

05

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 19 ноября 1911 г.

№ 8

ЦѢНА 25 к.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 19-го Ноября, въ 8-й разъ: Въ Золотомъ домѣ.
Н. Апешова.
Въ Воскресенье, 20-го Ноября, спектакля нѣтъ.
Въ Понедѣльникъ, 21-го Ноября, УТРОМЪ: У Царевны-
Динь. Н. Шкляра. (Цѣны мѣстамъ уменьш.).
ВЕЧЕРОМЪ: Мѣщанинъ-дворянинъ. Ж. В. Мольера.
Во Вторникъ, 22-го Ноября, предст. будетъ въ 1-й разъ
для абонеента повал пьеса: Женщина и Паяцъ
Пьера Луиса въ 4 д. и 5 к., пер. Ю. Спасскаго. (Цѣны

мѣстамъ возвыш.). Билеты, оставшіеся отъ абонеента,—
въ кассѣ театра.
Въ Среду, 23-го Ноября, Женщина и Паяцъ. (Цѣны мѣ-
стамъ обыки).
Въ Четвергъ, 24-го Ноября: Въ Золотомъ домѣ.
Въ Пятницу, 25-го Ноября: Женщина и Паяцъ.
Въ Субботу, 26-го Ноября: Орленокъ.
Въ Воскресенье, 27-го Ноября, УТРОМЪ: У Царевны Динь.
(Цѣны мѣст. уменьш.). ВЕЧЕРОМЪ: Въ Золотомъ домѣ.

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

Управляющій театромъ П. Тунковъ.

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

МАРШРУТЪ ГАСТРОЛЕЙ

РАФАИЛА АДЕЛЬГЕЙМЪ

Ноябрь 1911 г.:

Ченстоховъ 19—20.
Петроковъ 21—22.
Лодзь 23—24.
Калишь 25—26.
Лодзь 27.



Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ русскихъ художниковъ

и одновременно СКУЛЬПТУРЫ класснаго художника І. Габсвича.

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

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

„ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ“

ТВЕРСКАЯ, МАМОНОВСКОЙ ПЕРЕУЛОКЪ.

ОПЕРА, ОПЕРЕТКА, ДРАМА, ВОДЕВИЛЬ, БАЛЕТЪ.

ЕЖЕДНЕВНО 4 СПЕКТАКЛЯ, ВЪ КАЖДОМЪ СПЕКТАКЛѢ 3 ПЬЕСЫ
(драматическая, музыкальная и балетная).

Начало перваго спектакля въ 6 1/2 час. вечера. (ПО ПРАЗДНИКАМЪ УТРЕНИКИ).

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

СТУДІЯ

№ 8.

19-го Ноября.

1911 г.

СО Д Е Р Ж А Н І Е: 1) Островскій и Добролюбовъ. Ст. Г. Плеханова (окончаніе); 2) Театръ будущаго. Ст. М. Орлова; 3) „Интеллигентъ“, отвѣтъ кн. Сергѣя Волконскаго; 4) Памяти І. Кайнца. Статья Юліуса Баба; 5) Еще о „музыкѣ въ драмѣ“, кн. Сергѣя Волконскаго; 6) Петербургскія письма. Л. Василевскаго; 7) Никишіана. Статья Риземана; 8) „Саламбо“, отзывъ М. Л—о; 9) Выставка русскихъ художниковъ. Статья Д. Варпаева; 10) Петербургскія художественныя письма. Статья В. Войнова; 11) О Чешскомъ „Национальномъ театрѣ“. Замѣтка О. Ковальской; 12) Свистокъ; 13) Иностранная хроника; 14) Московская и Петербургская хроника; 15) Провинція. Наши приложенія: С. В. Ивановъ, эскизъ къ картинѣ: „Пріѣздъ иностранцевъ“. Зарисовки: 2 Вѣнской оперетты—Эльскаго; 2 „Израиля“. Деве; Портретъ А. Никиша и Г. Клейста. Снимки „Царь Эдипъ“ во Флоренціи „Бахчисарайскій фонтанъ“ фотоэтюдь. Каррикутуры Деве и Андр'а.

ДОБРОЛЮБОВЪ И ОСТРОВСКІЙ.

ОКОНЧАНІЕ.

VII.

НОВАЯ жизнь начинается вокруг допотопныхъ чудовищъ темнаго царства, вокруг этихъ Большовыхъ, Брусковыхъ, Торцовыхъ, Кабановыхъ, Дикихъ и имъ подобныхъ. И только потому, что она начинается, только потому, что расшатываются основы самодурства, возможно было проявленіе въ нашей литературѣ такого характера, какъ Катерина Кабанова. Добролюбовъ, можно сказать, былъ влюбленъ въ эту женщину.

„Дѣло въ томъ—почти оправдывается онъ, —что характеръ Катерины, какъ онъ исполненъ въ „Грозѣ“, составляетъ шагъ впередъ, не только въ драматической дѣятельности Островскаго, но и во всей нашей литературѣ... Около него вертѣлись наши лучшіе писатели; но они умѣли только понять его надобность и не могли уразумѣть и почувствовать его сущности: это сумѣлъ сдѣлать Островскій“ *).

Больше всего привлекаетъ Добролюбова Катерина тѣмъ, что въ своихъ поступкахъ руководствуется не отвлеченными принципами, а „натурой“, всѣмъ своимъ существомъ. Это—цѣльный характеръ. Въ цѣльности заключается его сила и его необходимость. Старья, дикія отношенія продолжаютъ держаться только внѣшней механической связью. Чтобы разрушить ихъ, нужна не столько логика,—логикой самодура не проберешь,—сколько та непосредственная сила „натуры“, которая называется въ каждомъ поступкѣ Катерины. Въ своей бесѣдѣ съ Варварой (въ первомъ явленіи второго дѣйствія) Катерина говоритъ: „не хочу здѣсь жить и не стану, хоть ты меня рѣжь“. Это рѣшительное заявленіе приводитъ нашего критика въ восторгъ. Онъ восклицаетъ:

„Вотъ истинная сила характера, на которую, во всякомъ случаѣ, можно положиться! Вотъ высота, до которой доходитъ наша народная жизнь въ своемъ развитіи, но до которой въ литературѣ нашей могли подниматься лишь немногіе, и никто не умѣлъ на ней такъ хорошо держаться, какъ Островскій“.

Человѣкомъ управляютъ не отвлеченные взгляды и вѣрованія, а жизненные факты *). Поэтому для борьбы вообще, а также для борьбы съ самодурствомъ въ частности, нужна больше всего непосредственная цѣльность натуры, непреклонная сила характера. Этимъ свойствомъ, какъ извѣстно, рѣдко отличались герои другихъ произведеній русской художественной литературы. Добролюбовъ находилъ, что всѣ они состоятъ въ близкомъ родствѣ съ Обломовымъ. Обломовщины не чужды былъ, по его мнѣнію, даже Печоринъ, обладавшій замѣчательной энергіей. Таково ужъ развращающее дѣйствіе привилегированнаго положенія. Всѣ мы, считающіе себя образованными и воспитавшіеся на счетъ народа, болѣе или менѣе подвергались нравственной порчѣ и медленно умерщвленію душевныхъ силъ. Оттого всѣ мы смахиваемъ на Обломова. Людямъ изъ народа чужды этотъ огромный недостатокъ. Они не могли заразиться Обломовщиной, такъ какъ Обломовщина предполагаетъ эксплуатацію чужого труда, а народъ кормится собственнымъ трудомъ, да еще несетъ на своей широкой спинѣ господъ Обломовыхъ. Оттого люди изъ народа цѣльнѣе насъ—людей изъ привилегированныхъ сословій; оттого они дѣйствуютъ тамъ, гдѣ мы только разсуждаемъ. И это—ихъ великое преимущество. Въ статьѣ „Черты для характеристики русскаго народа“, написанной по поводу разсказа Марка Вовчка, Добролюбовъ, сопоставляя крестьянъ съ образованными людьми, говоритъ: „Мы, обыкновенно философствуемъ для препровожденія времени, иногда для пищеваренія, и большею частью о предметахъ, до которыхъ намъ дѣла нѣтъ и которыхъ мы никакимъ образомъ измѣнить не въ состояніи, да и не намѣрены. Крестьянину вовсе не до такой умственной роскоши; онъ—человѣкъ рабочій, онъ задумывается надъ тѣмъ, что можетъ имѣть отношеніе къ его жизни, и задумывается именно для того, чтобы въ душѣ своей найти основаніе

*) Это положеніе тоже противорѣчитъ историческому идеализму, но и его мы встрѣчаемъ еще у французскихъ матеріалистовъ XVIII вѣка; надо помнить, что они, какъ и Добролюбовъ, были матеріалистами, державшимися, по неразработанности ихъ матеріализма, идеалистическаго взгляда на исторію.

*) Сочиненія Добролюбова, т. III-й, стр. 446.

Гос. Третьяков. Библ-ка Ин-та. № 222896
Изд. Л. М. Воронцова

для практической дѣятельности“ *). Въ такомъ же духѣ еще раньше Добролюбова писалъ Чернышевскій. Для характеристики его взгляда на образованныхъ людей его времени достаточно указать на статью „Русскій чело-вѣкъ на Rendez vous“. Въ весьма нелестномъ взглядѣ на тогдашняго образованнаго чело-вѣка сказало-ся не только нетерпѣн- ное передового проповѣдника, досадующаго на недостаточную отзывчивость своихъ слушателей, и не только демократическое сочувствіе къ народу. Въ немъ обнаружилось убѣжденіе матеріалистовъ въ томъ, что не сознание опредѣляетъ бытіе, а бытіе сознание. Не даромъ Добролюбовъ говоритъ, что когда крестьянинъ на-чинаетъ размышлять, то онъ задумывается надъ тѣмъ, что можетъ имѣть отношеніе къ его жизни, между тѣмъ какъ „мы“ философствуемъ о предметахъ, до которыхъ намъ нѣтъ дѣла, и которыхъ измѣнить мы не хотимъ, да и не можемъ. Передовые просвѣтителѣ 60-хъ годовъ, изображая борьбу нашихъ общественныхъ силъ, какъ борьбу самодурства съ образованіемъ, понимали въ то же время, что образованіе далеко не всегда непримиримо съ самодурствомъ, что при извѣстныхъ обстоятельствахъ, оно, наоборотъ, можетъ пойти на службу къ самодурству. Они сознавали, что для побѣды надъ самодурствомъ нужна такая сила, которая вынуждалась бы на борьбу съ нимъ не отвлеченными соображеніями, а самымъ положеніемъ своимъ. И они искали такой силы въ „простонародіи“ **). Катерина Кабанова потому и восхитила Добролюбова, что, по складу своихъ понятій и своего характера, она показалась ему очень близкой къ „простому народу“. Онъ увидѣлъ въ ней ручательство за то, что нашъ народъ будетъ въ состояніи и захочетъ бороться съ самодурствомъ. Вотъ почему пьеса „Гроза“ своимъ появленіемъ составила, по его словамъ, эпоху въ исторіи нашей литературы.

Въ концѣ статьи „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“ Добролюбовъ самъ говоритъ, что эстетическія достоинства названной пьесы далеко не исчерпаны имъ въ его разборѣ. Онъ предвидитъ, что литературные судьи опять будутъ не довольны имъ и опять скажутъ, что искусство сдѣлано у него орудіемъ посторонней идеи. На этотъ, уже не новый для него, упрекъ онъ отвѣчаетъ вопросомъ: точно-ли идея, имъ указанная, чужда „Грозѣ“, или же она, дѣйствительно, вытекаетъ изъ самой пьесы? Этотъ вопросъ формулируется у него еще такъ:

„Точно-ли русская живая натура выразилась въ Катеринѣ, точно-ли русская обстановка во всемъ ее окружающемъ, точно-ли потребность возникающаго движенія русской жизни сказалась въ смыслѣ пьесы, какъ она понята нами“? ***).

Этотъ вопросъ напечатанъ въ статьѣ Добролюбова курсивомъ. Оно и не удивительно: онъ имѣлъ для него самое существенное значеніе. Добролюбовъ самъ заявлялъ, что будетъ считать свой трудъ потеряннымъ, если читатели дадутъ отрицательный отвѣтъ на его вопросъ. Другое дѣло въ случаѣ положительнаго отвѣта.

„Ежели „да“, ежели наши читатели, сообразивъ наши замѣтки, найдутъ, что точно русская жизнь и русская сила вызваны художникомъ въ „Грозѣ“ на рѣшительное дѣло, и если они почувствуютъ законность и важность этого дѣла, тогда мы довольны, что бы ни говорили наши ученые и литературные судьи“ ****).

*) Тамъ же. Стр. 361.

***) Еще разъ: они были матеріалистами, но еще не умѣли послѣдовательно приложить матеріализмъ къ объясненію общественной жизни. Этимъ объясняются ихъ многочисленныя противорѣчія.

****) Тамъ же. Стр. 472.

*****) Тамъ же, та же стран.

VIII.

Этими заключительными словами статьи „Лучъ свѣта въ темномъ царствѣ“ исчерпывается отношенія Добролюбова къ Островскому. Мало того: въ нихъ весь весъ Добролюбовъ. Да и этого мало. Въ нихъ вся передовая литературная критика 60-хъ годовъ. Разбирая лучшія художественныя произведенія русской литературы, критика эта стремилась вызвать „русскую силу“ на рѣшительное дѣло; ей хотѣлось показать своимъ читателямъ законность и важность этого дѣла.

Правда-ли была она? Нѣтъ-ли грѣха въ томъ, что она дѣлала, какъ говорили ея противники, искусство орудіемъ посторонней идеи? Объ этомъ каждый пусть судитъ по своему. Кто не дорожитъ той идеей, которую она проповѣдывала, тотъ, разумѣется, скажетъ: „да, грѣхъ на лицо—и очень большой грѣхъ. Передовая критика шестидесятыхъ годовъ унижала искусство“. А кому дорога эта идея, тотъ не увидитъ въ служеніи ей ничего унижительнаго и потому скажетъ, что передовая критика того времени никакого грѣха не совершила. Вѣдь надо же помнить, что, какъ уже сказано выше, критика эта отно- дясь не требовала отъ искусства какой-бы то ни было тенденціозности. Напротивъ, она отворачивалась отъ тенденціозныхъ произведеній и требовала отъ художника только одного: жизненной правды. Уже поэтому она не могла дурно вліять на эстетическій вкусъ читателей. И, конечно, совсѣмъ не случайно было то обстоятельство, что Добролюбовъ очень вѣрно судилъ о художественныхъ достоинствахъ разбираемыхъ имъ произведеній. Въ этомъ легко убѣдиться, перечитавъ его критическія статьи.

Въ виду этого совсѣмъ не случайнаго обстоятельства смѣшно и... не умно утверждать, что онъ былъ только блестящимъ публицистомъ. Нѣтъ, онъ былъ не только блестящимъ публицистомъ; онъ былъ также прекраснымъ литературнымъ критикомъ. Правда, въ его литературной дѣятельности публицистъ всегда преобладалъ надъ литературнымъ критикомъ. Правда и то, что Добролюбовская публицистика не мало выиграла бы, отмежевавшись отъ литературной критики: она еще сильнѣе дѣйствовала бы на читателей. То же надо сказать и объ его литературной критикѣ. Но онъ, навѣрно, и самъ ничего не имѣлъ бы противъ размежеванія публицистики съ литературной критикой. Еще Бѣлинскій съ огорченіемъ восклицалъ: „если бы знали вы, какое, вообще, мученіе повторять зады, твердить одно и то же—все о Лермонтовѣ, Гоголѣ и Пушкинѣ, не смѣть выходить изъ опредѣленныхъ рамокъ— все искусство, да искусство! Ну, какой я литературный критикъ! Я рожденъ памфлетистомъ“. Онъ былъ несравненнымъ литературнымъ критикомъ, — это, теперь, кажется, всѣ признаютъ,—но, какъ видимъ, и онъ, очень не прочь былъ, отмежевать литературную критику отъ публицистики. Однако, и онъ не отмежевалъ. Почему же? Потому, что существовалъ „нѣкто въ сѣромъ“, мѣшавшій выходить изъ „опредѣленныхъ рамокъ“: цензоръ. Этотъ почтенный джентльменъ не прекратилъ своего существованія и въ шестидесятыхъ годахъ. Благодаря ему, выходить изъ „опредѣленныхъ рамокъ“ нельзя было и Добролюбову съ Чернышевскимъ. Добролюбовъ не разъ жаловался въ своихъ статьяхъ, что вынужденъ выражаться „метафизически“, т.-е. иносказательно. Его жалобы, какъ двѣ капли воды, похожи на сѣтованія французскихъ просвѣтителѣ 18-го вѣка, напимѣръ, Даламбэра. Одинаковыя причины родятъ одинаковыя слѣдствія. Французскимъ просвѣтителямъ 18-го вѣка тоже приходилось считаться съ цензурой. Но о цензурѣ какъ-будто совсѣмъ забываютъ тѣ, которые недовольны смѣшеніемъ публицистики съ литературной критикой въ статьяхъ Добролюбова.

Конечно, не цензура виновата въ томъ, что наши просвѣтителѣ въ своемъ взглядѣ на литературу обнаруживали нерѣдко слишкомъ много разсудочности. Разсудочность — неизмѣнное свойство всѣхъ просвѣтительныхъ эпохъ. Русскіе „шестидесятники“ грѣшили ею не меньше (но и не больше), чѣмъ французскіе энциклопедисты. А французскіе энциклопедисты не меньше (но и не больше), нежели греческіе современники Сократа. Замѣчу кстати, что въ эстетическихъ сужденіяхъ Добролюбова разсудочность даетъ себя чувствовать значительно меньше, чѣмъ въ сужденіяхъ Чернышевскаго, который, съ свою очередь, гораздо менѣе разсудоченъ въ этихъ сужденіяхъ, чѣмъ Писаревъ. Но разсудочность обнаруживается не только въ литературныхъ сужденіяхъ „шестидесятниковъ“. Она еще виднѣе въ ихъ публицистикѣ. Люди, произносившіе строгіе приговоры надъ литературной критикой эпохи шестидесятыхъ годовъ, вѣроятно, очень удивились бы, если бы услышали, что свойственная этой эпохѣ разсудочность находилась въ тѣснѣйшей связи съ идеалистическимъ взглядомъ на исторію, котораго держались ея передовые представители. А, между тѣмъ, это въ самомъ дѣлѣ такъ. Если „мнѣніе правитъ міромъ“, то человѣку, желающему повліять на „міръ“ въ томъ или другомъ направленіи, остается только сдѣлать свое мнѣніе господствующимъ. И если этотъ человѣкъ стремится къ великой общественной реформѣ, то неудивительно, что онъ готовъ будетъ воспользоваться, между прочимъ, и художественной литературой для доставленія господства своему мнѣнію. Въ такомъ случаѣ извѣстная односторонность совершенно неминуема. Какъ избѣжать ея? Для этого есть только два средства. Одно состоитъ въ томъ, чтобы отказаться отъ стремленій къ общественнымъ реформамъ или, по крайней мѣрѣ, не давать надъ собой слишкомъ большой власти этому стремленію. Кто доволенъ существующимъ порядкомъ вещей, тому историческій идеализмъ ни мало не помѣшаетъ быть сторонникомъ теоріи искусства для искусства. Другое средство сводится къ отказу отъ историческаго идеализма и къ замѣнѣ его историческимъ материализмомъ. Это опять удивило бы людей, порицавшихъ нашихъ передовыхъ „шестидесятниковъ“, но и это неоспоримо. Историческій материализмъ, исходящій изъ того положенія, что не сознание опредѣляетъ собою бытіе, а бытіе опредѣляетъ собою сознание, сообщаетъ своимъ послѣдователямъ болѣе широкій взглядъ, — вѣрнѣе сказать: даетъ имъ теоретическую возможность выработать себѣ болѣе широкій взглядъ, на ходъ общественнаго развитія. Онъ вводитъ элементъ разсудочности въ надлежащіе предѣлы или (повторю свою оговорку) даетъ теоретическую возможность такого введенія. Вотъ примѣръ:

Фейербахъ говорилъ, что задача философіи и, вообще, науки заключается въ устраненіи фантастическаго элемента изъ человѣческихъ представленій. Нынѣшніе передовые сторонники историческаго материализма очень усердно устраняютъ элементъ фантазіи изъ человѣческихъ представленій. Но они не скажутъ, что это устраненіе составляетъ задачу философіи, или науки, или литературы. Они понимаютъ, что тутъ все дѣло зависитъ отъ обстоятельствъ времени и мѣста. Когда наукой, философіей или литературой занимаются представители господствующаго класса, то она всегда въ большей или меньшей степени отражаетъ стремленія и предразсудки этого класса. Идеологи господствующаго класса далеко не всегда заинтересованы въ томъ, чтобы бороться съ элементомъ „фантазіи“. Напротивъ, они нерѣдко стремятся упрочить этотъ элементъ для сохраненія выгоднаго для нихъ общественнаго порядка. Задача философіи опредѣляется ходомъ общественнаго развитія, который далеко не всегда одинаковъ. Не мышленіе опредѣляетъ собою бытіе, а бытіе опредѣляетъ

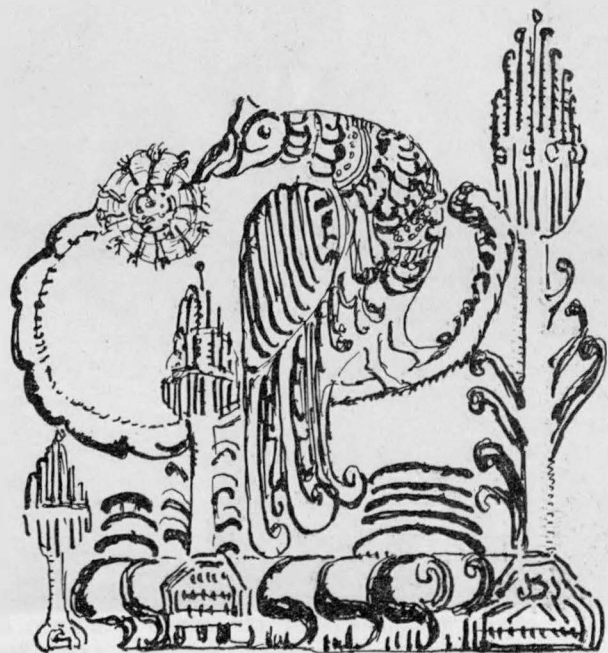
собою мышленіе. Это отчасти понималъ и Добролюбовъ. Подъ искусственными стремленіями онъ понималъ стремленія, выросшія на почвѣ классового господства или направленныя къ его поддержкѣ. Но тутъ-то и обнаружилась его разсудочность; тутъ-то и сказалась односторонность его историческаго идеализма. До сихъ поръ цивилизованное общество всегда было раздѣлено на классы. Поэтому у Добролюбова выходило, что рѣшительно вся исторія цивилизованнаго общества есть ни что иное, какъ исторія „искусственныхъ общественныхъ комбинацій“. Очевидна несостоятельность такого пониманія. Но вполне устранить это несостоятельное пониманіе можетъ только материалистическое объясненіе исторіи.

