Съ первыхъ же словъ душа „не отъ міра сего“, то-есть не отъ художественнаго міра Островскаго, Лариса Дмитриевна Коммисаржевская ни на минуту не дочь Огудаловой, не невѣста Карандашева, и, что важнѣе всего, ни на минуту не та дѣвушка, которая могла бы такъ полюбить Паратова. Она вся въ какомъ-то смыслѣ „не та“ и всѣ ея слова совсѣмъ „не о томъ“. Ея душа, вы-

рванная убѣждающею силой громаднаго таланта Коммисаржевской, какъ изъ всей цѣлостности художественнаго построенія Островскаго, такъ и изъ своей собственной художественной плоти,—относится куда-то далеко, далеко, а можетъ быть даже и ввысь. Слова репликъ, чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе перестаютъ быть словами; это не слова: это голоса, звуки, музыка... но вотъ минута, и музыки, какъ музыки уже нѣтъ, есть только восторгъ, порывъ и пареніе. Все это прекрасно: мы потрясены, захвачены. Вознесены, но рядомъ зарождается какое-то недомоганіе; чувство какого-то „совершенства“ не оставляетъ ни на минуту въ покоѣ. То единое и цѣлое, что называется „Безприданницей“ Островскаго, разрушено; художественное произведеніе какъ бы превращено въ груды развалинъ. Въ результатъ, въ душѣ странное сочетаніе восторга и неудовлетворенности, странное переживаніе чего-то прекраснаго и несовершеннаго; впечатлѣніе безусловно громадное, но также и безусловно внѣхудожественное, ибо впечатлѣніе хаотическое и дисгармоническое.

Тамъ, гдѣ счастливое дарованіе Ермоловой вошло бы внутреннимъ свѣтомъ въ художественную плоть творимаго образа и, освѣтивъ его изнутри, даровало бы ему вѣчную жизнь, тамъ жестокий талантъ Коммисаржевской какъ бы сжигаетъ пластически-тѣлесную оболочку рисуемой художественной души. Забытое на пустынномъ берегу, у мертвыхъ водъ, измученное и испепеленное тѣло искусства, а надъ нимъ—отлетающая въ небо душа жизни—вотъ послѣдній смыслъ того глубоко-своеобразнаго явленія, которое мы всѣ знаменательно пережили



М. М. Блюменталь-Тамарина (со стариннаго портрета).

и которому незабвенное имя, — Вѣра Федоровна Коммисаржевская.

Если послѣдній смыслъ творчества М. Н. Ермоловой, какъ мы это уже утверждали, тотъ, что искусство выше жизни, существеннѣе ея и реальнѣе, ибо только въ немъ человѣкъ подлинно изживаетъ тѣ вершины себя самого, которыя онъ въ жизни вѣчно только мечтаетъ изжить, — то талантъ Коммисаржевской убѣждаетъ насъ какъ разъ въ обратномъ, убѣждаетъ въ томъ, что искусство, являясь, правда, священнымъ сосудомъ художественныхъ переживаній, является еще въ большей степени тюрьмою для художника-человѣка. Вся ея артистическая дѣятельность была безсознательно всегда направлена на то, чтобы, разрушая твореніе художника, освобождать его доподлинную душу, или иначе неизрѣченную глубину его и „до- и внѣ-художественной“ жизни.

Въ этой великой особенности артистическаго дарованія Коммисаржевской скрывается еще одна глубокая проблема, а, быть можетъ, даже и еще глубокое постиженіе. Проникая своимъ исполненіемъ въ какія-то послѣднія нѣдра рисуемаго ею художественнаго образа, она неизбѣжно наталкивалась во всѣхъ образахъ и во всѣхъ авторахъ на какую-то послѣднюю, всегда одну и ту же сущность, на какое-то извѣстное и въ самомъ себѣ тождественное единство. Я говорю о томъ извѣстномъ фактѣ, что В. Ф. Коммисаржевская была во всѣхъ роляхъ, въ какомъ-то трудно опредѣлимомъ, но всегда понятномъ смыслѣ, всегда одна и та же. Спрашиваю: не кроется ли послѣдній смыслъ этого явленія въ томъ, что образъ, раскрѣпощенный отъ формъ художественнаго воплощенія, перестаетъ быть художественнымъ образомъ, переживаніемъ даднаго автора, даннаго героя и, такимъ образомъ, теряетъ всю свою видимую реальность.

Намекъ на положительное разрѣшеніе вопроса даетъ, однако, сама В. Ф. Коммисаржевская.

Насколько художественно совершенное и въ себѣ самомъ замкнутое искусство М. Н. Ермоловой совершенно не пробуждаетъ въ душѣ переживаемой ею тоски по какому-то внѣхудожественному и больше чѣмъ художественному единенію съ душой и жизнью артистки, настолько же все это порождаетъ игра В. Ф. Коммисаржевской.

Когда она жила на сценѣ, то всегда чувствовалось, что въ большихъ глазахъ, лучистыхъ, какъ нисходящая Благодать Святого Духа на картинахъ Ранняго Возрожденія, въ ея глубокомъ, грудномъ голосѣ, неожиданно вспыхивавшемъ почти металлическою яркостью и внезапно устало угасавшемъ обыкновенно на послѣднемъ слогѣ, въ ея движеніяхъ, то медлительныхъ и какъ бы запинаящихся, то нервныхъ и порывистыхъ, скрывается какая-то послѣдняя тайна, хотя и освѣщавшая ея творчество, но одновременно и затемняемая имъ; чувствовалось также, что къ этой тайнѣ долженъ быть какой-то иной, нами еще не осуществленный, еще неизвѣстный, хотя уже и возвышенный намъ, но, во всякомъ случаѣ, какой-то болѣе непосредственный путь, чѣмъ путь „безвольнаго созерцанія“, творимыхъ артисткою образовъ. И вотъ, въ этой свѣрхъ-эстетической тайнѣ игры Коммисаржевской и скрывается послѣдній смыслъ и послѣднее обаяніе ея художественныхъ воплощеній. Послѣднее значеніе Коммисаржевской кроется, такимъ образомъ, уже за предѣлами и ея искусства, и ея самой, какъ художницы. Кроется въ послѣдней жизненной сущности, въ той во-вѣки вѣковъ не воплотимой глубинѣ души, которая всѣхъ постоянно манила и влекла, но которую лишь немногіе избранные смутно различали, какъ „затемненную часть молодого луннаго диска“.

Такъ противостоять другъ-другу Ермолова и Коммисаржевская. Ермолова — совершенный художникъ, искупающій совершенство своего искусства трагическою невозможностью полнаго жизненнаго мистическаго слиянія съ нашими, открытыми ей навстрѣчу, душами. Коммисаржевская — великая истина мистическаго обаянія души, уничтожающая въ этой своей истинѣ формы подлинно великаго творчества. Все та же вѣчная трагедія искусства; дать образъ безобразному, та трагедія, которую такъ мучительно переживало Возрожденіе, поставленное передъ неосуществимой задачей воплотить мистически углубленное христіанство Франциска Ассизскаго въ пластическихъ формахъ своего новаго искусства...

Ф. С.



КОРОЛЬ ПАНТОМИМЫ ДЕБЮРО.

Статья Поля Линдау.



М. М. Блюменталь-Тамарина.

Изъ глубины ночной темноты выплываетъ фигура, точно прозрачный лучъ мѣсяца въ бѣломъ шелковомъ одѣяніи, которое складками болтается на тощихъ членахъ, — съ мертвенно-блѣднымъ лицомъ. Это Пьеро, паяцъ съ улыбающимся ртомъ, паяцъ съ сердцемъ, обливающимся кровью. Это — Пьеро, духъ пантомимы, въ которомъ воплотились вопль трагедіи и смѣхъ фарса. Глубочайшее отчаяніе и высочайшее наслажденіе... Ему не за чѣмъ рассказывать намъ свою повѣсть. Мы ее знаемъ: это вѣчно одинъ и тотъ же человѣческой мотивъ отвергнутой любви, обманутой вѣрности и мести, полной издѣвательства. Пьеро это выразитель всей тысячелѣтной исторіи современной пантомимы.

Прослѣдимъ вкратцѣ постепенное развитіе пантомимы въ связи съ появленіемъ главнѣйшей фигуры ея — Пьеро. Пантомима является началомъ

каждаго драматическаго дѣйствія, соединяющагося лишь потомъ съ ритмическимъ аккомпаниментомъ музыки, или съ отдѣльными выкриками и словами. Такъ, напримѣръ, жрецъ какого-нибудь дикаго племени чувствуетъ въ себѣ приливъ „божественной силы“, его восторженное умоизступленіе, экстатическое напряженіе чувствъ требуютъ выхода и разряжаются въ яркой мимической игрѣ. Это — рожденіе пантомимы. Всюду, гдѣ только замѣтны первыя признаки театра: у грековъ и индусовъ, у китайцевъ и японцевъ, также у древнихъ мексиканцевъ, у эскимосовъ и негровъ живы эти мимическія силы. Но чѣмъ дальше идетъ культура, чѣмъ чище кристаллизуются формы драмы, тѣмъ больше отодвигается пантомима на задній планъ, появляясь лишь въ цѣломъ рядѣ представленій, получившихъ названіе „Мимы“. Къ „мимамъ“ принадлежатъ всѣ разнообразныя продѣлки шутовъ, жонглеровъ, акробатовъ, актеровъ и кочующихъ артистовъ, увеселявшихъ публику среднихъ вѣковъ; а также петрушки и маріонетки, клоуналы и шутовскія выходки, веселыя упражненія и причудливыя продѣлки, которыя и теперь показываются на ярмаркахъ и въ циркахъ. Не получая дальнѣйшаго развитія въ этихъ чисто акробатическихъ формахъ, пантомима расцвѣтаетъ въ другой, совершенно опредѣленной сферѣ сценическаго искусства, а именно въ фарсѣ. Всякому артисту дано отъ Бога словами вы-

сказывать то, что он чувствует, но то, что его радует, его смѣхъ, властный задоръ, бьющее черезъ край сумасбродство—все это легче передается жестами, чѣмъ словами. Всѣмъ театральнымъ увеселителямъ по призванію: римскому Маккусу, итальянскому Пульчинелло, турецкому Каравѣзу, Арлекину, Паяцу, Пикельгерингу и Касперлэ,—всѣмъ имъ принадлежитъ интернаціональный языкъ жестовъ, съ однѣми и тѣми же грубоватыми и дерзкими проказами и ужимками, которыми они вызываютъ несмолкаемый хохотъ публики.

Commedia dell'arte, (комедія импровизацій) дала полный просторъ пантомимѣ. Остроумные „Lazzi“ (комическія вставки) построены исключительно на жестахъ и ужимкахъ. „Lazzi“, такъ опредѣляетъ ихъ Риккабони, „это интермедіи, которыя вводятся въ пьесу арлекиномъ или другими дѣйствующими лицами.“

Commedia dell'arte служила какъ бы подготовительной ступенью къ болѣе художественной формѣ пантомимы, въ которой появляется, сначала мало замѣтная фигура: это Пьеро, одинъ изъ многихъ комическихъ образовъ, созданныхъ извѣстнымъ итальянскимъ комикомъ Джузеппе Джіаратонэ.

Дальнѣйшее развитіе типъ Пьеро получилъ во Франціи, а именно сначала какъ „Жиль“; художественный же обликъ ему далъ Ватто въ своихъ картинахъ: на мертвенно-блѣдномъ лицѣ горятъ глаза, острый черепъ покоится на широкихъ чопорныхъ брыжжахъ, словно голова мертвеца съ меланхолической усмѣшкой на устахъ. Создателемъ Пьеро былъ знаменитый артистъ Дебюро. Онъ служилъ на сценѣ „Théâtre des Funambules“ („Театръ Канатныхъ Плясуновъ“), гдѣ языкъ жестовъ отпраздновалъ свой короткий, единственный въ своемъ родѣ, триумфъ.

Въ 1816 году нѣкто, по имени Бертранъ, хозяинъ балагана, въ которомъ выступали канатные плясуны, акробаты и жонглеры, получилъ разрѣшеніе на открытіе маленькаго театра, въ которомъ должны были даваться пантомимы. Такимъ образомъ возникъ „Théâtre des Funambules“.

Въ ту пору театрамъ разрѣшалось давать только раптомиме sautante“. т.-е. такія пантомимы, дѣйствіе которыхъ должно было сопровождаться извѣстными акробатическими упражненіями. Актеры, выходя на сцену, должны были ударять въ колесо или продѣлывать какое-нибудь сальтоморталэ; любовникъ не смѣлъ раскрыть нѣжныя чувства своего сердца, не продѣлавъ двухъ-трехъ прыжковъ. Такимъ образомъ, въ пантомимѣ ясно звучало ея происхожденіе изъ ярмарочнаго балагана; о немъ напоминалъ также и „зазыватель“, громовымъ голосомъ приглашавшій публику: „Входите, входите! Дамы и кавалеры... Представленіе еще не начиналось... Мосѣ Дебюро еще не входилъ на сцену!“

Жанъ-Гаспаръ Дебюро былъ сыномъ кочующихъ артистовъ. Рано обучилъ его отецъ искусству акробата, а голодъ и побои сдѣлали изъ него блестящаго акробата и плясуна по канату.

„Дебюро совершеннѣйшій, когда-либо существовавшій, драматическій артистъ“, говорилъ про него Теофиль Готье. „Никогда я не видывала артиста болѣе серьезнаго, добросовѣстнаго и столь преданнаго своему искусству“,—сказала о немъ Жоржъ Зандъ.

Когда Дебюро не участвовалъ въ представленіи—театръ пустовалъ. Чтобы видѣть его знатнѣйшіе кавалеры и изыщнѣйшія дамы стремились въ душный, тѣсный, наполненный чадомъ, зрительный залъ.

Въ 1823 году Дебюро создаетъ образъ Пьеро, выступивъ въ пантомимѣ „Пьеро Лунатикъ“. Своего Пьеро онъ одѣлъ въ бѣлую, не доходящую до колѣнъ, блузу, съ длинными широкими рукавами; въ обширные, ниспадающіе складками, панталоны; въ черный головной платокъ, который рѣзко и жутко выдѣлялъ вымазанное мѣломъ лицо; шляпу Дебюро упразднилъ, чтобы ни одно

движеніе лица не пропадало для зрителя; брыжки отсутствовали, благодаря чему его длинная, голая, тощая шея то пропадала въ угловатыхъ плечахъ, то снова высовывалось, наподобіе журавлиной, вызывая дикое веселье въ публикѣ. Текстъ пантомимы не можетъ дать ни малѣйшаго представленія о гениальной изобрѣтательности Дебюро.

Въ пантомимѣ—„Пьеро на мельницѣ“, обманутый мужъ наблюдаетъ исподтишка влюбленную парочку, гуляющую впереди. Онъ высоко вскарабкался на лѣстницу: его тощее, лихорадочное тѣло, его неподвижно вытянутая шея, безпокойный носъ ищейки, все—вниманіе. И, вдругъ, ломается лѣстница... Пьеро остается висѣть въ воздухѣ, на доскѣ, между небомъ и землей. Въ этомъ опасномъ положеніи Дебюро продѣлывалъ самыя головоломныя упражненія, какія только и способенъ продѣлывать старый канатный плясунъ. Публика постоянно думала, что онъ сломаетъ себѣ шею; а онъ, какъ ни въ чемъ ни бывало, быстро вскакивалъ на ноги, несмотря ни на какія бѣды и невзгоды бѣднаго Пьеро.

Но подобные эпизоды были только одной стороной его искусства. Талантъ его развѣтывался во всей своей полнотѣ, когда онъ внѣшнему траги-комизму противопоставлялъ глубокое внутреннее переживаніе.

Пантомимы, шедшія съ наибольшимъ успѣхомъ были: „Voeuf enragé“ (Бѣшенный быкъ) Лорана старшаго, и излюбленный „Songe d'or“ (Золотой сонъ) Шарля Нодье, представлявшій странную смѣсь разнородныхъ элементовъ, волнующихъ положеній, быстро смѣняющихся сценъ, съ превосходными приспособленіями и декораціями, съ шумнымъ аккомпаниментомъ музыки, съ звуками тамъ-тама,—словомъ цѣлый брилліантовый фейерверкъ сценическихъ переживаній.

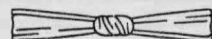
Пантомима сдѣлалась художественнымъ событіемъ для Парижа. Шарль Нодье, Шамфлеры, Теофиль Готье создали для нея цѣлый литературный стиль, и къ нимъ примкнули позднѣйшіе писатели Арманъ Сильвестръ, Катюль Мендесъ, Поль Маргеритъ. Упомянемъ здѣсь превосходную пантомиму Теофиля Готье „Marchand d'habits“ (Торговецъ платьемъ). Пьеро убиваетъ бѣднаго торговца платьемъ, чтобы затѣмъ, нарядившись въ элегантнѣйшій костюмъ, предстать предъ очами своей обожаемой герцогини, но всюду и вездѣ его преслѣдуетъ крикъ убитаго торговца. Въ этой роли Дебюро развѣтывалъ передъ потрясеннымъ зрителемъ вѣчную трагедію чловѣка, со всей сладостью грѣха, безумными укорами совѣсти и всей адской мукой раскаянія и искупленія.

Судьба самого творца Пьеро была весьма печальна. Въ молодости онъ покушался на самоубійство, въ зрѣлыхъ лѣтахъ ему пришлось предстать предъ судомъ за неумышленное убійство мальчика, грубо обругавшаго его. Двѣ крупныя слезы скатились тогда по впалымъ щекамъ бѣднаго шута, глаза котораго не знали слезъ, и смѣхъ котораго звучалъ такъ уныло и мрачно.

Однажды онъ посѣтилъ знаменитаго доктора Рикорда и просилъ у него средства противъ своей меланхоліи, своего отвращенія къ людямъ, своего сплина. „Подите же, посмотрите Дебюро“, воскликнулъ докторъ. И печально прозвучалъ отвѣтъ: „Я—самъ Дебюро“. „Pierrot partout“ (Пьеро по всюду) была послѣдней пантомимой въ которой выступалъ Дебюро. Онъ выскакивалъ изъ всѣхъ щелей и угловъ, вѣшался и снова оживалъ, его разстрѣливали и онъ опять появлялся живымъ и невредимымъ. Это, было какъ бы, символомъ всей его дѣятельности.

Вмѣстѣ съ Дебюро умеръ его театръ, окончился блестящій періодъ пантомимы. Но Пьеро, его созданіе, продолжаетъ жить до сихъ поръ, и вмѣстѣ съ нимъ жива и душа пантомимы.

Переводъ Е. Лениной.





Гамлетъ. — г. Качаловъ.

Репрод. воспр.

Рис. Эльскій.

МАРЬЯ МИХАЙЛОВНА БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА.

(Изъ личной бестыды).

МАРЬЯ Михайловна приняла меня въ уютной гостиной, сплошь заставленной юбилейными трофеями; цвѣты, вѣнки, милыя бездѣлушки, которыя сохраняются потомъ какъ реликвіи, какъ дорогое воспоминаніе о торжественномъ днѣ—все это придавало комнатѣ необычный видъ: точно еще носились въ воздухѣ рѣчи, рукоплесканія, вся праздничная суматоха юбилейнаго вечера, точно еще звучали теплыя пожеланія и слова, которыми 13 января пріѣхтовала Москва артистку, подарившую ей такъ много веселаго, жизнерадостнаго смѣха.

Мы разучились, мы отвыкли смѣяться, а между тѣмъ, намъ нуженъ этотъ оздоравливающий, укрѣпляющій душу смѣхъ, даже сквозь слезы, сквозь горечи и убожество всей нашей жизни.

И тотъ, кто намъ его даетъ, кто умѣетъ черпать его изъ неиссякаемаго источника народнаго, бытоваго юмора—тотъ исполняетъ прекрасную и благородную задачу передъ обществомъ.

Вотъ, почему имя Марьи Михайловны, сумѣвшей воплотить на сценѣ такіе образы, какъ: Пошлепкина, Сваха, Мигачева, Домна Пантелѣвна и мн. др., образы, созданные величайшими знатоками русской народности—останется навсегда вписаннымъ въ исторію русскаго театра.

Въ то время, какъ Никулина и Оедотова являются выразительницами быта помѣщичьяго, дворянскаго, „барскихъ“ настроеній и идеаловъ, Блюменталь-Тамарина стоитъ ближе къ черному купечеству и простонародью.

Въ этомъ несомнѣнно ея большая демократичность.

И эта черта ея творчества рѣзко, сильно и неослабно проходитъ черезъ всѣ двадцать пять лѣтъ ея сценической дѣятельности.

Вотъ тѣ данныя, которыя рассказала мнѣ со своей обычной живостью и сердечностью юбилярша.

