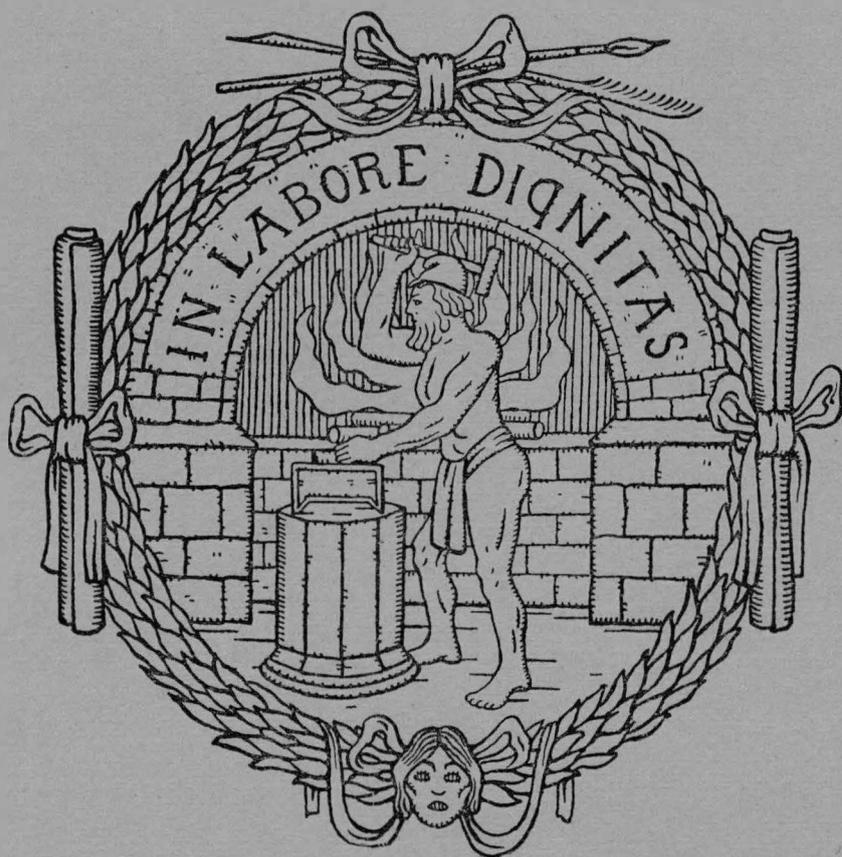


05

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 16 октября 1911 г.

№ 3

ЦѢНА 25 к.

	<p>ВЫСТАВКА ОФОРТОВЪ-ОРИГИНАЛОВЪ ВЪ КРАСКАХЪ И ГРАВЮРЪ ИНОСТРАННЫХЪ ХУДОЖНИКОВЪ. ≡≡≡</p> <p><small>ПЕТРОВКА, САЛТЫКОВСКИЙ ПЕР., Д. № 8, ГАЛЛЕРЕЯ ЛЕМЕРСЬЕ. ТЕЛЕФОНЪ 169-37.</small></p> <p>ПЛАТА ЗА ВХОДЪ 50 К., СЪ УЧАЩИХСЯ 25 К. ОТКРЫТА ОТЪ 10 Ч. ДО 5 Ч.</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

СТУДІЯ

№ 3.

16-го Октября.

1911 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) Мечты и действительность. Ст. Тихона Полнера; 2) Образованный актер. Ст. Ф. Коммиссаржевскаго; 3) О музыкѣ въ драмѣ. Ст. А. Таурова; 4) Поэзія Балаганчика. Ст. А. И. Журина; 5) „Наслѣдники“. Пьеса Г. Хинь, отз. Н. Эфроса. „Отцы и дѣти“, Г. Бара, отз. В. Ермилова; 6) Петербургскія письма, Л. Василевскаго. „Домъ Интермедій“, Устинова; 7) Концертная недѣля: 1) I-й Симфоническій концертъ С. Кусевицкаго, Риземана. Концертъ Керзина. Концертъ Вейнберга, Л. С. Опера Большой театр „Гибель Боговъ“, отз. Риземана. Театръ Зимина „Фигляръ“, отз. Риземана.—Худож. Архитектура, вааніе и живопись, галерея Лемерсье, отз. Деве. „Альфредъ Кубинъ“, характеристика К. и О. Ковальскихъ. За рубежомъ: „Генрихъ Клейстъ“. Письма изъ Берлина, М. Орлова. „Обширная страна“. Письмо изъ Лейпцига Л. Лютера. Новая опера „Ричарда Штрауса“, замѣт. Оръ. Въ арабскомъ театрѣ, Ал. Ник. Вознесенскаго. Хроника.—Москва.—Петербург.—Провинція.

МЕЧТЫ И ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ.

(Бъгльня замѣтки о репертуарѣ).

...Но, вѣдь, всѣмъ хватить мѣста, и новымъ, и старымъ,— зачѣмъ толкаться?
Тригоринъ („Чайка“, Чехова).

ГОДА два назадъ, вернувшись въ Москву изъ прозаической и прѣсной Америки, я прочелъ красочную статью г. Сологуба—„Театръ одной воли“. Не все я въ ней понялъ. Трудно. Пророки всегда говорили „намѣками и образами“. Такъ именно поступаетъ и г. Сологубъ. Вотъ нѣсколько выдержекъ: „...какъ бы различно ни было внѣшнее содержаніе драмы, мы всегда хотимъ отъ нея.. пламеннаго восторга, похищающаго душу изъ тѣсныхъ оковъ скучной и скудной жизни“... „...Театральное зрѣлище, на которое приходятъ смотрѣть для забавы и для развлечения, недолго будетъ оставаться для насъ только зрѣлищемъ. И уже скоро зритель, утомленный смѣною чуждыхъ ему зрѣлищъ, захочетъ стать участникомъ мистерій, какъ нѣкогда (въ дѣтствѣ) былъ онъ участникомъ игры...“

„...Первая мысль, которая могла бы явиться вслѣдъ за признаніемъ театра поприщемъ соборнаго дѣйства, была бы, повидимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, можетъ быть, занавѣсъ, и сдѣлать зрителя участникомъ или даже и творцомъ представленія...“

„Разные бываютъ люди, — думаетъ простодушный (современный) драматургъ, — всякъ молодецъ на свой образецъ“. Ходить въ разныя мѣста, замѣчаетъ обстановку, бытъ и нравы, наблюдаетъ разныхъ людей и, очень похоже все это изображаетъ... Публика въ восторгѣ, — узнаетъ своихъ знакомыхъ и незнакомыхъ, и чувствуетъ себя въ несомнѣнномъ авантажѣ... И ничего этого не надо. Никакого нѣтъ быта, и никакихъ нѣтъ нравовъ, — только вѣчная разыгрывается мистерія. Никакихъ нѣтъ фабулъ и интригъ, и всѣ завязки давно завязаны, и всѣ развязки давно предсказаны, — и только вѣчная совершается литургія. Что же всѣ слова и діалоги? — одинъ вѣчный ведется діалогъ, и вопрошающій отвѣчаетъ самъ, и жаждетъ отвѣта. И какія же темы? — только Любовь, только Смерть...“

Описывая затѣмъ театральное представленіе будущаго (впрочемъ и со сценой, и съ рампой), авторъ замѣчаетъ: „Такова намѣченная форма театрального зрѣлища. И содержаніе, влагаемое въ эту форму, — трагическая игра Рока съ его маріонетками, — зрѣлище рокового истаиванія всѣхъ земныхъ личинъ, — мистерія совершеннаго самоутвержденія. Играя, играю куклами и личинами, — и зримо для міра спадаютъ личины и покровы, — и таинственно открывается единый мой ликъ и, ликуя, торжествуетъ единая Моя воля...“

„...Весь міръ — только декорация, за которою таится творческая душа, — Моя душа... Ритмъ освобожденія — ритмъ пляски. Паѳосъ освобожденія — радость прекраснаго, обнаженнаго тѣла. Пляшущій зритель и пляшущаго зрительница придутъ въ театръ, и у порога оставятъ свои грубыя, свои мѣщанскія одежды. И въ легкой пляскѣ помчатся. Такъ толпа, пришедшая смотрѣть, преобразится въ хороводъ, пришедшій участвовать въ трагическомъ дѣйствіи“.

Правда, въ сборникѣ, гдѣ я прочелъ все это („Книга о новомъ театрѣ“, Спб. 1908 г.), находится стремительная критика такого „демократическаго, соборно-миоотворческаго храма — театра“. Критика эта принадлежитъ перу г. Андрея Бѣлаго. — „Что такое священнодѣйствіе? — спрашиваетъ онъ. — Есть ли это актъ религіознаго дѣйствія? Но какого? Передъ кѣмъ это священнодѣйствіе? И какому богу должны мы молиться? Приглашаютъ ли насъ вернуться къ тѣмъ примитивнымъ религіознымъ формамъ, изъ которыхъ развилась драма?.. Если да, подавайте намъ козла для закланія! Но что мы будемъ дѣлать съ козломъ, послѣ Шекспира?..“ И затрудненіе, конечно, не только въ козлѣ. — Кто будетъ кружиться вокругъ жертвенника, — вотъ вопросъ. — Это мы-то, восклицаетъ г. Бѣлый, — мы всѣ: дама въ стилѣ модернъ, биржевой дѣлецъ, рабочій и членъ Государственнаго Совѣта?.. — „Нѣтъ, ужъ лучше закружиться въ вальсѣ съ хорошенькой барышней, чѣмъ водить хороводъ съ дѣйствительнымъ тайнымъ совѣтником“...

Говоря по совѣсти, такія слова нѣсколько разочаровали меня, но все же я немедленно навелъ справки. Оказалось, есть въ Москвѣ „Новый театръ“ и играютъ въ немъ пьесу г. Федора Сологуба „Мелкій бѣсъ“.

Гос. театр. биб-ка Инв. № 22806
кн. Дунаевскаго

Не скрою, я приближался къ Театральной площади съ нѣкоторымъ трепетомъ.

— А, ну, какъ вдругъ?..—думалось мнѣ.

— Нѣтъ, не можетъ быть!..

„Новый“ театр, однако, какъ оказалось, переименовалъ имя. Онъ назывался теперь „театромъ К. Незлобина“. Все внутри осталось по старому. Капельдинеръ въ приличномъ костюмѣ снялъ пальто и вѣжливо попросилъ „за ваше здоровье“. Никакихъ поползновеній на мой сюртукъ, бѣлье, ботинки—не было. Я вздохнулъ свободнѣе. Сцена, рампа, занавѣсъ оставались на своихъ мѣстахъ. Ни оркестры, ни жертвенника. Правда, кое-какіе тревожные симптомы были налицо: у входа шло „неудовольствіе“ съ опоздавшей публикой, которую стража ни за что не пускала въ „храмъ“; въ зрительномъ залѣ вдругъ наступила кромѣшная тьма; раздались воющіе призывы индійскаго гонга и раздвижная завѣса медленно поплыла въ разныя стороны, открывая сцену. Но... этимъ все дѣло и ограничилось. Самые обыденные актеры играли самую обыденную бытовую пьесу. Играли, правда, хорошо. И постановка оказалась отличною. И пьеса, на мой вкусъ,—талантливой, сильной, идейной. „Простодушный“ драматургъ, видимо, усердно „ходилъ въ разныя мѣста, замѣчалъ обстановку, быть и нравы, наблюдалъ разныя людей и очень похоже изобразилъ все это“. Ни о какомъ „козлѣ“—не было и помину. „Литургійное дѣйство“ отнюдь не вызывало въ зрителяхъ „пламеннаго восторга, похищающаго душу изъ тѣсныхъ оковъ скучной и скудной жизни“... Совсѣмъ напротивъ. Вяло и сумрачно слушала публика мрачную бытовую пьесу. Торопливо (хотя, впрочемъ, съ соблюденіемъ всѣхъ приличій) разобрала верхнее платье и разошлась по домамъ. Что она думала?—не знаю. Я же спрашивалъ себя: гдѣ во всемъ этомъ хоть единый намекъ, хоть единый пробный шагъ въ сторону новаго театра, театра будущаго? И предо мною грубо встало противорѣчіе претенціозной мечты и сѣрой театральной дѣйствительности.

Москва, по части театрального дѣла, городъ избалованный, городъ строгій. Мы давно уже привыкли считать Петербургъ театральной провинціей и снабжать его нанними режиссерами, пѣвцами, художниками, гастролерами. Тамъ торжествуетъ только балетъ. Опера борется съ нами, но не можетъ обойтись безъ московскихъ пѣвцовъ. Передъ успѣхами нашей драмы Петроградъ давно покорно склонилъ голову. И намъ мало этого: мы начинаемъ мечтать объ европейскихъ успѣхахъ, о всемірныхъ завоеваніяхъ. Мы высоко несемъ знамя. Это чувствуется всѣми, и московскіе театральные рецензенты, не безъ основанія, славятся своей кровожадностью и лютостью.

При такихъ условіяхъ, надо было обладать большою смѣлостью, чтобы открыть въ Москвѣ новый драматическій театр. К. Н. Незлобинъ рѣшился на это. На первыхъ порахъ его встрѣтили враждебно. Но несмотря на суровые отзывы печати (моментами переходившіе въ несправедливую травлю), театръ удержался. Самодержавная публика колебалась только въ теченіе перваго сезона, прислушиваясь къ голосу своихъ безответственныхъ совѣтниковъ-рецензентовъ. Въ прошломъ году она вынесла свое рѣшеніе: новому драматическому театру дарована жизнь. Онъ пустилъ корни въ московскую почву. Грозная сила прессы уже не страшна ему. Въ ея власти тормозить успѣхъ, но погубить дѣло можетъ теперь лишь самъ театр.

За первый сезонъ (1909—1910 годовъ) онъ далъ 210 представлений, поставилъ 10 пьесъ и привлекъ 169.100 зрителей (въ среднемъ на каждую пьесу пришло 16.910 зрителей, на каждое представленіе—805).

За второй сезонъ (1910—1911 гг.) 10 новыхъ пьесъ дали, при 201 представленіи, 257.100 зрителей (въ сред-

немъ на каждую пьесу—25.710 зрителей, на каждое представленіе—1279).

Первый сезонъ принесъ убытокъ относительно говоря, не очень большой; второй—окупилъ значительные расходы и далъ прибыль.

■ Какимъ образомъ одержана такая побѣда?

Имена писателей, повидимому, не играли въ ней никакой роли. Новая пьеса Леонида Андреева („Gaudemus“) за 18 представлений привлекла всего 13.500 зрителей, „Васса Желѣзнова“ Горькаго за 10 вечеровъ—12.000. Почти то же сдѣлала „Главная книга“ г. Разумовскаго (12 представлений и 14.000 зрителей). „Не было ни гроша“ Островскаго (14 представлений, 10.000 зрителей) и „Любовь на землѣ“ (6 представлений, 8.200 зрителей). Пьеса г. Ярцева („Милое чудо“) снята съ репертуара послѣ двухъ попытокъ играть ее передъ шумвѣшей публикой (2.200 зрителей).

Виновницами успѣха втораго сезона были три пьесы: „Обнаженная“ (51 представленіе, 76.000 зрителей), „Орленокъ“ (48 представлений, 74.000 зрителей) и „Тайфунъ“ (30 представлений, 33.000 зрителей). Наконецъ, особнякомъ стоитъ старая „Дама съ камеліями“: поставленная въ самомъ концѣ сезона, весною, когда театры пустуютъ, она за 10 представлений сумѣла привлечь 14.200 зрителей.

Что же тянуло публику на „Обнаженную“, „Орленка“ и „Тайфуна“?—Постановка?—Сама по себѣ—едва ли. Можно говорить о богатствѣ и даже изяществѣ постановки „Орленка“ и главнымъ образомъ—„Тайфуна“. Но „Обнаженная“... Она обставлена только-только прилично.

— Игра артистовъ? Имя г-жи Роциной, забравшей въ руки публику?—Конечно, отчасти, и это. Но, вѣдь, „Любовь на землѣ“, при участіи талантливой артистки, сдѣлала очень мало, а „Орленокъ“, безъ нея, далъ 48 блестящихъ сборовъ...

— Пьесы?

Говорить о литературныхъ достоинствахъ „Обнаженной“ было бы странно. Эта французская глупость въ 4-хъ дѣйствіяхъ у человѣка со вкусомъ способна вызвать только досаду. Я боюсь, что не чисто литературныя достоинства привлекали публику и на представленія „Орленка“. Литературная сила Ростана—великолѣпие его стили, блескъ діалога, сверкающія мысли. И какъ разъ все это почти цѣликомъ утрачивается въ русской манерѣ игры. Къ тому же переводъ, хотя и очень хорошій, въ указанныхъ отношеніяхъ не можетъ замѣнить подлинника. Литературныя достоинства „Тайфуна“... по меньшей мѣрѣ, они средняго качества: ловко задуманная, искусно сдѣланная пьеса—односторонняя и легковѣсна.

Мнѣ кажется, однако, что во всѣхъ трехъ драмахъ есть нѣчто общее. Онѣ не касаются „скудной и скучной дѣйствительности“. И „Орленокъ“, и „Тайфунъ“ даютъ сказочную, чуждую публикѣ обстановку и сильныя страсти незаурядныхъ людей. „Обнаженная“ льститъ грезамъ о той любви, которая „сильнѣе смерти“: нѣтъ такой любви кругомъ въ тусклой и сѣрой дѣйствительности и публикѣ хочется хоть въ театрѣ забыться и сладко поплакать о ней. Совершенно тотъ же смыслъ исключительнаго успѣха старенькой и слащавой Маргариты Готье.

Ничего подобнаго нѣтъ въ остальныхъ пьесахъ репертуара втораго сезона.

Очевидно, набирается въ Москвѣ большой контингентъ публики, которая, дѣйствительно, жаждетъ „пламеннаго восторга, похищающаго душу изъ тѣсныхъ оковъ скучной и скудной жизни“... Но куда похищающаго?

Успѣхъ „Тайфуна“, „Обнаженной“, „Дамы съ камеліями“—что, это, побѣда или поражение?

Когда старый Самуэль Джонсонъ хотѣлъ насолить своему пріятелю Гаррику, онъ говорилъ многозначительно:

намекая на репертуарь Дрюри-Лэна: „Сэр! кто живет, чтобы нравиться, должен нравиться, чтобы жить“.

Въ этомъ-ли конечная цѣль театра г. Незлобина? Какъ будто, нѣтъ. Молодой театръ ищетъ, пробуетъ: въ репертуарѣ его вы встрѣтите пьесы и опредѣлившіеся уже русскихъ талантовъ (Андреева, Горькаго, Сологуба), и начинающихъ писателей и такихъ корифеевъ литературы, какъ Мольеръ, Островскій, Гауптманъ, д'Аннунціо, Ростанъ. Можно препираться о достоинствахъ тѣхъ или иныхъ постановокъ, объ исполненіи тѣхъ или иныхъ ролей. Но, оставаясь добросовѣстнымъ, нельзя отказать театру въ честной и неустанной работѣ, въ любви къ дѣлу, въ смѣлой щедрости, въ лучшихъ намѣреніяхъ.

Я думаю, г. Незлобинъ, идя на Москву, разсуждалъ такъ: театральная толпа растеть, существующіе театры не могутъ удовлетворить ее; не могутъ они использовать все цѣнное, что накопляется за годъ въ области драматической литературы. Есть пьесы, есть артисты, есть публика. Почему же не быть театру.

Разсчетъ оказался правильнымъ.

Но по тѣмъ или инымъ причинамъ публика потащила театръ на скользкую дорогу. И лучшія намѣренія въ опасности. Можно-ли специализироваться на „Обнаженныхъ“? Можно-ли вѣчно хлопотать о томъ, чтобы ловко подать боеuf à la mode подъ пикантнымъ соусомъ? Вѣдь, съ каждымъ разомъ придется щедрой рукой усиливать дозы приностей. Можно ли сохранить при этомъ достоинство, энергію въ работѣ, убѣжденность? Кажется, нѣтъ. Это гибель серьезнаго дѣла. Съ другой стороны, не приходится игнорировать и ясной воли самодержавной публики. Гдѣ же выходъ?

Я думаю, онъ въ возвратѣ къ героическому репертуару Шекспира, Кальдерона, Лопе де-Вега...

Но это сложный вопросъ. О немъ—въ другой разъ.

Тихонъ Полнеръ.



ОБРАЗОВАННЫЙ АКТЕРЪ.

По поводу юбилея Эрнста Поссарта.

ЧЕТВЕРТАГО октября театральныи и художественныи Мюнхенъ праздновалъ пятидесятилѣтній сценическій юбилей Эрнста Поссарта.

Я не могъ видѣть на сценѣ этого артиста въ пору расцвѣта его дарованія, меня не было тогда на свѣтѣ, я увидѣлъ его уже „маститымъ генераломъ-отъ-сцены“,

пожалованнымъ дворянствомъ, орденами, я увидѣлъ не просто Поссарта, а фонъ-Поссарта, окруженнаго тѣмъ вниманіемъ, которымъ умѣютъ дарить нѣмцы своихъ заслуженныхъ художниковъ. Тамъ, въ Германіи престарѣлые или больные талантливые люди не подвергаются забвенію общества и правительства, какъ у насъ и не умираютъ подъ заборами!

Поссартъ былъ прежде всего блестящимъ виртуозомъ-техникомъ, и эта его исключительная техника дала ему возможность быть, если не всегда увлекательнымъ, то интереснымъ на сценѣ до старости. У Поссарта разумъ и образованность были художественными руководителями. Онъ показалъ, что и технически безъ большаго внутренняго подъема, можно давать впечатлѣнія вдохновенія.

Конечно, вдохновенный Кайнцъ всегда будетъ дороже театральному зрителю, впечатлѣніе отъ игры Кайнца осталось у меня во много разъ сильнѣе, чѣмъ отъ игры Поссарта, но и Кайнцъ съ од-

нимъ вдохновеніемъ безъ той изумительной техники, которой онъ владѣлъ, безъ той работы, которую онъ надъ собой продѣлывалъ, не былъ бы такъ разнообразенъ, такъ всегда по-новому увлекателенъ въ безчисленномъ рядѣ своихъ ролей.

И Кайнцъ, и Поссартъ, несмотря на различіе дарованій, были актерами той школы, которая у насъ въ Россіи мало любима, но, тѣмъ не менѣе, необходима для актера. Эта школа отвергаетъ столь прославленную у насъ игру только „нутромъ“, ту игру, когда какой-нибудь актеръ Ивановъ, несмотря на внутренній огонь, не даетъ ни стилиа роли, ни рисунка, когда актеръ Ивановъ во всѣхъ



А. П. ЛЕНСКІЙ.
(Къ трехлѣтію со дня смерти).

„ПСИША“—Ю. Бьялева.



Рис. ЭЛЬСКАГО. Г. ЧАРГОНИНЪ.

Репродукція воспрещена.

роляхъ остается Ивановымъ, и его Гамлетъ отличается отъ Чацкаго, въ смыслѣ стили, только парой нелѣпыхъ трафаретныхъ „театральныхъ“ жестовъ и нарядомъ. А Кайницъ и Поссартъ могли быть въ стилѣ роли и безъ „костюма“.

За послѣднее время, благодаря такъ называемымъ „исканіямъ“ лучшихъ людей театра, требованія, предъявляемыя къ сценическому представлению, какъ къ гармоничному сочетанію всѣхъ искусствъ, центромъ которыхъ является игра актера, стали гораздо значительнѣе, чѣмъ они были въ пору расцвѣта дарованія Поссарта. Но, несмотря на это, тѣ „правила“ для актера, которыя Поссартъ вынесъ изъ опыта своей сорокалѣтней артистической и педагогической дѣятельности и изложилъ въ рядѣ статей, озаглавленныхъ „Der Lehrgang des Schauspielers“,—въ извѣстной своей части не потеряли свѣжести и даже новизны и для современнаго актера.

Поссартъ опровергъ утверждение, будто техническая работа парализуетъ талантъ актера, который долженъ проявлять себя свободно, не будучи связанъ никакими внѣшними формами, утверждение, ни на чемъ не основанное.

Развѣ ежедневныя механическія упражненія музыканта мѣшаютъ его фантазіи, а не наоборотъ,—не даютъ ей крыльямъ больше свободы?

Развѣ законы рисунка, метрики и рѣзмы парализуютъ дарованіе живописца и поэта?

Конечно, нѣтъ.

А въ театральномъ мірѣ и до сихъ поръ довольно часто думаютъ наоборотъ.

Поссартъ въ вышеназванныхъ правилахъ писалъ, что театральная школа должна дать будущему актеру „чистый нѣмецкій выговоръ“, она должна съ помощью гимнастическихъ упражненій развить его тѣло и лицо, должна научить его „стоять, выходить и ходить по сценѣ“.

Поссартъ настаивалъ на томъ, что актеръ долженъ быть человѣкомъ образованнымъ, и готовилъ въ теченіе своей педагогической дѣятельности такихъ актеровъ. Благодаря ему и ему подобнымъ, нѣмецкій актеръ, въ смыслѣ культурности, стоитъ теперь на значительной высотѣ. Поссартъ считалъ, что въ ученикѣ „необходимо развить вкусъ къ поэтикѣ, къ изящному, необходимо научить его французскому и англійскому языкамъ, познакомить его съ литературой, съ исторіей театра и музыки, чтобы онъ могъ позднѣе оцѣнить поэтическое произведеніе, уяснить смыслъ роли и сдѣлать цѣльнымъ ее изображеніе“.

Поссартъ справедливо считалъ, что актеромъ можетъ быть только тотъ, кто долго и неутомимо работалъ надъ собой. „Нужно всегда и всегда внушать начинающему лицедѣю, что онъ не долженъ осмѣливаться брать на себя актерскую работу, пока не будетъ господиномъ своихъ движеній, рѣчи и мимики; только тотъ ученикъ можетъ увѣренно рассчитывать на продолжительность своихъ

успѣховъ и карьеры, кто не жалѣлъ трудовъ, былъ старателенъ и терпѣливъ и положилъ въ возможно большее время на свое техническое и теоретическое развитіе“.

Разсуждая такъ, Поссартъ считалъ, однако, техническое и теоретическое развитіе „необходимымъ“ только „для средняго таланта“, для генія же оно, по мнѣнію Поссарта, только „преимущество“. Съ этимъ нельзя согласиться, потому, что сценически необразованный, пользуясь терминомъ Поссарта,—„геній“ будетъ всегда только „среднимъ талантомъ“, для того, чтобы быть „геніальнымъ“ актеромъ, сценическое образованіе такъ же необходимо, какъ знаніе законовъ гармоніи для того, чтобы быть геніальнымъ музыкантомъ; можно писать музыку и не зная гармоніи, но знаніе ея развязываетъ крылья фантазіи, даетъ ей необходимое разнообразіе.

Самъ Поссартъ, говоря объ актерахъ, которыхъ онъ подводилъ подъ разрядъ „геніевъ“, о Людвигѣ Девриентѣ и Зейдельманѣ, писалъ, что первому „не повредило бы“, если бы его голосъ былъ сильнѣе развитъ, а второго „никто бы не упрекнулъ“, если бы онъ долготѣнней работой „побѣдилъ неповоротливость своего языка“. Наконецъ, развѣ не на пользу было бы и самому Поссарту, если бы онъ могъ играть не только декламационнымъ тономъ,—(отъ котораго, между прочимъ, старался отдѣлаться, но школа, которую онъ прошелъ и первые годы сценической дѣятельности, лишили его способности сдѣлать это),—но и театрално просто? Говорю, — „театрално просто“, потому, что сценическая простота не похожа на простоту жизненную; ея добиваются путемъ трудной технической работы; простота театральная это технически развитая жизненная простота, она даетъ иллюзію простоты жизненной. Чтобы не говорили натуралисты, а театръ всегда останется театромъ, иллюзіей жизни, онъ не можетъ и не долженъ быть ея копией, какъ и вообще искусство не можетъ быть ея отраженіемъ,—для этого есть фотографія, простая и движущаяся, а современемъ для любителей копій выдумаютъ и говорящую. Въ художественномъ произведеніи важны чувства и мысли художника; искусство это преображеніе жизни художникомъ, идеализація матеріальнаго или матеріализація идеальнаго, а не изображеніе въ натуральномъ видѣ въ тысячахъ вариантовъ безъ всякаго внутренняго содержанія съ пошленькой моралью, привѣшанной, подобно хвосту, всего того, что надоѣло намъ въ жизни, что мы хотимъ забыть въ минуты просвѣтленія нашего „Я“. По выраженію Толстого, натуралистическій театръ „самое пошлое и презрѣнное дѣло“.