Добролюбовъ говорилъ: реальная критика ничего не предписываетъ литературѣ—она только изучаетъ ее. Съ этого онъ началъ. А кончилъ онъ тѣмъ, что отвелъ литературѣ служебную роль. Откуда взялось это противорѣчіе? Оно вышло изъ того же идеалистическаго взгляда на исторію: если вся предшествовавшая исторія цивилизованнаго общества, раздѣленнаго на классы, была „искусственной“; если только еще идетъ рѣчь о томъ, чтобы создать „естественный“ общественный порядокъ, то и вся предыдущая исторія литературы ничего не даетъ для выясненія ея общественной роли. Остается только придумать для нея подходящую роль, а при данныхъ условіяхъ нельзя было придумать для нея ничего лучшаго, какъ служеніе тому же дѣлу устройства „естественнаго“ соціальнаго порядка.

Добролюбовъ былъ логиченъ даже въ своихъ противорѣчіяхъ. Въ этихъ противорѣчіяхъ виновата была не его собственная мысль, а недостаточная разработанность той материалистической философіи, которой онъ держался, и которая еще не успѣла и не могла отказаться отъ идеалистическаго взгляда на общественную жизнь. Этотъ недостатокъ материалистической философіи былъ устраненъ только Марксомъ и Энгельсомъ. Но ученіе этихъ двухъ мыслителей было еще неизвѣстно нашимъ передовымъ „шестидесятникамъ“.

Наши передовые „шестидесятники“ были послѣдователями Фейербаха, изъ ученія котораго вышелъ марксизмъ, точно такъ же, какъ само ученіе Фейербаха вышло изъ философіи Гегеля.

Г. Плехановъ.



О ТЕАТРѢ БУДУЩАГО.

II.

КАКЪ возникла идея Freilichtbühne? Находится ли она въ какой-нибудь органической связи съ современными реформами и исканіями въ области театра и сцены?

Отвѣтить на этотъ важный и принципиальный вопросъ,—важный потому, что жизненность всякаго стремленія основывается, прежде всего, на его соответствіи съ культурными задачами эпохи и человѣчества вообще—мы предоставимъ, въ цѣляхъ безпристрастія и точности, самимъ сторонникамъ движенія.

Rudolf Lorenz, директоръ театра въ Hertenstein'ѣ, въ своей книгѣ — „Das Freilichttheater“ — высказываетъ совершенно опредѣленно, что идею театра подъ открытымъ небомъ не должно считать какимъ-либо откровеніемъ, что она является лишь логическимъ завершеніемъ реформаторской дѣятельности „Schakespearebühne des Münchener Hoftheaters“.

Послѣдняя, какъ извѣстно, главное мѣсто въ театрѣ отводитъ „игрѣ артистовъ“, въ противовѣсъ школѣ мейнингенцевъ, стремившихся къ сценичности, злоупотребленіе которой повело къ смѣшенію понятій; „дѣятельность“ и „художественная правда“.

Объ мюнхенскія реформы, каждая по своему, стремились приблизиться къ гётевскому опредѣленію:

Das einfach Schöne soll der Kenner schätzen *)
Verziertes aber spricht der Menge zu.

Этимъ „einfach Schöne“ у сторонниковъ Schakespearebühne — служило „изображеніе“, игра; у мейнингенцевъ — „сцена“, инсценировка.

Такимъ образомъ, поборники театра подъ открытымъ небомъ, утверждая, что „игра“ должна занимать въ театрѣ доминирующее мѣсто („Студія“, № 4), проявили лишь похвальную послѣдовательность, перенеся свою дѣятельность на лоно природы.

Этимъ самымъ „игрѣ“ отводилось, дѣйствительно, центральное и исключительное мѣсто.

Въ какомъ же взаимоотношеніи къ основнымъ требованіямъ театра находится идея Freilichtbühne?

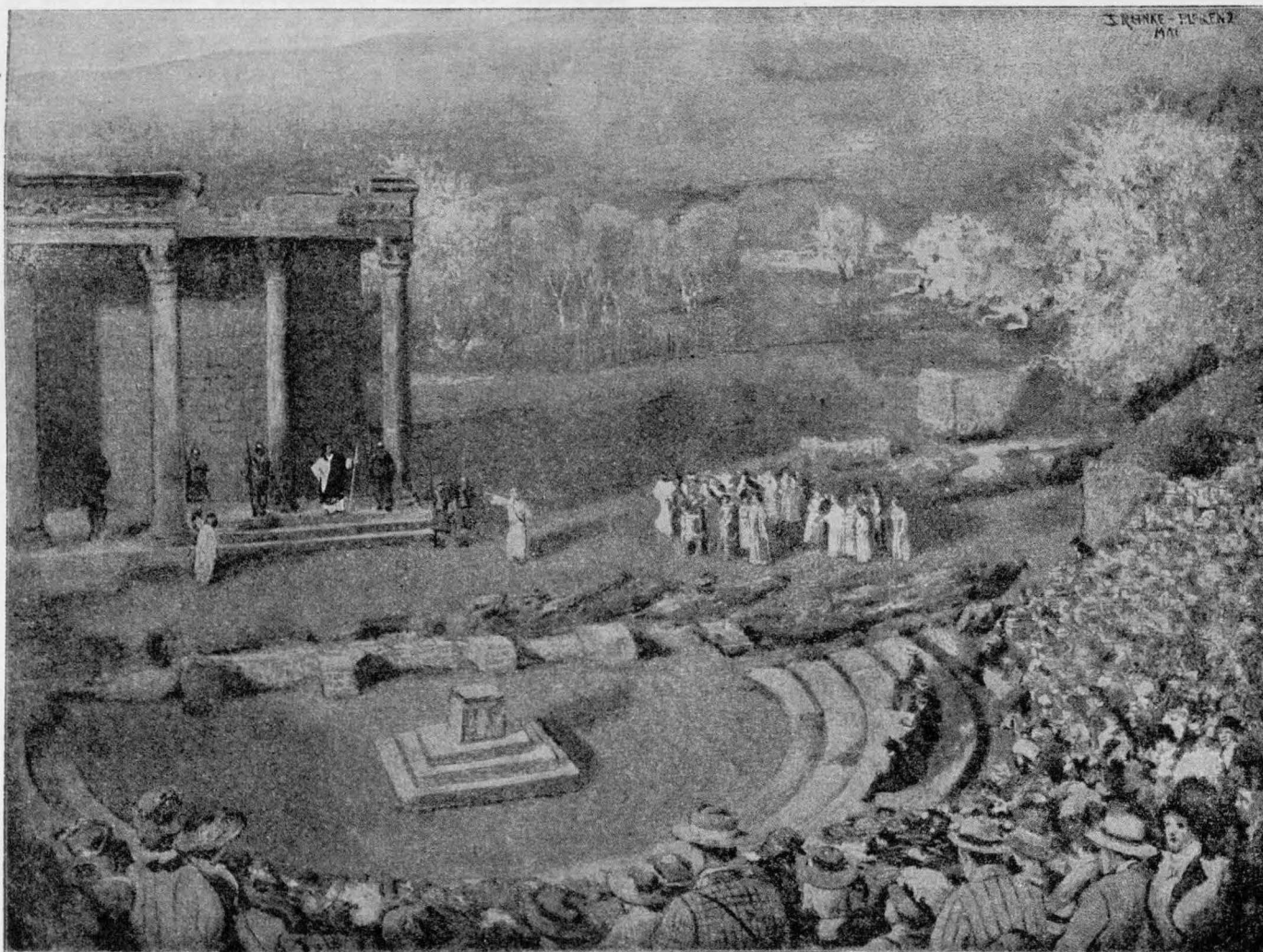
R. Lorenz утверждаетъ, что театръ, какъ понятіе, и театръ въ его современной формѣ — не одно и то же.

Драма возникла уже въ глубокой древности и уже тогда, а, особенно, въ средніе вѣка, естественнымъ образомъ вызвала къ жизни сцену; нашего театра, однако, тогда и въ поминѣ не было.

О „картинахъ“ въ то время не думали.

*) „Простоту въ красотѣ можетъ оцѣнить только знатокъ. Прикрашенное понятно и толпѣ“.

ПОСТАНОВКА НА ОТКРЫТОМЪ ВОЗДУХѢ ВЪ ФЮЗАЛѢ БЛИЗЪ ФЛОРЕНЦІИ.



Царь Эдипъ.

Внутреннія (ощущеніе и мысль) и внѣшнія (дѣйствіе) движенія были міромъ драмы.

Это видимъ мы у грековъ и въ средніе вѣка.

Только соображенія приспособляемости (плохая погода и т. п.) привели къ современному виду театра (закрытое помѣщеніе) и, вмѣстѣ съ тѣмъ, къ чрезмѣрному подчеркиванію сцены, какъ картины.

Этотъ шагъ фатально повлекъ за собой слѣдующій, опредѣлившій всю дальнѣйшую судьбу нашего театра.

Была вырыта пропасть между публикой и изображающими дѣйствіе.

Отнынѣ театральныи занавѣсъ строго и безошадно раздѣлили два міра.

„Сцена“ была отодвинута въ чуждую ей даль, какъ картина; празднично настроенные зрители превратились въ театральную публику, индифферентную, оторванную отъ сцены.

Первоначальное единство (а оно, безспорно, существовало) между зрителемъ и актеромъ было нарушено.

Что же удивительнаго, если возникаетъ смѣлая попытка возстановить этотъ „потерянный рай“.

Характерно, что первыя попытки въ этомъ направленіи сдѣланы были не сторонниками Freilichtbühne, а все той же Schakespearebühne.

Устройствомъ Vorderbühne — нейтральнаго пространства, въ видѣ сильно выдвинутой въ зрительный залъ сцены — былъ нанесенъ чувствительный ударъ укоренившемуся воззрѣнію о необходимости искусственнаго изолированія публики отъ актеровъ.

Актеръ съ „задняго плана“ придвинулся ближе къ зрителямъ и игралъ непосредственно передъ ними.

Все это говоритъ о томъ, что сторонники Freilichtbühne не являются новаторами въ буквальномъ смыслѣ этого слова.

Они лишь болѣе послѣдовательны и прямолинейны.

Ихъ мечта также достиженіе „einfach Schöne“, ихъ путь къ этому — возрожденіе „чистаго“ дѣйствія драмы.

Они считаютъ вполне возможнымъ (о желательности и говорить не приходится) отказаться отъ содѣйствія сценической среды, обстановки: вся декоративная сторона театра можетъ и должна, — говорятъ они, — ограничиться необходимыми архитектурными намеками, чтобы дѣйствіе получило возможно болѣе полную свободу.

Если ко всему этому присоединится „настроение“ (а въ этомъ нѣтъ сомнѣнія), вызванное окружающей природой, „театромъ“, представляющимъ сколокъ съ нея, а не сценой, — то художественное воздѣйствіе такой картины будетъ непрерывнымъ художественнымъ впечатлѣніемъ.

Основываясь на опытѣ постановокъ перваго, — по времени возникновенія, — Harzer Bergtheater и въ Vindomiss'ѣ, они утверждаютъ, что поэтически-сценическое воздѣйствіе искусства не только не уменьшается благодаря участію природы, но „углубляется“, потому что душевное настроеніе зрителей подчинено непосредственно изображаемому произведенію искусства. „Слова“ поэта получаютъ обратно свое утерянное значеніе, а вмѣстѣ съ этимъ возрождается „игра“.

Проводится строгая грань между главнымъ и второстепеннымъ. Природа, не униженная и не извращенная замѣной ея произвольными декорациями, художественно сливается съ дѣйствіемъ пьесы и подчиняетъ ему зрителей.

Краски декораций, свѣтовые эффекты, разъ только они примѣняются произвольно и искусственно, — все это должно быть изгнано изъ храма театральнаго искусства.

На ихъ мѣсто должна вступить природа.

Вниманіе зрителей приковывается къ нейтральному, „естественному“, заднему плану, на которомъ фантазія ихъ возсоздаетъ тѣ картины, которыя „словомъ“ рисуешь ей художникъ.

Вообразите себѣ представленіе подъ открытымъ небомъ, устроенное съ такимъ расчетомъ, чтобы застать заходъ солнца! Какая волшебная картина, какое богатство красокъ и настроенія!

Въ лучахъ солнца, на лонѣ природы, подъ велико-лѣпнымъ небомъ, актеръ, не подчиненный всякимъ искусственнымъ воздѣйствіямъ сцены, предоставленъ только своему искусству.

Вопреки довольно распространенному взгляду на театръ, какъ на нѣчто самодовлѣющее, независимое отъ „художественныхъ произведеній“, — сторонники Freilichtbühne утверждаютъ, что театръ имѣетъ право на существованіе лишь въ томъ случаѣ, когда онъ служитъ переработкѣ и разъясненію творческой мысли произведенія.

Но только въ живомъ словѣ и игрѣ артиста намѣренія автора оживаютъ и наполняются кровью.

Искусство сцены обладаетъ лишь однимъ настоящимъ художественнымъ матеріаломъ, это — артистъ-изобразитель.

Окружающій его внѣшній міръ только терпимъ и, при томъ, постольку, поскольку онъ поддерживаетъ и помогаетъ искусству актера, искусству игры.

Таковы теоретическія обоснованія апологетовъ новаго театра.

Критикѣ ихъ мы посвятимъ одну изъ послѣдующихъ статей.

М. В. Орловъ.



„ИНТЕЛЛИГЕНТЪ“.

(Отвѣтъ г. Россову).

Въ дружеской бесѣдѣ одинъ пріятель говоритъ другому: „Вы еще тоньше и наблюдательнее, чѣмъ я думалъ“. Тотъ не благодаритъ, „потому что это правда“. И когда онъ видитъ, что первый оговоренъ такимъ его самоинѣніемъ, онъ прибавляетъ, что за отсутствіе скромности его обвинять нельзя, — его девизъ: „Humble, quand je me considere, fière, quand je me compare“. Иными словами: „Когда я самъ себя оцѣниваю — я скромнень, но, когда я себя сравниваю съ другими, я гордъ, потому что вижу, что я точно и тоньше, и наблюдательнее другихъ“. Проходитъ въ это время третій и говоритъ ему: „Вы аристократъ, вы презираете всѣхъ, кто не аристократъ, они для васъ la capitale“. Какъ изъ простаго спора о „тонкости“ и „наблюдательности“, — двухъ качествахъ, составляющихъ удѣлъ самыхъ разныхъ людей на самыхъ различныхъ „степеняхъ“ общественныхъ, и потому служащихъ принципомъ единенія и уравненія человѣческихъ разностей, — какъ могли мы попасть на почву классовыхъ различій и предразсудковъ? Какъ на основаніи прелестнѣйшаго по парадоксальному остроумію изрѣченія одного французскаго прелата (если не ошибаюсь, — саркастическаго XVIII вѣка, но, во всякомъ случаѣ, не русскаго „барина“) могли мы выйти на арену сословныхъ вопросовъ? Однако на эту арену выносятся вопросъ г. Россовъ въ № 46 „Рампы и Жизни“, въ статьѣ, посвященной критикѣ моего „Разговора“ („Студія“ № 1). „Я гордъ, когда сравниваю себя съ другими“, говоритъ собесѣдникъ. Но развѣ „другіе“ значить — „другого сословія“, „другого класса?“ Я лично плохо понимаю, что значить „плебейское сердце“ (хотя бы и въ кувачкахъ), но если моему оппоненту пріятно такъ себя аттестовать, то неужели же онъ никогда не испытывалъ той самой гордости, о которой говоритъ одинъ изъ собесѣдниковъ моего „Разговора?“ Вѣдь, именно, среди себѣ подобныхъ (въ смыслѣ классовомъ) мы чаще всего познаемъ безконечное разнообразіе человѣческой природы, сказывающееся при ра-

венствѣ условій съ еще большей яркостью, чѣмъ при неравенствѣ.

Мой оппонентъ находитъ много типичнаго (въ смыслѣ классовомъ) въ моемъ „Разговорѣ“. Не меньше типичнаго нахожу я въ его критикѣ. Въ университетѣ у насъ издавались литографированныя лекціи. Получать ихъ можно было часа въ три. Обыкновенно два, три человекѣ ихъ забирали у издателя, и при случаѣ раздавали товарищамъ. Забиралъ и я иногда, и на другой день раздавалъ тѣмъ, кому было недосугъ дожидаться. Однажды, проходя мимо издателя, я сказалъ ему: „За меня сегодня получить такой-то, пожалуйста, отдайте ему“. — „Не отдамъ, потому что это важничаніе“. Понимаете, я за другихъ получать могъ, а самъ черезъ другихъ это — „аристократизмъ“. Такое впечатлѣніе производитъ на меня статья г. Россова. Всякій другой рассказчикъ скажетъ; „Вотъ приходитъ мой Иванъ Ивановичъ домой“, — это будетъ авторскій приемъ; но если статья подписана „графъ“ такой-то, и кто-нибудь изъ выведенныхъ лицъ скажетъ „мой кузнецъ“, — это будетъ „бессознательное крѣпостничество“, хотя бы тутъ же рядомъ (какъ въ моемъ „Разговорѣ“) стояло: „мой неопознанный мертвецъ“.

Больше, чѣмъ что-либо другое, статья г. Россова убѣждаетъ меня, что мало ошибается тотъ изъ моихъ „собесѣдниковъ“, который, въ возникновеніи слова „интеллигентъ“, видитъ признакъ классоваго стремленія: развѣ не „классъ“, когда мой оппонентъ противопоставляетъ слово „интеллигентъ“ слову „аристократъ“, „бѣлой кости“? Я смотрю на дѣло иначе, и, если, какъ говоритъ мой оппонентъ, слово „интеллигентъ“ значитъ — „умственно просвѣщенный“, „полный духовныхъ запросовъ“, то я думаю, и даже увѣренъ, что такіе люди есть во всѣхъ классахъ; но только зачѣмъ же не называть ихъ по русски, зачѣмъ прибѣгать къ невѣрному иностранному слову и зачѣмъ изъ синонима „умственно просвѣщенный“ дѣлать какой-то антитезъ слову „аристократъ“? Это такое же смѣшеніе понятій, какъ если бы изъ слова „полный духовныхъ запросовъ“ сдѣлать антитезъ слову „плебейское сердце“: и то, и другое одинаково несправедливо.

Если мнѣ скажутъ, что слово „интеллигенція“ значитъ — совокупность русскихъ образованныхъ людей, ибо „вся образованная Россія“, это для меня вполне ясно; въ этомъ словѣ, я знаю, кто передо мной проходитъ, и я съ уваженіемъ снимаю шапку передъ длинной вереницей людей всевозможныхъ классовъ, сословій, поколѣній, — людей, которые въ себѣ воплощали будущее, движеніе впередъ, которые просыпаются, когда другіе спятъ, — но неужели они сами себя аттестуютъ? Я понимаю, что на флагъ людей можетъ стоять какой угодно девизъ, какъ цѣль объединенія, но флагъ съ самоощѣнкой, — согласитесь, что это столь же уродливо, какъ и то слово, которымъ онъ обозначается.

Говорить по существу критики не приходится послѣ того уклона, на которомъ построена платформа моего критика. Скажу лишь, что если его интересуютъ взгляды „моихъ собесѣдующихъ“ на нѣкоторые затрагиваемые имъ вопросы, въ частности на наше ходячее выраженіе: — „Человѣкъ, шампанскаго!“, то онъ найдетъ ихъ въ имѣющей выйти книжкѣ — „Разговоры“.

Кн. Сергѣй Волконскій.



ПАМЯТИ ЮСИФА КАЙНЦА.

Статья Юліуса Баба *).