Родилась Марья Михайловна въ 1859 г. въ Петербургѣ и тамъ же окончила Маріинскую гимназію.

Уже несомнѣнная „страсть“, несомнѣнный подражательный талантъ таились въ дѣвчкѣ-подросткѣ: схватить, передать своимъ подвижнымъ лицомъ чью-нибудь комическую черточку, представить кого-нибудь въ лицахъ, было для нея дѣломъ минуты; уже на гимназическихъ торжествахъ прочесть сценку изъ народной жизни Гор-

бунова, изобразить, не стѣсняясь, голосъ, манеру мужика или мастераго—было для нея величайшемъ удовольствіемъ.

Въ ту пору театръ—нѣчто великолѣпное и недостижимое—уже занимаетъ, волнуетъ дѣтское воображеніе и во время гаданій подруги предрекаютъ: „ты, Маня будешь на сценѣ“.

Но это еще—такъ далеко, невозможно, несбыточно.

Закончились гимназическіе годы и вотъ сама жизнь, всѣ затѣмъ такъ странно, точно нарочно, сложившіяся обстоятельства—ведутъ къ этой далекой и самой дѣвушкой еще несознанной цѣли.

Живетъ вся семья на дачѣ, а рядомъ поселяется Варламовъ и каждый день къ нему „къ высокому и смѣшному барину“, какъ говоритъ прислуга, собираются актеры. Они пьютъ на верандѣ чай, громко болтаютъ, хохочутъ и не знаютъ, что сквозь зелень на нихъ смотрятъ жадные, любопытные глаза „семнадцатилѣтней“, для которой они—почти божество.

Бываетъ Маня у подруги и тамъ опять встрѣчаетъ актера, жизнерадостнаго, голубоглазаго и такого изящнаго, увлекательнаго, что не влюбиться, не потерять головы нельзя. Это—ея будущій мужъ, покойный Блюменталь-Тамаринъ.

Черезъ два года свадьба, а черезъ три дня послѣ свадьбы, въ домѣ молодыхъ уже вся молодая Александринка: Варламовъ, Давыдовъ, Алексѣевъ (впослѣдствіи учитель Марьи Михайловны), Кисилевскій и др. Тогда, мысль пойти на сцену съ новой, но теперь, еще болѣе настойчивой, силой охватываетъ молодую женщину. Это уже почти тоска, почти приказаніе. Но жизнь пока еще сильнѣе: Марья Михайловна должна стать матерью. Къ нимъ въ домъ пріѣзжаетъ Александръ Павловичъ Ленскій, у него проситъ она совѣта, открываетъ ему свое завѣтнее желаніе. Но Ленскій говоритъ, что лучше быть



Лазръ. — г. Болеславскій.

Репродуц. воспрещ.

Рис. Эльскій.

матерью, лучше быть семьяниной, неудобно идти на сцену, когда ждешь ребенка. Не нужно! И это не нужно в продолжение пяти лет связывает, пугает и удерживает Марью Михайловну.

В это время ее мужъ уѣзжаетъ служить въ Кіевъ, и она остается одна въ Москвѣ.

То былъ знаменательный 1883 годъ, когда безповоротно рѣшилось будущее артистки Блюменталь-Тамириной.

Уже не съ вопросомъ, а съ просьбой „позаняться“ идетъ она къ Алексѣеву (изъ Александринки). Ей лично кажется, что она создана для ролей трагическихъ, гдѣ нужно плакать и горевать. Алексѣевъ даетъ ей прочесть вслухъ роль Софи. („Что имѣемъ не хранимъ, потерявши плачемъ“). Прослушавъ, помолчавъ и заставивъ прочитать комическую роль жены въ водевилѣ „Соль супружества“. И чутьемъ истиннаго учителя Алексѣевъ все понялъ, все заранѣе предугадалъ: ту форму, въ которую долженъ былъ вылиться этотъ оригинальный и самобытный талантъ.

„Совѣтую играть комическія роли, думаю, что изъ тебя выработается актриса комическая“.

И далъ еще нѣсколько ролей.

Въ своемъ маленькомъ номерѣ онъ изобразилъ нѣчто въ родѣ сцены, на которой и начались усиленные занятія.

Приемы были своеобразные, тогдашніе.

— Говори въ публику. Скажешь смѣшное слово, дай ей (публикѣ) прохохотаться, а потомъ—вали дальше!

Ровно годъ занималась Марья Михайловна у Алексѣева, а на лѣто онъ устроилъ ее въ Пушкинскій Любительскій кружокъ. Тамъ въ качествѣ любителей участвовали К. С. Алексѣевъ (Станиславскій), А. А. Федотовъ, Ваняцкій. При кружкѣ были курсы декламации и дикции у Булдина.

И, вотъ, несмотря на то, что молодая артистка считается первокурсницей, ей удается, благодаря ходатайству ея учителя передъ Михаиломъ Провичемъ Садовскимъ и случайной болѣзни одной любительницы, сыграть Домну Пантелѣевну. И послѣ исполненія этой роли Садовскій, всегда скупой на похвалы сказалъ:

— Я вамъ совѣтую отъ этого амплуа не отбиваться!

Въ 1887 году Марья Михайловна играетъ лѣтомъ у Бибикова, а затѣмъ переходитъ къ Лентовскому въ Потѣшную хramину—театръ Скомороховъ.

Здѣсь артистка уже знаетъ, всей душой и всѣмъ существомъ своимъ, что ея амплуа — амплуа комическихъ старухъ. И дальнѣйшіе опыты подтверждаютъ это внутреннее убѣжденіе: ни роль тетки въ „Дворянскомъ гнѣздѣ“, ни матери въ „Парижскихъ трущобахъ“ (въ антрепризѣ Синельникова: Одесса, Ростовъ-на-Д.) не дали ей удовольствіи, и самъ Синельниковъ говорилъ: „не ваше это дѣло“.

Затѣмъ въ труппѣ у Незлобина пришлось сыграть нѣсколько серьезныхъ ролей, но опять выходило не то:

— Все чувствую, понимаю, весь трагизмъ положенія, у самой на глазахъ слезы, дрожу вся, а тѣло, ну, вотъ точно скованное, связанное.

И только гораздо позднѣе, уже въ театрѣ Корша, въ „Дѣтяхъ Ванюшина“, Марья Михайловна создала незабвенный образъ матери, такой трогательный въ своей безпомощности и наивности. Но именно, можетъ быть, потому, такъ удалась ей Арина Петровна, что она простая женщина, непосредственная, жалкая, и трогательная смѣшная въ своемъ горѣ.

Такъ кончилась наша бесѣда.

И, уходя отъ Марьи Михайловны, я уносила глубокое и убѣжденное сожалѣніе о томъ, что эта артистка служить въ театрѣ, репертуаръ котораго для нея слишкомъ случаенъ и незначителенъ.

Ея мѣсто — несомнѣнное, на сценѣ Малаго или Художественнаго театра!

О. Ковальская.

ЮБИЛЕЙНЫЙ СПЕКТАКЛЬ М. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНОЙ.

Стоитъ старушка съ удивительно хорошимъ, человеческимъ лицомъ, нервно ломаетъ пальцы рукъ, съ трудомъ сдерживаетъ слезы, а онъ все же предательски блестятъ—эти жемчужины глубокаго волненія и чистой, свѣтлой радости.

Пытается говорить... прижимаетъ руки къ груди... стоитъ и слушаетъ...

А господа во фракахъ и дамы въ блестящихъ туалетахъ творятъ надъ ней свой судъ, обвиняютъ ее въ... талантѣ, веселомъ, прекрасномъ талантѣ.

Кончились обвинительныя рѣчи.

И шумными, дружными аплодисментами, криками радости встрѣтила его толпа. Да виновна...

И всѣмъ послала артистка трогательный поцѣлуй...

* * *

13 января въ театрѣ Корша состоялось празднованіе двадцатипятилѣтняго юбилея артистической дѣятельности (десять лѣтъ у Корша) Маріи Михайловны Блюменталь-Тамириной.

Корифеи русской сцены какъ будто безмолвно сговорились приурочить дни золотыхъ и серебряныхъ свадебъ своихъ съ россійской Таліей къ настоящему сезону.

Только что отзвучали хвалебные гимны г-жамъ Никулиной и Федотовой—этимъ старшимъ сестрамъ Блюменталь-Тамириной—и мы снова на юбилей.

Но есть глубокая разница между ними.

Первая юбилярша свершила уже все, что могли и русское общество единодушно и восторженно выразило имъ свое признаніе...

Грустное чувство переживала публика, грустное и радостное вмѣстѣ.

Въ лицѣ Блюменталь-Тамириной тоже общество привѣтствовало артистку, подарившую ему такъ много художественныхъ образовъ, радостно сознавая, что юбилярша можетъ и дать еще не мало минутъ высокаго наслажденія.

Грусти не было...

Поставлены были „Таланты и поклонники“—Островскаго, въ которыхъ Блюменталь-Тамирина исполняла роль Домны Пантелѣевны.

Какъ играла юбилярша?

Какъ всегда.

Чествованіе началось послѣ второго акта, происходило при открытомъ занавѣсѣ и носило, хотя и безпорядочный и достаточнотрафаретный, но тѣмъ не менѣе сердечный характеръ.

Первой была прочитана привѣтственная телеграмма отъ г. Корша, отъ имени котораго, дочерью его, былъ поднесенъ юбиляршѣ золотой жетонъ съ брилліантовыми цифрами XXV и X.

Отъ лица труппы рѣчь произнесъ г. Кригеръ и передалъ М. М. цѣнный подарокъ.

Затѣмъ послѣдовало чтеніе длиннаго ряда поздравительныхъ телеграммъ: Александринскій театръ, провинціальныя театры (Казань, Нижній, Саратовъ и др.), Савина, Ермолова, Никулина, Давыдовъ, Варламовъ, Шпажинскій, Карповъ, Рышковъ, Найденовъ („старушкѣ Ванюшиной“) и т. д.

Были депутаціи: отъ театра Незлобина (Коммисаржевскій, Жихарева и Васильева), Малаго театра (Правдинъ, Яблочкина и Яковлевъ), Сергіевскаго народнаго дома. Художественный театръ, какъ это ни странно, ограничился присылкой вѣнка.

Изъ всѣхъ произнесенныхъ рѣчей заслуживаетъ быть отмѣченной рѣчь артиста Правдина.

Просто, тепло и задушевно поздравилъ онъ юбиляршу и выразилъ отъ имени труппы Малаго театра сожалѣніе, что она не съ ними, въ домѣ Щепкина...

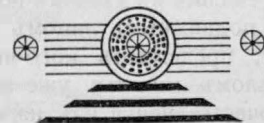
Въ высшей степени трогательнымъ было письмо Г. Н. Федотовой, въ которомъ она вспоминала „Солнечный день въ Озеркахъ“, гдѣ онъ выступали вмѣстѣ.

Такова официальная часть чествованія.

Затѣмъ начались оваціи со стороны публики. Безконечные аплодисменты, вызовы, море цвѣтовъ...

„Римскій императоръ Калигула жалѣлъ, что у человѣчества нѣтъ единой головы, которую онъ могъ бы сразу отрубить... А я жалѣю о томъ, что у васъ всѣхъ нѣтъ одной головы, которую я хотѣла бы горячо поцѣловать“—такъ отвѣтила взволнованная и растроганная юбилярша на всѣ привѣтствія.

М. В. Орловъ.



„ГАМЛЕТЪ“ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.



О. В. Гзовская — Офелія.

Репродукц. воспрещ.

Рис. Эльскій.

„ГАМЛЕТЪ“ НА СЦЕНѢ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА И „МЪЩАНИНЪ-ДВОРЯНИНЪ“ ВЪ ТЕАТРѢ НЕЗЛОБИНА.

(Параллели).

Теперь уже несомнѣнно, что насъ, толпу зрителей, въ этотъ театральнй годъ въ Москвѣ захватили двѣ постановки: Шекспиръ въ Художественномъ театрѣ и Мольеръ въ Незлобинскомъ. Правда, что послѣ Мольеровскаго спектакля никто, кромѣ самого режиссера, ставившаго „Мѣщанина“, не выступилъ съ рефератомъ объ этой постановкѣ. А послѣ „Гамлета“ лекторы самыхъ различныхъ направленій спѣшатъ высказать свой взглядъ о немъ.

Будемъ надѣяться, что лекторы разъяснятъ намъ, зрителямъ изъ толпы, множество тонкихъ штриховъ въ изобразительныхъ средствахъ того театра, который такъ утонченно, не поставивъ точекъ надъ і, передалъ „Гамлета“. Но не подчиненный еще гипнозу авторитетовъ, съ неразсѣянными пока своими скромными впечатлѣніями, зритель изъ толпы самъ хочетъ провести лишь параллель, которая, быть можетъ, открыла ему путемъ простого сравненія нѣчто новое.

Непосвященному, конечно, все равно, что Художественный театръ работалъ надъ „Гамлетомъ“, кажется, три года, а театръ Незлобина надъ „Мѣщаниномъ“ полгода. Объ этомъ узнаешь потомъ, и это не дѣйствуетъ на нашу психику, когда смотришь „спектакль“.

Но зритель изъ толпы долженъ сознаться: на него подѣйствовало и еще крѣпче заставило задуматься надъ возникающей въ умѣ параллелью то обстоятельство, что зритель партера, тотъ уравновѣшенный зритель, который ходитъ въ театръ и придетъ на лекцію отдохнуть и услышать то, о чемъ не даетъ подумать ему въ суетномъ водоворотѣ жизни—этотъ зритель въ равной степени возмущенно вставалъ со своего кресла, оскорбленный буффонадой и пустотой фарса, представленнаго подъ вывѣской Мольера въ театрѣ Незлобина и шумно поднимался изъ креселъ партера Художественнаго театра, конечно, недосидѣвъ „Гамлета“, раздраженный отсутствіемъ всякихъ признаковъ театрального представленія въ театрѣ.

Значитъ, уже есть параллель, думалось зрителю изъ толпы, если „нѣчто“ въ одинаковой степени заставляетъ одинаково раздражаться зрителя изъ партера на такихъ разныхъ спектакляхъ.

И вотъ, избѣгая всяческихъ формулъ и боясь, какъ это

свойственно всѣмъ скромнымъ зрителямъ изъ толпы, какихъ-либо обязывающихъ къ доказательству обобщеній, все же приходится сказать, что въ обѣихъ постановкахъ мѣриломъ ихъ цѣнности являлось дерзновеніе.

Ибо, когда передъ зрителемъ развернулась драма Гамлета, намъ было очевидно, что тамъ на сценѣ происходитъ тотъ сокровеннѣйшій актъ душевной жизни, который разсмотрѣнъ театромъ *sub specie aeterni*. Тамъ былъ Шекспиръ, какъ матеріаль для воплощенія переживаній міровой тоски, но не Шекспиръ, увлекающій формой трагедіи, внутренней мѣрой ея частей, скрытымъ пафосомъ, который, пробиваясь изъ живого его носителя, разбивается о препятствія, о подводные рифы жизни. Да, это дерзновеніе: убѣдить зрителя въ томъ, что внутренняя мѣра трагедіи, что формы ея, что самое дѣйствіе можетъ быть открыто душѣ другого внѣ видимого дѣйствія и внѣ конкретной формы.

И многіе, какъ оказалось, поддались убѣжденію театра и почувствовали и увидѣли то, что видѣлъ театръ въ Шекспирѣ.

Имъ дышалось легко, когда дѣйствіе протекало среди затянутыхъ одноцвѣтной матеріей ширмъ, пола, угловъ, облитыхъ по временамъ разными цвѣтными лучами. Для нихъ едва зримая, но страстная переживанія души Гамлета возрастали на фонѣ сѣрой пустоты отъ того, что скрылъ театръ ненужный міръ вещей, который отвлекъ бы отъ сокровенной глубины идей трагедіи.

Въ этомъ мірѣ пусто. Здѣсь уже всякое новое усиліе отдѣлаться отъ лишняго становится насиліемъ надъ законной привычкой соединять душевныя движенія съ проявленіемъ ихъ. Да, это путь. Зритель чувствуетъ, что театръ вовлекъ его въ ту лабораторную работу душевныхъ переживаній, гдѣ каждый изъ участниковъ стоитъ на опасной грани слишкомъ обострившейся субъективности. „Внѣшнее“ все стерто, все отнято. Это почти уловленіе безъ словъ единого для всего міра смысла душевной муки.

Зрителемъ изъ толпы пріобрѣтенъ внезапно огромный опытъ. Имъ овладѣваетъ рѣшеніе, что онъ не принимаетъ этого пути, потому что онъ понялъ театръ, но не повѣрилъ его „правдѣ“. Потому что онъ увидѣлъ, что Шекспиръ, котораго театръ изображалъ, могъ быть лишенымъ на этомъ пути, своей плотной среды, въ которой бушуетъ трагедія.

И, вотъ, почему уходя въ эти глубокія сокровенности зритель изъ толпы не находилъ для себя въ этихъ новыхъ формахъ успокоенія, а находилъ одно страданіе. Не Шекспиръ былъ прочитанъ театромъ, представленъ актерами, не Шекспира хотѣли показать, а Шекспиромъ хотѣли показать то, что не дается искусству театра, искусству актера.

Теперь далѣе и о другомъ. Будемъ искренни. Мольера прочитатъ трудно. Такъ прочитатъ, чтобы слова перестали быть только словами, чтобы услышать за ними живой говоръ, чтобы „нарочные“ образы не потеряли признаковъ самыхъ смѣшныхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самыхъ реальныхъ, чтобы за образами воскресла бы злая и язвительная мысль, чтобы ожившія, грохочущія рожи заставили бы насъ задрожать отъ смѣха надъ хохотомъ этихъ уродовъ.

Комедія проще, элементарнѣе всякой трагедіи, но мѣра комедіи не шаржъ, а смѣшное, и внутренній ритмъ ея такъ тѣсно связанъ съ внѣшне комическимъ.

Какъ взглянуть человѣку историческаго „сегодня“ на этотъ крикливый и яркій гротескъ для сцены короля Солнца—на пьесу историческаго „вчера“?

Театръ Незлобина постановкой „Мѣщанина“ вступилъ такъ же, какъ и Художественный съ постановкой „Гамлета“, на путь дерзновенія. Онъ убѣдилъ зрителя въ справедливости своего пониманія Мольера не правдой времени, не красотой красокъ, не археологіей бутафорскихъ вещей, а тѣмъ, что перенесъ все вниманіе наше на ритмически легкую, да почти всюду и обусловленную музыкальнымъ ритмомъ, наивно-глупую, „театральную“ игру, расчертивъ роли каждого изъ персонажей Мольера до мелочей.

По замыслу интерпретаціи „Мѣщанина“ ни терціи секунды, казалось намъ, не смѣетъ актеръ не вырисовывать для зрителя

миніатюрный рисунокъ своей роли. Было ли такъ это тогда въ XVII вѣкѣ,—зрителю все равно. Но что передъ вами и г р а ю т ъ комедію—было очевидно.

Подобно тому, какъ въ Художественномъ театрѣ, изображая „Гамлета“, актеры давали одну страсть, одну доминирующую линію поведенія образа, здѣсь въ „Мольерѣ“ мелко-мелко были разбиты роли на тысячи мельчайшихъ движеній, на игру—между собой, словно имъ было смѣшно, что они изображаютъ, словно къ положеніямъ актеровъ на сценѣ были подсказаны слова, до такой степени бывали угаданы эти мелкія движенія. Намъ уже смѣшно дѣлалось не только отъ того, что они изображали, но отъ того, что эта, какъ бы роковымъ образомъ начатая ошибка, не можетъ кончиться и вызываетъ все новыя и новыя послѣдствія, а такова, вѣдь, природа остро схваченной глупости, такова, вѣдь, природа смѣшного, неожиданно поражающаго смѣшное, и такъ безъ конца. Слѣдовательно, этотъ театръ также дерзнулъ выразить своимъ исполненіемъ нѣчто такое въ комедіи, что такъ трудно выразимо словами, но что открылось исполненіемъ на сценѣ и что намъ, зрителямъ толпы, передалось.

Вас. Сахновскій.



ЭДУАРДЪ СТУККЕНЪ.

ЭДУАРДЪ Стуккенъ родился въ Москвѣ въ 1865 г., но имя его почти неизвѣстно у насъ въ Россіи, тогда какъ за границей (въ Германіи и Австріи) оно пріобрѣтаетъ все большую извѣстность. Послѣ огромнаго успѣха его мистеріи „Гаваанъ“ въ Мюнхенскомъ Королевскомъ театрѣ, драма Стуккена „Ланцелотъ“ была поставлена въ Вѣнѣ въ Бургъ-театрѣ и въ Берлинѣ у Рейнгартта.