„ПСИША“—Ю. Бьялева.



Рис. ЭЛЬСКАГО.

Репродукція воспрещена.

Говоря о мимикѣ и пластикѣ, Поссартъ, какъ и театральная школа его времени, да и почти всѣ современныя школы, забываетъ о томъ, что для гармоніи внутренняго содержанія роли съ рѣчью и мимикой, необходимо, чтобы ритмъ рѣчи и мимика актера, подъ послѣдней я подразумеваю не только сокращенія мышцъ лица, но и всего тѣла, отвѣчалъ бы ритму его чувствъ и мыслей въ данной роли.

Всякій человѣкъ, получающій впечатлѣніе извнѣ, реагируетъ на него цѣпью чувствъ и мыслей, слѣдующихъ одно за другимъ въ извѣстномъ ритмѣ, зависящемъ отъ качества и силы впечатлѣнія; этотъ внутренній ритмъ передается прежде всего мимически, конечно, соритмичными съ внутреннимъ ритмомъ движеньями лица и тѣла. Эти движенья обыкновенно вовсе не иллюстрируютъ, какъ думаютъ нѣкоторые преподаватели пластики, мысли и чувства; они представляютъ собою ту музыку, которая своимъ ритмомъ вызываетъ въ внутреннемъ мірѣ лица, за ними наблюдающаго, ощущенія, подобныя ощущеніямъ того, кто первый получилъ и передалъ свое впечатлѣніе.

Слово слѣдуетъ только тогда, когда эти ощущенія уже вызваны у воспринимающаго лица; оно только поясняетъ ихъ, дѣлаетъ болѣе грубыми. Ясно, что мимика безконечно вѣрнѣе слова. Недаромъ Метерлинкъ говорилъ, что молчаніемъ можно сказать гораздо больше, чѣмъ словами. Но говорить на сценѣ молчаніемъ можно только тому, кто работалъ надъ техникой пластическаго ритма.

„Жестъ,—говорилъ Дель Сартъ,—это главный и первый повѣренный сердца; онъ выражаетъ чувство; онъ раскрываетъ мысль. Однимъ словомъ, онъ духъ, а слово только его буква. Жестъ параллеленъ, получаемому впечатлѣнію; слѣдовательно, онъ всегда предшествуетъ слову, которое представляетъ собою только обдуманное и опредѣленное выраженіе“.

Слова, когда они нужны на сценѣ, чтобы не нарушить стройности уже вызванныхъ мимикой ощущеній, должны непремѣнно слѣдовать въ ритмѣ, зависящемъ отъ мимическаго.

Какъ мы не говоримъ на сценѣ всего того количества словъ, которое сказали бы въ жизни, а пользуемся только типичными, значительными, такъ мы не можемъ

и дѣлать на сценѣ всѣхъ тѣхъ движень, которыя сдѣлали бы въ жизни,—они будутъ производить впечатлѣніе неопредѣленности и ненужности.

Умѣнію отбирать нужные жесты, умѣнію чувствовать и анализировать ритмъ своихъ переживаній и передавать ихъ соритмичной мимикой и рѣчью, этимъ самымъ главнымъ изъ актерскихъ искусствъ, необходимо учиться каждому будущему актеру.

Искусству ритмики должны учиться лица, готовящіяся къ сценѣ, также, какъ дикціи; это—азбука театрального искусства, но азбука нелегкая, знаніе которой достигается упорнымъ и долгимъ трудомъ.

Для изученія ея слѣдовало бы устраивать особыя студіи, гдѣ будущіе актеры могли бы сосредоточиваться на получаемыхъ извнѣ впечатлѣніяхъ, ярко вызывать ихъ въ себѣ и учиться передавать.

Для этого, какъ руководство, могли бы служить великія пластическія произведенія. Ученики, разбираясь въ тѣхъ чувствахъ и мысляхъ, которыя волновали художника во время созданія этихъ произведеній, сами проникались бы ими, а потомъ, сначала по готовому образцу, а послѣ свободно въ своей транскрипціи передавали бы тождественныя мысли и чувства. Подобная работа будетъ той технической гимнастикой, какая существуетъ во всѣхъ другихъ искусствахъ. Всѣ начинаютъ съ копии, затѣмъ идетъ свободное подражаніе, и, наконецъ, художникъ поднимается до композиціи.

Пособіемъ должна служить также музыка, самое ирраціональное изъ всѣхъ искусствъ. Такой же

разборъ музыкальныхъ произведеній, какъ пластическихъ, проникновеніе въ нихъ и потомъ мимическое изображеніе своихъ переживаній, вызванныхъ ими, все это необходимо при изученіи ритмики.

Къ сожалѣнію, такихъ студій не устраиваютъ. А въ современныхъ театрахъ, при той спѣшной работѣ, которую приходится почти всегда дѣлать актерамъ, для работы надъ ритмикой каждой роли безъ школьной подготовки нѣтъ времени, да и работа эта безъ инкольного фундамента немислима.

На сценическую работу актера Поссартъ смотрѣлъ, какъ на высокій священный долгъ. Онъ сравнивалъ подмостки съ церковной кафедрой. Онъ говорилъ, что весь день долженъ быть для актера „только подготовкой“ къ вечернему представленію.



Репродукція воспрещена.

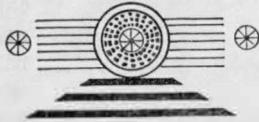
Кулагинъ—Нелидовъ.

Говоря о матеріальномъ вознагражденіи актера, онъ не могъ отрицать его необходимости, но въ тоже время вспоминалъ слова Листа:

„Священникъ долженъ жить для алтаря, а не алтаремъ“.

Идеальное отношеніе Поссарта къ театральному искусству и его педагогическая дѣятельность, направленная на то, чтобы сдѣлать актера образованнымъ художникомъ, должны, мнѣ кажется, заставить каждого любящаго театръ вспомнить теперь о немъ.

Ө. Коммисаржевскій.



О МУЗЫКѢ ВЪ ДРАМѢ.

Въ № 1 „Студіи“, въ интересномъ „разговорѣ“ кн. Сергѣя Волконскаго мое вниманіе привлекло, главнымъ образомъ, слѣдующее мѣсто:

„... Тамъ, гдѣ музыки нѣтъ,—въ драмѣ можно посмотреть на ритмическую гимнастику и съ третьей еще стороны. Вѣдь, музыка—регуляторъ движенія. Почему бы не задаться ритмически поставить цѣлую драму *), греческую трагедію, напримѣръ? Почему бы не подложить музыку подъ текстъ и всѣ движенія не разучить согласно ритма этой музыки, которая сама была бы музыкальнымъ выраженіемъ стихотворнаго ритма?“

„Музыка была бы тогда чѣмъ-то въ родѣ невидимаго режиссера **). Она можетъ то усиливаться, то ослабѣвать, иногда совсѣмъ пропадать, для зрителя, а для исполнителя будетъ всегда оставаться слышима, какъ далекій регуляторъ“.

Я прочиталъ эти цѣнныя для меня слова, и переживанія не очень далекаго прошлаго снова ожили во мнѣ и воскресили въ моей памяти тѣ трепетные дни, когда мысль моя настойчиво стремилась осознать и вылить въ наглядныя формы мое чувство, мою горячую вѣру въ ту громадную роль, которую можетъ сыграть музыка въ драмѣ въ качествѣ ритмическаго регулятора, въ качествѣ мощнаго вспомогательнаго элемента сценическаго творчества.

Въ эти дни (6 сентября 1908 г.) мною были произведены опыты сопровожденія музыкой репетицій „Дяди Вани“.

Вотъ какъ передаетъ свои впечатлѣнія г. А., присутствовавшій на одной изъ репетицій.

„Интересный опытъ былъ произведенъ на-дняхъ въ общедоступномъ театрѣ гр. Паниной **), однимъ изъ режиссеровъ этого театра А. Я. Таировымъ, при постановкѣ чеховскаго „Дяди Вани“.

Исходя изъ теоріи Фр. Ницше о музыкальномъ происхожденіи драмы, А. Я. Таировъ ведетъ репетиціи подъ непрерывный аккомпаниментъ мелодій Чайковскаго и Шопена. Этимъ путемъ онъ надѣется вызвать у исполнителей совершенно новыя, непосредственно глубокія переживанія, объединенныя къ тому же у всѣхъ однимъ общимъ настроеніемъ, неизбежно влекущимъ за собой истинный внутренній ансамбль, столь трудно достижимый обычными пріемами ансамбля внѣшняго.

Результаты опытъ далъ блестящіе, съ первыми же звуками рояля исполнители одни за другими, по степени ихъ музыкальности, стали невольно подчиняться заключенному въ мелодіи ритму. Съ каждымъ тактомъ ритмичность эта росла, глубже и глубже захватывала всѣхъ, переходя въ глубокія внутреннія переживанія, одинаково

*) Курсивъ мой.

**) Въ Петербургѣ.



Рис. Деве. Степанида—О. И. Миткевичъ.
„ПСИША“—Ю. Бьялева.

охватившія всѣхъ исполнителей. Въ антрактахъ нѣкоторые изъ нихъ не въ силахъ были сдержатъ рыданій, явившихся реакціей пережитаго подъема. Всесильный ритмъ захватилъ и мою душу и, заставивъ позабыть обо всемъ, глубоко погрузилъ ее въ чеховское настроеніе“.

Замѣтка эта была снабжена слѣдующимъ примѣчаніемъ редакціи: „Авторъ этой замѣтки безусловно образованный и искренній театраль. Тѣмъ печальнѣе, что о такомъ фактѣ, какъ искусственная прививка актеру настроенія, вдохновенія,—онъ говоритъ серьезно“.

Опыты, производимые мною, были мнѣ такъ дороги, что я не могъ оставить безъ отвѣта это „примѣчаніе редакціи“.

Понятно, не въ роли „искусственной прививки настроенія актеру“ представлялась мнѣ музыка. Прививать, и притомъ искусственно, можно только то, чего нѣтъ внутри организма. Я-же считаю, что элементы настроенія и вдохновенія живутъ въ душѣ каждого истиннаго актера и, слѣдовательно, ихъ надо не прививать, а просто вызывать къ наиболѣе интенсивной жизни, т.-е. создать условія, благоприятныя для ихъ развитія и проявленія. И, вотъ, однимъ изъ самыхъ могущественныхъ условій я считаю музыку. Роль ея, по моему, безконечна и, воистину, грѣшно не использовать ея.

Ритмъ музыкальныхъ, тщательно подобранныхъ пьесъ помимо воли актеровъ, а, слѣдовательно, незамѣтно для нихъ завлекаетъ ихъ, подчиняетъ, придаетъ всему исполненію особый музыкальный оттѣнокъ, т.-е. помогаетъ имъ подойти къ истинному ритму автора, въ данномъ случаѣ, Чехова.

Ансамбля можно добиваться двумя путями: либо внешним—безчисленными репетициями, тщательной разработкой mise en scène, внешним регулированием пауз и тонов, что стѣсняет индивидуальность актера, ставя его въ строгія, почти математическія рамки; либо внутренним—намотивъ только общій стиль исполненія и необходимѣйшія mise en scène, режиссеръ добивается того, чтобы ансамбль явился результатомъ индивидуальных переживаній исполнителей, свободно имъ выявляемыхъ, но сливающихся въ идеалъ въ одно гармоническое цѣлое. Здѣсь идетъ взаимная содружеская работа. И вотъ на помощь такой работѣ, такому ансамблю, къ которому, по моему глубокому убѣжденію, ведутъ пути новаго театра, я призываю музыку (этого „невидимаго режиссера“ по удачному выраженію кн. С. Волконскаго), ибо, раскрывая наши сердца, она помогаетъ проявиться заложеннымъ въ насъ, но часто дремлющимъ началамъ собранности, т.-е. внутренняго ритмическаго единенія въ сценическомъ творествѣ.

Теперь, я надѣюсь, понятно, почему приведенная выше цитата изъ „Разговора“ такъ цѣнна для меня. Я впервые встрѣтилъ въ театральной литературѣ указаніе на то, что мысль о значительности музыки для драмы живетъ въ сознаніи людей близкихъ театру и, слѣдовательно, мало-по-малу прокладываетъ себѣ путь къ жизни.

И, въ самомъ дѣлѣ, отчего театру драмы не воспользоваться музыкою, разъ онъ пользуется живописью и вообще всѣмъ, что помогаетъ ему создать законченный спектакль. Почему актеру не воспользоваться помощью музыки для выявленія внутренняго образа, разъ для

выявленія внѣшняго онъ пользуется гримомъ, костюмомъ, жестомъ.

Почему на репетиціи не прибѣгнуть къ помощи музыки въ качествѣ „невидимаго режиссера“ и не оставить ее на спектаклѣ въ качествѣ „далекаго регулятора?“

Лучшимъ доказательствомъ значенія музыки для драмы мнѣ представляется то, что писатель наиболѣе близкій намъ, наиболѣе чутко отразившій наши затаенныя, неосознанныя еще предчувствія, Антонъ Павловичъ Чеховъ, несомнѣнно чувствовалъ и признавалъ ея силу. Во всѣхъ его пьесахъ въ наиболѣе проникающихъ въ душу мѣстахъ, музыка играетъ далеко не послѣднюю роль.

Для примѣра вспомните хотя бы его ремарки изъ „Трехъ сестеръ“.

Тузенбахъ „сидится у піанино... тихо наигрываетъ“ (1-й актъ).

„За сценой игра на скрипкѣ“ (1-й актъ—2 раза).

„Восемь часовъ вечера, за сценой едва слышно играютъ на гармоникѣ“ (2-й актъ).

„Федотикъ и Родэ показываются въ залѣ; они садятся и напѣваютъ тихо, наигрывая на гитарѣ“ (2-й актъ).

„На улицѣ гармошка, нянька поетъ пѣсню“ (финаль 2-го акта).

„Въ домѣ играютъ на рояли Молитву Дѣвы“ (4-ый актъ).

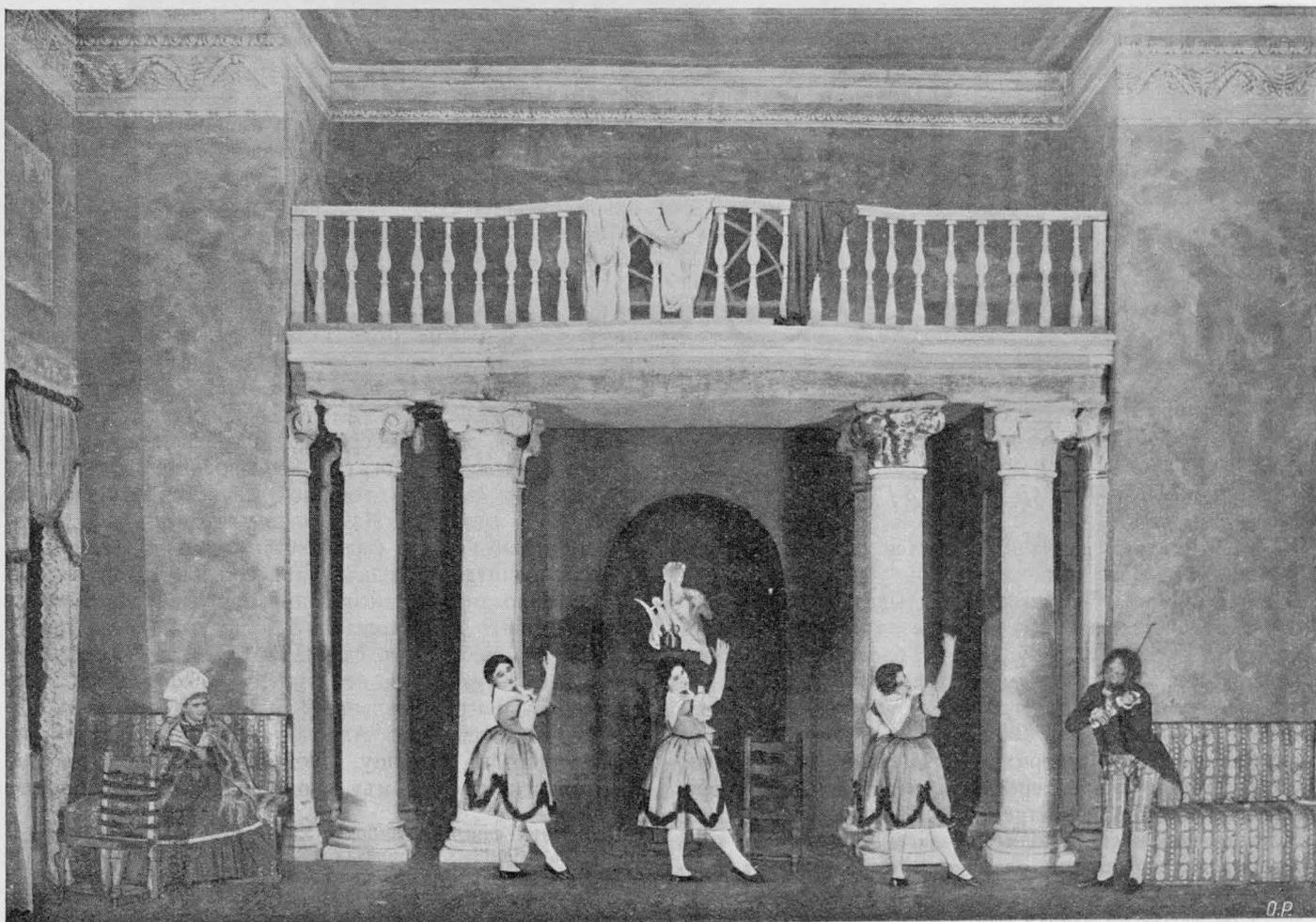
„Слышно, какъ гдѣ-то далеко играютъ на арфѣ и скрипкѣ“ (4-й актъ).

„Бродячіе музыканты, мужчина и дѣвушка играютъ на скрипкѣ и арфѣ“ (4-й актъ).

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

2-й актъ.

„ПСИША“.



„За сценой музыка играет марш“ (4-й акт).

И этот марш сопровождает всю послѣднюю часть акта, неизмѣнно оставляющую глубокое впечатлѣніе даже въ исполненіи среднихъ труппъ.

А финаль 1-го и послѣдняго актовъ „Дяди Вани“ развѣ не сопровождается гитарой Телѣгина?

Или финаль 1-го акта „Вишневаго сада“ — „пастухъ играетъ на свирѣли“; или во 2-мъ актѣ — „еврейскій оркестръ“.

А весь третій актъ, такой напряженный, такой трепетный, развѣ не разворачивается на фонѣ музыки, заканчиваясь знаменитыми репликами Лопахина:

„Музыка играй!“ и ремаркой Чехова: „Играетъ музыка“.

„Любовь Андреевна опустила на стуль и горько плачетъ“.

И, замѣтите, всѣ эти ремарки вкраплены Чеховымъ въ самыя значительныя мѣста пьесы, ибо онъ, очевидно, чувствовалъ, что при помощи музыки то или другое мѣсто лучше и глубже проникнетъ въ душу и актера, и зрителя.

Еще въ большей степени прибѣгаетъ къ музыкѣ Леонидъ Андреевъ въ своихъ трагедіяхъ „Черныя маски“, „Анатома“, „Океанъ“ *).

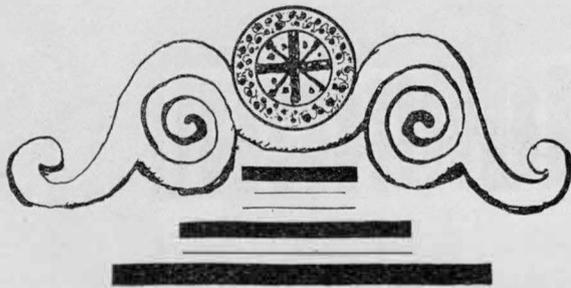
Таковы попытки использования музыки со стороны драматурговъ.

Попытки композиторовъ въ этой области, пожалуй, еще значительнѣе. Стоитъ только вспомнить о специально написанной музыкѣ къ „Антигонѣ“, „Сну въ лѣтнюю ночь“, „Гамлету“, „Бурѣ“, „Эгмонту“, „Снѣгурочкѣ“, „Ганнеле“ и др.

Въ этихъ, идущихъ съ разныхъ сторонъ, попыткахъ таится, по-моему, предчувствіе той важной роли, которую можетъ сыграть въ драмѣ музыка, въ нихъ скрыты, на мой взглядъ, несомнѣнное оправданіе дальнѣйшихъ исканій и надежда достиженія.

Къ этимъ исканіямъ не долженъ оставаться равнодушнымъ и ихъ главный виновникъ — театръ.

Александръ Таировъ.



ПОЭЗІЯ БАЛАГАНА.

Е СЛИ намъ случайно удастся посмѣяться отъ души на какомъ-нибудь простонародномъ спектаклѣ, мы какъ бы стыдимся нашей случайной естественности и, презрительно пожимая плечами, говоримъ: «Фу, какой балаганный фарсъ». Ужъ будто бы «балаганные фарсы», т.-е. настоящіе балаганные фарсы, а не опереточныя марки, такъ-таки ничего другого не заслуживаютъ, кромѣ презрѣнія». Такъ говоритъ И. Щегловъ въ недавно вышедшемъ, очень интересномъ, «изслѣдованіи современнаго народнаго театра». Далѣе онъ вспоминаетъ «истинно-комическія сцены» балаганнаго фарса, «отъ которыхъ надрывались одинаково отъ смѣха и про-

*) На западѣ къ музыкѣ прибѣгаетъ Метерлинкъ и Д'Аннунцио (Мученичество св. Себастьяна).

стонародная публика и случайные интеллигентные зрители».

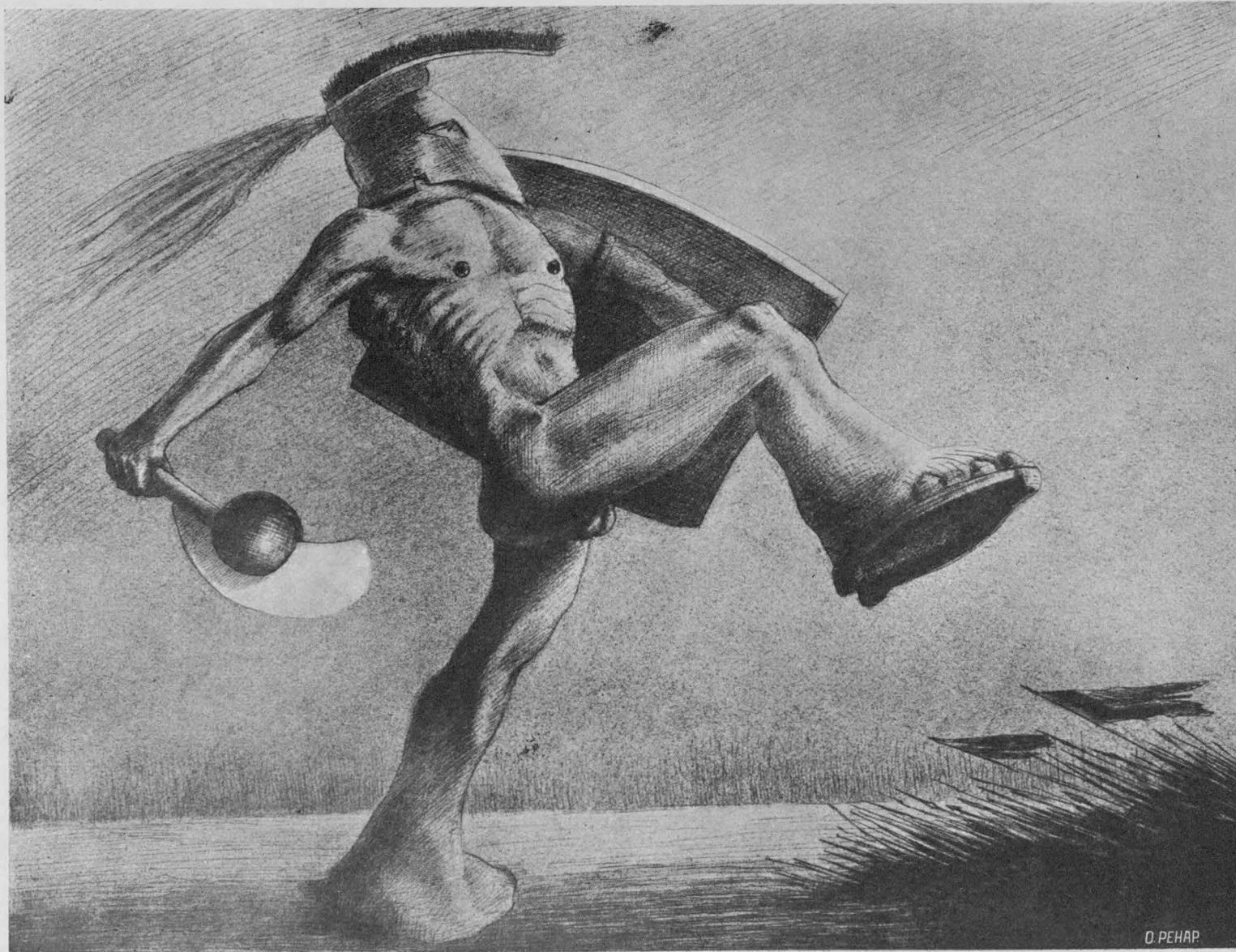
Во многихъ этихъ фарсахъ и другихъ произведеній народной драмы еще Достоевскимъ отмѣчена «преемственность преданія» историческаго и литературнаго. Въ народной трагедіи «Царь Максемьянъ и его непокорный сынъ Адольфа», по свидѣтельству Алексѣя Веселовскаго, «поразительно распространенной» въ низшихъ слояхъ народа, Щегловъ предполагаетъ «аллегорическое представленіе печальной памяти исторіи царя Петра и царевича Алексѣя». Эта историческая «догадка» Щеглова, основанная на сходствѣ отношенія царя Максемьяна къ его сыну Адольфу съ извѣстнымъ историческимъ фактомъ, подтверждается еще сценой съ Иноземнымъ рыцаремъ, выступающимъ защитникомъ Адольфы. Здѣсь легко установить аналогію Иноземнаго рыцаря съ австрійскимъ императоромъ Карломъ VI, пріютившимъ Алексѣя и заступавшимся за него передъ царемъ такъ, что Петръ даже угрожалъ «цесарю» войной. Изъ литературныхъ произведеній, отразившихся въ этой народной трагедіи, В. Каллашъ указываетъ на «Житіе св.-мученика Никиты». (Памятники старинной литературы). Въ сценѣ смерти царя Максемьяна замѣтно несомнѣнно вліяніе апокрифическаго сказанія «Преніе живота со смертью». Время появленія пьесы «Царь Максемьянъ» точно не установлено, и отнесеніе Щегловымъ первыхъ представлений ея къ петровской эпохѣ опровергается цѣлымъ рядомъ статей въ «Этнографическомъ обозрѣніи» за 1897 и 98 г., изъ которыхъ видно, что имена Максимилиана и Адольфы попадаютъ въ апокрифахъ и другихъ старинныхъ рукописяхъ гораздо ранѣ XVIII вѣка.

Содержаніе этой «преемственной» трагедіи по списку, составленному матросомъ Бѣлоусовымъ въ началѣ XIX в. и опубликованному Н. Виноградовымъ въ «Извѣст. отдѣл. русск. яз. и слов. Имп. акад. наукъ за 1905 г.» состоитъ въ слѣдующемъ: *).

«Великій грозный царь Максемьянъ, покоритель чуждыхъ странъ», возсѣвъ на престолѣ и облачившись въ свои «царскія принадлежности», спрашиваетъ черезъ своего «магометанскаго посланника» у «дерзкой кумерской богини Винеры», желаетъ ли она выйти за него замужъ. Богиня «желать желаетъ», но царя своимъ «кумерскимъ богамъ и золотымъ статуямъ подвергаетъ». Царь Максемьянъ передаетъ ея отвѣтъ народу и, заставивъ его увѣрять въ «кумерскіе боги», женится на богинѣ Винерѣ. Потомъ, узнавъ, что его сынъ Адольфа «отступился отъ кумерскихъ боговъ», Максемьянъ подъ угрозой гнѣва заставляетъ его поклониться имъ. Адольфа заявляетъ, что «кумерскіе боги онъ подвергаетъ подъ свои ноги, а вѣруетъ въ единаго Бога». Царь, воспылавъ гнѣвомъ, отправляетъ сына въ темницу. Является «Иноземный рыцарь» и говоритъ Максемьяну, что онъ — «варваръ и душегубецъ», а его сына «всѣ жалѣютъ и истиннымъ героемъ почитаютъ». Онъ совѣтуетъ царю «одуматься, пока не поздно». Максемьянъ, прогнавъ Иноземнаго рыцаря, опять допрашиваетъ Адольфу. Тотъ по прежнему непоколебимъ въ своей вѣрѣ. Тогда Максемьянъ призываетъ кузнеца и велитъ ему «заковать сего изверга». Кузнецъ, удивленный такимъ приказаніемъ, съ неохотой заковываетъ Адольфу, и Максемьянъ опять сажаетъ его въ темницу. Иноземный рыцарь, «пылающей воинскимъ жаромъ», подступаетъ подъ царство

*) Этотъ списокъ наиболѣе свободенъ отъ случайныхъ и мѣстныхъ вліяній, загромождающихъ списки въ сборникѣ Н. Е. Оичукова «Сѣверныя народныя драмы» 1911 г. и другіе.

