

05

# СТУДІЯ

## ЖУРНАЛЪ

### ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 26 ноября 1911 г.

№ 9

ЦѢНА 25 к.

# Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.

(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

## РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 26-го Ноября, въ 53-й разъ: Орленокъ. Эд. Ростана.

Въ Воскресенье, 27-го Ноября, УТРОМЪ въ 20-й разъ: У Царевны Динь. Н. Шкляра. Начало въ 12<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч. дня. (Цѣны мѣстамъ уменьшен.). ВЕЧЕРОМЪ въ 10-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.

Въ Понедѣльникъ, 28-го Ноября, въ 4-й разъ новая пьеса: Женщина и Паяцъ. Пьера Луиса, пер. Ю. Спасскаго.

Во Вторникъ, 29-го Ноября, въ 31-й разъ: Мѣщанинъ-дворянинъ. Ж. Б. Мольера.

Въ Среду, 30-го Ноября, въ 5-й разъ новая пьеса: Женщина и Паяцъ. Пьера Луиса, пер. Ю. Спасскаго.

Въ Четвергъ, 1-го Декабря, въ 11-й разъ: Въ Золотомъ домѣ. Н. Ашешова.

Въ Пятницу, 2-го Декабря, въ 54-й разъ: Орленокъ. Эд. Ростана.

Въ Субботу, 3-го Декабря, въ 6-й разъ новая пьеса: Женщина и Паяцъ. Пьера Луиса, пер. Ю. Спасскаго.

Въ Воскресенье, 4-го Декабря, УТРОМЪ въ 17-й разъ: Снѣгъ. Ст. Пшибышевскаго. ВЕЧЕРОМЪ въ 32-й разъ: Мѣщанинъ-дворянинъ. Ж. Б. Мольера.

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—Декабрь 1911 г.:

Лодзь 27.

Ломжа 29, 30 и 1.

Варшава 2—3.



Администраторъ А. Г. Задонцевъ.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ русскихъ художниковъ

и одновременно СКУЛЬПТУРЫ класснаго художника И. Габовича.

ПЕТРОВКА, САЛТЫКОВСКИЙ 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, МАМОНОВСКИЙ ПЕРЕУЛОКЪ.

ОПЕРА, ОПЕРЕТКА, ДРАМА, ВОДЕВИЛЬ, БАЛЕТЪ.

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

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

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

# СТУДІЯ

№ 9.

26-го Ноября.

1911 г.

СОДЕРЖАНІЕ: 1) Два Гамлета. Статья М. Коваленскаго; 2) Кто Гамлетъ: удачникъ или неудачникъ? Діалогъ Гордона Крэга; 3) Загадка народного театра. Статья С. Глаголя; 4) „Женщина и паяцъ“. Отзывъ Спартака; 5) „Израиль“. Отзывъ Н. Эфроса; 6) Испанская музыка. Статья Риземана; 7) Тангейзеръ. Отзывъ Риземана; 8) Музыкальная жизнь. Статья В. Коломійцова; 9) Новая опера. Статья Ла-ті; 10) В. А. Сѣровъ, некрологъ; 11) Древнее въ новомъ (о С. Коненковѣ). Статья К. и О. Ковальскихъ; 12) Хроника; 13) Провинція. Наши приложения: С. Коненковъ „Барельефъ“. 3 рисунка изъ цикла „Городъ“ Деве. 2 зарисовки Эльскаго. 4 декораціи. Портретъ В. Сѣрова. Портретъ г-жи Юреновой. 2 рисунка „Балетъ“ П. Ириба.

## ДВА ГАМЛЕТА.

Къ предстоящей постановкѣ „Гамлета“ въ Художественномъ Театрѣ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ театръ лихорадочно готовится къ постановкѣ «Гамлета» и потому умѣстно и своевременно задать себѣ вопросъ: какого «Гамлета» увидимъ мы въ этой постановкѣ. Гораздо важнѣе вопросъ о реализмѣ и символизмѣ, о бытѣ и стилизаціи, имѣющихъ свою важность при другихъ постановкахъ,—гораздо важнѣе ихъ—вопросъ о томъ или иномъ толкованіи самой пьесы. Какъ онъ будетъ датскій принцъ въ пониманіи и освѣщеніи Художественнаго театра, какъ имъ онъ будетъ намъ показанъ,—вотъ въ чемъ главный интересъ этой постановки, а со всѣмъ не въ технику ея выполненія.

Не надо забывать, что о шекспировской драмѣ написана уже цѣлая лигатура; что Художественный театръ дастъ намъ своего «Гамлета», пользуясь традиціями цѣлаго сонма писателей и поэтовъ, критиковъ и сценическихъ исполнителей; что артистъ, на котораго возложена высокая честь—еще разъ воплотить передъ нами шекспировскаго героя,—станетъ преемникомъ въ этомъ дѣлѣ Мочалова и Росси, Сарры Бернаръ и Барная, не говоря уже о legionѣ другихъ артистовъ, менѣе крупныхъ и значительныхъ. Исполнителю этой главной роли нельзя будетъ никакъ миновать основного въ пониманіи «Гамлета» вопроса, вопроса о томъ, какого же «Гамлета» будетъ онъ играть.

На первый взглядъ, вопросъ этотъ можетъ показаться удивительнымъ и непонятнымъ. Съ легкой руки Гёте и, затѣмъ, Тургенева мы всѣ настолько освоились съ датскимъ принцемъ, что, кажется, относительно него у насъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Гамлетизмъ и гамлетовская натура сдѣлались давно ходячими выраженіями въ обиходѣ нашего языка; эти понятія намъ также близки, какъ своя доморощенная обломовщина съ ея спутниками: халатомъ, диваномъ и трубкой.

Въ толкованіи Гёте и Тургенева Гамлетъ—жертва анализа и рефлексіи; высокая задача, выпавшая ему на долю, оказывается для такой природы непосильной,

и Гамлетъ гибнетъ, какъ слишкомъ узкая ваза, которую разбиваетъ своими разросшимися корнями заключенное въ ней растеніе. Вотъ, зрѣлище этой разбитой вазы и приглашалъ всѣхъ созерцать великій германскій эллинь. Изъ того же пониманія исходилъ и Тургеневъ, когда въ своей лекціи 1860 года противопоставлялъ скептика Гамлета полубезумному, но пламенному Донъ-Кихоту. Разбитая ваза, видимо, не плѣняла нашего писателя, и какихъ только красокъ не пожалѣлъ онъ, чтобы отвлечь наши сердца отъ принца датскаго и тѣмъ крѣпче привязать ихъ къ рыцарю печальнаго образа. Въ самомъ дѣлѣ, вчитайтесь въ характеристику Гамлета, сдѣланную Тургеневымъ, даже только перелистайте ее,—и вы найдете, что Гамлета не за что любить, имъ невозможно увлекаться. Гамлетъ, это—«рефлексія и анализъ», «анализъ и эгоизмъ»; это—скептикъ, который «вѣчно возится и носится съ самимъ собой», «съ наслажденіемъ преувеличенно бранить самого себя», и, презирая себя, «питается этимъ презрѣніемъ». Гамлетъ ни во что не вѣритъ и никого не любитъ, ему самому ни въ чемъ нельзя вѣрить. Онъ занятъ только самимъ собой, онъ никогда не задумывался серьезно надъ судьбой Офеліи, и не размышлялъ «о государственныхъ дѣлахъ». При случаѣ, онъ коваренъ и жестокъ, и, кромѣ того, онъ—человѣкъ чувственный и сластолюбивый. Наконецъ, онъ слишкомъ привязанъ къ жизни, и хотя и мечтаетъ, еще до появленія тѣни отца, о самоубійствѣ, «но онъ себя не убьетъ»... «Всѣмъ 18-лѣтнимъ юношамъ знакомы подобныя чувства: то кровь кипитъ, то силъ избытокъ». Такимъ толкованіемъ Гамлетъ низводится до уровня «всѣхъ 18-лѣтнихъ юношей», а черезъ нѣсколько страницъ мы узнаемъ, что его возможно сравнить не только со всякимъ юношей, но и... съ комаромъ, вскочившимъ на лобъ Александра Македонскаго; только Гамлетъ при этомъ еще презираетъ себя, «чего комаръ не дѣлаетъ». Таковъ оказывается шекспировскій герой въ тургеневской вольной транскрипціи.

Когда читаешь все это, невольно спрашиваешь себя: да что же тутъ было разбивать?! И если Гамлетъ былъ таковъ съ самаго начала, то есть, если съ

самого начала онъ былъ не датскимъ принцемъ, а помѣщикомъ Шигровскаго уѣзда или еще помельче,—то какой же интересъ можетъ представить созерцаніе его гибели?

На самомъ дѣлѣ, такое толкованіе «Гамлета» основано на недоразумѣніи. Въ шекспировской пьесѣ, конечно, есть не мало мѣстъ, гдѣ Гамлетъ жестоко бичуетъ себя, но отсюда еще не слѣдуетъ, что эти самообвиненія справедливы, что его воля разбита въ прахъ и что разбиваетъ ее духъ анализа и рефлексіи. Жгучесть этихъ самообвиненій только ярче подчеркиваетъ стремленіе Гамлета къ своей цѣли, его жажду мщенія,—мщенія, которому мѣшаетъ осуществиться, одинъ за другимъ, цѣлый рядъ причинъ, ничего не имѣющихъ общаго ни съ рефлексіей, ни съ анализомъ. Неужели мщеніе, да еще мщеніе царствующему королю, предвидящему, къ тому же, грозящую ему опасность, и принимающему противъ нея всѣ мѣры, вплоть до окруженія Гамлета шпіонами и отправки его за море, на вѣрную казнь,—неужели такое мщеніе можетъ назваться легко исполнимымъ дѣломъ?! Не забудемъ, что во имя этого мщенія и въ виду всѣхъ этихъ препятствій, Гамлету приходится носить личину, играть безумнаго, что ему, какъ чловѣку своего времени, далеко не безразлично, убить ли злодѣя, «въ веснѣ грѣховъ цвѣтушаго, какъ май»,—такъ же, какъ былъ убитъ отецъ Гамлета,—или же поразить его на молитвѣ «и духъ его на небеса отправить». Съ третьей стороны, возможно ли было приступить къ дѣлу, не проверивъ словъ тѣни, которыя, вѣдь, могли быть и дьявольскимъ наводненіемъ, и не убѣдившись въ виновности Клавдія; вѣдь, мышеловка, въ которую попадаетъ король, разыгрывается не ранѣе, какъ въ третьемъ актѣ. Наконецъ, четвертой сценой, когда Гамлетъ — говорятъ — могъ убить короля и не убилъ его,—является сцена на кладбищѣ, когда Гамлетъ неожиданно встрѣчается съ чѣми-то похоронами, и внезапно узнаетъ, что это—похороны Офеліи.

Только, ставъ на точку зрѣнія Тургенева, то есть предварительно согласившись съ нимъ, что Гамлетъ никого не любитъ, что у него, вообще, нѣтъ сердца,—только въ такомъ случаѣ можно удивляться, почему этотъ безчувственный чловѣкъ не забылъ тотчасъ же о своей утратѣ и не бросился первымъ дѣломъ на короля. Развѣ не затѣмъ посылалъ онъ Офелію въ монастырь («Oh, geh ins Kloster»—въ игрѣ Барная, до сихъ поръ стоитъ у меня въ ушахъ), чтобы спасти любимую дѣвушку отъ гибели, какой грозитъ ей пребываніе при такомъ дворѣ, какъ дворъ Клавдія, когда самого Гамлета при ней, послѣ мщенія, можетъ быть, и не будетъ? А это новое самообвиненіе—«я не любилъ тебя», на которомъ строитъ свое доказательство Тургеневъ, развѣ оно не звучитъ надрывомъ, развѣ это не трагическая ложь, продиктованная тою же любовью, и желаніемъ облегчить для нея разрывъ. И потомъ, когда это не помогло, и она погибла—развѣ можно въ такой моментъ спрашивать съ чловѣка чего-либо другого, кромѣ однихъ рыданій?! Но не отъ одной Офеліи долженъ отречься Гамлетъ во имя своего мщенія. Онъ долженъ нанести беспощадный ударъ и матери. Развѣ такъ легко наносить подобные удары? Развѣ это не могло замедлить шага мстителя? Обязательство, на которое обратилъ вниманіе еще Гончаровъ.

Но каковы бы ни были препятствія, вызванныя внѣшними условіями или внутренними силами, скрытыми въ душѣ самого Гамлета, развѣдаемой не ядомъ холоднаго анализа, а жаромъ живыхъ страстей,—самая мечь, однако же, совершается при первомъ же случаѣ,

когда она становится возможной, и при томъ въ условіяхъ, когда виновный, дѣйствительно, «цвѣтетъ въ веснѣ грѣховъ, какъ май»,—посреди новаго ужаснаго злодѣяства. Такимъ образомъ, всѣ толки о разбитой волѣ и о разбитой вазѣ оказываются ровно ни на чемъ не основанными, и смысла драмы приходится искать въ чемъ-то другомъ.

Если причины бездѣйствія Гамлета не лежатъ въ свойствахъ его природы, его характера и, если, даже, не можетъ быть и рѣчи о его бездѣйствіи, такъ какъ онъ дѣйствуетъ и «грозное порученіе» исполняетъ, то очевидно, что и «Гамлетъ», какъ многія трагедіи Шекспира, есть не драма характера, но трагедія страсти, подобно «Отелло», «Макбету» и др. Сновой страстью этой трагедіи является гнѣвъ за поруганное величіе, негодованіе на торжествующую неправду, презрѣніе къ процвѣтающему ничтожеству. Это, такъ сказать, лейтмотивъ всего произведенія, проходящій черезъ драму Шекспира красной нитью. На этихъ негодующихъ тонахъ построенъ и знаменитый монологъ «Быть или не быть»; тѣ же ноты звучатъ у Шекспира и внѣ его трагедіи, въ сонетѣ 66-мъ. И въ сонетѣ, и въ монологѣ говорится о «презрѣнныхъ душахъ», о «торжествующемъ ничтожествѣ». Это торжествующее ничтожество, олицетворенное и въ лицѣ Клавдія «короля изъ тряпокъ и лоскутьевъ», и въ лицѣ королевы, которая «и башмаковъ еще не изнасила», и въ такихъ второстепенныхъ фигурахъ, каковы Осрикъ и Полоній Гильденштернъ и Розенкранцъ, все это и есть тотъ врагъ, противъ котораго ополчается и пылаетъ мщеніемъ Гамлетъ. Этого тысячеголоваго врага онъ мастерски развѣнчиваетъ и высмѣиваетъ передъ нами, доставляя намъ этимъ минуты высокаго нравственнаго и художественнаго удовлетворенія; и какъ хорошъ былъ Мунэ Сюлли въ этомъ осмѣяніи и развѣнчиваніи! А на ряду съ уничтожающими строками, какими Гамлетъ поражаетъ все это ничтожество,—какія строфы, полныя самаго возвышеннаго пафоса, вырываются у него передъ именемъ его отца, передъ его портретомъ: «Въ немъ гордый видъ посланника боговъ», «въ его чертахъ видна печать всѣхъ жителей Олимпа». Не даромъ объ этомъ королѣ («монархъ такой великій») было впервые сказано, хотя и не самимъ Шекспиромъ, что «чловѣкъ онъ былъ во всемъ значеніи слова». И преклоненіе, страстное преклоненіе передъ такимъ отцомъ, является другой стороной той страсти, которой движется и живетъ Гамлетъ.

Но Гамлетъ не однокрѣй мститель, чуждый живыхъ движеній чловѣческой души; въ его душѣ живутъ и другія чувства, тамъ есть и другія страсти; гнѣвъ и мщеніе кипятъ тамъ не подъ стекляннымъ колпакомъ, не въ безвоздушномъ пространствѣ; они сталкиваются и переплетаются съ чувствомъ къ матери и къ Офеліи. Все это, вмѣстѣ взятое, и составляетъ для Гамлета его драму. Въ его сценахъ съ матерью и съ Офеліей, такъ же, какъ и въ сценахъ, гдѣ онъ преклоняется передъ величіемъ своего отца—въ этихъ сценахъ всего сильнѣе потрясалъ зрителей Барнай.

Таковъ Гамлетъ, такъ только и можно его понять, если только отрѣшиться отъ гипноза гётевскихъ и тургеневскихъ толкованій. И этотъ сильный, а не слабый духомъ Гамлетъ—совсѣмъ не является только что сдѣланнымъ открытіемъ; эта Америка почти такъ же давно открыта, какъ и настоящая Америка Колумба. Въ безбрежной гамлетовской литературѣ можно насчитать не мало авторовъ, отступавшихъ отъ гётевской и тургеневской традицій \*).

\*) Литература указана въ работахъ о „Гамлетѣ“ Э. Монтегю и Куно Фишера.

У насъ, на Руси, отходили отъ этихъ традицій Гончаровъ и Юрьевъ; не гётевскаго Гамлета игралъ, по отзыву Бѣлинскаго, и Мочаловъ. Не разслабленныхъ Гамлетовъ играли и корифеи западно-европейской сцены: Мунэ Сюлли и, особенно, Людвигъ Барнай, лучший изъ сценическихъ исполнителей этой роли.

Трагедія страсти, а не характера, силы, а не слабости, протеста, а не сомнѣнія—таковъ истинный «Гамлетъ», котораго создалъ «потрясатель сцены»—Шекспиръ, и, который намъ всѣмъ близокъ и дорогъ. Такого Гамлета ждемъ мы, его хотимъ мы увидѣть на сценѣ Художественнаго театра...

Михаиль Коваленскій.