Не безынтересно перечислить всѣ его произведенія въ хронологическомъ порядкѣ: „Ирза“ (1897 г.), „Визегаръ“ (1898), „Гаваанъ“ (1902), „Лонваль“ (1903), „Мирра“ (1908), „Общество аббата Шатонѣфъ“ и „Ланцелотъ“ (1909), „Астриль“ (1910).

Если прослѣдить художественныя теченія современной Германіи, то нельзя не убѣдиться, что по своей интенсивности и разнообразію они напоминаютъ Гетевскую эпоху „*Sturm und Drang*“, и, несомнѣнно, указываютъ на приближеніе дней „Возрожденія“. Среди этихъ теченій наиболѣе яркими и типичными являются: неоклассицизмъ, неореализмъ и неоромантизмъ.

Представителемъ послѣдняго является Стуккенъ, сохраняющій, тѣмъ не менѣе, въ творчествѣ своемъ полную и яркую индивидуальность. Въ основу своихъ произведеній онъ кладетъ легенды, саги, преданія; главнымъ образомъ, его плѣняютъ старо-исландскія саги, преданія о Священномъ Граалѣ и королѣ Артурѣ. Нѣмецкая литература, вплоть до Вагнера съ его Парсифалемъ, насчитываетъ много прекрасныхъ произведеній, въ основу которыхъ легло сказаніе о Св. Граалѣ, объ этой чашѣ, въ которую Іосифъ Аримаѣйскій собралъ послѣднія капли крови распятаго Христа. Грааль—это символъ освобожденія, очищенія, залогъ жизни вѣчной; онъ обладаетъ чудодѣйственной силой: тотъ кто удастивается видѣть его—не умираетъ; изъ него, какъ изъ другого болѣе прекраснаго міра, исходитъ дивный свѣтъ. Въ этомъ свѣтѣ, подобно апостоламъ, ходятъ посвятившіе себя служенію Грааля рыцари. Все земное имъ чуждо: къ высшему блаженству стремятся они, хотя въ познать высшія, непреходящія радости.

Эти рыцари—искатели свѣта—являются героями Стуккеновскихъ мистерій. Стуккенъ обладаетъ совершенно исключительной способностью заставить вновь звучать во всей ихъ полнотѣ и силѣ всѣ эти отзвучавшія, угасшіе образы, силой своего таланта онъ облачаетъ ихъ въ новыя одежды, даетъ имъ новый смыслъ, новое значеніе.



ГЕНРИХЪ ФОГЕЛЕРЪ. — Мельница на 'Дьоровомъ болотѣ'.

Мелодичность, гибкость его стиха, чисто „Стуккенского“, стиха, непередаваемого по своей красоте и внутреннему ритму, превращают сказку в действительность, передают своей сладкозвучностью то, чего нельзя передать словами,—как музыка непосредственно действует на наши чувства, переносят в тот мир, где действительность похожа на сон, а сон становится действительностью.

Все произведения Стуккена точно окутаны тихим полумраком, в котором гаснут огни язычества и начинается брезжить свет грядущего христианства. Ужас гибнущих старых богов, дивное зарождение новых.

Точно суровые, сказочно-туманные гобелены встают сцены в драмах Стуккена, проникнутые страшной красотой средневекового язычества и христианства. Слышишь звон тяжелых мечей и сквозь него торжественные звуки органа; видишь ярко-пурпурную кровь и голубой дым ладона, курящегося во славу Марии, Небесной Девы, тонкий профиль которой своей нежностью и прозрачностью напоминает рисунок Розетти. Стуккен любит голубые, лунные ночи, тишину горных озер, забытые старые часовни под вышней темных сосен; он обожает развалины и древние бургы, блестящие турниры, одетые плюшем деревья, и златотканые балдахины, молчаливые альковы и в посеребренном мсяцем тумане оживает для него мир эльфов, фей, нежных дѣвушек и суровых рыцарей в доспехах: Лонваль, Ланцелот, Гаваан. И, глядя на них, забываешь, что живешь в двадцатом веке, в желтом свете машин, электричества, аэропланов и безпроводного телеграфа и невольно поддаваясь очарованию его сказки,ходишь в волшебные сады: там встают воздушные, лазурные замки в багровом сиянии заката, там на забытых лесных тропинках растут в тени лилия Асфодиль, там душу охватывает полное забвение, там царит—красота. В драмах Стуккена нежный забытый цветок романтики вновь открывает свои мечтательные глаза, вновь оживает чудесная страна далекой грезы.

Иоганнес Кордес (перев. О. К.).

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

„Дитя любви“ А. Батайля.

Анатоль Франс, характеризуя современный театр, высказал мнение, что драматическое искусство во Франции уже три столетия находится на одном уровне, как по стилю, так и по содержанию. Злая характеристика действительно близка к истине. Правда, за последние 10—15 лет замечается и во французской драме новое течение, но оно едва заметно, и молодые авторы не являются революционерами.

Адюльтер и мелодрама смотрят с ходу французской сцены. Батайль не принадлежит к числу молодых драматургов и не может быть причислен к новаторам. Но нужно отдать справедливость Батайлю,—он ушел от шаблонного супружеского адюльтера и разнообразил любовные страдания новой обстановкой, новыми коллизиями между любовью и долгом. Но во всех его пьесах за искренностью чувств сквозит слащавый сентиментализм, и трагедия обильно пролитых слез уничтожает для зрителя трагедию слез невыплаканных.

Батайлю посчастливилось на русской сцене, и целый ряд его пьес получил не по заслугам широкое распространение.

Новая пьеса Батайля не свободна от недостатков, присущих французскому драматургу, но все же смотрится с интересом, несмотря на привычно растянутые диалоги.

Стартовая львица, артистка, имевшая в прошлом много увлечений и даже незаконное „дитя любви“, воспитан-

ное в лакейской, привязывается к своему последнему любовнику со всем пылом уходящей молодости.

Рожденная любовью, она, в течение семнадцатилетней связи, была покорной рабыней и такой осталась, несмотря на полученный ею жестокий урок. Батайль начинает развязку с первого акта; любовник Ляны Ранатц—сухой и черствый эгоист, случайно сделавший карьеру, получает пост министра. Прошлое его тяготит, интересы честолюбия доминируют над всеми остальными, встает вопрос о ликвидации старой связи, и он порывает сразу.

Ляна цепляется за свою последнюю привязанность, без которой она не видит жизни. Она унижается, молит, просит пощады, пытается покончить самоубийством.

От смерти спасает мать забытый и брошенный сын. „Дитя любви“ заставляет на миг проснуться сердце матери. Но не надолго. Когда сын ценой угроз и унижений возвращает матери ее возлюбленного, счастливые любовники находят его снова лишним и ненужным и отправляют в Америку, обеспечив ему блестящее материальное положение.

Очень благодарная для исполнения роль Ляны выдержана Батайлем удачно. Нигде не изменяет себя эта рабыня, любовница, признательно молящая вернувшегося эгоиста любить ее, так как она не будет обременительной любовницей. Метаморфоза, происшедшая с ее другом, неожиданно полюбившим тишину и порядок, приводит ее в восторг и заставляет мечтать, подобно неопытной дѣвушке.

Увы, для зрителя многое представляется загадочным!

Не совсем ясно, почему оставил великодушный министр свою возлюбленную, и неизвестно, почему возвратился. Чисто внешние связанные события и действующие лица, чтобы дать развитие центральной идее.

В Мориса—сына Ляны—влюблена дочь министра, ее любовника, и это обстоятельство дает возможность автору создать психологические моменты, приводящие к крикливой мелодраме первых трех актов к благополучному концу.

С горькой улыбкой опускает Батайль занавес над картиной буржуазного счастья. „Дитя любви“, чистый мальчик, спасший любовь матери, ценой унижений вернувшийся ей мужа, получает от жизни жестокий урок. Мать, любящая им так безумно, собственными руками отталкивает сына и отправляет в Америку, на антрацитовые копи, кстати и во время обнаружившийся у министра. Подруга Мориса называет это оскорблением, но юноша принимает предложение.

Устами Батайля мудро гласит французская пословица:

La charité bien entendue commence par soi-même. Делай добро другим, но не забывай, что надо делать добро самому себе.

Красиво, искренне и ярко провела роль Ляны г-жа Жихарева; нигде не впадая в мелодраматический тон, артистка сумела дать образ верный по замыслу, тонкий и художественный по исполнению. Несколько холодно, но просто и порой трогательно играл Лихачев в роли сына Ляны. Роль министра удалось Рудницкому, в средствах которого нашлось больше данных для изображения холодного эгоиста, чем пылкого Маттео. Декоративные павильоны, о которых столько писалось, оставляли желать многого. Публика шумно апплодировала Жихаревой и Лихачеву.

Ал. Н. Вознесенский.

МАЛОРУССКИЙ ТЕАТРЪ.

ПРОЙДЫ СВИТЬ („Забубенная головушка“).

Пьеса в 3 действиях Л. Я. Манько.

История малорусского театра—история грустная!

Целый ряд лет, благодаря „независимым обстоятельствам“, он был лишен возможности развития и, как бы, застыл в своей первичной форме театра-примитива.

Вот почему его репертуар движется в плоскостях народной комедии и мелодрамы.

Неподражаемый юмор и мелодраматизм, отличающий большинство малорусских пьес, находят себе объяснение в общем укладе жизни и в исторических судьбах украинского народа.

Наблюдаемая в последнее время тенденция к обновлению репертуара малорусского театра заслуживает полного признания, так как существующий репертуар, в силу указанных выше причин, отличается порядочною архаичностью.

И нам кажется, что первой задачей новаторов должно быть стремление использовать наступившие, сравнительно благоприятные, обстоятельства и дать театру новые формы, раскрыв его.

Разматывая пьесу Манько, поставленную впервые 10 января, как одну из попыток обновления репертуара, нужно, к сожаленью, признаться, что попытка оказалась не совсем удачной. В новые мхи влило старое вино...

Старик-помещик Магденко имеет двух сыновей: один из них, горячо любящий его, прямолинейный и непокорный идеалист, другой—олицетворение мерзости, вкрадчивый и хитрый Увлеченный экономкой, старик выгоняет из дому непокорного сына и дочь, полюбившую крестьянина-управляющего, да к тому и самого управляющего. Все трое уезжают в Киев. Бьются там, пока не появляется добрый гений в лице брата управляющего (подкидыша), женившегося в это время на дочери помещика. Этот добрый гений предлагает своему брату место в имении, купленном им у старика Магденко. Бьются кончаются, но „Забубенная головешка“—непокорный сын—заболтывает в это время чахоткой. Его увозят в деревню, где он все время тоскует по отце. Возвращается на старое пепелище отец—Магденко, больной и обобранный своими покорным сыном и экономкой. Свидание это так действует на больного, что он умирает.

Не длинен и... не нов, как видите, рассказ.

Та же пресловутая мелодрама, но лишенная органического происхождения, так как „национальное“ в пьесе представлено лишь наймычкой Мотрей и старостой.

Новым в пьесе является лишь стремление героев и место действия: вместо обычной деревни—город, эпизодическая

курсистка (конечно, сиротка) и мечта „забубенной головешки“ об университете.

От такого „обновления“ малорусский театр выиграет немного.

Из исполнителей необходимо отметить г. Манешко („забубенная головешка“), проводившего свою роль с большим подъемом и искренностью, и г. Калиниченко (управляющий).

Игра остальных довольно ярко подчеркнула то обстоятельство, что исполнение пьесы, лишенной резко-выраженного национально-бытового колорита, еще не под силу современным малорусским артистам, воспитанным всецело на старом репертуаре.

В субботу 14 января состоялся бенефис премьерши труппы г-жи Шостаковской.

Бенефициантка выступила в роли Оксаны в драме Гринченко „Середь бури“.

Плохой сбор, очевидно, нервировал артистку и первые акты прошли крайне безцветно; к концу г-жа Шостаковская замтно овладела собой, а в заключительной сцене провела свою роль с глубоким драматизмом.

Пьеса, поставленная очень красиво и тщательно, широкими и втрными мазками воспроизводит эпоху междоусобий на Украине.

Удачно подмечена психология казацких масс—измечивая, как втерь широких степей, и вмсть с тмь несложная, как несложен был и весь внутренний мир казачества.

Прекрасно провела свою роль г. Манешкий (полковник); хорошо, как всегда, г. Манько в маленькой и типичной роли полкового писаря.

Бенефициантка была встречена очень тепло.

Постановка одного акта из „Катерины“ Шевченко является, по моему, крайне необдуманным, чтобы не сказать больше, шагом.

Лучшая вещь Шевченко заслуживает право гораздо лучшего отношения к себе.

М. В. Орлов.

МУЗЫКА.

КОНЦЕРТНАЯ НЕДЕЛЯ.

Восьмой симфонический и четвертый экстренный концерт филармонического общества. — Чешский квартет. — Симфонический концерт С. Кусевицкого.

В восьмом симфоническом концерте филармонического общества—последнем в этом сезоне—была сыграна впервые в Москве симфония, найденная два года тому назад в архиве йенского университета и приписываемая, не без некоторого научного легкомыслия, Бетховену. Рукопись симфонии была открыта професором Ф. Штейном. После этого она была рассмотрена и исследована целым рядом немецких музыкальных ученых, в том числе Копферманом и Риманом. Никто из них не высказал сколько-нибудь энергичного протеста против предположения проф. Штейна, что его находка представляет из себя ни что иное, как юношеское произведение «самого» Бетховена. Так что покамест приходится верить доводам проф. Штейна, которые он изложил в обстоятельной статье в журнале интернационального музыкального общества. По моему скромному суждению, однако, эти доводы далеко не убедительны. И еще менее убедительна сама музыка, которую мы теперь впервые услышали.

Здесь не место вдаваться в подробное об-

суждение вопроса, принадлежит ли симфония Бетховену и имел ли проф. Штейн право выставить на заглавном листе печатного издания, найденного им манускрипта, имя Бетховена, не деля никаких оговорок. Приведу только возражения самого общего характера.

Странно, что могла исчезнуть и должна была ждать «открытия» почти сто лет после смерти автора именно симфония Бетховена, за творчеством которого следили во время оно все музыкальные издатели Германии и Австрии с неослабным вниманием. Странно, что рукопись попала именно в Йену, город, с которым Бетховен в свои юношеские годы не имел ни малейшего общения. Еще более странно, что сам Бетховен ни разу в жизни не упомянул об этой симфонии, именно Бетховен, который обходился весьма бережно со своими сочинениями. О Бетховене написаны целые тома. Каждый день, почти каждый час его жизни разследован со всей тщательностью и основательностью немецких ученых. Между биографами Бетховена находятся самые истинные друзья его (Шиндлер), знавшие и оберегавшие, как святыню, каждую ноту, написанную его рукой. Неужели возможно, что никто из них не знал о существовании целой симфонии, в какия бы лета Бетховен не написал ее? Ведь, в конце-кон-

КЪ 10-ЛѢТИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ.



Н. И. Сперанскій.

цовъ, симфонія не бутербродъ. Судя по выписаннымъ голосамъ найденной проф. Штейномъ рукописи, симфонія даже исполнялась. Если этотъ фактъ и могъ остаться не отмѣченнымъ современной критикой — разъ мы имѣемъ дѣло съ юношескимъ произведеніемъ Бетховена — то неужели о немъ не зналъ ни одинъ изъ друзей автора!

Что касается самой музыки, то ни одинъ тактъ не убѣждаетъ слушателя въ авторствѣ Бетховена. Никакого бросающагося въ глаза сходства съ другими юношескими сочиненіями Бетховена нѣтъ. Какъ ни какъ, повсюду у Бетховена, даже въ самыхъ раннихъ тріо и сонатахъ, гдѣ-нибудь да скажутся когти льва. Въ этой безобидной симфоніи «паря звѣрей» и нѣтъ.

За то при первыхъ тактахъ второй части появляется мысль о другомъ композиторѣ, авторство котораго пока никѣмъ не принято въ расчетъ, — о Шубертѣ. Оно тѣмъ болѣе вѣроятно, что симфоніи Шуберта при жизни композитора дѣйствительно почти всѣ затерялись. Музыкальные издатели весьма мало заботились о Шубертѣ. Его с dur'ная симфонія, какъ извѣстно, была открыта только Шуманомъ; h moll'ная симфонія исполнялась впервые почти полсотни лѣтъ послѣ смерти композитора. Шубертъ писалъ съ такой невѣроятной легкостью и такъ много, что не помнилъ собственныхъ мелодій три дня послѣ того, какъ запечатлѣлъ ихъ на бумагѣ. У Шуберта не только возможно, но даже вѣроятно, что онъ могъ забыть о существованіи того или другого, даже крупнаго сочиненія. Онъ часто не зналъ, куда дѣвались его рукописи, которые расходились по рукамъ его многочисленныхъ друзей изъ города въ городъ.

Вопросъ о томъ, былъ ли Шубертъ авторомъ найденной проф. Штейномъ, рукописи, требуетъ, конечно, болѣе основательнаго, научнаго разслѣдованія. При анализѣ стиля всего сочиненія и при разсмотрѣніи условій исчезновенія и нахождения таинственной рукописи, мысль объ авторствѣ Шуберта поневолѣ возникаетъ. Для исторіи музыки разрѣшеніе этого

вопроса, въ концѣ-концовъ, не важно. Спорная симфонія представляетъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ удачныхъ мыслей въ andante и финалѣ, мало интересную «школьную» работу, а не плодъ счастливаго творческаго вдохновенія. Кто ея авторъ, Бетховенъ ли или Шубертъ, собственно совершенно безразлично. Было бы даже неудивительнымъ, если бы вся исторія съ этимъ манускриптомъ оказалась, по-просту, мистификаціей.

Подъ управленіемъ С. В. Рахманинова симфонія была сыграна тонко и стильно, за исключеніемъ (прибавленныхъ?) низкихъ нотъ контрабасовъ, которыя ни Бетховену, ни Шуберту не могли даже сниться. Оркестровая часть программы включала, кромѣ этой псевдо-бетховенской симфоніи, только еще «Приглашеніе къ танцамъ» Вебера въ гениальной инструментовкѣ и обработкѣ (сказывающихся въ контрапунктическомъ соединеніи двухъ и трехъ темъ) Вейнгартнера. Несомнѣнно много мѣста въ программѣ было отведено солисту вечера Изан, который двумя длиннѣйшими скрипичными концертами Моцарта и Бетховена утомлялъ вниманіе публики, вознаградивъ своихъ поклонниковъ двумя весьма легковѣсными вещами Сенъ-Санса и Шабрие, сыгранными сверхъ программы. Этотъ родъ музыки, стоящій по своему содержанію весьма и весьма низко, теперь лучше всего подходитъ къ стилю Изан, ибо артистъ опустился не только въ смыслѣ техники, но и въ смыслѣ выдержанности и благородства фразировки. Въ концертѣ Моцарта аффектація и манерность его игры производила прямо-таки обидное впечатлѣніе. Но и въ концертѣ Бетховена Изан ни разу не поднялся до прежней высоты.

Рахманиновъ былъ, несмотря на весьма скромную роль его въ этомъ концертѣ, предметомъ восторженныхъ овацій со стороны публики, вплоть до цвѣточнаго дождя, который сыпался съ хоровъ.

Да будетъ позволенъ по этому поводу скромный вопросъ: почему филармоническое общество не приглашаетъ Рахманинова постояннымъ дирижеромъ своихъ концертовъ? Какія «комбинаціи» мѣшаютъ

КЪ 15-ЛѢТИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ.



А. Е. Постовцева.

этому, бесспорно удачнѣйшему, разрѣшенію наболѣва-
шаго дирижерскаго вопроса въ филармоническомъ об-
ществѣ?

* * *

Всеобщее недовольство, которое вызвало среди музыкальных круговъ первое выступленіе «экстрен-
наго» тріо Зилоти—Казальсъ—Изаи, заста-
вило, очевидно, трехъ артистовъ отнестись въ своемъ
второмъ концертѣ менѣе легкомысленно къ задачамъ
камерной музыки. Въ тріо Бетховена D—dur и Чай-
ковскаго, хотя изрѣдко проглядывало стремленіе взаим-
наго пониманія. Особенно Зилоти умѣрялъ порывы
своихъ чувствъ на клавишахъ закрытаго на этотъ разъ
рояля.

Рѣдкое по стилю художественное впечатлѣніе оста-
вила опять игра Казальса. Идеально благороднымъ ис-
полненіемъ виолончельной сонаты Локателли Казальсъ
доказалъ, что онъ единственный и настоящій музы-
кальный аристократъ среди своихъ сотоварищей.

Изаи довольствовался, какъ и въ первомъ концертѣ,
исполненіемъ трехъ ничтожнѣйшихъ пьесъ салонной
скрипичной литературы. Неприятно дѣйствовали ста-
ранія Изаи придать своей, нѣсколько поблекшей тех-
никѣ, какой-то фальшивыѣ блескъ порывами искус-
ственного, напускнаго темперамента. Мазурка собствен-
наго сочиненія, которую игралъ Изаи, доказывала
только, что даже какой-нибудь Фердинандъ Иглльеръ
(представленный на программѣ довольно безцвѣтной
вещицей) былъ настоящимъ Бетховеномъ по сравне-
нію съ Изаи-композиторомъ.