По этому же списку «Царь Максемьянъ» былъ поставленъ впервые передъ петербургской публикой г. Бонча-Томашевскимъ въ концѣ января 1911 г.



Собств. журн. „Студія“.
Репродукція воспрещена.

А. КУБИНЪ. Война.
(Офортъ).

Максемьяна и грозить сжечь градъ Антонъ и убить Максемьяна за «несправедливый судъ». Максемьянъ на защиту призываетъ «древняго и храбраго Анику воина, котораго одна смерть побѣдить можетъ». Затѣмъ, въ третій разъ царь приказываетъ Адольфъ поклониться «кумерскимъ богамъ». Адольфа по прежнему отказывается. Распаленный гнѣвомъ, Максемьянъ зоветъ «древняго рыцаря Брамбеуса» и велитъ ему предать сына смерти «на его глазахъ». Брамбеусъ, за свою 150-лѣтнюю жизнь никого не убившій, сначала отказывается убивать Адольфу, ибо «когда его мечъ снесетъ непокорную царскую голову съ плечъ, то и онъ самъ долженъ смертью помереть». Но по вторичному приказу царя Брамбеусъ отрубаетъ Адольфъ голову, такъ какъ онъ не можетъ быть «ослушникомъ своему монарху». Убивъ Адольфу, благородный Брамбеусъ бросается на мечъ и умираетъ. Оба трупъ Максемьянъ приказываетъ гробокопателью убрать. Послѣ этого возвращается Аника-воинъ, одержавшій побѣду надъ Иноземнымъ рыцаремъ. Побѣдительно-герою всѣ воздаютъ хвалу. Въ разгарѣ всеобщаго ликования появляется Смерть. Увидѣвъ ее, Максемьянъ проситъ воиновъ защитить его отъ Смерти, но всѣ они во главѣ съ Аникой падаютъ подъ ея косою. Оставшись одинъ, Максемьянъ умоляетъ Смерть дать ему «сроку житья хоть на три года, хоть на три мѣсяца», наконецъ, хоть на три дня. Но смерть безпощадно отказываетъ и, со словами: «не будетъ тебѣ сроку и на три часа, а вотъ тебѣ моя вострая коса»,—ударяетъ Максемьяна косою и царь умираетъ.

Независимо отъ преданій, отразившихся въ «Царѣ Максемьянѣ», эта пьеса, «an und für sich», представляетъ несомнѣнный интересъ разработкой темы о неизбежности возмездія за насиліе. Идея о возмездіи за насиліе насиліемъ очень ярко выражена въ сценѣ съ древнимъ рыцаремъ Брамбеусомъ. Брамбеусъ предупредилъ Максемьяна, что убивъ Адольфу, онъ самъ долженъ будетъ умереть. Максемьянъ только прикрикнулъ на него, чтобы онъ не смѣлъ «ослушаться». И рыцарь «не могъ ослушникомъ быть своему монарху», онъ исполнилъ свой долгъ присяги, но сейчасъ же привелъ въ исполненіе свой высшій долгъ, долгъ передъ самимъ собой—и, неожиданно, безъ всякихъ объясненій, пронзилъ себя мечомъ: «Его рублю, но и самъ себя гублю». За свои насилія надъ совѣстью и жизнью Адольфы, надъ Брамбеусомъ царь Максемьянъ поплатился больше всѣхъ. За свои злодѣянія онъ казненъ не только смертью, но страхомъ смерти. Когда передъ нимъ появилась Смерть и отняла у него всѣхъ воиновъ, то только онъ одинъ испыталъ такой предсмертный страхъ, такой ужасъ смерти, что онъ передается читателю даже этой наивно-примитивной формой діалога Максемьяна со Смертью. Удивительно, что при общей грубости концепціи и образовъ безвѣстный авторъ употребилъ такой изощренный, психологическій приѣмъ, какъ переживание ужаса смерти. Въ предсмертной мольбѣ Максемьяна: «Мати моя любезная, Смерть, дай мнѣ сроку житья хоть на три года»,—слышится общечеловѣческой крикъ предсмертной агоніи. У читателя, въ данный моментъ, можетъ явиться состраданіе къ Максемьяну постольку, поскольку онъ его переживание примѣняетъ къ самому себѣ, такъ какъ оно для всѣхъ почти неизбежно. Но, въ то же время, относительно Максемьяна невольно чувствуется удовлетвореніе этимъ наказаніемъ, вполне имъ заслуженнымъ. Это невольное удовлетвореніе страданіемъ и есть то «очищеніе (катарзисъ) страха и состраданія», которое должна дать истинная трагедія по формулѣ Аристотеля.

Эта народная трагедія вполне оправдывается классическимъ опредѣленіемъ творца Логики. Она есть

«подражаніе (воспроизведеніе) дѣйствию важному и законченному, имѣющему величину (т.-е. единство дѣйствія)». Относительно важности и законченности дѣйствія въ «Царѣ Максемьянѣ» не можетъ быть двухъ мнѣній. Борьба за вѣру, самоотверженное мученіе, трогательная смерть за нее Адольфы и добровольная смерть Брамбеуса, какъ единственный выходъ изъ непримиримаго столкновенія требованій долга и совѣсти, получаютъ въ пьесѣ внутреннюю законченность, когда Максемьянъ испытываетъ предсмертный ужасъ. Никто другой, а именно только Максемьянъ и долженъ было пережить этотъ страхъ разставанія съ жизнью, ибо для него не было ничего, что стояло бы надъ жизнью, что было бы для него дороже жизни. Единство дѣйствія въ пьесѣ выразилось въ томъ, что въ ней, какъ въ чистой трагедіи, нѣтъ эпизодовъ, нѣтъ сценъ, не имѣющихъ связи съ пафосомъ пьесы, т.-е. съ конфликтомъ Максемьяна и Адольфы. Всѣ сцены, начиная съ кузнеца и кончая гробокопателемъ, строго обусловлены единствомъ дѣйствія. Наконецъ, формула Аристотеля исчерпывается въ трагедіи, какъ уже выше сказано, тѣмъ, что въ ней «подражаніе дѣйствию, не разсказомъ, но страхомъ и состраданіемъ совершаетъ очищеніе этихъ страданій». Въ «Царѣ Максемьянѣ» все совершается въ мимолетности настоящаго, нѣтъ разсказа о прошломъ и предсказанія будущаго. Въ этомъ отношеніи знаменательно отсутствіе въ пьесѣ малѣйшаго намека на загробную жизнь, на индивидуальное безсмертіе, въ которое, по крайней мѣрѣ, хотъ Адольфа, какъ христіанинъ пострадавшій за вѣру, долженъ былъ бы вѣрить. Этотъ фактъ съ одной стороны усиливаетъ состраданіе къ Адольфѣ, когда онъ прощается съ міромъ: «Прощай, родимая земля, прощайте родныя поля», т.-е. усиливаетъ впечатлѣніе трагическаго, а съ другой—указываетъ на рационализмъ русскаго народа, на національную черту отчужденности его отъ мистики.

Дѣйствія въ «Максемьянѣ» логически вытекаютъ изъ характеровъ, правда, очерченныхъ очень грубо, но жизненно правдиво. Настойчивость Максемьяна такъ естественно по наслѣдственности перешла въ непоколебимое упорство Адольфы. Какъ характерно для благороднаго Брамбеуса, что онъ передъ исполненіемъ воли монарха совѣтуетъ Адольфѣ умереть достойно героя: «Адольфа прощайся съ бѣлымъ свѣтомъ,—ты долженъ помереть на мѣстѣ этомъ». Какъ характерно для Аники воина награда за его побѣду въ видѣ его прославленія!

Начиная со сцены перваго столкновенія Адольфы съ Максемьяномъ, трагизмъ пьесы послѣдовательно нарастаетъ, доходитъ до наивысшаго напряженія въ сценѣ съ Брамбеусомъ и завершается ужасомъ смерти Максемьяна. Этотъ трагизмъ современнымъ челоѣкомъ города воспринять быть не можетъ, такъ какъ этому препятствуютъ, съ одной стороны, наивный примитивъ построения и грубовато-простой языкъ пьесы, а съ другой—изощренный вкусъ утонченнаго горожанина. Но то, что служитъ препятствіемъ къ переживанію трагедіи, увеличиваетъ сумму впечатлѣній отъ всей пьесы. Въдъ эта наивная неумѣлость въ обработкѣ характеровъ, эти трафаретныя фразы всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, обращающихся къ царю: «Зачѣмъ меня къ себѣ призываетъ или что дѣлать повелѣваешь?»—эта грубая простота стилия для насъ, людей изысканныхъ выражений, составляетъ особенную прелесть первобытной невинности. Уже одни эти имена: «Царь Максемьянъ, непокорный Адольфа, Аника воинъ» и т. д., навѣваютъ что-то давно знакомое, какую-то полузабытую сказку ранняго дѣтства, которую намъ рассказывала когда-то «дряхлая голубка» няня, а мы подъ нее засыпали, озаренные уютнымъ свѣтомъ лампы. Въ этомъ балаганѣ

народного драматического творчества чувствуется такая же красота первозданности, какъ въ пѣснѣ народной лирики или въ былинѣ народного эпоса. При чтеніи этихъ безыскусственныхъ произведеній, мы находимся какъ бы у первоисточника народного реализма и искренней простоты,—этихъ самобытно-чистыхъ народныхъ струй, возведенныхъ до художественнаго совершенства національнымъ гениемъ Толстого. Недаромъ Достоевскій завѣщалъ нашимъ историкамъ литературы: «Очень бы и очень хорошо было, если бы кто изъ нашихъ изыскателей занялся новыми и болѣе тщательными, чѣмъ доселѣ, изслѣдованіями о народномъ театрѣ, который есть, существуетъ и даже, можетъ быть, не совсѣмъ ничтожный».

Для сценическаго воплощенія, балаганная пьеса «Царь Максемьянъ» представляетъ очень интересную и нелегкую задачу. Сценическая интерпретація ея можетъ идти по двумъ направленіямъ. Или идти обыкновеннымъ путемъ иллюстрирующаго театра, т.-е. выявлять сущность пьесы, ея трагедію, или стремиться возсоздать балаганъ, усилить впечатлѣніе его первобытной поэзіи, использовать всѣ внѣшнія незамысловатыя его особенности такъ, чтобы сквозь забавную сказку балагана чувствовался замыселъ трагедіи. Первый путь, путь иллюстраціи народной пьесы, для дѣятеля индивидуальнаго театра невозможенъ, такъ какъ ни дѣятеля городской сцены, ни ея зрители не могутъ отрѣшиться отъ своихъ культурныхъ пріобрѣтеній, которыя ихъ отдѣляютъ отъ народа. Второй путь, возсозданіе балагана, возможенъ только при условіи любовнаго проникновенія въ «святую прелесть» его безхитростныхъ построеній. Этотъ путь очень труденъ, но и въ высшей степени благодаренъ. Балаганъ своей схематичностью и примитивомъ даетъ возможность сценѣ стать не въ подчиненное, а въ равное отношеніе къ его тексту. Въ представленіи балагана сцена пріобрѣтаетъ такую же силу, какъ сама пьеса. Режиссеръ балагана для его художественнаго воспроизведенія долженъ поставить передъ собой такой же идеаль, какой ставятъ пѣвецъ при пѣніи народныхъ пѣсенъ или сказатель при исполненіи былинъ. Если сцена вообще совмѣщаетъ въ себѣ искусства, то художественная сцена балагана, соединяя въ равной степени по силѣ воздѣйствія всѣ входящія въ нее элементы (слова, игру, музыку, живопись), создаетъ въ нихъ ту равнодѣйствующую, которая составляетъ исключительное дѣйство театра.

А. Журинъ.



МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

„НАСЛѢДНИКИ“ Р. М. Хинъ.

У доживающаго свои дни, прикованнаго подагрою къ креслу старика Волькенберга, архимилліонера изъ евреевъ, прежде властолюбиваго дѣльца, а теперь—умиротвореннаго мудреца, съ лицомъ и рѣчью лессинговскаго Натана,—двѣ категоріи наслѣдниковъ, мечтающихъ съ одинаковою страстностью, но съ разными цѣлями, объ этихъ презрѣнныхъ, такъ и хорошо пахнувшихъ милліонахъ. На одной сторонѣ — вся проживающаяся семья сановника не у дѣла, тайнаго совѣтника Лузгинина, съ его дочерью отъ второго брака, княгиней Чемизовой, въ качествѣ главной «мечтательницы» объ еврейскихъ милліонахъ. На другой—дочь того же тайнаго совѣтника, только отъ его перваго брака, Варвара Дмитріевна. Она осталась въ дѣвушкахъ, хотя ей уже перевалило за роковыя тридцать лѣтъ, и въ Лузгининской семьѣ играетъ немножко роль Сандрильоны, но Сандрильоны, которая себѣ на умѣ и проста лишь на видѣ.

На первой сторонѣ все совершенно ясно, совершенно опредѣленно, не возбуждаетъ въ пьесѣ никакихъ сомнѣній, но вызываетъ и достаточно малый интересъ. Тутъ — самое простое, самое откровенное и непокорное вождельніе людей съ большими аппетитами и малыми деньгами разбогатѣть на счетъ челоуѣка, волею случая поставленнаго близко къ ихъ семьѣ. И родовитое обнищаніе—обнищаніе и матеріальное, и духовное, и родовитая жадность до милліоновъ, хотя бы и совсѣмъ не родовитыхъ, даже забрызганныхъ грязью еврейскаго происхожденія,—все это наблюдено и передано вѣрно, и имѣетъ свою скромную, но безспорную художественную цѣнность, какъ жанръ, какъ бытописаніе. Правда, и тутъ — не безъ грѣшковъ. Такъ, авторъ дѣлаетъ Лузгининыхъ, охаживающихъ старика съ милліонами, очень уже наивными, чтобы не сказать—глупыми и грубыми въ пріемахъ этого охаживанія. Я такъ думаю, что настоящая княгиня Чемизова придумала бы все-таки что-нибудь потоньше, повела бы свою игру съ гораздо большимъ искусствомъ, да и другимъ въ семьѣ наказала бы строго - на - строго быть поумнѣе и почтителнѣе. Она, хоть и «мотылекъ», не можетъ же не понимать, что этотъ еврей-милліонеръ—не какой-то старый колпакъ, котораго легко поддѣть на удочку самой элементарной лести. Она не можетъ не понимать, что всѣми своими жантильничаніями,—ими авторъ густо начинилъ роль,—она только можетъ испортить дѣло, отвадить отъ себя этого серьезнаго, углубленнаго въ большія думы и воспоминанія старика, а не привязать къ себѣ. Чего ради больной Волькенбергъ вообще терпитъ около себя и эту стрекозу, и все ея семейство? На что ему нужно поддерживать съ ними отношенія, а въ нихъ — иллюзію, что они—его наслѣдники? Вѣдь, ихъ расчеты ему ясны до очевидности, и, съ другой стороны, у него и на короткій мигъ не являлось желаніе оправдать ихъ ожиданія. Но онъ терпитъ лести, жеманничанье и кривлянье княгини, терпитъ нашествіе всей семьи, у каждаго члена которой въ глазахъ читается столь же ясно презрѣніе къ жиуду, какъ и жадность до его золота. Неужто - же умный старикъ, который, какъ онъ самъ говоритъ гдѣ-то въ пьесѣ, «уже на послѣдней станціи», сталъ бы выносить все это, скучное, утомительное, раздражающее и противное, только для того, чтобы насладиться, такъ сказать «загробно», великимъ разочарованіемъ и афронтомъ этихъ ничтожныхъ, пустыхъ, мало умныхъ людей. Врядъ ли это было бы согласно съ психологіей Волькенберга, какъ его хочетъ показать авторъ.

Даже въ интересахъ, такъ сказать, обличительности, для того, чтобы больно заклеить словомъ правды, из-

вѣстныя отрицательныя явленія нашей отрицательной дѣйствительности, надлежало, думается мнѣ, изобразить эту группу «наслѣдниковъ» много тоньше и помочь имъ вести свою игру много искуснѣе, безъ столь очевидной ея обреченности на полнѣйшій проигрышъ. И потомъ, эта сторона пьесы очень скоро становится совершенно очевидною въ своемъ дальнѣйшемъ теченіи и въ своей развязкѣ. Между тѣмъ, этой сторонѣ пьесы вниманія удѣлено очень много, авторъ заставляетъ долго длить это наивное охаживаніе. Мы всѣ уже знаемъ напередъ финалъ, не сомнѣваемся въ немъ, а Лузгинныя все хлопочутъ, все хлопочутъ. И потому присутствуешь при этомъ уже совершенно равнодушный. Къ тому же, именно эта группа «наслѣдниковъ» получила въ Маломъ театрѣ мало интересное сценческое воплощеніе. Никто не играетъ невѣрно или плохо, но и никто въ этой группѣ не нашель никакихъ новыхъ, не бывшихъ въ очень ужъ частомъ театральномъ употребленіи черточекъ для характеристики изображаемаго лица. Всѣхъ ихъ, совершенно такихъ же, мы уже видѣли, и не разъ, не два. И такого сановника не у дѣла, глупаго и надутаго чванствомъ, злорадствующаго по поводу провала бывшего сослуживца, и такую чадолюбивую мать, ограниченную и ханжашую, и такого представителя золотой молодежи, балансирующаго на грани уложенія о наказаніяхъ, и такую даму-«мотылька». Когда послѣднюю роль играетъ А. А. Яблочкина, быть можетъ, было бы цѣлесообразнѣе слова про «мотылька» просто выпустить. А то очень уже подчеркивалось несоответствіе образа, какъ его рисуетъ авторъ, съ тѣмъ образомъ, какой получается у исполнительницы. Я отмѣчалъ, что авторъ слишкомъ насытилъ эту княгиню жантильничаніемъ; исполнительница пошла еще дальше автора, особенно въ послѣднемъ актѣ. Спасать образъ нужно было, не преувеличивая недостатка автора, но заслоняя его простою и правдою исполненія.

Если все ясно у автора на той сторонѣ наслѣдниковъ, о которой была рѣчь до сихъ поръ, то, напротивъ, все неясно и все спорно на сторонѣ другой. Кто же—эта Варвара Дмитриевна? Во имя чего и она, хотя и гораздо болѣе тонко, умно, красиво, охаживаетъ старика, добивается его милліоновъ? Зрителю скоро становится ясно, что она ихъ добьется. И уже когда въ первомъ актѣ, Чемизова хлопочетъ, чтобы Варвара поступила къ старику секретаршей и помогала его обработать въ нужномъ княгинѣ направленіи, чтобы держала въ курсѣ всего, что будетъ

дѣлаться въ кабинетѣ милліонера,—мы ясно видимъ, что Варвара предастъ, что будетъ она работать не на Лузгинныхъ и Чемизову, но на самое себя. Княгиня, говоря вольгарно, пустила козла въ огородъ. Но во имя чего же будетъ Варвара хлопотать? И, значитъ, нужно ли намъ желать успѣха ея «предательству». Авторъ всѣмъ тономъ пьесы отвѣчаетъ утвердительно, и мы должны радоваться, когда, для большей вѣрности наслѣдственныхъ правъ Варвары, 65-лѣтній милліонеръ женится на ней. Но позвольте все-таки не повѣрить автору на слово. Вотъ центральный моментъ, вотъ цитата изъ монолога Варвары, которой будто долженъ раскрыть и ея сущность, и характеръ тѣхъ цѣлей, для которыхъ ей нужны милліоны. Варвара подробно рассказываетъ, что она терпѣла въ семьѣ у Лузгинныхъ. Но она мечтала, что «черезъ этотъ грязный, тошный постоянный дворъ лежитъ путь въ другой, увлекательный, новый міръ». И вотъ мечта, благодаря наслѣдству милліонера, сбывается. «Теперь,—продолжаетъ Варвара,—такое необычайное, такое неповторяющееся время. Во всемъ мірѣ трещатъ вѣковые устои, на нашихъ глазахъ совершается пересозданіе исторіи... Видѣть это не украдкой, изъ подполья, съ задняго крыльца, а гдѣ хочу, когда хочу, съ кѣмъ хочу... Да, вѣдь, это и есть счастье. Вашимъ золотымъ ключемъ я открою дверь въ будущее... И какъ знать, быть можетъ, я тамъ увижу такія чудеса, что у меня крылья вырастутъ!..»

Простите, большую цитату. Она была совершенно необходима. Вѣдь въ процитированномъ заключена, по мысли самого автора, вся квинтъ-эссенція, которая подымаетъ Варвару высоко надъ Лузгинными, и пьесу—надъ простымъ жанромъ. Но что же есть въ этихъ словахъ? Они очень убѣждаютъ стараго, умнаго Волькенберга, онъ въ нихъ что-то понималъ, что-то усмотрѣлъ, важное и прекрасное. И въ отвѣтъ вдругъ объявилъ: «Самое благоразумное было бы намъ повѣнчаться». Но я долженъ признаться, что въ процитированныхъ словахъ, хотя я поворачивалъ ихъ и такъ, и этакъ, я ничего не могъ усмотрѣть, ничего понять. Смотрѣть, какъ совершается пересозданіе исторіи, можно и безъ милліоновъ, или нельзя и при милліонахъ. И потомъ, что же это за столь высокая цѣль—видѣть, какъ трещатъ вѣковые устои, хотя бы даже видѣть и не съ задняго крыльца? И какія чудеса увидитъ Варвара, когда милліонами Волькенберга откроетъ дверь въ будущее? И какія могутъ у нея вырасти крылья?

Я смѣю сказать, что тутъ гораздо больше словъ, чѣмъ смысла, и что и послѣ этого обширнаго монолога зритель столь же мало понимаетъ, въ чемъ же дѣло, и какъ ему относиться къ Варварѣ Дмитриевнѣ. Авантюристка она, или служительница какой-то идеи? Интересуетъ ли ее что-нибудь кромѣ того, что она будетъ богата, а Чемизовой наклепъ носъ. Авторъ въ пьесѣ на что-то многозначительно намекаетъ. Но намекъ такъ намекомъ и остается: Е. К. Лешковская, (впрочемъ, кажется, по требованію авторской ремарки), одною мелочью еще больше поставила

„НАСЛѢДНИКИ“—г. Хинъ.



Софья—г-жа Яблочкина.
Каррик. Деве.

„НАСЛѢДНИКИ“—г. Хинъ.



Гаврикъ—г. Худолеевъ.
Каррик. Деве.

подъ сомнѣніе Варвару. Въ антрактѣ между третьимъ актомъ, гдѣ Варвара говоритъ про дверь въ будущее и про крылья, и четвертымъ, она успѣла повѣнчаться со старикомъ. И въ четвертомъ актѣ она показывается на сценѣ уже не въ своемъ обычномъ костюмѣ, скромномъ и дешевомъ, но въ шикарныхъ платьѣ и шляпѣ. И эта мелочь наводитъ на раздумье. Что-то ужъ очень скоро воспользовалась Варвара новымъ положеніемъ для мелкихъ утѣхъ жизни. Не на нихъ ли вообще будетъ она тратить стариковскіе милліоны? И вся эта «дверь въ будущее»—не одна ли красная фраза.

Г-жа Лешковская отдѣльные части пьесы играла отлично—и съ большой простотою, и съ большимъ, сосредоточеннымъ чувствомъ. Но если бы я сказалъ, что ея великолѣпное искусство помогло мнѣ опредѣлнить для себя эту Варвару, что ея искусство сдѣлало мнѣ понятнымъ смыслъ центрального монолога,—я былъ бы не въ согласіи съ правдою. И, конечно, ни на секунду не думаю я винить за то исполнительницу. Въ самой роли, какъ она вышла изъ рукъ авторши, есть органической порокъ, есть большая неясность, есть желаніе черезъ этотъ образъ сказать что-то, чего образъ не говоритъ. И никакой актерскій талантъ тутъ выручить не можетъ.

Наконецъ я оставилъ и лучшее въ пьесѣ, и лучшее въ исполненіи. Старикъ Волькенбергъ отлично удался г-жѣ Хинъ. Тутъ есть въ ея наблюденіяхъ новое, тонкое, и есть въ передачѣ наблюденнаго, острота. За этимъ старикомъ, прожившимъ большую сложную жизнь, накопившимъ богатый опытъ и серьезную мудрость, между прочимъ, имѣющимъ свою интересную «философію денегъ», слѣдишь все время со вниманіемъ. И къ искусству автора присоединяется искусство исполнителя. У А. И. Южна и отличный внѣшній обликъ, національный безъ преувеличенности, живописно старый, и отличный тонъ умротовральной мудрости и охлажденныхъ чувствъ, однако зажигающихъ и теперь еще иной разъ въ глазахъ яркій блескъ. Пожалуй, въ своемъ первомъ актѣ, артистъ нѣсколько затянулъ темпы, преувеличилъ медлительность. И это отчасти отразилось на общемъ впечатлѣніи. Это—единственный недочетъ на всемъ протяженіи роли. Зато съ полною четкостью проступали, отлично сочетая выразительность и простоту, всѣ элементы души этого старика, съ большою волею и большимъ умомъ.

Н. Эфросъ.



ТЕАТРЪ Ф. КОРША.

„ОТЦЫ И ДѢТИ“—Г. БАРА.

«Святотатство!»—хотѣлось мнѣ сказать, когда я прочелъ такое претенціозное заглавіе новой пьесы Бара «Отцы и дѣти».

Святотатство, потому что кто же не знаетъ,—и самъ нѣмецкій авторъ прекрасно помнитъ, что это заглавіе «Отцы и дѣти» дорого и священо для насъ, оно—память Тургенева и нашихъ свѣтлыхъ воспоминаній о дняхъ юности,—если не нашей лично, то во всякомъ случаѣ—о юности нашей общественной, о нашихъ шестидесятихъ годахъ.

Идя въ театръ, мы ждали, естественно, картины новой борьбы поколѣній,—отцовъ и дѣтей нашего времени, но мы ошиблись. И не авторъ тутъ виноватъ. Авторъ свою пьесу назвалъ скромно: «Дѣти» (Die Kinder). Это переводчику угодно было такъ ее окрестить.

Пьеса несомнѣнно изъ ряда тѣхъ, что французы называютъ: «à thèse».

Два старыхъ друга, родовитый аристократъ графъ Фрейнъ, и сосѣдъ его, вышедшій изъ плебейской среды, про-

фессоръ Шарнцеръ, свѣтло медицины, оба въ молодости умѣли пожить, умѣли и грѣшить. Профессоръ когда-то увлекся женой графа, а графъ, въ свою очередь, имѣлъ успѣхъ у профессорской супруги. Въ результатѣ, графъ имѣлъ дочь отъ профессорши, а профессору Богъ послалъ сына отъ графини. Но соперники тщательно скрывали другъ отъ друга объ этихъ своихъ роковыхъ связяхъ, и графъ пренаивно думалъ, что Конрадъ—его сынъ, а не плодъ графининой «измѣны». Не менѣе наивно питалъ увѣренность и профессоръ, будто Анна, его «дочь», которою онъ такъ гордился, была на самомъ дѣлѣ—его дочь.

Тайна открылась, когда юный «графъ» (а, на самомъ дѣлѣ, по крови-то плебей) Конрадъ влюбился въ Анну. Она раздѣляла его чувства.

Слезы и отчаяніе любимыхъ сердець... Все разъясняется, однако, когда пріѣзжаетъ къ доктору графъ-отецъ и тоже въ свою очередь, не соглашается на этотъ бракъ: онъ же, вѣдь, помнитъ, что Анна—его дочь, а стало быть за Конрада брата своего, она не можетъ выйти. Старики вынуждены раскрыть другъ другу каждый свою горькую правду, но тогда и драмъ всей конецъ. Анна—дочь графа, а Конрадъ—сынъ профессора. Анна можетъ цѣловаться съ Конрадомъ и выйти за него замужъ. Значитъ, пиркомъ, да и за свадьбу. Конецъ ея—на грани водевиля, но авторъ сумѣлъ, однако, избѣжать фарсовыхъ отгѣнокъ, и комедія вышла безъ идеи, но и не безъ признаковъ художественной правды.