### КТО ГАМЛЕТЪ:

#### УДАЧНИКЪ ИЛИ НЕУДАЧНИКЪ?

Гордона Крзга.

**А.** Удались ли Гамлету его замыслы? Исполнилъ ли онъ свою задачу? У васъ труппа очень интеллигентныхъ актеровъ. Если-бъ вы ихъ спросили, какъ вы думаете, чтобы они вамъ отвѣтили?

**Б.** Они сказали бы, что ему ничего не удалось.

**А.** Да. Они думаютъ, что у него слабый характеръ; я же думаю обратное. Мнѣ кажется, это одинъ изъ сильнѣйшихъ характеровъ, когда-либо нарисованныхъ поэтомъ. И, все же, его всегда играли и играютъ не мечтателемъ,—ибо мечтатель можетъ быть сильнѣйшимъ изъ людей, если онъ способенъ имѣть сильныя мечты,—его играли озлобленнымъ, вырождающимся школьникомъ—въ Мюнхенѣ; королевичемъ-эстетомъ, чуть-чуть безумнымъ—въ Англии, или прямо сумасбродомъ—во Франціи.

Но посмотрите, чего добился Гамлетъ; прочтите пьесу и вы увидите, что онъ куда меньше времени употребилъ для достиженія своей цѣли, чѣмъ понадобилось бы современному реформатору для преобразования Англии... Англии, гдѣ дворъ, въ сравненіи съ датскимъ, образецъ чистоты. «Проснись, Англія», восклицаетъ вотъ уже шесть лѣтъ принцъ Уэльскій безъ всякаго толку, а Гамлетъ пробуждаетъ Данію въ теченіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ.

**Б.** Да пробуждаетъ ее... и самъ при этомъ умираетъ.

**А.** Это его методъ, его путь къ достиженію цѣли—вотъ и все.

**Б.** Но все у него случайно. Онъ размышляетъ, мечтаетъ до тѣхъ поръ, пока все само собой не случается.

**А.** Вы такъ думаете? Но размышленія и мечтанія отнюдь не гарантируютъ случайности. Наоборотъ, они скорѣе исключаютъ возможность какого бы то ни было дѣйствія.

Вы, какъ будто, предполагаете, что размышленія Гамлета—размышленія Гильденштерна. Но если вы прочтете пьесу внимательно, то узнаете, что Гамлетъ размышляетъ о справедливости. Рѣшенія Гамлета подобны рѣшеніямъ всѣхъ остальныхъ людей. Онъ рѣшается совершить дурное ради хорошаго. И только во время тѣхъ размышленій, при которыхъ мы не присутствуемъ, рѣшается онъ не совершать дурнаго, и эти рѣшенія воздерживаютъ его отъ необдуманныхъ, поспѣшныхъ поступковъ и помогаютъ судьбѣ, а не случайности, направить Фортинбраса въ необходимый психологическій моментъ въ Данію.

Перев. М. Л—о.



### ЗАГАДКА НАРОДНАГО ТЕАТРА.

**С**ЛУЧАЛОСЬ ли вамъ бывать на спектаклѣ въ народныхъ домахъ и слѣдить за отношеніемъ публики къ тому, что происходитъ на сценѣ? Какъ много страннаго, непонятнаго, съ нашей точки зрѣнія, и даже способнаго вызвать подъ часъ самое искреннее досадливое чувство!

Вотъ, напримѣръ, идетъ «Власть тьмы». Ужъ, кажется, на сценѣ самая настоящая, ничѣмъ не прикрашенная, драма, а между тѣмъ, рѣдкое явленіе проходитъ безъ того, чтобы то тамъ, то сямъ не раздалось самага искренняго смѣшка, а то такъ и цѣлаго взрыва настоящаго веселаго смѣха.

Правда, сейчасъ же за смѣхомъ раздается со всѣхъ сторонъ негодующее шиканіе и смѣхъ сконфуженно смолкаетъ; но проходитъ два, три діалога и снова смѣхъ, да такой хорошій, искренній, что невольно смолкаетъ въ душѣ досада и съ любопытствомъ начинаешь примѣчать, что, именно, и кто вызываетъ смѣхъ, кто смѣется и пр.

Смѣются верхи, простонародье, рабочіе, фабричныя, т.-е., какъ разъ самый настоящій народъ, и при этомъ на лицахъ не замѣчается ни насмѣшливаго выраженія, ни недовольства. Напротивъ, самое искреннее оживленіе и веселое выраженіе лица. Очевидно, люди чувствуютъ себя прекрасно, довольны, наслаждаются и смѣются потому, что очень довольны тѣмъ, что видятъ.

Но чѣмъ же они довольны? Вѣдь, на сценѣ драма, страданіе: жена подсыпаетъ мужу ядъ, парень бросаетъ дѣвушку, а, затѣмъ, на глазахъ у жены живетъ съ полюбовницей и т. д. Чему же радоваться и чему смѣяться?

Лѣзетъ Митричъ на печь, кряхтитъ, поминаетъ Миколу-Милосливаго—и въ публикѣ смѣхъ. Кричитъ отъ страха Анютка—взрывъ смѣха. Реветь Марина, предугадывая, что и ее Никита такъ же скоро броситъ, какъ и ея предшественницу—и въ публикѣ хохотъ, и т. д., безъ конца, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, цѣлый рядъ сценъ, казалось бы, вполне способныхъ вызвать смѣшокъ, проходятъ при гробовомъ молчаніи зрительнаго зала.

Глупая Акулина куражится надъ мачехой, или, разряженная куклой, сидитъ за столомъ, шелкая орѣхи—и ни смѣшка. Говоритъ Никита о томъ, что любитъ бабъ, какъ сахаръ, а зрительный залъ пропускаетъ это мимо ушей. Дерутся Акулина съ Анисьей—и нигдѣ ни смѣшка, не говоря уже о такихъ драматическихъ мѣстахъ, какъ рыданье Никиты, или его мучительный возгласъ:

— Охъ, скушно мнѣ, скушно!

Все это зрительный залъ вслушиваетъ, затаивъ дыханье, но завизжала въ слѣдующей картинѣ полумертвая отъ страха Анютка—и снова дружный, раскатистый хохотъ.

Въ чемъ же дѣло?

Вѣдь, это не случайность. Тотъ же непонятный смѣхъ въ драматическихъ, или совершенно невызывающихъ улыбки мѣстахъ вы слушаете здѣсь на любомъ представленіи, и, стало быть, есть какое-то неразгаданное противорѣчіе въ отношеніи къ сценѣ нашемъ и этого «народа»...

Какъ-никакъ, а передъ нами заманчивая для рѣшенія загадка.

Не беру на себя смѣлости дать ей окончательное рѣшеніе, но думаю, что, всетаки, не мѣшаетъ подѣлиться съ читателемъ кое-какими наблюденіями, которыя я сдѣлалъ, и нѣкоторыми мыслями по поводу этихъ наблюденій.

Беру для примѣра хотя бы то же представленіе «Власти тьмы» въ Введенскомъ народномъ домѣ. Испол-

## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА: „ЖЕНЩИНА И ПАЯЦЪ“.



3-й актъ. „Въ тавернѣ“.

неніе пьесы нестройное. Одни играютъ просто, но искренно, другіе стараются всѣми силами дать непременно мужиковъ и бабъ изъ самой захудалой деревушки. У однихъ говоръ московскій, у другихъ—съ оттънкомъ южнаго. И, вотъ, старательно представляющая деревенскую бабу актриса, съ настоящимъ деревенскимъ бабынъ ревомъ, вызываетъ смѣхъ; говорящій «подъ мужика» Митричъ—тоже, а Анисья, играющая не бабу, а скорѣе замоскворѣцкую купчиху

изъ мелкихъ, и Волжинъ, сосредоточившій свое вниманіе всего больше на искренности тона и передачѣ переживаній, а не на мужицкомъ тонѣ,—эти оба лица почти не вызываютъ смѣшка. Почему? Да не потому ли что первые какъ-никакъ, а всетаки старательно притворяются не тѣмъ, что они есть на самомъ дѣлѣ, т.-е. «ломаютъ камедь», а у вторыхъ эта «камедь» ступшевывается за болѣе ярко выступающимъ переживаніемъ. Но потому ли, что у первыхъ всетаки не хва-

## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА: „ЖЕНЩИНА И ПАЯЦЪ“.



4-ый актъ, 2-ая картина.

таеть силы къ полному перевоплощенію, и слишкомъ видна поддѣлка подъ чужой тонъ, чужую внѣшность и т. п.? И не оказывается ли, въ этомъ случаѣ, «народъ» гораздо болѣе чуткимъ, нежели культурный зритель, мирящийся гораздо легче съ той приближенностью, съ какою всѣ эти бабы и мужики походятъ на настоящихъ мужиковъ и бабъ?

Если же такъ, то не является ли большой ошибкой, что мы такъ легко смотримъ на подборъ артистическихъ силъ для народнаго театра. Не нужно ли сюда еще болѣе тонкаго исполненія, чѣмъ въ самый притязательный интеллигентскій театр? Если же артистъ не чувствуетъ за собою того совершенства въ перевоплощеніи, при которомъ для зрителя онъ будетъ не притворившимся мужикомъ, а самымъ настоящимъ, то не сдѣлаетъ ли онъ гораздо лучше, если, оставивъ въ сторонѣ всякое подчеркиваніе бытового элемента, всѣ силы сосредоточить на передачѣ самаго переживанія, какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, въ роли Никиты г. Волжинъ?

Да и, вообще, быть ли, этнографичность ли нужны прежде всего публикѣ народнаго дома? Не важнѣе ли всего для нихъ, вообще сила и ясность всѣхъ переживаній?

Вопросъ серьезный, потому что вѣдь, какъ-ни-какъ, а эти смѣшки неизбѣжно выбиваютъ зрителя изъ колеи увлеченія драмой, которая развертывается передъ его глазами. Эти смѣшки заставляютъ его ощутительно вспоминать, что онъ видитъ передъ собою не жизнь, не ея отраженіе, а притворство актера, и впечатлѣніе при этомъ, разумѣется, разбивается.

Сергій Глаголь.



## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

„ЖЕНЩИНА И ПАЯЦЪ“.

(Пьеса П. Льюиса).

**К**АКЪ утверждаетъ авторъ, дѣйствіе происходитъ въ странѣ кастанетъ и кружевныхъ мантиль, но позволительно въ этомъ усомниться, такъ какъ это скорѣй Испанія, финансирующая по бульварамъ Парижа и Вѣны, чѣмъ родина Кальдероноваго Донъ-Жуана, чѣмъ страна Франческо Гойи и Бласко Ибаньеса.

Не томной полночью садовъ Севильи, не страстнымъ темпераментомъ необузданной Карменъ, не запахомъ крови и блескомъ стилета пронизана пьеса, а убогой моралью просвѣщеннаго упадочника, развинченнаго буржуа—моралью, искусственно построенной на шаткой основѣ одностороннихъ переживаній. И въ этой драмѣ сказывается весь Льюисъ, приторный авторъ сомнительныхъ романовъ въ родѣ «Афродиты», заведатая кабачковъ, гдѣ пугаютъ доврчивыхъ иностранцевъ гробами, смертью и отвратительнымъ абсентомъ.

Нѣтъ бытового колорита въ самой пьесѣ, нѣтъ въ ней южной, пылкой души, нѣтъ живого, яркаго слова: есть банальныя общія мѣста, сухія фразы, фразы безъ начала и конца. Это не блестящій языкъ Ростана, это не полнозвучная, скульптурная фраза д'Аннунціо, а лишь легкость пера парижскаго фельетониста.

Въ теченіе цѣлаго года, на протяженіи пяти картинъ, дѣвственная и обольстительная Кончита прельщаетъ и му-

чаетъ страстными возможностями богатаго и красиваго свѣтскаго «льва»—кавалера донъ-Маттео. Кончита—«женщина», Маттео—«паяцъ», которымъ—бывшая работница съ фабрики сигаръ играетъ какъ кошка мышью; но, вотъ, въ измученномъ паяцѣ проснулся мужчина: онъ бьетъ женщину и въ женщинѣ просыпается самка и раба, которая должна покориться господину. Мораль ясна: не будь для женщины паяцомъ, а будь плантаторомъ времянь борьбы Сѣвера и Юга. Рѣшительно, въ финалѣ пьесы не хватаетъ чего-то главнаго, послѣдняго; можетъ быть, прямолинейности и дикости Захеръ-Мазоха, который сумѣлъ бы дать великолѣпную сцену съ «хлыстомъ» и звѣрскимъ упоеніемъ болью, не думая даже переносить мѣсто дѣйствія въ Севилью.

Это о пьесѣ и только о ней.

Теперь о постановкѣ. Послѣдняя—одна изъ лучшихъ на сценѣ театра Незлобина. Архитектурные и красочные мотивы художника Арапова даютъ интересные зрительные моменты и, сопровождая фабулу достаточно яркимъ аккомпаниментомъ, создаютъ для игры артистовъ ту обстановку, которой не далъ Льюисъ. Конечно, хотѣлось бы видѣть въ сценической картинѣ Арапова побольше той Испаніи, какую мы видимъ и знаемъ по картинамъ Сальватора Розы, Гойи и Зулоаги, т.-е. больше мрака, грязи, старины, пыльных контрастовъ, рѣзкихъ мазковъ, но и то, что уже дано Араповымъ, сценически интересно и колоритно. Наиболѣе ярко задуманы первый актъ (карнаваль въ Севильѣ) и третій (сцена въ тавернѣ въ Кадиксѣ). Здѣсь особенно удачны сочетанія тоновъ декораціи и костюмовъ, только почему такъ чисты и опрятны пьяные матросы и такъ кукольно изящны трактирные плясуньи: вѣдь, дѣйствіе происходитъ въ матросскомъ кабацѣ, въ пріютѣ гулякъ, гдѣ пьютъ и бьютъ, гдѣ любятъ и ненавидятъ, вплоть до «навахн»?!

Наиболѣе трудная роль въ пьесѣ—это роль героя донъ-Маттео; она такъ не разработана, такъ скудно освѣщена авторомъ, такъ психологически несложна, что исполнителю все время приходится лѣпить фигуру Маттео изъ очень сухого, неблагодарнаго матеріала, и поэтому не вина г. Рудницкаго, что на сценѣ этотъ «левъ» и «пожиратель женскихъ сердецъ» кажется очень вялымъ, скучнымъ и безпомощнымъ. Во всякомъ случаѣ, артистъ долженъ выказать болѣе грубости и силы, ярости и физической энергіи, какъ въ сценѣ у рѣшетки, такъ и въ послѣднемъ дѣйствіи. Гарриксъ или Оллриджъ въ подобные моменты дали бы ярость и страсть тигра, иначе совершенно непонятно, чему, собственно, покорилась Кончита.

Что касается г-жи Юреновой, то артистка рѣшительно побѣдила автора: она отъ себя и изъ себя создала Кончиту—пламенный и увлекательный образъ сопротивляющейся дѣвственницы.

Исполненіемъ этой роли г-жа Юренева доказала, что она артистка немалого діапазона, ибо Бронка въ «Снѣгѣ» Пшибышевскаго и Кончита въ «Женщинѣ и Паяцѣ»—такія же полярности, какъ снѣгъ и пламя. Хороши и оригинальны у Кончиты переходы отъ этого чисто женскаго лукавства, отъ этой кошачьей игры съ душой возлюбленнаго, къ порывамъ гнѣва и бурной страсти, переходящихъ опять въ отказъ и сопротивленіе дѣвственницы, гордой своей чистотой. Законченно-цѣльнымъ и пластичнымъ вышелъ въ исполненіи г-жи Юреновой образъ Кончиты, чему не мало способствовала внѣшность артистки: великолѣпные глаза и полный звучный голосъ. Къ минусамъ Кончиты—Юреновой нужно отнести танцы (сцена въ тавернѣ): слишкомъ мало въ нихъ знойнаго сирокко и легкаго андалузскаго вина, слишкомъ по славянски тяжелы и медлительны они.

Въ костюмѣ Кончиты также необходимо гораздо болѣе экзотики, болѣе контраста чернаго, пунцоваго и золотого—цвѣтовъ черной южной ночи и пышнаго солнца, а въ свадебномъ нарядѣ (сцена у рѣшетки)—болѣе той стильной бѣлизны, которую такъ великолѣпно выдерживаетъ

## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА: „ЖЕНЩИНА И ПАЯЦЪ“.



Рисов. Эльскій.

Репродукція  
воспрещена.

Пересь—г-жа Карпенко.

знаменитая танцовщица Герерро. И, во всякомъ случаѣ, для испанки, гордящейся своей ножкой, неумѣстны лиловые чулки и желтыя туфли русскаго фасона. Но это все мелочи, не нарушающія сценической плѣнительности созданнаго образа.

Отмѣтимъ г-жу Карпенко въ роли матери Кончиты. Артистка дала слегка стилизованный, характерный портретъ «старухи», тщеславной, самовлюбленной, добродушно-глупой и всегда болтливой южанки, напоминающей въ художественномъ комизмѣ своемъ прекрасные портреты Альфонса Додэ.

Большая и трудная работа пришлась на долю Ф. Ф. Комиссаржевскаго. Съ честью выполнилъ онъ ее, хотя такъ легко было впасть въ манерность и шаблонъ. Этого не случилось. Постановка вышла оригинальной и яркой. Массовыя сцены (на карнавалѣ и въ тавернѣ) построены выпукло и стройно, такъ же какъ и дуэты и тріо: Кончиты и Маттео, Кончиты, Біанки и Маттео. Но лучше всѣхъ скомпанована и производитъ наибольшее впечатлѣніе ночная сцена у рѣшетки дома Кончиты. Вообще, сценическая отдѣлка пьесы—тонкая.