Прошелъ годъ съ тѣхъ поръ, какъ Іосифъ Кайнецъ покинулъ самую большую сцену — сцену жизни. Его творчество — мимолетное, проходящее творчество артиста. Только въ насъ самихъ живетъ воспоминаніе о немъ, о его движеніяхъ, словахъ, о томъ огнѣ и холодѣ, которые онъ умѣлъ передавать намъ, о неотразимомъ воздѣйствіи на насъ его тѣла, его духа, его воли, которому мы подчинились, какъ силѣ свыше. Но съ нами вмѣстѣ умрутъ эти живыя воспоминанія и ничего не останется, кромѣ блѣднаго отзвука отъ того, что когда то горѣло такимъ яркимъ, мощнымъ пламенемъ. Но какъ описать, какъ воскресить словами искусство, которое, какъ само тѣло человѣческое, прекрасно только въ движеніи, въ неустанномъ преодолѣніи внѣшняго міра. Тотъ, кто возьметъ на себя задачу описать Кайнца въ одной изъ его ролей, легко впадетъ въ психологическую обструкцію, отъ него ускользнетъ то, что составляло главную силу и прелесть Кайнцовскаго творчества: жестъ, звукъ голоса, игра мускуловъ, какое нибудь внезапное движеніе, улыбка.. А если шагъ за шагомъ, мгновеніе за мгновеніемъ прослѣдить всю роль съ начала до конца, постараться возстановить всѣ детали мимики, тона, жестовъ, то здѣсь возможны неточности, способныя исказить весь образъ, придать ему другое толкованіе и значеніе. Вотъ, почему мнѣ кажется, что лучше всего взять, выхватить какія-нибудь особенно яркія моменты изъ игры великаго артиста, а, именно, тѣ, которыя почему-либо мнѣ, пишущему эти строки, особенно ярко врѣзались въ память и начертаны въ моей душѣ неизгладимыми письменами.

* * *

Въ первый разъ я увидѣлъ Кайнца въ роли Бассаніо. («Венеціанскій купецъ»). Я былъ тогда еще юношей, и міръ, открывшійся предо мной, казался мнѣ волшебнымъ. Все, происходившее на сценѣ, казалось прекраснымъ, но въ этомъ чаду опьяненія и восхищенія одна картина наиболее поразила мое молодое воображеніе: Кайнецъ — Бассаніо открылъ ларецъ и держитъ въ рукахъ бумагу, удостоверяющую ему его права на Порцію. Онъ опускается передъ ней на колѣни.

«По этому свидѣтельству пришелъ я получить и дать...»

Слова эти, составляющія такой великолѣпный контрастъ къ игрѣ мрачнаго Шейлока, который тоже пришелъ за получкой, Кайнецъ произнесъ, почти склонившись надъ губами возлюбленной, съ сіяющей граціей и капризнымъ лукавствомъ «благороднаго юноши». И дальше, въ словахъ «и такъ, о трижды чудная — стою я здѣсь!» — въ первый разъ услышалъ я во всемъ ихъ блескѣ серебряные переливы этого чарующаго голоса, въ которыхъ было и бурное устремленіе тающихъ горныхъ ручьевъ, и пѣснь счастливой птицы надъ весенними полями. Такъ, самъ юноша, я, увидаль Кайнца юношу, влюбленнаго и опьяненнаго своей страстью и женской красотой.

* * *

Второй разъ передо мной былъ Кайнецъ — скульпторъ. Въ этотъ вечеръ я почти не слышалъ словъ. Я видѣлъ только игру тѣла, игру лица, больше всего игру его «зубовъ».

Мрачный Теа, король умирающихъ съ голоду готовъ («Моритури» Зудермана), сидитъ въ своей палаткѣ. Нѣжная прелесть его королевы сломала мрачное упрямство короля, подарила ему радость передъ торжественной смертью. Первую и послѣднюю брачную ночь празднуютъ они, и вмѣсто пышныхъ явствъ передъ нами корка черстваго

*) Юліусъ Баба одинъ изъ лучшихъ театральныхъ критиковъ современной Германіи.

хлѣба. И, вотъ, король беретъ этотъ жалкій кусокъ хлѣба и откусываетъ ломоть. Я до сихъ поръ вижу эти бѣлые, сверкающіе зубы, вонзающіеся въ темную корку: то были зубы хищника, зубы животного, зубы необузданнаго звѣря, но... не больше секунды длился порывъ—духъ одержалъ побѣду надъ тѣломъ и уже чуть-чуть презрительнымъ, равнодушнымъ, изящнымъ движеніемъ крѣпкіе бѣлые зубы откусили кусочекъ черстватаго хлѣба. Не было звѣря—былъ человекъ, преодолевшій свой самый страшный, свирѣпый инстинктъ—голодь.

Была побѣда Великаго Разума.

* * *

И еще одинъ незабвенный моментъ безъ словъ. Король Альфонсъ («Еврейка изъ Толедо» Грильпарцера) сидитъ и смотритъ, какъ передъ нимъ, капризная, дикая и шаловливая, играетъ на коврѣ прелестная еврейка. Король сидитъ на мраморной скамьѣ, руки откинулись на полукруглые поручни, стройное тѣло, въ сѣрой кольчугѣ, опустилось въ усталой истомѣ. Голову онъ чуть-чуть наклонилъ, безъ напряженія, безъ усилія, съ легкимъ поворотомъ въ сторону «бѣшеной дѣвчонки»; въ глазахъ не то жалость, не то любовь, въ углахъ рта—насмѣшка, почти презрѣніе. Незабвенно-прекрасная картина, фигура Бѣрнъ-Джонса. Каждый, кто видѣлъ эту холодную величавость, эту усталую грацію, долженъ былъ унести въ душѣ образъ «Принца».

* * *

И въ той же роли, въ концѣ второго дѣйствія, Кайнцъ разрѣшаетъ глубокую психологическую задачу, прибѣгая къ тончайшимъ средствамъ изобразительнаго искусства, работая всѣ детали мимики, пластичности, тона.

Король Альфонсъ рѣшилъ порвать съ прекрасной, но для него и для всего государства роковой еврейкой и король знаетъ, что его «кровь» должна будетъ уступить доводамъ разума. Самому себѣ онъ читаетъ проповѣдь:

«Мы нашимъ предкамъ подражать должны
Не въ слабости и низкой лести,
А въ храбрости...
Себя мы побѣждать должны,
Чтобъ побѣждать другихъ».

Все это онъ произноситъ съ предостерегающе поднятымъ пальцемъ, съ широко открытыми глазами, почти съ дѣтски-педаanticной точностью, почти какъ твердо заученный урокъ, какъ отвѣтъ прилежнаго ученика по катехизису. И вдругъ, это судорожное напряженіе воли начинается слабѣть, и вдругъ вступаетъ въ свои права другая воля—«воля крови» и покоряетъ разумъ. «Ретиро»—такъ зовутъ тотъ самокъ гдѣ должна жить въ игнаніи еврейка... И, вдругъ, точно дымкой, подергивается голосъ, глаза вперяются куда-то, точно въ лунную ночь, тѣло теряетъ всю свою напряженность, и дѣлается вдругъ мягкимъ, податливымъ.— Это была великолѣпнѣйшая иллюстрація теоріи Шопенгауэра, теоріи о подчиненіи разума игрѣ страстей.

* * *

Еще и опять Кайнцъ, но Кайнцъ позднѣйшихъ годовъ. Гамлетъ стоитъ передъ Офеліей, которая учтиво освѣдомляется о его здоровьѣ. Онъ склоняется еще учтивѣе: «Всеподданнѣйше благодарю васъ... очень». Поклонъ настоящаго придворнаго кавалера, но вся слишкомъ замѣтная натянутость говоритъ о страшной злобѣ и боли, которыя наполняютъ душу принца. И боль эту подчеркиваетъ намѣренно слащавый тонъ въ началѣ фразы: «Всеподданнѣйше благодарю васъ...», затѣмъ, слѣдуетъ внезапный поворотъ: съ едва сдерживаемой дрожью во всемъ лицѣ и въ словѣ «очень», уже дрожатъ нескрываемый гнѣвъ и скорбь. Здѣсь Кайнцъ давалъ Гамлета, стоявшаго у послѣдней черты любви, Гамлета, презирающаго міръ за его кажущіяся формы.

* * *

И, въ концѣ концовъ, небольшое воспомнаніе объ одной изъ его послѣднихъ гастролей въ Берлинѣ, въ томъ городѣ, который онъ такъ любилъ и гдѣ его такъ любили. Кайнцъ игралъ свою лучшую роль артиста Генри въ «Зеленомъ попугаѣ» (Шнитцлера).

И вотъ, насталъ поразительный моментъ: Генри спрашиваетъ: «А знаешь ли, какой я великій художникъ?»

Эту фразу Кайнцъ всегда произносилъ голосомъ, напоминающимъ флейты и цимбалы, широко раскинувъ руки съ этими своими великолѣпными «говорящими» Кайнцевскими пальцами. И когда, комически повторяя тотъ же жестъ и голосъ, въ томъ же великолѣпно напыщенномъ тонѣ, Гансъ Фишеръ (трактирщикъ) отвѣтилъ: «О, господниъ, Яди знаетъ это!»—театръ дрогнулъ отъ аплодисментовъ и криковъ. Точно громадная волна восторга хлынула изъ залы на сцену... Теперь того, кто вызывалъ эти восторги, уже нѣтъ и онъ никогда не вернется. Но мы знаемъ, какой онъ былъ великій артистъ!..

Пер. О. К.



ОПЯТЬ О МУЗЫКѢ ВЪ ДРАМѢ.

Мой отвѣтъ г. Таирову («Студія» № 5) я начиналъ такими словами: «Трудно, даже больно, человеку благожелательному, протягивающему вамъ руку, посылающему вамъ привѣтъ товарищескаго единомыслія, сказать: простите, я не это говорилъ, вы меня не поняли, мы съ вами не одной дорогою». Еще больнѣе видѣть, что слова, внушенные такими намѣреніями, вызываютъ раздраженіе. Съ раздраженіемъ отвѣтилъ мнѣ г. Таировъ, съ такимъ раздраженіемъ, что счелъ нужнымъ въ свой «отвѣтъ» на мой отвѣтъ («Студія» № 7) включить отвѣты на цитаты изъ другой моей статьи, случайно напечатанной въ томъ же 7 № «Студіи». Воздержусь на этотъ разъ отъ какого бы то ни было «полемическаго приѣма», но приведу одну выдержку изъ статьи моего оппонента, доказывающую, какъ нельзя лучше, принципиальное различіе нашихъ точекъ зрѣнія.

Авторъ считаетъ, что музыка, подложенная подъ текстъ драмы (конечно, соответствующая характеру ея), должна воздѣйствовать на переживанія актера, что послѣднія, подъ влияніемъ соответственной музыки, ритмически размѣстившись, должны будутъ повліять и на ритмичность слова, и движенія. «Тогда и движенія, и слова—вообще внѣшнія проявленія переживаній—неизбѣжно станутъ ритмическими, и между формой и содержаніемъ воцарится некая гармонія». Одно слово въ приведенномъ изрѣченіи опредѣляетъ непримиримую разницу нашихъ взглядовъ: «неизбѣжно». Нѣтъ, не достаточно почувствовать музыку, отдаться ей, чтобы неизбѣжно воплотился ритмъ. Прекрасное было бы слишкомъ легко. Выявленіе ритма есть актъ волево-й (кто не довѣряетъ моему скромному утвержденію, можетъ почитать Вундта). Только то, что достигнуто волей, имѣетъ цѣнность въ образномъ выявленіи музыки (самаго волевого изъ искусствъ). То, о чемъ говоритъ мой оппонентъ, есть настранваніе себя музыкой; оно можетъ вызвать извѣстное душевное состояніе, чувствительность, восторженность, слезливость, мечтательность,—мало ли что; но чтобы эти состоянія неизбѣжно обзавелись правильностью (ритмичностью) движенія, въ этомъ позволяю себѣ усомниться.

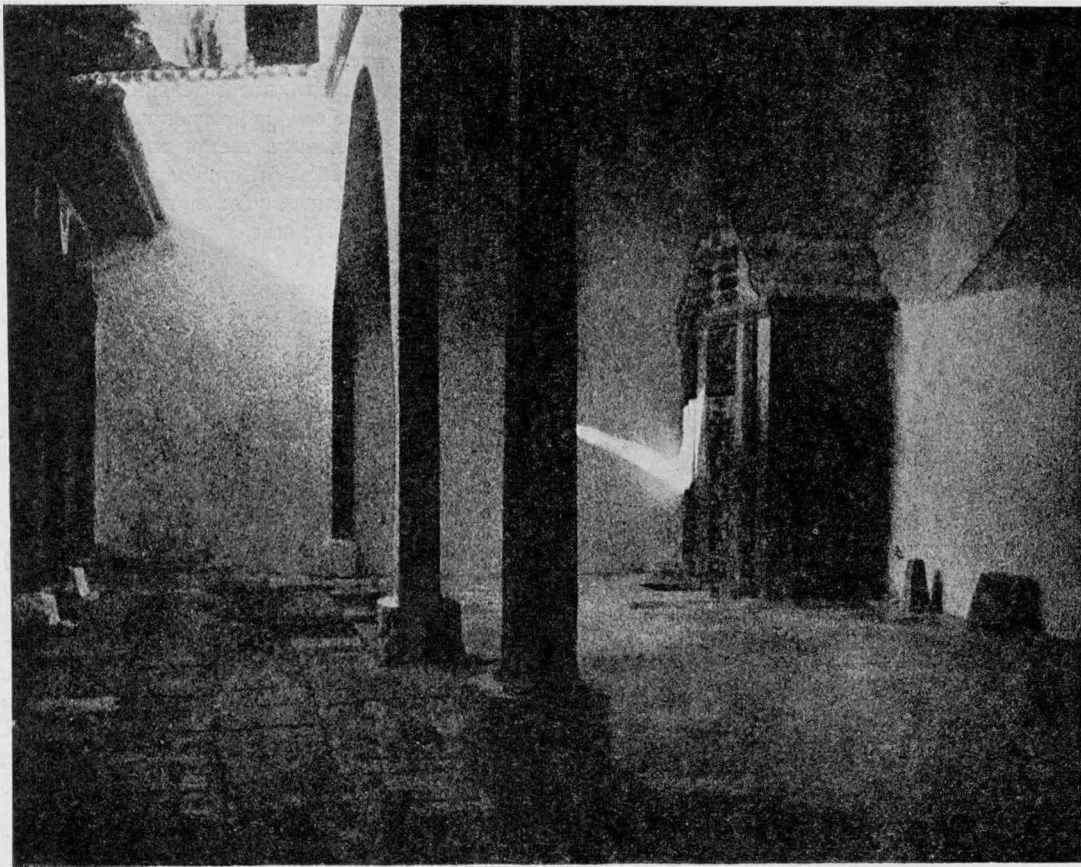
Вотъ разница нашего взгляда. Кто правъ, это другой вопросъ. Прочитавъ выводъ, сдѣланный г. Таировымъ изъ моихъ словъ, я, въ моемъ первомъ отвѣтѣ ему, хотѣлъ только заявить, во избѣжаніе недоразумѣній, что, говоря о «музыкѣ въ драмѣ», я разумѣлъ не то, что онъ разумѣлъ. Сердиться другъ на друга намъ за это не приходится.

Кн. Сергѣй Волконскій.

Отъ редакціи. Помѣщая замѣтку кн. С. Волконскаго, редакція считаетъ полемику исчерпанной.



ДЕКОРАТИВНЫЙ МОТИВЪ.



Бахчисарайскій фонтань. Фото-этюдь Н. Н. ЯКОВЛЕВА.

ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

6.

Ни въ чемъ, можетъ быть, такъ сильно не отразился ходъ развитія русскаго театра за послѣдніе годы, какъ въ томъ процессѣ децентрализаціи, который онъ переживаетъ. Наряду съ двумя столицами, бывшими когда-то единственными центрами театральной жизни, выросли, неуклонно множатся и крѣпнутъ новые провинціальныя центры, новые очаги живой театральной культуры.

Одной изъ главныхъ причинъ упадка современнаго французскаго театра, пришедшаго теперь къ опасному кризису, является, несомнѣнно, самодержавіе Парижа.

Французская сцена, французская драматургія и французскій актеръ — это плодъ сценическаго и драматургическаго творчества, которое дается Парижемъ и только Парижемъ.

Напротивъ, полной и яркой жизнью живетъ современный театръ въ Германіи, гдѣ такъ много второстепенныхъ ячеекъ драмы, гдѣ многочисленными оазисами разсыпаны маленькіе центры театра, точно пункты грядущаго броженія.

Россія, слава Богу, идетъ по пути Германіи, а не Франціи, и рядъ провинціальныя сценъ послѣдовательно сбрасываетъ съ себя иго столичнаго суверенитета и начинаетъ самостоятельно опредѣлять свое театральное бытіе.

Мелкій, но характерный для высказанной мысли фактъ изъ самыхъ послѣднихъ дней: не только въ Кіевѣ, большомъ и культурномъ университетскомъ городѣ, но и въ скромной отдаленной Перми только что начали выходить

журналы „Маска“ и „Искусство и Жизнь“, специально или (въ Перми), главнымъ образомъ, посвященные сценѣ.

Къ сожалѣнію, это освобожденіе отъ главенства столицъ, еще далеко недостаточное по размѣрамъ, очень скромно покуда и по существу.

Кіевъ, Одесса или Харьковъ очень часто не требуютъ отъ новой пьесы патента отъ столичныхъ сценъ и берутъ на себя пріоритетъ въ дѣлѣ постановки, хотя внутренне провинціальныя любители драмы далеко еще не эмансипировались отъ столичныхъ вліяній и вѣяній.

Готовая драматургія уже получила доступъ на крупнѣйшія сцены провинціи, но выработка новыхъ формъ драматургіи, самый процессъ творчества все еще весь цѣликомъ происходитъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ.

Новыя театральныя теченія, задачи и идеи все еще неотъемлемы отъ столицъ, все еще свѣтятъ провинціи отраженнымъ свѣтомъ, доходятъ къ ней изъ вторыхъ рукъ.

Но если побѣда всякой истины опредѣляется тѣмъ, что она стала уже трюизмомъ, что о ней говорятъ уже на площадяхъ, то жизненность стремленія къ ней опредѣляется тѣмъ, насколько широко разлилось это стремленіе, насколько оно всеобщее.

Съ этой точки зрѣнія мнѣ хотѣлось бы остановиться на двухъ яркихъ особенностяхъ нынѣшняго сезона, — въ частности сезона петербургскаго.

Я говорю о „миніатюризаціи“ театра, съ одной стороны, и о тяготѣніи къ театральной старинѣ, съ другой.

Сопоставленіе это, конечно, чисто внѣшнее: названныя двѣ характерныя черты совершенно различны и по своимъ психологическимъ источникамъ, и по своей художественной цѣнности. Но ихъ роднитъ та настойчивость,



Репродукція воспрещена.

С. В. ИВАНОВЪ. Эскизъ къ картинѣ: „Пріѣздъ иностранцевъ“.
(Собраніе С. А. и Н. К. Кузевицкихъ).

съ которой обѣ онѣ стараются окрасить собой текущій петербургскій сезонъ.

И процессъ миниатюризации театра, и процессъ возсозданія театральнаго прошлаго—уже далеко не новость для Петербурга: „Кривое Зеркало“ существуетъ уже четвертый сезонъ, а первые спектакли „Стариннаго театра“ были устроены бар. Н. Дризенемъ и Н. Н. Евреиновымъ еще въ 1907 году.

Но въ этомъ сезонѣ къ „Кривому Зеркалу“ присоединились, внѣшне схожіе съ нимъ, еще два театра миниатюръ, а „Старинный театр“ возрождается сейчасъ для болѣе сложной, длительной и отвѣтственной серіи спектаклей.

Совершенно различна судьба того и другого теченія. Въ то время какъ „миниатюры“ то тутъ, то тамъ вырастаютъ, какъ грибы послѣ дождя,—даже на невѣдомой станціи Урюпинской есть свой театр миниатюр!—въ то время, какъ эта „театральная вермишель“, слабриваемая и руководимая кинематографомъ, стала дѣломъ крикливой моды,—къ театральной старинѣ попрежнему тяготѣютъ столицы, и притомъ Петербургъ въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ Москва.

Только что указанный новый пунктъ расхожденія между петербургскимъ и московскимъ театрами очень любопытенъ самъ по себѣ, но, о немъ ниже; покуда же я хочу отмѣтить слѣдующее.

Съ точки зрѣнія „всеобщности“, о которой я говорилъ, тяга къ миниатюрамъ находится, такимъ образомъ, въ очень благоприятныхъ условіяхъ, но тѣмъ не менѣе, дѣйствительно жизненной эту тягу признать нельзя. Мнѣ думается, что эта популярность „миниатюр“—оставляя въ сторонѣ степень ихъ долговѣчности—зависитъ отъ причинъ, лежащихъ внѣ театра, чуждыхъ ему.

Въ столицѣ, съ ея интенсивнымъ темпомъ жизни, съ ея вѣчнымъ „некогда“, раздробленіе драмы диктуется

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ „ИЗРАИЛЯ“ ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.



Графъ-де-Грежуа—г. Лепковскій.

Репродукція воспрещена.

Рис. Деве.

НА ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕПЕТИЦИИ „ИЗРАИЛЯ“ ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.



Тибо-де-Круси—г. Максимовъ.

Репрод. воспрещена.

Рис. Деве.

этой именно лихорадочностью бытія, да еще необходимостью борьбы съ кинематографами; въ провинціи дѣйствуетъ только этотъ послѣдній стимулъ, но и тутъ и тамъ миниатюризация вызывается причинами, внѣ театра лежащими.

До сихъ поръ я намѣренно опускалъ еще одну производящую причину,—именно отсутствіе пьесъ, недостатокъ въ большомъ и настоящемъ драматическомъ творествѣ. Этимъ, именно, въ значительной мѣрѣ подсказано возникновеніе у насъ не только новыхъ театровъ „Мозаика“ и „Миниатюр“, но и старшаго брата ихъ „Кривого Зеркала“, который гораздо выше и тоньше ихъ обоихъ.