Всего больше удался Бару типъ профессора-плебея, носящаго съ своей *idée-fixe*—о правѣ «сильнѣйшаго» на успѣхъ въ жизни, на царствованіе въ мірѣ. Сильнѣйшіе—это плебеи: они съ своими здоровыми крестьянскими соками должны внести въ дряхлѣющий міръ новую жизнь, новый смыслъ. Сила—на сторонѣ мужа Гины. Ему женщина должна покориться. «Высшая добродѣтель женщины принадлежитъ сильнѣйшему»,—говоритъ онъ въ гордости, оправдывая этимъ свою былую побѣду надъ графской женой. «Такъ хочетъ природа!»—вотъ его философія,—философія стараго плебея; тутъ его и мораль.

Вообще же пьеса Бара сценична и не лишена правды и современности.

Г. Смурскій удачно передалъ типъ надменнаго мужика-профессора; г-жа Дымова, видимо, серьезно проработала надъ воспроизведеніемъ дочери (Анны) «своего отца», дочери, которая заимствовала у доктора его гордость, упрямство, самоувѣренность, но артистка не обратила вниманіе на другую черту Анны: на ея прирожденный аристократизмъ. Самъ авторъ не разъ указывалъ на необходимость изъ этой роли кое-гдѣ «нѣтъ-нѣтъ», да и показать «тонъ» и манеры великосвѣтской дамы». Хорошъ г. Чаринъ. Только онъ напрасно дѣлаетъ изъ Конрада по временамъ почти совсѣмъ безсвѣтнаго, блѣднаго юношу. Очень удалась г. Щепановскому фигура пролетарія-интеллигента (Байерлейнъ). Старый барскій камердинеръ, убѣжденный, воплощенный рабъ—это совсѣмъ живое лицо въ воспроизведеніи г. Борисовскаго.

В. Ермиловъ.



ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

I.

Пестрой лентой разворачивается петербургский сезон. Но это—пестрота не душистаго ковра полевыхъ цвѣтовъ, а скорѣе пестрота балаганнаго костюма, или даже—лохмотьевъ нищаго...

Вотъ кричащій, вырвавшійся со столбцовъ „желтой“ прессы лоскутъ г. Бобрищева-Пушкина подъ названіемъ „Соль земли“. Конечно, этотъ антихудожественный „митингъ въ лицахъ“, этотъ грубый пасквиль на всѣхъ и все, кромѣ октябристовъ, нашель себѣ пріютъ въ гостепримныхъ, какъ постоянный дворъ, стѣнахъ Малаго театра.

Небезызвѣстный адвокатъ и способный публицистъ, авторъ „Соли земли“ въ 5 длинныхъ дѣйствіяхъ вывелъ цѣлую галерею мошенниковъ, шуллеровъ и идиотовъ, какъ представителей различныхъ политическихъ партій, и во славу торжествующаго націонализма связалъ ихъ нелѣпой, на живую нитку сшитой, интригой. Отраднѣе отмѣтить, что пьеса не имѣетъ въ публикѣ того интереса скандала, на который она, очевидно, разсчитана и который иногда (какъ это въ свое время было, напр., съ пресловутыми „Контрабандистами“) создаетъ вокругъ пасквиля шумиху и кажущуюся популярность.

Діаметрально противоположность Малому театру съ его невыносимой пошлостью составляетъ скромный, затерянный далеко на окраинѣ столицы, „Общедоступный театр“ гр. Паниной. Здѣсь уже восемь сезоновъ въ строгой тишинѣ и сосредоточенности работаетъ труппа „Передвижнаго театра“ П. П. Гайдебурова.

Труппа эта далеко не сильная, уровень исполненія не выше средняго, и выдѣляется здѣсь, какъ актеръ, только глава ея, П. Гайдебуровъ, да еще, въ нѣкоторыхъ роляхъ, Н. Ф. Скарская. Но цѣнны и дороги въ этомъ театрѣ большая любовь къ искусству, большая „истовость“ и вниманіе къ тексту и духу пьесъ, къ потребностямъ той, преимущественно рабочей аудиторіи, какая переполняетъ спектакли.

Безусловная строгость царитъ и въ выборѣ репертуара, о чемъ свидѣтельствуеетъ программа первыхъ постановокъ нынѣшняго сезона: Островскій, Чеховъ, Гауптманъ и, наконецъ, теперь—„Жизнь есть сонъ“ Кальдерона.

Театру удалось такъ развить художественные вкусы своей, довольно постоянной по составу, публики, что даже сухіе, лишеныя эмоциональной окраски, монологи Кальдероновской комедіи воспринимаются ею безъ того характернаго „театрального покашливанія“, какимъ средній зритель протестуетъ противъ разсужденій и вообще монологовъ въ пьесахъ. Философское зерно комедіи о тождествѣ „жизни“ и „сна“—мысль, волновавшая столькихъ поэтовъ разныхъ временъ и народовъ—было показано труппой достаточно выпукло и драматично, несмотря на довольно блѣдное исполненіе.

Оставаясь въ сферѣ болѣе или менѣе крупныхъ, хотя бы по размѣрамъ, новыхъ постановокъ,—вѣдь въ Петербургѣ ихъ все болѣе пожираетъ миниатюра,—слѣдуетъ упомянуть объ „Эмилиі Галотти“ въ Михайловскомъ театрѣ и новомъ театрѣ „Комедія и драма“ на Моховой.

„Эмилиа Галотти“ съ полнымъ основаніемъ, конечно, включена въ серію русскихъ абонементныхъ спектаклей Михайловскаго театра, посѣщаемыхъ преимущественно учащейся молодежью. Но чистота и благородство лессинговскаго паюса могли бы плѣнять и взрослога, уже искушеннаго зрителя, если-бы эти абонементные спектакли не были нелюбимымъ дѣтищемъ дирекціи.

Ихъ обставляютъ, какъ попало—старыми декораціями, второстепеннымъ составомъ; на всемъ обликѣ спектаклей лежитъ печать какой-то заброшенности и небрежности.

Необходимо, разумѣется, на смѣну убывающей „старой гвардіи“ Александринскаго театра готовить кадры молодежи, но дѣлать это нужно не сразу. Нельзя, напр., молодую и совѣмъ еще неопытную Коваленскую выпускать въ самыхъ отвѣтственныхъ роляхъ театра Шекспира, греческихъ классиковъ и Лессинга (Эмилиа); нельзя поручать роль графа Аппіани такому блѣдному и неопытному юношѣ, какъ г. Всеволодскій.

Далѣе, учащимся почему-то, неизмѣнно, преподносятъ, буквально въ каждой пьесѣ, г. Юрьева, заставляя ихъ этимъ изучать каждую интонацію, каждый пластическій жестъ все одного и того же артиста. Г. Юрьевъ—спеціалистъ по части пластики, красиваго жеста, умѣнія носить костюмъ и, вообще, внѣшней эффектности, но классическій репертуаръ требуетъ еще и сильнаго темперамента, горячихъ красокъ, которыхъ ему органически не хватаетъ.

Открывшійся на-дняхъ новый театръ „Комедія и драма“ (дир. О. Н. Вехтеръ) могъ бы отвѣтить серьезной и насущной потребности Петербурга, но первые его шаги, кажется, отнимаютъ эту надежду.

Прежде всего, труппа вся цѣликомъ составлена изъ провинціальныхъ силъ,—условіе само по себѣ очень неблагоприятное. Что Петербургъ живетъ провинціей, ея талантами и соками—это, конечно, внѣ спора, и вся исторія русскаго театра служить этому доказательствомъ. Поэтому мысль сразу же, съ самаго начала, оживить организмъ столичнаго театра вливаніемъ здоровыхъ провинціальныхъ соковъ—мысль разумная и плодотворная.

Но ядро труппы, ея остова, ея идейная основа, должны быть все-таки петербургскія,—иначе неизбѣженъ тотъ налетъ захолустной пыли и „Kleinstädtlichkeit“, который и обнаружился на первыхъ спектакляхъ новой антрепризы.

Провинциализмомъ въ самомъ худшемъ смыслѣ этого слова былъ подсказанъ труппѣ выборъ пьесы для перваго спектакля. Для открытія поставили банальнѣйшую, стертую, какъ мѣдный пятакъ, пьесу нѣкоего г. Бринскаго—„Ликующая даль“. Я не знаю ничего хуже тѣхъ куцыхъ обывательскихъ разсужденій на значительныя и глубокия темы, какими невѣдомый авторъ заполнилъ свою пьесу. Въ сценическія клише невѣрной жены, пылаго офицера-любовника и честнаго мужа, который заставляетъ любовника покончить съ собой,—въ эти клише авторъ не сумѣлъ отъ себя вложить ничего, кромѣ добрыхъ намѣреній: онъ скорбитъ объ утратѣ радости жизни, о легкости, съ какой въ наше время расстаются съ ней и пр.

Банальности и затхлости дебютной пьесы вполне отвѣчало исполненіе и постановка. На афишѣ значился помимо режиссера, еще „очередной режиссеръ“ и даже „вице-режиссеръ“—амплуа совѣмъ уже загадочное!—и тѣмъ не менѣе постановка неумѣла, небрежна и неналажена.

То-же и съ исполненіемъ, которое было то просто слабое, какъ у любителей, то испорченное дурными провинціальными навыками.

Но какъ по одной дебютной роли нельзя судить о дарованіи артиста, такъ и по дебютному спектаклю новаго театра нельзя, да и не хотѣлось бы дѣлать выводъ о его полной безнадежности. Къ сожалѣнію, этотъ выводъ еще подкрѣпляется репертуаромъ слѣдующихъ спектаклей, на которыхъ мнѣ удалось побывать. Сюда вошла извѣстная „Дѣва неразумная“, старенькая „Цѣна жизни“ Немировича-Данченко и, наконецъ, „Любовь—сила“, переводная съ французскаго комедія, извѣстная подъ другимъ названіемъ—„Любовь на стражѣ“.

Теперь здѣсь объявленъ „Живой трупъ“, но и эта постановка возбуждаетъ большія сомнѣнія. Прежде всего, театръ на Моховой (бывшая „Комедія“)—это настоящее „блюдечко“, съ крошечной, очень плоской сценой: какъ

можно поставить здѣсь сколько-нибудь удовлетворительно двѣнадцать толстовскихъ картинокъ?—Сцену съ цыганами, напимѣръ?

Непріятное впечатлѣніе производитъ и то, что для этой сцены театръ приглашаетъ цыганскій хоръ Шинкина. Дать такой перевѣсъ сценѣ чисто эпизодической, можно только изъ соображеній „кассовыхъ“, не считаясь ни съ духомъ и смысломъ пьесы, ни съ великимъ именемъ ея автора.

Л. М. Василевскій.

II.

КРИВОЕ ЗЕРКАЛО.

Премьера такъ полюбившагося москвичамъ „Кривого Зеркала“ — театральное событіе, оживившее начало текущего сезона.

Было поставлено пять пьесокъ, о нѣкоторыхъ изъ нихъ я и расскажу.

„Вода жизни“, пьеса въ 4-хъ картинахъ Б. Гейера.

Эта миниатюрка хорошо задумана, но нѣсколько тяжеловато сдѣлана. Авторъ задался цѣлью изобразить російскаго обывателя въ четырехъ стадіяхъ опьяненія. Характеристику этихъ стадій въ забавномъ монологе даетъ содержатель трактира, обучающій своего новаго лакея обращенію съ посѣтителями. Стадія первая, такъ сказать, предварительная и состояніе жаждущей алкоголя обывательской души въ этой стадіи неопредѣленно. Въ стадіи второй обыватель клянеть свою семейную обстановку. Въ третьей стадіи разговоръ касается опостылѣвшей службы и строгаго начальства. Наконецъ, дѣло доходитъ до политики и философіи, — эта стадія опьяненія опасна и обыватель, допившійся до разговора о Богѣ, о душѣ и прочихъ высокихъ матеріяхъ, подлежитъ удаленію изъ заведенія. Все это и представлено въ пьескѣ Гейера по рецепту Островскаго, не безъ остроумія, но, повторяю, нѣсколько тяжеловато. Впрочемъ, это ощущеніе нѣкоторой тяжеловатости зрѣлища можетъ быть необходимо для осуществленія еврейновской теоріи „монодрамы“, состоящей въ томъ, что зритель долженъ переживать и видѣть то же самое, что и актеръ: переживанія бьющейся въ потемкахъ обывательской души не радостны, за пустыми и смѣшными словечками кроется глубокая драма и, зная это, всякій мыслящій человекъ сочувствуетъ обывателю и прощаетъ ему даже самую крайнюю стадію опьяненія, когда въ помутившихся глазахъ бѣдняги все начинаетъ двоиться. Дымный, угарный воздухъ трактира и даже двоящіеся предметы очень искусно представлены на сценѣ и дѣлаютъ честь декоратору и режиссеру. Артисты въ этой пьескѣ всѣ на мѣстахъ. Особенно хороши Антимоновъ и Подгорный.

„Четыре мертвеца Фіаметты“, пантомима по рассказу Линго.

Эта вещица внѣ всякихъ упрековъ: граціозная музыка, изящные костюмы, увлекательный сюжетъ, простенькая, но милая декорация, все слилось здѣсь въ яркій, полнозвучный аккордъ, радующій и ухо, и глазъ, и сердце. Роль Фіаметты исполнена г-жой Хованской, которая въ этой бездѣлушкѣ плѣнительно хороша. Отличны и остальные исполнители.

„Василь Васильчъ помирилъ“, Л. Урванцова.

На сценѣ двухъ этажная дача самаго дешеваго фасона, два окна наверху, два внизу. Наверху въ одномъ окнѣ вдовушка съ кошечкой (г-жа Хованская), въ другомъ дѣвица съ цвѣточкомъ (г-жа Жабо), внизу въ лѣвомъ окнѣ капитанъ съ трубкой (г. Лукинъ), въ правомъ — молодой человекъ съ гитарой (г. Арди). Всѣ хоромъ и порознь поютъ куплеты, переругиваются, сплетничаютъ, ссорятся и въ гнѣвъ захлопываютъ окна. Но скучно сидѣть по своимъ комнатамъ, скоро окна опять откры-

ваются и снова начинается общій разговоръ. Впрочемъ, отношенія все еще испорчены. Но вотъ подъ окна прибѣгаетъ горничная Марѳушка и сплетничаетъ о какомъ-то Василь Васильчѣ, къ которому пришла женщина... Всѣмъ интересно знать, что это за женщина, и всѣ слѣзаетъ изъ своихъ комнатъ къ Марѳушкѣ. Недавніе враги, волей-неволей, сходятся, побуждаемые жаждой узнать интересную новость. Но... Марѳушка и сама не знаетъ, что за женщина пришла къ Василь Васильчу. Общій хохотъ и примиреніе. Великолѣпнѣйшій водевильчикъ въ духѣ стараго добраго времени, пересыпанный такими милыми словечками и перлами самаго неподдѣльнаго остроумія, что зрители умираютъ отъ хохота.

Наконецъ, „Гастроль Рычалова“, авторовъ исторической „Вампуки“.

Изображается провинціальная гастроль знаменитаго тенора. Вся соль пьески въ изображеніи закулисной лихорадки провинціального театра передъ спектаклемъ съ участіемъ гастролера. Но забавенъ и самый спектакль. Авторы чрезвычайно удачно скомбинировали рядъ всѣмъ извѣстныхъ, но никогда не надоедающихъ актерскихъ анекдотовъ. Пьеска проходитъ подъ сплошной и притомъ буквально гомерической хохотъ. Исполненіе чудесное.

Сергій Недолинъ.



ДОМЪ ИНТЕРМЕДИЙ.

(Гастролли).

Если законно ходить въ театръ не только для поученія, но и для развлеченія, то вполне законно находить удовольствіе въ хорошо поставленной и исполненной пантомимѣ. Эту простую истину, повидному, забыла публика, присутствовавшая на первомъ спектаклѣ петербургскаго театра Интермедій, когда встрѣтила свистками „Шарфъ Коломбины“ А. Шнитцлера.

Все, что можно ждать отъ пантомимы, было дано гастролеровавшимъ у насъ театромъ. Удачно составленное либретто — эта вѣчно юная и всегда трогательная драма отвергнутой глубокой любви, драма, совершающаяся на фонѣ молодого веселья, яркаго наслажденія жизнью, было какъ нельзя болѣе по средствамъ пантомимы, располагающей только языкомъ жестовъ. Этотъ языкъ бѣднѣ языка словъ, но сильнѣ его, и ярче можетъ выразить простыя, глубокія чувства. Вотъ, почему пантомима въ хорошемъ исполненіи, пожалуй, даже легче драмы можетъ создать въ зрителяхъ опредѣленное настроеніе.

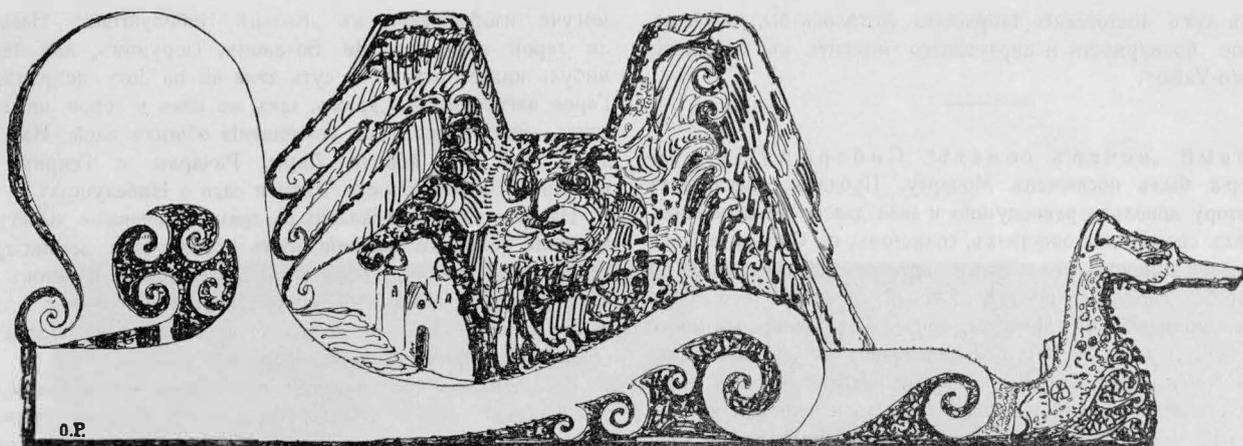
Это и случилось въ Литературно-Художественномъ кружкѣ. „Шарфъ Коломбины“ закончился подъ дружные аплодисменты. Выразительные жесты и мимика актеровъ, особенно главныхъ исполнителей — Пьеро и Коломбины, разсѣяли равнодушіе и первоначальное недоброежелательство зрительнаго зала и заставили его переживать и комическіе, и трагическіе моменты пантомимы.

Такой побѣдѣ способствовала и общая художественность постановки пьесы. Прекрасныя декорации и со вкусомъ подобранные костюмы окружали зрителя милой гармоніей красокъ. А тутъ еще красивая музыка и, часто, изящные танцы. „Шарфъ Коломбины“ оставилъ цѣльное художественное впечатлѣніе.

Этотъ успѣхъ заставилъ забыть неудачный прологъ. „Исправленный чудакъ“ г. Кузьмина вмѣсто веселаго смѣха, на который, повидному, рассчитывалъ авторъ, возбудилъ въ зрителяхъ одно недоумѣніе. Такія шалости пера могутъ имѣть успѣхъ только въ очень интимной компаніи, дружески расположенной къ автору и знающей его за славнаго малаго и добродушнаго шутника. Перенесенныя же на театральную эстраду, онѣ производятъ престранное и очень тягостное впечатлѣніе.

Зато великолѣпна негрятанская трагедія „Блэкъ эндъ Уайттъ“. Она возбуждаетъ такой хорошій и здоровый смѣхъ, что послѣ него, право, какъ-то легче живется даже на другой день.

В. Устиновъ.



В. Денисовъ.

МУЗЫКА.

КОНЦЕРТНАЯ НЕДЕЛЯ.

Первый симфонический концерт Кусевицкого. Программа производила впечатлительные прокламации крайних левых партий современной музыки. Музыкально-революционная Германия, Франция и Россия были представлены в лицах своих самых прогрессивных деятелей: Штраусъ, Дебюсси, Скрябинъ! Excusez du peu! Но для многих, вероятно, и это было больше, чем достаточно.

Судя по этой программѣ, можно было подумать, что и самъ С. А. Кусевицкий превратился въ яраго поборника крайне леваго музыкальнаго модернизма. Но программами послѣдующихъ концертовъ выясняется, что такое мнѣніе ошибочно: въ нихъ современные композиторы почти совсѣмъ отсутствуютъ, а ихъ мѣсто занимаютъ „умершія“, и вслѣдствіе этого уже признанныя, величины музыкальнаго міра.

Одной изъ причинъ, побудившихъ С. А. Кусевицкаго посвятить свой первый симфонический концертъ исключительно новѣйшей музыкѣ, было, безъ сомнѣнія, желаніе сразу вывести свой оркестръ во всеоружіи его выдающагося техническаго совершенства. Опытъ удался, какъ и слѣдовало ожидать послѣ впечатлительнаго Бетховенскаго цикла, прямо таки блестяще. Симфоническая поэма „Такъ говорилъ Заратустра“ Р. Штрауса и „Прометей“ Скрябина принадлежатъ къ труднѣйшимъ сочиненіямъ современной оркестровой литературы. Болѣе того, „Прометей“, пожалуй, вообще самое трудное, что когда-либо и къ-либо написано для оркестра. Оба сочиненія были исполнены съ технической стороны безукоризненно, почти идеально. Не было ни одного такта, гдѣ оркестръ не оказался бы вполне на высотѣ своего призванія. С. А. Кусевицкий, какъ дирижеръ, дѣлаетъ удивительнѣйшіе успѣхи. Можно смѣло сказать, что теперь ужъ нѣтъ такой задачи, которая ему, какъ дирижеру, была бы не по плечу. Въ смыслѣ интерпретаціи ему на этотъ разъ превосходно удалась вся первая половина „Заратустры“, въ особенности грандіозное вступленіе. Странный композиторъ Штраусъ! Онъ начинаетъ своего „Заратустру“ жестомъ короля и кончаетъ довольно пошлово выдѣланнымъ па вънскаго танцора. Этотъ-то пошленькій тонъ, съ дурного вальса, изображающаго у Штрауса восхитительную „пѣсню пляски“ Заратустра—Нише, былъ, хотя, можетъ быть, не безъ намѣренія, слишкомъ ярко подчеркнутъ С. А. Кусевицкимъ. Въ „Прометей“ Скрябина композитора за роялемъ замѣнилъ парижскій пианистъ Р. Лорта. Можетъ быть, это было главной причиной того, что удивительное произведеніе гениальнаго композитора не произвело того вдохновеннаго впечатлительнаго, которое было достигнуто въ прошломъ году. Кто могъ-бы замѣнить Скрябина, этого востинно одухотвореннаго поэта-музыканта, какъ исполнителя собственныхъ сочиненій! Для Скрябина исполненіе „Прометей“ было перво-

разряднымъ событіемъ его внутренней жизни, можетъ быть однимъ изъ самыхъ важныхъ, которое онъ, когда-либо, пережилъ. Это ощущеніе передавалось и публикѣ. Г-нъ Лорта исполнилъ чрезвычайно трудную фортепианную партію „Прометей“ технически безукоризненно, но не было въ его игрѣ и намека на экстаичный мистицизмъ, въ которомъ заключается весь смыслъ великаго творенія. Это обстоятельство отразилось и на С. А. Кусевицкомъ. Онъ, несмотря на прекрасную передачу всѣхъ мельчайшихъ подробностей, не достигъ того колоссальнаго подъема, которымъ во время оно поразило первое исполненіе „Прометей“.

Между огненной поэмой Скрябина и—философской—Штрауса прозвучала весьма тонко сыгранная прелестнѣйшая музыкальная идиллія „L'après midi d'un faun“ Дебюсси.

Г-жа Нежданова пропѣла съ обычнымъ успѣхомъ арію Ліи изъ оперы „L'enfant prodigue“ Дебюсси и цѣлый рядъ романсовъ, исполненныхъ сверхъ программы.

Риземанъ.

Первый въ сезонѣ концертъ Керзинскаго кружка былъ посвященъ творчеству Аренскаго. Къ сожалѣнію, камерный характеръ концерта исключалъ возможность всесторонне представить музыку названнаго автора: пришлось ограничиться рядомъ вокальныхъ пьесъ и немногими инструментальными бездѣлушками. При такомъ массовомъ исполненіи, однообразіе творческаго дара покойнаго композитора и устарѣлость его приѣмовъ оказались очень ярко выраженными. Видимо, на немъ суждено оправдаться суровому приговору Римскаго-Корсакова: „Скоро его забудутъ“. Во всякомъ случаѣ, его имя быстро исчезнетъ съ программъ концертовъ, и сочиненія его сдѣлаются достояніемъ любительскихъ ансамблей и домашнихъ музыкальныхъ вечеровъ, гдѣ его музыка еще долго можетъ привлекать своимъ салоннымъ изяществомъ и красотой звучности.

Изъ отдѣльныхъ исполнителей упомянемъ Собинова, на долю котораго выпала наибольшій успѣхъ; затѣмъ Могилевскаго, съ большимъ мастерствомъ передаващаго небольшія скрипичныя бездѣлушки. Нѣсколько шумно и суховато сыграли г.г. Гедике и Гольденвейзеръ первую сюиту для двухъ ф—пианъ (Romance, Valse, Polonaise), очень уступающую остальнымъ сюитамъ по качеству музыки, да и по изложенію.

Листовскій вечеръ Я. Вейнберга, какъ и слѣдовало ожидать, много публики не собралъ. Это тѣмъ болѣе жаль, что, во-первыхъ, программа была очень интересно составлена и заключала рядъ вовсе неизвѣстныхъ публикѣ вещей. А, во-вторыхъ, потому что пианистъ очень усовершенствовался за послѣдній годъ, выработалъ солидную технику и въ общихъ чертахъ вѣрно

схватилъ духъ листовскаго творчества. Хотѣлось бы, впрочемъ, поменьше бравурности и виртуознаго момента въ изложеніи „Mephisto-Valse“.

Первый „вечеръ сонатъ“ Сибора и Гольденвейзера былъ посвященъ Моцарту. Публика отнеслась къ этому автору довольно равнодушно и зала далеко не наполнила. При всѣхъ своихъ достоинствахъ, солистовъ, гг. Сибора и Гольденвейзера—слишкомъ различныя артистическія индивидуальности, чтобы образовать вполне цѣльный ансамбль. Г. Сибора сильно модернизировалъ Моцарта, придавъ ему слишкомъ много современной экспрессіи. У г. Гольденвейзера же ф—піано звучало слишкомъ полно, слишкомъ насыщеннымъ звукомъ и невольно заставляло вспоминать объ идеальномъ исполненіи классиковъ г-жей Ландовска. Наибольшій успѣхъ выпалъ на долю Es-dur сонаты.

Тѣ же недостатки, но уже въ значительно меньшей степени сказались и во второмъ вечерѣ, посвященномъ Бетховену. На этотъ разъ и публики, послѣднее время начинающей питать влеченіе къ Бетховену, собралось очень много. Центральнымъ пунктомъ концерта явилась „Крейцера соната“, въ которую исполнители вложили очень много тщательности и сыграли ее не безъ подъема. Остальныя сонаты, въ томъ числѣ B-dur'ная оп. 96, рѣдко играемая, прошли нѣсколько академично-суховато, отвлеченно и встрѣтили у публики несравненно менѣе горячій пріемъ.

Л. С.



„ГИБЕЛЬ БОГОВЪ“ ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

ГОВОРЯТЪ, что въ Россіи Вагнера не любятъ. Это — неправда, или, по крайней мѣрѣ, правда только наполовину. Кто знаетъ Вагнера, тотъ, въ огромномъ большинствѣ случаевъ, любитъ его. Равнодушное отношеніе русской публики къ автору „Кольца Нибелунговъ“ объясняется именно тѣмъ, что его — не знаютъ. Чего не знаешь, того любить и нельзя.