У публики пьеса имѣла успѣхъ. Предвидимъ по этому поводу не мало катастрофъ и комедій въ семьяхъ добродѣтельныхъ буржуа: русскія дамы захотятъ стать Кончитами и русскимъ мужьямъ придется изображать—о, ужасъ!—и «паяцовъ» и свирѣпыхъ «мавровъ» одновременно...

Спартакъ.



## „ИЗРАИЛЬ“ БЕРНСТЕЙНА.

ЕЩЕ прежде, чѣмъ эта пьеса моднаго парижскаго драматурга была сыграна на Малой сценѣ, стали говорить и печатать, что ее снимутъ, что только въ уваженіе къ желанію М. Н. Ермоловой будетъ допущенъ одинъ единственный спектакль, и затѣмъ «Израиль» отправится туда же, куда незадолго передъ тѣмъ были отправлены «Наслѣдники» г-жи Хинъ. Нѣкоторые, знавшіе пьесу и ея полнѣйшую «невинность», были даже склонны думать, что всѣ эти слухи—только наивный предбенефисный маневръ. Но скоро стало извѣстно, что, дѣйствительно, одна группа нашихъ патентованныхъ патріотовъ, разлакомившись столь

легкою побѣдою надъ «Наслѣдниками», обратилась куда-то съ ходатайствомъ объ изгнаніи «Израиля», какъ оскорбительнаго для русскаго національнаго чувства, изъ Малаго театра. На генеральную репетицію и потомъ на премьеру публика собралась въ нѣкоторой ажитации. Но тутъ оказалось нѣчто совсѣмъ неожиданное. Если кто и могъ бы почитать себя задѣтымъ пьесой, то никакъ не патентованные патріоты и юдофобы, что у насъ, вѣдь,—синонимы. Ничего непріятнаго господамъ юдофобамъ въ пьесѣ не нашлось; напротивъ, на премьерѣ кое-кто изъ нихъ даже поаплодировалъ посреди перваго акта юдофобскимъ выходкамъ молодого Тибо, его ращамъ во вкусъ салоннаго и жокей-клубскаго антисемитизма... Очевидно, ревнители чистоты Малаго театра и его репертуара всполошились и обратились за защитой по недоразумѣнію, заподозривъ пьесу лишь изъ-за ея имени. А, можетъ быть, они, слышавшіе звонъ, да не знавшіе гдѣ онъ, отнесли на счетъ «Израиля» весь тотъ шумъ и скандалъ, что былъ въ прошломъ сезонѣ поднятъ въ Парижѣ такъ называемой *Camlots du roi* изъ-за другой пьесы того же Бернштейна «*Après moi*». Теперь московскіе Менцели, вѣроятно, уже совершенно успокоились и любятъ фигурами и рѣчами Тибо и его единомышленниковъ изъ клуба на улицѣ *Royale*. Впрочемъ, не изъ-за чего волноваться и ихъ противникамъ, тѣмъ, которые считаютъ, что недостойно театра вносить свою лепту въ дѣло разжиганія національной вражды и травли угнетенной народности. Потому что, сказать правду, беззубыя выходки бернштейновскихъ евреевъ—лепта весьма микроскопическая, да и очень сомнительная. Слова Тибо подрываются въ ихъ «юдофобскомъ значеніи» его же поступками, которые грубостью и немотивированностью настаиваютъ противъ этого воинствующаго антисемита. А главное, весь этотъ «национальный вопросъ», вся тяжба антисемитовъ и филосемитовъ въ пьесѣ Бернштейна—только совсѣмъ случайные приатки, только наивныя украшенія, прицѣпленные къ мелодрамѣ для того, чтобы ей придать видимость серьезнаго, значительнаго произведенія.

Такова обычная манера Бернштейна. Онъ теперь въ Парижѣ—драматургъ en vogue. Его тамъ очень любятъ

## ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА: „ЖЕНЩИНА И ПАЯЦЪ“.



Рисов. Эльскій.

Репродукція  
воспрещена.

„Мерседесъ“—г-жа Щепкина.



большая публика и толпами бѣжитъ на спектакли его пьесъ. Какъ будто въ серьезъ принимаетъ его и парижская театральная критика. Съ годъ назадъ, въ одномъ изъ самыхъ солидныхъ парижскихъ *révues* мнѣ попала цѣлая монографія о «театрѣ Бернштейна». Тамъ, съ важнымъ и многозначительнымъ видомъ, выслѣживалась художественная эволюція этого усерднаго поставщика театровъ, рассказывалась исторія его «идей» и образовъ, характеризовались приемы его творчества и т. д. У насъ такихъ монографій не дождался даже крупный драматургъ. Что-жъ, это только дѣлаетъ честь вниманію и любви французовъ къ своимъ писателямъ. Но читать статью о Бернштейнѣ было всетаки немного смѣшно. Такой сложный и громоздкій критическій аппаратъ приводился въ движеніе для оцѣнки совсѣмъ маленькаго, поверхностнаго автора, который, если совлечь съ его пьесъ маски большихъ идей, хлопотеть только о занятой фабулѣ, о «большихъ», въ парижскомъ смыслѣ, сценахъ, да объ эффектныхъ, выигрышныхъ роляхъ для актеровъ. Съ такими заботами и въ такомъ направленіи написаны всѣ пьесы Бернштейна, — и его «Шквалъ», и его «Воръ», и его «Самсонъ», и, наконецъ, попавшій теперь на Малую сцену и произведшій по недоразумѣнію цѣлую кутерьму, «Израиль». Я называю лишь тѣ пьесы, что игрались на русской сценѣ, игрались въ Москвѣ и, такимъ образомъ, знакомы нашей театральной публикѣ. И «Воръ», и «Самсонъ» шли въ театрѣ Корша, — вотъ настоящій для нихъ, для Бернштейна театръ, вотъ настоящая для нихъ публика. И «Израиль» гораздо больше подходило быть въ этомъ театрѣ, хлопочущемъ прежде всего о занимательности и легкомъ эффектѣ, чѣмъ на Малой сценѣ, которой надлежитъ быть отразительницею лишь значительнѣйшихъ явленій въ новой драматургіи, лишь того, что содержитъ въ себѣ элементы истинной художественности, настоящаго искусства. Если относительно новыхъ пьесъ русскаго репертуара еще можно, хотя и не безъ натяжки, согласиться съ театромъ, что долженъ онъ иногда сознательно понижать мѣру своей художественной требовательности, такъ какъ не можетъ же онъ совсѣмъ отгородиться отъ жизни русской драматургіи, долженъ открывать ей доступъ на свою сцену и, слѣдовательно, поневолѣ мириться съ пьесами мелкими, разъ измельчала отечественная драматургія, — если, говорю я, еще можно признать хотя нѣкоторую резонность въ такихъ разсужденіяхъ, то относительно драматургіи западно-европейской уже отпадаетъ всякая резонность. Передъ этою послѣднею драматургіею у Малаго театра, конечно, нѣтъ такихъ обязательствъ, тутъ онъ ужъ совершенно свободенъ, ничѣмъ не понуждается

мириться съ пьесами маленькими, меленькими, лишь бочкомъ иростроившимися къ литературѣ и искусству. Малый театръ ни въ коемъ случаѣ не долженъ игнорировать новую драматургію Запада, долженъ онъ быть открытъ для лучшихъ ея произведеній, и отолько для лучшихъ, въ которыхъ жнветъ истинная художественность. Никто не подумаетъ возражать, когда Малый театръ вводитъ въ свой репертуаръ Оскара Уайльда, Гауптмана, сѣверныхъ авторовъ; была бы законной и понятной попытка ввести Метерлинка, хотя бы въ наиболѣе «театральной» его пьесѣ—«Принцессѣ Малейнѣ»; было бы вполне естественно видѣть на Малой сценѣ Кнута Гамсуна и т. д. Но Бернштейнъ не изъ тѣхъ, кто могъ бы возбуждать въ русскомъ театрѣ зависть къ французской драматургіи. И нѣтъ основаній Малому театру тянуться къ такимъ пьесамъ, какъ «Израиль».

Я вовсе не о «тенденціяхъ» пьесы говорю, не объ ея идейной сторонѣ,—я выше отмѣчалъ, какого случайнаго характера эта идейность, какъ мало должна она волновать и друзей, и противниковъ, единомышленниковъ и инакомыслящихъ. Идейность пьесы, по моему, въ полной мѣрѣ *quantité négligeable*. Это—соусъ къ мелодрамѣ, и только. Не даромъ же авторъ, въ первомъ актѣ, потративъ много времени на «идеологию», антисемитскую и филосемитскую, списавъ ее вѣрно изъ бойкихъ листковъ, потомъ, со второго акта, уже совершенно объ этой сторонѣ дѣла забываетъ. Будьте любезны мысленно вычеркнуть изъ двухъ послѣднихъ актовъ «Израиля» эту сторону кол-

лизіи, забыть, что настоящій отецъ Тибо—еврей, смѣю васъ увѣрить, въ пьесѣ не придется мѣнять, не въ словахъ, но по существу, ровно ничего. Вотъ лучшее доказательство, что этотъ еврейскій вопросъ въ «Израиль»—ни при чемъ, только совершенно случайный придаatokъ. Снявъ же его, вы получите въ достаточной мѣрѣ скучную и наивную исторію, которую столько уже пользовался театръ въ прежнія времена.

Тибо—не сынъ своего отца, но сынъ давнишняго любовника своей матери (еврея,—это для идейности пьесы). У нихъ должна быть дуэль, по совершенно нелѣпымъ поводамъ, неискусно сочиненнымъ авторомъ. И мать, чтобы предотвратить отцеубійство, чтобы отвести отъ барьера отца и сына, вынуждена открыть тайну своего давняго грѣха и рожденія сына. Весь интересъ «Израиля»—не въ какихъ нибудь юдофильскихъ или юдофобскихъ идеяхъ, не еврейхъ и христіанахъ, а только въ томъ, какъ мать, двадцать лѣтъ почитаемая на вершинѣ непогрѣшимости и святости, всегда носящая лицо святѣйшей богомолки, во всѣхъ вызывающая

#### ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА: „ЖЕНЩИНА и ПАЯЦЪ“.



Кончита—г-жа Юренева.

глубочайшее уваженіе и удивленіе,—какъ она признается сыну въ тайнѣ, и еще въ томъ, какое впечатлѣніе сіе узнаніе произведетъ на сына. Кромѣ этой большой сцены, въ пьесѣ нѣтъ ничего. Есть ненужное предисловіе, въ которомъ клубмены спорятъ неостроумно и поверхностно, о роли евреевъ въ современной Франціи; и есть скучнѣйшее послѣсловіе, которое въ театрѣ всѣ слушаютъ позѣвывая и поглядывая на часы,—скоро ли занавѣсъ, пора домой... Большую же сцену Бернштейнъ ведетъ со значительнымъ внѣшнимъ мастерствомъ, ловкостью и даже блескомъ. Онъ заставляетъ герцогиню выдавать тайну не сразу, не въ одинъ приемъ, а потихоньку, маленькими порціями. Она показываетъ сыну кончикъ правды, потомъ еще кончикъ, еще. И каждый разъ это производитъ и на сына, и на публику эффектъ, каждый разъ авторъ умѣетъ удачно повернуть сцену. Да, на это его взять, кто спорить. Иначе его и не любили бы парижскіе бульвары, которые по части драматургической ловкости весьма избалованы. И, наконецъ, правда обнажается вся. Мать сказала сыну, что онъ—сынъ Гутлиба, сынъ ненавистнѣйшаго ему жида... Сынъ требуетъ, въ припадкѣ отчаянія, въ экстазѣ горя и негодованія, чтобы мать «взяла слова назадъ», чтобы она свою жестокою правду признала ложью. И чрезвычайно эффектенъ заключительный моментъ: мать клянется, что сказала правду: сынъ убѣждалъ, а герцогиня, вся потрясенная, все стоитъ, поднявъ глаза къ небу, и тихо твердитъ: «клянусь, клянусь»...

Эта большая сцена, которой исчерпывается роль герцогини, и привлекла, конечно, вниманіе Малаго театра къ «Израилю». Театръ всегда въ поискахъ роли для М. Н. Ермоловой. Тутъ ему показался настоящій кладъ. Я говорю, какой, на мой взглядъ, цѣнности—этотъ кладъ. Но нѣкоторую сторону артистическихъ силъ тутъ есть, гдѣ приложить. И М. Н. Ермолова блестяще использовала роль, какъ точку приложенія для своего колоссальнаго темперамента, для своей совершенно исключительной нервной силы. Я видѣлъ артистку дважды,—на публичной генеральной репетиціи, которая теперь получила въ Маломъ театрѣ вполне характеръ премьеры, и на первомъ спектаклѣ. Скажу откровенно, генеральная репетиція смутила меня. Я такъ знаю Ермолову и такъ слухъ моей души, моего сердца открытъ для ея игры. Больше чѣмъ за четверть вѣка я не пропустилъ ни одной ермоловской роли; я отчетливо помню всѣ; со многими изъ нихъ связаны мои лучшія театральныя воспоминанія, самыя мнѣ дорогія. По моему, между актеромъ и зрителемъ понемногу налаживается какая-то особая гармонія, оба они точно настраиваются на одинъ ладъ. Я часто думалъ, что вообще, мало принимаютъ къ учету,—особенно когда разбираются въ театральномъ прошломъ, въ популярности прежнихъ, отошедшихъ отъ насъ, актеровъ,—вотъ эту, понемногу налаживающуюся, приспособленность данной зрительской среды къ даннымъ актерскимъ воздѣйствіямъ. Волны, идущія со сцены, иной разъ могутъ проходить совершенно незамѣтно черезъ среду неподготовленную, гдѣ не встрѣчаютъ онѣ воспринимающаго аппарата; но эти же волны оказываютъ свое полное дѣйствіе, когда становится на ихъ пути надлежащій зрительный аппаратъ. Вотъ, совершенно такъ, какъ въ беспроводномъ телеграфѣ волны принимаются только станціей... Игра Ермоловой никогда не шла мимо моей воспримчивости, всегда властно меня подчиняла. Все во мнѣ звучитъ въ отвѣтъ на ея сценическія переживанія, на игру ея лица и ея голоса. Къ большому моему смущенію, на генеральной репетиціи «Израиля» этого не было. И для меня это—неоспоримѣйшій показатель, что игра была какая-то иная, не ермоловская. Пускай это—слишкомъ ужъ импрессионистскій методъ оцѣнки актерской игры,—въ данномъ случаѣ я его считаю вѣрнѣйшимъ. Съ тѣмъ большею радостью воспринимаю я исполненіе Ермоловой на спектаклѣ. Тутъ снова, какъ въ лучшіе ермоловскіе вечера, ярко горѣла ея пламень, сильны и заразительны были всѣ ея чувства. Была она опять истинною царицею театра, и за-

мелькали всякія частичныя возраженія. Образа,—сложнаго сочетанія въ немъ чертъ бытовыхъ, жанровыхъ и чисто-психологическихъ, сочетанія характера и чувствъ,—тутъ дать нельзя. Нѣтъ такого сценическаго таланта, который искупилъ бы, покрылъ своимъ богатствомъ и глубиною нищету и поверхностность авторскаго матеріала. Но нѣсколько отдѣльныхъ чувствъ, которыми живетъ герцогиня-мать въ своей большой сценѣ съ сыномъ, пережито артисткою съ необычайною силою, во всей ермоловской мощи и правдѣ. До этой сцены у герцогини еще двѣ,—съ аббатомъ Сильвіаномъ, которому въдомы всѣ грѣшныя тайны ея прошлаго, и съ отцомъ ея Тибо, евреемъ Гутлибомъ. Въ первой—хорошъ общій фонъ скорби; зритель сразу не только видитъ, но отчетливо чувствуетъ, что какія-то великія страданія лежатъ на этомъ сердцѣ. Вторая, съ Гутлибомъ,—наименѣе у Ермоловой удачная: не очень тутъ чутко ея чувство къ Гутлибу; трудно отвѣтить, что осяло на днѣ ея души отъ былого романа, что изъ того прошлаго поднимается въ ней теперь появленіе героя ея молодой любви. Волнуетъ ли ее и самая эта встрѣча, или только, исключительно, ея исходъ? Впечатлѣніе получается смутное. За то какъ великолѣпна, и ярка, и захватывающе правдива слѣдующая сцена съ сыномъ. И какое большое разнообразіе душевныхъ движеній и ихъ оттѣнковъ даетъ наша артистка! Бернштейнъ, его ремесленное мастерство уходитъ далеко въ тѣнь, заслоненное Ермоловой и ея настоящимъ искусствомъ, большимъ и глубокимъ. Она цѣпляется за всякій намекъ и умѣетъ показать всю бездну страданій этой женщины, умѣетъ заставить забыть, что для автора это только театральные эффекты. По яркости передачи, по силѣ оставляемаго впечатлѣнія, самые драгоценныя — три момента большой сцены: когда матери удается, наконецъ, вырвать у сына обѣщаніе, что онъ не убьетъ Гутлиба, и она, въ приливѣ счастья, цѣлуетъ сыну руку; когда, чтобы успокоить безумную тревогу и ошестившуюся подозрительность сына, она готова уже дать ложную клятву, но не можетъ и признается ему въ самомъ страшномъ; и, наконецъ, заключительная сцена второго акта, о которой я выше уже говорилъ, (клятва) это сдѣланное ею признаніе о рожденіи сына. Силою генія артистки эти клочки «театральной» пьесы и эффектной роли поднимаются до высоты настоящихъ художественныхъ откровеній. За эти страницы исторіи женской души, зритель даже готовъ простить Малому театру «Израиля» и Бернштейна...