Faute de mieux—это уже моментъ причинный, находящійся въ предѣлахъ самого театра, зависящій отъ того безплодія, конечно, временнаго, который онъ сейчасъ переживаетъ.

И вотъ, мнѣ думается, что и тяга къ театральной старинѣ, такъ часто вспыхивающая за послѣдніе годы въ театральномъ Петербургѣ, объясняется, главнымъ образомъ, именно этой внутренней причиной: нѣтъ живой жизни драмы, нѣтъ яркаго театральнаго „сегодня“—и взоръ невольно обращается назадъ, съ тоской и надеждой оглядывая пожелтѣвшія страницы лѣтописи театра...

Потому-то Петербургъ и обращается назадъ гораздо чаще чѣмъ Москва, что его сегодняшній театральный день бѣднѣе и блѣднѣе московскаго, что въ его жилахъ течетъ, вмѣсто крови, теплая водянистая жидкость, что его пульсъ бьется вяло и медлительно...

Театральная старина на петербургскихъ сценахъ стала за послѣдніе годы очень частой гостьей, почти всегда-таемъ. Здѣсь и обзоръ полтора-два лѣтъ русской драмы на Александринской сценѣ, и историческій спектакль въ Маломъ театрѣ, и три цикла историческихъ представленій въ Китайскомъ театрѣ, на царско-сельской выставкѣ,

и только что устроенное въ честь ломоносовскаго юбилея празднество и, наконецъ, главнымъ образомъ—спектакли „Стариннаго театра“...

Всѣ прежнія попытки этого рода,—очень различныя по своей тщательности и занимательности,—какъ зрѣлище, имѣли одинъ общій коренной недостатокъ: ихъ основной задачей и цѣлью была археологія. Всѣ онѣ стремились научно возсоздать бытъ, какъ по обрывкамъ клинообразныхъ письменъ, ученые возсоздаютъ древнюю рукопись.

Это выходило болѣе или менѣе красиво, болѣе или менѣе исторически-вѣрно, но историческая цѣль заслоняла художественную, и театру со всѣми этими попытками въ сущности нечего было дѣлать.

Невѣрность такой отправной точки зрѣнія стремится разоблачить и доказать на дѣлѣ „Старинный театр“:—нужно, говоритъ онъ, не археологическое копированіе въ плоскости нынѣшняго театра, а „возсозданіе старинныхъ приемовъ постановки и стилиа игры при помощи научныхъ историческихъ данныхъ“.

Нынѣ этотъ театръ, черезъ четыре года возобновляя свою дѣятельность, даетъ циклъ представлений испанской драмы періода расцвѣта (XVI и XVII вв.), и въ дальнѣйшихъ письмахъ я подробно остановлюсь на нихъ, покуда же отмѣчу только, что имена руководителей новаго предприятия—режиссеры, художники, музыканты, архитекторы—ручаются за высокую культурность ихъ попытки. Задача же возсоздать испанскій театръ, который, вмѣстѣ съ театрами Эшила и Шекспира, является перво-

источникомъ мірового театральнаго творчества—задача, несомнѣнно, значительная и благородная.

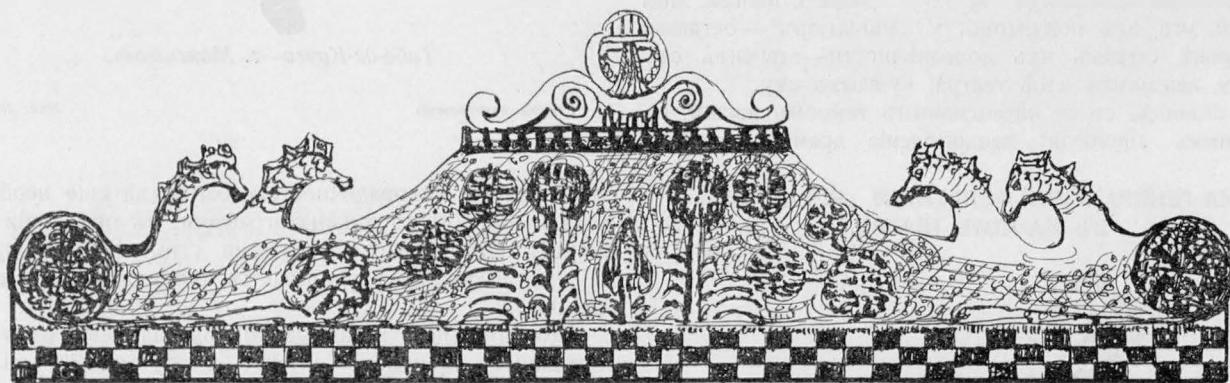
Возвращаясь ко второй темѣ моего письма—къ театрамъ „миніатюръ“, я, по долгу лѣтописца, отмѣчу въ новой программѣ „Кривого зеркала“ двѣ заслуживающія особаго вниманія пьесы.

Первая изъ нихъ—„Любовь къ ближнему“ Л. Андреева, интересна почти исключительно, въ виду имени ея автора. Пьеса немного разнится отъ той редакціи, въ какой она нѣсколько лѣтъ тому назадъ появилась въ „Соврем. Мірѣ“. Это—довольно злая, но очень прямолинейная шутка надъ людскою жалостью: толпа людей съ нетерпѣніемъ ждетъ, когда повиснувшій на скалѣ человекъ, упавъ внизъ, разобьется на смерть, и очень разочарована, узнавъ, что этого человека нарочно привязали тамъ наверху, и что онъ вовсе не будетъ падать.

Гораздо живѣе другая новинка программы,—песка талантливаго Б. Гейера „Воспоминаніе“. Въ домѣ салопницы и ея дочери, на вечеринкѣ, къ дочкѣ присватался чиновникъ. Объ этой немудреной исторіи и о закончившемъ вечеринку скандалѣ вспоминаютъ поочередно, каждый въ отдѣльной картинкѣ,—веселый гость, мрачный гость, женихъ дочки и ея мать.

Каждый воспоминаетъ различно, сообразно своему душевному складу, и это психологическое многообразіе даетъ поводъ изобрѣтательному г. Евреину практически испытать исповѣдуемую имъ теорію „монодрамы“.

Л. Василевскій.



МУЗЫКА.

НИКИШАНА.

Въ истекшую недѣлю музыкальная жизнь Москвы стояла подъ знаменіемъ весьма крупной артистической величины—Артура Никиша. Присутствіе гениальнаго дирижера въ Москвѣ нарушило нормальный ходъ нашей концертной, а отчасти и оперной жизни, придавая ей праздничный характеръ какого-то необыкновеннаго торжества. Интересъ музыкальнаго міра всецѣло поглощался двумя симфоническими концертами въ Большомъ залѣ Благороднаго собранія и представленіемъ «Лоэнгринъ» въ Большомъ театрѣ, подъ управленіемъ Никиша. Всѣ остальные музыкальныя происшествія откладывались на задній планъ и прошли какъ-то незамѣченными. И это иначе быть не могло. Никишъ какъ дирижеръ—величина настолько большая, что рядомъ съ нимъ почти всякія другія артистическія индивидуальности, не говоря ужъ о рядовыхъ дѣятеляхъ нашей музыкальной жизни, должны ступаться.

Въ послѣднее время выдвинулся цѣлый рядъ молодыхъ дирижеровъ. И въ Москвѣ ихъ слушали и привѣтствовали; даже восторгались ими не въ шутку. Были у насъ Менгельбергъ, Вендель, Крейнцеръ, изъ знаменитостей болѣе стараго поколѣнія—Вейнгартнеръ. Москва преклонилась предъ ними, воздавая имъ должное, а иногда и больше того. Воцарился по отношенію къ дирижерамъ, если можно такъ выразиться,—какой-то музыкальный политеизмъ.

Но эти новые музыкальные кумиры хороши только—пока нѣтъ Никиша. Стоитъ лишь ему показаться у дирижерскаго пюпитра—всѣ эти Менгельберги и Вендели опять забыты, и сызнова сознаешь, что Никишъ всетаки совершенно единственное въ своемъ родѣ явленіе, дирижеръ, съ которымъ ни одинъ изъ современныхъ виртуозовъ оркестра сравниться не можетъ. Между нимъ и всѣми другими первоклассными дирижерами зияетъ такая же пропасть, какая отдѣляетъ ихъ отъ капельмейстеровъ второго разряда. Никишъ обладаетъ не только колоссальными музыкальными способностями и никѣмъ не достигнутой ди-

рижерской изумительной техникой. Онъ владѣетъ кромѣ того какой-то трудно-объяснимой магической силой внушенія, которая одинаково сильно дѣйствуетъ на оркестръ, отъ перваго концертмейстера до послѣдняго контрабасиста, и на слушателей, не исключая даже музыкальныхъ профановъ. Благодаря этому Никишъ, какъ никто, приковываетъ вниманіе слушателей къ своему исполненію.

Есть люди, которые недолюбливаютъ Никиша, именно, изъ-за его ярко обрисованной художественной физиономіи, изъ-за его необыкновенно мощной артистической личности. Поэтому поводу не мѣшаетъ разобратъ въ одномъ изъ основныхъ вопросовъ музыкальной эстетики, неумѣлое трактованіе котораго вносить много путаницы въ область музыкальной критики. Упрекаютъ Никиша въ его «субъективизмъ», выражающемся, будто бы въ томъ, что онъ не соблюдаетъ предписаній исполняемыхъ авторовъ. Но позвольте: развѣ вообще возможно исполненіе какой бы то ни было музыкальной пьесы и какимъ бы то ни было артистомъ безъ этого пресловутаго «субъективизма»? Композиторъ передаетъ міру свои музыкальныя мышленія и переживанія въ безжизненныхъ нотахъ, въ мертвыхъ символахъ, которые пребываютъ, въ состояніи потенциальной энергіи, пока ихъ не оживитъ исполненіе другой художественной личности. Поэтому интерпретація музыкальнаго произведенія

всегда является творческимъ процессомъ. Но развѣ мыслимо какое бы то ни было творчество безъ того, чтобы въ немъ сказывалась личность художника! Какъ же послѣ этого обойтись безъ «субъективизма» при музыкальномъ исполненіи? И чѣмъ ярче, чѣмъ гениальнѣе личность художника, тѣмъ сильнѣе она скажется при этомъ. Творчество музыканта-исполнителя ограничивается, правда, извѣстными рамками: самими нотами и предписаніями автора; но въ этихъ рамкахъ—оно свободно. Весь вопросъ только въ томъ, насколько умѣло и талантливо артистъ пользуется этой свободой. Были композиторы—среди нихъ Иоганъ Себастьянъ Бахъ,—которые въ своихъ сочиненіяхъ не выставляли ни одной ремарки, въ полной увѣренности, что настоящее художественное чутье сдумаетъ разобратъ въ нотахъ и безъ помощи подробныхъ указаній. Другіе—среди нихъ Бетховенъ—отказывались, напримѣръ, отъ точнаго указанія темпа по метроному, чувствуя, что этимъ они слишкомъ сковали бы свободу творчества художника-исполнителя. Только весьма узкій взглядъ на задачу музыканта-исполнителя можетъ требовать отъ него полнаго отрицанія собственной личности. А только въ этомъ выражается хваленный «объективизмъ» исполненія, результатомъ котораго можетъ явиться только академически-корректный пересказъ нотъ, не имѣющій ничего общаго съ художественной интерпретаціей.

Что касается частнаго случая оркестровыхъ испол-

неній Никиша, то упрекъ, будто дирижеръ не соблюдаетъ предписаній авторовъ, основанъ именно на ложномъ представленіи о свободѣ творчества музыканта-исполнителя. Всякій, кто имѣлъ счастье знакомиться съ произведеніями оркестровой литературы подъ личнымъ руководствомъ Никиша, знаетъ, насколько свято этотъ неподобный музыкантъ соблюдаетъ точныя предписанія партитуръ. Но дѣло въ томъ, что почти вся терминологія музыкальныхъ ремарокъ даетъ полный просторъ толкованію исполнителя. Мѣра соблюденія ремарокъ зависитъ только отъ личнаго вкуса дирижера. И здѣсь, конечно,



АРТУРЪ НИКИШЪ. Портретъ Германа Штрука.

сказывается «субъективизмъ» Никиша. Но на основаніи этого ни въ коемъ случаѣ нельзя обвинять гениальнаго дирижера въ музыкальной недобросовѣстности. Что значить: poco meno? piu mosso? ritardando? crescendo? diminuendo? accelerando? Гдѣ точное мѣрило всѣхъ этихъ понятій, указывающихъ только на самый родъ измѣненія движенія и силы звучности, безъ опредѣленія степени этого измѣненія. Никишъ, какъ всякій артистъ, можетъ передавать музыку только такъ, какъ онъ ее чувствуетъ. Пусть всякій кому это не нравится,—а такихъ людей, къ счастью, очень мало,—помнитъ, что художественное чутье, не согласующееся съ интерпретаціями Никиша, настолько же «субъективно», какъ толкованіе самого дирижера.

Вѣнцомъ всего художественнаго творчества Никиша въ нынѣшней его приѣздъ было безусловно представленіе «Лоэнгрина» въ Большомъ театрѣ. При помощи одной единственной репетиціи, Никишу удалось достигнуть такого исполненія этой труднѣйшей оперы, о которомъ намъ въ театральные будни и мечтать не приходится. Конечно, опера была заранѣе твердо разучена. Но это не умаляетъ художественнаго подвига дирижера. Онъ сумѣлъ воодушевить всѣхъ участвующихъ, отъ примадонны до послѣдняго хориста, и довести ихъ до недоступнаго имъ обыкновенно художественнаго совершенства. Хоръ и оркестръ звучали такъ, какъ никогда. Благодаря изумительно тонкому аккомпанименту, пѣвцы на сценѣ пѣли свободно и легко, всѣ голоса звучали сильно и красиво, ни одна фраза не была заглушена оркестромъ, являлась полная возможность насладиться дивнымъ pianissimo Собинова и Неждановой, а благодаря этому и въ драматическомъ отношеніи были достигнуты такіе подъемы, такое разнообразіе построений, что вся опера, даже безконечный второй актъ, смотрѣлась и слушалась съ неослабнымъ интересомъ. Выразительность оркестра все время была удивительна, мѣстами для слушателя открывались совершенно неожиданныя красоты, напримѣръ, кантилена скрипокъ послѣ сцены Ортруды и Эльзы во второмъ дѣйствіи, или вздохи гобоя при молитвѣ Эльзы въ первомъ. Какая бездна красоты и тончайшихъ деталей въ партитурѣ «Лоэнгрина» и какъ жаль, что

мы слышим их только разъ въ годъ! При такомъ идеальномъ, въ смыслѣ общаго настроенія, исполненіи «Лоэнгринна» надо было сознаться, что составъ исполнителей—первоклассный. Мы имѣемъ полное право имъ гордиться.

Такого второго Лоэнгринна, какъ Собиновъ, въ настоящее время врядь ли можно найти даже на лучшихъ европейскихъ сценахъ. Голосъ артиста звучалъ на фонѣ прекрасно уравновѣшеннаго Никишомъ оркестрового аккомпанимента великолѣпно. Только во второмъ дѣйствіи, во время большой сцены съ Эльзой чувствовалась нѣкоторая усталость пѣвца. Собинова напрасно упрекають въ чрезмѣрномъ лиризмѣ его Лоэнгринна. Сынъ Парсифаля, набожный рыцарь Граля, у Вагнера нисколько не рисуется типомъ воинственнаго героя. Въ его характерѣ есть много мягкости, въ его отношеніяхъ къ Эльзѣ—бездна нѣги и настоящаго лиризма. Собиновъ совершенно правъ, подчеркивая эти стороны характера Лоэнгринна. Прекрасный образъ Эльзы создаетъ г-жа Нежданова. Только изрѣдка хочется большей теплоты, большей задушевности въ пѣніи, больше настоящей женственности въ игрѣ. Интересная, хотя недостаточно демоническая Ортруда—г-жа Балановская. Громадный голосъ артистки звучитъ въ этой партіи на рѣдкость хорошо. Тельрамундъ г-на Павловскаго недостаточно выработанъ въ сценическомъ отношеніи. Онъ слишкомъ добродѣтеленъ. Не чувствуется демонической силы этого злостнаго интриганта. Зато артистъ въ вокальномъ отношеніи прекрасно справился съ этой труднѣйшей ролью. Г-нъ Петровъ показываетъ въ партіи Короля всю мощь своего прекраснаго голоса и держится съ большимъ достоинствомъ на сценѣ. Конечно, Никишу было легко работать съ такимъ художественнымъ матеріаломъ. Громадное увлеченіе, съ которымъ гениальный дирижеръ провелъ всю оперу, съ первой до послѣдней ноты, является вполне понятнымъ.

Изъ симфоническихъ концертовъ первый былъ посвященъ Чайковскому (Пятая симфонія) и Вагнеру (Отрывки изъ Парсифаля); второй—Бетховену. Неизгладимое впечатлѣніе произвело страстностью и теплотой экспрессіи *andante* симфоніи Чайковскаго. Съ изумительной напряженностью было выдержаное мистическое, неземное настроеніе Парсифаля. Цѣлый часъ *Adagio!* Кто, кромѣ Никиша, способенъ при этомъ неослабно удерживать вниманіе слушателей! Во второмъ концертѣ, послѣ игривой первой симфоніи Бетховена, была исполнена съ огромнымъ подъемомъ девятая симфонія, въ которой цѣлый рядъ деталей были удивительно ярко освѣщены гениальной интерпретаціей Никиша.

Оркестръ Кусевичкаго оказался вполне на высотѣ своей задачи. Въ первоклассныхъ качествахъ этого превосходнаго оркестра теперь уже не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. При головокружительномъ темпѣ, взятомъ Никишемъ, исполненіе финала первой симфоніи Бетховена, явилось буквально техническимъ подвигомъ.

Пребываніе Никиша въ Москвѣ оставило впечатлѣніе какого-то музыкальнаго праздника. Никишъ на этотъ разъ оказался моложе, чѣмъ въ послѣдній свой пріѣздъ. Запасъ художественнаго темперамента у него, очевидно, неистощимъ. Будемъ надѣяться, что и въ будущемъ онъ дастъ намъ бездну музыкальныхъ наслажденій.

Риземанъ.



ТАНЦЫ И БАЛЕТЪ.

МОСКОВСКІЙ БАЛЕТЪ.

„САЛАМБО“.

(Спектакль 13-го ноября).

«Саламбо»—произведеніе того безвременья, въ которомъ прозябало балетное искусство въ концѣ девятнадцатаго и въ началѣ двадцатаго столѣтій. Никому до балета дѣла не было, кромѣ непосредственно имѣющихъ къ нему касательство, да небольшой кучки любителей, «балетомановъ», являвшихъ собой для широкой публики символъ чего-то достойнаго лишь снисходительной усмѣшки и презрительной улыбки. Такъ было, по крайней мѣрѣ, въ Россіи, гдѣ, несмотря на исключительно неблагоприятныя условія, балетъ все же умудрился просуществовать, и, наконецъ, восторжествовать, доказавъ не только свою жизнеспособность, но и право быть зачисленнымъ въ первые ряды изобразительныхъ искусствъ. За границей, балетъ давно превратился въ феерію, въ развлеченіе пошиба варьетъ и шантановъ, но, какъ это ни странно, эта именно «заграница», Западъ, и дала толчекъ къ возрожденію балета, какъ искусства, къ возрожденію, которое идетъ, несомненно, изъ Россіи. Но это возрожденіе пока еще только начинается, зарождается на нашихъ глазахъ, и результаты его пока очень скромны, невелики: сводятся они фактически къ небольшому ряду новыхъ балетовъ и постановокъ, въ которыхъ приняли участіе настоящіе художники, и, главнымъ образомъ, настоящіе музыканты, и которыми мы обязаны неутомимой энергіи С. П. Дягилева. Музыка въ балетѣ—элементъ столь же необходимый, какъ краски въ живописи. Если нѣтъ музыки, конечно, не можетъ быть и балета; но, къ сожалѣнію, за послѣднія десятилѣтія, если не считать рѣдкихъ исключеній, музыку къ балетамъ въ Россіи обычно писали композиторы изъ дирижеровъ, занимавшіе, существующую очень долго при Императорскихъ театрахъ, специальную должность, и обязанные во всякое время «сочинять» по распоряженію дирекціи музыку на любое либретто, предлагаемое балетмейстеромъ. Отчасти эта «подневольность» балетмейстеру, въ своихъ требованіяхъ руководившемуся своими чисто техническими задачами, и, съ другой стороны, общее презрительное отношеніе къ балету, какъ къ крайне «несерьезному» искусству, и служили причиной того, что рѣдкій «серьезный» композиторъ (до послѣднихъ лѣтъ у насъ есть только два примѣра: Чайковскій и Глазуновъ) рѣшался писать балеты. А съ упраздненіемъ должности «композитора балетной музыки», роль его играли случайные музыканты, въ лучшемъ случаѣ, изъ второ- или третьестепенныхъ, а въ худшемъ—обыкновенные дирижеры. Этому положенію вещей мы и обязаны балетными «новинками» послѣднихъ лѣтъ, вродѣ произведеній гг. Адерса («Саламбо»), Корещенко («Волшебное зеркало»), Гартмана («Аленькій цвѣточекъ») и тому подобной, никому не нужной, дребедени.