* * *

«Чешскій квартетъ» открылъ серію четы-
рехъ камерныхъ концертовъ въ Большомъ залѣ кон-
серваторіи. Вечера эти представляютъ настоящіе празд-
ники для всѣхъ любителей истинной камерной музыки.
Русское музыкальное общество, подъ эгидой котораго
эти концерты происходятъ, во всѣхъ объявленіяхъ
прибавляетъ къ наименованію квартета изящный эпи-
тетъ «старый». Чѣмъ это объясняется—неизвѣстно.
Всѣ четыре участника квартета находятся, слава Богу,
въ полномъ расцвѣтѣ лѣтъ. А другого, «молодого»,
чешскаго квартета, по сравненію съ которымъ этотъ
могъ бы показаться «старымъ», не существуетъ. Во
всякомъ случаѣ, можно только пожелать каждому ка-
мерному ансамблю, даже самому юному, чтобы онъ
внутренно былъ настолько молодымъ, какъ этотъ
«старый» чешскій квартетъ, въ которомъ незамѣтны
даже малѣйшіе признаки старческой дряхлости.

Послѣ сомнительнаго удовольствія, которое доста-
вляла игра рекламнаго тріо филармоническаго обще-
ства, удивительная сыгранность чешскаго квартета про-
изводила тѣмъ болѣе отрадное впечатлѣніе. Исполни-
еніе чешскаго квартета служитъ блестящимъ доказа-
тельствомъ того, что въ камерномъ стилѣ несравненно
важнѣе любовно проникнуться художественными за-
мыслами композитора и скромно отречься отъ соб-
ственной личности, чѣмъ рубить со всѣхъ плечъ и
выказывать при этомъ виртуозный темпераментъ, какъ
бы блестящъ онъ самъ по себѣ не былъ.

Весьма интереснымъ номеромъ программы шесто-
го симфоническаго концерта С. Кусе-
вицкаго была четвертая симфонія вѣнскаго компо-
зитора Густава Малера, умершаго въ это лѣто.

Въ Москвѣ, кажется, ни одна изъ симфоній Малера
до сихъ поръ не исполнялась. Будемъ надѣяться, что
программы безчисленныхъ симфоническихъ концертовъ,
предстоящихъ въ будущемъ сезонѣ, заполнятъ этотъ

пробѣлъ музыкальнаго образованія московскихъ мело-
мановъ.

Малеръ-симфонистъ страдалъ нѣкоторой «маніей
величія», не совсѣмъ оправдываемой силой его твор-
ческой фантазіи. Эта страсть выражается въ невѣроят-
ныхъ размѣрахъ симфоній и въ небываломъ оркестро-
вомъ аппаратѣ, требуемомъ для ихъ исполненія. Его
восьмая симфонія получила въ Германіи, по числу
участвующихъ, кличку «симфоніи тысячи». И это чи-
сло, въ которое, правда, включены и хоровыя массы,
не преувеличено.

Исполненная въ отчетномъ концертѣ четвертая
симфонія Малера принадлежитъ къ наиболѣе претен-
ціознымъ сочиненіямъ композитора. Для своихъ послѣ-
дующихъ произведеній композиторъ охотнѣе всего
снялъ бы звѣзды съ небесъ и перенесъ ихъ въ ор-
кестръ, чтобы они зазвенѣли въ тактъ палочки дири-
жера. Этихъ притязаній въ четвертой симфоніи еще
нѣтъ. Она носитъ совершенно особенный характеръ,
представляя изъ себя, можетъ быть, самую «вѣнскую»
симфонію, написанную послѣ h—moll'ной Шуберта.
Это—какая-то эпопея уюта. Вѣтъ отъ нея настрое-
ніемъ «Мейстерзингеровъ», благодушнымъ юморомъ
Ганса Закса, конечно, не изъ Нюрнберга, а съ цвѣту-
щихъ луговъ вѣнскаго Пратера. Каждый тактъ пропи-
танъ духомъ опозитизированнаго мѣщанства. Но это не
мѣшаетъ проявленію искреннихъ и захватывающихъ
чувствъ, особенно выразительныхъ въ третьей части.
Крупный недостатокъ Малера—его невыдержанность.
Настроения у него мѣняются такъ быстро, такъ неожиданно,
что слушателю съ перваго раза трудно приспособиться къ
безпокойному темпераменту композитора. Въ музыкально-техническомъ отношеніи симфонія
представляетъ много интереснаго. Темы выразительны,
временами очень красивы и сплетены въ чрезвычайно
искусныхъ комбинаціяхъ. Гармоніи—свѣжи, красочны.
Все сочиненіе инструментовано мастерски, хотя нѣ-
сколько пестро. Слабѣйшая изъ четырехъ частей сим-
фоніи—послѣдняя, въ которую введенъ женскій го-
лосъ, распѣвающий хвалебный гимнъ прелестямъ рай-
ской жизни. Слова этого стариннаго гимна, авторомъ
котораго былъ, быть можетъ, Гансъ Заксъ, трогатель-
ны своей искренней наивностью. Къ сожалѣнію, г-жа
Добровольская, голосъ которой звучалъ очень
мило, имѣла, очевидно, весьма поверхностное понятіе
о томъ, что она собственно пѣла. Не было въ ея пѣніи
и намека на тонкій и наивный юморъ, которымъ пропи-
тана каждая строфа этихъ стиховъ. Дирижировалъ
г. А. Боданскій—большой мастеръ своего дѣла.
Отъ его тонкаго музыкальнаго чутья не ускользнула
ни одна мало-мальски характерная подробность этой
чрезвычайно сложной партитуры.

Піанистъ Э. Ризлеръ заслужилъ большой успѣхъ
исполненіемъ 3-го фортепіаннаго концерта Бетховена.
На бурныя требованія бисовъ онъ отвѣтилъ, сыгран-
ными сверхъ программы, этюдомъ Des—dur и полонезомъ
E—dur Листа.

Риземанъ.



ОПЕРА ЗИМИНА.

Два юбилея. — Возобновленіе „Хованщины“.

Истекшая недѣля была для оперы Зимина недѣлей юби-
леевъ.

15-го с. м. праздновалъ свой десятилѣтній юбилей Н. И.
Сперанскій, 21-го исполнилось пятнадцатилѣтіе сценической
дѣятельности А. Е. Ростовцевой.

Н. И. Сперанскій и А. Е. Ростовцева безусловно при-

лежать къ наиболѣе цѣннымъ художественнымъ силамъ зиминской оперы.

Н. И. Сперанскій—довольно рѣдкій, къ сожалѣнію, среди русскихъ оперныхъ артистовъ типъ вполне культурнаго пѣвца. Онъ понялъ, что одно обладаніе прекраснымъ голосомъ еще не освобождаетъ опернаго артиста отъ всѣхъ другихъ, если можно такъ выразиться, художественныхъ обязанностей сценическаго, въ особенности опернаго, искусства. Поэтому онъ приступаетъ къ разрѣшенію каждой возложенной на него художественной задачи на первыхъ порахъ съ внутренней, психологической точки зрѣнія, стараясь всѣмъ своимъ существомъ, а не только однимъ голосомъ, воплотить художественные замыслы композитора. Созданные Сперанскимъ сценическіе образы всегда носятъ отпечатокъ художественной цѣльности. Онъ не только оперный пѣвецъ, но и оперный артистъ въ лучшемъ, благороднѣйшемъ смыслѣ слова. Конечно, талантъ Сперанскаго имѣетъ границы, и не всякая роль удастся ему одинаково хорошо. Но кто изъ артистовъ непогрѣшимъ! Зато Сперанскій создалъ нѣсколько сценическихъ образовъ, навсегда запечатлѣнныхъ въ памяти московской оперной публики. Кто не помнитъ, на примѣръ, въ «Мейстерзингерахъ» его Ганса Закса, не уступающаго личнымъ исполненіямъ этой роли на Западѣ. Одна изъ самыхъ цѣнныхъ чертъ художественной личности Сперанскаго—его благодарный, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, тонкій юморъ, благодаря которому ему чрезвычайно колоритно удаются такіе роли, какъ царь Додонъ въ «Золотомъ пѣтушкѣ», или монахъ-поваръ въ «Фиглярѣ». О «Борисѣ» Сперанскаго здѣсь недавно было говорено. О его Доснѣѣ рѣчь ниже. Будемъ надѣяться, что Н. И. еще много лѣтъ будетъ украшать своимъ талантомъ русскую, выражаясь опредѣленнѣе, московскую оперную сцену.

Очень похожая по характеру на Н. И. Сперанскаго артистическая личность—А. Е. Ростовцева. И у нея на первомъ мѣстѣ творчество цѣльнаго, характернаго сценическаго образа, и только на второмъ—чисто вокальная сторона ея искусства. Это, однако, отнюдь не значитъ, что А. Е. Ростовцева поверхностно или даже небрежно относится къ своему собственному пѣнію. Напротивъ, въ отношеніи тщательной обработки своихъ, не особенно богатыхъ, голосовыхъ данныхъ, А. Е. Ростовцева можетъ послужить примѣромъ всѣмъ опернымъ пѣвицамъ. Доказательство этого—пятнадцатилѣтнее труженичество на подмосткахъ оперной сцены, которое, однако, почти не отозвалось на тембрѣ и выносливости голоса артистки. И что это было за труженичество! Какія только роли А. Е. Ростовцева не переиграла и не перепѣла! Но пѣніе, само по себѣ, никогда не было конечной цѣлью этой умной и талантливой артистки, а всегда только средствомъ для достиженія болѣе общихъ художественныхъ цѣлей. Каждая артистка склада А. Е. Ростовцевой имѣетъ своего «конька». Конькомъ А. Е. всегда были русскіе народные типы, настоящія деревенскія бабы, которыхъ она изображаетъ съ удивительнымъ, подчасъ трогательнымъ, реализмомъ, только изрѣдка впадая въ шаржъ. Однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ созданий А. Е. Ростовцевой была Любава Буслаевна въ «Садко». Въ этой роли исполненіе А. Е. Ростовцевой до сихъ поръ не было превзойдено ни одной оперной пѣвицей—по крайней мѣрѣ, въ Москвѣ. Изъ другихъ ролей ея вспоминаются восхитительно типичная Бобылиха (въ «Снѣгурочкѣ»), Амелъфа (въ «Золотомъ пѣтушкѣ»), хозяйка корчмы (въ «Борисѣ Годуновѣ») и цѣлый рядъ другихъ, перечисленіе которыхъ заняло бы полстолбца. Будемъ надѣяться, что 25-лѣтній юбилей уважаемой А. Е. дастъ москвичамъ поводъ привѣтствовать ее съ такою же искренней любовью, какъ это, должно быть, случится сегодня, въ день ея 15-лѣтняго юбилейнаго бенефиса.

Недавно мною было высказано предположеніе, что съ возобновленіемъ «Хованщины», вѣроятно, опять исчезнетъ съ репертуара театра «Борисъ Годуновъ», потому что до сихъ поръ объ оперы Мусоргскаго какъ-то вмѣшались одновременно въ репертуаръ Зимина. Оказывается, я былъ неправъ. «Хованщина» возобновлена, а рядомъ съ ней идетъ «Борисъ Годуновъ». Достигнуто, наконецъ, такое положеніе, которое, къ позору русскаго опернаго дѣла, еще никогда нигдѣ не было осуществлено: оба геніальнѣйшихъ произведенія русской оперной литературы красуются рядомъ на репертуарѣ одного и того же театра.

Возобновленная «Хованщина» идетъ при совершенно новомъ составѣ исполнителей. Остались только г-жа Яковлева—Эмма и г. Бочаровъ—Шакловитый, да еще кое-кто изъ второстепенныхъ исполнителей. Въ общемъ, нельзя, къ сожалѣнію, сказать, что новое распредѣленіе ролей послужило въ прокъ исполненію шедевра Мусоргскаго. Противъ всѣхъ ожиданій, роль Доснѣѣ оказалась, какъ-то, не по плечу г-ну Сперанскому. Его Доснѣѣ просто добрый, но весьма неинтересный старикъ. Совершенно не чувствуется экстаичной религіозности фанатика-раскольника. Доснѣѣ г-на Сперанскаго лишены величія, которое должно быть весьма ощутительнымъ, такъ какъ оно импонируетъ даже такому самодуру, какъ князь Хованскій. Слишкомъ много земного и слишкомъ мало небеснаго также въ г-жѣ Чернецкой—Марѣѣ, голосъ которой, изъ-за полного отсутствія низовъ, совершенно не соответствуетъ требованіямъ Мусоргскаго. Несравненно выше въ этой роли была г-жа Петрова-Званцева. А г. Донецъ, несмотря на прекрасный голосъ и хорошо выдержанную игру, не можетъ заставить забыть г-на Запорожца въ роли Ивана Хованскаго. Очень слабъ г. Каржевннъ-Голицынъ. Ни однимъ жестомъ артистъ не напоминаетъ великосвѣтскаго, тонкаго аристократа-западника петровскихъ временъ, а скорѣе ряженаго «приказнаго».

По сравненію съ прошлагодной, нынѣшняя постановка отличается нѣкоторой вялостью ансамбля. Можетъ быть, это объясняется отсутствіемъ г-на Оленина во время возобновленія оперы. Великолѣпно заучены и звучатъ хоры. Честь и слава хормейстеру зиминской оперы! Дирижеръ г. Палицынъ проводитъ оперу спокойно и увѣренно, однако, передача многихъ деталей партитуры заставляетъ желать лучшаго.

Тѣмъ не менѣе, «Хованщина» и въ этомъ составѣ доставляетъ слушателямъ огромное художественное наслажденіе. Изъ года въ годъ становится менѣе понятнымъ отношеніе московской публики къ этой единственной въ своемъ родѣ музыкальной драмѣ. Возобновленная «Хованщина» даже въ первый спектакль не удостоилась вниманія москвичей.

Риземанъ.



Король пантомимы—Дебюро.

КОНКУРСЪ ПІАНИСТОВЪ.

Въ концѣ декабря въ Петербургѣ происходилъ всероссійскій конкурсъ піанистовъ, устроенный фортепіанной фабрикой „Братья Р. и А. Дидерихсъ“ въ ознаменованіе 100-лѣтія юбілея фирмы. На конкурсъ записалось 68 человекъ, изъ которыхъ къ конкурснымъ испытаніямъ явилось болѣе 50 человекъ. По этой цифрѣ можно судить объ интересѣ, вызванномъ конкурсомъ. Вообще, за послѣднее время конкурсы стали играть въ русской художественной жизни замѣтную роль. Благодаря покойному меценату М. П. Бѣляеву существуетъ цѣлый рядъ періодическихъ конкурсныхъ премій, выдаваемыхъ композиторамъ за оркестровыя, камерныя и другія сочиненія. Въ свое время покойный критикъ Ларошъ высказался скептически о подобномъ поощреніи при быстромъ развитіи технической ловкости въ композиціи и общемъ увлеченіи молодой русской школы технической стороной дѣла. Въ этомъ есть доля правды, хотя, съ другой стороны, настоящаго художника перспектива преміи не заставитъ отнестись къ творчеству поверхностно, промѣнявъ цѣнность вдохновенія на цѣну преміи. Довольно часто происходятъ также конкурсы піанистовъ и скрипачей. Недавно въ Москвѣ былъ конкурсъ віолончелистовъ. Во всѣхъ случаяхъ конкурсы привлекаютъ большое количество конкурентовъ и вызываютъ въ музыкальных кругахъ и прессѣ значительный интересъ. Рядомъ съ надеждой получить обѣщанную денежную премію развивается еще особое „спортивное“ чувство, которое придаетъ конкурсамъ большое оживленіе. Трудно передать, напримѣръ, что творилось въ маломъ залѣ Консерваторіи въ четвертый, послѣдній день конкурса Дидерихсъ. Залъ былъ переполненъ, въ проходахъ стояли сплошной толпой и каждый изъ слушателей велъ себя такъ, точно онъ самъ надѣется получить премію. При такомъ отношеніи оцѣнка конкурентовъ получаетъ исключительное значеніе. Положеніе жюри въ такихъ случаяхъ весьма отвѣтственно. Въ петербургскихъ конкурсахъ председателемъ жюри бываетъ обыкновенно директоръ Консерваторіи композиторъ А. К. Глазуновъ, членами его приглашаются лучшіе специалисты своего дѣла. Все-таки иногда дѣло не обходится безъ недоразумѣній. Такое имѣло мѣсто на конкурсѣ віолончелистовъ въ Москвѣ, не обошлось безъ него и на послѣднемъ конкурсѣ въ Петербургѣ. Когда председатель жюри А. К. Глазуновъ объявилъ рѣшеніе жюри присудить вторую премію (въ 1,000 руб.) г-жѣ Чернецкой-Гешелинъ, среди публики, устроившей только что грандіозную овацію первому лауреату Іосифу Турчинскому, поднялся шумъ, шиканье, чуть не свистъ. Аплодисментовъ не было совсѣмъ, Г-жа Чернецкая-Гешелинъ даже не поднялась на эстраду за полученіемъ конверта съ преміей. Такой инцидентъ не могъ произойти случайно, и вотъ какъ его толкуютъ въ „кулуарахъ“. Г-жа Чернецкая хорошая піанистка и играла хорошо, но не настолько, чтобы заслужить вторую премію. Лучше ея играли замѣчательно талантливая Ирена Энери-Горяинова, г-жа Михельсонъ (получила третью премію), Н. Орловъ, Боровскій и нѣкоторые другіе. Утверждаютъ, что г-жа Чернецкая—ученица г. Зилоти, члена жюри, который могъ отнестись къ ней пристрастно и заразить другихъ своимъ отношеніемъ. Что касается до запятій г. Зилоти съ г-жей Чернецкой, то врядъ ли это правда. Тѣ піанисты, ученики которыхъ участвовали въ конкурсѣ, не участвовали въ жюри, хотя нѣкоторые изъ нихъ (напр. Игуменовъ, Дубасовъ) и были раньше приглашены въ качествѣ судей. Ясно, что будь г. Зилоти учителемъ г-жи Чернецкой, онъ тотчасъ же отказался бы отъ участія въ жюри. Что же до воздѣйствія на остальныхъ членовъ комиссіи, то объ этомъ не стоитъ и говорить: въ такомъ серьезномъ дѣлѣ, какъ оцѣнка конкурентовъ,—каждый, особенно специалистъ, долженъ полагаться исключительно на свое личное мнѣніе. Быть можетъ, виновата программа г-жи Чернецкой, состоявшая только изъ старыхъ авторовъ, удивившая жюри и не сумѣвшая убѣдить публику. Что бы то ни было, но получился результатъ для г-жи Чернецкой невыгодный, и можно пожалѣть, что она не догадалась отказаться отъ преміи. Относительно нея создано невыгодное мнѣніе, въ чемъ она совершенно неповинна; нашлись люди, отправившіе въ

мѣстную газету—„сплетницу“ отъ нея имени глупѣйшее письмо. Однимъ словомъ, во всей исторіи можно лишь выразить сожалѣніе г-жѣ Чернецкой. Премія сыграла для нея плохую услугу. Зато первый лауреатъ Іосифъ Турчинскій, ученикъ Бузони, вызвалъ своей превосходной игрой искренній восторгъ рѣшительно у всѣхъ, слышавшихъ его. Среди остальныхъ конкурентовъ большинство обнаружило хорошую подготовку, особенно въ технической части исполненія, и общая картина конкурса въ этомъ отношеніи была отрадная. Художественное значеніе такихъ событій несомнѣнно, и фирма Дидерихсъ не могла бы найти другого способа, чтобы достойнѣе отмѣтить свой юбилей.

Одно лишь приходитъ въ голову по поводу всѣхъ этихъ конкурсовъ. Концертная жизнь въ Россіи находится послѣднее время подъ какой-то благодатной звѣздой: ея развитію содѣйствуютъ и частныя лица, и общества, концертныя учрежденія растутъ, потребность въ концертахъ существуетъ, композиторовъ у насъ немало, виртуозовъ еще больше, и конкурсы исполнителей и сочинителей играютъ не послѣднюю роль въ судьбѣ концертной эстрады. Не то съ театромъ. Многіе утверждаютъ, что музыкально-театральное дѣло въ Россіи не развивается, а гложеть. Причинъ тому много и мы не будемъ сейчасъ ихъ разбирать. Скажемъ лишь по поводу интересующей насъ темы, что и здѣсь—въ дѣлѣ конкурсовъ—театръ обиженъ. Именно въ этой о-ласти конкурсы могли бы принести неожиданные хорошіе результаты, такъ какъ дѣятели театра—композиторы, режиссеры, капельмейстеры, либреттисты, переводчики, артисты, декораторы—часто создаются не рутинной школой, а жизнью и практикой. Здѣсь конкурсы, задуманные умѣло, могли бы принести пользу не только тому, кто окажется въ своей специальности избраннымъ, а общему музыкально-театральному дѣлу, гдѣ еще столько темноты и убожества, гдѣ еще столько областей ждутъ своихъ специальныхъ изслѣдователей и отважныхъ завоевателей.