Въ пьесѣ есть еще хорошая роль—не образъ, а роль,—юнаго аристократа-антисемита съ семитскою кровью. Идеология его—не только человѣконенавистническая, но и ничтожная; и когда онъ, въ послѣднемъ актѣ, съ презрѣніемъ говоритъ о своемъ діалектическомъ искусствѣ—онъ совершенно правъ. Вслушайтесь повнимательнѣе въ его антиеврейскія филиппики и въ его націоналистскую декламацию,—до чего это убого и дешево, по просту—не умно, не мѣтко, безъ силы и остроты. И какой придуманный поступокъ его въ клубѣ съ Гутлибомъ. Такъ могъ бы написать только авторъ, пародирующий великосвѣтское и клубское юдофобство... А послѣ того, какъ пронеслась буря, послѣ того, какъ узналъ антисемитъ, что онъ—семитъ,—какъ вяло и скучно унылъ и мало уменъ его споръ съ аббатомъ, желающимъ отвести его отъ самоубійства и привлечь въ монастырь... Но во второмъ актѣ есть хорошая роль. Тибо проходитъ черезъ рядъ чувствъ, узнаетъ всю страшную глубину отчаянія, и ему даны авторомъ слова, въ которыхъ укладываются сильныя чувства. Къ сожалѣнію, г. Максимовъ, играющій Тибо,—артистъ именно безъ сильныхъ чувствъ, безъ непосредственныхъ искреннихъ переживаній, актеръ больше внѣшней позы и декламации. Онъ умѣетъ дать недурную внѣшнюю оболочку Тибо, онъ недурно говоритъ трескучія фразы въ сценахъ въ клубѣ; но онъ не загорается чувствами, во всякомъ случаѣ, не даетъ почувствовать ихъ

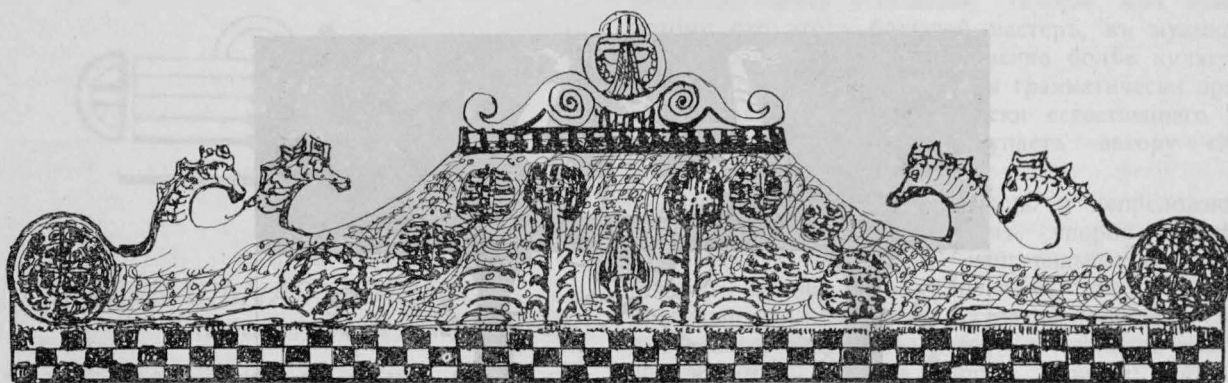
горнія. И потому совсѣмъ не трогаеть, хотя его судьба еще ли не плачевна, и хотя исполнитель приводитъ въ движеніе весь механизмъ театральнаго пафоса. Холоденъ этотъ пафосъ.

Остальное въ пьесѣ уже совершенно неинтересно. Нѣтъ образовъ, нѣтъ ролей,—только какіе-то статисты фабулы или статисты идей. И все искусство, все стараніе А. И. Южина, игравшаго на премьерѣ отца Сильвіана, не помогли ему обратить этого послѣдняго въ лицо, интересное жизнью. Артистъ, въ спорѣ аббата и Тибо въ третьемъ актѣ, говорилъ съ большою силою убѣжденности. Но то, что приходится ему говорить, слишкомъ мелко и блѣдно; заинтересовать, даже въ отличнѣйшей передачѣ, не можетъ. Когда же, на генеральной репетиціи, Сильвіана изображалъ г. Айдаровъ и говорилъ какимъ-то погасшимъ голосомъ, точно шепталъ слова молитвъ,—этотъ диспутъ аббата и Тибо вышелъ и совсѣмъ усыпительнымъ.

Гутлиба, того отца-еврея, изъ-за котораго весь сыр-боръ загорѣлся, играетъ г. Бравичъ. Какъ всегда, въ его игрѣ много простоты, есть оригинальность; артистъ ненавидитъ театральные шаблоны, бѣжитъ ихъ. Но на этотъ разъ исполненіе его не вполне удачно. Во-первыхъ, напрасно все

оно проведено на очень уже глухихъ нотахъ, такъ что мѣстами рѣчь начинаетъ переходить совсѣмъ въ гулъ. А главное, не вѣрный данъ обликъ Гутлибу. Вѣдь, онъ—крупная величина, онъ—человѣкъ и большого ума, и большихъ чувствъ, и большого вліянія; онъ—во главѣ антиклерикальной кампаніи. Гутлибъ г-на Бравича—человѣчекъ маленькій, сѣренькій, скорѣе—жалкій, чѣмъ сильный, безъ признаковъ горячихъ страстей и подчиняющей властности. Въ первой картинѣ, въ встрѣчѣ съ наглымъ Тибо, онъ и совсѣмъ какой-то забитый. Правда, онъ потомъ самъ говоритъ про эту встрѣчу: «я былъ жалокъ и ничтоженъ», но исполнитель очень ужъ широко использовалъ это указаніе. Думается, было бы много вѣрнѣе, да и эффектнѣе, если бы наглые выходки Тибо поднимали въ Гутлибѣ протестующія чувства, но онъ не давалъ бы имъ воли, подавляя ихъ въ себѣ. Самое интересное въ его исполненіи—третій актъ, гдѣ онъ съ такою страстностью силится вырвать сына-обидчика изъ цѣпкихъ лапъ софизмовъ. Но пьеса и роль уже пришли къ концу, оставленное раньше впечатлѣніе уже не оправдимо...

Н. Эфросъ.



## МУЗЫКА.

### ИСПАНСКАЯ МУЗЫКА.

Въ теченіе послѣднихъ столѣтій Испанія почти ничѣмъ не проявила себя въ сферѣ искусства и культуры, живя отзвуками славы давно минувшихъ временъ, когда имена Сервантеса и Кальдерона, Мурильо и Веласкеза гремѣли на всю Европу. Только за послѣднія десятилѣтія художественная жизнь по ту сторону Пиреней опять пробудилась, затронувъ на этотъ разъ и область музыки, которая въ Испаніи до тѣхъ поръ пребывала въ полномъ забвеніи.

Что Испанія до нашихъ дней не дала еще сколько-нибудь выдающихся композиторовъ, это особенно странно въ виду того, что она въ музыкальномъ отношеніи поставлена въ особенно благоприятныя условія. Испанія обладаетъ весьма характернымъ и оригинальнымъ народнымъ музыкальнымъ творчествомъ, сохранившимся до нашихъ дней почти во всей своей неприкосновенности и поражающимъ богатствомъ мелодій и разнообразіемъ ритмовъ. Въ этомъ отношеніи Испанія не имѣетъ соперницъ среди другихъ странъ Европы, исключая одну только Россію.

Не мѣшаетъ вспомнить, что первымъ крупнымъ музыкантомъ, обратившимъ серьезное вниманіе на самобытность и богатство испанской народной музыки, былъ именно русскій, тотъ самый, который и для своего отечества явился родоначальникомъ классическаго музыкальнаго творчества, т.-е. никто иной, какъ Михаилъ Ивановичъ Глинка. Изъ «Записокъ» Глинки мы знаемъ, что Испанія была завѣтной страной его дѣтскихъ и юношескихъ мечтаній. Влекло его туда какое-то бессознательное стремленіе, но менѣе всего онъ, во всякомъ случаѣ, думалъ объ испанской музыкѣ. Когда онъ, наконецъ, попалъ въ страну мантилій и кастаньетъ, то его съ самаго начала глубоко поразила свѣ-

жесть и оригинальность испанскаго народнаго музыкальнаго творчества. Во время своего двухлѣтняго пребыванія въ Испаніи Глинка все болѣе и болѣе увлекался національными напѣвами испанцевъ. Онъ тщательно записывалъ игру и пѣніе всякихъ гитаристовъ, народныхъ плясуновъ и пѣвцовъ, которыми постоянно окружалъ себя. Плодами этого увлеченія явились его двѣ гениальныя испанскія увертюры «Арагонская хота» и «Ночь въ Мадридѣ») — первые опыты «испанской» музыки въ серьезной музыкальной литературѣ. Къ сожалѣнію, Глинкѣ удалось использовать только незначительную часть записанныхъ имъ испанскихъ мелодій. Мечта объ испанской оперѣ не была осуществлена Глинкой. Одну изъ написанныхъ темъ (маршеобразную, въ *c-dur*) онъ потомъ сообщилъ Балакиреву, который воспользовался ею въ своей «Испанской увертюрѣ».

Мастерство Глинки въ обработкѣ испанскихъ народныхъ напѣвовъ, крайне трудныхъ для правильной гармонизаціи, было достигнуто, если не превзойдено, только однимъ Бизе. Если прибавить сюда еще «Испанскую рапсодію» Листа и «Испанское Каприччіо» Римскаго-Корсакова, то вся «испанская» музыкальная литература исчерпана. Именъ испанскихъ композиторовъ въ ней нѣтъ.

Для «домашняго обихода» въ Испаніи, конечно, всегда существовала своя собственная музыкальная литература. Но творческія силы испанскихъ композиторовъ были недостаточно велики, для того, чтобы проложить ихъ сочиненіямъ дорогу за предѣлы отечества. Испанія подарила намъ покаместъ только двухъ музыкантовъ-исполнителей, которые завоевали себѣ всемірную извѣстность. Это—два знаменитыхъ Пабло Сарате и Казальсъ, композиторское дарованіе которыхъ совершенно ступеньвается предъ ихъ виртуознымъ гениемъ.

Четвертое очередное симфоническое собрание филармонического общества было посвящено исключительно сочинениям современных испанских композиторов. Этой оригинальной идеей мы, очевидно, обязаны А. Зилоти, с которыми филармоническое общество проходит весь этот концертный сезонъ рука объ руку. Судя по исполненнымъ въ этомъ концертѣ сочинениямъ, испанская музыка поднялась на значительно большую высоту, чѣмъ въ недавнемъ прошломъ, однако не достигла еще уровня, обеспечивающаго ей полное равноправіе въ «европейскомъ концертѣ». Наиболее интересныхъ изъ представленныхъ намъ Филармоніей испанскихъ композиторовъ, оказался дель-Кампо. Въ его симфонической поэмѣ къ «Божественной комедіи» замѣтны серьезныя намѣренія. Къ сожалѣнію, администрація филармоническихъ концертовъ не сочла нужнымъ ознакомить публику съ подробной программой этого сочиненія, такъ что о художественныхъ замыслахъ автора пришлось только догадываться. Нѣсколько легкомысленно настроены «Мурсійская сюита» Казаса и оркестровыя сочиненія Альбениза. Эта музыка нерѣдко подходит вплотную къ пошибу, со-

вершенно недопустимому въ серьезномъ концертѣ. Изъ сюиты Казаса слушатели, между прочимъ, узнали къ своему высшему удивленію, что знаменитый «матчишъ» ничто иное, какъ «классическій» народный испанскій танецъ „Parrandas“.

Наиболѣе отрадное впечатлѣніе оставила пикантная и разнообразная ритмика всей этой испанской музыки. «Национальный колоритъ» сквозилъ, конечно, во всѣхъ сыгранныхъ пьесахъ. Надолблительность его однако смягчалась довольно интересной гармонизаціей и яркой инструментальной, пользующейся всѣми эффектами современного оркестра.

Е. Фернадець Арбосъ дирижировалъ сочинениями своихъ соотечественниковъ съ большимъ южнымъ вѣію, хотя и не всегда съ достаточной увѣренностью. Небольшой, но чрезвычайно нѣжный и красивый тонъ извлекалъ изъ своего инструмента скрипачъ А. Ривардъ—Саразате еп miniature. Сыгранныя имъ три пьесы дирижера Арбоса представляли довольно красивую, хотя тоже нѣсколько легковѣсную музыку.

Риземанъ.

#### РУССКІЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ.



Рисунокъ Paul Iribe.

В. Нижинскій (Аполлонъ).

#### „ТАНГЕЙЗЕРЪ“ ВЪ ОПЕРѢ ЗИМИНА.

Есть два рода художественной критики: относительная и абсолютная. Первая говоритъ о томъ, что лучше и что хуже, вторая—что хорошо и что плохо. Вся наша музыкальная пресса, не исключая и нижеподписавшагося, занимается исключительно первымъ родомъ критики. Не только занимается, но вынуждена заниматься, въ виду тѣхъ условий, въ которыя она поставлена. Хотѣлось бы хоть разъ по поводу одной какой-либо постановки примѣнить второй методъ, но... поневолѣ останавливаешься передъ ужасающими выводами, къ которымъ онъ неизбежно приводитъ. «Относительно» приемлемое исполненіе почти всегда рушится подъ напоромъ требованій «абсолютной» точки зрѣнія.

Все это особенно примѣнимо къ исполненію оперы, такъ какъ художественная форма оперы по существу выдерживаетъ только относительную оцѣнку. Бываютъ приближенія, отдаленія, но достижения нѣтъ. Къ такимъ рѣдкимъ и по тому тѣмъ болѣе цѣннымъ «приближеніямъ» относятся, между прочимъ, оперы Вагнера.

Что же мы видимъ, напримѣръ, при постановкѣ оперы «Тангейзеръ» на сценѣ Солодовниковскаго театра? Въ декорацияхъ и костюмахъ—ни правдоподобности, ни фантастики. Что представляла изъ себя вакханалія первого дѣйствія? Семейный bal ragé второразряднаго клуба? И неужели кто-нибудь могъ повѣрить, что изящно возлежавшіе на кушеткѣ слѣва люди были—Венера и Тангейзеръ?

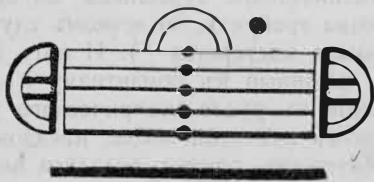
А чувства, проявленные исполнителями? Да, впрочемъ, такихъ чувствъ вообще не было. За то были попытки «дѣлать» чувства. Но, опять таки, кто могъ въ нихъ повѣрить? Развѣ такъ любящая женщина старается удержать любимаго человека, какъ Венера удерживала Тангейзера? Развѣ такъ встрѣчаютъ дорогого друга, какъ Тангейзеръ встрѣтилъ Вольфрама? Развѣ такъ высказывается благородное возмущеніе, какъ проявили его всѣ эти «миннезенгеры» при страстной пѣсни пѣвца любви? Можетъ быть, все это были попытки «символизаціи» чувствъ?!.. Но пустота—не символъ. Что же касается музыки: развѣ оркестръ, ни по качеству, ни по количеству не соотвѣтствующій требованіямъ Вагнеровскихъ партитуръ, можетъ, вообще, выдержать «абсолют-

ную» оцѣнку? Но... оставимъ въ сторонѣ всякій художе- ственный абсолютизмъ.

Оркестръ Зимина подѣ управленіемъ капельмейстера Плотникова игралъ не хуже и не лучше обыкновеннаго. Опера заучена твердо. Хоръ, солисты поютъ болѣе или менѣе вѣрно и увѣренно. Составъ исполнителей первыхъ ролей (Тангейзеръ, Елизавета)—второразрядный, вторыхъ ролей (Вольфрамъ, Виттерольфъ)—перворазрядный. Карже- винъ—Тангейзеръ въ сценическомъ отношеніи очень слабъ, въ вокальномъ—сильнѣе. Г-жа Милова—Елизавета иногда настолько тремолтируетъ, что мѣстами никакъ нельзя разобрать въ мелодическомъ рисункѣ ея кантиленъ. Мало вдохновенный Вольфрамъ—г. Шевелевъ. Голосъ его звучитъ по всегдашнему хорошо. Остальные участвующіе болѣе или менѣе на своихъ мѣстахъ, пополняя, каждый по своему, общее впечатлѣніе опернаго спектакля, средняго, по качеству, типа. Свѣтлымъ пятномъ на общемъ сѣромъ фонѣ явилось исполненіе г-жей Турчаниновой крошечной роли пастуха.

Вотъ моя дань «относительной» критикѣ.

Риземанъ.



## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ.

С.-Петербургъ, 14 ноября 1911 г.

«Хованщина».—Крупное событіе дня—постановка на Марининской сценѣ «Хованщины» Мусоргскаго. Въ полномъ смыслѣ слова душою этого событія явился Шаляпинъ: косвенно и прямо, онъ оказался инициаторомъ, вдохновителемъ и осуществителемъ дѣла, давно уже ждавшего своей очереди. Явный успѣхъ «Бориса Годунова» съ Шаляпинымъ несомнѣнно способствовалъ постановкѣ и второго большаго произведенія Мусоргскаго. Слѣдуетъ признать, что она вышла весьма удачной,—если не придирается къ мелочамъ: подѣ руководствомъ и при личномъ участіи Шаляпина наша казенная сцена много и продуктивно поработала, чтобы представить «Хованщину» въ возможно выгодномъ освѣщеніи. И все же, мнѣ кажется, въ наши дни трудно рассчитывать на прочный, продолжительный успѣхъ этой «народной музыкальной драмы»,—несмотря на печать подлинной гениальности, которою она отмѣчена.