Только за послѣдніе два-три года, когда, благодаря художественному вкусу и чутью С. П. Дягилева, была брошена прежняя манера писать балеты (балетмейстеръ заказывалъ кому-нибудь либретто, къ этому либретто музыкантъ писалъ музыку, а художникъ, или просто декораторъ, въ сторонѣ

писалъ декораціи) и балетъ явился плодомъ совмѣстнаго и единовременнаго творчества музыканта, балетмейстера, художника и либреттиста, мы начали получать настоящіе произведенія искусства, какими являются всѣ постановки, въ созданіи которыхъ участвовали гг. Фокинъ, А. Бенуа, Бакстъ, Рерихъ, Стравинскій; Черепнинъ. Толчокъ, данный этими художниками, по счастью, не пропалъ даромъ и теперь балетомъ заинтересовался цѣлый рядъ музыкантовъ и у насъ, и на Западѣ, и близко то время, когда мы получимъ цѣлый рядъ новыхъ балетовъ съ музыкой уже не разныхъ композиторовъ диллетантовъ и дирижеровъ, а настоящихъ, крупныхъ музыкантовъ.

А пока... пока приходится довольствоваться музыкальной стряпней гг. Арендсовъ, Гармановъ, Минкусовъ, Пуни и т. д., среди которыхъ старики Делиба и Аданъ—прямо гении. И, дожидаясь лучшихъ дней, приходится радоваться, что Москва, вмѣсто какихъ-нибудь «новинокъ», въ духѣ преподнесенныхъ въ послѣдніе годы, получить въ ближайшемъ будущемъ только «старье», но за то такой шедевръ какъ «Шелкунчикъ» Чайковскаго и милаго, вполне пріемлемаго, «Корсара» Адана.

Возвращаясь къ «Саламбо»... Г. Арендсъ—прекрасный балетный дирижеръ, только сравнивая его съ другими дирижерами нашего балета вполне оцѣниваешь его: оркестръ у него идетъ всегда увѣренно и та же увѣренность на сценѣ; рѣдко, очень рѣдко бываетъ у него разладъ между музыкантами и танцующими. Но композиторъ онъ—никакой. И о музыкѣ къ «Саламбо» говорить никакъ не приходится. Остается другой со-авторъ балета—г. Горскій, совмѣстившій въ себѣ и либреттиста и балетмейстера. Съ первой изъ своихъ задачъ г. Горскій справился прямо блестяще. Если основой для какого-нибудь балета должно служить какое-нибудь извѣстное, крупное литературное произведеніе, то первымъ условіемъ является, чтобы стиль и смыслъ его были сохранены въ либретто. Г. Горскимъ взято изъ романа Флобера все, что поддается танцевальной или мимической передачѣ, причемъ ничто не искажено, сохранены полная связь и смыслъ дѣйствія, цѣльность характеристикъ дѣйствующихъ лицъ. Такимъ образомъ, читавшій романъ не испытываетъ, что очень часто бываетъ, когда смотришь балетъ на знакомый литературный сюжетъ, чувства досады и злобы на кощунственную расправу съ произведеніемъ литературы, и немногіе, не читавшіе «Саламбо» Флобера, все же получаютъ цѣльное, осмысленное впечатлѣніе.

Въ «Саламбо» г. Горскій, считающійся у насъ «балетмейстеромъ-новаторомъ», постарался отойти, насколько возможно, отъ нѣкоторыхъ балетныхъ традицій и условностей введенія цѣлаго ряда новшествъ. Первымъ дѣломъ онъ совсѣмъ изгналъ традиціонныя «пачки» (коротенія тарлатановыя юбочки), замѣнивъ ихъ длинными, ниже колѣнъ, облегающими тѣло складками, греческими тюниками-рубашками. Благодаря этому, крайне стѣснены движенія танцовщицъ, почти лишены свободы ихъ ноги и почти совсѣмъ

отсутствуютъ «классическіе танцы», а тамъ, гдѣ они сохранены (у г-жи Гельцеръ, Каралли) они доведены до элементарности. Да и вообще хореографическая часть въ «Саламбо» поставлена крайне слабо, что вмѣстѣ съ немнѣрной растянутостью дѣлаетъ весь балетъ до нельзя утомительнымъ и скучнымъ. И не будь удачно скомпанованныхъ г. Горскимъ массовыхъ сценъ (хотя группировки мѣстами довольно банальны и часто использованы), напряженнаго оживленія дѣйствія и прямо неподобныхъ по яркости и силѣ колорита декорацій и костюмовъ К. А. Коровина—«Саламбо» можно было бы считать совершенно провалившимся. Особенно удалось г. Горскому картины 1-я, 2-я, 5-я, гдѣ несмотря на то, что на сценѣ почти весь кордебалетъ, вся эта толпа живетъ и переживаетъ все происходящее, и нѣтъ столь обычного въ массовыхъ сценахъ балета, подпирания кулисъ и выскивания знакомыхъ въ партеръ. Осмысленны и «оправданы» всѣ мизансцены, мало топтанія на одномъ мѣстѣ, эффектно поставлены танцы, достигнуть одинъ общій хореографическій стиль.

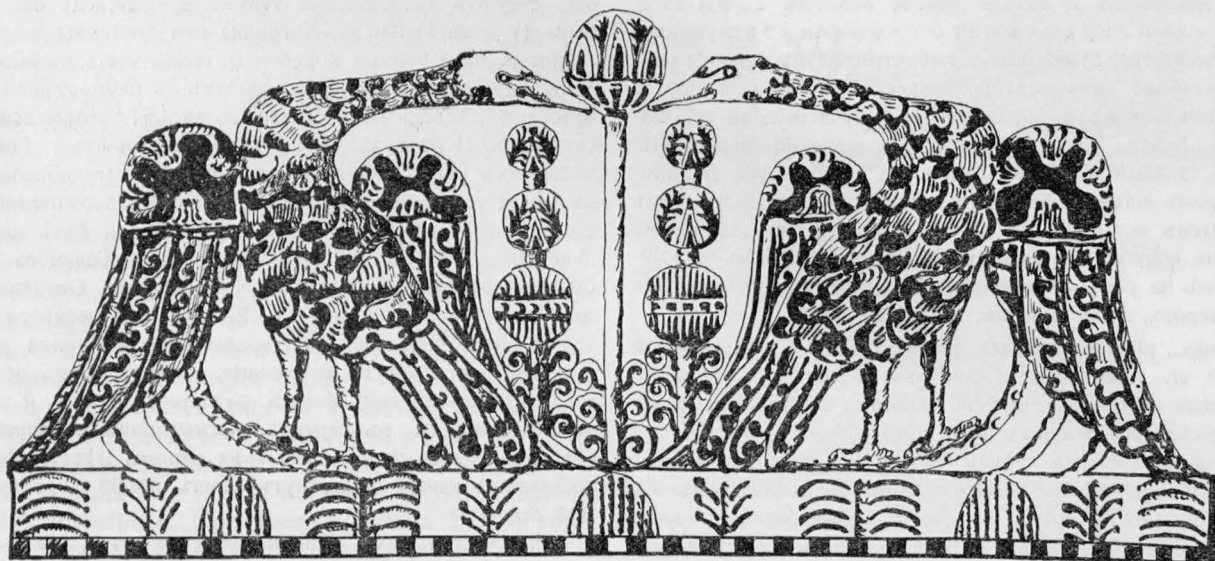
Изъ отдѣльныхъ исполнителей, конечно, на первомъ мѣстѣ г-жа Гельцеръ, выступавшая вчера въ послѣдній разъ передъ отъѣздомъ въ Америку, при немного неблагоприятныхъ условіяхъ; у балерины болѣла правая нога, что, впрочемъ, мало отразилось на ея исполненіи, какъ всегда блестящемъ и виртуозномъ. Мимико-драматическую часть своей роли г-жа Гельцеръ провела съ сильнымъ, но, какъ всегда, немного однообразнымъ, переживаніемъ. Въ сценѣ пѣсни артистка наглядно доказала, какъ богатъ и разнообразенъ языкъ жеста и мимики; это была поистинѣ «пѣсня безъ словъ», но настоящая пѣсня, увлекавшая, захватывавшая, уносившая въ даль, такая полная, такая выразительная, что забывалось о существованіи и «нужности» словъ.

Въ роли «богини Танитъ» выступила г-жа Каралли. Врожденная мимистка, одаренная настоящимъ драматическимъ талантомъ, артистка снова воссоздала плѣнительный образъ, до высоты котораго ни разу не поднимались игравшія эту роль въ разныя времена ея замѣстительницы. Нѣжно и легко сошелъ танецъ скорби въ 5-й картинѣ.

Въ «танцѣ со змѣями» отсутствующую г-жу Федорову 2-ю замѣнила г-жа Балашова, въ общемъ, не давшая въ достаточной мѣрѣ той изступленности экстаза, которая здѣсь требуется. Въ роли Мато мы помнимъ создателя его г. Мордкина, и замѣниваго его потомъ экспромтомъ г. Козлова 1-го, и поэтому о г. Сидоровѣ затрудняемся высказаться. Въ роли Гамилькара впервые выступилъ г. Никитинъ 1-й, несмотря на замѣтное волненіе проявившій прекрасныя мимическія данныя и давшій интересный внѣшній обликъ. Въ роли раба Стендія заслужилъ бы похвалы г. Карцевъ, если бы не злоупотреблялъ пріемомъ вообще недопустимымъ въ балетѣ—симуляціей рѣчи, путемъ безмолвнаго движенія губами.

М. Л—о.





В. Денисовъ.

О. Р.

АРХИТЕКТУРА, ВАЯНИЕ И ЖИВОПИСЬ.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ.

Среди картинъ, собранных на открывшейся въ галереѣ Лемерсье выставкѣ, найдется не мало вещей, не имѣющих художественнаго значенія, но сказать, что выставка эта не интересна—нельзя.

Наличность слабыхъ, или даже совсѣмъ плохихъ произведеній, нельзя поставить въ упрекъ организатору молодого дѣла, когда и на большихъ выставкахъ, устройство которыхъ находится въ рукахъ самихъ художниковъ, встрѣчается, въ достаточномъ количествѣ, матеріалъ далеко не высокаго сорта. Такъ, въ «Союзѣ», наряду съ картинами Малявина, Головина, Юона, имѣютъ мѣсто издѣлія Переплетчиковыхъ и Леблановъ; въ «Салонѣ», возлѣ интересныхъ вещей Эбермана, Ив. Захарова, висятъ дилетантскія упражненія Койранскихъ и другихъ такихъ же пачкуновъ типа «независимыхъ». Даже такія выставки, какъ «Миръ искусства», гдѣ сосредоточенъ цвѣтъ русской живописи, не свободны отъ недоброкачественнаго выставочнаго матеріала. Настоящая выставка у Лемерсье имѣетъ и свои положительныя стороны и располагаетъ такими произведеніями, художественное значеніе которыхъ очень велико.

Наибольшій интересъ представляютъ картины Денисова. Устроители очень хорошо сдѣлали, помѣстивъ ихъ въ отдѣльной комнатѣ: такимъ образомъ не нарушается цѣльность впечатлѣнія.

Характеръ живописи Денисова нѣсколько измѣнился, но всѣ его вещи какъ композиціи, такъ и писанныя съ натуры, превосходны. Много глубокаго чувства въ написанномъ съ красивой простотой «Библейскомъ мотивѣ». Своеобразные этюды, блестящіе по краскамъ, свидѣтельствуютъ о декоративномъ талантѣ художника. Съ утонченнымъ мастерствомъ сдѣланы его, крайне интересно скомпонованные, акварельные эскизы.

«Осенняя ночь» Сѣрова не принадлежитъ къ числу удачныхъ произведеній этого мастера, однако, рука большого художника видна и въ этой картинѣ.

Изъ двухъ вещей Юона интереснѣе колоритный красивый этюдъ «Открытое окно».

У А. Васнецова, хорошъ сильный этюдъ «Тихая вода».

Красивые наброски Ноаковского сдѣланы съ присущимъ этому художнику изящнымъ мастерствомъ.

Среди картинъ Гермашева особенно пріятна по живописи «Старая усадьба».

Нѣсколько удачныхъ этюдовъ есть у Бялыницкаго-Бирули; лучшій изъ нихъ—«Вечеръ». Технично и довольно красиво написанъ Игнатъевымъ его „intérieur“.

Скульптуры на выставкѣ много, но, какъ о художественномъ произведеніи, можно говорить лишь о бюстѣ Рахманова, работы Коненкова. Гипсовый бюстъ этотъ сдѣланъ со свойственными талантливѣйшему мастеру силой и выразительностью.

Д. Варапаевъ.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПИСЬМА ИЗЪ ПЕТЕРБУРГА.

4-го ноября въ Академіи Художествъ открылась ежегодная, такъ называемая „отчетная“, выставка картинъ и скульптуры молодыхъ художниковъ, какъ только что заштемпелеванныхъ казенною печатью, такъ и чающихъ ея наложенія.

Каждый годъ въ ноябрѣ, по вѣвшейся привычкѣ, идешь въ Академію и ходишь среди нѣсколькихъ сотенъ картинъ и невѣроятной, базарной толчеи публики—затерянный, словно въ пустынь, и со смутной надеждой найти желанный оазисъ, островокъ истиннаго творчества, искреннихъ, любовныхъ устремленій къ красотѣ. Но—увы!—съ каждымъ годомъ эта обязанность становится все болѣе и болѣе тягостной.

Весьма не хотѣлось-бы повторять общія мѣста и уже, въ достаточной мѣрѣ, надоѣвшіе трюизмы о порядкахъ, укоренившихся въ нашемъ высшемъ художественномъ питомникѣ, но трудно удержаться отъ возмущенія и досады, видя ту массу, въ большинствѣ случаевъ, непродуманно погубившей молодой энергіи, направленной на поддержаніе и продолженіе якобы искусства, культивируемаго г.г. В. Маковскими, Савинскими и присными.

Тяжелое впечатлѣніе, производимое конкурсными выставками, вызывается, въ сущности, именно тою педагогическою системою, при которой въ стѣнахъ Академіи

процвѣтаетъ и поощряется рабское претвореніе личности и творчества ученика въ личность и творчество учителя;— лауреатами Академіи и заграничными пенсионерами становятся маленькіе Маковскіе (sic!), маленькіе Рубо и проч.—И вотъ, когда ежегодно видишь „знакомыя все лица“ и перестаешь различать индивидуальныя особенности въ этихъ выводкахъ художниковъ,—то поневолѣ дѣлается страшно за судьбу нашего искусства, при наличи этой системы стрижки свѣжихъ ростковъ дарованія и фельдфебельскихъ замашекъ поддерживать „ранжиръ“.

Вѣдь, трудно предположить, чтобы въ Академію, при всей чудовищной нелѣпости вступительныхъ экзаменовъ, попадали люди исключительно бездарные! И на самомъ дѣлѣ это не такъ: даровитые люди есть въ Академіи, но только приходится констатировать, что кто не протягиваетъ ножки по профессорской одеждѣ, тотъ погибаетъ въ неравной борьбѣ, или, въ лучшемъ случаѣ, „получаетъ званіе“ по независимымъ отъ г.г. профессоровъ обстоятельствамъ (какъ это было съ Анисфельдомъ).

Даже если стать на болѣе узкую, болѣе правильную точку зрѣнія на задачи всякой академіи (и нашей въ частности),—что она, прежде всего, должна научить художника понимать средства и матеріаль его искусства, развить зоркость и ясность взора, дать широкое и полное знаніе исторіи искусства, а, главное, дать возможность работать свободно, не подавляя его индивидуальности,—то наша Академія не удовлетворяетъ ни одному изъ этихъ пожеланій.

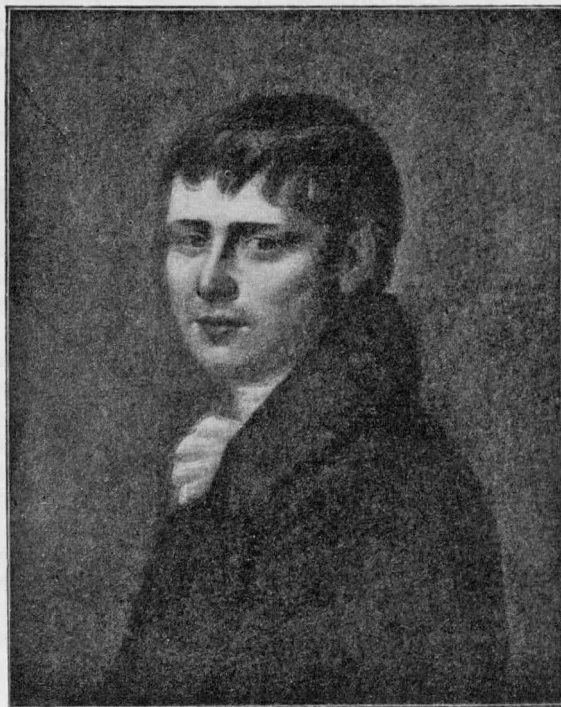
Единственной мастерской, гдѣ замѣчаются свѣжія вѣянія, является мастерская профессора Д. Н. Кардовскаго. Но и про эту мастерскую, въ которой группируется наиболѣе „передовая“ часть художественной молодежи,—можно сказать тоже, что выявленію индивидуальности своихъ питомцевъ она ставитъ ясныя предѣлы, ограняетъ ихъ опредѣленными гранями, заставляя свѣтить отраженнымъ свѣтомъ Мюнхена. И не характерна ли въ данномъ случаѣ, можетъ быть, чисто случайная преемственность даже самыхъ темъ, и ихъ трактовки. Програмная вещь Линдблата „Самсонъ“ сразу же, почти карикатурно, если позволительно такъ выразиться, напоминаетъ программу самого руководителя мастерской, Кардовскаго. Картина не лишена чувства формы и колорита, но указанное сопоставленіе сразу же понижаетъ ея значеніе, какъ произведенія индивидуальнаго. Такимъ же пересказомъ „своими словами“ картины Анисфельда: „Адамъ и Ева“, является программа другого ученика Кардовскаго, Шнейдера „Изгнаніе изъ рая“ (кстати—Шнейдеръ тоже не получилъ званія художника).

Во всякомъ случаѣ, наиболѣе живое впечатлѣніе все-таки получается отъ учениковъ Кардовскаго. Среди нихъ слѣдуетъ отмѣтить Шилинговскаго, получившаго въ этомъ году званіе художника и выступившаго съ наиболѣе индивидуальной вещью изъ всѣхъ выставочныхъ работъ. Его картина „Въ Бессарабіи“ красива по композиціи, по колористическому единству и декоративному эффекту. Недурень также его большой акварельный портретъ дамы на фонѣ гобелена. Еще въ прошломъ году Шилинговскій зарекомендовалъ себя отличными портретами-плакатами, написанными съ большимъ синтетическимъ чутьемъ.

Изъ учениковъ Кардовскаго, находящихся еще въ Академіи, надо упомянуть Яковлева и Рубцова.—Яковлевъ, уже, въ достаточной мѣрѣ, проявившій себя, какъ способный композиторъ и художникъ, вполне владѣющій рисункомъ и колоритомъ,—въ этомъ году, однако, не превзошелъ себя; очень недурень его „Пейзажъ“, полный тревожнаго движенія. Что касается Рубцова, то онъ, съ одной стороны, примыкаетъ (въ своихъ interior'ахъ) къ графикамъ-протокол�стамъ,—съ другой, (въ этюдахъ Сиракузь, Нима и Тараскона) къ манерѣ Я. Цюнглин-

скаго; эта способность молодого художника такъ легко впитывать въ себя различныя, и даже самыя противоположныя особенности другихъ индивидуальностей далеко не служитъ въ его пользу, и я очень боюсь, удастся ли ему поборотъ въ себѣ эту неприятную „гигроскопичность“ своего несомнѣннаго дарованія.

Г. Мительманъ изъ мастерской профессора Дубовскаго въ этомъ году выставилъ 8 миниатюрныхъ пейзажей, подернутыхъ весьма для него характерною, паутиною старинности; но мы уже знакомы съ этими красивыми, сладковатыми композиціями и ждемъ отъ художника большихъ откровеній. Неужели еще сидя въ Академіи, онъ уже успѣлъ найти спокойную гавань и не тянетъ его къ плаванію по морямъ красоты?!



ГЕНРИХЪ КЛЕЙСТЪ.
Къ столѣтію со дня смерти.

Вотъ и все, что удалось мнѣ отмѣтить наиболѣе достойнаго вниманія среди массы макулатуры, которую завалена „отчетная выставка“.

Совершенно отсутствуютъ тѣ художники, работы которыхъ могли-бы представить наиболѣе значительный интересъ; я разумѣю Сапунова и Судейкина. Съ одной стороны, ихъ присутствіе въ Академіи особенно „пикантно“,—съ другой загадочно полное молчаніе на этой выставкѣ, принимая во вниманіе, что оба работаютъ сейчасъ для театра.

О скульптурѣ, къ сожалѣнію, говорить не приходится, такъ какъ она не представляетъ ничего маломальски достойнаго вниманія.

Что касается архитектурныхъ проектовъ, то нѣкоторые изъ нихъ недурны, но все это перепѣвы стараго—тутъ и ерпіге, и московскій стиль и петровскій, не видно, только, совершенно попытокъ дать самостоятельныя формы. Вся задача архитектора свелась къ болѣе или менѣе удачному комбинированію уже готовыхъ, установленныхъ каноновъ, какъ массу самого зданія, такъ его деталей, орнаментики и проч.