La-mi.



БЕНЕФИСЪ КОРДЕБАЛЕТА.

„Корсаръ“ балетъ въ 3-хъ д. и 7 карт. Сень-Жоржа и Мазилье, музыка А. Адама и др.

„То стань совѣтъ, то разовѣтъ,
И быстрой ножкой ножку бьетъ“...

Старые московскіе балетоманы—ярые приверженцы классическаго балета. Они не признаютъ союза хореографіи съ фееіей. при условіи преобладанія послѣдней надъ первой, и весьма недовольны эволюціей, которой за послѣднее время, подобно другимъ видамъ искусства, подвергся и балетъ.

Каждая новая постановка вызываетъ съ ихъ стороны цѣлую бурю упрековъ по адресу жреца богини Терпсихоры, балетмейстера А. А. Горскаго, которому ввѣрена московская хореографія и который, по ихъ мнѣнію, своею склонностью къ модернизму ведетъ искусство балета по неправильному пути. Опасенія эти врядъ ли правильны. Г. Горскій очень чутокъ, въ своихъ исканіяхъ вполне умѣренъ и всегда моментально исправлялъ случавшіяся ошибки.

Сколь полезно иногда вливать въ старые мѣха молодое вино, какъ нельзя лучше иллюстрируетъ возобновленіе въ бенефисѣ кордебалета „Корсара“, впервые поставленнаго еще въ 1858 году въ Петербургѣ.

Въ балетъ проникъ весенній потокъ—красивый жестъ, и его стремительнымъ теченіемъ разрушило старыя традиціи—техническіе фокусы, въ родѣ знаменитыхъ тридцати двухъ *fuctés* на носкѣ.

Дружная совмѣстная работа художника, балетмейстера и механика возродила популярный балетъ въ совершенно иномъ видѣ и создала семь чудныхъ картинъ, захватывающихъ зрителя богатствомъ красокъ, увлекающихъ его оригинальнымъ построеніемъ и развитіемъ интриги.

Первая картина, „Рынокъ невольницъ“ переноситъ насъ на площадь одного изъ южно-азиатскихъ приморскихъ городовъ съ пестрой толпой, среди которой резко вырисовывается характерная по гриму и живописная по костюмамъ группа Сендъ-паши и его свиты. Эта жанровая картинка могла быть еще эффектибѣе, если бы ее согрѣвали яркіе лучи южного солнца.

Къ сожалѣнію, сила свѣта была слишкомъ недостаточна, отъ чего въ значительной степени поблекла вся сцена.

Слѣдующая картина представляетъ грандіозную „пещеру корсаровъ“, куда красавецъ Конрадъ (Тихомировъ 1-й) приводитъ похищенную изъ гарема паши гречанку Медору (Гельцеръ). Мастерски написанная декорация много проигрываетъ отъ неудачной перспективы задняго занавѣса, изображающаго скалистые подножія горъ и морскую даль.

Загѣмъ очарователенъ уютный уголокъ гарема паши, съ журчащимъ фонтаномъ и съ группой красивыхъ одалисокъ.

Мягкіе тона, въ которыхъ выдержана вся декорация, ласкаютъ зрѣніе, навѣваютъ нѣгу и гармонируютъ съ интимностью этого мѣста отдыха восточнаго деспота.

Картина гарема смѣняется фантастическими „волшебными грезами“.

Сочные, смѣлые штрихи этой декорации и стильные костюмы кордебалета съ одалис-ой Гюльнаррой (г-жа Коралли) во главѣ переливаются всѣми цвѣтами солнечнаго спектра: отъ ультра-краснаго до ультра-фіолетоваго.

Заканчивается волшебная феерія демонстраціей совершенства современной сценической техники.

Величественную картину далъ популярный механикъ К. Ф. Вальцъ, изобразивъ бушующее во время грозы море, гигантскія волны котораго поглощаютъ „фелугу Конрада“. Переходя къ хореографической иллюстраціи вышеописанныхъ картинъ, мы прежде всего должны отмѣтить очаровательную Медору—Е. В. Гельцеръ, увлекшую насъ художественнымъ рисункомъ своего исполненія.

Трудная классическая вариация съ невольникомъ (г. Жуковымъ) въ 1-й картинѣ и полный томной нѣги, построенный исключительно на нюансахъ, дуэтъ съ Конрадомъ (г. Тихомировымъ) въ „грезахъ“, по законченности отдѣлки и по легкости исполненія переданы талантливой прима-балериной поразительно красиво.

Г-жа Коралли въ незначительной роли одалиски Гюльнарры изящна и необычайно мила.

Интересны классическія балерины Мосолова 1-я и Андерсонъ въ танцѣ съ плащомъ, и не совсѣмъ удовлетворила насъ лишь г-жа Балашова, слишкомъ размашисто передавшая „воинственный танецъ“. Экспрессию исполненія ни въ коемъ случаѣ не слѣдуетъ демонстрировать размахомъ рукъ. Даже пріобрѣтеніе потенциальной энергіи для *tour de force* не должно быть замѣтно зрителю, тѣмъ болѣе онъ не долженъ чувствовать трудности этого „воинственнаго танца“.

„КОРСАРЪ“ ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.



В. Д. Тихомировъ. — Конрадъ.

Молодые солистки г-жи Девильеръ, Фроманъ, Шелепина 2-я и Адамовичъ 2-я исполнили „пляску съ кинжалами“ и „танецъ невольницъ“ въ техническомъ отношеніи вполне удовлетворительно, но безъ должнаго ансамбля.

Всѣ движенія въ подобныхъ совмѣстныхъ танцахъ должны идти, что называется, „въ унисонъ“.

Несвоевременный жестъ рѣжетъ глазъ.

Стильную фигуру корсара Конрада далъ прекрасный механикъ г. Тихомировъ 1-й. Съ такимъ опытнымъ кавалеромъ балеринѣ легко преодолевать всѣ техническія затрудненія классическаго танца и пріятно выступать въ характерномъ.

Необычайно комиченъ въ роли продавца невольницъ Исаака талантливый мимъ г. Рябцевъ и характеренъ по гриму Бирбанто—г. Сидоровъ.

Кордебалетъ оставилъ пріятное впечатлѣніе.

Красиво задуманныя балетмейстеромъ группы и танцы исполнены были этимъ „стройнымъ хороводомъ нимфъ“ эффектно и легко.

Музыка, составленная изъ популярныхъ произведеній Рубинштейна, Грига, Делиба, Шопена, Чайковскаго и др., отлично оранжирована опытнымъ балетнымъ капельмейстеромъ г. Арендсъ и исполнена оркестромъ подъ его же управленіемъ съ рѣдкой художественностью *).

А. В.

АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПИСЬМА ИЗЪ ПЕТЕРБУРГА.

Выставка картинъ О. А. Кипренскаго.

Въ музеѣ Александра III 20 декабря состоялось торжественное открытіе выставки работъ О. А. Кипренскаго, устроенной „Обществомъ защиты въ Россіи памятниковъ искусства и старины“ по случаю исполнившагося въ 1911 году 75-лѣтія со дня смерти художника.

Выставка эта можетъ считаться однимъ изъ самыхъ значительныхъ событій сезона, такъ какъ, съ одной стороны, она представила художественную личность Кипренскаго въ полную ея величину, а съ другой — дада воз-

можность не только „широкой публикѣ“, но и любителямъ и специалистамъ-ислѣдователямъ видѣть собраннымъ воедино изъ частныхъ хранилищъ огромное количество произведеній художника, обыкновенно недоступныхъ для обозрѣнія.

Другую сторону событія, не менѣе значительную, слѣдуетъ видѣть въ изданіи барономъ Врангелемъ специальной монографіи о Кипренскомъ. Здѣсь, помимо комментированнаго перечня картинъ художника, дано полное (около 150) собраніе снимковъ со всѣхъ произведеній,

*) Постановкѣ „Корсара“ на сценѣ Большаго театра будетъ еще посвящена статья постояннаго сотрудника г. М. Л.-О.

находящихся на выставкѣ и нѣкоторыхъ, не попавшихъ на нее по той или иной причинѣ. Каталогъ и собранію снимковъ предпослана увлекательно написанная статья, которую съ большимъ интересомъ прочтутъ и не спеціалисты; статья эта была уже напечатана въ журналѣ „Старые Годы“ за 1908 годъ и успѣла сдѣлаться библиографической рѣдкостью, почему можно искренно порадоваться ея новому появленію.

Выставка при Всероссійскомъ съѣздѣ художниковъ.

Съ конца декабря въ художественныхъ кругахъ Петербурга стало значительно оживленіе. Не малую роль въ этомъ оживленіи сыгралъ Всероссійскій съѣздъ художниковъ, продолжавшійся съ 27-го декабря по 5 января.

Намѣреваясь подѣлиться съ читателемъ впечатлѣніями о съѣздѣ въ отдѣльной статьѣ, я хотѣлъ бы въ настоящемъ письмѣ коснуться, главнымъ образомъ, показной его стороны—устроенныхъ при съѣздѣ выставокъ.

Къ сожалѣнію, устроительному комитету съѣзда пришлось отказаться отъ организаціи выставки картинъ, такъ какъ различныя художественныя общества не согласились принять въ ней участія, чтобы не обезсилить своихъ собственныхъ выставокъ. Зато очень интересными вышли другіе отдѣлы: иконописи и художественной старины, художественной промышленности и кустарнаго дѣла, искусства въ книгѣ и плакатѣ, искусства въ игрушкахъ и художественнаго воспитанія въ семьѣ и школѣ.

Выставка иконописи и художественной старины составлена изъ интереснѣйшихъ коллекцій такихъ знатоковъ и собирателей старины, какъ Н. П. Лихачевъ, В. М. Васнецовъ, С. П. Рябушинскій, гр. П. С. Шереметевъ, бр. Чириковы, Харитоненко и др.

Поразительное богатство народной орнаментальной фантазіи заключено въ выставленныхъ частныхъ собраніяхъ художественной старины. Особенно слѣдуетъ отмѣтить: восхитительную коллекцію старинныхъ набоекъ, вышивокъ, серебряныхъ и золотыхъ кружевъ княгини Сидамонъ-Эристовой и Шабельской; экзотическую коллекцію низанныхъ жемчугомъ серегъ, подвѣсокъ, головныхъ уборовъ и др. предметовъ — Н. Ф. Романченко; а также великолѣпныя доски для набоекъ изъ собранія В. М. Шульцъ, исполненныя съ необычайнымъ декоративнымъ чутьемъ; и проч.

Здѣсь воочию видишь, какой неисчерпаемый источникъ для заимствованій заключенъ въ этихъ драгоценнѣйшихъ остаткахъ почти уже вымершаго народного вкуса. Видишь за ними „знакомыя все лица“ гг. Билибинныхъ, Стеллецкихъ и проч., берущихъ, почти безъ измѣненія, народные или иконописные образцы, какъ въ ихъ формахъ, такъ и въ сочетаніяхъ красокъ.

Любопытное сопоставленіе былой самобытности съ теперешнимъ пауперизмомъ мы видимъ на выставкѣ игрушекъ, гдѣ устроено два отдѣла—старого и новаго игрушечнаго производства, наглядно рисующіе постепенное вымираніе вкуса и пресловутое „возрожденіе“ его, выражающееся опять-таки въ подражаніи старымъ образцамъ.

Вся сложность узко понятаго „ретроспективизма“, увлеченія стариной, граничащаго съ плагіатомъ—особенно отчетливо сознается при столкновеніи съ ярко самобытными образцами декоративнаго творчества на третьей выставкѣ—художественной промышленности и кустарнаго дѣла. Я имѣю въ виду издѣлія Абрамцевской мастерской, или, вѣрнѣе, безсмертныя майолики М. А. Врубеля, которыя не перестанутъ насъ увлекать, какъ созданія великаго духа, отмѣченныя горѣніемъ генія. Если мы можемъ ихъ разсматривать въ общей цѣли творческихъ выявленій народнаго духа и находить черты родственныя глубинамъ этой народной души,—то это будетъ явленіе совсѣмъ иного порядка. Здѣсь—связь съ прош-

лымъ тонкая, глубинная—такъ вырастаютъ новые цвѣты на почвѣ, утучненной пышной красотой бывшихъ цвѣтовъ, старыхъ плодовъ...

Выставка „искусство въ книгѣ и плакатѣ“ состоитъ изъ двухъ отдѣловъ—современнаго и ретроспективнаго.

Въ ретроспективномъ отдѣлѣ, составленномъ почти исключительно изъ вещей собранія Е. Н. Тевяшова, хорошо можно прослѣдить исторію развитія русской гравюры, литографіи и иллюстрированной книги; въ современномъ же—тоже, въ сущности, подводятся итоги пройденнаго пути. Здѣсь вы встрѣтите все старыхъ знакомыхъ: ретроспективистовъ „Міра Искусства“ и „Аполлона“, мюнхенца Д. Кардовскаго, новѣйшихъ графиковъ Анисфельда, Бродскаго и др.—и даже нѣсколько вещей покойнаго В. А. Сѣрова.

Нельзя не поблагодарить устроителей, собравшихъ все это воедино и нарисовавшихъ довольно полную картину всего, созданнаго старымъ и новымъ поколѣніями.

Справедливо здѣсь отмѣтить заслугу художниковъ группы „Міръ Искусства“, пробудившихъ вновь, послѣ продолжительнаго застоя, интересъ къ красивой книгѣ. Правда, въ этихъ поискахъ мы можемъ видѣть теперь много ошибокъ, но, конечно, разъ созданный интерес къ красотѣ книги не упадетъ и, безъ сомнѣнія, породитъ, можетъ быть, въ самомъ ближайшемъ будущемъ новыя достиженія въ этой области. На эту тему членамъ съѣзда пришлось выслушать интересный докладъ П. П. Вейнера „О художественномъ обликѣ книги“; при чемъ докладчикъ отмѣтилъ массу уже сознанныхъ условій для созданія дѣйствительно красивой книги.

Что касается русскаго плаката и афишъ, то съ ними у насъ не совсѣмъ благополучно. Среди единичныхъ образцовъ, дѣйствительно достойныхъ вниманія, какъ напр. Сѣровскій плакатъ съ балериной Павловой, плакатъ Бакста для базара куколъ и нѣкоторые другіе, остальная масса плакатовъ или безнадежно безвкусна и безобразна, или, въ лучшемъ случаѣ, „ретроспективна“. Условія ли нашей уличной жизни неблагоприятны для развитія этого рода творчества, или что-нибудь другое, но приходится сознаться, что плакаты наши очень и очень мизерны и неинтересны. Помню я одинъ оригинальный плакатъ, къ сожалѣнію, отсутствующій на выставкѣ, это плакатъ Щербова съ объявленіемъ о подпискѣ на журналъ „Шутъ“ — въ немъ была масса движенія, жизни, юмора и въ то же время чувства „плакатности“.

Интересъ выставки „искусство въ семьѣ и школѣ и преподаваніе графическихъ искусствъ“ заключается, главнымъ образомъ, въ сопоставленіи двухъ методовъ преподаванія: стараго—предметнаго и новаго—свободнаго, при которомъ ученику предоставляется много инициативы и творческаго проявленія. Очень интересны достигнутые уже результаты новаго метода, но пока еще рано дѣлать выводы о полной его пріемлемости безъ какихъ-либо коррективовъ. Думаю, что многія системы хороши, когда есть въ нихъ дыханіе любви и жизни и плохи, когда отъ нихъ вѣетъ смрадомъ могилы и разложенія...

Выставка картинъ С.-Петербургскаго общества художниковъ.

26 декабря открылись двѣ выставки картинъ: XX С.-Петербургскаго общества художниковъ и посмертная худ. В. Шрейбера.

Подобныя явленія приходится отмѣчать ежегодно, какъ „лѣтописный фактъ“, обсуждать же ихъ съ художественной стороны не приходится, такъ какъ всѣ работы г.г. „Петербургскихъ художниковъ“ не болѣе, какъ скверныя олеографіи. Да и самыя выставки общества всегда носятъ характеръ эстампнаго магазина-базара,—и столъ для справокъ стоитъ откровенно, тутъ же, съ вывѣской: „Цѣны“.

Лучшей характеристикой выставки служить крупно напечатанная надпись, прикреплённая къ одной изъ „картинъ“ — „Приобрѣтено фирмою Жоржъ Борманъ“.

Вполнѣ гармонируетъ съ выставкой „художественный“ каталогъ, пестрящій перлами „словесности“ въ родѣ: „Дамскій портретъ г-жи NN“, „Профиль съ голубой лентой“ и т. д.

Что сказать о выставкѣ г. В. Шрейбера, кажется, тоже, въ свое время, участвовавшего на выставкахъ С.-Петербургскаго общества? Уже это одно говоритъ о характерѣ его „искусства“. Мы же, придерживаясь стараго, мудраго правила: о мертвыхъ или хорошо, или ничего, — лучше пройдемъ, молча, мимо этой выставки.

Выставка „Союза Молодежи“.

4 января, въ близкомъ сосѣдствѣ съ „Петербургскими художниками“, открылась выставка картинъ ихъ антиподовъ — „Союза Молодежи“ въ соединеніи съ Московскимъ „Ослинымъ хвостомъ“.

Общее впечатлѣніе отъ выставки гораздо опредѣленнѣе, чѣмъ въ предыдущіе годы. Есть много отличныхъ вещей на ряду съ совершенно безпричинными и безцѣльными гримасами.

Удивительна у насъ судьба всякихъ „течений“! Мы почему-то фатально считаемъ необходимымъ „исходить“ изъ чего-нибудь, — то отъ японцевъ, то отъ примитивовъ, то отъ Версаля, то отъ вышивокъ, то отъ лубковъ, то отъ вывѣсокъ (sic!), — и чрезвычайно быстро сбиваемся на трафаретъ.

Какъ это ни странно, но трафаретъ чувствуется и въ произведеніяхъ столь молодыхъ художниковъ, какъ участники выставки „Союза Молодежи“, въ ихъ, якобы, невиданныхъ „откровеніяхъ“.

Самостоятельныя другія кажется Машковъ, представленный рядомъ интересныхъ *natures mortes*, среди которыхъ особенно хороши большой овалъ съ фруктами; его же автопортретъ и портретъ Петра Кончаловскаго не лишённые интереса, но непріятные по краскамъ. Хороши нѣкоторыя вещи Зельмановой. Школьникъ далъ цѣлый рядъ отличныхъ солнечныхъ пейзажей въ совершенно новой для него манерѣ, избравъ желто-синіе аккорды. Филоновъ, въ своемъ эскизѣ, выявилъ массу композиторскихъ достоинствъ, но чрезмѣрная запутанность вредитъ общему впечатлѣнію и утомляетъ при болѣе детальномъ знакомствѣ; во многихъ частяхъ его творчество въ рабствѣ у японцевъ. Красивы также нѣкоторыя фантазіи П. Потипаки.

Московская группа „Ослиный хвостъ“ представлена достаточно „ярко“. Нѣкоторыя упражненія, конечно, ничего общаго съ искусствомъ не имѣютъ, но можно найти не мало интересныхъ исканій въ такихъ, напримѣръ, вещахъ Н. С. Гончаровой, какъ „Прудъ“, „Бабы съ граблями“, *Nature morte*, Триптихъ. Изъ вещей Ларионова безусловно слѣдуетъ отмѣтить „Павлина“ и „Пейзажъ“. Оригинальны по замыслу костюмы и декорации работы Татлина для постановки „Царя Максѣяна“ въ Москвѣ.

Нельзя не признать, что многія основанія „русскаго пуризма“ плоскостной живописи, имѣютъ въ корнѣ много истиннаго, именно въ области стремленія вернуть живописи во многомъ утраченную силу и значеніе, но ошибка въ томъ однобокомъ, чрезчуръ узкомъ пониманіи этихъ задачъ, которое стираетъ въ адептахъ пуризма индивидуальныя отличія, ихъ духовные лики.

Принципъ великъ, но силы мало. Можетъ быть, сила эта придетъ, и мы увидимъ блестящій расцвѣтъ самодовлѣющей живописи въ произведеніяхъ этой группы, но пока достиженія еще очень сыры и необѣдительны. А главное, своего мало! Тутъ и Матиссъ, тутъ и вывѣски и лубокъ! Дайте же намъ, господа, что-нибудь свое, яркое, творческое!