Творчество Мусоргскаго, личности положительно трагической,—типичнѣйшій документъ незадачливаго образованія и положенія русской музыкальной драмы, не знающей постепенства европейской эволюціи и слагающейся случайно, безсознательно, порывами и скачками, съ постоянными уклонами въ ту или другую сторону. Въ русскихъ операхъ разсѣяно много хорошей, даже замѣчательной музыки, но хорошихъ оперъ, т.-е. настоящихъ музыкальныхъ драмъ, у насъ почти нѣтъ въовсе.

«Хованщина», не менѣе «Бориса», показываетъ, что Мусоргскій былъ отъ природы надѣленъ огромнымъ музыкально-драматическимъ талантомъ, въ которомъ весьма сильно ощущаются специфическій нервъ и темпераментъ. Широкой и яркой мелодіе этого композитора, его могучіе и характерные ритмы инстинктивно тяготѣли къ сценѣ, къ сценическому воплощенію. Главное, безцѣнное преимущество Мусорг-

скаго, по сравненію съ подавляющимъ большинствомъ другихъ русскихъ композиторовъ, заключалось въ томъ, что онъ всѣмъ своимъ музыкально-поэтическимъ существомъ чувствовалъ живую связь слова съ музыкой: его вокальная рѣчь,—какъ въ речитативѣ, такъ и въ кантиленѣ аріозо или пѣсни,—отличается поразительной правдивостью. Въ самомъ дѣлѣ, декламация Мусоргскаго достигаетъ той естественности и, слѣдовательно, красоты, которой до сего времени такъ мало въ русской вокальной литературѣ вообще, при всѣхъ чисто-музыкальныхъ красотахъ послѣдней. Я имѣю въ виду внутреннюю, психологическую связь слова съ музыкой, но и съ внѣшней, ритмико-грамматической стороны, декларация «Хованщины» (какъ и «Бориса») безупречна: рѣдчайшія исключенія легко объясняются, какъ случайные недосмотры,—особенно если принять во вниманіе, что Мусоргскій оставилъ свою музыку незаконченной и неотдѣланной. Римскій-Корсаковъ, превосходно инструментовавшій ее и приведшій всю партитуру въ порядокъ, вокальныя строки «Хованщины» оставилъ, по счастью, неприкосновенными въ декламационномъ отношеніи; говорю «по счастью», потому что этотъ большой мастеръ, въ музыкально-техническомъ смыслѣ несравненно болѣе культурный, чѣмъ Мусоргскій,—со стороны грамматически правильной декламации и драматически естественнаго пѣнія, наоборотъ, безконечно уступаетъ автору «Хованщины».

Это до такой степени вѣрно и непреложно, что если у Мусоргскаго, скажемъ, упорно повторяется какая-нибудь кажущаяся неправильность вокальной рѣчи, то можно быть увѣреннымъ, что это есть неправильность намѣренная, характеристичная. Старика Хованскаго, на примѣръ, авторъ заставляетъ постоянно приговаривать „Спаси, Богъ“, причемъ въ словѣ „спаси“ первый слогъ всегда ставитъ на сильное время такта, а второй—на слабое: онъ, очевидно, сознательно желаетъ для Хованскаго неправильнаго акцента, именно „спаси“, а не спаси“, съ главнымъ упоромъ на слово «Богъ». Такимъ образомъ, исполнитель этой роли на первомъ представленіи самъ дѣлалъ грубую ошибку, стараясь выйти изъ ритма ради «правильнаго» акцента.

Кромѣ декламационной красоты, присущей всѣмъ вообще партіямъ «Хованщины» и дѣйствующей обаятельно, независимо отъ качества распѣваемыхъ словъ,—сама мелодика этого произведенія, сосредоточенная преимущественно въ вокальныхъ партіяхъ, подкупаетъ непосредственностью, живой проникновенностью своего драматизма и лиризма. Въ этомъ отношеніи особенно выдѣляется партія Марѣы. Затѣмъ, здѣсь, какъ и въ «Борисѣ», Мусоргскому чрезвычайно удалась хоры,—то поражающіе своей энергіей и широкимъ размахомъ (подгулявшіе стрѣльцы), то чарующіе своей плавной нѣжностью (женское «величаніе» въ четвертомъ актѣ), то захватывающіе своей глубокой мистичностью (хоры раскольниковъ). Располагая лишь простѣйшими музыкальными средствами, авторъ удивительно умѣетъ создать и вызвать у слушателя желаемое настроеніе: какъ прекрасно оркестровое вступленіе въ драмѣ, этотъ «разсвѣтъ на Москвѣ-рѣкѣ»,—поэтичная звуковая картинка, необыкновенно колоритно передающая настроеніе пробуждающагося утра въ нашей старой столицѣ!

Указанныя достоинства музыки «Хованщины» настолько существенны и ярки, что заставляютъ, до извѣстной степени, мириться съ технической слабостью композитора, съ примитивностью всей его музыкальной фактуры,—съ этими цѣпями, по рукамъ и ногамъ скованными Мусоргскаго въ его творчествѣ. Слушая

музыку «Хованщины» и наслаждаясь ею, вы, в то же время, с невольной горечью думаете: вотъ, гениальный талант-самородокъ, который могъ-бы дать великое, не страдай онъ чисто-россійской безхарактерностью и слабоволіемъ, не поддайся онъ пагубному вліянію «духа времени» и среды, вѣровавшей исключительно въ «нутро», и съ презрѣніемъ относившейся къ школѣ и эрудиціи!—Впрочемъ, не въ музыкально-технической неумѣлости главный трагизмъ Мусоргскаго, какъ сценическаго композитора: съ этой неумѣлостью, повторяю, еще можно мириться,—тѣмъ болѣе, что дефекты его музыкальнаго письма и въ «Борисѣ», и въ «Хованщинѣ» по возможности сглажены и исправлены Римскимъ-Корсаковымъ, который своей тщательной обработкой выдвинулъ въ музыкѣ Мусоргскаго все, что въ ней есть цѣннаго. Нѣтъ, трагизмъ автора «Хованщины», какъ сильнѣйшаго представителя русской музыкальной драмы, идетъ дальше и глубже! Весь ужасъ въ томъ, что и онъ, подобно другимъ нашимъ опернымъ композиторамъ, неудержимо стремясь къ сценѣ,—съ крайней, непонятной наивностью относился къ самому существу театральной пьесы, выявляемой въ звукахъ,—къ ея идеѣ и структурѣ. Со времени Глинки у насъ установилось фатальное убѣжденіе, что и въ театрѣ музыка «все спасетъ» и «все оправдаетъ»: отсюда—случайные, первые попавшіеся подъ-руку безыдейные «сюжеты» и произвольная, безпомощно-неумѣлая кройка ихъ; отсюда, въ результатѣ,—недомуѣніе сознательнаго зрителя и... неизбежно двусмысленное положеніе большинства русскихъ оперъ! Чѣмъ-нибудь да объясняется, въ самомъ дѣлѣ, что онѣ такъ и не прививаются за-границей, несмотря на явныя достоинства музыки! Пора бы бросить утѣшительный предрасудокъ, что тутъ виновата пресловутая «особенность» русской жизни, оказывающейся менѣе понятной, чѣмъ жизнь японцевъ или древнихъ египтянъ,—пора бы взглянуть въ самую суть вещей! Вспомнимъ «Руслана», этотъ прообразъ русской оперы: гениальная музыка, призванная служить какой-то ребяческой, никому и ни въ какомъ смыслѣ не интересной чепухѣ, идти рука-объ-руку съ какой-то невозможной поддѣлкой подъ эпосъ или сказку,—это ли не бѣдствіе, это ли не тяжелое униженіе музыки и всѣхъ ея театралныхъ жрецовъ?!

Въ данномъ случаѣ роковую роль сыгралъ покойный Стасовъ,—пламенный, но безсознательный и безтолковый диллетантъ въ искусствѣ, будившій «стоячее болото», и открывавшій «родники», но нерѣдко направлявшій ихъ Богъ знаетъ куда: Стасовъ, упорно предлагавшій Чайковскому совсѣмъ неподходящаго «Отелло», легкомысленно предложилъ Мусоргскому сюжетъ, съ которымъ тотъ, конечно, не совладалъ и не могъ совладать.

\*\*

Да, «Хованщина» блещетъ и декламационной правдивостью, и мелодико-ритмической выразительностью, и опредѣленностью музыкальных настроеній. Но все это, съ одной стороны, только элементы драмы, а съ другой—только драматическіе эпизоды. А гдѣ же сама драма?—Ея нѣтъ вовсе, потому что никоимъ образомъ нельзя считать идейной, или хотя бы исторической драмой тѣ куски и клочки сценической «политики», которые мы видимъ въ «Хованщинѣ».

Прежде всего надо сказать, что вообще политика—матерія сугубо реальная, продуктъ «железнаго» *um rap excellence*. Музыка же есть идеальнѣйшее изъ искусствъ, дѣйствующее непосредственно на наши чувства и воображеніе. Поэтому политика и музыка могутъ соприкасаться лишь постольку, поскольку первая, вопреки своей природѣ, способна разжечь человѣче-

скія страсти и заставить чувства доминировать надъ разумомъ. И, дѣйствительно, въ исторіи народовъ мы знаемъ цѣлыя эпохи, когда политическая борьба и политическія интриги доводили людей до фанатизма, до экстаза, до полного самозабвенія,—въ особенности, если къ политикѣ примѣшивались вопросы религіи и вѣры. Такія эпохи историки называютъ «смутными».

Одною изъ многочисленныхъ смутныхъ или переходныхъ эпохъ въ многострадальной исторіи нашей родины была эпоха правительницы Софьи, первыхъ самостоятельныхъ шаговъ Петра и стрѣлечихъ бунтовъ. Новая Русь только что собралась съ силами и разсправляла крылья, а Русь старая, почуявъ кончину, поставила на своемъ знамени «древнее благочестіе» и съ рѣшительностью отчаянія боролась не на животь, а на смерть съ надвигавшейся со всѣхъ сторонъ «новизной».

Это, богатое интересными характерами, повышенными страстями и многообразнымъ «дѣйствіемъ», время, породившее безумцевъ вроде Никиты Пустосвята и закалившее стальную волю Петра,—очень соблазнительно для сценическаго художника, но его драматическая обработка требуетъ, во всякомъ случаѣ, огромнаго спеціального мастерства \*). И вотъ Мусоргскій, отъ природы склонный къ романтизму и фантастикѣ, но направленный въ русло историческаго реализма,—взялся за сюжетъ изъ этой эпохи, предложенный ему Стасовымъ. Матеріаль, однако, оказался положительно необъятнымъ, и нашъ композиторъ никакъ не могъ сладить съ нимъ, не умѣя даже отдѣлать существенное отъ третьестепеннаго и придать своей пьесѣ сколько-нибудь стройную и цѣльную форму,—пока смерть, наконецъ, не прервала этихъ безнадежныхъ попытокъ. Въ итогѣ, авторъ набросалъ нѣсколько quasi-историческихъ характеровъ и намѣтилъ нѣсколько сильныхъ драматическихъ моментовъ; но все это такъ и осталось въ сыромъ видѣ,—въ отрывкахъ и эскизахъ, не имѣющихъ почти никакой внутренней и внѣшней связи: это не драма, а случайное чередованіе отдѣльныхъ сценъ и «выходовъ», оставляющее весьма смутное, неопредѣленное впечатлѣніе и не выдерживающее самой снисходительной критики.

Мы очень любимъ подсмѣиваться надъ ходульностью и условностью итальянскихъ оперъ, но, вѣдь, нельзя же не признать, что даже въ какой-нибудь захудалой «Фавориткѣ» или «Риголетто» радости и страданія героевъ намъ понятнѣе и способны болѣе затронуть насъ, чѣмъ въ «Хованщинѣ»!

И не въ томъ бѣда, что здѣсь мало подлинной исторіи, исторической правды: драматургъ самъ можетъ создавать исторію. Уже значительно хуже, что дѣйствующія лица «Хованщины» говорятъ на какомъ-то странномъ, стилистически невыдержанномъ и просто «любительскомъ» языкѣ: Марѳа, наприимѣръ, употребляетъ выраженія вроде «пріять вѣнецъ славы вѣчныя» и тутъ же рядомъ произноситъ такую «оперную» фразу, какъ «вспомни свѣтлый мигъ любви!» Но и это еще поль-бѣды. Настоящая бѣда именно въ томъ, что мы не можемъ въ серьезъ заинтересоваться драмой, гдѣ нѣтъ никакой завязки, гдѣ развязка такъ искусственна и внезапна, гдѣ слабо очерченные герои случайно появляются на сценѣ и также случайно исчезаютъ, иной разъ безслѣдно,—наприимѣръ, Эмма, Голицынъ, Сусанна: первая изъ нихъ показывается только въ первомъ дѣйствіи, второй—только во второмъ, третья—только въ третьемъ.

\*) Чтобы не уклоняться въ сторону, я не касаюсь здѣсь вопроса о пригодности исторіи вообще для музыкальной драмы,—вопроса, рѣшеннаго Вагнеромъ, какъ извѣстно, отрицательно.

Сравнительно интереснѣе, живѣе и понятнѣе другихъ вышелъ у Мусоргскаго старикъ Хованскій: его высокомеріе, спѣсь и умственная ограниченность вырисовываются довольно опредѣленно. Но его сынъ Андрей—лицо ничтожное, самый безцвѣтный оперный любовникъ. А что такое этотъ «европеецъ» Голицынъ или этотъ темный Шакловитый? Какіе-то гнусные и, главное, сбивающіеся другъ на друга негодяи, принадлежащіе къ разнымъ партіямъ, но, въ равной мѣрѣ, между доносомъ и убійствомъ, скорбящіе о бѣдствіяхъ «злосчастной Руси»—что уже само по себѣ производитъ крайне фальшивое впечатлѣніе. Кстати, арія-молитва Шакловитаго, кажущаяся вставнымъ опернымъ номеромъ, съ обязательной высокой нотой въ концѣ,—едва ли не самое слабое и по музыкѣ мѣсто въ «Хованщинѣ».—Затѣмъ, помимо ряда еле намѣченныхъ, совсѣмъ уже неинтересныхъ лицъ, остаются главные герои,—главные по количеству отведенной

вауетъ эту «Беліала и бѣсовъ угодницу», забывъ свою старческую немощность. Во всякомъ случаѣ, сцена самосожженія,—психологически недостаточно мотивированная и не объясняемая нагляднымъ развитіемъ дѣйствія, такъ какъ этого развитія вовсе нѣтъ,—производитъ впечатлѣніе грубаго и тяжелаго театральнаго эффекта.

Но Шаляпинъ дѣлаетъ чудеса и заставляетъ-таки интересоваться своимъ Досиѣемъ! Когда этотъ артистъ съ такимъ совершенствомъ декламируетъ Мусоргскаго, то лобуешься и наслаждаешься каждымъ даннымъ моментомъ и каждымъ даннымъ штрихомъ изображенія, забывая обо всемъ остальномъ. Уже сама его стильная иконописная фигура дѣйствуетъ на зрителя неотразимо!—Можно, конечно, критиковать и отмѣтить, что Шаляпинъ не исправилъ, т.-е. не прибавилъ отъ себя ничего, чтобы сдѣлать актъ самосожженія сколько-нибудь естественнымъ: его Досиѣй медленно,

#### РУССКІЙ БАЛЕТЪ ВЪ ПАРИЖѢ.



Рисунокъ Paul Irbé.

В. Нижинскій. (Аполлонъ).;

имъ музыки,—старецъ Досиѣй и Марѳа. Последняя—личность очень загадочная. Она и фанатичная раскольница (однако, съ насмѣшкой отзывающаяся о духовной «книжности»), и колдунья, весьма точно предсказывающая «на водицѣ» судьбу, и отверженная любовница, жаждущая живьемъ сгорѣть съ возлюбленнымъ, которому она послыла уже съ самаго начала. Всѣ эти качества ея не связаны между собой и не развиты: Марѳа, какъ и другіе, даны только отдѣльными сценами съ проникновенной музыкой. Могутъ ли страданья подобнаго существа возбуждать наши симпатіи и волновать насъ?—То же приходится сказать и о старцѣ Досиѣѣ, ничѣмъ существеннымъ себя не проявляющемъ и неожиданно приходящемъ къ идеѣ массоваго самосожженія. Да можетъ ли столь кроткій старецъ, то и дѣло возстающій противъ «бѣснованія», подвигнуть людей на такое ужасное изувѣрство? Нѣтъ, этого скорѣе могъ бы добиться какойнибудь «бѣснающийся» Иліодоръ, а не тихій и скорбный Досиѣй Мусоргскаго! Впрочемъ, и онъ невыдержанъ: въ третьестепенной сценѣ со старухой Сусанной онъ вдругъ довольно энергично, по-иліодоровски, отчитываетъ

«благодно» поджигаетъ восковой свѣчкой костеръ, на которомъ люди покорно ждутъ своей участи, и затѣмъ самъ степенно восходитъ на этотъ костеръ... Но вѣдь искать въ «Хованщинѣ» драматической или психологической логики все равно было бы тщетно.