Ретроспективизмъ, чувство уваженія къ былой красотѣ—вещь хорошая, почтенная—ибо онъ не позволяетъ намъ порывать связь съ вѣчными достиженіями красоты,—но когда въ угоду ретроспективной модѣ совершенно приостанавливается поступательное движеніе въ поискахъ

индивидуальной красоты отдѣльныхъ творческихъ темпераментовъ, когда стираются совершенно границы между художественными эпохами, стираются до того, что новое не отличишь отъ стараго, образецъ отъ копіи,—то мы вторгаемся уже въ область легкомысленнаго жонглированья стариной, а въ худшемъ случаѣ,—даже ея фальсификаціи.

Если насъ такъ не порадовала „выставка конкурентовъ“, то это огорченіе компенсируется, въ достаточной степени, различными обѣщаніями, которыя намъ сулятъ наступающая зима. Вотъ нѣкоторыя изъ этихъ обѣщаній:

Журналъ „Аполлонъ“ и, недавно открывшійся въ Петербургѣ, Французскій Институтъ совмѣстно организуютъ выставку французской живописи за сто лѣтъ; устроена она будетъ въ роскошномъ особнякѣ графа Сумарокова Эльстонъ. Картины каждой эпохи предположено сгруппировать самостоятельную, окруживъ вполне гармонирующей обстановкой. Представлены будутъ: романтики, барбизонцы, импрессионисты и творцы новѣйшихъ теченій живописи Франціи; отдѣльную часть составятъ произведенія „французовъ въ Россіи XIX в.“. Выставка, помимо историческаго интереса, представитъ выдающееся воспитательное значеніе, а, кромѣ того,—симпатична и ея практическая цѣль—увеличеніе фонда молодого и весьма полезнаго „Общества защиты въ Россіи памятниковъ искусства и старины“.

27 декабря открывается съѣздъ художниковъ. Секцій намѣчено 8, среди нихъ важнѣйшія: эстетика и исторія искусства, русская старина и ея охрана, искусство въ театрѣ, художественное воспитаніе въ семьѣ и школѣ, художественная промышленность и кустарное производство. Съ 15 декабря уже при съѣздѣ откроется нѣсколько выставокъ.

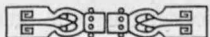
Въ скоромъ времени открываются два новыхъ музея—историческій въ Академіи Художествъ, составленный изъ ея сокровищъ, частью валявшихся въ академическихъ кладовыхъ, частью же находившихся въ помѣщеніяхъ для публики недоступныхъ,—и вновь переустроенный этнографическій музей въ Академіи Наукъ.

Къ веснѣ обѣщанъ выходъ новаго, научно составленнаго каталога галлерей Эрмитажа, по образцу западно-европейскихъ; къ этому каталогу будетъ приложенъ альбомъ репродукцій всѣхъ, безъ исключенія, картинъ Эрмитажа.

Переходя отъ области ожиданій и обѣщаній къ дѣйствительности, слѣдуетъ отмѣтить, какъ весьма отрадное событіе, начало работъ по устройству новой системы отопленія и вентиляціи Эрмитажа, представляющей послѣднее слово техники, совершенно отвѣчающее специальнымъ музейнымъ условіямъ,—правда, для этой цѣли пришлось закрыть музей для публики до весны, но, несмотря на это досадное обстоятельство, все же слѣдуетъ порадоваться, что наконецъ сокровища музея будутъ гарантированы отъ ужасной копоти и другихъ вредныхъ условій, губительно на нихъ дѣйствовавшихъ при старой системѣ отопленія.

Кстати упомянемъ и о новыхъ поступленіяхъ, которыми обогатился Эрмитажъ. Наслѣдница графа Г. С. Строганова, княгиня Щербатова принесла въ даръ нѣсколько предметовъ изъ собранія своего отца; особенно цѣнны два итальянскихъ примитива, полученные картинной галлереей: „Мадонна“—Симоне Мартини и Tabernacolo—Фра Беато Анджелико да Фіезоле.—Сенаторъ П. П. Дурново принесъ въ даръ отличное полотно El Greco (Теотокопули), изображающее двухъ апостоловъ; эта картина украсила, не особенно богато представленную въ Эрмитажѣ, Испанскую школу.

Всеволодъ Воиновъ.



ЗА РУБЕЖОМЪ.

О ЧЕШСКОМЪ НАЦИОНАЛЬНОМЪ ТЕАТРѢ*).

Нѣтъ ни одного театра въ Европѣ, который былъ бы такъ националенъ, какъ „Национальный театръ“ въ Прагѣ. Онъ служить не только, вообще, какъ всѣ театры мѣстомъ отдыха, увеселенія, мѣстомъ „приятнаго зрѣлища“ и полезнаго развлеченія—нѣтъ, онъ является необходимой, незамѣнимой органической частью общественной жизни, культурнымъ ея руководителемъ, центромъ духовной жизни. Его ростъ, развитіе тѣсно связаны съ судьбами страны, онъ ея „художественная совѣсть“, ея „народный представитель“ и вѣрный носитель дорогихъ традицій.

Репертуаръ „Национальн. Театра“ интернационаленъ: усиленно ставятъ всѣхъ европейскихъ классиковъ: Шекспира, Шиллера, Ибсена, Оскара Уайльда и др., но ставятъ, интерпретируя по своему, сохраняя въ игрѣ и постановкѣ свой укладъ, свой характеръ, всѣ ярко-выраженные типичныя черты своей націи. Особенности же этой націи являются не широкая, славянская грусть (какъ это почему-то принято думать), не туманная меланхолія, не склонность къ самоуглубленію и самоанализу, а напротивъ,—кипучій, боевой темпераментъ, здоровая чувственность, воля къ жизни, любовь къ радости. Эта неизбывная, не утраченная самимъ народомъ жизнерадостность, это гдѣ-то, въ самыхъ глубинахъ, бродящее крѣпкое вино своими радужными пѣнящимися брызгами наполняетъ и театръ. Иностранцы, попавшіе на представленіе какой-нибудь знаменитой разбойничьей драмы, съ ея несложной психологіей и примитивной обрисовкой характеровъ, сначала пробуютъ недоумѣвать и протестовать, а потомъ невольно поддаются очарованію простыхъ, несложныхъ и сильныхъ страстей и пьянѣютъ, какъ пьянѣетъ житель города, вдругъ попавшій подъ открытое небо, на цвѣтущее поле, въ глушь лѣсной чащи. Поражаетъ наивная яркость декорацій, широкій размахъ всей картины, поражаетъ игра артистовъ, въ особенности артистокъ. Почти никакой психологической разработки, какое-то—если такъ можно выразиться—безсознательное „цвѣтеніе“, очарованіе тѣла, излученіе жизненной теплоты, которая кружитъ голову, одурманиваетъ, какъ запахъ жасмина. Эта бьющая черезъ край жизнь, говоритъ сама за себя, она покоряетъ и убѣждаетъ больше, чѣмъ самая тонкая обдуманная игра. То, чего не могутъ достигнуть интеллектъ и рутина, преодолеваетъ правда и прямолинейность инстинкта. Поэтому происходятъ, на нашъ взглядъ, совсѣмъ невѣроятныя явленія: такъ, Маргариту въ Фаустѣ и Гедду Габлеръ играетъ одна и та же артистка. Казалось бы: гдѣ точка соприкосновенія между этими двумя фигурами? Въ чемъ ихъ внутреннее, даже внѣшнее, сродство? Вѣдь, нѣтъ даже линіи „преемственности“! А, между тѣмъ, г-жа Дасталова—лучшая трагическая артистка современной Чехіи—даетъ два одинаково сильныхъ, и, въ главной основѣ, своей два тождественныхъ образа. Одинъ и тотъ же избытокъ жизненныхъ силъ, та же власть „крови“, тотъ же темпераментъ, сбрасывающій съ себя всѣ оковы общественной лжи и условности, толкають Гретхенъ въ объятія Фауста, ведутъ къ трагическому распаду и концу, возбуждаютъ въ пылкой, дикой Геддѣ отвращеніе къ мѣщански-скудной жизни дома Тесмана, доводятъ отрицаніе этой жизни до предѣльной точки: т. е. до признанія единственно возможнаго освобожденія отъ нея черезъ самоуничтоженіе.

*) По статьѣ В. Гандля и друг.

КЪ ГАСТРОЛЯМЪ ВЪНСКОЙ ОПЕРЕТТЫ
„МОДНАЯ ЕВА“.



Роль Камиль—Г-жа Фрайндъ.

Репродукція воспрещена.

Рис. Эльскій.

Но и дѣтски-наивная, лукавая, стыдливая женственность живетъ въ ритмѣ этой ясной логики яркой крови; вѣчная игра и заигрыванье въ „любовь“ но не острое влекущее куда-то въ туманныя дали любопытство ищущей души, а просто расцвѣтъ юнаго прекраснаго тѣла, которое еще ничего не знаетъ, но все предугадываетъ силою женскаго инстинкта.

Въ этой непосредственности и бессознательности кроется вся обаятельная сила чешскихъ артистокъ. Въ ихъ игрѣ нѣтъ тонкой нюансировки, детальной разработки, того, что мы называемъ „настроениемъ“, но въ изображеніи „элементарныхъ“ страстей онѣ неподобны. Ихъ веселье похоже на самый яркій, на самый солнечный весенній день, ихъ гнѣвъ и слезы напоминаютъ лѣтнюю бурю, за которой чувствуется голубое небо. Онѣ не играютъ, онѣ живутъ всѣми Богомъ данными имъ силами, щебечутъ, кричатъ, воркуютъ, наполняютъ сцену звономъ своихъ голосовъ, блескомъ глазъ, безудержностью движеній и, когда смотришь на нихъ, то кажется, что самъ народъ со всей неизжитостью своихъ силъ хлынулъ на сцену и празднуетъ свой праздникъ творчества...

* * *

Какъ пришлось уже упомянуть, въ настоящее время съ громаднымъ успѣхомъ идетъ въ національномъ театрѣ незатѣйливая и несложная драма изъ жизни знаменитаго карпатскаго разбойника „Янтекъ“. Роль Янтека исполняетъ Эдвардъ Боянъ — артистъ едва ли не одинъ изъ самыхъ значительныхъ не только въ Прагѣ, но и во всей Европѣ. Какъ истинный художникъ, онъ глубоко націоналенъ, но творчеству его доступна самая широкая „общечеловѣчность“. По силѣ внутренняго напряженія, по основному тону игры его можно сравнить развѣ только съ Габиллономъ. Великолѣпная выразительность его глазъ, страстно-сдержанный тонъ, глубоко обдуманная почти скупые жесты—все это окутываетъ его фигуру какой-то дымкой зловѣщей мрачности, напоминающей бездонныя пропасти Карпаты. И той же дымкой глубокой меланхо-

ли подернуть его голосъ, спокойный, почти тусклый при обыкновенной рѣчи, но въ минуты высшаго напряженія, пронзительный и яркій точно острый блескъ лучей, внезапно прорвавшихся изъ-за тучь...

Подобно Кайнцу,—Боянъ—художникъ слова. Въ его устахъ оно послушно и мягко какъ воскъ, сладко какъ медь; онъ лѣпитъ его, придаетъ ему капризные измѣнчивыя формы, блескъ красоты и граціи. Мастерство слова доведено у Бояна до музыкальности: оно льется, чаруетъ, ласкаетъ какъ волшебная мелодія, въ построеніи его чувствуется какой-то мощный ритмъ, таинственно руководящій игрой и движеніями артиста.

Въ роли разбойника Янтека—Боянъ даетъ образецъ высшей, совершеннѣйшей мимики. Въ особенности, въ послѣднемъ актѣ, когда истерзаннаго пыткой Янтека привозятъ на площадь и ставятъ у подножія плахи. Умирающій, искалѣченный разбойникъ проситъ исполнить его послѣднюю просьбу: пусть цыгане сыграютъ ему „плясовую“. Просьба исполняется, музыканты выходятъ на авансцену и проводятъ смычками по струнамъ. Нужно видѣть, нужно пережить эту сцену, чтобы понять, съ какой гениальной дьявольской мрачностью, съ какой зловѣщей веселостью проводитъ ее Боянъ.

До сихъ поръ Янтекъ стоялъ, прислонившись къ столбу, въ полномъ тупомъ изнеможеніи: его тѣло изуродовано, кости разбиты, онъ уже полу-трупъ. И, вдругъ, при первомъ ударѣ смычки, по этому несчастному искалѣченному тѣлу проходитъ судорога—вывернутые и вывихнутые члены неимовернымъ усиленіемъ воли хотятъ вновь сростись, стать на мѣсто—страшная игра, напоминающая мертвыя движенія маріонетокъ... Потомъ, по застывшему лицу пробѣгаетъ улыбка, голова приподнимается и правая нога съ неимовернымъ, нечеловѣческимъ усиленіемъ начинаетъ отбивать тактъ—первый слабый радостный отвѣтъ на безумно-веселые звуки музыки. Вдругъ,—шагъ впередъ, и начинается танецъ. Танецъ смерти, отъ котораго дыбомъ встаютъ волосы.

Больная, развинченныя кости подчиняются какому-то дико-отрывистому ритму, ноги попадаютъ въ тактъ му-

КЪ ГАСТРОЛЯМЪ ВЪНСКОЙ ОПЕРЕТТЫ
„МОДНАЯ ЕВА“.



Роль Казимира Каскадье—г. Штейнбергеръ.

Репродукція воспрещена.

Рис. Эльскаго.

зыкѣ: онѣ подламываются и выпрямляются, онѣ автоматически болтаются туда и сюда, послушныя смычку; въ экстазѣ поднимается рука къ головѣ и твердо ударяется объ полъ (движеніе національной чешской „плясовой“) и уже застывшая на лицѣ улыбка оживаетъ, и уже прежняя радость жизни кипитъ и бурлитъ въ крови; вмѣсто ужаса могилы, еще разъ въ безумномъ кипѣніи вспыхиваетъ дикое, безудержное веселье. И все быстрѣе, все бѣшенѣе носится обреченный на смерть вокругъ мрачной плахи.

Что касается современной чешской драмы, то, она переживаетъ эпоху исканій и перелома.

Старыя народныя драмы, гдѣ непременно выступаютъ до сихъ поръ еще живыя, но уже утратившія свое общественное значеніе фигуры: „вѣрнаго слуги“, „добродушнаго крестьянина“, „придурковатаго парня“ и др. потеряли сочность своихъ красокъ, на смѣну имъ идутъ попытки создать драму историческую, попытки до сихъ поръ, однако, не давшія ничего большого. Зато все, что заключалось въ старыхъ народныхъ пьесахъ, и что было такъ близко и дорого сердцу чеховъ: любовь ко всему простому, къ тишинѣ, миру и тихой радости, все это нашло себѣ другую благодарную почву, и на ней могутъ возрасти пышные разцвѣты. А именно—возрожденіе сказки, сказочной драмы. Изъ неисчерпаемаго источника народныхъ былинъ, легендъ и преданій должна воскреснуть эта форма во всей своей чарующей красотѣ, въ своемъ глубокомъ символизмѣ, первобытной силѣ. Самъ народъ въ своихъ переживаніяхъ указываетъ этотъ новый путь національной драмѣ, и будетъ безконечно грустно, если молодая чешская литература не вступитъ на него, а соблазнится бряцаніемъ и шумомъ историческихъ драмъ, настоящую основу и зрѣлость которымъ можетъ дать только обновленный политическій и общественный строй.

О. Ковальская.



ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА.

Лондонъ. Небезызвѣстнымъ англійскимъ драматургомъ Морисъ Бэрингъ написана новая пьеса „Двойная игра“, сюжетъ которой заимствованъ изъ русской жизни и дѣйствующія лица которой—русскіе. Морисъ Бэрингъ въ теченіе многихъ лѣтъ былъ русскимъ корреспондентомъ „Morning Post“, прекрасно владѣетъ русскимъ языкомъ и всесторонне изучилъ русскую жизнь и бытъ. Фабула „Двойной игры“ не очень замысловата. Дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ въ 1906 г., въ кружкѣ русскихъ „интеллигентовъ“, какъ разъ въ пору извѣстнаго покушенія на жизнь ген. Гершельмана. Главное дѣйствующее лицо—молодая „эсъ-эрка“, сталкивающаяся на почвѣ партійной работы съ талантливымъ молодымъ писателемъ, тоже „эсъ-эромъ“, оказывающимся въ концѣ-концовъ провокаторомъ. Героиня не переноситъ удара и застрѣливается. Въ пьесѣ англійскаго драматурга пріятно поражаетъ отсутствіе всякаго мелодраматичнаго эффекта, искренняя простота и полное пониманіе психологій русскихъ „интеллигентовъ“ и партійныхъ работниковъ. Если бъ „Двойная игра“ не была написана на англійскомъ языкѣ и не была подписана извѣстнымъ англійскимъ именемъ, можно было бы смѣло приписать ее какому набудь русскому автору. Въ общемъ это пріятное исключеніе среди тѣхъ нелѣпостей, которыя преподносятся иностранной публикѣ подъ видомъ пьесъ съ „сюжетомъ изъ русской жизни“. Пьесу предположенно поставить въ Лондонѣ и для постановки ея авторъ пригласилъ режиссера Московскаго Художественнаго театра Л. А. Сулержицкаго.

Г-жа Яворская не унываетъ и продолжаетъ развлекать англичанъ сквернымъ англійскимъ языкомъ и скверной русской игрой. Теперь она поставила „Карьеру Наблочнока“ соотвѣт-

ственно передѣланную для англійской публики, подъ названіемъ „Великій юноша“. Кромѣ того, она выступаетъ и въ „Норѣ“. Нужно ли говорить, что успѣхъ менѣе, чѣмъ скромный.

Пьеса И. Зангвилля „Богъ Войны“ о которой подробно писалъ нашъ лондонскій корреспондентъ въ послѣднемъ № „Студіи“, окончательно провалилась и снимается съ репертуара „His Majesty's Theatre“. Не очень большой для Лондона успѣхъ имѣла и постановка „Макбета“ въ томъ же театрѣ, снятаго послѣ 100-го представленія. Въ настоящее время сэръ Гербертъ Бирбомъ Три готовитъ новую пьесу Ленгліа (автора „Тайфуна“) подъ названіемъ „Пророкъ“.

Англійская драматическая цензура запретила представленіе готовившейся къ постановкѣ „Безумной Дѣвы“ Анри Батайля.



ПИСЬМА ВЪ РЕДАКЦІЮ.

I.

Милостивый Государь,

г. Редакторъ!

Не откажите помѣстить въ вашемъ уважаемомъ журналѣ слѣдующее:

На дняхъ, антрепренеръ зимняго театра г. Пензы, г. Чарскій за „рѣзкую“, якобы, рецензію о постановкѣ „Измѣны“ въ его театрѣ, лишилъ мѣста рецензента газеты „Пензенская жизнь“ И. С. Туркельтауба, предоставивъ таковое редакціи—въ случаѣ замѣны изгнаннаго рецензента другимъ лицомъ.

Редакція „Пензенской жизни“, считая поступокъ г. Чарскаго, обидѣвагося за критическіе отзывы о немъ самомъ, — актерѣ, крайне бездарномъ и пользующимся тѣмъ, что дѣло въ его рукахъ, и, послѣдовательно, проводящемъ въ жизнь принципъ: „своя рука владыка“, — безтактнымъ въ отношеніи И. С. Туркельтауба, рецензента, безусловно, корректнаго и безпристрастнаго, отказалась отъ предложеннаго ей мѣста, заявивъ, что театральная критика въ нашей газетѣ остается по прежнему въ вѣдѣніи г. И. С. Туркельтауба.

Вмѣстѣ съ извѣщеніемъ объ этомъ читающей публики черезъ „Пензенскую жизнь“, редакціонный комитетъ газеты постановилъ огласить фактъ расправы надъ неугодившимъ г. Чарскому рецензентомъ въ специальной театральной прессѣ, дабы еще разъ напомнить, что пора уже, наконецъ, вырѣшить старый и вѣчно новый, страшно больной вопросъ о взаимоотношеніяхъ актеровъ и театральной критики.

Съ совершеннымъ уваженіемъ

Редакторъ газеты „Пензенская жизнь“
Ч. Мондшейнъ.

За секретаря Ив. Правдинъ.

II.

М. г., г-нъ редакторъ!

15-го декабря, 1911 г. въ Саратовскомъ Городскомъ театрѣ празднуется 30-лѣтній юбилей артистической и 20-лѣтній—антрепренерской дѣятельности Петра Петровича Струйскаго. Лица и учрежденія, желающія принять участіе въ чествованіи юбиляра, благоволятъ адресовать привѣтствія: Саратовъ, городской театр, юбилейной комиссіи. Члены комиссіи: Е. Е. Астахова, Н. П. Маликовъ, П. И. Шниловцевъ (уполн. Р. Т. О-ва), В. Р. Гардинъ, А. Л. Зиновьевъ, Н. М. Архангельскій (редакторъ „Сарат. Вѣстника“), Я. Д. Южный, Л. А. Черновъ-Лепковскій, К. К. Сарахановъ (редакторъ „Сарат. Листка“), А. Б. Велижевъ.

Коммиссія.





СМОТРА ПО ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМЪ.



1. Редакторъ листка „Новыя Сплетни“ Сакердонъ Кужульскій пишетъ: „Объявился новый журналъ „Пиюія“. Внѣшность отвратительная, содержаніе еще того хуже. Непонятно, зачѣмъ появляются подобные журналы, не нужно намъ ихъ!!“



2. Артельщикъ приноситъ объявленіе въ „Новыя Сплетни“ отъ „Пиюія“.
— А! Вотъ это другое дѣло! Давай сюда!