„Мы вамъ показали, что мы можемъ. Если теперь вы захотите, то у насъ будетъ нѣмецкое искусство...“ — сказалъ восхищенной публикѣ Вагнеръ послѣ перваго представленія „Золота Рейна“ въ Байрейтѣ. И, дѣйствительно, для того, чтобы узнать, понять и полюбить искусство Вагнера—нужно самому приблизиться къ нему—нужно напряженное состояніе души слушателя, глубокое вниманіе, нужно искреннее желаніе его внять тайной силѣ мощныхъ голосовъ вагнеровской музыки. „Если вы меня не понимаете, то этимъ еще далеко не доказывается, что я неправъ“—могъ бы сказать, отвергающимъ его музыку Вагнеръ словами одного философа, если бы вообще нуждался въ чьихъ-нибудь словахъ, кромѣ своихъ собственныхъ.

Дирекція московскихъ Императорскихъ театровъ въ этомъ году, кажется, серьезно, намѣрена сдѣлать все отъ нея зависящее, чтобы ввести публику во вкусъ вагнеровскаго искусства. И теперь очередь за самой публикой.

Могутъ сказать: Вагнеръ — нѣмецъ, онъ чуждъ Россіи. Но позвольте: развѣ французы, американцы, англичане—не оцѣнили Вагнера? Въ Парижѣ, гдѣ, какъ извѣстно, Вагнеръ былъ осмѣянъ, какъ нигдѣ въ мірѣ, теперь его музыкальныя драмы составляютъ главный репертуаръ „Grand opéra“.

„Национализмъ“ музыкальныхъ драмъ Вагнера, по сравненію съ общечеловѣческимъ содержаніемъ ихъ, настолько малозначителенъ, что можно и должно пренебречь имъ. То, что Вагнера интересовало и что должно интересоватъ и его слушателей, конечно, не германская міеологія и не герои германскихъ и скандинавскихъ сагъ. Они нужны ему только, какъ носители тѣхъ потрясающихъ общечеловѣческихъ переживаній, той міровой трагедіи, трагедіи всего человѣчества, которую онъ столь

могуче изображаетъ въ „Кольцѣ Нибелунговъ“. Называется ли герой этой трагедіи Вотаномъ, Перуномъ, или еще какъ-нибудь иначе—отъ этого суть дѣла ни на іоту не измѣняется. Герои вагнеровскихъ драмъ, такъ же какъ и герои шекспировскихъ—ничто иное, какъ воплощенія общихъ идей. На самомъ дѣлѣ, всѣ эти короли Лиръ, Ричарды и Генрихи намъ ничуть не ближе героевъ Эдды и саги о Нибелунгахъ.

Национализмъ музыкальныхъ драмъ Вагнера не имѣетъ, самъ по себѣ, большаго значенія, чѣмъ ихъ подчасъ, весьма грубый, символизмъ (драконъ, убиваемый Зигфридомъ, нанитокъ любви въ „Тристанѣ“, зелье забвѣнія въ „Гибели боговъ“ и т. п.). Да и этотъ символизмъ иногда крайне необходимъ для болѣе рельефнаго выдѣленія идейнаго содержанія драмы.

Весьма наивно воспринимать вагнеровскія музыкальныя драмы, съ „бытовой“ точки зрѣнія. Именно, эта бытовая сторона въ нихъ менѣе всего важна. Только всецѣло отрѣшившись отъ нея, можно предаваться колоссальному трагизму переживаній, звучащихъ въ музыкѣ Вагнера.

Главный трагическій герой „Кольца Нибелунговъ“ безусловно Вотанъ. Драмы, разыгрывающіяся между Зигмундомъ и Зиглиндой, между Зигфридомъ и Брунгильдой, представляютъ только отдѣльныя звенья, только эпизоды въ трагедіи великаго страдальца—бога, желавшаго осчастливить міръ и въ концѣ всѣхъ своихъ попытокъ все таки оказавшимся „самымъ несвободнымъ изъ всѣхъ свободныхъ“.

Въ „Гибели боговъ“, послѣдней изъ четырехъ частей „Кольца Нибелунговъ“, Вотанъ даже не выводится на сцену. Тѣмъ не менѣе, слушатель, знакомый со всей трилогіей, ни на минуту не забываетъ тѣсной связи между участіемъ дѣйствующихъ лицъ и судьбой гибнущаго по ихъ винѣ бога. Великое мастерство Вагнера сказывается, между прочимъ, въ томъ, что каждая изъ четырехъ частей его трилогіи представляетъ собою вполне законченное цѣлое, хотя всѣ части объединены одной общей идеей и только изъ совокупности ихъ вытекаетъ грандіозность художественнаго плана трилогіи.

Постановку „Гибели боговъ“ на сценѣ Большаго театра надо признать крупнымъ событіемъ нашей театральной жизни. На этотъ разъ Дирекція Императорскихъ театровъ дала оркестру и солистамъ полную возможность подготовиться къ геніальному произведенію Вагнера. Блестящій, съ музыкальной стороны, результатъ вполне оправдываетъ сдѣланныя усилія.

Душею всей постановки является ея музыкальный руководитель Э. А. Куперъ. Вся чрезвычайно сложная, отчасти, даже запутанная ткань партитуры подъ его мастерскимъ управленіемъ выяснилась до мельчайшихъ подробностей. Оркестръ, въ составъ котораго входятъ до 120 музыкантовъ, почти никогда не заглушаетъ пѣвцовъ. То, къ чему въ Мюнхенѣ и Байрейтѣ стремятся посредствомъ покрытія оркестра, здѣсь достигнуто, благодаря искусству дирижера, сумѣвшему выпукло выдѣлить множество деталей инструментовки, совершенно неслышныхъ при покрытомъ жестяной крышкой оркестрѣ. Однако же, интерпретація вагнеровской партитуры оставляетъ желать большаго размаха, большей широты и плавности, большей значительности. Въ этой партитурѣ нѣтъ „пустыхъ мѣстъ“. Каждый тактъ имѣетъ свой особый смыслъ, свое особое значеніе. Дирижеръ старается, повидимому, сократить нѣкоторыя несомнѣнная длинноты музыкальной драмы Вагнера посредствомъ ускоренія темпа. Такія же попытки можно, между прочимъ, наблюдать во всѣхъ вагнеровскихъ спектакляхъ въ Парижѣ. Но излишней поспѣшностью никогда нельзя достигнуть того, что достижимо только посредствомъ углубленія и усиленія музыкальной экспрессіи. (Подтверженіемъ этого можетъ служить толкованіе Никишемъ „Лоэнгринна“ въ томъ же Большомъ театрѣ). Отъ слишкомъ быстрого темпа проигрывали особенно вступительная сцена трехъ норнъ, отчасти траурная музыка на смерть Зигфрида и финалъ третьяго дѣйствія. Но несмотря на эти недочеты, исполненіе Э. А. Куперомъ „Гибели боговъ“ надо признать настоящимъ артистическимъ подвигомъ, рѣдкимъ по своимъ достоинствамъ въ анналахъ нашей театральной жизни.

Что касается отдѣльныхъ исполнителей, то отродно отмѣнить большую музыкальную увѣренность, съ которой всѣ участвую-



И. ЗУЛОАГА. *Испанки.*
(Фортъ Лаброша).

ше, въ особенности г-жа Балановская (Брунгильда) и г. Алчевскій (Зигфридъ), проводятъ свои весьма нелегкія партіи. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя умолчать объ одномъ крупнѣйшемъ недостаткѣ, сказывающемся, опять-таки, въ исполненіи всѣхъ ролей, но зависящемъ, можетъ быть, не столько отъ отдѣльных исполнителей, сколько отъ общаго сценическаго руководителя спектакля. Весь стиль драматическаго исполненія совершенно не тотъ, котораго можно и должно ждать отъ мощной музыкальной драмы. Въ передачѣ „Гибели боговъ“ на сценѣ Большого театра всюду, на каждомъ шагу, чувствуется оперный трафаретъ, котораго Вагнеръ, какъ извѣстно, боялся больше всего въ мірѣ. Трафаретъ даже не обще-театральный, а именно оперный со всѣмъ его нелѣпостями и условностями. Больше другихъ въ этомъ отношеніи грѣшитъ г-жа Балановская. Она три четверти своей партіи проводитъ у рампы. Почти всѣ ея реплики проносятся прямо въ публику. Діалоги ея съ Зигфридомъ и съ Вальтрадтой, благодаря этому, приобрѣтаютъ характеръ какихъ-то личныхъ объясненій Брунгильды съ публикой, причѣмъ ея дѣйствительные партнеры оказываются лишними свидѣтелями. Въ вагнеровской музыкальной драмѣ этотъ родъ „актерства“ совершенно недопустимъ. Въ данномъ случаѣ это тѣмъ болѣе жаль, такъ какъ г-жа Балановская въ голосовомъ отношеніи прекрасно справляется со своей ролью. Красивый голосъ ея все время звучитъ очень легко и свѣжо. Конечно, многія фразы ея партіи могли бы приобрѣсти гораздо больше драматичности, искренности, задушевности, если бы артистка отказалась отъ обычныхъ пріемовъ „оперной“ пѣвицы.

Чтобы не повторяться, замѣчу, что все сказанное по поводу игры и фразировки г-жи Балановской относится въ большей или меньшей степени ко всѣмъ участвующимъ. У Вагнера каждая фраза должна рельефно выдѣляться. Вердьеваго пустословія въ его музыкальныхъ драмахъ нѣтъ. Съ большей вдумчивостью, чѣмъ остальные участвующіе отнесся къ своей партіи въ этомъ отношеніи г. Алчевскій. Что онъ, собственно, ни по тембру голоса, ни по фигурѣ не подходитъ къ образу „ликующаго героя“. Зигфрида—въ этомъ артистъ не виноватъ. Во всякомъ случаѣ, онъ даетъ, что можетъ, и это не такъ ужъ мало. А нѣкоторыя отдѣльныя сцены, напримѣръ, большой разсказъ въ третьемъ дѣйствіи, удаются ему совсѣмъ хорошо. Довольно характерную фигуру создаетъ г. Петровъ—Хагенъ. Нѣсколько блѣдны г-жа Калиновичъ—Докторъ—Гутруна и г. Пироговъ—Гунтеръ, хотя въ музыкальномъ отношеніи справляются со своими ролями весьма удовлетворительно. Между нормами и дочерьми Рейна выдѣляются своими красивыми голосами г-жа Антарова и г-жа Добровольская.

Что касается инсценировки, то во многомъ придется упрекнуть руководителей спектакля, не сумѣвшихъ отречься отъ рутины. Во-первыхъ: въ вступительной сценѣ трехъ норнъ—слишкомъ много свѣта, да и костюмы „вѣщихъ сестеръ“ совсѣмъ не подходящіе, слишкомъ свѣтлые. Благодаря этому и уже отмѣченной чрезмѣрной поспѣшности музыки, вся эта удивительная сцена совершенно теряетъ свой мистическій, ганиственнороковой характеръ. Пріѣздъ Зигфрида къ Гибихунгамъ поражаетъ нигдѣ не виданнымъ зрѣлищемъ: Зигфрида волокутъ бичевой. Это недопустимо. Если нельзя было помѣстить коня Гране въ чельнь, то совсѣмъ не слѣдовало его выводить въ этой сценѣ. Затѣмъ: Брунгильда узнаетъ въ женихѣ Гутруны Зигфрида; нельзя эту сцену превратить въ живую картину, несмотря на „оцѣпенѣніе, охватывающее всѣхъ“. Вѣдь, на самомъ же дѣлѣ не окаменѣли же всѣ присутствующіе при этой роковой встрѣчѣ. Въ слѣдующей затѣмъ сценѣ заговора Брунгильды, Хагена и Гунтера не чувствуется никакого общенія между тремя дѣйствующими лицами. Каждый въ отдѣльности обращается со своимъ страшными клятвами, съ распростертыми руками, прямо къ публикѣ. Это и некрасиво, и бессмысленно. А дочери Рейна, купающіяся въ какомъ-то прудикѣ и притомъ — *sit venia verbo*—въ совершенно кафешантаннхъ костюмахъ! Регистровка всѣхъ подобныхъ недочетовъ постановки повела бы меня слишкомъ далеко. Будемъ надѣяться, что режиссеры вагнеровскихъ спектаклей въ Большомъ театрѣ отнесутся къ предстоящимъ постановкамъ другихъ частей „Кольца Нибелунговъ“ съ большей вдумчивостью.

Не выигрываетъ драма Вагнера отъ перевода г-на Тюменева: добросовѣстный, старательный и довольно приличный въ чисто-литературномъ смыслѣ, этотъ переводъ на каждомъ шагу оказывается совершенно безпомощнымъ въ отношеніи связи слова съ музыкой, что у Вагнера чрезвычайно важно. Недостатки перевода бросились бы еще больше въ глаза, если бы дикція у нашихъ пѣвцовъ была лучше.

О декорации „Гибели боговъ“ сказано въ другомъ мѣстѣ. Хочется отмѣтить только поражающую своимъ техническимъ совершенствомъ сцену разрушенія зала Гибихунговъ. По части „свѣтовыхъ эфффектовъ“, однако, нужно было ждать большаго. Совершенно неиспользована прекрасная въ музыкальномъ отношеніи сцена восхода солнца въ началѣ второго дѣйствія, а восходъ луны, хотя и использованъ, но весьма и весьма примитивнымъ образомъ.

Несмотря на всѣ эти недочеты, надо привѣтствовать постановку „Гибели боговъ“ въ Большомъ театрѣ. Такъ хочется надѣяться, что съ нея начнется новая эра въ отношеніи московской публики къ творчеству Вагнера.

Риземанъ.



ПОСТАНОВКА „ГИБЕЛИ БОГОВЪ“.

Частныя сцены, хотя и не обладающія такими возможностями, какъ казенныя, наиболѣе ярко отразили новыя вѣянія въ декоративномъ искусствѣ.

Въ оперѣ Мамонтова впервые засверкали на сценѣ блестящія краски Врубеля, Художественный театръ въ самомъ недалекомъ прошломъ далъ замѣчательную постановку тургеневскаго „Мѣсяца въ деревнѣ“, явившуюся высшимъ достиженіемъ въ постановкахъ такого характера.

Московскіе казенные театры въ своихъ постановкахъ никогда еще не достигали такой силы и цѣльности художественнаго впечатлѣнія, хотя были и тамъ попытки болѣе или менѣе цѣнныя. Но постановку „Гибели боговъ“ въ Большомъ театрѣ, къ сожалѣнію, нельзя признать цѣнной въ художественномъ отношеніи.

Вагнеровская опера даетъ большой и благодарный матеріалъ декоратору, но матеріалъ этотъ оказался очень слабо использованнымъ, и г. Коровинъ не оправдалъ даже самыхъ скромныхъ ожиданій.

Въ первой картинѣ, камни скалъ помѣщаются на доскахъ пола, изъ коего произрастаютъ и трава и деревья; скалы и сосны своей мутной, невыразительной живописью и шаблонными формами производятъ положительно убогое впечатлѣніе и совсѣмъ не отвѣчаютъ духу Вагнеровской драмы.

Вторая картина нѣсколько удачнѣе, тамъ есть попытка дать характеръ архитектуры, но задній планъ, напоминающій по краскамъ какую-нибудь картинку Клодта изъ „Союза“, очень слабъ и не вяжется съ первопланной постройкой. Ладья, на которой прибываетъ Зигфридъ съ конемъ, слишкомъ уже бутафорична, такъ же какъ и пристань, почти не отличающаяся отъ пола сцены.

Столь же неудачны и декорации другихъ картинъ, та же вялая живопись и полное отсутствіе оригинальности.

Создался возвратъ къ прошлому, но не къ лучшему, а къ худшему и это тѣмъ болѣе досадно, что „Гибель боговъ“, идеть въ театрѣ, который располагаетъ полной возможностью поставить декоративную часть на должную высоту.

Что касается костюмовъ, то они безпокоятъ своею легкомысленной пестротой, вовсе не вяжущейся съ мутнымъ фономъ декораций. Гримомъ и, главнымъ образомъ, волнистыми куфюрами многіе персонажи напоминаютъ больше франтоватыхъ монастырскихъ пономарей, чѣмъ сказочныхъ героевъ „Кольца Нибелунговъ“.

Д. Варапаевъ.



ОПЕРА ЗИМИНА.

„ФИГЛЯРЪ“. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ Массне.

САМЪ Массне не называетъ своего произведенія оперой. На партитурѣ красуется слово „Miracle“. Очевидно, Массне, какъ большинство французовъ, любитель громкихъ словъ. Но „чудо“, которымъ завершается незатѣйливый ходъ дѣйствія его оперы, на ней самой къ сожалѣнію не отразилось и осталось единственнымъ во всей партитурѣ. Ни либреттистъ, ни композиторъ ничего сверхъестественнаго не создали.

Сюжетъ оперы весьма поэтиченъ, даже трогателенъ своей наивной красотой. Фигляръ Жанъ—„Le jongleur de Notre Dame“—застигается врасплохъ пріоромъ аббатства Богородицы въ Клуни какъ разъ въ тотъ моментъ, когда онъ забавляетъ народъ веселой пѣсенкой въ честь вина и любви. Строгий пріоръ беретъ Жана, котораго называетъ не иначе какъ „порожденіе ехидны гнусной“, на покаяніе въ монастырь. Добраго Жана, который, несмотря на свое презрѣнное ремесло, остался благочестивымъ и чистымъ мальчикомъ, глубоко трогаетъ благоговѣйное отношеніе монаховъ къ святой Богородицѣ. Каждый радъ служить ей чѣмъ только можетъ. Одинъ—музыкой, другой—живописью, третій—поэзіей, четвертый—ваяніемъ.

А Жанъ только „спить да ѣсть“, въ чемъ неоднократно упрекаютъ его монахи. Долго его мучаетъ вопросъ, чѣмъ угодить Богородицѣ. Наконецъ его осѣняетъ мысль: не своимъ ли ремесломъ, фиглярствомъ? Кому что дано, тотъ тѣмъ и долженъ служить. Не долго думая, беретъ Жанъ свои рыли и всякіе фиглярскіе инструменты, чтобы устроить представленіе въ честь Богородицы и только для нея одной. Съ трогательно-наивной искренностью онъ начинаетъ продѣлывать передъ статуей Богородицы всѣ свои фокусы, поетъ ей всякія веселыя пѣсенки, принимается даже плясать и, наконецъ, падаетъ въ изнеможеніи у ступеней часовни. Эта сцена наблюдается монахами, которые кидаются на Жана, чтобы наказать смертью его богохульство. Но вдругъ—о, чудо!—отъ статуи Богородицы исходитъ божественное сіяніе, Преподобная подымаетъ руку, чтобы благословить Жана. Раздается хоръ ангеловъ, и фигляръ умираетъ у ногъ статуи. Въ русскомъ переводѣ Богородица, по „независящимъ причинамъ“, превратилась въ Св. Луизу, но отъ этого суть дѣла, конечно, не измѣняется.

Музыка Массне хороша тѣмъ, что она свободна отъ всякихъ попользованій на какое бы то ни было глубокомысліе. Наивный стиль сюжета вполне выдержанъ и въ музыкѣ. Ни мелодическихъ, ни гармоническихъ, ни ритмическихъ изысканностей въ ней нѣтъ. Она красиво и плавно сопровождаетъ происходящее на сценѣ. „Жонглеры“, какъ извѣстно, были въ средніе вѣка почти единственными носителями свѣтской народной музыки. Ихъ мелодіи служили композиторамъ XX вѣка нерѣдко канвой для невѣроятныхъ контрапунктическихъ ухищреній. Конечно, и Массне весьма широко пользуется подлинными мелодіями жонглеровъ, только безъ контрапункта. Но все-таки довольно строго выдержанный диатонизмъ придаетъ стилю оперы рѣдкое единство. Нѣкоторыя мелодіи со своими „средневѣковыми“ пониженными вводными тонами очень красивы и выразительны. Инструментовка, какъ всегда у Массне, тонка и благозвучна.

Подъ руководствомъ режиссера Ивановскаго и капельмейстера Плотникова опера поставлена и выучена хорошо. Только кое-гдѣ оркестръ или точнѣе отдѣльные инструменты оркестра звучатъ грубовато. Декорации, особенно во второмъ дѣйствіи, красивы. Люблю я эти вишневыя деревья, цвѣтушія и въ садахъ Чіо-Чіо-Санъ. Выводится на этотъ разъ и звѣринецъ, цѣлая басня: осель, собака и голубь. Довольно удачно разрѣшенъ сложный вопросъ съ „нецензурнымъ“ чудомъ.

Отсутствіе женскихъ ролей въ оперѣ какъ-то даже не замѣчается. Весь интересъ сосредоточивается на трогательной фигурѣ фигляра и, пожалуй, на благодушномъ монахѣ—поварѣ. Г-нъ Каржевинъ (фигляръ) даетъ весьма недурной, иногда даже интересный, образъ этого грубовато-наивнаго средневѣковаго типа. Голосъ артиста звучитъ очень хорошо. Г-ну Сперанскому, одному изъ интеллигентнѣйшихъ артистовъ и лучшихъ пѣвцовъ Зиминской труппы, всегда особенно хорошо удается воплощеніе всякой добродѣтели на сценѣ. Кажется, нѣтъ той добродѣтели, которая г-ну Сперанскому, какъ артисту, была бы недоступна. Его поварь—монахъ (Бонифацій)—пресимпатичнѣйшая фигура.

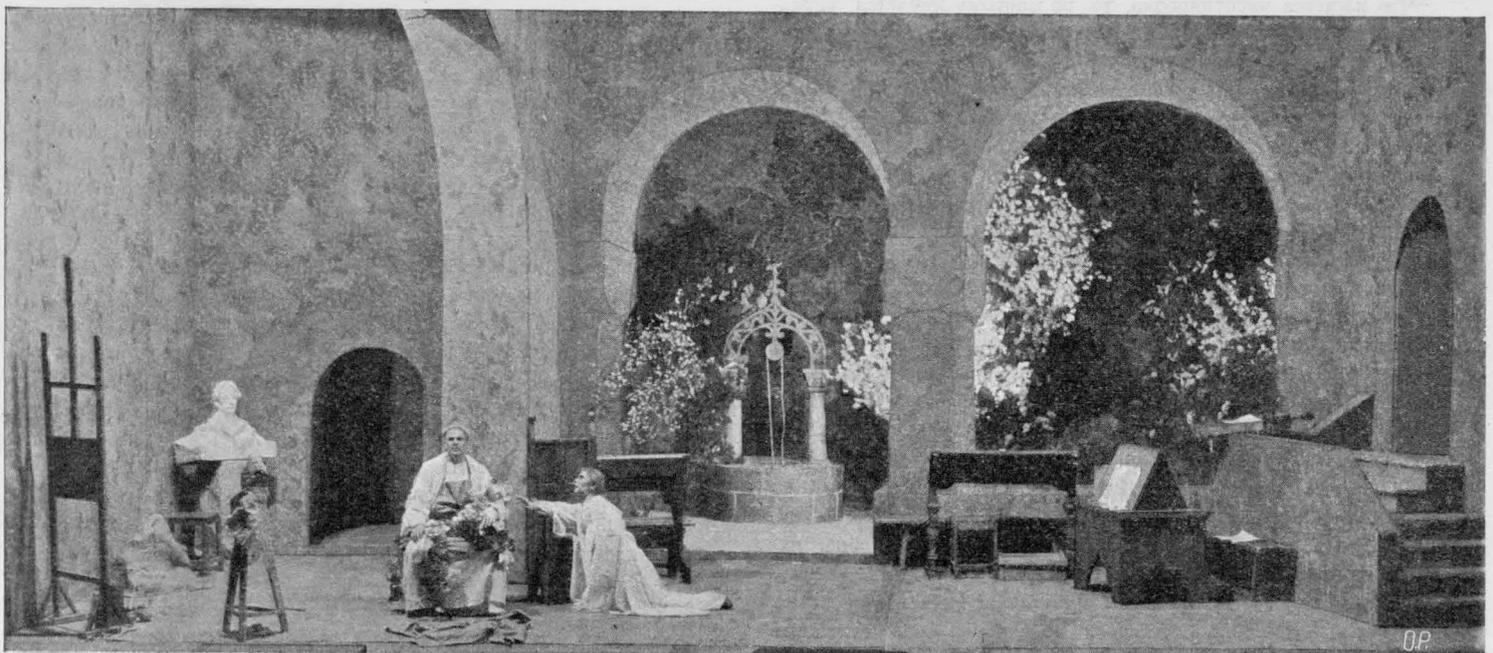
Риземанъ.

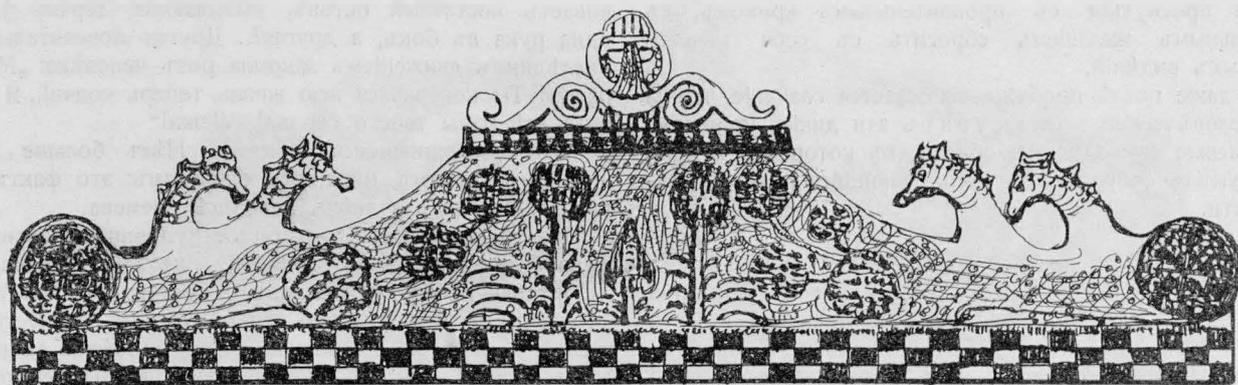


ОПЕРА ЗИМИНА.

2-й актъ.

„ФИГЛЯРЪ“.





АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

ВЫСТАВКА ОФОРТОВЪ И ГРАВЮРЪ. АЛЬФРЕДЪ КУБИНЪ—ПОЭТЪ УЖАСА.

ГРАФИКА въ русскомъ искусствѣ занимаетъ, къ сожалѣнію, далеко не видное мѣсто, и среди нашихъ художниковъ очень немногихъ, которые отдавали бы свои силы этому роду искусства.

Однако за послѣдніе годы интересъ къ графикѣ значительно увеличился.

Въ этомъ сыграли извѣстную роль и книгоиздательства, начавшія заботиться о внѣшности своихъ изданій. Здѣсь, опять-таки, нельзя не вспомнить Дягилевскій журналъ „Миръ Искусства“, выдвинувшій рядъ превосходныхъ рисовальщиковъ, работы которыхъ до сего времени украшаютъ многія художественныя изданія.

Выставки, подобныя открывшейся 9 октября въ галереѣ Лемерсье, нельзя не признать интересными и желательными, такъ какъ онѣ служатъ показателемъ, до какого технического совершенства доведено на западѣ графическое искусство.

Среди матеріала, собраннаго на выставкѣ галереи, особенно среди офортовъ, много вещей заслуживающихъ вниманія.

Произведеніе Зулаги превосходно по выразительности и силѣ, свойственнымъ мощному сыну Испаніи. Небо, черное и жуткое, какъ прошлое этой страны матадоровъ, низкій горизонтъ суровой равнины и характерныя фигуры трехъ испанокъ въ праздничныхъ нарядахъ. Останавливаютъ вниманіе кошмарные офорты Кубина: колоссъ въ шлемѣ съ сѣкирой и щитомъ, тяжело ступающій своими слоновыми ногами, олицетворяетъ войну, гнусный скелетъ, нагнувшійся надъ кажущимся такимъ маленькимъ и беззащитнымъ домикомъ, съѣтъ сразу. Интересны по замыслу и другія произведенія Кубина.

Люсьенъ Симонъ представленъ прекраснымъ красочнымъ офортомъ, сдѣланнымъ съ его извѣстной картины „Вечеринка въ Бретани“.

Очень интересенъ и характеренъ офортъ Форэна. Много (пожалуй даже слишкомъ) офортовъ Штрука. Въ числѣ ихъ портреты Ибсена, Гауптмана, Никиша, не блестящіе, однако, ни сходствомъ, ни техникой.

Въ литографіяхъ Люнуа интересенъ способъ, но онѣ не свидѣтельствуютъ о тонкомъ вкусѣ автора. Техничны офорты Гасконя.

Либерманъ и Рафаэлли представлены на этотъ разъ довольно слабо.