Шаляпинъ не только самъ далъ нѣсколько великолѣпныхъ, картинныхъ моментовъ, но вдохновилъ и всѣхъ остальныхъ исполнителей, выяснивъ каждому,—какъ декламировать, какъ держаться, какъ создавать живописныя ситуаціи. Онъ показалъ себя замѣчательнымъ режиссеромъ,—все или почти все, что можно сдѣлать изъ ролей «Хованщины», на этотъ разъ сдѣлано; и если у нѣкоторыхъ артистовъ страдаетъ дикція,—коренной и весьма существенный недостатокъ многихъ нашихъ пѣвцовъ и особенно пѣвицъ,—то тутъ режиссеръ уже не причемъ. Голоса же для всѣхъ партій нашлись соотвѣтственные. Превосходно поютъ хоры, отлично аккомпанируетъ пѣвцамъ г. Коутсъ. За исключеніемъ нѣсколько небрежныхъ, но все же очень талантливыхъ декораций г. Коровина (прекрасенъ ночной пейзажъ послѣдняго дѣйствія,—скитскій лѣсъ), во всѣхъ деталяхъ постановки пріятно даютъ себя

чувствовать заботливость прикосновенных къ дѣлу лицъ. И тѣмъ не менѣе, нельзя не опасаться за судьбу «Хованщины», за ея чудесную, трогательную музыку! Когда Шаляпинъ уйдетъ и его личное обаяніе исчезнетъ, врядь ли эта «народная драма» долго удержится въ репертуарѣ... Грустно подумать, что вмѣстѣ съ плохой пьесой кануть въ Лету и музыкальныя жемчужины Мусоргскаго! Но невольно такъ думаешь, потому что невинныхъ младенцевъ, не отдающихъ себѣ яснаго отчета въ томъ, для чего собственно они приходятъ въ театръ, и не дѣлающихъ существеннаго различія между театромъ и концертомъ,—становится все меньше и меньше...

В. Коломійцовъ.



### „НОВАЯ ОПЕРА“.

**П**ОДЪ такимъ названіемъ открылось въ Петербургѣ новое оперное предпріятіе, предполагающее давать одноактныя оперы русскихъ и иностранныхъ композиторовъ по воскресеньямъ днемъ. Въ настоящее время, при плачевномъ состояніи опернаго дѣла въ Петербургѣ, всякое новое начинаніе въ этой области возбуждаетъ особый интересъ. Казенная опера недоступна: система „записыванія“ билетовъ въ дирекціи, барышники, высокія цѣны билетовъ, главное же незначительное количество внѣабонементныхъ спектаклей,—все это затрудняетъ доступъ въ Маринскій театръ, который, такимъ образомъ, совершенно не можетъ удовлетворять художественнымъ потребностямъ любителей сценическаго музыкальнаго искусства. Опера Народнаго дома находится въ отдаленной части города, ея художественный уровень не выше средняго (хороши лишь сценическія постановки г. Санина); здѣсь „своя“ публика, и вся дѣятельность этого театра находится какъ-то въ сторонѣ отъ общей музыкально-театральной жизни Петербурга. Бываетъ еще у насъ, по временамъ, итальянская опера г. Гвиди, предпріятіе въ корнѣ антихудожественное, гдѣ, обыкновенно, преподносятъ въ бочкѣ дегтя ложку меда: въ видѣ Баттистини, Ансельми или другой подобной „звѣзды“. Надо поистинѣ изумляться, что въ столицѣ въ XX вѣкѣ могутъ находить публику, хотя бы и весьма своеобразную, спектакли этой итальянской оперы, гдѣ хоръ, оркестръ, постановка, сценическая постановка, вѣрнѣе, отсутствіе ея, большинство артистовъ, репертуаръ могутъ вызвать лишь отвращеніе и досаду. Кстати, до сихъ поръ, точно въ насмѣшку, эта опера помѣщалась въ залѣ нашей музыкальной академіи.

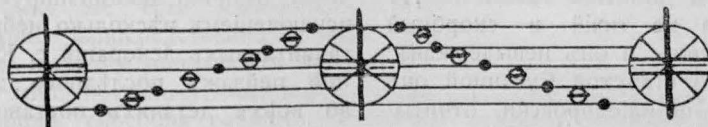
Вотъ въ двухъ словахъ состояніе опернаго дѣла въ Петербургѣ, и рядомъ съ этимъ можно наблюдать блестящій расцвѣтъ концертной дѣятельности. Зилоти и Кузевицкій даютъ публикѣ серіи прекрасныхъ, во многихъ отношеніяхъ замѣчательныхъ концертовъ, и ихъ концерты переполнены. Императорское Р. М. Общество, дискредитировавшее себя неумѣлымъ веденіемъ дѣла, послѣ 1905 г., проявляетъ теперь снова свою дѣятельность въ рядѣ симфоническихъ и камерныхъ концертовъ. Далѣе идутъ концерты оркестра Императорской оперы, придворнаго оркестра, оркестра гр. Шереметева и др. Публика относится къ концертамъ съ взыскательной строгостью и это служитъ лучшимъ обезпеченіемъ ихъ художественнаго уровня. Конкуренція также дѣйствуетъ въ этомъ отношеніи благотворно.

Плохихъ концертовъ бываетъ мало, ибо публика не

пойдетъ ихъ слушать, по крайней мѣрѣ, за плату. Другое дѣло опера, гдѣ голодный слушатель бросается не на то, что ему надо, а на то, что даютъ, готовый за короткое художественное наслажденіе многое претерпѣть. Вопросъ о необходимости новой оперы въ Петербургѣ назрѣлъ и, какъ бы, виситъ въ воздухѣ. Объ этомъ постоянно твердятъ газеты, постоянно повторяются слухи объ открытіи „художественной оперы“, которую, по послѣднимъ свѣдѣніямъ, открываетъ уже самъ Шаляпинъ. Слово „художественная“ является соблазнительнымъ, и года два тому назадъ открылась было „художественная“ опера, блестяще провалившаяся послѣ пары, другой балаганныхъ спектаклей. Пока настоящія художественной оперы такъ и нѣтъ. Зато открылась въ консерваторіи „Новая опера“. Она успѣла дать всего два спектакля. Предполагалось еще повтореніе перваго спектакля, но не состоялось, кажется „по болѣзни“ публики. Въ двухъ спектакляхъ поставлены „Кашей“ Римскаго-Корсакова, „Елена“ Сень-Санса, „Попугай“ Рубинштейна и „Месть амура“ А. Танѣева (не петербургскаго). Новый репертуаръ самъ по себѣ уже плюсъ, ибо заѣзженность и рутина скорѣе проявляются въ старыхъ, извѣстныхъ операхъ. Однако, если въ старые мѣхи не надо вливать новаго вина, то не слѣдуетъ вливать и въ новые стараго. Оба спектакля, съ полной очевидностью, обнаружили безпомощность руководителей этого предпріятія, если, вообще, можно въ данномъ случаѣ говорить о какомъ-либо руководствѣ. Въ обстановкѣ случайныхъ ответшалыхъ декораций молодые, неопытные артисты, (съ которыми, къ слову сказать, всего легче и благодарнѣе работать) ходятъ по сценѣ, поднимаютъ и опускаютъ руки, становятся спиной къ собесѣднику, подходятъ къ „рампѣ“, однимъ словомъ, ведутъ себя совершенно безсмысленно. Въ музыкальномъ исполненіи нѣтъ ритма, вѣрной интонаціи, нюансовъ, а въ общемъ, исполненіе таково, что невольно вспоминаешь анекдотъ объ одиннадцати причинахъ, изъ которыхъ достаточно было бы одной. Художественность, вѣдь, именно и заключается въ гармоніи всѣхъ составныхъ частей сценическаго дѣйствія, при чемъ, конечно, каждый изъ составныхъ элементовъ одинаково важенъ. Въ данномъ же случаѣ любой изъ перечисленныхъ недостатковъ могъ бы убить спектакль: немудрено, что въ цѣломъ получается впечатлѣніе, близкое къ убійственному. Молодой составъ труппы и новый репертуаръ — это, повторяемъ, плюсы, но это лишь матеріалъ, надъ которымъ нужно работать упорно и умѣло. Въ данномъ случаѣ, повидимому, работали неупорно, неумѣло и врядь ли имѣли въ виду опредѣленную, чисто художественную цѣль, иначе хоть что-нибудь въ спектакляхъ порадовало бы глазъ или ухо. Нельзя, вѣдь, отнести къ хорошимъ сторонамъ оперы случайно оказавшіеся въ труппѣ одинъ, другой хорошіе голоса или проявленіе сценическихъ способностей. Рѣзецъ скульптора въ томъ или иномъ видѣ необходимъ вездѣ въ искусствѣ, а его-то и нѣтъ въ данномъ случаѣ. На обоихъ спектакляхъ было нѣкоторое количество публики, состоящей, судя по несдержаннымъ аплодисментамъ, въ большей мѣрѣ, изъ родныхъ и знакомыхъ артистовъ.

Итакъ, новое предпріятіе, будетъ ли оно существовать или нѣтъ, ни въ какой мѣрѣ не разрѣшаетъ опернаго вопроса въ Петербургѣ, и только обостряетъ сознаніе назрѣвшей потребности. Надежды остаются надеждами, художественной оперы все еще нѣтъ, а хочется вѣрить, что жизнь заставитъ ее появиться, заставить, такимъ образомъ, заполнить большой и важный пробѣлъ въ нашей музыкально-театральной жизни.

La-mi.







Портретъ В. Стрѣова.

И. Рѣпина.

## В. А. СТРѢОВЪ.

† 22 ноября 1911 г.

22 ноября 1911 года русское искусство лишилось одного из лучших и даровитѣйших своих представителей.

Умеръ В. А. Стрѣовъ, художникъ, славное имя котораго пользовалось громкой и заслуженной известностью не только въ Россіи, но и за границей.

Стрѣовъ умеръ еще молодымъ, на 46 году жизни. Онъ далеко не сказалъ своего послѣдняго слова и, какъ художникъ, продолжалъ двигаться «впередъ и выше».

Изысканная красота колорита и острая наблюдательность въ его послѣднихъ вещахъ свидѣтельствуютъ о блестящемъ расцвѣтѣ творческихъ силъ мастера.

Стрѣовъ родился въ Петербургѣ 7 января 1865 года. Отецъ его, извѣстный композиторъ, умеръ, когда будущему художнику было 8 лѣтъ.

Стрѣовъ рано обнаружилъ склонность къ рисованію, серьезныя же занятія началъ подъ руководствомъ И. Е. Рѣпина. Послѣ занятій съ Рѣпинымъ, Стрѣовъ поступилъ въ академію, гдѣ работалъ у извѣстнаго

профессора Чистякова. По выходѣ изъ академіи, въ 1884 году Стрѣовъ началъ выступать на выставкахъ. Онъ состоялъ членомъ Товарищества Передвижныхъ Выставокъ, которое, однако, покинулъ, когда въ Петербургѣ организовался кружокъ «Миръ Искусства». Стрѣовъ былъ однимъ изъ главныхъ дѣятелей этого кружка, сыгравшаго такую большую роль въ русскомъ искусствѣ.

Затѣмъ, Стрѣовъ былъ участникомъ выставокъ «Союза». Въ прошломъ году, послѣ извѣстнаго раскола въ «Союзѣ», Стрѣовъ примкнулъ къ группѣ, вышедшей изъ этого общества.

Стрѣовъ состоялъ также нѣкоторое время преподавателемъ въ Школѣ Живописи. Много силъ отдавалъ онъ работѣ въ совѣтѣ Третьяковской галереи, членомъ котораго онъ былъ до самой смерти.

В. А. Стрѣовъ имѣлъ званіе академика, полученное имъ въ 1898 году.

Въ № 10 нашего журнала мы подробнѣе выяснимъ передъ читателями художественное значеніе для русской живописи усопшаго мастера и дадимъ цѣлый рядъ снимковъ съ его произведеній.

Да будетъ тебѣ легка родная земля, художникъ Божьей милостью!..

Д. В.

## ДРЕВНЕЕ ВЪ НОВОМЪ.

(О скульптуръ Сергѣя Коненкова).

...Поляны и чаща, чаща и тропинки, кое-гдѣ сѣрыя кочковатая болота, обгорѣлые пни и опять глушь и тишь отъ края и до края неба.

Гдѣ-то въ концѣ одинокихъ дорогъ—большія печальныя селенія и вдоль дорогъ, къ пескамъ прикишія чахлая рожь и тонкій бѣлый ленъ, грустно глядящій въ небо голубыми глазами. А въ поляхъ и лѣсахъ, въ густыхъ чащахъ и молчаливыхъ селеніяхъ—мужички-лѣсовички, старички-полевички,—Бѣлая Русь съ льняными волосами и кротостью синихъ глазъ, слѣпцы-бандуристы, шагающіе по песчанымъ дорогамъ, старія бабы-вѣдуны, похожія на мудрыхъ лѣсныхъ совѣ...  
 Кто съ тобой, народъ, собирающій убогую жатву въ свои убогія житницы? Ты весь еще въ стихійной власти природы: она сжимаетъ тебя ледяными объятіями снѣговъ, изсушаетъ палящимъ зноемъ, но она даетъ тебѣ весенніе расцвѣты, звѣздныя ночи, пѣснь птицы, веселый лѣтній дождь. Она—твоя колыбель, твой алтарь, и ты, бѣдное, голодное дѣтище, лежащее у сосцевъ ея—ты также связано съ ней неразрывными узами какъ десятки столѣтій назадъ, когда вся Русь была лишь полемъ вольнымъ и дикимъ, надъ которымъ Перунъ простиралъ громовую десницу свою.

Ушли, изгнаны старые боги, но еще полны ими лѣса, поля, глубокія рѣки и дикіе овраги. Еще бродитъ косматый лѣшій среди косматыхъ елей, еще лежитъ, свернувшись въ конопляхъ нелюдимъ-домовой, и расцвѣтаетъ папоротникъ надъ заклѣтымъ кладомъ. Не курятся больше на берегахъ и холмахъ жертвенные огни, но пламень ихъ горитъ тайно и скрыто въ темной глубинѣ народной души.

Мы сидимъ въ мастерской у Коненкова. Тускло горитъ за парусиновой занавѣской газовой рожокъ и вся огромная, непривѣтливая мастерская погружена въ полумракъ...  
 ...— Расскажите что-нибудь о себѣ, Сергѣй Тимофеевичъ!

— О себѣ? Да... знаете ли это, право, очень трудно! —говоритъ Коненковъ, снимая и опять надѣвая свою пеструю, бухарскую шапочку. Чудная шапочка, такая же наивная и сказочная, какъ весь онъ самъ, этотъ длинный человѣкъ съ его застѣнчивой улыбкой, острыми чертами и впалыми, зорко глядящими, глазами.

— Не умѣю я совѣмъ рассказывать!.. Ахъ да... подождите... вотъ что я могу вамъ рассказать! Одинъ странный сонъ. Не я его видѣлъ, а мой знакомый... Ш—ій. Этотъ сонъ... вотъ... имѣетъ отношеніе къ моему искусству... Я самъ это ужасно чувствую, но не знаю, поймете ли вы?.. Случилось это такъ: нѣсколько лѣтъ тому назадъ жилъ Ш—ій въ Парижѣ, лечился. У него чахотка. Ужасно, конечно, скучаль, потому что ни родныхъ ни знакомыхъ-никого у него тамъ не было! Два года не видалъ Россіи—прямо тоска. И только развлечения было: пойдешь въ кабачокъ, выпьешь стаканчикъ абсента и опять домой. Послѣ абсента спалось—говоритъ—крѣпко, глубоко, а то все безсонницей мучился. И, вотъ, разъ, приснился ему сонъ. Видитъ онъ—будто разлилась огромная рѣка, такъ только кое-гдѣ островки разбросаны. Свѣтаетъ, туманъ надъ рѣкой стелется, на островкахъ какіе-то люди костры разводятъ. Грустно такъ, широко—ну, словомъ Русь! На одномъ изъ острововъ поближе—городъ старинный, а на берегу какіе-то старцы, ученые, важныя такіе, между ними Забѣлинъ—историкъ. Закидываютъ въ воду неводъ. Закинуть, вытаскать, то куполокъ, то какой-нибудь уголь, то старинную утварь. И, вдругъ, всѣ заволновались, столпились, вытащили

что-то тяжелое, огромное, дикое. А Ш—ій самъ будто уже стоитъ въ толпѣ и хочется ему заглянуть: что вытащили, но ничего не видитъ, только одни руки: торопятся, что-то поднимаютъ, ставятъ... Тутъ набѣжалъ туманъ, потянуло дымомъ отъ костровъ и все заволоклось... Но дунулъ вѣтеръ и точно изъ-за тучъ выступило надъ толпой грозное лицо... Усы растарашены, глаза пронзительные... Показалась голова и исчезла. Опять закинули неводъ, опять что-то вытащили на берегъ и поставили. Радуется, хлопочетъ народъ; подулъ вѣтеръ и надъ толпой показалась голова—только уже улыбающаяся, радостная, солнечная, голова смѣющагося бога... И вдругъ ее—бахъ въ воду, съ высоты въ воду, стали баграми топить, отталкивать, а народъ кинулся по берегу, плачетъ, кричитъ: «Выды-



Деве. Рис. изъ цикла „Городъ“.

бай, боже!» Не тонетъ богъ, только уплываетъ все дальше, изъ-подъ волны улыбается... И, вдругъ, еще гуще нахлынул туманъ, а, когда разсѣялся, то на мѣстѣ, гдѣ стоялъ свергнутый языческій богъ вознеслась икона Владимирской Богоматери, темноликая, суровая»...

Тогда Ш—ій меня еще не зналъ, потомъ, когда вернулся въ Россію, попалъ ко мнѣ въ мастерскую и увидаль Стрибога—весь этотъ сонъ передъ нимъ какъ живой всталъ: значить, не потонули старые боги, а только уплыли вглубь времени, значить язычникъ—ахъ!—какъ онъ еще силенъ въ русскомъ человѣкѣ... И не побѣжденъ Византіей... нѣтъ... Я, знаете, мальчишкой у себя въ деревнѣ святыхъ изъ воска лѣпилъ; принесу, бывало, батюшкѣ: «Уйди, ты, говоритъ, ишь они у тебя какіе «вылуплястые»...—Сергѣй Тимофеевичъ весело смѣется.