Всеволодъ Воиновъ.

==O==O==O==



ГЕНРИХЪ ФОГЕЛЕРЪ — Сусанна—купальщица.

ГЕНРИХЪ ФОГЕЛЕРЪ.

Немного въ сторону отъ Бремена лежитъ живописное мѣстечко Ворпсведе, прежде совѣмъ неизвѣстное, теперь вписанное золотыми буквами въ книгу нѣмецкаго искусства. Тамъ, на ковѣ алаго вереска, березы поднимаютъ свои серебристые стволы, въ сочно-изумрудной зелени луговъ блестятъ жирнымъ золотомъ торфяныя болота, и коричневые паруса барокъ скользятъ по узкимъ, разбѣгающимся во всѣ стороны каналамъ: то загорѣлые, сухопарые крестьяне въ синихъ курткахъ и широкихъ фетровыхъ шляпахъ гонятъ торфъ, дающій хлѣбъ насущный всей мѣстности. А за густой листвою березъ и липъ краснѣютъ обширныя кирпичныя избы съ мшистыми соломенными крышами, темноты старухи въ громадныхъ бѣлыхъ чепцахъ доятъ крохотныхъ чернотѣлыхъ козъ. А, когда разступаются деревья, тамъ и сямъ на горизонтѣ четко вырисовываются крылья ветхихъ мельницъ, надъ которыми вѣтеръ гонитъ причудливыя облака, пронизанныя багрянцемъ заката.

Облака! Ихъ видишь по настоящему только въ Ворпсведе. Вѣчно-причудливыя, то разрозненныя, какъ разбитое войско, то густыя, какъ надвигающаяся рать, то воздушныя, какъ самая легкая ткань, или узорчатыя, какъ кружево, неизмѣнно, въ силу какой-то странной игры природы, покрываютъ они небосклонъ надъ Ворпсведе и даютъ постоянную игру свѣта и тѣней. И пробивающіяся сквозь нихъ лучи солнца придаютъ ландшафту видъ поразительный: они то падаютъ золотыми столбами, то встаютъ на горизонтѣ колоннами, преломляясь всѣми цвѣтами радуги. Облака эти являются слѣдствіемъ низкой мѣстности и тумановъ, которые поднимаются надъ торфяными болотами. Туманъ прозрачный, но плотный придаетъ ночамъ Ворпсведе колоритъ необычайный: все въ немъ сказочно, и недѣйствительно, лунный свѣтъ кажется серебряной паутиной, висящей между деревьями; огни въ окнахъ — горящими рубинами; вода каналовъ — тусклыми зеркалами, въ которые глядится какой-то волшебный мѣръ; а надъ лугами и полянами, точно танцующіе хороводы, медленно выются и кружатся бѣлыя испаренія.

Неудивительно, что эта странная и сказочная мѣстность плѣнила сердца трехъ художниковъ, которые бросивъ Дюссельдорфскую академію и заѣхавъ случайно въ Ворпсведе, рѣшили остаться здѣсь навсегда и научиться у дивной природы тому, чего не могла дать имъ школа.

Имена этихъ художниковъ: Макензонъ, Модерзонъ, Амъ-Енде.

Работая въ Ворпсведе, сначала никому неизвѣстные, никѣмъ не признанные, они достигли высокаго мастерства въ живописи, стали въ ряды лучшихъ современныхъ нѣмецкихъ художниковъ. Теперь всѣ они живутъ въ Ворпсведе не бѣдными, странствующими буршами, а богатыми собственниками: каждый изъ нихъ, по своему вкусу, выстроилъ себѣ домъ, мастерскую и нельзя представить себѣ ничего болѣе оригинальнаго и прекраснаго, чѣмъ эта художественная колонія. Среди нея самымъ молодымъ, но, несомнѣнно, самымъ талантливымъ является Фогелеръ. Прежде чѣмъ попасть въ Ворпсведе онъ очень много путешествовалъ, постоянно перекидываясь изъ Англіи въ Италію, изъ Италіи въ Голландію, посѣщая всѣ музеи, галереи, точно страстно ища чего-то. Но это что-то, то-есть, себя самого, свое творчество онъ нашелъ въ маленькомъ уголкѣ—въ Ворпсведе. Здѣсь онъ посадилъ первыя деревья вокругъ своего дома, передѣланнаго изъ старой крестьянской избы, цвѣты вокругъ ограды и дикій виноградъ у бесѣдки. И съ тѣхъ поръ этотъ крошечный міръ сталъ для него обширнымъ міромъ, который онъ заселилъ волшебной сказкой...

Вотъ что говоритъ о Фогелерѣ знатокъ Ворпсведе Райнеръ-Рильке:

„Въ области графическаго искусства нѣтъ теперь въ Германіи художника, подобнаго Фогелеру. Языкъ его линій причудливъ и точенъ, какъ ткань цвѣтовъ, какъ переплетъ вѣтвей, какъ узоръ листьевъ. Можетъ быть, въ манерѣ его письма чувствуется вліяніе Обрея и Бердслея, но самое главное, самое существенное въ его работѣ это—его собственное, и вліяніе сада, въ которомъ онъ живетъ, за которымъ ухаживаетъ, у котораго онъ учится, несомнѣнно наиболѣе сильно.“

Сначала, какъ легкія березки, какъ нѣжные стволы яблонь, какъ весь этотъ молодой просвѣчивающій садъ, сквозь который бѣлѣютъ стѣны дома—тонокъ и незатѣйливо простъ его рисунокъ; сначала это—ранняя весна съ ея просвѣтами, легкими, едва окаймленными, покрыва-

лами, съ ея незатѣйливой и ясной простотой. Но мало-по-малу, весна переходитъ въ лѣто: крѣпнуть и сплетаются вѣтви деревьевъ, прозрачныя покрывала превращаются въ тяжелое узорчатое кружево зелени, вѣтеръ и ростъ измѣняютъ правильность линій, придаютъ имъ неожиданныя формы, изгибы. Возникаетъ новая система ракурсовъ, удлинений. И въ творествѣ Фогелера намѣчается новый путь: пышность лѣта, зрѣлость плодовъ, цвѣтеніе рѣдкихъ, изысканныхъ растений замѣняютъ весеннюю обнаженность. Чашечки громоздятся на чашечки и какъ щупальцы полиповъ протягиваются гигантскія тычинки къ фантастическимъ птицамъ въ коронахъ, похожимъ на цвѣты. Точно смотришь на дно морское и кажется будто огромная тяжесть моря покоится надъ безмолвіемъ этой пышной природы и такъ убѣдительно ярка жизнь этихъ формъ, что въ нихъ чувствуется окраска, ядовитая, сверкающая, преувеличенная, которой имъ не дано“.

Къ лучшимъ произведеніямъ Фогелера нужно отнести (изъ цикла рисунковъ „Весна“): „Сказка“, „Весна“, „Возвращеніе на родину“, „Мельница“, „Майское утро“, „Благовѣщеніе“. Къ позднѣйшимъ: „Мелузина“, „Первое лѣто“ и др.

„Мелузина“—это чистѣйшая мозаика золота и зелени, это спутанная роскошная, пронизанная солнцемъ, чаща лѣса, изъ которой выглядываетъ прелестное, удивленное лицо дѣвушки. А противъ нея, весь закованный въ латы, неподвижно и страстно стоитъ „Желѣзный рыцарь“.

Развѣ не такая же запутанная, таинственная чаща душа каждой дѣвушки, полная мечтаній, надеждъ и догадокъ, и развѣ не такъ же вторгается туда мужчина, громадный, тяжелый, вооруженный, здѣсь ему совсѣмъ ненужными, доспѣхами?

Но Фогелеръ не только мастерски владѣетъ перомъ, карандашомъ и тушью: шелкъ, серебро, стекло и дерево послушны его рукамъ. Въ особенности, серебро. Можетъ быть, сіяніе луны въ его саду впервые дало ему мысль использовать этотъ дѣвически нѣжный и покорный матеріаль.

Такъ живетъ и работаетъ этотъ замѣчательный художникъ, сумѣвшій обратить вокругъ себя дѣйствительность въ сказку и черпающій свое вдохновеніе изъ глубочайшаго въ мірѣ источника—живой природы.

Максъ-Ли.



КЪ ПРИѢЗДУ АНГЛІЙСКИХЪ ГОСТЕЙ.

(По анкетѣ, произведенной „Биржевыми Вѣдомостями“ среди художниковъ и артистовъ).

Ректоръ Академіи Художествъ Л. Н. БЕНУА.

Англичанъ трижды уважаю. Намъ во многомъ нужно было бы слѣдовать ихъ примѣру, напр.: впрочемъ, лучше безъ примѣровъ. Послѣдніе всегда опасны, а я не хочу разрушать дружбы двухъ націй и потрясать основъ Академіи.

Проф. живописи ЮЛІЙ КЛЕВЕРЪ.

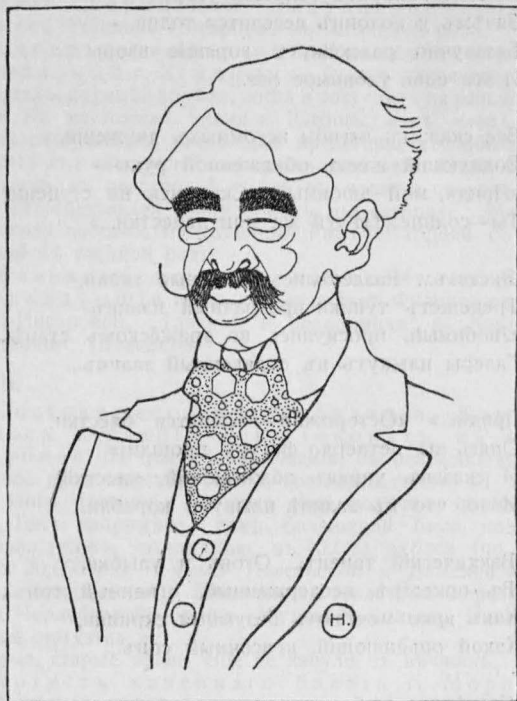
Въ дружбу англичанъ, простите, не вѣрю, но, во всякомъ случаѣ,—здравствуйте и прощайте.

Художница Е. П. САМОКИШЪ-СУДКОВСКАЯ.

Все хорошо, что хорошо кончается. Все плохо, что плохо кончается. Поживемъ—увидимъ. Поѣдимъ—поспимъ. Поспимъ—встанемъ. Когда на дворѣ морозъ, слѣдуетъ ходить въ шубѣ, а не выносить соръ изъ избы. Былъ у бабушки сѣренькій козликъ! Какой выводъ? Сама не знаю.

Проф. И. Е. РѢПИНЪ.

Нѣтъ другой націи въ мірѣ, кромѣ англичанъ. Еще недавно въ Римѣ на Испанской площади и въ Мадридѣ на Итальянской—въ чайной комнатѣ ихъ типа, почти ежеминутно, въ 4 ч. дня, я считалъ себя блаженнымъ отъ сознанія своей чело-вѣческой мощи и этой чувствительнѣйшей простоты кругомъ—да



К. С. Станиславский.

Репрод. воспрещ.

Каррикат. „Нормань“.

около почтенных людей,—без различия возраста, пола, лет, положения, и костюмов, от сосущих младенцев до лепечущих старцев в приятнейших розовых очках на носу, несомненно спокойных на основах права. А что у нас? Темные, одуревшие силы все стоят в позе душегубов, кидаящих с отчаяния в грязь свои дырявые шапки, дырявые валенки, дырявые варежки и даже зонтики. Все это мне не внушает никакого сочувствия.

Артистка Д. М. ВАДИМОВА.

Англичане? Просвещенные мореплаватели? Альбионы? Бриганцы? Ну, ударь раз, ударь два, но зачем до безчувствия? А вот Яворская все еще играет в Лондон. Очень рада... Пофду, справлюсь о ее здоровье.

Заслуженный артист К. А. ВАРЛАМОВЪ.

Я, как истый, добрый русский актер,—всегда и всем доволен. Начинаю так: сперва обласкаю, поцелую, приголублю: „Ах, ты моя милая, хорошая, золотая англичаночка“, а когда уфдуть, скажу Аграфент: „Ну, и слава Богу, надоли черти заморские... Фу, отстали наконец, не принимать больше... А мне пирожков, милая, пирожков не забудь подать... Да побольше“!..

Профессор живописи К. Г. МАКОВСКИЙ.

Я думаю, что к факту приезда англичан следует отнестись с кулинарной точки зрения. Покормят их в Петербург несомненно лучше, чем нас в Лондон: конечно, англичане оценят наши щи с кашей, кулебяку, разстеган с вязигой, поросеночка под хреном, бараний бок с грибами, лешика в морковном соусе?!

О, запеканочка и спотыкач! О, филипповские калачики и гурьевская каша! Вам, истинным основам дружбы и национального творчества, кланяюсь земно: укрѣпите союз культурных наций...

Юла.

ОБОЗРЕНИЕ ТЕАТРОВЪ ЗА НЕДЕЛЮ.

МАЛЫЙ.

„Большие и маленькие“, пройдя „Школу мужей“, познали, что такое „Плоды просвещения“, в результате празднуют „Пир жизни“.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ.

Утопающий „Гамлет“, хватаясь за соломинку, оказался „У жизни в лапах“ и, наконец, „На дне“.

КОРШЪ.

Испытав неудачу в „Старческой любви“, Корш, захватив „Чету Френей“, на „Дьявольской колеснице“ скрылся „За океаном“.

НЕЗЛОБИНА.

Незлобин устроил комбинацию из „Женщины и паяца“. Съ благословения неведомо зачем появившагося „Нового жреца“ и значительно ранее положенного срока уже появилось „Дитя любви“.

ТЕАТРЪ САБУРОВА.

Оскандалившись с „Миниатюрщиками“, Сабуров решил начать новую жизнь и начал с „Евы“. Следует ожидать, что „Задача любви“ приведет „Еву“ к Адаму. Костюмы Адама и Евы и прочия принадлежности сабуровскаго „грѣхопадения“ уже заказаны у Талдыкина.

ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ.

„У куклы Вioлeтты“ оказалась „Разбитая чашка“. Для порядка появилась „Нянька“, предположено водворить их Семь.

ТЕАТРЪ МОЗАИКА.

„Орангутанг“ и „Дикарка“ познали „Что такое любовь“. От неожиданной встречи неожиданно родились „Три вора“, а затем (каким образом?) „Красивая женщина“.

ТЕАТРЪ БУФФЪ—МИНИАТЮРЪ.

„Один из честных“ оказался „Передь свадьбой“. Ошибся в расчетах и с горя в полном одиночестве исполнял „Сольные номера“. В результате засыпав снѣгом „На могильной плитѣ“.

Гуинплэнъ.

„КОНЦЕРТЪ БУДУЩАГО“.

В одной из мюнхенских газет недавно появилась статья под заглавием: „Концерт будущего. Фантазия музыканта“. Статья, написанная в общем вполне серьезно, производит местами впечатлительные невольной иронии над современными концертными порядками,



Е. В. Гельцеръ.

Репрод. воспрещ.

Каррикат. „Нормань“.

царящими, повидимому, не только въ Москвѣ, но и въ Мюнхенѣ. Авторъ статьи, профессоръ мюнхенской музыкальной академіи Генрихъ Шварцъ, весьма оптимистически настроенъ. Вотъ что онъ, напримѣръ, пишетъ о вѣишнемъ обликѣ идеальнаго „концерта будущаго“:

„Концертный залъ измѣнится до неузнаваемости. Слушатели не будутъ уже втиснуты въ узкія сидѣнія, или толпиться на мѣстахъ гдѣ-то „за колоннами“. Каждому слушателю будетъ предоставлена возможность расположиться вполнѣ удобно и слушать музыку въ совершенно непринужденномъ положеніи. Ужасные гардеробные порядки въ будущемъ, конечно, невозможны. Не будетъ этого варварства, благодаря которому полученное художественное впечатлѣніе безжалостно уничтожается сейчасъ же отъ соприкосновенія съ мелкими дразгами жизни. Но и публика будущаго будетъ другая, чѣмъ въ нынѣшнее время. Она будетъ являться въ концерты хорошо подготовленной и не будетъ знакомиться съ содержаніемъ музыки только въ концертномъ залѣ, читая во время исполненій ремарки программъ. Она не будетъ выказывать своего удовольствія неистовымъ ревомъ, а неудовольствіе — шиканіемъ или даже свистками. Неудовольствія вообще не будетъ, такъ какъ исполняться будутъ исключительно такія произведенія, всеобщій успѣхъ котораго обезпеченъ. Такъ какъ сочинять будутъ одни только гении, то все незначительное исчезнетъ само по себѣ. Изъ уваженія предъ художественнымъ произведеніемъ никто не позволитъ себѣ опоздать къ концерту. Никому не придетъ въ голову уйти раньше его окончанія и тѣмъ мѣшать слушателямъ, относящимся болѣе серьезно къ искусству. Никто—даже изъ дамъ—не пожелаетъ обращать на себя вниманіе, такъ какъ каждый придетъ въ концертъ изъ-за одного только эстетическаго наслажденія. Во время исполненія будетъ соблюдаться, конечно, полнѣйшая тишина. Артисту и художественному произведенію будетъ оказано то вниманіе, на которое они въ правѣ рассчитывать. Единственно только спать разрѣшается и въ концертѣ будущаго, если только это не сопровождается храпѣніемъ, нарушающимъ тишину. Всякій лишній шумъ строго-настрога возбраняется, напримѣръ, столь краснорѣчивое покашливаніе—больные въ будущемъ не будутъ посѣщать концертовъ—или нарушающее всякое настроеніе перелистываніе программъ и т. д.“

Хорошо, что авторъ, по крайней мѣрѣ, разрѣшаетъ спать въ идеальномъ концертѣ будущаго. Онъ продолжаетъ: „исполнители будутъ, конечно, избѣгать всякаго излишне громкаго настраиванія инструментовъ, всякихъ никому ненужныхъ импровизованныхъ прелюдій и т. п. Чтобы ничѣмъ не отвлекать вниманія, сдѣлаются невидимыми однообразныя движенія смычковъ, некрасивая прочистка мѣдныхъ духовыхъ, претенціозныя движенія дирижера, однимъ словомъ: — исчезнетъ весь оркестръ. Инструментъ будетъ вообще невидимымъ“.

Всетаки надо опасаться, что и невидимый концертъ будетъ только переходящей ступенію къ осуществленію неслышнаго концерта. Только тогда, когда ничего не будетъ слышно, замолчить, наконецъ, и критика. Невидимымъ и неслышнымъ долженъ быть концертъ, чтобы онъ всѣмъ одинаково нравился.



ЛИРИЧЕСКІЯ САТИРЫ.

ВЪ БАЛЕТѢ.

Волшебная яркость нездѣшнихъ нарядовъ,
Волнующихъ жестовъ, изысканныхъ позъ,
Нѣмой поединокъ мечтательныхъ взглядовъ
И яркіе взлеты весеннихъ стрекозъ.

Въ оркестрѣ—аккорды задумчивой арфы,
На сценѣ—серебряно-алый покровъ,
Змѣиная гибкость багрянаго шарфа
И странная нѣжность несказанныхъ словъ.

О чемъ говорятъ голубые узоры,
Зачѣмъ у колоннъ веселится толпа,—
Беззвучно расскажутъ горячіе взоры
И это едва уловимое рас...

Все скажутъ изгибы истомныхъ движеній,
Волнующій жестъ обнаженной руки—
«Приди, мой любимый... Склонись на ступени.
Ты—солнце! Цѣлуй же мои лепестки...»

Экстазъ... Разлетѣлись багряныя ткани,
Трепещетъ туники прозрачный извивъ—
«Любимый, проснулись во вражескомъ станѣ...
Галеры плывутъ въ отдаленный заливъ...»

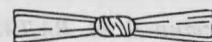
Приди... «Осторожно — осыпятся блески.
Опять вы нетвердо фигуру прошли!»
И сказанъ упрекъ обжигающій, хлесткій
И то, что въ заливѣ плывутъ корабли.

Вакхическій танецъ... Огонь и улыбки,
Въ оркестрѣ несдержанный, огненный тонъ...
Какъ ярко мечтаютъ безумныя скрипки,
Какой опьяняющій, красочный сонъ...

Созвѣздье любви, и кинжаловъ, и ядовъ
Волнующихъ жестовъ, изысканныхъ позъ,
Волшебная яркость нездѣшнихъ нарядовъ
И яркіе взлеты весеннихъ стрекозъ.

Левъ Никулинъ.

„Коллегія смѣха“ доводитъ до свѣдѣнія г.г. читателей, что въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ журнала начнется печатаніемъ „Коллективная комедія—драма“ изъ жизни сильныхъ и славныхъ міра сего.



ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦИЮ.