Произведенія другихъ авторовъ, если и не отличаются особенно яркими качествами, все же свидѣтельствуютъ о большомъ знаніи рисунка и техническихъ приѣмовъ.

Д. В.

ЧЕЛОВѢЧЕСТВО любитъ радость. Все, отъ чего вѣетъ молодостью, весной, надеждой, лучезарностью. И пусть кругомъ, въ ожесточенной жизненной схваткѣ льются „слезы людскія“, пусть раздаются стоны погибающихъ, ихъ заглушаетъ и покрываетъ властный крикъ: „Радости!.. Радости!..“

„Дай намъ эту радость!“—требуетъ челоѡчество отъ поэта, художника, музыканта. Мы не хотимъ словъ, напоенныхъ „отцемъ и желчью“, звуковъ, похожихъ на рыданіе, картинъ смерти и скорби. Мы хотимъ упиться обнаженностью юнаго тѣла, яркостью цвѣтовъ, всѣмъ тѣмъ, что говоритъ о счастьѣ. А если нѣтъ этой полноты счастья ни вокругъ насъ, ни въ насъ самихъ, все равно, дай „насъ возвышающій обманъ“, иллюзію, поддѣлку, только не заставляй страдать и содрогаться!

Вѣчный „пиръ во время чумы“ празднуетъ челоѡчество и чѣмъ ужаснѣе, чѣмъ мрачнѣе дѣйствительность, тѣмъ настойчивѣе эти требованія „ликованій“.

Но ничто не можетъ заглушить ужаса жизни. Властный—онъ былъ, онъ есть, онъ будетъ, и всюду, среди самой беззаботной радости, среди самаго веселаго звона появляется онъ и садится—незванный страшный гость—за праздничный столъ. Его дыханіе—тлѣнъ, его рука—мечъ, наносящій мѣткіе удары. Онъ вѣчный судья и палачъ, вѣчное напоминаніе того, что болѣзнямъ, разрушенію и смерти подвержено тѣло челоѡческое, а душа мукамъ угрызения, проклятіямъ совѣсти, отчаянью сомнѣній.

И, вотъ, эту стихійность, эту власть ужаса даетъ англійскій художникъ Альфредъ Кубинъ въ своихъ странныхъ, загадочныхъ офортахъ. Онъ несомнѣнный, онъ влюбленный послѣдователь Гойя, онъ идейный сотоварищъ Роопса. Но въ то время, какъ Роопсъ, покоренный красотой женщины и ея роковой силой, почти исключительно заняты проблемами Пола, Кубинъ захватываетъ область міровыхъ символовъ общечелоѡческаго страданія.

Стихійный, подавляющій ужасъ, грозныя бѣдствія, вѣчно подстерегающія челоѡчество: голодь, болѣзнь, смерть, отчаяніе—вотъ, что даетъ въ своихъ произведеніяхъ Кубинъ. Онъ послѣдовательный, неумолимый фанатикъ художественной идеи, не отступающій ни передъ какими возможностями. Нѣтъ ни одной самой мелкой, самой отвратительной подробности, передъ которой онъ бы остановился, нѣтъ колебаній въ выборѣ самаго ужаснаго сходства, нѣтъ желанія что-то смягчить, не досказать. Сурово выпуклы, безопадно опредѣленны его линіи и его намѣренія: ничто не скрыто, все ясно и въ этой ясности кошмарно.

Точно звонъ набата—глухой, тревожный, пробуждающій среди ночи, гудятъ его дикія, мощныя фигуры и, кажется, что видишь страшный сонъ, отъ котораго

хочется проснуться съ пронзительнымъ крикомъ, съ мучительнымъ желаніемъ сбросить съ себя тяжесть страшныхъ видѣній.

Но даже послѣ пробужденія остается сознание, что на пути человѣческой жизни стоятъ эти дикіе кошмары, эти ужасные символы, эти образы, въ которыхъ художникъ сумѣлъ собрать весь расплывающійся ужасъ повседневности.

Офорты Кубина подтверждаютъ мысль о величайшемъ единеніи и таинственной связи всѣхъ видовъ искусства между собой. Подобно тому, какъ композиторъ можетъ рисовать звуками картину наступленія ночи и пробужденія звѣздъ на небосклонѣ и съ огромной точностью строить зданіе музыкальной драмы (Вагнеръ), такъ истинный мастеръ кисти въ одно и то же время соединяетъ въ себѣ мыслителя, музыканта и скульптора.

Альфредъ Кубинъ мыслитъ образами коллективнаго страданія. Офорты его полны злобщей, тяжелой ритмичности и, врѣзаясь черезъ глазъ въ душу зрителя, остаются тамъ, какъ монументъ, высѣченный изъ дикаго гранита, покрытаго сѣдымъ мхомъ времени. И, если въ картинѣ „Забыто — похоронено“ окаменѣвшая фигура давитъ тяжестью пирамиды, то въ „Ужасъ“, въ этой огромной океанской волнѣ, готовой обрушиться на погибающую шкуну, буквально звучитъ мрачный, шипящій гулъ вспѣнной бездны.

По настроенію картины Кубина можно раздѣлить на двѣ категории: въ однѣхъ полная покорность передъ неизбежнымъ, неизмѣннымъ совершившимся: (Лучшій докторъ, Маятникъ, Судьба), въ другихъ протестъ отчаянія, борьба, возмущеніе (Власть, Голодъ, Война).

Вотъ, лежитъ на длинномъ черномъ ложѣ бѣлая фигура паяца. То человѣкъ всю жизнь игравшій кого-то, только не себя самого. Теперь лежитъ онъ, великолѣпный и убогій, въ своемъ шутовскомъ нарядѣ, а рядомъ съ нимъ прекрасный докторъ—Смерть. Смерть—проститутка, врачующая и утѣшающая каждого. Бархатное платье об-

виваетъ костлявый остоветъ, вызывающе дерзко уперта одна рука въ бокъ, а другая?.. Другая повелительнымъ, послѣднимъ движеніемъ закрыла ротъ человѣка: „Молчи, паяцъ! Ты коверкался всю жизнь, теперь молчи!.. Я излѣчила всѣ раны твоего сердца!.. Лежи!“

Это, совершившееся, конечное. Нѣтъ больше мѣста никакимъ спорамъ, никакимъ надеждамъ: это фактъ, это угроза, равная для всѣхъ и во всѣ времена.

Не то во „Власти:“ огромное чудовище тюлень, тяжелое неуклюжее, съ головой „жельзнаго канцлера“ взобралось на грудь череповъ и костей и распласталось на нихъ. Это торжество дикой слѣпой силы, тучной кровью и мозгомъ погибающихъ жертвъ. Но не смиряется душа передъ этимъ чудовищемъ, ибо кромѣ безформенной скользкой груди военныхъ трофеевъ, есть въ жизни и плугъ, бороздящій мирныя поля, и молотъ, кующій звеня человѣческой солидарности, и памятники красоты, утверждающіе безсмертіе духа.

А вотъ послѣднее: „Голодъ“. Дикій, веселый Царь-Голодъ, всадникъ безъ головы, въ великолѣпныхъ ботфортахъ и рваномъ плащѣ. Только въ этихъ ботфортахъ гремятъ кости, и плащъ, относимый вѣтромъ прилипаетъ къ исхудалымъ ребрамъ, а конь, безумный конь, похожъ на страшную рысь въ пятахъ, и туловище его на половину скелетъ, и копыта тяжелѣе свинца. Бѣшенная скачка! Но никогда не перегнать коню своего всадника, потому, что впереди, посаженная на пику, несетъ безумная, вѣчно жадная голова Голода въ изступленномъ крикѣ...

И невольно рождается мысль: есть исходъ и настанетъ время, когда прекратится эта дикая скачка надъ жалкими, поникшими нивами, когда, наконецъ, сорвется голова съ пики и замолкнетъ навсегда ея голодный крикъ.

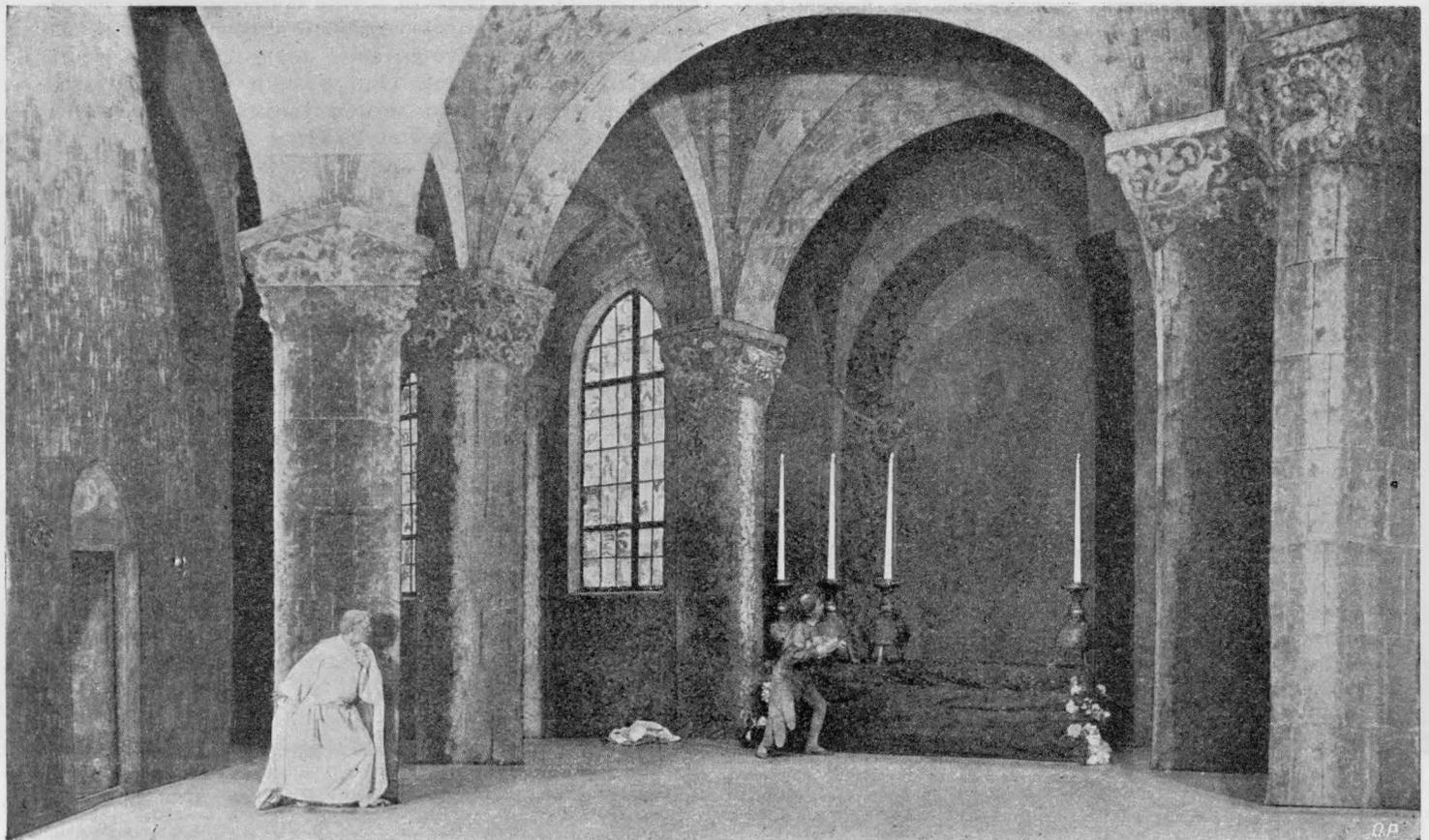
И какъ ни странно, но именно измученной душѣ русскаго человѣка можетъ и долженъ быть близокъ Кубинъ, какъ близки и дороги ей Рѣшетниковъ, Достоевскій, Андреевъ...

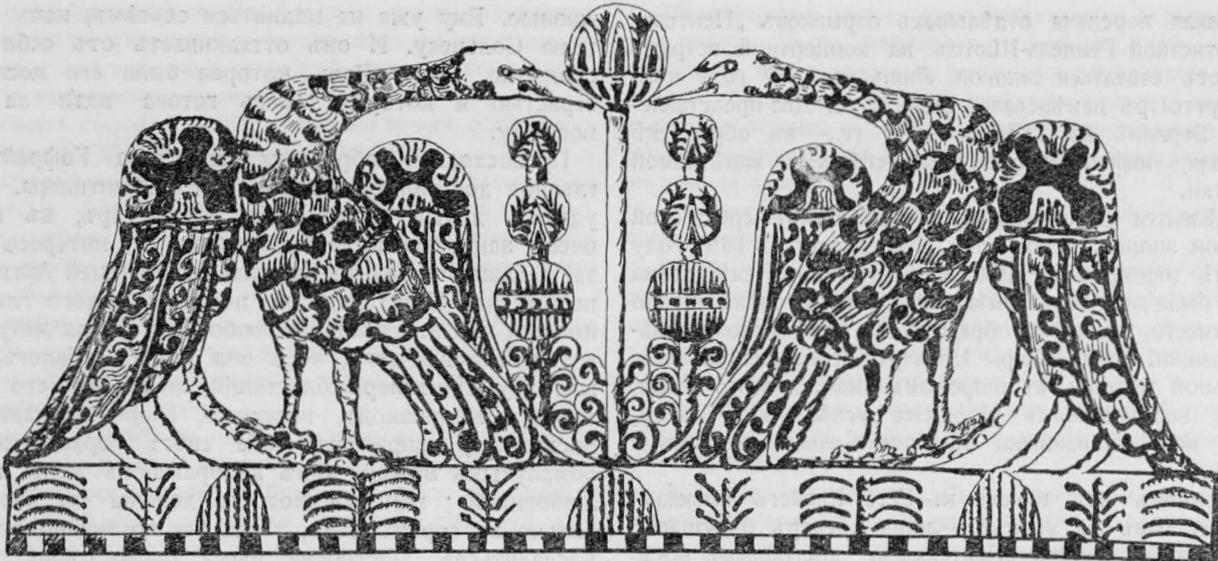
К. и О. Ковальскіе.

ОПЕРА ЗИМИНА.

3-й актъ.

„ФИГЛЯРЪ“.





В. Денисовъ.

О. Р.

ЗА РУБЕЖОМЪ.

ГЕНРИХЪ КЛЕЙСТЪ.

(Письмо изъ Берлина).

21-го ноября 1811 года Генрихъ фонъ-Клейстъ, величайшій прусскій поэтъ романтической эпохи, трагически покончилъ съ собой, застрѣлившись на берегу Ванзее, неподалеку отъ Потсдама, вмѣстѣ съ Адольфиной Фогель, послѣдней изъ его подругъ,—отношенія къ которой представляютъ одну изъ многочисленныхъ проблемъ жизни и переживаній многострадальнаго поэта.

Причиной послужили неудачи различнаго характера: непризнаніе современниками, тяжелыя экономическія обстоятельства и, главнымъ образомъ, внутренняя раздвоенность его богато одаренной природы, постоянно колебавшейся между признаніемъ и отрицаніемъ жизни и въ „поискахъ абсолюта“, не останавливающейся ни передъ какой преградой реальныхъ или идеальныхъ пережитковъ.

Высокій полетъ его, преимущественно, драматическаго творчества, имѣлъ своей цѣлью: „изъ духа музыки возродить драму“. Могущественная фантазія Клейста, вырываясь за границы нормальнаго, создавала своеобразныя чувствованія, присущія романтической психикѣ и достигала современныхъ патологическихъ проявленій, наблюдаемыхъ у декадентовъ.

Отсюда, несмотря на кажущійся полный контрастъ, такое духовное сродство „Пентезилеи“ Клейста съ „Саломеей“ Уайльда.

Демоническія чувствованія Пентезилеи и холодная расудочность Саломеи соединяются, какъ у той, такъ и у другой, съ титанической волей, стремящейся къ обладанію объектомъ вождельнія всѣми силами человѣческой природы, не останавливаясь даже передъ преступленіемъ, презирая въ своемъ сладострастномъ увлеченіи грань жизни и смерти.

Стародавнее воззрѣніе, что Клейстъ пытался „оживить классическій духъ драмы современнымъ“, соединить классическое единство формы съ психологической глубиной и разносторонностью характеровъ, наблюдаемыхъ у Шекспира,—можетъ считаться окончательно опровергнутымъ. Новѣйшіе изслѣдователи (Вукадиновичъ, Люблинскій, Рамеръ) видятъ въ немъ предшественника Ницше, почувствовавшаго Діонисія античнаго міра, смутный хаосъ и сумрачно-грозную его музыку. Одинъ фрагментъ „Гвискарда“, въ основу котораго легла его личная драма

превосходить, по ихъ мнѣнію, Рихарда Вагнера, создавая возможность „музыкальной драмы“, построенной на простой поэтической рѣчи.

Отсутствіе національныхъ элементовъ въ фабулѣ „Пентезилеи“ *) даетъ ей изъ всѣхъ драмъ Клейста наибольшую жизненную силу и способность противостоять напору времени, и весьма понятно, почему постановкой именно этой пьесы на крупнѣйшихъ своихъ драматическихъ сценахъ Германія оплакиваетъ 100-лѣтіе со дня смерти поэта. За этимъ, несомнѣнно, скрывается и попытка обогатить постоянный репертуаръ новымъ произведеніемъ, соотвѣтственно духу времени, не рождающему ничего цѣннаго въ области драматическаго творчества и, тѣмъ самымъ, принуждаемаго производить литературныя раскопки и реставраціи (вспомнимъ возрожденіе Эсхила и Софокла, наблюдаемое въ театральнй жизни Берлина за послѣдніе годы). О такомъ именно возрожденіи идетъ здѣсь рѣчь: „Пентезилея“ болѣе ста лѣтъ оставалась книжной драмой въ силу недостатковъ чисто внѣшняго характера. При жизни поэта не было ни одной попытки поставить эту пьесу.

*) Канвой для содержанія „Пентезилеи“ послужилъ древній мифъ о Пентезилеѣ, царицѣ амазонокъ, желавшей оказать помощь осажденнымъ троянцамъ и, послѣ жестокой и упорной борьбы, побѣжденной Ахилломъ. У Клейста фабула вышла немного видоизмѣненной.. По достиженіи зрѣлости, амазонскія дѣвы—невѣсты Марса—совершаютъ набѣги на сосѣднія племена, похищаютъ юношей и устраиваютъ праздникъ любви (Rosenfest der Liebe). Пентезилея получаетъ указаніе отъ Марса отыскать себѣ жениха среди грековъ, осаждающихъ Трою. Ея выборъ падаетъ на Ахилла. Съ упорствомъ первобытной природы стремится она къ достиженію намѣченной цѣли. Ненависть и любовь причудливо сочетается. Нѣтъ счастья лишь у Пентезилеи! Снова и снова бросается она въ бой, пока не падаетъ, пораженная стрѣлой Ахилла.. Амазонки съ трудомъ уносятъ ее. Но Ахиллъ замѣтилъ искру любви въ горящихъ ненавистью глазахъ Пентезилеи. Безоружный слѣдуетъ онъ за ней... Пентезилея переживаетъ гамму разнородныхъ чувствъ... Впадаетъ въ безпамятство, отчаяніе... Подруги убѣждаютъ ее, что цѣль достигнута, самъ Ахиллъ преклоняетъ колѣна... Пентезилея предается бурной радости... Новая побѣда амазонокъ. Ахиллъ исчезаетъ. Пентезилея встрѣчаетъ вѣсть о побѣдѣ со смѣшаннымъ чувствомъ: радости и отчаянія. Стыдъ передъ своею слабостью. Приходитъ гонецъ и передаетъ вызовъ Ахилла на поединокъ. Вызовъ фиктивный, такъ какъ Ахиллъ заранѣе рѣшаетъ предоставить побѣду Пентезилеи, чтобы потомъ отпраздновать съ ней праздникъ любви... Но Пентезилея не прозрѣваетъ этого. Ожесточенная, близкая къ безумію—съ яростью бросается она въ бой. Убиваетъ Ахилла. Надъ мертвымъ тѣломъ тѣшитъ, пьетъ кровь его... А затѣмъ убиваетъ себя.

Мимическая передача отдѣльных отрывковъ „Пентезилеи“ артисткой Гендель-Шютцъ на концертной эстрадѣ не можетъ считаться таковой. Лишь въ 1867 году вѣнскій Бургтеатръ намѣревался ставить ее. Два представленія въ Берлинѣ въ 1876 и 1895 гг.,—въ обработкѣ Мозентала,—имѣли отрицательный успѣхъ по винѣ самой обработки.

Выдѣляется единственный свѣтлый моментъ среди этой печальной эпопеи: исполненіе „Пентезилеи“ въ 1892 году на сценѣ мюнхенскаго Придворнаго театра, гдѣ драма Клейста была дана безъ измѣненій, причемъ успѣхъ нужно было отнести, главнымъ образомъ, на долю исполнительницы главной роли—Клары Циглеръ. Усовершенствованіе театральнаго искусства, въ широкомъ смыслѣ этого слова, является необходимымъ условіемъ успѣха этой пьесы, богатой необыкновенными красотами языка, жестовъ и настроеній.

Въ одномъ изъ писемъ къ Гѣте Клейстъ высказывается въ томъ же смыслѣ:—лишь „театръ будущаго“ сможетъ воспроизвести „Пентезилею“ достойнымъ образомъ.

И вотъ, теперь, наканунѣ столѣтія со дня смерти Клейста, „Пентезилея“ начинаетъ свое триумфальное шествіе. Въ субботу, 16-го сентября, она была поставлена на сценѣ Королевскаго театра въ Берлинѣ, по инициативѣ Павла Линдау, въ его же толковой и добросовѣстной обработкѣ, а затѣмъ „Пентезилея“ пойдетъ въ Нѣмецкомъ театрѣ Рейнгардта. Слѣдуетъ обождать, останется ли „Пентезилея“ гвоздемъ сезона, или же ее постигнетъ участь многихъ новѣйшихъ произведеній, то-есть и она сойдетъ со сцены, не дождавшись „Театра будущаго“.

М. Орловъ.

○○○○○○○○

НОВАЯ ПЬЕСА А. ШНИТЦЛЕРА.

(Письмо изъ Лейпцига).

«Обширная страна» (Das weite Land), новая пьеса Артура Шнитцлера, поставленная 14 (1) октября сразу въ цѣломъ рядѣ нѣмецкихъ городовъ, въ общемъ имѣла весьма значительный успѣхъ, особенно въ Вѣнѣ и Мюнхенѣ. Болѣе сдержанный приѣмъ пьесы встрѣтила въ Берлинѣ, что отчасти объясняется крайне неудачнымъ исполненіемъ главной роли. «Обширная страна»—это женская душа, изученіе которой составляетъ специальность фабриканта Фридриха Гофрейтера, героя пьесы. Гофрейтеръ—новая разновидность излюбленнаго Шнитцлеромъ типа Анатоля; но это Анатоль уже старѣющій, чувствующій, что «Sturm-und-Drang'u» скоро долженъ наступить конецъ, но всѣми силами старающійся отворотить его.

Образъ этотъ великолѣпно удался Шнитцлеру. Пока Гофрейтеръ дѣлаетъ все новыя и новыя завоеванія въ «обширной странѣ», жена его, Генія, тщетно силится вновь приковать мужа къ себѣ. Она отвергла, ради мужа, любовь піаниста Казакова и несчастный застрѣлился; но Гофрейтеръ только заявляетъ женѣ, что «добродѣтель» ея не стоила такой страшной жертвы, какъ жизнь молодого гениальнаго артиста. Тогда Генія раг дѣріт отдается полу-мальчику, гардемарину Отто Айгнеру. Гофрейтеръ, однако, и теперь не возмущенъ; только, чтобы «проучить мальчишку», показать ему свое превосходство, онъ оскорбляетъ Айгнера, провоцируя такимъ образомъ дуэль. Онъ думаетъ стрѣлять въ воздухъ, но когда онъ видитъ передъ собою «нахально-молодое» лицо противника, готоваго на все и глубоко увѣреннаго въ своей правотѣ, онъ начинаетъ понимать, на чьей сторонѣ сила и кому принадлежитъ будущее—и онъ убиваетъ Айгнера. Но этимъ онъ поставилъ крестъ и надъ собственной

жизнью. Ему уже не подняться совѣмъ, какъ строителю Сольнесу. И онъ отталкиваетъ отъ себя юное существо, Эрику Валь, которая была его послѣдней страстью и которая теперь готова идти за нимъ повсюду.

Превосходная обрисовка характера Гофрейтера—главное достоинство новой драмы Шнитцлера. Менѣе удались другіе типы. Генія, напримѣръ, въ началѣ очень заинтересовываетъ зрителя, но интерес исчезаетъ, лишь только Генія стала любовницей Айгнера,—потому что Шнитцлеръ не показалъ самого главнаго: именно, что эта «поздняя любовь» не дала мятущейся женской душѣ того, чего она искала. Діалогъ, какъ всегда у Шнитцлера, блестящій; многіе изъ его остроумныхъ афоризмовъ, вѣроятно, скоро обратятся въ пословицы, напримѣръ: «На свѣтѣ гораздо меньше обманутыхъ мужей, чѣмъ воображаютъ жены и даже любовники»; или: «Молодость должна бы наступить только въ сорокъ лѣтъ, тогда бы ею можно было бы насладиться». Построена пьеса превосходно, только слишкомъ часто Шнитцлеръ прибѣгаетъ къ избитымъ театральнымъ эффектамъ. Такъ, весь третій актъ, дѣйствіе котораго происходитъ въ «первоклассномъ» отелѣ въ Тирольскихъ городахъ, не слишкомъ возвышается надъ уровнемъ обычныхъ «веселыхъ» комедій нѣмецкаго издѣлія. Изъ массы выведенныхъ здѣсь эпизодическихъ фигуръ удачна только одна—писатель Альбертъ Ронъ, котораго лейпцигскій исполнитель, можетъ быть, слѣдуя указаніямъ автора, игралъ въ гримѣ, воспроизводящемъ портретъ Германа Бара. Мало оригиналенъ и конецъ пьесы: только что вернувшійся съ поединка Гофрейтеръ долженъ идти встрѣчать своего двадцатилѣтняго сына, пріѣхавшаго на каникулы къ родителямъ и ничего, конечно, не подозревающаго о томъ, что произошло между ними.

А. Лютеръ.

○○○○○○○○

НОВАЯ ОПЕРА РИХАРДА ШТРАУСА.

Изъ Германіи пришло извѣстіе, что Рихардъ Штраусъ написалъ новую оперу, текстъ которой сочинилъ Гуго фонъ-Гофмансталь, авторъ „Электры“ и „Кавалера съ розой“. На-дняхъ композиторъ уже сыгралъ новую оперу въ избранномъ кружкѣ своихъ друзей и поклонниковъ въ своей виллѣ въ Гарлишѣ. Сюжетомъ Штраусъ избралъ комедію Мольера „Мѣщанинъ-дворянинъ“. Гофмансталь выкроилъ изъ пятиактной пьесы двухъактное либретто. вмѣсто вставнаго балета Штраусъ сочинилъ оперу-интермедію „Ариадна на островѣ Нансось“. О качествѣ музыки покаместъ ничего еще не извѣстно. Вѣроятно пройдетъ немного времени, и вокругъ новаго творенія Рихарда II подымется обычный шумъ, которымъ окружаютъ каждую новинку знаменитаго Берлинскаго капельмейстера.

○○○○○○○○

ВЪ АРАБСКОМЪ ТЕАТРѢ.

(Изъ „Восточныхъ писемъ“).

КАИРЪ дышалъ ночной жизнью разгула. Безконечными извилистыми лентами уходили узкіе переулки, заселенные притонами разврата. Сверкали огни кафе, гудѣла и визжала странная музыка. Тысячи народу двигались по мостовой; вливались въ узенькіе переулки, жадно останавливаясь около домовъ, женщины которыхъ привлекали вниманіе.

Налѣво и направо въ желѣзныхъ клѣткахъ, вдѣланныхъ выступами въ окна, сидѣли черныя рабыни въ цвѣтныхъ одеждахъ; съ золотыми серьгами въ ушахъ. Въ нѣкоторыхъ клѣткахъ шли

танцы. Полуобнаженная нубійка, сверкая глазами, однотонно танцевала танецъ живота подь аккомпаниментъ страннаго инструмента, тянувшаго заунывную мелодію. Толпы разодѣтыхъ мальчиковъ съ измученными лицами ждали очереди.

Въ стѣнахъ старой скромной, маленькой мечети помѣстилось сразу нѣсколько публичныхъ домовъ.