\*) Выплывай, боже.



*Репродукция вострещена*

С. Т. КОНЕНКОВЪ.—Барельефъ.  
(Соб. г-жи Карповой).

А я вовсе не хотѣлъ лѣпить такихъ уродовъ. Сами собой выходили: обтешешь, бывало, пень, а на тебя оттуда рожа глядитъ... страшная, лѣсная, точно отъ вѣка до вѣка она тамъ сидѣла»...

— Рано вы почувствовали влеченіе къ скульптурѣ?

— Съ тѣхъ поръ, какъ себя помню...

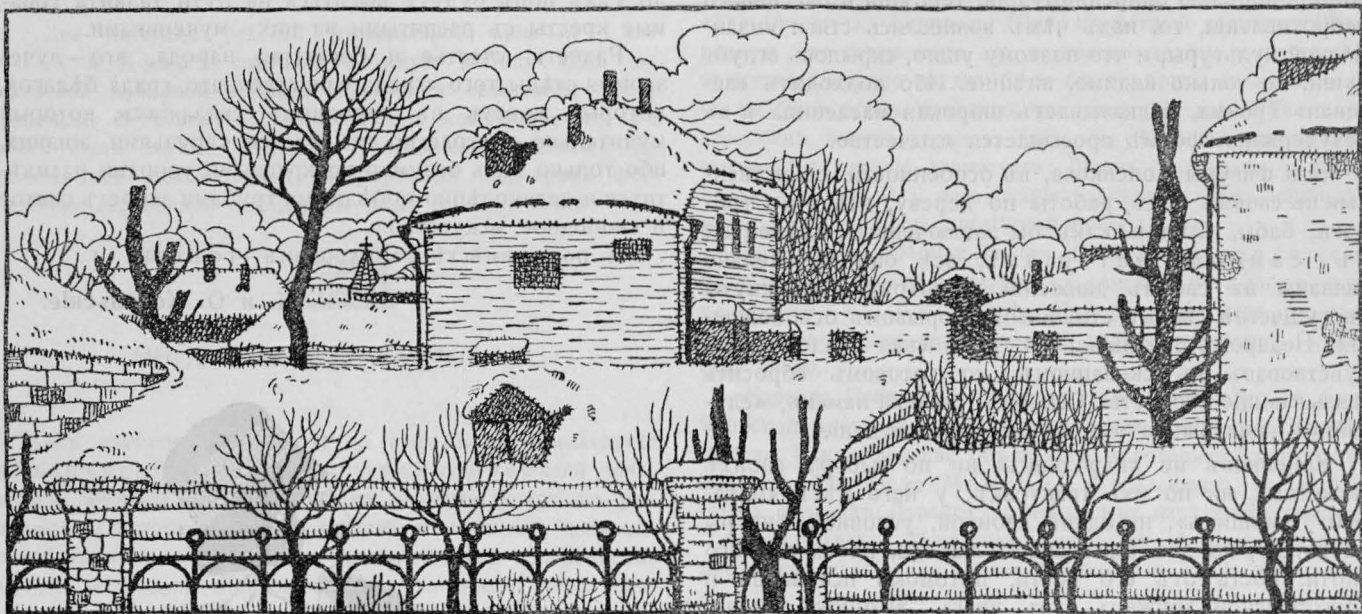
— А какимъ матеріаломъ пользовались?

— Да, что, бывало, подъ руку попадетъ: глина, такъ глина, воскъ, дерево... У меня отецъ хорошо по дереву работалъ, самоучкой. Вотъ примешься за какого-нибудь своего идола, не справишься тамъ съ ногами, съ руками: «ну-ка, старикъ, помоги», и старикъ такіе тебѣ

этого главнаго не захочется дѣлать никакихъ мелкихъ работъ, скучно будетъ... Пусть, ужъ лучше лежитъ, вынашивается въ душѣ...

— А за границу вы ѣздили, Сергѣй Тимофеевичъ?

— Еще бы! Обѣхалъ Европу. Былъ, конечно и главнымъ образомъ, въ Италіи. Одинъ годъ, проведенный тамъ, далъ мнѣ то, чего не могли дать ни школа, ни академія. Древнюю красоту я тамъ увидѣлъ—понимаю! Какъ художникъ, впервые я почувствовалъ, какъ я была въ мірѣ красота!.. Къ источнику радости подошелъ, откровеніе пережилъ... О, Боже, да развѣ мы постигнемъ когда-нибудь эту полноту радости? Уже



Деве. Рис. изъ цикла „Городъ“.

ножищи выточить—ну, однимъ словомъ, допотопные. Значитъ, всѣ эти образы, формы не тутъ были—дотрогивается до головы Сергѣй Тимофеевичъ,—а вотъ гдѣ, —руки горячимъ порывистымъ движеніемъ прижимаются къ груди—въ сердцѣ, въ крови, во всемъ тѣлѣ. И потому, теперь, когда меня спрашиваютъ, какъ я дошелъ до своего этого «языческаго» міропониманія... ахъ, ты, Господи, да никакъ: родился я съ нимъ, съ молокомъ матери всосалъ, всѣ мы такіе, весь нашъ народъ такой...

— А какъ совершился вашъ переходъ оттуда—сюда: вѣдь, столько недошедшихъ на этомъ пути?

— Ничего никогда не вспоминаю—вдругъ упрямо и жестко говоритъ Коненковъ и оживленное лицо его, точно покрывается пепломъ, тускнѣетъ, старѣетъ—путь ужасный, Голова! Какъ ушелъ, спрашиваете? Зналъ, что уйти надо, учиться. Нарботалъ пятьдесятъ рублей: пахаль, жаль, косилъ цѣлое лѣто и ушелъ... въ Москву. Тутъ ужъ рассказывать нечего, все—какъ по писанному: всѣ прелести городской нужды полнотью...

— Но, всетаки, ваша связь съ деревней не прерывалась?

— Никогда! Каждое лѣто туда возвращался, но уже все, что я могъ оттуда взять, я взялъ, унесъ съ собой разъ навсегда, накопилъ и теперь нужно одно—обратное: давать, изъ себя давать. Только за свою большую, самую большую работу не принимаюсь и еще долго не примусь. Знаете, вѣдь, для художника дать свое самое большое, это дать послѣднее. Послѣ

эпоха Возрожденія не та, уже въ ней утеряно это ликование жизни, уже истерзанъ Микель-Анджело думами, сомнѣніями, уже разладъ въ немъ чувствуется какой-то!.. А міръ античный? Взять хотя бы Ниобею: верхъ страданія, муки, а во всемъ тѣлѣ, въ движеніи, въ каждой складкѣ—красота, солнце, упоеніе... Были боги на землѣ и люди въ нихъ вѣрили, видѣли ихъ!

Уйдя въ свои мысли, Сергѣй Тимофеевичъ низко опускаетъ голову, покрытую пестрой, сказочной шапочкой...

Полумракъ, гдѣ глухо шумитъ за окномъ городъ, въ большомъ окнѣ серебрятся лунные лучи... И, вдругъ, тамъ, въ дальнемъ углу, гдѣ бѣлѣетъ обтесанный обрубокъ дерева, рождается что-то причудливое и таинственное: обрисовывается громадная, неуклюжая голова, надувается круглый ротъ и круглыя щеки, будто набравшія воды, струится ручьемъ борода и весело жмурятся безбровые глазки... Это ты, дѣдъ водяной, старый дѣдъ, выходящій ночью изъ-подъ мельничнаго колеса? Русская сказка—быль, ты еще жива? Еще есть боги на землѣ, и люди вѣрятъ въ нихъ и видятъ ихъ...

## II.

«Спроси звѣря, онъ все знаетъ!»—говоритъ «лѣсной человѣкъ» Ерощка въ «Казакахъ» Толстого. «Звѣрь—онъ мудрый». Такъ знаетъ Коненковъ то, къ чему до сихъ поръ не подошелъ ни одинъ изъ русскихъ скульп-

пторовъ, и что у него одного вылилось въ такой мощной и своеобразной формѣ. Онъ знаетъ, что сила выраженія пропорціональна силѣ движенія, и что движеніе бываетъ двоякаго рода: внѣшнее и внутреннее, послѣднее тѣмъ сильнѣе, чѣмъ сдержаннѣе. Напряженіе—больше движенія, потому что движеніе есть уже разрѣженное напряженіе, его окончательный выводъ. И вотъ этотъ принципъ скрытаго движенія впервые доведенъ Коненковымъ въ его произведенияхъ до величайшаго мастерства. Осозательно онъ выражаетъ то, что потенциально скрыто въ самой психикѣ русскаго народа: языческое міропониманіе съ его волей къ жизни, съ его стихійной пляской бытія, съ его тягой къ борьбѣ, вольницѣ, задавленное, покоренное проповѣдью смиренномудрія, терпѣнія и пассивнаго непротивленія, то, надъ чѣмъ вознеслись стяги византійской культуры, и что поэтому ушло, скрылось вглубь души, но только видимо, внѣшне. Ибо подходитъ «зеленая» Троица, подкатываетъ широкая масленица и въ безудержной формѣ просыпается язычество.

Всѣ фигуры Коненкова, въ особенности, единственные въ своемъ родѣ, работы по дереву, всѣ эти Стрибоги, бабы, слѣпцы, какъ бы заключенные, плѣненные въ самомъ матеріалѣ, всѣ они мучительно связаны въ своемъ движеніи и потому проникнуты въ существѣ своемъ стихійнымъ порывомъ освобожденія. Недаромъ официальная російская академія, почувствовавъ въ скованномъ, но готовомъ сбросить связывающіе его путы, Самсонъ грозный намекъ, «случайно» уничтожила это мощное произведеніе.

Коненковъ не «народникъ» ни по выбору своихъ сюжетовъ, ни по ихъ трактовкѣ: у него нѣтъ «пахарей», «нищихъ», ни одной избитой, условной фигуры «мужика», но онъ сынъ своего народа, плоть отъ его плоти, кость отъ его кости, потомокъ псковской и новгородской дружинъ. Онъ врагъ, антиподъ византійской культуры, какъ были прежде неумолимыми врагами Псковъ и Москва. Онъ борецъ за «древнее»—дикое-вольное и радостное.

Какъ самъ народъ, стихійно связанный съ природой, онъ—язычникъ. Въ этомъ—его сліяніе съ античнымъ міромъ, ключъ къ разгадкѣ такихъ произведеній, какъ «Паганини», «Бахъ», «Барельефъ для столовой» (послѣдній хотѣлъ приобрести Национальный Норвежскій музей).

Все тутъ—упоеніе, ликование тѣла, отрицаніе потусторонняго міра, признаніе жизни во всемъ ея объемѣ.

Мраморъ Коненкова пронизанъ солнцемъ, онъ поетъ. Нѣтъ въ немъ отвратительнаго «масла», прилизанности рядовой скульптуры. Есть легкая, веселая кровь, дышащая тепломъ поры, ритмъ жизни, и потому всѣ бюсты Коненкова или глядятъ въ «себя», сосредоточенно, проникновенно (Рабочій, Толстой), какъ бы прислушиваясь къ біенію въ себѣ творческой силы, или улыбаются «міру» (бюсты г-жъ Якунчиковой, Карповой, жены Коненкова) такой неудержимой, пьянящей улыбкой, что, въ концѣ-концовъ, начинаешь самъ улыбаться бозотчетно-радно....

\*\*\*

И еще нѣсколько словъ...

Придетъ то время, то прекрасное и счастливое время, когда художникъ не будетъ принужденъ работать «для хлѣба», когда само общество съ гордостью и радостью возьметъ на свое попеченіе большіе таланты, когда этимъ талантамъ не придется рассчитывать на милость частныхъ лицъ и великодушіе капитала, жить въ ожиданіи часто постылыхъ заказовъ. Настанутъ дни, когда такіе люди, какъ Коненковъ, не будутъ

работать въ сырыхъ, холодныхъ мастерскихъ и думать съ отчаяніемъ о томъ, гдѣ и какъ достать цѣнный матеріалъ, нужный для своихъ работъ.

Не странно ли, что самый большой скульпторъ русской современности принужденъ работать въ «большой лавкѣ», наскоро передѣланной въ мастерскую, въ то время, какъ наши меценаты ѣдутъ за тридевять земель въ погонѣ за Матиссами и Майолями, оригинальность и сила которыхъ находятся подъ большимъ сомнѣніемъ. «Жестокія времена, жестокіе нравы!».

Но есть несомнѣнная и лютая связь между мученіями «художника» и «народа». Пока страна будетъ оглашаться стопами голода, пока родная земля будетъ рождать камни и кровь, вмѣсто молока и хлѣба, до тѣхъ поръ будутъ выситься на пути таланта грозные кресты съ распятыми на нихъ мучениками.

Радость, счастье и богатство народа, это—лучезарныя стѣны того «града единственнаго, града блага», который живетъ въ народныхъ сказаніяхъ, который мучительно и страстно взыскуется «друзьями жизни», ибо только тамъ безумно-прекрасными узорами расцвѣтается и великолѣпно-побѣдными трубами запоетъ святое и свободное искусство...

А пока, вмѣстѣ съ народомъ—Голгофа!

К. и О. Ковальскіе.



Деве. Рис. изъ цикла „Городъ“.

### ВЕЧЕРА И КОНЦЕРТЫ.

Первый народный концерт С. Кусевничаго въ большомъ залѣ Благороднаго собранія, состоявшійся 21 ноября, привлекъ огромное количество слушателей. Художественный успѣхъ концерта дѣлили: С. Кусевничій, прекрасно исполнившій со своимъ оркестромъ g-мольную симфонію Калинникова и увертюру «Ромео и Джульетта» Чайковскаго, г-жа Гзовская, весьма удачно прочитавшая два стихотворенія въ прозѣ Тургенева подѣ оркестровый аккомпаниментъ Аренскаго, и солистъ оркестра Кусевничаго, г. Деге, сыгравшій виолончельныя вариации «Россосо» Чайковскаго. Чистый сборъ отъ концерта поступилъ въ пользу голодающихъ.

Два ветерана русской музыкальной аріи—А. Есипова и Ауэръ справили крупную побѣду надѣ московской публикой своими «сонатными вечерами», посвященными Бетховену и современнымъ композиторамъ. Успѣхъ былъ весьма крупный. Нѣкоторые техническіе недочеты при вдохновенной интерпретаціи шедевровъ фортепианно-скрипичной литературы даже не замѣчались.



### ИНОСТРАННАЯ ХРОНИКА.

Какъ извѣстно, въ Англіи до сихъ поръ существуетъ архаическій институтъ драматической цензуры. Функція эта возложена на министра двора, въ распоряженіи котораго имѣется особый цензоръ или, какъ онъ офиціально именуется, «чтець драматическихъ произведеній» (Reader of Plays). Должность эту уже много лѣтъ занимаетъ нѣкій м-ръ Редфордъ, обезсмертившій себя запрещеніемъ цѣлаго ряда пьесъ, въ родѣ «Призраковъ» Ибсена, «Монны-Ванны» Метерлинка, «Ткачей» Гауптмана, ряда пьесъ Софокла, Шелли, Бернарда Шоу, Тлстого и др., въ то же время проявляя крайнюю снисходительность къ пьесамъ, завѣдомо ничтожнымъ и сплошь и рядомъ разсчитаннымъ на низкій инстинктъ толпы. Въ то же время, несмотря на существованіе цензуры, всѣ «запрещенныя» пьесы видятъ свѣтъ рампы очень простымъ способомъ, придуманнымъ для обхожденія этого нелѣпаго пережитка. Дѣло въ томъ, что власть цензора распространяется только на «публичныя» представленія, если же пьеса дается для членовъ какого-нибудь клуба или общества, или по приглашенію билетамъ, не поступающимъ въ общую продажу,—цензоръ безсиленъ. И вотъ въ Англіи существуетъ рядъ драматическихъ кружковъ и клубовъ, исключительно ставящихъ въ большихъ театрахъ, спеціально для этой цѣли снимаемыхъ, тѣ произведенія, которыя подверглись цензорскому ostracismу, причемъ стоимость членскаго взноса, приблизительно, обычно не превышаетъ стоимости кресла въ партерѣ. Свободны отъ цензорскаго карандаша до послѣдняго времени были и одноактные пьесы, исполняющіяся въ мюзикъ-холлахъ. Такое ненормальное положеніе вещей вызвало цѣлое движеніе среди драматурговъ и театральныхъ директоровъ, критиковъ, нѣкоторыхъ членовъ парламента въ пользу проведенія билля объ отмѣнѣ нелѣпаго и ненужнаго института драматической цензуры въ странѣ, гдѣ свобода слова давно составляетъ одно изъ неотъемлемыхъ и основныхъ правъ гражданъ. Пока билль еще не проведенъ, само правительство пошло на нѣкоторые «уступки» и въ отвѣтъ на постоянныя нареканія на литературную некомпетентность теперешняго цензора, назначило ему въ сотрудники нѣкоего «драматурга» Брукфильда, извѣстнаго тѣмъ, что онъ написалъ пьесу «Милый старый Чарли», не

только легкомысленную по морали, но и содержащую въ себѣ явно клеветническіе нападки на извѣстнаго англійскаго драматурга Гранвилля Баркера. Кромѣ того, тотъ же м-ръ Брукфильдъ въ статьѣ, напечатанной недавно въ «National Review» и озаглавленной «Золотой вѣкъ англійской драмы», скорбитъ объ упадкѣ англійской драматической литературы съ появленіемъ на англійскомъ языкѣ «Норы» Ибсена и всей молодой плеяды англійскихъ «индейныхъ» драматурговъ. И вотъ назначеніе такого «литератора» судьей современныхъ пьесъ, предназначенныхъ къ представленію на англійской сценѣ, не могло быть принято иначе, какъ издѣвательство надѣ англійскимъ театромъ и справедливо вызвало бурю негодованія въ англійскихъ литературныхъ кругахъ.