Милостивый Государь
г-нъ редакторъ!

Позвольте черезъ посредство вашего уважаемаго журнала принести мою глубокую, сердечную благодарность всѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, почтившимъ меня своими привѣтствіями въ день моего 25-ти лѣтняго юбилея.

Уважающая Васъ Марія Блюменталь-Тамарина.



ХРОНИКА.

МОСКВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

— Великимъ постомъ пойдетъ циклъ Вагнеровскихъ оперъ, для которыхъ учреждаются два абонементы. Абонементные спектакли предположено ставить два раза въ недѣлю (по вторникамъ и четвергамъ) и въ слѣдующемъ порядкѣ: 5-ая недѣля Великаго поста—„Золото Рейна“, 6-ая—„Валькирии“, 7-я—„Лоэнгринъ“, 8-ая—„Зигфридъ“, слѣдующая за ней—„Гибель боговъ“. На каждой недѣлѣ будутъ спектакли обоихъ абонементовъ.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

— Первое представленіе „Поль-пути“ — Пинеро состоится 23-го января съ участіемъ г-жи Лешковской.

— На 30-ое января назначено первое представление „Герцогини Падуанской“ — Оскара Уальда, съ Рожиной-Инсаровой въ заглавной роли.

— Репертуарный планъ Малаго театра, выработываемый г. Южинимъ, будетъ законченъ, въ общихъ чертахъ, не ранѣе апрѣля, когда и поступитъ на разсмотрѣніе дирекціи. Въ настоящее время г. Южинъ, какъ членъ жюри, занятъ разсмотрѣніемъ пьесъ для предстоящихъ юбилейныхъ (1812—1912 гг.) спектаклей, которыхъ прислано болѣе 50. Изъ намѣченныхъ къ постановкѣ пьесъ въ первую очередь послѣ юбилейныхъ спектаклей пойдутъ, какъ мы слышали, „Макбетъ“ и переводная пьеса—„Побѣжденный Римъ“ Парроди съ М. Н. Ермоловой въ главной роли.

— Великимъ постомъ намѣчены къ постановкѣ слѣдующія вещи: „Безчестье“ Филиппи съ г-жей Рожиной-Инсаровой, „Таланты и поклонники“ и „Какъ вамъ будетъ угодно“ Шекспира.

БАЛЕТЪ.

— Состоявшееся возобновленіе „Корсара“ обошлось дирекціи, какъ говорятъ, въ 24 тысячи рублей. Въ пользу кордебалета, въ бенефисъ котораго шло первое представленіе балета, досталось свыше 13 тысячъ. Помимо этого, балерины въ этотъ день получили цѣнный подношеніе. Такъ, напримѣръ, г-жѣ Балашевой была поднесена нитка брилліантовъ, стоимостью въ 10,000 рублей (по другой версіи въ 20,000 р.), г-жамъ Невельской и Баженовой—браслеты съ брилліантами, Лащиной—туалетный серебрянный приборъ, Чернобаевой—брошь, Мухиной—кольцо, Павловой—мраморная статуэтка и т. д.

Добрые, старые нравы еще не канули въ вѣчность...

— Артистъ казеннаго балета г. Мордкинъ началъ, какъ намъ передаютъ, переговоры съ дирекціей о своемъ возвращеніи въ составъ труппы, которую онъ покинулъ изъ-за заграничныхъ гастролей.

— Предполагается возобновить балетъ „Аленькій цвѣточекъ“.

ОПЕРА ЗИМИНА.

— Приступлено къ разучиванію оперы: „Сомнамбулы“, „Эрнани“ и „Баль-маскарада“, которая пойдутъ постомъ съ участіемъ гастролеровъ-итальянцевъ.

— Бенефисы г-жи Друзякиной и г. Дамаева состоятся до масленой недѣли.

— Для гастрольныхъ итальянскихъ спектаклей предположено устроить два абонементы.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

— Роли въ пьесахъ, которая войдутъ въ составъ такъ называемаго Тургеневскаго спектакля дирекціей театра уже распределены. Въ „Нахлѣбникѣ“: г. Хохловъ—Елецкій, г-жа Коренева—Ольга Петровна, г. Леонидовъ—Трапачевъ, г. Артемъ—Кузовкинъ, г. Павловъ—Ивановъ, г. Адашевъ—Трембинскій; „Гдѣ тонко—тамъ и рвется“: г-жа Книпперъ—Лобанова, г-жа Гзовская—Вѣрочка, г. Качаловъ—Горскій, г. Берсенева—Мухинъ, г. Масалитиновъ—Станицынъ, г. Лужскій—отставной военный; „Провинціалка“: г-жа Лилина—Ступендіева, г. Грибунинъ—Ступендіевъ, г. Станиславскій—гр. Любимъ. Всѣми постановками руководитъ г. Станиславскій; декорации сдѣланы по эскизамъ художника Добужинскаго.

— 25-го января состоится повторное выступленіе кабаре „Летучей мыши“, посвященное пародіи на постановку „Гамлета“. Доступъ открытъ всѣмъ желающимъ; записываться можно у г. Баліева.

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

— Послѣдней новинкой театра въ этомъ сезонѣ будетъ „Принцесса Турандотъ“ Гоцци.

— Намъ передаютъ, что Д. Айзманомъ прислана дирекціи театра новая пьеса—„Правда Небесная“.

— Къ сотовому представленію „Псиши“ Бѣляева, предполагаемому постомъ, будутъ изготовлены новые костюмы.

ОБЩАЯ ХРОНИКА.

— Въ пользу Общества помощи сценическимъ дѣятелямъ 24 января, въ помѣщеніи Купеческаго клуба, состоится, въ высшей степени интересный вечеръ, въ которомъ, между прочимъ, согласился принять участіе извѣстный артистъ Александринскаго театра И. В. Самойловъ. Послѣдній выступитъ въ качествѣ мелодекламатора и въ одноактной пьесѣ „Красный цвѣтокъ“. О. О. Комиссаржевскимъ будетъ поставлена оперетка—„Прекрасные англичане въ гостяхъ у Елены“ съ различными отступленіями на злобу дня. Въ опереткѣ участвовать будетъ г-жа Блюменталь-Тамарина. Гг. Юрневой и Путята будутъ разыгрывать Чеховскій рассказъ—„Длинный языкъ“. Изъ остальныхъ

участниковъ вечера отмѣтимъ г-жу Грановскую, Гольденвейзеръ (пѣвица); гг. Неронова, Грузинскаго, Вадимова и др. Въ столовой будетъ устроено пестрое кабаре.

— М. А. Оленина д'Альгеймъ устраиваетъ въ маломъ залѣ Благороднаго собранія циклъ (4) концертовъ. Первый изъ нихъ (31-го января) будетъ посвященъ нѣмецкимъ и русскимъ балладамъ, второй (16-го февраля)—національной музыкѣ, третій (24 февраля)—Дебюсси и Гуго Вольфу, четвертый (6-го марта)—Вагнеру и Мусоргскому.

— Комитетъ по организаціи чествованія Г. Н. Одетовой сообщаетъ, что пріемъ пожертвованій на учрежденіе стипендіи имени юбиларши и ея сына въ московскомъ университетѣ ещене законченъ. Пока собрано около 6000 р. Дальнѣйшіе взносы принимаются кн. Сумбатовымъ и г. Каютовымъ въ Литературно-Художественномъ кружкѣ.

— На послѣднемъ собраніи пайщиковъ Художественнаго театра г. Станиславскимъ былъ поднятъ вопросъ объ учрежденіи при театрѣ „студіи“, которая является необходимой. Окончательнаго разрѣшенія вопросъ не получилъ, но, по всѣмъ даннымъ, разрѣшенъ онъ будетъ въ положительномъ смыслѣ. Предполагается снять особое помѣщеніе, въ которомъ и будетъ устроена небольшая сцена.

— Вслѣдствіе внезапной болѣзни Жака Далькроза выступленія его школы ритмической гимнастики перенесены на 22-ое (Художественный театр) и 23-го (Консерваторія) января.

— Н. Ф. Баліевъ, устраивающій 27-го января въ Благородномъ собраніи грандіозный вечеръ въ пользу студенческаго дома, получилъ отъ Л. Андреева одноактную драму—„Старый графъ“ (рыцарская сказка), только что законченную имъ. Драма эта будетъ разыграна на предстоящемъ вечерѣ артистами Художественнаго театра, причемъ ремарки къ ней будетъ читать самъ авторъ.

— Въ Мариинскомъ театрѣ, во время антракта, Л. В. Собиновъ представлялся Государю Императору по случаю пожалованія его званіемъ заслуженнаго артиста Императорскихъ театровъ.

— Постановка „Гамлета“ въ Художественномъ театрѣ дала богатый матеріалъ послѣднему собранію „Летучей мыши“. Центральное мѣсто программы занимала пародія на Гамлета, остроумно и подчасъ зло высмѣившая злополучнаго Гордона Крэга и его пресловутыя ширмы. Вопреки обыкновенію, пародія на этотъ разъ исполнялась не марионетками, а молодыми артистами Художественнаго театра и учениками адашевской школы, удачно копировавшими Станиславскаго, изображавшаго въ пародіи короля, Немировича-Данченко—королеву, Качалова, Вишневскаго, Стаховича, произносившаго „надгробное слово“ Гамлету. Осмѣяна постановка была и въ куплетахъ гг. Баліева и артиста Борисова, изображавшихъ дѣвочку подростка и гимназиста. На сѣнахъ были развѣшены каррикатуры, изображавшія превращеніе самовара и кофейника въ крѣговскихъ короля и королеву. Собраніе будетъ повторено, такъ какъ не могло вмѣстить всѣхъ желающихъ.

— Первое представленіе „Свадьба Фигаро“ Моцарта на сценѣ Народнаго дома состоится 24-го января. Дирижировать будетъ К. С. Сараджевъ.

— Г. Никулинымъ для севастопольской труппы на два лѣтнихъ мѣсяца (май и июнь) приглашены г-жи Пасхалова, Дымова и Аренцвари и гг. Путята и Лерскій (Александринскій театр).

— Въ воскресенье 22-го января въ большомъ залѣ Россійскаго Благороднаго собранія состоится 4-ый народный концертъ оркестра С. Кузевскаго. Дирижировать будетъ Ю. Померанцевъ. Программа—Брамсъ и Вагнеръ. Солисткой выступаетъ г-жа П. Добертъ.

— Завтра, 22-го января, въ залѣ Синодальнаго училища состоится лекція-концертъ г. Михайлова-Стояна на тему—„Законы вокальности“, опытъ перваго обоснованнаго практически и теоретически метода пѣнія. Весь чистый сборъ поступитъ въ пользу голодающихъ.

— Въ понедѣльникъ 23-го января въ Маломъ залѣ Благороднаго собранія состоится концертъ Сибора, посвященный классикамъ XVIII ст.

— Въ театральномъ бюро получены извѣстія о прекращеніи спектаклей антрепризой Поляковой, гастролировавшей въ Варшавѣ, вслѣдствіи полнаго отсутствія сборовъ.

— Пожаръ въ Народномъ домѣ въ Петербургѣ поставилъ въ затруднительное положеніе антрепренера балетной труппы С. Дягилева, который, такимъ образомъ, остался безъ театра. Говорятъ о томъ, что С. Дягилевымъ ведутся переговоры съ дирекціей Солодовниковскаго театра.

— Въ нынѣшнемъ году исполнится 30-лѣтіе сценической и 25-лѣтіе литературной дѣятель-

ности Леонида Яковлевича Манько, подвизающегося в настоящее время в малорусской труппе Гайдамаки. Из пьес, написанных им, наиболее известностью пользуются: „Нешасне кохання“, „Разбите щастя“, „Лежебока“ и др. Артистическую деятельность г. Манько начал у Кропивницкаго в 1882 году. Вопрос о дне юбилейного спектакля разрешится окончательно по приезде М. К. Заньковецкой.

— В лѣтнемъ театрѣ въ Малаховкѣ будетъ подвизаться довольно солидная труппа. Какъ говорятъ, приглашены уже г-жа Блюменталь-Тамарина, Музиль-Бороздина, Рыжова и гг. Рыжовъ, Ленинъ, Муратовъ. Открытіе предполагается 15 мая.

— Гастроли Шаляпина въ Монте-Карло, по свѣдѣніямъ Figaro, проходятъ съ большимъ артистическимъ успѣхомъ. Пока былъ поставленъ „Борисъ Годуновъ“. Въ дальнѣйшій репертуаръ включены „Псковитянка“ и „Князь Игорь“.

— Въ мѣстной печати циркулируютъ упорные слухи о томъ, что Гордономъ Крѣгомъ предложено дирекціи Художественнаго театра поставить пантомиму.

— Въ одной изъ мѣстныхъ газетъ сообщается о слѣдующемъ курьезномъ случаѣ, имѣвшемъ мѣсто съ директоромъ Императорскихъ театровъ г. Теляковскимъ. Во время своего пребыванія въ Москвѣ, г. Теляковский захотѣлъ посмотрѣть постановку „Гамлета“ въ Художественномъ театрѣ. Дирекція означеннаго театра, которой г. Южинымъ было передано о желаніи г. Теляковского, была поставлена въ очень щекотливое положеніе, такъ какъ спектакль былъ абонементный, а всѣ запасные билеты до директорской логи включительно, были розданы. Всѣ просьбы объ уступкѣ мѣста оказались безрезультатными и дирекція театра рѣшила обратиться... къ барышнямъ, которые и согласились „только для г-на Теляковского“ уступить билетъ за... 50 рублей. Сдѣлка однако, не состоялась, такъ какъ получено было извѣстіе о томъ, что мѣсто г. Теляковскому уступлено г. градоначальникомъ. Чудесная иллюстрація къ начатой борьбѣ съ барышниками!

— На послѣднемъ засѣданіи Общества любителей Россійской словесности г. Пиксановымъ былъ прочитанъ рефератъ о „Душевной драмѣ Грибоѣдова“, въ которомъ г. референтъ доказывалъ, что Грибоѣдовъ, „Горемъ отъ ума“, какъ бы, исчерпалъ всѣ свои творческія силы. Отсюда и неизбежная трагедія, какъ это было съ Сервантесомъ. Въ оживленныхъ преніяхъ, въ которыхъ принимали участіе гг. Веселовскій, Сакулинъ, Грузинскій и Калашъ мнѣніе это подверглось критикѣ и было указано на то, что драма Грибоѣдова была болѣе широка.

— Подъ редакціей профессора А. Филиппи вышелъ въ свѣтъ роскошный альбомъ картинной галлерей Императорскаго Эрмитажа. Изданіе это по красотѣ репродукцій (очень много цвѣтныхъ), по нѣжности красокъ и удачному тексту можетъ свободно конкурировать съ заграничными.

— Молодымъ поэтомъ Л. В. Никулинымъ на дняхъ закончена „классическая трагедія изъ жизни древняго Рима“. Одноактная шутка носитъ названіе— „Триумфаторъ“ и въ основу ея положенъ комическій эпизодъ изъ римской исторіи. „Трагедія“ написана бѣлыми стихами и предназначена для кабаре „Летучая мышь“.

— Извѣстный провинціальный антрепренеръ П. П. Струйскій снялъ, какъ говорятъ, на пять лѣтъ Интернаціональный театръ. Требуемый со стороны администраціи ремонтъ будетъ произведенъ самимъ г. Струйскимъ. Арендуемые имъ театры въ Саратовѣ и Нижнемъ-Новгородѣ, какъ мы слышали, передаются г. Никулину, воронежскому антрепренеру.

— Въ среду, 25-го января, состоится бенефисъ С. О. Сабурова. Пойдутъ послѣднія заграничныя новинки: „Его свѣтлость веселится“ и „Бельгійскіе весельчаки“. Пьесы эти пользуются и до настоящаго времени за-границей большимъ успѣхомъ.

— На масленой недѣлѣ, въ Благородномъ собраніи состоится концертъ извѣстнаго баса императорской петербургской оперы В. И. Касторскаго. Въ концертѣ приметъ участіе довольно популярная исполнительница русскихъ пѣсенъ М. А. Каринская.

— Музей изящныхъ искусствъ получили въ даръ отъ Д. А. Хомякова два мраморныхъ бюста кардинала Леопольда Медичи и его племянницы. Бюсты относятся къ XVII вѣку, принадлежатъ рѣзцу неизвѣстнаго скульптора и представляютъ, какъ мы слышали, большую художественную цѣнность.

— 27 и 29 января въ Литературно-Художественномъ кружкѣ состоятся два концерта крестьянъ (Воронежской, Рязанской и Смоленской губерній), организуемые М. Е. Пятницкимъ. Въ программу входятъ пѣсни

обрядовыя, хороводныя и историческія; пѣвцы выступать будутъ въ старинныхъ костюмахъ.

— Въ воскресенье 22 января въ Большомъ залѣ Благороднаго Собранія состоится „вечеръ разсказовъ“ артиста Малаго театра В. О. Лебедева, устраиваемый въ пользу нуждающихся ученицъ училища фельдшерницъ и 2-го женскаго клуба. Въ вечерѣ примѣютъ также участіе солистки школы г-жи Нелидовой, скрипачъ А. Могилевскій и др.

— Въ учительскомъ домѣ, что на М. Ордынкѣ, открывается новый театръ миниатюръ („Арабески“). Между прочимъ функционирующіе „миниатюрные“ театры очевидно уже истощили свой репертуаръ. Такъ, напримеръ, театръ „Мозаика“ оперируетъ съ уже шедшими пьесами (вновь идутъ: „Ночной колокольчикъ“, „Три вора“, балетъ „Прежде и теперь“). Явленіе симптоматическое!.

— Будущая недѣля можетъ быть по-истинѣ названа— „литературной недѣлей „Гамлета“. Предстоитъ цѣлый рядъ лекцій, посвящаемыхъ критическому разбору постановки „Гамлета“ въ Художественномъ театрѣ. 23 января читаетъ В. Е. Ермиловъ— „Гамлетъ и гамлетизмъ въ Россіи“, 27—приватъ-доцентъ гр. де-ла-Бартъ— „Гамлетъ Шекспира и его постановка на сценѣ Художественнаго театра“, 29—П. С. Коганъ— „Гамлетъ въ Художественномъ театрѣ; о старомъ и новомъ театрѣ вообще“.

Достаточно яркое доказательство всеобщаго интереса къ пресловутой постановкѣ.

— Завтра, въ воскресенье, въ Литературно-Художественномъ Кружкѣ состоится концертъ въ пользу голодающихъ, въ которомъ приметъ участіе М. Н. Ермолова.

— На полученное изъ Берлина отъ г. Гельмара Берліэ приглашеніе пріѣхать на гастроли, Художественный театръ, выразивъ Благодарность, отвѣтилъ отказомъ.

— Въ субботу 23-го января состоится экстренный симфоническій концертъ музыкально-драматическаго училища (Московское Филармоническое общество) подъ управленіемъ директора училища Брандукова. Концертъ состоится въ большомъ залѣ Россійскаго Благороднаго Собранія.

— Въ понедѣльникъ 23-го января артисткой Художественнаго театра С. В. Халютиной въ пользу недостаточныхъ слушательницъ педагогическихъ курсовъ, въ залахъ Купеческаго клуба устраивается концертъ-балъ и кабаре.

— Определѣлся составъ конкурснаго жури по присужденію преміи за сочиненіе струннаго квартета и фортепіаннаго тріо въ конкурсѣ, устраиваемомъ при московской консерваторіи на средства Д. Ф. Бѣльева. Въ него вошли: С. Н. Василенко, Р. М. Глѣръ, А. А. Ильинскій, Ю. С. Сахновскій и Ю. Д. Энгель. Предсѣдателемъ будетъ М. М. Ипполитовъ-Ивановъ. На конкурсъ прислано 14 сочиненій (11 квартетовъ и 3 тріо). За лучший квартетъ назначена премія въ 1.000 р., за тріо—500 р. Рѣшеніе жури будетъ вынесено къ 1-му февраля.

— 18-го января въ Литературно-Художественномъ кружкѣ состоялся банкетъ въ честь М. М. Блюменталь-Тамариной. На банкетѣ присутствовало около 100 человекъ. Чествованіе носило интимный и душевный характеръ.

ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА.

— Во Франкфуртѣ н/М. состоялось первое представленіе „Синей Бороды“ Метерлинка, положенной на музыку Полемъ Дукасомъ. Опера успѣха не имѣла.

— Въ Метрополитенѣ, въ Нью-Йоркѣ, готовится къ постановкѣ „Борисъ Годуновъ“ Мусоргскаго.

— Полемъ Ламбертомъ, ученикомъ Массене, написанъ балетъ „Русалка“ (текстъ Пушкина), прошедшій съ большимъ успѣхомъ въ „Большой оперѣ“.