3. Кужульскій пишетъ: „Журналъ „Пиюія“ вовсе не такъ плохъ, какъ намъ показалось: его внѣшность интересна, содержаніе того лучше.“



4. Артельщикъ входитъ: „Пиюія“ не дасть больше объявленій.“
Кужульскій:
— А! вотъ какъ! Харрр-ашо.



5. Пишетъ: „Мы жестоко ошибались. Журналъ „Пиюія“ совсѣмъ дрянъ. Нѣтъ никакой общественной необходимости въ подобныхъ журналахъ. Читайте „Новыя сплетни“ и только „сплетни“. „Вашъ вѣрный Сакердонъ“.

Корр. Деве.

ПРИВИДѢНІЕ.

На московскихъ бульварахъ появилось жуткое привидѣніе: всадникъ безъ головы. Въ рукѣ его щитъ съ надписью: „смерть мухамъ!“, въ другой картонный мечъ съ девизомъ: „съ пылу, съ жару, пятачокъ за пару!“

Утверждаютъ, что это призракъ знаменитаго покойника баснописца Якова Львова.

ПОДАРОКЪ,

За великолѣпный отзывъ о выставкѣ Лемерсье, о голодающихъ художникахъ и журналѣ „Студія“, художественный, съ позволенія сказать, критикъ изъ „Московской газеты“ получилъ цѣнное подношеніе: лакейскій фракъ и гороховое пальто.

Дебютъ Юрія Сахновскаго. Всѣ попытки «талантиваго» музыкальнаго критика Ю. Сахновскаго склонить «бездарнаго» Артура Никиша оставить серьезную музыку и посвятить себя балету—не убѣдили «легкомысленнаго» дирижера. Какъ намъ сообщаютъ, критикъ съ горя самъ выступилъ третьяго дня въ балетѣ «Пляска св. Витта» съ большимъ успѣхомъ. Слѣдующій дебютъ назначенъ въ циркѣ. Вотъ ужъ доподлинно «не довѣряй починки часовъ молотобойцу, а музыкальной критики не довѣряй плясуну!»

ВЪ ПРОВИНЦІИ.

Гастролёръ.

Въ кораллово-красномъ жилетѣ,
На плѣшь начесавъ волоса,
Съ утра засѣдаетъ въ буфетѣ,
Классической сцены краса.

Уныло молчитъ антреприза,—
Гвоздильовъ-Горѣльскій съ женой,
Въ экстазѣ Незнамова Лиза
И смотритъ влюбленно-шаловой.

Пришли на поклонъ репортеры,
«Великій» мечтательно вретъ,
Его окружили актеры
И смотрятъ «великому» въ ротъ.

«Эхъ... Нынѣ не то, что бывало!
Покойный Рычаловъ Егоръ...
Могильщики... Сцена съ кинжаломъ...
Отелло... Вотъ, это—актеръ!

Въ Гамлетѣ—десятокъ истерикъ,
Цвѣты, золотой портсигаръ,
И Волга, и Нѣманъ, и Терекъ
Почтили божественный даръ.

Тоска... Настроеніе... Чеховъ...
Бывало сыграешь «нутромъ»...
Какихъ же еще вамъ успѣховъ?
О, Боже! Куда мы идемъ?

Любовникъ—оцѣнщикъ ломбарда,
Герой—близорукой, какъ кротъ...
Ну, гдѣ имъ! Одинъ Леопардовъ
Десятокъ за поясъ заткнетъ...»

Въ кораллово-красномъ жилетѣ,
На плѣшь начесавъ волоса,
О прошломъ мечтаетъ въ буфетѣ
Классической сцены краса.

Левъ Никулинъ.

Вл. И. Немировичъ-Данченко.



Шаржъ Андр'а.

К. С. Станиславскій.



Козыри въ рукахъ москвичей или свои козыри.

ХРОНИКА.

МОСКВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

Безплатный спектакль. 14 ноября был дан бесплатный спектакль для учащихся. Шелъ балетъ «Копелія».

Режиссеръ г. Лосскій получилъ отпускъ для поѣздки за границу, гдѣ онъ будетъ работать надъ постановкой оперы «Золото Рейна».

Обманутыя надежды. Надежды оперныхъ абонентовъ обмануты: имъ не придется слышать партіи Ленскаго въ исполненіи г. Собинова. Опера «Евгеній Онѣгинъ» пойдетъ во всѣхъ абонементныхъ спектакляхъ съ Ленскимъ—г. Бонавичемъ.

БАЛЕТЪ.

16-го ноября уѣхала въ Америку на гастролы въ Нью-Йоркскій «Metropolitan Theatre» Е. В. Гельцеръ. До возвращенія ея въ первыхъ числахъ января балетный репертуаръ составитъ, приблизительно, изъ слѣдующихъ балетовъ: «Волшебное зеркало», «Конекъ-горбунокъ» (А. М. Балашова), «Жизель»; «Спящая красавица» (В. А. Каралли), «Золотая рыбка» (А. М. Балашова и В. И. Мосолова) и, возможно, «Саламбо» съ С. В. Федоровой 2-й въ заглавной роли.

Въ ближайшія два воскресенья не будетъ балета, такъ какъ 20-го ноября вообще спектаклей нѣтъ, а вечеръ 27-го будетъ посвященъ юбилейному спектаклю. «Жизни за Царя».

Вернулся изъ Америки артистъ г. Булгаковъ, занимавшій въ послѣдніе годы въ нашемъ балетѣ амплу «перваго мима».

Весной въ Берлинѣ состоятся гастролы г-жи Гельцеръ и г. Жукова.

Въ возобновляемый для бенефиса кордебалета «Корсаръ» г. Горскимъ вводится много вставныхъ на музыку Шопена, Брамса, Рубинштейна и др.

На бенефисъ кордебалета, предложенный 15 января 1912 г., уже расписаны всѣ мѣста въ партерѣ, несмотря на крайне высокія цѣны.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Безплатный спектакль. 14 ноября для учащихся былъ данъ спектакль. Шла «Бѣдная невѣста» Островскаго.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Въ этомъ году, вмѣсто обѣщанныхъ абонентамъ трехъ новыхъ постановокъ и двухъ старыхъ, рѣшено дать четыре новыхъ и одно только возобновленіе. Такимъ образомъ, абоненты получатъ: «Живой трупъ», «Мѣсяцъ въ деревнѣ», «Гамлетъ», «Тургеневскій вечеръ» («Нахлѣбникъ», «Гдѣ тонко, тамъ и рвется», «Провинціалка») и «Мертвый городъ» Габріэля Д'Анунціо. Въ послѣдней пьесѣ роли распределяются слѣдующимъ образомъ: Анна—М. Н. Германова, Біанка-Марія—В. В. Барановская, Леонардо—Л. М. Леонидовъ, Александро—кн. С. М. Волконскій и И. Н. Версенева, кормилица—Н. С. Бутова. Ставить пьесу К. А. Марджановъ. Декорации В. А. Симова. «Мертвый городъ» предполагается поставить до Великаго поста.

Въ субботу, 12 ноября, въ роли кн. Абреzkова въ «Живомъ трупѣ» выступилъ А. А. Стаховичъ, съ успѣхомъ замѣнившій К. С. Станиславскаго.

Въ виду того, что г. Леонидовъ занятъ въ двухъ новыхъ постановкахъ: въ «Нахлѣбникѣ» и «Мертвомъ городѣ»

оставлена мысль поручить ему играть роль Гамлета въ очередь съ В. И. Качаловымъ.

«Живой трупъ» сдѣлалъ уже 30 полныхъ сборовъ при возвышенныхъ цѣнахъ. Прекрасные сборы дѣлаетъ идущая также по возвышеннымъ цѣнамъ послѣдняя пьеса К. Гамсуна «У жизни въ лапахъ», прошедшая около 40 разъ.

Въ скоромъ времени предстоятъ «юбилей» двухъ пьесъ, прошедшихъ въ Художественномъ театрѣ по 150 разъ: «Синяя птица» Метерлинка и «Вишневый садъ» А. Чехова.

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

«Мѣщанинъ-дворянинъ» настолько завоевалъ публику, что дирекція рѣшила снова ставить эту пьесу съ 21 ноября.

«Фаустъ» рѣшено поставить не раньше, какъ Великимъ постомъ.

«Пснша» снова пойдетъ въ концѣ ноября или началѣ декабря.

ОПЕРА ЗИМИНА.

Не состоятся гастролы труппы С. И. Зимина въ Петербургѣ: въ этомъ году спросъ на зрѣлища въ сѣверной столицѣ оказался такъ великъ, что всѣ театры заняты не только зимою, но уже успѣли законтрактроваться и на весну.

«Аида» пойдетъ въ бенефисъ г. Лебедева. Артистъ выступитъ въ партіи Радамеса.

«Иванъ-Царевичъ и Сѣрый волкъ», будущая новая опера съ либретто, написаннымъ г. Оленинымъ-Волгаремъ, составлена по заказу С. И. Зимина. Музыка поручается г. Глазунову.

Первое представленіе новой оперы Д'Альбера «Въ долинь» переносится на 2 декабря, вслѣдствіе болѣзни г. Дамаева.

ТЕАТРЪ КОРША.

Н. Д. Красовъ не будетъ режиссировать въ будущемъ году. На мѣсто его предполагается очередное режиссерство, которое подѣлятъ между собою гг. Чаринъ, Борисовскій и Кригеръ. Изъ состава въ театрѣ съ будущаго сезона, какъ мы слышали, выбываютъ г-жи Дымова, Журавлева, Кречетова и г. Діомидовскій.

ОБЩАЯ ХРОНИКА.

«La gamine», комедія, шедшая недавно съ успѣхомъ въ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ, выбрана Е. М. Грановской для бенефиса въ театрѣ Сабурова и пойдетъ въ переводѣ подъ названіемъ: «Ея первый романъ».

Циркуляръ попечителя учебнаго округа, запрещающій учащимся появляться на улицахъ послѣ 8 часовъ, смутивъ городскую думу, вынесшую по поводу него отрицательную резолюцію, огорчилъ и родителей, и администраціи театровъ. Синематографы, все-таки иногда приносящіе и свою долю пользы и удовольствія учащимся, поневолѣ прекратили продажу билетовъ учащимся послѣ 6 час. вечера.

Выставка въ память Островскаго устроена гимназіей Адольфа подъ руководствомъ преподавателя Н. Н. Филатова и при содѣйствіи учениковъ.

Есть интересные экспонаты и между ними—автографы Островскаго: его письма и подлинная рукопись «Женитьбы Балзаминнова».

Новыя театральныя воспоминанія. А. А. Стаховичъ (отецъ), въ торжественномъ засѣданіи памяти Островскаго, устраиваемомъ въ понедѣльникъ, 21 ноября, сообщить свои воспоминанія о Маломъ театрѣ время Островскаго: о Щепкинѣ, Провѣ Садовскомъ, Мартыновѣ и др.

«Заря россійскихъ музъ». Интересный вечеръ возсозданія старины даетъ общество дѣятелей періодической

печати и литературы 1-го декабря в память Ломоносова. Много труда вложено в эту строго-историческую работу Н. А. Поповым, организатором этого вечера. Долго длились его поиски за материалами, освещающими художественную жизнь эпохи, за подлинными документами и памятниками ей.

Труды увенчались успехом. Есть любопытные находки. Отыскана, например, партитура тех музыкальных вещей, которые исполнялись на слова «стихотворства господина Сумарокова». Н. А. Попов пользовался библиотеками: академии наук, Императорского эрмитажа, Императорских театров и знаменитой сокровищницей А. А. Бахрушина.

Вечер «оживленной старины» должен будет дать зрителям ясное понятие об оперных и балетных представлениях того времени. Итальянская арлекинада составлена по тексту Тредьяковского, от которого сохранился только один экземпляр.

«Пожарь Москвы», новая пьеса Е. П. Карпова, принята к постановке на сцене московским «обществом ознакомления с важнейшими событиями русской истории».

Концерт памяти 1812 года устраивается тем же обществом в январе 1912 года в зале Благородного собрания. Будут исполнены произведения, имевшие отношение исключительно к эпохе 1812 года.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— Л. С. Ауэр выступит в Москве в двух сонатных вечерах.

— Юбилейный бенефис М. И. Свободиной-Барышевой в Малом театре («Татьяна Рѣпина» с В. А. Мионовой в главной роли) отложен до 26 ноября.

— С. И. Зимин отказался от мысли снять новый театр Народного дома для гастролей своей оперной труппы. Условия, выставленные ему попечительством, действительно очень тяжелы: оно потребовало 2000 руб. за вечер, оставляя при этом театр за собой для воскресных и праздничных дней.

— Последнее собрание общества имени Островского посвящено было обмѣну мнѣній о постановках петербургского неаполитанского театра.

— В реформируемый новым режиссером Б. Неволиным театр «Комедия и драма» (дирекция О. Н. Вехтер) приняты к постановке следующие новые пьесы: гг. А. Косоротова «Мечта любви», А. Чирикова «Шакалы», Р. Антропова, А. Каменского «Леда», Л. Урванцова «У блага камня», Р. Миша «Его святость на водах» (пер. Авеля, и др.). Вновь приняты в труппу: г-жа Юлшина, гг. Шатров и Стефанов.

А. К. Лядов заканчивает новый балет, приобретенный С. Дягилевым для его заграничной поездки.

— Вернулся из гастрольной поездки П. В. Самойлов. Артист готовит большой вечер мелодекламации и спектакль в пользу голодающих.

— В «Тартюф», идущем на сцене Михайловского театра, заглавная роль, вместо заболѣвшего Ю. Озаровского, поручена г. Смолчу, молодому талантливому артисту, лишь в прошлом году окончившему театральное училище.

— На четверг, 17 ноября, назначено, наконец, долго откладывавшееся открытие театра «Миниатюр» на Тронцкой ул. В первую серию пьес вошли: «Старый Петергоф» Ю. Бляева, «Три вора» Аверченко (муз. Рилиса), опера 12-летнего Моцарта «Бастень и Бастенна», пьеска «Как пишутся миниатюры» и пр. Готовятся также, для второй серии, этюд Л. Василевского «У врат Парадиза», пьесы Измайлова, Аверченко и др.

— Концерт оркестра и хора Мариинского театра состоится 3-го декабря в Дворянском собрании. В программу включена, между прочим, «Гибель Фауста» Берлиоза, с участием Черкасской, Ершова, Тартакова и Боссе.

— 23-го ноября, для 25-летнего юбилея Ю. В. Корвин-Круковского в Александринском театре идет новая пьеса П. Гнѣ-

дича «Свѣтлѣйшій», представляющая ряд картин петербургской жизни конца екатерининской эпохи. В главных ролях заняты: Савина (старуха-цыганка), юбиляр, («свѣтлѣйшій») Давыдов (профессор), Варламов (полицеймейстер), Потоцкая, Юрьев, Петровский, Ходотов, К. Яковлев, Лерский, Доликов и другие.

— В Петербурге возникает новое общество любителей театральной старины, имѣющее целью создание музея и распространение свѣдѣній по истории театра.

— В Москву вскорѣ командированы артисты Мариинского театра г-жа Коваленко и г. Пиотровский.

— В новую программу «Кривого зеркала», идущую с субботы 12-го ноября, входит, между прочим, передѣланная автором пьеса «Любовь к ближнему» Л. Андреева, «Школа этуалей» Н. Евреинова и «22 несчастья» А. Измайлова.

— Ко дню открытия «Старинного театра» (18 ноября) выйдет новый том художественной библиотеки Н. И. Бутковской, посвященный этому театру. Текст принадлежит Д. А. Старку (Зигфриду), а иллюстрации Добужинскому, Билибину, Бенуа, Ручеку, Шуко и др.

— Сегодня 13-го ноября в Большом зале Консерватории состоится второй спектакль «Новой русской оперы». Пойдут в 1-й раз «Месть амура» А. Танѣва и «Попугай» А. Рубинштейна.

— По поручению дирекции императорских театров, В. Г. Каратыгин обрабатывает для сцены оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка», которую предполагается включить в репертуар будущего сезона.

— В Петербурге вскорѣ приѣзжает композитор Джакомо Пуччини.

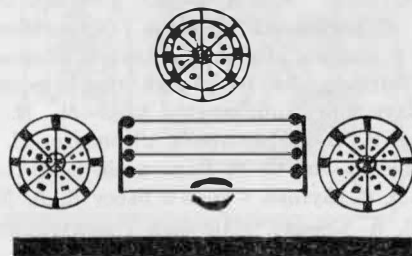
— Вопрос о постройке городского театра еще не выходит пока из предѣлов самого общего обсуждения. На последнем заседании театральной комиссии, на которое были приглашены и представители артистического мира (гг. Сюзорь, Е. Карпов, А. Долинов), лучшим местом для театра признана площадь перед инженерным замком. Но так как возникло опасение, что здание театра закроет вид на замок, цѣнный как исторический памятник, то намѣчен и ряд других участков.

Остается еще нерѣшенным даже вопрос о назначении будущего театра, но большинство комиссии склоняется к тому, чтобы театр был приспособлен и к оперѣ, и к драмѣ.

Оперетта в Петербурге монополизирована: дирекция театра «Палас», с А. Полонским во главѣ, сняла на девять лѣтъ в аренду Зимней и Лѣтней Буфф, объединив, таким образом, в своих руках, три крупнейших опереточных театра. Театр «Казино» остается в руках А. Брянского, а «Пассаж» — у В. Пиотвской.

— Предполагавшаяся в декабрь гастроли Эрнетто Новелли переносятся на постъ будущего года.

— Ввиду большого успеха ломоносовского вечера «Оживленной старины», устроенного М. А. Ведринской в Дворянском собрании, вечер этот будет 1 декабря повторен в Москве, а затѣм в Киевѣ. Число участвующих в вечерѣ доходит до 140 человекъ.



П Р О В И Н Ц І Я.

САРАТОВСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

I.

Общедоступный театр народного дома я люблю. Люблю его, какъ мѣсто, гдѣ демократическій кругъ трудового населенія Саратова получаетъ пищу для души, гдѣ онъ сходится коротать свой досугъ. Люблю его посѣтителей, люблю его успѣхъ, люблю его дѣятелей. А потому, писать о незначительныхъ дефектахъ общедоступнаго театра сейчасъ не буду. Да и при всемъ желаніи устранить дефекты этого театра почти невозможно: они безусловно связаны съ денежной стороной. А всемъ извѣстно, что со сборовъ, «отъ 7 коп. до 1 руб.», не разбогатѣешь... Что общедоступный театръ можетъ и долженъ существовать въ Саратовѣ показываетъ успѣхъ дѣла въ 1907 г. Это былъ второй годъ существованія народнаго дома; театръ былъ въ опытныхъ рукахъ Соболевникова-Самарина. Сборъ со спектаклей въ этомъ году достигъ 56,000 руб. Отъ Соболевникова-Самарина театръ перешелъ къ Марковскому и пережилъ крахъ. Марковский, вложившій въ дѣло, какъ говорится, душу и тѣло, кончилъ психіатрической колоніей. Дѣла театра пошатнулись. Въ 1909 году театръ взялъ Галь-Совальскій, но вести дѣло онъ не смогъ. Сборъ со спектаклей при немъ пали до 23 тысячъ рублей въ годъ. Галь-Совальскій передалъ театръ «Союзу сценическихъ дѣятелей». Передалъ театръ въ жалкомъ видѣ: декораций были изодраны; реквизитъ, костюмы почти отсутствовали. «Союзъ» уплатилъ Галь-Совальскому 9,000 руб. «отступного». Наладить дѣло представителямъ союза—г-жѣ Мундштейнъ и Залѣсову не удалось: сборъ палъ до 19 тысячъ рублей въ годъ. Въ 1910 году «Союзъ сценическихъ дѣятелей» распадается. Театръ переходитъ къ г. Островскому. Попечительство о народной трезвости, въ видѣ опыта, отдаетъ ему театръ на лѣтній сезонъ. Островскій вкладываетъ и средства и трудъ, чтобы спасти дѣло. И это ему, какъ будто, удается. Театръ отдаетъ ему еще на одинъ сезонъ. Онъ обновляетъ составъ труппы. Сборъ повышается. Первые два мѣсяца зимняго сезона н. г. дали сбору около 10,000 руб. На дняхъ попечительство о народной трезвости сдало театръ Островскому на два года. Въ добрый часъ! Можетъ быть, Островскому удастся поставить общедоступный театръ на должную высоту. Одинъ совѣтъ Островскому: надо стараться привлечь демократическаго зрителя къ сценѣ. Пусть этотъ зритель исполняетъ выходныя роли. Это создастъ невидимую, но осязательную и необходимую связь между сценой и зрительной залой...

Составъ труппы въ настоящее время таковъ: главный режиссеръ г. Прозоровскій, помощникъ его—г. Авчанъ-Аворскій; очередные режиссеры—гг. Островскій, Ватинъ. Женскій персоналъ: г-жи Коробова—героння, Хмѣльницкая—молод. гер., Орская—coquette, Анчарова—ingénue com., Киселева—драм. стар., Степанова—ком. стар., Ивагина 2-я—стар., Глуховецкая 2-я—энж.; на вторыхъ роляхъ—Борисова, Добровольская, Борисовская и Торлоо. Мужской персоналъ: гг. Ватинъ—герой-любовн., Прозоровскій—герой-резон., Морозовскій—любовн., Островскій—драм. резон., Башкировъ—комикъ резон., Рудичъ—комикъ, Дубравинъ—характ., Атьяновъ—резон. и характ., Леонидовъ—простакъ, Любимовъ—характ., Орловъ—2-й комикъ, Терскій—2-й любовн., Широковъ—2-й резон.; на вторыхъ роляхъ—Макдональдъ и Черновъ.