Мы спускались по улицѣ, а впереди мелькали безконечныя электрическія вывѣски пансіоновъ „всевозможныхъ мадамъ“, предиазначенныхъ уже для европейцевъ. Сотни женщинъ всѣхъ націй въ живописныхъ костюмахъ стояли на балконахъ, улыбаясь проходящимъ.

И спокойно проходили съ добродушными лицами солдаты англійскихъ патрулей, узаконяя чудовищный развратъ.

„Хотите видѣть арабскій театръ?“—спросилъ меня мой спутникъ, пароходный докторъ П.

Я выразилъ живѣйшую готовность, и мы остановились около подъѣзда съ громаднымъ электрическимъ фонаремъ и вошли внутрь. Небольшая передняя съ будкой для кассы посрединѣ и затѣмъ открытая дверь въ большой, хорошо освѣщенный залъ. Представленіе началось уже давно.

Съ трудомъ можно было пройти между разставленными столиками, за которыми важно возсѣдали арабы, прихлебывая черныи кофе. Вспыхивали клубы дыма изъ ароматнаго наргилѣ и уплывали въ высь. Женщины гарема съ своими мужьями сидѣли у самаго входа, кутая свои лица. Въ первыхъ рядахъ сидѣла молодежь,—сыновья богатыхъ беевъ. Они держали себя развязно, какъ завсегда и покровители артистокъ.

На сцену вышла удивительно миловидная дѣвушка съ красивымъ европейски бѣлымъ, почти безъ тѣни загара, лицомъ въ бѣломъ костюмѣ, плотно охватывающемъ бедра. Бѣлый, кисейный шарфъ спускался отъ талии и перехватывалъ ноги ниже колѣнъ. Это была сиріанка, извѣстная исполнительница танца живота въ этомъ театрѣ. Оркестръ, помѣщавшійся на сценѣ, началъ какуюто заунывную мелодію. Музыканты безъ дирижера явно импровизировали, и получалась совершенно своеобразная, одновременно и дикая и нѣжная музыка.

Неоднократно приходилось мнѣ видѣть танецъ живота въ исполненіи шантаныхъ танцовщицъ въ Парижѣ и др. городахъ, но ничего общаго онъ не имѣлъ съ танцемъ, который мы видѣли въ арабскомъ театрѣ. Тамъ—шаржъ,—грубое подчеркиваніе, циничная техника похоти,—здѣсь движенія тонкія, полныя полунамековъ, осторожно-граціозныя. Молодежь восторженно жестикулировала, старые арабы одобрительно улыбались. Легкій прощальный жестъ руки и красавица скрылась за кулисами, сопровождаемая привѣтственными восклицаніями.

Европейскихъ требованій повторенія и аплодисментовъ не было.

Послѣ минутной паузы, во время которой сцена оставалась открытой, а сидящіе на ней музыканты равнодушно покуривали, созерцаая публику,—началось уже цѣлое драматическое представленіе.

На сцену неторопливой и важной походкой вышелъ богатый одѣтый шейхъ или князь, какъ объяснилъ намъ переводчикъ. Онъ усѣлся на стулъ, служившій ему трономъ и съ унылымъ и мрачнымъ видомъ въ длиннѣйшемъ монологѣ повѣдалъ публикѣ о своихъ страданіяхъ. „Уже мнѣ надоѣло и ни въ чемъ не вижу радости“ резюмировалъ его настроеніе переводчикъ.

Мрачныя мысли повелителя были прерваны появленіемъ громадной, нелѣпой и комической фигуры въ длинномъ балахонѣ, похожемъ на костюмъ Пьеро. Появившійся артистъ, повидимому любимецъ публики, былъ встрѣченъ дружнымъ хохотомъ зала. Низко кланяясь шейху и дѣлая при этомъ невѣроятнѣйшія гримасы Пьеро подалъ повелителю длинный листъ бумаги.

Продолговатый листокъ, оказавшійся счетомъ за доставленныя, при помощи Пьеро, властелину удовольствія, привелъ его въ бѣшенство. Онъ вскочилъ съ своего трона и принялся нещадно колотить бѣднаго Пьеро. Тотъ кривлялся, падалъ и плакалъ съ такимъ искреннимъ огорченіемъ, что публика покатывалась отъ хохота. Пьеро скрылся за кулисы, а черезъ секунду явился снова, но уже не одинъ.

Онъ велъ подь руку артистку-сиріанку, недавно танцовавшую танецъ живота.

Низко кланяясь, онъ съ ужимками и гримасами объяснилъ, что встрѣтилъ эту женщину на улицѣ, что мужъ ея большой дуракъ и она готова принадлежать повелителю, если, конечно, повелитель оплатитъ поданный ему счетъ. Властелинъ, увидѣвъ красавицу, мгновенно преобразился. Отъ унынія и сплина не осталось и тѣни. Давъ снова нѣсколько пинковъ Пьеро, онъ съ низкимъ поклономъ приблизился къ красавицѣ и рассыпался въ пылкихъ изліяніяхъ любви.

Пока ворковала голубка, Пьеро дѣлалъ ужасающія и негодующія гримасы. Какъ, еще разъ обмануть и притомъ избить... онъ „долженъ отомстить!“ Пьеро исчезъ и черезъ минуту привелъ за руку худого, больного и тощаго субъекта, вооруженнаго длиннымъ мечемъ, но имѣвшаго очень жалкій видъ. Красавица пришла въ ужасъ, такъ какъ новый гость оказался ся мужемъ. Скверно почувствовалъ себя и повелитель.

Единственно кто былъ доволенъ надвигающейся катастрофой, это Пьеро. Стоя у рампы онъ покатывался со смѣха, держась за бока, визжалъ такъ заразительно, что въ залѣ не было чловѣка, не сочувствовавшаго его радости. Но ликование Пьеро было преждевременнымъ. Прежде чѣмъ успѣлъ разразиться скандалъ обнаруженнаго адюльтера, находчивый повелитель объявилъ войну сосѣднему народу.

Увы, мужъ красавицы и его другъ, появившійся на зовъ, должны были немедленно отправиться въ походъ, растерявшійся мужъ обнявъ плачущую жену и отправился сражаться за отечество,—Пьеро остолбенѣлъ отъ огорченія, но и настроеніе красавицы измѣнилось.

Ей стало жаль ушедшаго мужа, и коварный властелинъ снова прибѣгъ къ хитрости. Явившійся, по его приказу, гонецъ съ поля сраженія, объявилъ что мужъ красавицы погибъ, сражаясь съ неприятелемъ. Бѣдной женщинѣ ничего не оставалось, какъ пасть въ объятія коварнаго обольстителя. Но не дремалъ Пьеро; быстро оправившійся отъ удара, онъ скрылся, чтобы на полѣ брани открыть глаза мужу, смерти котораго онъ не вѣрилъ.

И вотъ не успѣлъ еще властелинъ закончить изліянія предмету своей страсти, явился Пьеро, злорадно гримасничая. За нимъ шествовали съ видомъ побѣдителей мужъ красавицы и его другъ. Какъ оказалось, неприятель разбитъ на голову, а мужъ вернулся съ поля сраженія цѣлъ и невредимъ.

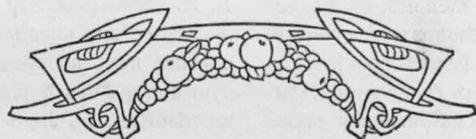
Пьеро плясалъ отъ восторга и радости. Къ великому ликованію публики, мужъ забралъ свою жену и друга и отправился домой пожинать лавры побѣды. И огорченный повелитель снова вымѣстилъ всю злобу на спинѣ бѣднаго приближеннаго, извивавшагося отъ ударовъ и страха. Этимъ закончилась пьеса.

Были точно соблюдены единство времени, мѣста и дѣйствія. Но и при несложности фабулы, при отсутствіи декораций и обстановки исполнители обнаружили несомнѣнный артистическій талантъ.

Мы расплатились съ переводчикомъ и вышли изъ театра. Направо и налево сверкали огни притоновъ и слышалась заунывная музыка.

Плясали пестро одѣтыя женщины, и чинно двигались англійскіе патрули.

Александръ Вознесенскій.





В. Денисовъ.

ХРОНИКА.

МОСКВА.

— Въ теченіе января — марта 1912 г. въ С.-Петербургѣ и Москвѣ организуются грандіозныя французскія торжества. Устроена будетъ выставка французской живописи за сто лѣтъ, для которой картинныя галереи Лувра и Люксембурга дають свои лучшія картины. Затѣмъ послѣдуетъ рядъ французскихъ драматическихъ спектаклей съ участіемъ выдающихся французскихъ и русскихъ артистовъ Императорскихъ и частныхъ театровъ. Наконецъ, въ обѣихъ столицахъ даны будутъ 3 историческихъ концерта и 1 камерный вечеръ, при чемъ изъ Франціи для личнаго участія въ концертахъ пріѣзжаютъ композиторы Сень - Сансъ, Дебюсси, Равель, Дянди и Мессаже, директоръ и главный режиссеръ Grand Opéra.

Кружокъ любителей русской музыки даеть свой первый симфоническій концертъ не 22, какъ предполагалось, раньше, а 30 октября. Участвуетъ оркестръ г. Кусевичкаго.

Новый уставъ театральнаго общества. Вся театральная Россія горячо заинтересована новымъ уставомъ Императорскаго русскаго театральнаго общества. Уставъ на-дняхъ разсматривается въ мнѣнствѣ внутреннихъ дѣлъ. Минувшею зимою общество ходатайствовало передъ Гос. Думой объ ассигнованіи ему субсидіи въ 11 тысячъ рублей, но ходатайство это какъ извѣстно, было отклонено. Такъ какъ о преобразованіи общества путемъ общаго собранія не могло быть и рѣчи, то въ Москвѣ во время обычнаго съѣзда артистовъ предъ Пасхой па частномъ совѣщаніи были избраны делегатами Струйскій, Ннкулинъ и Басмановъ и имъ поручено было ходатайствовать передъ Августѣйшимъ Предсѣдателемъ русскаго театральнаго общества Великимъ Княземъ Сергѣемъ Михайловичемъ объ утвержденіи новаго устава, помимо общаго собранія. Въ началѣ сентября состоялось засѣданіе совѣта общества при участіи Великаго Князя и московскихъ делегатовъ. По новому уставу центр общества переносится въ Москву. Кромѣ общихъ собраній, сюда періодически будутъ съѣзжаться делегаты отъ отдѣлений общества, которыя могутъ открываться членами, находящимися въ провинціи. Чтобы стать дѣйствительнымъ членомъ, по новому уставу, требуется имѣть цензъ, именно пять сезоновъ сценической дѣятельности и, кромѣ того, подвергнуться баллотировкѣ. Для кандидатомъ требуется цензъ въ одинъ сезонъ сценической дѣятельности, баллотировки не нужно. Предусматриваются также члены-ревнители и почетные члены.

Пьеса Жулавскаго раньше названная въ переводѣ г. Вознесенскаго „Новый Мессія“ и недозволенная подъ этимъ названіемъ къ постановкѣ, теперь разрѣшена подъ названіемъ „Новый пророкъ“ и пойдетъ во второй половинѣ сезона въ театрѣ Незлобина. Сюжетъ этого произведенія—гибель народнаго вождя, потерявшаго вѣру въ самого себя, между прочимъ одновременно послужилъ темой и для извѣстной пьесы г. Шолома Аша подъ названіемъ „Саббатай Цѣви“. Новое произведеніе польскаго автора—вещь сложная въ смыслѣ постановки, и театръ Незлобина приступитъ къ ея подготовкѣ только послѣ перваго представленія „Фауста“, т.-е. приблизительно въ половинѣ декабря.

„Въ золотомъ домѣ“ Ашешова назначена къ представленію въ театрѣ Незлобина въ 20-хъ числахъ октября.

„Женщина и паяцъ“. Пьера Льюиса пойдетъ, съ г-жей Юрениной въ главной роли, въ театрѣ Незлобина въ началѣ ноября.

Конкурсъ виолончелистовъ 1-го ноября истекаетъ срокъ подачи заявленій о желаніи принять участіе въ конкурсѣ виолончелистовъ, устраиваемомъ при московской консерваторіи. До настоящаго времени подано лишь два заявленія гг. Бѣловымъ и Букиникомъ. 1-го декабря истекаетъ срокъ подачи манускриптовъ струннаго квартета или ф.-п. тріо на конкурсъ, объявленный при московской консерваторіи. До сихъ поръ не поступило ни одной рукописи. Премія—1500 руб.

Арестъ „Походной пѣсни“. У музыкальнаго издателя Ю. Г. Циммермана арестована „Походная французская пѣсня“, входившая въ серію только что выпущенныхъ „Пѣсенъ и маршей 1812 года“, обработанныхъ г. Гартевельдомъ.

Новая посмертная пьеса Толстого. Малому театру передана одна изъ посмертныхъ пьесъ Толстого „Отъ нея всѣ качества“, найденная послѣ смерти Л. Н. въ его рукописяхъ. Сюжетъ ея—изъ крестьянской жизни. Главная идея—вредъ, причиняемый пьянствомъ, употребленіемъ водки.

По словамъ управляющаго драматической труппой князя А. И. Сумбатова, это — типичная народная пьеса. Толстой написалъ ее для крестьянскаго театра, въ Телятникахъ. Князь остановился надъ вопросомъ: долженъ ли и можетъ ли ставить такую пьесу Малый театръ? И окончательно до сихъ поръ еще не рѣшилъ его. Левъ Николаевичъ былъ недоволенъ своей драмой. Пьеса побывала въ рукахъ и у дирекціи Художественнаго

театра. Тамъ сначала хотѣли ее поставить вмѣстѣ съ „Живымъ трупомъ“, но потомъ оставили это намѣреніе.

Памяти Л. Н. Толстого. Огромный интересъ вызвала къ себѣ въ публикѣ толстовская выставка, открывшаяся въ Москвѣ. Въ первый же день на ней перебивало до 1500 приглашенныхъ лицъ. Отъ добровольныхъ пожертвованій за приоб- рѣтеніе каталога было выручено 511 рублей. На другой день посѣтили выставку 545 человекъ. Публика изъ самыхъ разно- образныхъ слоевъ.

Каждый день на выставку поступаютъ все новые и новые экспонаты.

— Комитетъ выставки устраиваетъ 23 и 30 октября въ ауди- торіи Историческаго музея два общедоступныхъ концертовъ съ программой изъ произведеній, особенно любимыхъ Л. Н. Тол- стымъ. Цѣны будутъ назначены общедоступныя отъ 50 до 20 к.

— Толстовское общество устроитъ собраніе, посвященное памяти Льва Толстого, не въ годовщину его смерти, 7-го ноября, но черезъ нѣсколько дней, 10-го ноября. Ораторами выступятъ В. А. Маклаковъ, который коснется нѣкоторыхъ сторонъ дѣя- тельности Льва Толстого, и П. И. Астровъ, рѣчь котораго бу- детъ посвящена міросозерцанію Толстого. Кромѣ того, устраи- тели собранія обратились къ академику Н. А. Котляревскому, прося его сдѣлать характеристику Л. Н. Толстого, какъ худож- ника слова. Собраніе закончится 5-й патетической симфоніей Бетховена, которую исполнитъ симфоническій оркестръ С. А. Кусевицкаго подъ его дирижерствомъ. Собраніе устраивается въ Большой залѣ консерваторіи. Цѣны мѣстамъ въ партерѣ бу- дутъ въ 2 р. и 1 р., въ амфитеатрѣ—по 50 к.

Новая пьеса Владиміра Александрова. Давно пересталъ писать для сцены драматургъ Владиміръ Александровъ, пьесы котораго когда-то пользовались успѣхомъ. Имя его фи- гурировало на сценахъ и провинціи и столицы одновременно и на ряду съ Викторомъ Александровымъ (Крыловымъ); пьесы обоихъ въ былыя времена не сходили съ репертуара. Теперь Вла- диміръ Александровъ вздумалъ „тряхнуть стариной“ и напи- салъ новую пьесу „Исторія одного брака“, которая и пойдетъ, какъ мы слышали въ концѣ текущаго сезона.

П л а н ы б у д у щ а г о с е з о н а. Репертуарная комиссія Большаго театра рѣшила посвятить будущій сезонъ, глав- нымъ образомъ, творчеству Н. А. Римскаго-Корсакова.

Предполагается поставить никогда еще не шедшую въ Москвѣ его оперу-балетъ «Млада». Роль Млады предпола- гается поручить Е. В. Гельцеръ, а партію Клеопатры— В. А. Каралли.

Второй постановкой предполагается «Сказка о царѣ Сал- танѣ». Въ партіи Гвидона, вѣроятно, выступитъ Л. В. Со- биновъ.

Рѣшено возобновленіе оперъ Рахманинова «Скупой ры- царь» и «Франческа да Римини» съ участіемъ г. Бакланова. Обѣ эти оперы пойдутъ въ старыхъ декорацияхъ и поста- новкѣ В. П. Шкафера.

Постомъ будущаго сезона предполагается сдѣлать нѣ- что въ родѣ цикла Римскаго-Корсакова. Кромѣ новыхъ по- становокъ—«Млады» и «Царя Салтана», въ него войдутъ имѣющіяся въ репертуарѣ: «Садко», «Майская ночь», «Зо- лотой пѣтушокъ», «Снѣгурочка» и «Псковитянка» (Шаля- пинъ). Къ сожалѣнію, одна изъ лучшихъ оперъ Римскаго- Корсакова «Сказаніе о градѣ Китежѣ» не возобновляется.

«Золотое руно». Постановка оперы Вагнера «Зо- лотое руно» поручена дирекціей Большаго театра артисту г. Лосскому, но главное руководство остается за глав- нымъ режиссеромъ В. П. Шкаферомъ.

Теноръ г. Матвѣевъ будетъ приглашенъ изъ Петербурга въ Москву на помощь г. Алчевскому. Оба артиста будутъ выступать въ операхъ «Зигфридъ» и «Ги- бель боговъ».

Мизерныя «поощренія». За особыя заслуги— особенныя и награды.

Артисты балета, проявившіе отъѣтное усердіе, паграж- даются прибавкой жалованья.

— Какъ велика эта прибавка?—пожелали мы справиться у свѣдущихъ людей.

— Отъ 1 р. 67 коп. до 5 рублей въ мѣсяцъ, ни больше, ни меньше,—любезно отвѣтили намъ.

Что «не меньше», это насъ не удивило, а вотъ что— «не больше 5 рублей»,—это, признаемся, ввергло насъ въ уныніе.

Премьеры получаютъ огромные оклады, а зауряднымъ артистамъ—жить нечѣмъ.

А попробуй заработать что-нибудь на сторонѣ,—и жизни не обрадуешься: на это есть Драконовы цркуляры, строжайше запрещающіе всякіе «лишніе» заработки.

Шаляпинъ сейчасъ усиленно занятъ работой надъ разу- чиваніемъ партіи князя Василя Голицына въ «Хованщинѣ».

С о б и н о в с к і е к о н ц е р т ы. Переполненный до послѣдней возможности залъ, и мѣста за колошной и на хорахъ, духота, крики восторговъ и шумныя оваціи по адресу артиста, который былъ на этотъ разъ въ особомъ ударѣ—и, въ концѣ концовъ—колоссальный сборъ около 5,000 рублей—вотъ что можно сказать о блестящемъ концертѣ, который устроилъ Л. В. Собиновъ 9-го октября въ Россійскомъ Благородномъ собраніи.

Съ успѣхомъ выступили сестры Любошицъ, г-жи Остро- градская, Закревская, Роговская, гг. Маркъ Мейчнкъ, Хо- хловъ, Борисовъ, хоръ оперы подъ правленіемъ М. И. Се- менова.

Въ воскресенье, 30-го октября, состоится другой кон- цертъ Л. В. Собинова, въ Большомъ залѣ Благороднаго собранія, въ пользу общества для пособія нуждаю- щимся студентамъ московскаго университета. Въ вечерѣ примутъ участіе артисты Художественнаго театра: В. И. Качаловъ и И. М. Москвинъ.

Б е н е ф и с ы о т м ѣ н я ю т с я!. Сенсацию вызвала въ средѣ артистовъ отъѣтна бенефисовъ.

Дирекція опубликовала новыя правила, въ силу кото- рыхъ сохраняются лишь «прощальные спектакли», какъ награда, но и только для однихъ избранныхъ,—для арти- стовъ-премьеровъ, прослужившихъ не менѣе 20 лѣтъ и получавшихъ оклады въ оперѣ—свыше 6,000 рублей, въ драмѣ—свыше 5,000 руб. и въ балетѣ—свыше 3,000 руб.

Изъ коллективныхъ бенефисовъ сохранены бенефисы: въ пользу оркестровъ Маринскаго и Большаго театровъ, хоровъ оперныхъ труппъ, кордебалетовъ и вторыхъ дра- матическихъ артистовъ.

Б а к л а н о в ѣ в ѣ В ѣ н ѣ. Барптонъ, Г. А. Бакла- новъ вступаетъ въ составъ вѣнской придворной оперы. Въ сезонѣ 1912—13 г. артистъ будетъ пѣть 4 мѣсяца, въ слѣдующемъ году—5 мѣсяцевъ и весь сезонъ 1915 г. Съ будущаго года свои партіи въ Вѣнѣ артистъ будетъ исполнять на нѣмецкомъ языкѣ.

А. П. Бонавичъ, теноръ большаго театра ознаме- новывается свой десятилѣтній юбилей 6-го января концер- томъ въ Благородномъ собраніи.

«На хлѣбникѣ» Тургенева будетъ ставить г. Мо- сквинъ. Приступаютъ къ репетиціямъ.

Въ «Живомъ трупѣ» роль Каренина, исполняв- шаяся г. Качаловымъ, перешли къ г. Хохлову, такъ какъ г. Качаловъ усиленно готовится къ «Гамлету».

«Гамлетъ» репетируется спѣшно, причемъ, въ по- становку трагедіи введена ритмическая гимнастика по си- стемѣ Далькроза, аппологетомъ котораго у насъ въ Россіи является ки. С. Волконскій. К. Станиславскій очень заинтере- совался методомъ Далькроза и ввелъ эту систему препода- ванія танцевъ въ программу школы при театрѣ.

Занятія ритмической гимнастикой по системѣ Далькроза ведутся подъ руководствомъ г-жи Гейманъ, отдѣльными сценами въ «Гамлетѣ» занимаются въ настоящее время гг. Станиславскій и Суллержикскій.

Въ виду того, что слухи о предстоящемъ выступленіи г. Стаховича на сценѣ Художественнаго театра вызвали ѣдко наемѣшливыя фельетонныя выходки по адресу г. Стаховича—актера, г. Стаховичъ, повидному, склоняется къ отказу отъ своего, въ самомъ дѣлѣ, сенсационнаго предложенія о дебютѣ.

Шаляпинъ, какъ намъ сообщаютъ, по окончаніи гастролей въ петербургскомъ Маринскомъ театрѣ, выступитъ въ опереточномъ Паласъ-театрѣ въ роли Гаспара въ опереткѣ «Корневильскіе колокола».

ПЕТЕРБУРГЪ.

Въ Маринскомъ театрѣ въ ближайшемъ будущемъ возобновляется „Садко“. Далѣе на очереди „Хованщина“, которую уже давно репетируютъ. Въ партіи Досифея выступитъ Шаляпинъ. Въ ноябрѣ предполагается первый циклъ „Кольца Нибелунговъ“ Вагнера. Раньше циклы давались въ Великомъ посту, при чемъ въ продолженіе недѣли шла лишь одна часть „Кольца“. Теперь предполагено дать по циклу въ ноябрѣ, декабрѣ и два въ посту; каждый изъ нихъ будетъ, все-таки, растянутъ на двѣ недѣли.

А. К. Глазуновъ, несмотря на свои сложныя обязанности по должности директора консерваторіи, продолжаетъ заниматься композиціей. За послѣднее время имъ написанъ фортепианный концертъ, который будетъ впервые исполненъ Леопольдомъ Годовскимъ за границей, а въ Петербургѣ въ концертахъ, основанныхъ М. Бѣляевымъ. Кромѣ того, у композитора готова въ эскизѣ первая часть новой девятой по счету симфоніи.

— Артистка Императорской оперы г-жа Бронская и артистъ Народнаго дома г. Макаровъ приглашены на гастроли въ театр „Gologne“ въ Буэносъ Айресъ.

— Дирижированіе операми вагнеровскаго цикла въ Маринскомъ театрѣ распределено въ текущемъ сезонѣ между г. Коутсомъ („Валкирія“ и „Зигфридъ“) г. Направникомъ („Гибель боговъ“) и г. Малько („Золото Рейна“).

— Юліусъ Шпильманъ со своей труппой вѣнской оперетты пробудетъ въ Петербургѣ до 10 ноября, послѣ чего труппа уѣдетъ въ Москву, гдѣ „вѣнцами“ снятъ на 40 спектаклей театр Шуккина. Весной они возвращаются въ Петербургъ, куда приглашены на постъ и Пасху въ „Паласъ-театръ“.

— 22 октября въ Большомъ залѣ Консерваторіи ставятъ „Веселую вдову“ Легара съ участіемъ М. Н. Кузнецовой, В. В. Стрѣльской, К. А. Варламова и В. Н. Давыдова.

— Въ Михайловскомъ театрѣ французскія новинки съ 15 октября будутъ въ такомъ порядкѣ: „Продавецъ счастья“, „Дитя любви“, „Паспарту“, „Апостолъ“, „Авантюристъ“, „Священный лѣсъ“, „Примрозъ“ и др. Въ концѣ октября состоятся гастроли извѣстнаго де-Фероди. Артистъ выступитъ въ „Дорогомъ учителѣ“, „Примрозъ“, „Парижанкѣ“, и „Укрошеніи строптивой“ Шекспира. Гастролерша Жанна Прево изъ „Французской комедіи“ выступитъ въ „Папа“, „Паспарту“, „Порочномъ вкусѣ“ и „Кавовы они всѣ“. Г-жа Габріэль Дорсія изъ „Ренессанса“ выступитъ въ Михайловскомъ театрѣ въ „Авантюристкѣ“ и „Сфинксѣ“. Наконецъ, г-жа Берти Серни появится вмѣстѣ съ де-Фероди въ пьесахъ „Парижанкѣ“, „Дитя любви“ Батайля.

— Серьезно заболѣлъ заслуженный артистъ О. О. Палечекъ.

— Гастроли Л. В. Собинова въ Петербургѣ перенесены на конецъ ноября. Артистъ выступитъ въ Маринскомъ театрѣ въ 15 спектакляхъ.

— Первый выходъ въ этомъ сезонѣ заслуженнаго артиста И. В. Ершова состоитъ въ „Тангейзерѣ“.

— Марчелла Зембрихъ, заканчивающая въ этомъ году свою артистическую карьеру, предпринимаетъ прощальное концертное турнѣ по Европѣ. Прощальный концертъ знаменитой пѣвицы въ Петербургѣ состоитъ въ февралѣ.

— Въ Маломъ театрѣ въ концѣ этого мѣсяца возобновляютъ „Царь Ѳедоръ Иоанновичъ“.

— 13 октября исполнилась первая годовщина смерти Л. М. Клементьева.

— Артистъ Императорской оперы Л. Сибиряковъ уѣзжаетъ въ концѣ октября въ турнѣ по Сибири и Японіи.

— Капельмейстеръ Императорской оперы А. Коутсъ разослалъ артистамъ опросныя листки съ просьбой сообщить ему названіе оперъ и партій, исполненныхъ ими въ разное время на Императорскихъ и другихъ сценахъ. Этими свѣдѣніями режиссерское управленіе будетъ руководствоваться при распределеніи партій и назначеній дублеровъ.

— Юбилейный бенефисъ Ю. В. Корвинъ-Круковского въ Александринскомъ театрѣ назначенъ на 25 ноября.

— Слѣдующей новинкой Народнаго дома послѣ „Чародѣйки“ явится „Лознгринъ“ въ постановкѣ А. А. Саннина.

— Въ Александринскомъ театрѣ уволена „за выслугою лѣтъ“ г-жа Козловская-Жмитова. Въ Маринскомъ театрѣ уволенъ по болѣзни, дирижеръ Ф. М. Блуменфельдъ. Въ балетѣ уволена пом. режиссера г-жа Свирская.

— Дирекція Малаго театра отклонила предложеніе г. Глаголина поставить „Живой трупъ“.