— Въ Прагѣ, въ чешскомъ національномъ театрѣ, была впервые поставлена новая опера Франца Неймана „Волокитство“ (текстъ Шницлера).

— Въ пятый симфоническомъ концертѣ Никишъ познакомилъ берлинскую публику съ двумя новинками: музыкальной композиціей Сибеліуса—„Финляндія“ и фантазіей для скрипки съ аккомпаниментомъ оркестра І. Сука.

— Въ Мюнхенѣ въ абонементномъ концертѣ подъ управленіемъ Фердинанда Лѣве съ большимъ успѣхомъ была исполнена симфонія с-moll ор. 27 нашего соотечественника С. Рахманинова.

— Вѣнская цензура запретила постановку новой драмы Веденкина—„Смерть и Чортъ“.

— Масканы написали новую оперу—„Изабо“, первое представленіе которой состоялось въ Буэнос-Айресѣ.

— Интересный и единственный в своем роде спектакль состоится скоро в Лондоне. Пойдет знаменитая мистерия „The Miracle“ специально для духовенства. На представлении будут присутствовать свыше 2,000 духовных лиц.

— „Винское королевское общество друзей музыки“, в ознаменование столетия юбилея со дня своего существования, устраивает в текущем году всемирный конкурс композиторов с премией в 10,000 крон. Композиции будут приниматься до 1-го мая 1912 г. В состав жюри, как сообщают, приглашен г. Глазунов.

— Чествование Стриндберга приняло характер национального торжества. Масса приветствий и адресов. Повсюду в театрах ставятся пьесы юбилея. Устраиваются факельцуги. На торжественном банкете присутствовал весь литературный и художественный мир Стокгольма.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— С 13 февраля в Михайловском театре начинаются обычные ежегодные гастроли немецкой труппы Ф. Бока.

— 28 января в Мариинском театре состоится большой вечер „капустник“ в пользу Убжища для престарелых сценических деятелей при Театральном Обществе.

— 1 февраля в Литейном театре группой почитателей В. Н. Давыдова устраивается вечер, сбор с которого пойдет на учреждение стипендии имени артиста.

— Е. Б. Вильбушевич написал одноактный балет в трех картинах и пишет музыку для оперетты.

— В Малом зале консерватории состоялся дневной концерт общества друзей музыки, одно отделение которого целиком посвящено было произведениям молодого композитора Б. Л. Левензона (ученика Римского-Корсакова). Понравились романсы в исполнении Карсавиной и г. Иванцова, фортепианные пьесы в исполнении М. А. Кауфман и виолончельные (г. Мальмгрен).

— 20 января в Михайловском театре состоится демонстрация воспитательной системы ритмической гимнастики Жака Далькроза, приѣзжающего с 15 своими учениками.

— В театре „Миниатюр“ начинается серия дневных лекций по искусству, с прениями на тему лекции. Первый реферат Сергея Боброва на тему „Основы новой русской живописи“ — будет иллюстрирован туманными картинами.

— Спектакли итальянской оперы, вследствие пожара Нового театра Народного Дома, идут в Большом зале консерватории. Во главе труппы — Баттистини; Лина Кавальери не приехала, и антреприз предстоит с нею суд.

— Собрания нового кабаре „Бродячей собаки“ происходят два раза в неделю, по средам и субботам; вход исключительно по рекомендации кого-либо из устроителей.

— С значительным опозданием отмечен в Александринском театре юбилей „Ревизора“ новой постановкой комедии с частично-измененным составом. Репетируются теперь „Свѣтит да не грѣет“ для юбилея Мичуриной и „Маскарад“.

— Только что вышедший отчет императорских театров за сезон 1910—1911 г. дает следующие цифры сборов во всех казенных театрах столиц. В Петербурге русских драматических спектаклей состоялось 272, сбор с которых равнялся 345,789 р., русских оперных спектаклей 167 (сбор 559,274 р.), балетных 49 (177,956 р.), французских 99 (100,656 р.); сверх того, было 23 немецких спектаклей 45 гастролей московского Художественного театра.

В Москве русских драматических спектаклей состоялось 240 со сбором в 264,138 р., русских оперных 180 (сбор 456,541 р.) и балетных 51 (126, 983 р.).

— На спектакли старинного театра написана г. Авелем пародия „Фуэнте Аграфена или Овехуна гитана“, муз. Риллиса. Это „представление в стиле Старинного театра“ уже прошло через цензуру и намечено к постановке в одном большом благотворительном концерте.

ПРОВИНЦІЯ.

АЛЕКСАНДРОВСКЪ, Екатериносл. губ.

(От нашего корреспондента).

25 ноября п.г. в театре Мовчановского, при полном сборе состоялся концерт А. Д. Вальцевой. В концерт принимали участие: Виарди (баритон), Симбирский (тенор) и Таскин (рояль). Несмотря на некоторое увядание таланта знаменитой пвицы, публика осталась довольна ею. Материальный успех был очень хорош.

1 декабря п.г., в зале Коммерческого Училища состоялся концерт знаменитого скрипача Л. С. Ауэра, при участии лауреата Петербургской Консерватории Льва Пышнова. Концерт сопровождался большим успехом, выпавшим, главным образом, конечно, на долю г. Ауэра. Материальный успех очень хороший.

Теперь в театре Мовчановского играет еврейская труппа (драма и оперетта) А. Н. Ратштейна. Довольно большой состав ее имеет успех у публики только малокультурной. Подробности о них постараюсь сообщить в следующей корреспонденции. Сбор не важный. Г. Ратштейн предполагает играть здесь еще с месяц.

В городе существуют 4 бископа, предполагается открытие пятого. В одном из них выступает труппа „Миниатюр“, в другом — чемпионат Ярославцева, в состав 11 борцов.

А. М. Заславский.



БИБЛИОГРАФІЯ.

Журнал „Путь“. Под редакцией И. А. Блюсова. Книга I и II.

Каждый день приходят известия о выходе в свет все новых и новых журналов.

Широкошпательная реклама, беззащитная узурпация авторских имен, изобилие обещаемых премий — часто сбивают с толку легковѣрного и падкаго на шумиху провинциального читателя.

Кряхтя, посылает он в декабрь подписные деньги, получает два-три худосочных книжки, „альбом красавиц“ (в лучшем случае!), а затем... пишет отчаянный „письма в редакцию“, жалуясь горько на разложение писательских нравов: журнал-то, приказал долго жить...

Старая картинка!

Разсчитанный, очевидно, на провинциальную публику, — журнал „Путь“ выгодно отличается от подобной журнальной макулатуры. Все в нем просто, без затей, без рекламной шумихи.

„Разказы безъ названія“ И. Бунина написаны с обыкновенной для этого автора задушевностью и лиризмом.

Разказъ В. Муйжеля „У моря“ вызывает, правда, грустное недоумѣніе: шаблонность фабулы, блѣдный, вымученный языкъ, принятый за волосы психофизиологическій анализъ.

Популярно и тепло написан очеркъ Чехихина о Добролюбовѣ. Ярко освѣщены никитинскіе дни въ Воронежѣ въ письмахъ г-жи Дмитріевой. Вторая книга составлена разнообразнѣй. Въ беллетристическомъ отдѣлѣ выдѣляются „Сказка“ М. Горькаго и „Посмертный разказъ“ — В. Гофмана. „Сказка“ написана ярко и красочно, а психологическій конфликтъ между чувствами матери и гражданки воспроизведенъ удивительно тонко и проникновенно. Разказъ Гофмана полонъ, такъ свойственной безвременно умершему писателю мягкости, недоумѣнности передъ жизнью съ ея загадками и тонкаго анализа. Образно и интересно написана статья И. Шмелева о посмертныхъ произведеніяхъ Л. Толстого. Памяти Сѣрова посвящены статьи И. Рѣпина и С. Мамонтова.

Хроника внутренней и иностранной жизни, немного критики, библиографія.

Недорога цѣна журнала (3 руб. въ годъ), характеръ всѣхъ статей выдержанный и прогрессивный.

М. В. Орловъ.



Кн. Сергей Волконский. Человѣкъ на сценѣ. Изд. „Аполлона“. С. Петербургъ, 1912 г.

Книга кн. С. Волконскаго — книга для немногихъ. Она совершенно лишена того, что такъ любитъ «широкая пу-

блика», ее нельзя перелистать, просмотреть и отложить в сторону с приятным чувством, что, вот, прочитана еще одна «серьезная» книга по искусству. Нѣтъ! Съ тѣмъ же глубокимъ внутреннимъ напряженіемъ, съ какимъ авторъ писалъ каждое слово, каждую строку, долженъ и читатель пережить, осмыслить все отъ начала до конца, отъ вступленія до вывода и только тогда, подобно стройному законченному зданію, цѣльная въ своемъ общемъ и гармоничная во всѣхъ своихъ отдѣльных частяхъ выявится основная мысль и станетъ яснымъ, куда и за чѣмъ ведетъ насъ авторъ.

Съ этой основной мыслью, съ этой намѣченной цѣлью, со всѣми выводами, доводами и положеніями можно не соглашаться, можно совершенно отрицать ихъ, но не «безразлично», а только горячо и съ той же стройностью, съ какой самъ кн. С. Волконскій относится къ намѣченнымъ вопросамъ. Для себя онъ ихъ рѣшаетъ окончательно, безповоротно, для него они—вѣра, религія, исповѣданіе. И потому вся книга—это путь исканія, и закрѣпленіе пройденнаго, это напряженное восхожденіе, гдѣ каждая ступень должна быть вырублена въ цѣлинной почвѣ, но разъ вырубленная, должна остаться частью восхожденія. Въ введеніи авторъ даетъ свое credo, онъ говоритъ:

«Отъ ошибокъ—къ правому, отъ нарушеній—къ закону путями смутнаго исканія, изъ глухнхъ зарослей современнаго сценческаго искусства я вышелъ на чистую поляну дрезденской школы ритмической гимнастики Жака Далькроза. Передъ музыкальными картинами, передъ пластическими гимнами, въ сочетаніи временнаго съ пространственнымъ, сливавшими радости зрительныя съ слуховыми, я понималъ, что прикоснулся къ корнямъ того искусства, въ которое хочетъ войти человѣкъ, не того искусства, которому онъ подчиняется у природы взятый и умерщвленный матеріалъ—краску, дерево, мраморъ, звук,—а того, въ которое онъ самъ, живо и, съ плотію и кровію своею изъ жизни входитъ и въ которомъ, вырванный изъ безпорядка, онъ, хотя краткія мгновенія, живетъ и движется и дышетъ по закону Ритма. Предоставляется каждому, кому противенъ застой и дорого движеніе, начать отсюда, куда я пришелъ и идти туда, гдѣ нѣтъ конца—къ художественному совершенству».

Создать полнаго человѣка (актера) путемъ новаго художественнаго воспитанія, основаннаго на сліянности звуковыхъ формъ съ пластическими—вотъ, большая задача будущей сцены. Только при такомъ сліяніи будетъ весь полный человѣкъ (актеръ) дѣйствовать на всего полнаго человѣка (зрителя) и не будетъ одинъ частично выражать, а другой частично воспринимать, не будетъ глазъ и ухо пребывать въ вѣчномъ разладѣ.

Эту ближайшую задачу блестяще разрѣшилъ основатель «Школы Ритмической гимнастики» Жакъ Далькрозъ. Ему посвящена въ книгѣ кн. Волконскаго прекрасная статья.

Вся книга разбивается на пять частей:

«Въ защиту актерской техники». «Донъ Жуанъ» и «Мокрое». «Красота и правда на сценѣ». «Человѣкъ какъ матеріалъ искусства». «Человѣкъ и ритмъ».

Размѣры замѣтки не позволяютъ намъ разобрать всѣ эти статьи въ отдѣльности; остается сказать, что книга кн. Волконскаго должна быть настольной книгой не только «артистовъ», но и «зрителей».

Изданіе очень изящно.

О. К.

П. Глаголинъ. «За кулисами моего театра», СПб, 1911 г.

Большая книга въ 200 страницъ, изданная на великолѣпной бумагѣ. Авторъ, извѣстный петербургскій артистъ, уже не новичекъ въ литературѣ.

Въ свое время имъ выпущены «Новое въ сценическомъ, „искусствѣ“, пьесы для дѣтскаго театра, „Драматическій этюдъ“ Сказка» и пр.

Настоящій сборникъ представляетъ изъ себя рядъ статей автора, разнообразныхъ по содержанію.

О Гордонѣ Крэгѣ, и о Блэкѣ, о Мейерхольдѣ, и о себѣ самомъ, о театальной критикѣ и женщинахъ на сценѣ и пр.

Въ критическихъ замѣткахъ автора есть много интересныхъ и цѣнныхъ мыслей, качество которыхъ, однако, сильно проигрываетъ отъ того тона, которымъ онѣ высказываются. Черезъ всю книгу красной нитью проходитъ, (подчеркиваемая авторомъ) самолюбленность и непогрѣшимость.

Въ вопросахъ же, задѣвающихъ близко г. Глаголина, онъ впадаетъ въ забавныя крайности и изрекаетъ парадоксы, вызывающіе улыбку. Намъ совершенно неизвѣстно, какія жизненныя обстоятельства вызвали у автора огульно отрицательное отношеніе къ театальной критикѣ, къ театальной школѣ и къ женщинамъ на сценѣ.

Правда, г. Глаголинъ въ роли Жанны д'Аркъ пытался замѣнить женщину на сценѣ и за это подвергся нападкамъ газетныхъ хроникеровъ театра.

Но нельзя же личныя неудачныя впечатлѣнія въ послѣдствіи съ гордостью возвести въ догматъ. Авторъ совершенно отрицаетъ театральную критику и прощаетъ театральнымъ Гаррикамъ ихъ всевозможные протесты: изгнаніе театальныхъ рецензентовъ съ театальной территоріи и даже дикую расправу. Правда, авторъ приводитъ нѣсколько примѣровъ неудачной театальной критики, но общіе выводы не убѣдительны. По мнѣнію г. Глаголина, Мочаловъ, послѣ статьи Бѣлинскаго, сталъ играть все хуже и хуже!

Оригиналенъ взглядъ на роль и значеніе неистоваго Виссаріона, кстати сказать, совершенно непризнаваемаго авторомъ. Столь же рѣзки отзывы о театальныхъ школахъ. Высказывая рядъ довольно остроумныхъ парадоксовъ по поводу театальныхъ школъ, авторъ приходитъ къ выводу, что входящій въ театральную школу выйдетъ изъ нея такимъ же бездарнымъ, какимъ вступилъ, и такимъ же посредственнымъ, каковы всѣ поучавшіе въ ней. Говоря о «женщинѣ на сценѣ», авторъ доказываетъ положеніе, что актриса можетъ «брать» лишь въ исключительныхъ примѣрахъ, когда мужественна и гениальна. Успѣхъ актрисы пропадаетъ съ ихъ молодостью, обаяніемъ и красотой; успѣхъ актеровъ возрастаетъ съ ихъ возмужалостью. Доказывать, по мнѣнію автора, что женщина «царитъ на сценѣ», это—доказывать нецѣломудренность театра. Такимъ образомъ, согласно логикѣ автора, Суворинскій «Малый театръ» будетъ цѣломудреннымъ, московскій же «Малый», гдѣ царили десятки лѣтъ Садовская, Никулина, Федотова, Ермолова, Лешковская, увы, не можетъ претендовать на «цѣломудренность»!

Раздѣлавшись съ театральными критиками, школами и актрисами, г. Глаголинъ пишетъ о новомъ искусствѣ и, цитируя отрывки старыхъ статей, доказываетъ преемственность Мейерхольдовскихъ идей отъ него, автора.

Закрывая книгу Глаголина, не лишнюю интереса, поневолѣ хочется цитировать Гаррика, англійскаго актера въ изд. 1781 г., на котораго въ одномъ мѣстѣ ссылается авторъ. «Чтобы познать всѣ источники возвышеннаго, нужно сердце очистить отъ тысячи мелкихъ страстей, иначе онныя будутъ безпрестанно прилипать къ талантамъ и къ роли».

Пусть же не будетъ и намекъ на «страсти», а останется та несомнѣнная любовь автора-актера къ искусству, которая чувствуется въ его сочиненіяхъ.

Ал. Н. В—скій.



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

Издатель А. О. Линкъ.



К. ФАБЕРЖЕ
Придворный Ювелирь.
 Москва, Кузнецкий Мостъ, 4.
БРИЛЛАНТЫ,
ЗОЛОТО,
СЕРЕБРО.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 Г.

НА ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ

„НОВАЯ ЗЕМЛЯ“.

(ГОДЪ ИЗДАНИЯ 3-й).

Временно будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ въ удвоенномъ форматѣ. Цѣна на годъ 2 р. 80 к., на полгода 1 р. 50 к. Журналъ выходитъ при ближайшемъ участіи: Іоны Брехничева, В. Свендицкаго и Н. Клюева.

Годовые подписчики получаютъ приложенія: 1) Іона Брехничевъ—Вселенскіе факелы. 2) В. Свендицкій—Левъ Толстой—православный святой. 3) Н. Дорофѣева—Женищина, Бракъ и Любовь (въ произвед. міровыхъ поэтовъ).

Адресъ редакціи: Москва, Долгоруковская ул., Вѣсковскій пер., 4, кв. 12.

ОБЪЯВЛЕНІЯ



ВСЯКАГО РОДА

какъ по спросу, такъ и по предложенію, имѣютъ



ГРОМАДНЫЙ УСПѢХЪ

въ большой и наиболѣе распространенной на Сѣверномъ Кавказѣ газетѣ

„ТЕРЕКЪ“

бывшая „КАЗБЕКЪ“, издающаяся въ г. Владикавказѣ.

ПОДПИСКА НА ГАЗЕТЫ:

„ТЕРЕКЪ“

Владикавказъ,

„КУБАНСКІЙ КРАЙ“

Екатеринодаръ,

принимается по цѣнамъ редакцій, даже въ разсрочку, во всѣхъ почтово-телеграфныхъ конторахъ Россійской имперіи и заграницею.

ПОДПИСНАЯ ПЛАТА

на годъ съ пересылкой: „ТЕРЕКЪ“—7 руб., „КУБАНСКІЙ КРАЙ“—9 руб.

Тарифъ объявленій:

на 1-й стран. 30 коп., на 4-й—20 к. и на 2-й—40 к. со строки петита.
 Стороннее сообщеніе—50 коп.

За разсылку приложеній—8 руб. за 1000 экземпляровъ.

Адресъ для всякой корреспонденціи:

Издательство „КАЗБЕКЪ“ СЕРГѢЯ КАЗАРОВА, Владикавказъ—Екатеринодаръ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

„СТУДІЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. О. 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 міровыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятки, некрологи, старина. 21) Новыя постановки, выставки, симфоническіе концерты, концертные вечера, любительскіе спектакли, лекціи объ искусствѣ. 22) Отчеты о сѣздахъ: художественныхъ, театральныхъ, литературныхъ. 23) Свистокъ: карикатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библіографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, К. И. Арабажинъ, 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, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергій Волконскій, Dr. K. Hagemann (Hambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкий (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Dr. A. Dschmapp (Berlin), Н. Евренновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. О. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измаиловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Йорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, І. Кордесъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевскій, Б. Лебедевъ (Англія), 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, Ф. Г. Мускатблитъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Польнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземапъ, приват-доцентъ Н. И. Романовъ, И. Рубиновъ (Нью-Йоркъ), проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. А. Стаховичъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Dr. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. Ткачуковъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приват-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвицкій (Болгарія), Н. Эфросъ, Эльскій.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: 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 „Ноее время“, въ магазинѣ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Петровскія лин.) и въ конторѣ типографіи П. П. Рябушинскаго, Путинковскій пер., соб. домъ.

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 петита.
позади текста **50** коп. „ „

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЖУРНАЛА „СТУДІЯ“: Петербургъ, Т-во изд. дѣла и кн. торговли О. Н. Поповой, Гороховая ул., 51. Кіевъ, кн. маг. Л. Издиковскаго (Крещатикъ), Харьковъ, кн. маг. артели газетчиковъ, И. Шнагина (Московская, 2). Одесса, нотный маг. Г. и О. Бальцъ, Дерибасовская, 19 и кнж. маг. „Одесскихъ Новостей“, Дерибасовская, 20. Саратовъ М. П. Ткачуковъ (конт. газ. „Саратовскій Вѣстникъ“). Севастополь, кн. маг. Е. Н. Протопоповой (близъ „Сѣверн. чист.“). Н.-Новгородъ, 1) кн. маг. „Книжный музей“, 2) муз. маг. „Аккордъ“ (Б. Покровка, д. Кемарскаго). Кременчугъ, Н. Михновскій (Докторская ул., д. 35). Тула, кн. маг. „Весна“ (Кіевская ул.). Енакринославъ, Бюро періодическихъ изданій А. М. Плотикинъ и Сынь.