Суфлеры—гг. Орловъ и Любимовъ. Художникъ-декораторъ—г. Дубравинъ. Балетмейстеръ—г. Котцъ и управляющій театромъ—г. Терскій.

Сезонъ открылся въ послѣднихъ числахъ августа пье-

сой «Стронтели жизни». Мѣстная пресса отнеслась очень осторожно къ оцѣнкѣ труппы по первымъ спектаклямъ. И, только послѣ ряда спектаклей, высказалась положительно о труппѣ Островскаго. Труппа оказалась составленной хорошо. Прозоровскій, какъ режиссеръ, зарекомендовалъ себя знаткомъ дѣла. Въ труппѣ есть безусловно большія силы, особенно среди женскаго персонала; есть, конечно, и обычное «но». Во всякомъ случаѣ это «но»—не такъ ужъ велико.

Гвоздь сезона, конечно,—«Живой трупъ»,—поставленный хорошо, и прошедшій уже 12 разъ съ хорошими сборами.

За два мѣсяца поставлены слѣдующія пьесы: «Стронтели жизни», «Богомъ избранные», «Одинокіе»—2 раза, «Счастливая женщина»—5 разъ, «Вѣдьма»—2 раза, «Кафе Ноблисъ»—2 раза, «Сиротка Хася»—2 раза, «Первый винокуръ»—4 раза, «Гоголь въ Саратовѣ»—4 раза, «Принцъ Лелю»—2 раза, «Чародѣйка»—2 раза, «Почившій геній»—2 раза, «Казнь»—2 раза, «Гвардейскій офицеръ»—2 раза, «Искры пожара»—2 раза, «Комедія брака», «Коварство и любовь»—2 раза, «Интеллигенты»—2 раза, «Женщина и паяцъ»—3 раза, «Любовь и смерть», «У жизни въ лапахъ», «Холопы»—2 раза, «Псиша»—3 раза, «Гибель Содомы» и, наконецъ, «Былины»—2 раза.

«Былины»—это послѣдняя новинка, драматическая поэма въ 6-ти картинахъ Андрея Полевого. Пьеса, отчасти, уже извѣстна по постановкѣ ея впервые въ Ростовѣ и подготовкѣ въ Сарат. Художественномъ театрѣ. «Былины»—это въ высокой степени красивая, интересная пьеса, переносящая зрителя къ сказочному времени «Кіевскихъ богатырей»—Ильи Муромца, Алеша Поповича, «Старъ-Дунаешки», «Соловья разбойника» и пр. Эта, сложная для постановки, пьеса, подъ руководствомъ автора, подготавливалась два мѣсяца. Режиссеръ Прозоровскій и художникъ-декораторъ Дубравинъ, написавшій спеціальныя декорации для «Былинъ», вложили массу труда, помогая автору поставить пьесу. Первая постановка «Былинъ» состоялась 31 октября. День постановки «Былинъ» былъ днемъ торжества общедоступнаго театра... Отличная игра артистовъ, великолѣпныя художественныя декорации, стильные костюмы, бутафорія, колоритная музыка—оказались внѣ упрековъ.

Авторъ выступилъ въ роли «Старшаго калики», вопрошающаго: «гдѣ правда зарыта на русской землѣ?» Такого большого успѣха не запомнятъ саратовскіе театралы—такъ высказался рецензентъ «Саратовскаго Вѣстника». И съ этимъ нельзя не согласиться: «Былины» уже прошли два раза при полныхъ сборахъ. Автору устроили бурныя оваціи. Массовыя сцены съ народомъ, отдѣльныя картины, хоровое пѣніе, характерные танцы, оригинальная музыка—все было хорошо, стройно, художественно... Главныя роли «Былинъ» распределены между Хмѣльницкой, Орской, Прозоровскимъ, Башкировымъ, Морозовскимъ и Рудичемъ.

II.

ГОДОВЩИНА СМЕРТИ Л. Н. ТОЛСТОГО.

Удивительно тихо, по казенному, отпраздновали саратовцы день первой годовщины смерти великаго Льва Толстого.

Не хочется вѣрить, что только годъ, одинъ годъ отдѣлилъ насъ отъ великаго историческаго дня міровой драмы на маленькой станціи Астапово...

Только годъ тому назадъ Саратовъ былъ захваченъ общей скорбью, общимъ вопросомъ: «какъ жить безъ него?»

Никакія препоны не могли остановить общество въ выраженіемъ искренняго горя о потерѣ великаго человѣка... И Саратовъ сказалъ громко и смѣло послѣднее «прости» великому старцу.

Только годъ... А память о немъ, если судить по отсутствію, подъема на попыткахъ устроить чествованіе, годовщины, какъ будто начинаетъ сглаживаться.

Чествовали память Л. Н. Толстого въ общедоступномъ театрѣ, музыкальномъ училищѣ и городскомъ театрѣ. Общедоступный театр, хотя и объявилъ, что спектакль въ память годовщины организованъ культурно-просвѣтительными обществами Саратова, но, въ дѣйствительности, и организация, и труды въ постановкѣ этого спектакля легли на одну лишь дирекцію театра. Къ сожалѣнію, даже мѣстная печать, какъ-то забыла широко оповѣстить населеніе о днѣ чествованія въ этомъ театрѣ. Театръ былъ далеко не полонъ. Артистъ Ватинъ прочелъ рефератъ о Толстомъ, поставили третье дѣйствіе «Власти тьмы» и шестую картину «Живого трупа», и, въ заключеніе, апофеозъ—живая картина изъ персонажей: «Плодовъ просвѣщенія», «Воскресенія», «Власти тьмы» и «Живого трупа».

На бюстъ Толстого, утопавшаго въ живыхъ цвѣтахъ, были возложены вѣнки: труппой и дирекціей общедоступнаго театра, физико-медицинскимъ обществомъ, студентами-медиками университета, обществомъ взаимопомощи трудящихся женщинъ, обществомъ вегетарианцевъ, обществомъ взаимопомощи торг. промышлен. и служеб. труду и редакціей газ. «Саратовскаго Вѣстника». По предложенію директора театра Островскаго, память Толстого была почтена вставаніемъ. За исключеніемъ расходовъ по спектаклю—28 рублей отчислено отъ этого вечера въ фондъ имени Толстого.

Въ городскомъ театрѣ этотъ день прошелъ еще болѣе скромно. Шли «Плоды просвѣщенія», и только одинъ портретъ Л. Н. Толстого на сценѣ отличалъ этотъ вечеръ отъ обычныхъ спектаклей. 10% со сбора отъ этого спектакля поступило на учрежденіе стипендіи имени Толстого при мѣстномъ университетѣ. Публики было также немного.

Чествованіе въ музыкальномъ училищѣ, устроенное группой мѣстныхъ интеллигентовъ, собрало публики довольно много. Преобладала учащаяся молодежь. Былъ прочитанъ рефератъ о Л. Н. Толстомъ. Артистъ Гардинъ, литераторъ Полевой и др. прочли отрывки изъ произведеній Л. Н. Толстого. Хорошо была поставлена музыкальная часть вечера при участіи братьевъ Гаскъ.

Но все же и на этомъ вечерѣ не чувствовалось подъема, все было какъ-то блѣдно, сѣро. На всѣ вечера эти были командированы усиленные наряды полиціи.

Михаилъ Ткачуковъ.

КУРСКЪ.

(Отъ нашего корреспондента).

Городской зимній театр, — жалкій, убогій видъ котораго напоминалъ огромную, неуютную „казенную квартиру“, — совершенно неузнаваемъ.

Въ нынѣшнемъ сезонѣ, въ виду двадцатипятилѣтія со дня основанія, онъ капитально отремонтированъ, по инициативѣ и подъ личнымъ наблюденіемъ уполномоченнаго дирекціи З. А. Малиновской г. Вронченко-Левницкаго и члена нашего городского самоуправления В. С. Короткова.

Главнымъ образомъ расширена сцена и перестроенъ зрительный залъ. Роскошная мягкая мебель.

„Какъ все пышно, какъ богато“... Не блещетъ только именами драматическая труппа З. А. Малиновской, сформированная изъ слѣдующихъ лицъ: женскій персоналъ—г-жи Андреевская, Антонелли, Горская, Зарембо, Заряжская, Лавровская, Ланна, Лилина, Мравина, Мануилова, Остроградская и Прокофьева; мужской персоналъ—гг. артистъ Императорскихъ театровъ Вронченко-Левницкій, Добровольскій, Коссаковскій, Костинъ, Мирскій, Мѣдушевскій, Митинъ, Ручьевъ, артистъ Императорскихъ театровъ Тройницкій, Хованскій, Чаровъ и Шатовъ.

Главный режиссеръ Ф. Ф. Вронченко-Левницкій; очередные—гг. Добровольскій и Мѣдушевскій; помощникъ режиссера г. Демидовъ; суфлеръ г. Смирновъ, декораторъ г. Гартъе и машинистъ г. Андреевъ.

Сезонъ открылся 1-го октября „Доходнымъ мѣстомъ“. Спектакль былъ посвященъ памяти А. Н. Островскаго по случаю двадцатипятилѣтняго юбилея со дня его смерти и носилъ чрезвычайно торжественный характеръ.

Предъ началомъ спектакля, В. С. Коротковъ прочелъ рефератъ, посвященный характеристикѣ творчества и личности великаго драматурга; по окончаніи реферата сгруппировавшаяся на сценѣ труппа in corgore увѣчала бюстъ Островскаго изящнымъ вѣнкомъ, при благоговѣнномъ молчаніи всей публики и торжественномъ исполненіи оркестромъ „Славы“.

Артисты проявили много вниманія къ пьесѣ и своимъ исполненіемъ произвели очень выгодное впечатлѣніе.

Казалось, что мы имѣемъ дѣло съ хорошей, ровной труппой. Но такъ, повторяю, только казалось.

Послѣдующіе спектакли одинъ за другимъ стали приносить грустное разочарованіе.

Не мало вредитъ дѣлу отсутствіе хорошаго артиста роли любовниковъ. „Исполняющій обязанности“ въ труппѣ любовника С. С. Шатовъ, хотя и обладаетъ соотвѣтствующей сценической вишностью, красиво модулирующимъ голосомъ, но играетъ безъ вдохновенія, безъ искренняго подъема и драматической силы.

Г-жа Мравина—артистка съ дарованьемъ и привлекательною вишностью. Но роли героинь ей не всегда удаются, — отъ исполненія вѣтъ холодкомъ, а часто и надуманностью.

Г-жа Мануилова: — *ingenue dramatique* — поражаетъ искренностью и теплою глубокою чувствомъ; надъ ролями всегда работаетъ старательно и продумано. Къ минусамъ артистки слѣдуетъ отнести нѣкоторую скудность техники и растягиваніе фразъ въ сильно-драматическихъ сценахъ.

Хорошъ г. Тройницкій, создавшій за истекшія мѣсяца цѣлую галерею прекрасныхъ типовъ. Главное достоинство артиста заключается въ простотѣ и естественности игры.

Г. Вронченко-Левницкій, отягченный возложенными на него антрепренерскими и режиссерскими обязанностями, выступаетъ довольно часто и пользуется у публики наибольшимъ успѣхомъ, чему способствуетъ тонкая, художественная игра этого талантливаго артиста.

Изъ молодыхъ артистовъ выдѣляются: г. Чаровъ — *jeune comique* и г. Хованскій, — обонмъ необходима усиленная вдумчивая работа надъ собою, чтобы избѣжать грубыхъ подчеркиваній, излишняго шаржа.

18-го октября съ большимъ успѣхомъ дебютировала въ пьесѣ Оленина-Волгаря „Душа, тѣло и платье“, вновь приглашенная артистка, С. Я. Антонелли, прелестно, тонко, исполнявшая роль Лили Червонцевой.

Объ остальныхъ говорить не стану... Репертуаръ, — почти состоящій изъ новинокъ текущаго сезона, — чрезвычайно разнообразенъ, но не соотвѣтствуетъ силамъ труппы.

Послѣднее обстоятельство учелъ главный режиссеръ г. Вронченко-Левницкій и потому удѣляетъ большее вниманіе вишности постановокъ.

Насколько труппѣ г-жи Малиновской не по силамъ сложныя пьесы, — показала постановка новинки прошлагодняго сезона Г. Колюшко „Поле брани“, сыгранная артистами удручающе плохо.

Большой и вполне понятный интересъ вызвала постановка „Живого трупа“, прошедшаго три раза при солидныхъ сборахъ.

Исполненія „Живого трупа“ я коснусь въ слѣдующій разъ.

За истекшія мѣсяца, кромѣ упомянутыхъ пьесъ, прошли слѣдующія: „Мѣстный божокъ“, „Крылья связаны“, „Незвѣстная“, „Свѣтитъ, да не грѣетъ“, „Три сестры“, „Казенная квартира“, „Частное дѣло“, „Новый міръ“, „Кухня вѣдьмы“, „Панна Малишевская“ и „Чайка“.

Готовятся къ постановкѣ: „За океаномъ“, „Генрихъ Наваррскій“ и „Счастливая женщина“.

Концертный сезонъ открыла 18-го сентября „народная пѣвица“ г-жа Комарова, концертъ которой прошелъ при незначительномъ успѣхѣ. Программа концерта состояла изъ фальсифицированныхъ народныхъ пѣсенъ, исполненныхъ пѣвицей недоста-

точно красочно и выразительно,—во всем чувствовалось раздражение Н. В. Плевицкой.

Слѣдующій концертъ цыганки Насти Поляковой, состоявшійся 9-го октября, произвелъ въ высшей степени благоприятное впечатлѣніе. Она поетъ просто, безъ всякой аффектаціи, съ сильнымъ захватомъ въ смыслѣ настроенія. Бурю неподдѣльнаго восторга вызвала въ публикѣ художественно-исполненная Настей Поляковой старая цыганская пѣсня „Не вечерняя“. Пѣвицу тепло, восторженно принимали.

Съ рѣдкимъ, выдающимся художественнымъ и матеріальнымъ успѣхомъ концертировали у насъ талантливыя сестры Лея и Анна Любошицъ (скрипка и виолончель), В. Н. Петрова-Званцева и пианистъ П. С. Любошицъ.

Объявленъ на 27-ое ноября концертъ маститаго скрипача Леопольда Ауэра.

Раскленыя анонсы о предстоящихъ концертахъ А. В. Ильмановой — 13-го ноября и А. Д. Вяльцевой—23-го ноября.

Въ будущемъ предстоитъ еще рядъ концертвъ исполнительницъ того же жанра.

„Но не слишкомъ ли много цвѣтовъ“?..

Юли-Веръ.

ЛОДЗЬ.

(Отъ нашего корреспондента).

Надняхъ состоялось у насъ открытіе сезона русскихъ гастролей. Въ Лодзи нѣтъ постоянного русскаго театра, и русскому элементу приходится удовлетворять свои потребности въ театральныхъ зрѣлищахъ случайными гастролями русскихъ артистовъ. Чаше всего тутъ гастролируетъ подвизающаяся уже въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ въ Царствѣ Польскомъ труппа г-жи Черновской (бывшая Чернова).

И въ этомъ году сезонъ русскихъ гастролей открылся гастролями труппы г-жи Черновской съ Робертомъ Адельгеймомъ во главѣ.

Были даны четыре гастроли въ слѣдующемъ порядкѣ: 24-го „Казнь“ (роль Годды—г. Адельгеймъ), 25-го—„Кинъ“, 26-го—„Уриель Акоста“ и 27-го—„Гамлетъ“ съ г. Адельгеймомъ въ главныхъ роляхъ. Вопреки ожиданіямъ, гастроли прошли слишкомъ блѣдно, не имѣвъ ни художественнаго, ни матеріальнаго успѣха. Причина неуспѣха этихъ гастролей черезчуръ ясна. Правда, г. Р. Адельгеймъ пользуется среди мѣстной русской колоніи большими симпатіями, и въ первые годы своихъ гастролей онъ пользовался колоссальнымъ успѣхомъ, но, очевидно, публикѣ уже пріѣлись эти ежегодныя гастроли съ ихъ неизмѣннымъ и устарѣлымъ репертуаромъ.

Что же касается художественнаго неуспѣха постановокъ, то онъ объясняется плохимъ качественнымъ и количественнымъ составомъ труппы г-жи Черновской, набранной преимущественно изъ студентовъ-любителей.

Понятно, что, при такомъ низкопробномъ качественномъ составѣ случайно набранной труппы и хорошему артисту Адельгейму тоже трудно было играть хорошо и удержаться на надлежащей высотѣ.

Ансамбль расхоложивалъ его.

Если еще прибавить, что труппа была до смѣшного малочисленна, и что вслѣдствіе отсутствія „ролистовъ“ пришлось сдѣлать купюры нѣкоторыхъ эффектныхъ сценъ, то станетъ вполне ясной причина художественной неудачи гастролей Адельгейма.

Что же касается декоративной стороны постановокъ, то достаточно только сказать, что гастроли состоялись въ мѣстномъ Большомъ театрѣ, и сразу станетъ ясной вся бѣдность декораций и убожество постановки...

С. Га—ринъ.

Г. КОЛОМНА.

(Отъ нашего корреспондента).

Нашъ городъ не имѣетъ собственнаго театра и обывателю приходится ютиться въ клубахъ: Коммерческомъ и Общественномъ. Въ нихъ изрѣдка устраиваютъ концерты, спектакли, лекціи и разные семейные вечера, болѣе съ благотворительной цѣлью. Забѣгаютъ и артисты-профессионалы, но всегда неудачно—публика не льнетъ къ нимъ, и „кочующимъ“ труппамъ приходится послѣ 1—2 спектаклей покидать городъ.

Большой же у города потребности создать благоустроенное помѣщеніе нѣтъ, такъ какъ въ двухъ верстахъ отъ города имѣется хорошій,—конечно, для провинціи,—народный театръ при Коломенскомъ заводѣ. Содержится онъ на средства Общества Народныхъ Развлеченій при заводѣ.

Названный театръ не снимается антрепризой, а работаетъ такимъ образомъ: комитетъ общества платитъ г. Вейхель, антрепренеру Зоологическаго сада въ Москвѣ, 200—250 руб., за что онъ долженъ поставить спектакль. Пьесы выбираетъ онъ самъ, придерживаясь репертуара столичныхъ театровъ, потому что на главные роли приглашаетъ всегда артистовъ московскихъ театровъ. Въ нынѣшнемъ сезонѣ насъ посѣтили: Жихарева, артистка т. Незлобина; Смирнова, Левшина, Максимовъ, Сашинъ, Худолеевъ—арт. Малаго театра; Чаринъ, Смурскій—г. Коршъ и др. Спектакли ставятся только по воскресеньямъ. Въ этомъ году сезонъ открылся 25 сентября пьесой „Родина“ Зудермана. Послѣ еще ставились: „Бѣшенныя деньги“ Островскаго, „Жуликъ“ Потапенко, „Маскарадъ“ Лермонтова, „Свадьба Кречинскаго“ Сухова-Кобылина, „Ради счастья“ Пшибышевскаго. Постомъ же ставятся 1—2 оперы. Въ прошлые сезоны ставились: „Евгеній Онѣгинъ“, „Русалка“, „Карменъ“, „Фаустъ“, „Демонъ“, „Пиковая дама“ и др. Несмотря на синематографы и близость Москвы, все-таки театръ работаетъ удовлетворительно.

Кромѣ функционирующаго театра устраиваются, какъ я уже сказалъ, концерты, спектакли и другіе вечера. Такъ 22 октября состоялся традиціонный концертъ въ пользу студентовъ коломенскаго землячества при московскомъ университетѣ, устройтеlemъ котораго явился артистъ Малаго театра г. Лебедевъ. Программа была составлена очень разнообразно и интересно.

Изъ участвовавшихъ особенно нужно отмѣтить г. Лебедева исполнившаго рядъ собственныхъ разсказовъ, виолончелиста г. Аспергеръ и пианиста г. Миллеръ. Концертъ въ художественномъ и матеріальномъ отношеніяхъ прошелъ вполне удовлетворительно.

Въ періодъ же отъ 4—21 ноября намѣчены 3 музыкальныхъ лекціи извѣстнаго московскаго пианиста Д. С. Шора, но объ этомъ до слѣдующаго раза.

MeI.

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

Издатель А. О. Линкѣ.



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

Дамскій и Мужской Залы.

Тверская, 29, рядомъ съ домомъ Генералъ-Губернатора.

Ф. ШТАЛЬ.

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 картинками на отдѣльныхъ листахъ,

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Ф. ЛИНКЪ

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономики. 3) Вопросы этики. 4) Исторія, философія, литература и статистика искусствъ и театра. 5) Фельетонъ: бесѣды на тему дня, біографіи и воспоминанія дѣятелей сцены, художниковъ, музыкантовъ и писателей, стихотворенія и пьесы. 6) За-недѣлю (хроника Московской и Петербургской жизни). 7) Голоса печати: обзоръ русской и иностранной печати. 8) Петербургскія театральныя, художественныя и музыкальныя письма. 9) Провинціальный фельетонъ, провинціальные письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ мировыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятники, 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) Библіографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, 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. Варпаевъ, Л. М. Василевскій, почет. академ. М. Ведринская, А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергѣй Волконскій, Дг. К. Hagemann (Hambourg), О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Дг. А. Dostmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журиновъ, А. Л. Загаровъ, проф. Ф. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иерифельдъ, Н. И. Юрданскій, 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, С. Кусевицкій, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Дг. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. Ткачуковъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвницкій (Болгарія), Н. Эфросъ.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

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

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

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

АДРЕСЪ 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 наследниковъ О. Н. ПОПОВОЙ, Гороховая, 51.

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