— 7 ноября въ день первой годовщины смерти Л. Н. Толстого, комитетомъ литературнаго фонда устраивается въ залѣ Дворянскаго собранія литературно-артистическій вечеръ. Въ устройствѣ вечера принимаетъ участіе и общество толстовскаго музея, въ пользу котораго поступитъ часть сбора. Въ программу вечера намѣчены: рѣчь М. А. Стаховича, о новыхъ данныхъ изъ жизни Л. Н., воспоминанія о Л. Н.—Рѣпина, второй актъ изъ „Плодовъ просвѣщенія“, при чемъ роли распределены между г.г. Купринимъ (поварь), Баранцевичемъ, Чириковымъ, Муйжелемъ (мужики), Никоновымъ (камердинеръ) и г-жей Тэффи (барыня). Артисты Александринскаго театра г.г. Давыдовъ, Варламовъ, Ходотовъ будутъ читать отрывки изъ произведеній Л. Толстого. Предположены также двѣ сцены изъ „Живого трупа“, при чемъ къ участію въ сценѣ съ цыганами. въ цѣляхъ большей реальности изображенія, будетъ приглашенъ цыганскій хоръ Шишкина. Въ вечерѣ приметъ участіе пианистъ Гольдепвейзеръ, который исполнитъ рядъ нумеровъ, обыкновенно, исполнявшіеся Л. Н. въ Ясной Полянѣ.

— 8 ноября въ день двухсотлѣтія со дня рожденія Ломоносова артисткой Александринскаго театра М. А. Ведринской устраивается въ залѣ Дворянскаго собранія вечеръ елизаветинскаго стиля. Въ программу вечера входятъ: пьеса „Оживленная старина“ и инсценировка одного изъ произведеній Ломоносова. Въ „Оживленной старинѣ“ передъ зрителемъ предстанутъ игры, пляски, интермедіи, маскарадъ, опера, балетъ и иллюминація 18 вѣка. Костюмы для вечера изготовляются по рисункамъ худ. К. И. Евсеева.

— Новая пьеса Е. Н. Карпова „Хамелеонъ“ пойдемъ въ Александринскомъ театрѣ въ началѣ января. Въ пьесѣ будутъ заняты г-жи Савина, Потоцкая, Ведринская, Стравинская и г.г. Давыдовъ и Аполлонскій.

— П. Я. Липковская по возвращеніи изъ Вѣны, поетъ въ большомъ благотворительномъ спектаклѣ „Наталку Полтавку“, и „Секретъ Сусанны“ Вольфа Ферари; послѣднюю партію артистка пѣла уже въ лондонскомъ Ковентгарденскомъ театрѣ.

— Ближайшими новинками въ Маломъ театрѣ явятся пьеса Сарду „Радагаты“ въ которой выведенъ Гамбетта и „Люди“ Каменскаго.

— Н. Н. Званцову поручены постановки въ Маринскомъ театрѣ „Мадамъ Бутерфлей“ и „Севильскаго цирюльника“.

— Е. И. Збруева опровергаетъ газетныя сообщенія о томъ, что она согласилась пѣть „Орфея“ въ очередь съ г. Собиновымъ. Артистка наотрѣзъ отказалась отъ какого-либо участія въ оперѣ.



ПРОВИНЦІЯ.

ЯРОСЛАВСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

Въ Ярославль имѣется три театральныхъ помѣщенія, не считая цирка, въ которомъ въ концѣ сентября съ успѣхомъ гастролировала проѣздомъ въ Москву труппа Никитиныхъ.

Въ деревянномъ, доживающемъ, какъ говорятъ, послѣдній годъ общедоступномъ театрѣ на этотъ сезонъ пріютилась небольшая оперная труппа подъ управленіемъ Алмазова. Дѣла оперы и въ художественномъ и въ матеріальномъ отношеніи обстоятъ очень неважно.

Въ помѣщеніи кружка, до открытія городского театра, состоялось нѣсколько любительскихъ спектаклей, и двѣ гастролы артистовъ московскаго Малаго театра.

Но главнымъ театральнымъ событіемъ этого сезона явилось, конечно, открытіе новаго городского, имени *Э. Г. Волкова*, театра.

Поистинѣ, Ярославль можетъ гордиться своимъ новымъ театромъ. По обширности и удобству онъ является исключительнымъ для русской провинціи, да, пожалуй, и въ столицахъ многіе театры превосходятъ его. Огромныя, красивыя фойе, широкіе коридоры, изящная, отдѣланная краснымъ деревомъ, зрительная зала, грандіозная сцена — все это мало напоминаетъ провинціальныя театры.

Единственнымъ недостаткомъ, портящимъ прекрасный памятникъ — театр, являются фризы нѣкоего г-на Верхотурова, украшающія залу и фойе. Ужели городъ, истративъ триста тысячъ на новый театр, не могъ пригласить настоящаго художника?

Очень величественъ виѣшній видъ театра въ стилѣ русскаго ампира (къ сожалѣнію, не вполне выдержаннаго). На первый сезонъ театръ отданъ *А. П. Воронникову*. Имъ составлена огромная для провинціи труппа (60 человекъ) и задумано дѣло совсемъ не по провинціальному шаблону.

Торжественное открытіе театра состоялось 28 сентября. Послѣ рѣчи городского головы, разрѣзавшаго ленту, соединявшую обѣ половины занавѣса, и объявившаго театръ имени *Э. Г. Волкова* открытымъ, на сценѣ передъ бюстомъ Волкова, была исполнена кантата и произнесены рѣчи, между прочимъ, *А. И. Южиннымъ-Сумбатовымъ* (отъ московскаго Малаго театра) и *В. И. Немировичемъ-Данченко* (отъ Художественнаго театра).

Для открытія сезона шли отрывки изъ трагедіи *Сумарокова* „Хоревъ“, въ которой Волковъ выступалъ передъ императрицей *Елизаветой*. „Хоревъ“ былъ красиво и стильно поставленъ *А. П. Воронниковымъ*, изъ исполнителей выдѣлился *Медвѣдевъ* (Кій—роль, которую игралъ Волковъ). Въ тотъ же спектакль была поставлена „Гроза“ съ *О. А. Голубевой* (*Катерина*), *Сычевымъ* (*Тихонъ*), *Орскимъ* (*Борисъ*). Постановка бывшаго режиссера театра *Незлобина В. К. Татищева* очень тщательна.

Для второго спектакля шель „Живой трупъ“. Режиссеромъ, а также исполнителемъ роли *Феди Протасова* выступилъ *М. И. Доронинъ*. Поставленъ „Живой трупъ“ былъ очень корректно, и отдѣльныя сцены прошли съ большимъ подъемомъ.

Третьимъ спектаклемъ были поставлены „Мать“ *Пушкинскимъ* и „Нѣмая жена“ *А. Франса*. Въ „Матери“ съ большимъ успѣхомъ выступилъ *Орскій*, показавшій себя очень тонкимъ и интереснымъ актеромъ. Прекрасными партнерами ему оказались *Голубева*, *Гольдфаденъ* и *Доронинъ*.

„Нѣмую жену“ (очень остроумно поставленную *Татищевымъ* въ стилѣ *буффонады*) съ граціозной веселостью разыграли, г-жа *Гартингъ*, г-да *Лаврецкій*, *Кручининъ*, *Орловъ*.

Слѣдующими спектаклями шли „Распутица“ *Рышкова* и „Эросъ и Психей“ *Жулавскаго*. Очень красивы были сложныя декорация „Эроса и Психей“. Молодая артистка *О. И. Преображенская* оказалась прекрасной *Психеей*.

Первая же недѣля работы театра Волкова показала сильную труппу, тщательность постановокъ, приличный репертуаръ. И въ прессѣ и въ публикѣ новый театръ имѣетъ большой, вполне заслуженный, успѣхъ.

Сергій Ауслендеръ.

ПОЛТАВСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

Единственный театръ въ городѣ—это такъ называемое «просвѣтительное зданіе имени *Н. В. Гоголя*».

В. Ф. Коммисаржевская, такъ часто любившая посѣщать Полтаву во время своихъ провинціальныхъ гастролей, говорила пишущему эти строки, что такого удобнаго, вмѣстительнаго, съ хорошо оборудованной сценой театра, какъ наша «Просвѣтилка», рѣдко гдѣ встрѣтишь въ провинціи.

Эксплуатируетъ театръ самъ городъ. И эксплуатируетъ весьма скверно, сдѣлавъ изъ «просвѣтительнаго зданія» статью дохода... Цѣну за аренду назначаютъ высокую, за вѣшалку берутъ отдѣльную плату, за пользованіе библиотекой—отдѣльную, за декорации—отдѣльную и т. д. Постоянной труппы не держатъ, и отдаютъ по-мѣсячно, а то и по-вечерно... Въ силу такого положенія вещей, одно время въ театрѣ «представляли» фокусники и разные кинешоны, а серьезному искусству негдѣ было пріютиться...

Сейчасъ въ «Просвѣтилкѣ» играютъ украинцы *Собинина*. Ставятъ: «Вій», «Хмара», «Сорочинскій ярмарокъ» и т. д. Играютъ хорошо, добросовѣстно; тѣмъ не менѣе,—сборы слабые. Послѣ украинцевъ ждемъ драму, а тамъ и оперу.

Я. Б.

ВОРОНЕЖЪ.

Въ настоящее время въ Воронежѣ подвизаются двѣ драматическія труппы: одна въ городскомъ театрѣ, другая—въ Народномъ домѣ попечительства о трезвости.

Въ первомъ играетъ труппа извѣстнаго антрепренера *Б. И. Никулина*, пользующагося въ Воронежѣ огромной популярностью, во второмъ—труппа подъ управленіемъ *Н. Н. Ильнарскаго*.

Труппа *г. Никулина* составлена изъ хорошихъ провинціальныхъ артистовъ, изъ которыхъ назову г-жъ *Писареву* (премьерша), *Лѣсную* и *Скоканъ* (эжженю), *Шенну* (драм. роли), *Салиасъ* (характерныя роли), *Дольскую* и *Кривскую* и г-дъ *Муромцева* (премьеръ, герой), *Никулина* (роли фатовъ и характерныя), *Андреева* (любовникъ), *Покровскаго* (комикъ), *Колесова* (резонеръ), *Комарова* (характерныя роли) и *Шенна* (простакъ). Режиссура находится въ рукахъ гг. *Никулина* и *Комарова*.

По обыкновенію, *г. Никулинъ* открываетъ широкій доступъ въ театръ народной массѣ, обѣщая въ продолженіе сезона устроить рядъ общедоступныхъ спектаклей, а также спектаклей бесплатныхъ для учащихся, народа и нижнихъ чиновъ.

Открытіе сезона въ нынѣшнемъ году крайне запоздало по винѣ городского управленія, приступившаго къ ремонту театра только въ концѣ лѣта и окончившаго его только 1-го октября вмѣсто опредѣленнаго контрактомъ времени сдачи театра антрепренеру—15 сентября.

Репетиціи происходили подъ стукъ молотковъ и вообще начало сезона протекаетъ при весьма неблагоприятныхъ условіяхъ: городъ не имѣетъ собственныхъ декораций, а каждый арендаторъ театра по окончаніи аренднаго срока вывозитъ всѣ сдѣланныя имъ декорации, и, такимъ образомъ, новому антрепренеру приходится много затрачивать и средствъ и времени на декоративную обстановку спектаклей.

Тѣмъ не менѣе, открытіе вышло очень помпезнымъ. Шла драма *Зудермана* «Родина». Исполнительница роли *Магды*, г-жа *Писарева*, своей игрой вызвала шумные восторги публики, *г. Покровскій*—отецъ *Магды*—имѣлъ крупный успѣхъ, а *г. Никулинъ*—пасторъ—при первомъ появленіи на сценѣ былъ встрѣченъ продолжительными рукоплесканіями.

Второй спектакль, «Женитьба Глугина» Островского, был триумфом г. Муромцева—Андрея Глугина. Артист сразу захватил публику жизненной передачей переживаний героя пьесы и был награжден аплодисментами, перешедшими в бурную овацию.

Юрій Бурливый.

КАЗАНЬ.

Состав оперной труппы казанского Городского театра, дирекция Н. Д. Кручинина, зимний сезон 1911—1912 г.г.

Сопрано: О. Н. Асланова, С. Б. Осипова, М. Н. Варламова, О. М. Урбанова.

Меццо-сопрано: Ю. А. Спѣшнева, А. Е. Лукашевичъ, Е. А. Спытко, С. М. Августиновичъ.

Вторья партіи: А. П. Павлова, М. І. Большрингъ, Е. Я. Носова.

Тенора: А. В. Секарь-Рожанскій, А. Г. Борсенко, А. А. Корчмаревъ, А. Н. Локовъ, Э. Э. Ларингъ.

Баритоны: М. К. Макасовъ, Н. Д. Рахмановъ, Л. А. Княжичъ, А. Е. Бобровъ, К. А. Ардатовъ.

Басы: М. И. Шувановъ, А. А. Державингъ, Н. Г. Зубаревъ, П. Н. Личневъ.

Вторья партіи: А. П. Вольскій, Н. Н. Бѣляевъ, Н. Н. Разумовъ, Дирнжеръ. А. В. Павловъ-Арбеншигъ, Я. А. Позенъ, Б. А. Гессъ. Хормейстеръ А. Д. Траубергъ, концертмейстеры: О. Т. Беркова, Б. А. Гессъ, Суфлеръ Н. А. Воскресенскій. Балетмейстеръ В. В. Епифановъ. Прима-балерина Марія Висновская. Солистка-танцоръ М. Ф. Моисеевъ. Декораторъ Н. Н. Севекъ. Главный режиссеръ Петръ Россолимо. Помощникъ режиссера Н. М. Евсѣевъ. Уполномоченный дирекціи Н. Д. Рахмановъ.

Сезонъ открытъ 16 сентября.

Дирекція театра.

ВОЛОГДА.

(Отъ нашего корреспондента).

Нашъ городъ насчитываетъ до 40 тысячъ слишкомъ жителей и занимаетъ не послѣднее мѣсто на театральномъ рынкѣ. Въ зимній сезонъ городъ обслуживается театромъ (драма), четырьмя иллюзіонами, исполнительными вечерами музыкально-драматическаго кружка и гастролерами—концертантами. Иллюзіоны — эти заклятые враги театра — отвлекли отъ послѣдняго галерочную публику, (галерея—27 кон., дешевыя мѣста въ иллюзіонахъ—9 коп.) и, вообще, сильно подорвали театральные сборы. На зимній сезонъ театръ данъ подь драму А. П. Выхиреву (антрепренерствуетъ у насъ пятый сезонъ подь рядъ). Составъ драматической труппы: г-жи Александрова, Грандская (ing'p dramat.), Донская, Кручинина, Ланская, Муравьева, Преображенская (героиня), Сосновская, Холмина, Яковлева; г-да Богдановъ, Выхиревъ, Гончаровъ, Звѣревъ (любовникъ-неврастеникъ), Константиновъ (герой-резонеръ), Кумской, Муравьевъ (герой-любовникъ), Неждановъ, Сисоевъ, Тамаровъ, Семовъ, Андреевъ (суфлеръ) и декораторъ Царьградскій. Открытіе сезона состоялось 29 сентября при полномъ, почти, сборѣ (пустовала галерея). Первые спектакли („Счастливецъ“, „Дѣти Ванюшина“, „На станціи Забытой“, „Три сестры“, „Среди цвѣтовъ“, „Гроза“) даютъ возможность болѣе или менѣе опредѣленно высказаться о достоинствахъ труппы и въ частности — о первыхъ персонажахъ. Труппа по составу, въ общемъ, недурная, сыгранная. Выдѣляются: г-жи Преображенская, Грандская; гг. Константиновъ и Звѣревъ. Есть основаніе предполагать, что женскій персоналъ сильнѣе мужского. Съ режиссерской стороны спектакли обставляются внимательно, заботливо. Спектакли ставятся четыре раза въ недѣлю (по пятницамъ — уменьш. цѣны мѣстамъ). По воскреснымъ и праздничнымъ днямъ даются „утренники“ (по цѣнамъ на мѣста отъ 7 до 60 кон.), — репертуаръ преимущественно классическій.

Ветол.

ВЯТКА.

(Отъ нашего корреспондента).

Въ городѣ функционируетъ одинъ зимній театръ, снятый Н. А. Треплевымъ.

Повидимому, мало падеждъ для театра ждать благополучія въ матеріальномъ отношеніи. Кинематографы—опасные конкуренты. Въ праздничные дни, напр., когда кинематографы переполнены публикой, драматическій театръ пустуетъ.

Составъ труппы: г-жи Синегубъ-Троицкая (героиня), Лилина-Тинская (молод. героиня и инжен. драм.), Петровская (кокет. и инж. ком.), Розанова (драмат. и комич. старуха), Марева (характерн. и гер. роли), Алексина (втор. инженерю). Вторья роли: Димина, Нарская, Онѣгина, Тамарина, Миличъ и Бочарова (выходныя).

Мужской персоналъ представляютъ: г. Барскій (герой-любовн. и главный режиссеръ), Треплевъ (характ., невраст., любовн.), Неволингъ (герой-резонеръ и очереди. режиссеръ), Самойловъ (комич. и характ.), Разумный (любовн. и ком.), Любимовъ (простакъ и 2-й любовн.). Вторья роли: Верскій, Богачевъ, Евдокимовъ.

Выдѣляются своей художественной игрой г-жа Лилина-Тинская и г. Барскій, заявившій себя хорошимъ режиссеромъ въ постановкѣ пьесы „Весенній потокъ“.

Первые спектакли труппы Треплева были встрѣчены какъ публикой, такъ и мѣстной прессой, сочувственно. Постановка пьесъ удовлетворительна, поскольку это позволяютъ условія сцены: зданіе театра деревянное, и многого, конечно, здѣсь достигнуть нельзя. О будущемъ репертуарѣ пока говорить не приходится: предполагаются къ постановкѣ новинки сезона и классическія произведенія... а пока идутъ „Трильби“, „Гвардейскій офицеръ“, „Судъ Соломона“ и еще кое-что въ этомъ родѣ.

Сборы съ первыхъ спектаклей были удовлетворительны.

Е. К—ва.

ТВЕРЬ.

(Отъ нашего корреспондента).

Отсутствіе театральнаго зданія съ каждымъ годомъ сказывается все сильнѣе и сильнѣе. Уже который годъ мѣстная публика лишена постоянной труппы и принуждена довольствоваться гастрольными, и любительскими спектаклями.

Сезонъ гастрольныхъ спектаклей открыла Ада Корвинъ.

„Вечеръ художественныхъ пластическихъ танцевъ“.

Обширная реклама. Особое бесплатное приложеніе къ мѣстной газетѣ, въ которомъ собраны всѣ замѣтки, появившіяся въ печати о Корвинѣ, конечно, благоприятныя.

И... вечеръ сбора не сдѣлалъ. Публики было наперечеть.

Мы не разъ видѣли исполненіе танцевъ Аддой Корвинъ и въ Москвѣ, и въ Петербургѣ и составили о ней понятіе, какъ о талантливой и чуткой художницѣ.

Вечеръ же въ Твери насъ поразилъ до глубины души.

Такой небрежности и халатности въ исполненіи мы отъ Корвинъ ни въ коемъ случаѣ ждать не могли.

Небрежность въ исполненіи—свидѣтельство неуваженія и къ публикѣ, и къ искусству.

Въ залѣ собрались только истинные любители искусства; публики, убивающей время, не было. Кромѣ того, нужно сказать, что провинціальная публика относится съ большимъ уваженіемъ къ артистамъ. Въ время исполненія въ залѣ соблюдается абсолютная тишина.

Слѣдовательно, собравшаяся публика, ни въ коемъ случаѣ, не заслуживала такого отношенія со стороны Корвинъ.

Сергій Протопоповъ.



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

Издатель А. О. Линкъ.

ПОПРАВКИ КЪ СТАТЬѢ С. МЕЛЬГУНОВА.

Страница 22.

1 столбецъ:	напечатано.	надо.
строка 27 снизу	фактъ	фонъ
" 26 "	Государя	Государыни
2 столбецъ:		
строка 2 сверху	фрейлиной	фрейлинѣ
" 11 "	для 1911 г.	для 90 г.г.
" 18 "	типъ „мартинистъ“	типъ „мартиниста“
" 19 "	сантиментально настроенныхъ мечтателей	сантиментально настроенный мечтатель.
" 24 "	Шассонъ	массонъ

ПОПРАВКИ КЪ СТАТЬѢ РИЗЕМАНА.

Страница 11.

1 столбецъ:	напечатано	надо
строка 19 снизу	100-лѣтнее рождение	100-лѣтїе со дня рожденїя

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1911—1912 г.

Бюллетени Литературы и Жизни.

на двухнедельный журналъ НОВАГО ТИПА

Журналъ выходитъ 1-го и 15-го каждого мѣсяца, книжками въ 4 печатныхъ листа большого формата, въ столбца, съ иллюстраціями, и составитъ за годъ томъ около 1.500 стр. Задача журнала—быть посредникомъ между читателемъ и окружающимъ его внѣшнимъ міромъ, т.-е. освѣдомлять читателя обо всемъ, что происходитъ наиболее существенно во всѣхъ областяхъ русской и заграничной жизни.

ВЫШЛИ ИЗЪ ПЕЧАТИ №№ 1 и 2.

СОДЕРЖАНІЕ № 1. „Чудо“ Достоевскаго (ст. В. Розанова).—Послѣдній трудъ Л. Толстого. — Новое о Гл. Успенскомъ. — Интеллигентъ-скиталецъ (о творчествѣ Тана) — „Черная пантера и бѣлый медвѣдь“ (пѣса В. Виннидеса)—„Конецъ Мессии“, драма Жулавскаго.—Картинны западно-европейской проституціи. („Марья Лусьева за-границей“, романъ Амфитеатрова). — „Сексуальный кризисъ“. (О книгѣ Мейзель-Хессъ).—Новое этическое движеніе на Западѣ.—Опасность современной культуры.—Нравы парижской печати.—Английская газета и ея читатели.—Школьный рай.—Уголокъ свободнаго слова.—Нѣмецкое „свободное студенчество“. — Американскія публичныя бібліотеки.—О кинематографахъ.—Чудеса современнаго города.—Садовый городокъ.—Цвѣточная болѣзнь.—О долголѣтіи.—Постановленія общеземскаго съѣзда по народному образованію.—Отзывы о книгахъ (36).—Новыя книги (142).—Содержаніе журналовъ.

№ 2. Два міросозерцанія (Толстой и русская интеллигенція).—„Призваніе“ русскихъ (ст. Варварина).—Загадочная любовь (Віардо и Тургеневъ).—Нѣчто о Пушкинѣ.—Геній и человѣческая личность (о Рихардѣ Вагнерѣ).—„Семь земныхъ соблазновъ“ (о романѣ Брюсова).—Украинская писательница.—Исторія одного художника.—Уходящіе изъ жизни (самоубійства въ текущей беллетристикѣ).—Раненые (ст. еп. Михаила).—Письма юныхъ самоубійцъ.—Темная Русь.—Вѣчные язычники.—Праздникъ красоты въ Римѣ.—Кого грѣтъ испанское солнце.—Побѣдоносцевъ при свѣтѣ своихъ писемъ.—Къ сектанскому вопросу.—Изъ прошлаго цензуры.—Страшныя цифры (данныя о слѣпотѣ въ Россіи).—Примѣненіе низкихъ температуръ.—Т. Эдиссонъ и его послѣднія изобрѣтенія.—Отзывы о книгахъ (50).—Новыя книги (112).—Содержаніе журналовъ.

Подписная плата: на годъ—3 р., на 4 мѣс.—1 р.; за-границу на годъ 5 р. Ц. отд. №—20 к. Подписной годъ начинается съ 1-го сентября. Подробный проспектъ высылается бесплатно. Редакція и контора: Москва, Тверской бульв., д. 26. Тел. 34-54. Книжн. складъ „Трудъ“.

Драматическія произведенія

ДЛЯ

ЮБИЛЕЙНЫХЪ СПЕКТАКЛЕЙ.

Вокругъ пылающей Москвы, драмат. сцены изъ 1812 г. въ 5 д. въ стихахъ А. Мосолова. (Основа заимств. изъ повѣсти М. Н. Загоскина „Рославлевъ“). Картина 1-я—Охота. 2-я—Парадный обѣдъ. 3-я—Осенній вечеръ. 4-я—На погостѣ. 5-я—Горящая Москва. 6-я—Въ станѣ русскихъ воиновъ.—7-я—Изба Кутузова. 8-я—Гибель непріятели. 1 р. Роли 4 руб.

Жизнь за царя, русск. быль въ 3 д. съ эпилог., съ хорами и живыми картинами Д. А. Бѣльскаго. Дѣйствіе 1-е—Молитва царицы за сына Михаила. 2-е—Злодѣйство близъ Ипатьевского монастыря. 3-е—Послѣднія минуты мученика. Эпилогъ—Геній Россіи. 2 р. Роли 3 руб.

Наполеонъ I въ Россіи, истор. драма въ 4 д. А. П. Морозова. Дѣйствіе 1-е—Вѣсти о нашествіи французовъ. 2-е—Нападеніе мародеровъ. 3-е—Наполеонъ. 4-е—Русскій герой. 2 р. Роли 3 руб.

Сожженная Москва или герои 1812 года, драмат. представл. въ 3 д. и 9 карт. А. А. Соколова. Картина 1-я—Отъѣздъ въ армію. 2-я—Бородинскій бой (живая картина). 3-я—Военный совѣтъ въ Филяхъ (сонъ Кутузова). 4-я—Наполеонъ I въ Кремлѣ (пожаръ въ Москвѣ). 5-я—Фигнеръ, предлагающій убить Наполеона. 6-я—Старостиха Василіса и французскіе мародеры. 7-я—Наполеонъ при рѣкѣ Березинѣ. 8-я—Въ родномъ гнѣздѣ. 9-я—Русскіе въ Парижѣ (шесть и апофеозъ). 2 р. Роли 3 руб.

1812 годъ. Отечественная война, пѣса въ 5 д. и 10 карт. В. А. Крылова. Катина 1-я—За отечество. 2-я—Цареву займище. 3-я—Вечеръ бородинскаго боя. 4-я—Москва пустѣетъ. 5-я—Генераль-губернаторъ Раstopчинъ. 6-я—Москва во время ея занятія Наполеономъ. 7-я—Пѣвецъ во станѣ русскихъ воиновъ. 8-я—Побѣда. 9-я—Остатки великой арміи. 10-я—Рождество-Христово. 1 р. 50 к. Роли 4 р.

1612 годъ и избраніе на царство Михаила Феодоровича Романова, лѣтопись въ лицахъ въ 5 д. Н. А. Чаева. 2 р. Роли 4 р.

Юрій Милославскій или русскіе въ 1612 г., драмат. представл. изъ жизни нашихъ предковъ въ 5 д. А. П. Морозова. Сюж. взятъ изъ романа М. Н. Загоскина того же названія). Дѣйствіе 1-е—Жареный гусь. 2-е—Колдунъ за-порожецъ. 3-е—Козьма Мининъ и сборъ земской рати. 4-е—Подземелье, или око за око и зубъ за зубъ. 5-е—Между смертью и вѣнцомъ. 2 р. Роли 3 р. 50 к.

Москва. С. Разсохинъ.

НОВЫЯ ПЬЕСЫ.

Изд. С. Ѳ. РАЗСОХИНА.

I. АФРОДИТА (Картинны античнаго міра).

По роману П. Люиса

Перев. А. Н. Вознесенскаго.

Цѣна 1 руб.

II. МОНМАРТРЪ пѣса въ 4 д. П. Фрондэ

репертуаръ театра „Водевиль“ въ Парижѣ.

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

Цѣна 1 руб.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

съ 1 октября 1911 года

на новый еженедельный журнал искусства и сцены

„СТУДИЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

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

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономики. 3) Вопросы этики. 4) Исторія, философія, литература и статистика искусствъ и театра. 5) Фельетонъ: бесѣды на тему дня, біографіи и воспоминанія дѣятелей сцены, художниковъ, музыкантовъ и писателей, стихотворенія и пьесы. 6) За-недѣлю (хроника Московской и Петербургской жизни). 7) Голоса печати: обзоръ русской и иностранной печати. 8) Петербургскія театральныя, художественныя и музыкальныя письма. 9) 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: каррикатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библиографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музы, кальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛѢ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, Гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варапаяевъ, Л. М. Василевскій, почт. академ. М. Ведринская, А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, князь Сергій Волконскій, Др. К. Hagemann (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журиный, А. Л. Загаровъ, проф. Ф. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, проф. А. А. Ильинскій, А. Гернфельдъ, Н. И. Горданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, арх. И. С. Кузнецовъ, С. Кусевицкій, Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгаузъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, 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. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, проф. П. Н. Сакулнъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Др. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, Н. Эфросъ.

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

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

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

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

АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ: Страстной бульваръ, д. князя Горчакова, 10 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.