Первымъ, конечно, по этому поводу высказался въ интерию съ представителемъ весьма консервативной газеты «The Observer»,—Бернардъ Шоу. Извѣстный драматургъ говоритъ, что «назначеніе это настолько нелѣпо и настолько возмутительно, что трудно было бы повѣрить въ него, если бы не было всѣмъ извѣстно, что нынѣшній министръ двора способенъ на что угодно». Такъ же рѣзко и опредѣленно высказались другіе драматурги: Джонъ Голсуэрсъ и Гранвилль Баркеръ. Ихъ негодованіе раздѣляетъ даже наиболѣе консервативная часть англійской прессы.

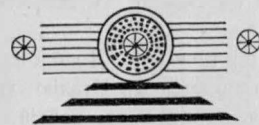
Лондонъ. «Монна-Ванна» Метерлинка, запрещенная къ постановкѣ цензурой въ Англіи, недавно поставлена въ Дублинѣ (Ирландія), куда не распространяется цензорская власть великобританскаго министра двора.

«Карьера Наблоцкаго» окончательно провалилась у г-жи Яворской, снята съ репертуара и пока замѣнена «Норой» Ибсена. Г-жа Яворская объявляетъ о готовящейся постановкѣ «На днѣ» Максима Горькаго, въ англійскомъ переводѣ Лоренса Эрвинга, сына извѣстнаго трагика.

«Драматическое общество» недавно возобновило посмертное произведеніе Оскара Уайльда «Флорентинская трагедія».

Осеннія гастроли русскаго балета въ Лондонѣ приближаются къ концу. Послѣдняя постановка: «Лебединое озеро» Чайковскаго, съ г-жей Кшесинской въ главной роли, имѣло видный успѣхъ.

М. Л.



### ХРОНИКА.

МОСКВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

По поводу замѣны оперы «Ромео и Джульетта» «Русалкой» съ весьма посредственнымъ составомъ исполнителей, директоръ Императорскихъ театровъ, В. А. Теляковскій рѣшилъ, по окончаніи сезона, заняться разслѣдованіемъ подобныхъ явленій, которыя онъ считаетъ «недопустимыми».

Директоръ имѣетъ въ виду назначеніе въ контрактахъ предѣльнаго срока, которымъ артистъ можетъ воспользоваться для извѣщенія о своей болѣзни. Другая мѣра, признанная директоромъ необходимой—дублирование, на случай внезапной замѣны заболѣвшаго артиста. Кромѣ того, будетъ усилено число теноровъ. Будутъ командированы въ текущемъ сезонѣ въ Москву гг. Большаковъ и Лабинскій изъ Петербурга.

Л. В. Собиновъ выѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ, гдѣ будетъ пѣть до поста. Въ Москвѣ онъ выступитъ еще

одинъ разъ въ декабрѣ, въ пользу Елисаветинской общины, въ «Травіатъ».

Г. А. Баклановъ прїѣзжаетъ изъ-за границы въ началѣ декабря въ Москву для гастролей въ Большомъ театрѣ.

Подъ режиссерствомъ г. Шаляпина въ будущемъ сезонѣ будетъ поставлена «Хованщина» или «Борисъ Годуновъ».

В. Д. Рѣзниковъ подписалъ контрактъ съ Л. В. Собиновымъ относительно большого концертнаго турнэ по провинціи, которое начнется съ Великаго поста.

Ф. И. Шаляпинъ прїѣзжаетъ 6 декабря. Первый выходъ его состоится въ четвергъ 8 декабря, въ «Псковитянкѣ».

Опера «Миньонъ», назначенная въ этомъ сезонѣ съ участіемъ г. Собинова, къ огорченію завсегдатаевъ Большаго театра, не пойдетъ. Едва ли состоится и постановка цикла Вагнеровскихъ оперъ.

Дирижеръ г. Куперъ боленъ и оркестровыя репетиціи «Псковитянки» для первой гастролы г. Шаляпина временно пріостановлены.

#### МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

«Герцогиня Падуанская» Оскара Уайльда пойдетъ въ переводѣ г. В. Брюсова.

Провинціальный артистъ В. А. Блюменталь-Тамаринъ получилъ разрѣшеніе на три открытыя дебюта, которые состоятся на второй недѣлѣ поста.

Юбилей Н. А. Никулиной, прослужившей на сценѣ Малаго театра 50 лѣтъ, назначенъ на 12 декабря. Пойдетъ новая пьеса г-жи Персианновой—«Большіе и маленькіе».

#### ОПЕРА ЗИМИНА.

Партіи «Бориса Годунова» распредѣлены такъ: Борисъ—Сперанскій, Осиповъ, Оленинъ; Самозванецъ—Дамаявъ и Лебедевъ; Рангонн—Бочаровъ; Федоръ—Ершова; Марія—Черненко.

С. И. Зиминъ подписалъ контрактъ на одинъ годъ съ г-жей Нечаевой и на 2 года съ г. Бочаровымъ.

Композиторъ Нугесъ разрѣшилъ С. И. Зимину поставить оперу «Орель» въ будущемъ сезонѣ. С. И. Зиминъ намѣрено рѣшилъ поставить ее въ 1912 году, въ виду близкой связи ея сюжета съ событіями отечественной войны.

Молодой баритонъ г. Дубинскій приглашенъ въ труппу и командированъ въ Италію для усовершенствованія и разучиванія нѣкоторыхъ партій.

#### ОБЩАЯ ХРОНИКА.

Удешевленіе пьесъ. Большую услугу окажетъ Императорское русское театральное общество сценическихъ дѣятелей, рѣшивъ снабжать артистовъ пьесами за крайне дешевую цѣну, по 20—25 коп. за экземпляръ.

Это дастъ возможность покупать не только свою роль, что дѣлалось прежде, но и всю пьесу, чего не дѣлалось до сихъ поръ, въ виду дороговизны.

Товарищество дирижеровъ. Московскіе дирижеры симфоническихъ концертовъ образовали товарищество. Цѣль его—дать возможность провинціальной публикѣ, по примѣру столичныхъ городовъ, слушать въ теченіе лѣтняго сезона не одного, а цѣлый рядъ дирижеровъ и притомъ всегда съ новыми солистами.

Въ составъ товарищества входятъ солисты Большаго театра, извѣстные музыканты и артисты.

Торжественное собраніе памяти Островскаго, устроенное обществомъ его имени, далеко не оправдало тѣхъ надеждъ, которыя возлагались на него, и не выполнило той интересной программы, которая была имъ обѣщана.

Единственно, что всѣхъ заинтересовало, это—воспоминанія объ извѣстныхъ дѣятеляхъ А. А. Стаховича-отца, помнившего игру Мочалова.

Выше всѣхъ артистовъ онъ считаетъ Прова Садовскаго,—выше самого Щепкина, игру котораго видѣлъ много разъ.

Въ знаменитомъ комикѣ Павлѣ Васильевѣ Стаховичъ видѣлъ много трагическаго таланта, сказавшагося, особенно, при исполненіи имъ роли Любима Торцова.

Но его «морили» на водевиляхъ, фарсахъ и потѣшныхъ пляскахъ, заставляя танцовать качучу и тратить лучшія свои силы на пустяки. Въ этомъ—трагизмъ великаго артиста.

Въ слѣдующемъ исполнительномъ собраніи кабаре «Летучая мышь» будетъ исполнена оригинальная оперетта, текстъ которой написанъ молодымъ поэтомъ Л. Никулинымъ. Сюжетъ взятъ изъ жизни персовъ.

#### ПЕТЕРБУРГЪ.

Въ Маринскомъ театрѣ въ настоящее время репетируютъ оперы: «Орфей» Глюка и «Боттерфлей» Пуччини. «Орфей» пойдетъ первый разъ 16-го декабря въ бенефисъ хора при участіи г. Собинова, г-жъ Кузнецовой, Липковской и Кшесинской. Декораціи нарисованы художникомъ Головиннымъ, постановка г. Мейерхольда, танцевъ—г. Фокина, дирижируетъ г. Направникъ. Опера идетъ въ новомъ переводѣ Виктора Коломійцева. «Боттерфлей» пойдетъ въ январѣ, вѣроятно, въ бенефисъ оркестра.

6-го декабря въ Маринскомъ театрѣ юбилейный, прощальный спектакль за 25-лѣтнюю службу К. Т. Серебрякова. Идетъ «Жизнь за Царя» съ юбиларомъ въ роли Сусаннина. Кромѣ того, участвуютъ г-жи Кузнецова, Збруева и г. Ершовъ. Въ этомъ сезонѣ прочтается также съ петербургской публикой солистка Его Величества Медея Фигнеръ. Ея бенефисъ состоится 20-го января. Идетъ «Карменъ» съ г. Ершовымъ въ роли Хозе.

12-го декабря Феликсъ Вейнгартнеръ выступитъ въ Маринскомъ театрѣ. Подъ его управленіемъ идетъ «Лоэнгринъ» съ участіемъ г. Собинова.

27-го ноября исполняется 75 лѣтъ со дня первой постановки «Жизни за Царя» въ петербургскомъ Большомъ театрѣ. Въ этотъ день въ Маринскомъ театрѣ состоится парадный спектакль при участіи гг. Шаляпина (Сусаннина), Ершова (Сабининъ), Коваленко (Антониды) и Збруевой (Ваня). Дирижируетъ г. Направникъ. Единственная сохранившаяся программа перваго представленія находится у режиссера Маринскаго театра А. Я. Морозова, служащаго въ оперѣ уже 53 года. Разучивалъ оперу при постановкѣ капельмейстеръ Кавось. Сусаннина пѣлъ знаменитый Осипъ Петровъ, Ваню—Воробьева (позже жена Петрова), Антониду—Степанова, Сабининна—Леоновъ.

— Въ Маломъ театрѣ ближайшими новинками будутъ: «Жилецъ задней комнаты третьяго этажа» К. Джерома, «Чертова кукла» Трахтенберга и «Аристократы», актера Шмидтгофа (ко дню десятилѣтняго юбилея артиста).

— Вслѣдствіе опозданія испанскаго балета, выписываемаго изъ Севильи, Мадрида и Лиссабона, открытіе спектаклей новой итальянской оперы въ Большомъ залѣ консерваторіи переносится на 1 декабря.

— Вторая серія спектаклей Стариннаго театра (съ 25 ноября) посвящается другимъ сторонамъ и видамъ испанской сцены XVI и XVII в. Такъ, пьеса Лопе де Вега «Великій князь московскій» возсоздаетъ стиль придворнаго спектакля въ «Вуен Ретиро» въ Мадридѣ, при Филиппѣ V. Въ пышной рамкѣ декорацій художника Н. Калмакова здѣсь пройдутъ передъ зрителемъ князь Василій (т.-е. Іоаннъ Грозный), его сыновья Хуанъ и Теодоръ (Федоръ Іоанновичъ), Христина, король Годуновъ и др. Пьеса Веги проникнута вѣрой въ подлинность Лжедмитрія; идетъ она въ новомъ переводѣ П. Морозова.

Въ новомъ же, стихотворномъ переводѣ Т. Л. Щепкиной-Куперникъ пойдетъ веселая комедія Тирсо де-Молина «Благочестивая Марта или влюбленная святоша» (постановка К. Миклашевскаго, декорации и костюмы по эскизамъ кн. Шервашидзе). Комедию эту, какъ и «Фуэте Овехуно», изображаетъ труппа бродячихъ актеровъ, причемъ, вмѣстѣ съ дѣйствующими лицами, на сценѣ играетъ сама публика.

— Ю. Бѣляевъ пишетъ новую пьесу «Зеленая лампа»; сюжетъ взятъ изъ юношескихъ лѣтъ Пушкина. Въ пьесѣ выводится существовавшее тогда общество «Зеленой лампы» и разсказывается о любви поэта къ Ольгѣ Массонъ, которой посвящено извѣстное стихотвореніе поэта «Ольга, крестница Киприды».

— Говорятъ о возвращеніи на сцену Малаго театра режиссера Е. П. Карпова. Вопросъ объ этомъ рѣшится на этихъ дняхъ.

1 декабря исполняется десять лѣтъ совмѣстной артистической дѣятельности артиста Александринскаго театра Н. Н. Ходотова и композитора-аккомпаниатора Е. Б. Вильбушевича. Юбилеры составляютъ неизмѣнныя имена программъ благотворительныхъ концертовъ, на которыхъ 10 лѣтъ выступали безвозмездно больше 400 разъ. Въ день юбилея устраивается съ ихъ участіемъ большой концертъ въ залѣ Городской думы.

— Два опереточныхъ театра столицы «Паласъ» и «Зимній Буффъ» поставили въ одинъ и тотъ же день новую оперетку Винтерберга «Дама въ красномъ». Соперничества двухъ театровъ новинка, правда, не заслуживаетъ, но сюжетъ ея не баналенъ, а музыка мелодична и самостоятельна.

— Въ Петербургѣ цѣлый дождь юбилеевъ. Въ Александринскомъ театрѣ пышно, съ участіемъ всѣхъ лучшихъ силъ труппы, отпразднованъ 25-лѣтній юбилей-бенефисъ Ю. В. Корвинъ-Круковскаго («Свѣтлѣйшій» Гнѣдича); въ Маломъ театрѣ состоялось (12 ноября, въ «Татьянѣ Рѣпиной») празднованіе 40-лѣтняго юбилея сценической дѣятельности М. И. Свободиной-Барышевой. Наконецъ, исполнилось 35 лѣтъ литературной дѣятельности А. А. Плещеева,

драматурга, балетнаго и драматическаго критика и журналиста.

— Въ ближайшую программу «Кривого Зеркала» включена новая шуточная пьеса Л. Андреева «Прекрасныя сабинянки», въ трехъ картинахъ. Въ первой—сабинянки, похищенные римлянами, сопротивляются похитителямъ, которые «пахнутъ солдатомъ», однако, затѣмъ сдаются. Во второй картинѣ сабиняне, отъ которыхъ «пахнетъ» не солдатомъ, а доктринеромъ, собираютъ юридическую комиссію для обсужденія правовой стороны инцидента; наконецъ, въ третьей сабиняне докладываютъ свои юридическіе аргументы, на которыхъ римляне не считаютъ даже нужнымъ возражать: сабинянки уже потеряны для сабинянъ, онѣ привязались къ силѣ. Идея сатиры въ томъ, что сила ломитъ право.



## П Р О В И Н Ц І Я.

### ХАРЬКОВСКІЯ ПИСЬМА.

**В**СЛѢДЪ за «Измѣной» Ипполитова-Иванова, оперное товарищество, видимо, увлеченное примѣромъ Макса Рейнгардта, поставило «Прекрасную Елену» Оффенбаха. Попытки ставить оперетку съ оперными силами не новы для Харьковскаго товарищества: напримѣръ, въ прошлые сезоны увидѣли свѣтъ оперной рамы—«Гейша», «Веселая вдова», «Орфей въ аду» и другія оперетты, прошедшія, какъ помнится, съ порядочнымъ успѣхомъ. Въ настоящемъ сезонѣ товарищество взялось за оффенбаховскій *chef d'œuvre*, назвавъ его—«Еленой прекрасной»—«музыкальной драмой-сатирой» и снабдивъ афишу цитатой изъ Фр. Ницше.

Вся пошлость и всѣ болѣзненные наросты, съ годами взобравшіеся на тѣло «Елены», были основательно счищены.

### ХАРЬКОВЪ.—ТЕАТРЪ Н. Н. СИНЕЛЬНИКОВА.



Фотогр. М. Лещинскаго.

„Miserere“—г. Юшкевича.



ХАРЬКОВЪ.—ТЕАТРЪ Н. Н. СИНЕЛЬНИКОВА.



Фотогр. М. Лещинскаго.

„Прохожіе“.—В. Рышкова.  
2-й актъ.

«Елена», воплощенная харьковской оперой, явилась въ первичной наготѣ и была скомпрометирована только, одинъ разъ вставленнымъ, пожалуй, тоже «классическимъ»... Пурришкевичемъ.

Новыя декораціи художника А. Г. Васякина прямо великолѣпны; стиль древней Эллады выдержанъ, какъ нельзя лучше. Хористы и статисты, наконецъ, тоже представляли изъ себя живыхъ людей. Массовыя сцены были оживлены и подвижны. Новые костюмы, почти всѣ хороши. Вставленные танцы Глюка: „Iphigenie in Aulis“, „Reigen seliger Geister“ и „Paris und Helena“ были изящно исполнены балетомъ; наибольшій успѣхъ выпалъ на долю г-жъ Шпейеръ и Григорьевой 1-й.

«Греки, эти безумно веселые люди, могли до такой степени наслаждаться жизнью, что куда бы они ни бросили свой взоръ, всюду улыбалась имъ Елена, этотъ, парящій въ сладкой чувственности, идеальный образъ ихъ собственнаго существованія»—такъ говорилъ Фр. Ницше съ афиши театра.

Елену играла г-жа Старостина, обладающая выдающейся красотой и изяществомъ. Успѣшно справившись съ драматической стороной роли, давъ нѣсколько вполне художественныхъ моментовъ, артистка была болѣе слаба, какъ пѣвица. Живымъ и ловкимъ Орестомъ оказалась г-жа Ардъ. Страстный и пылкій Парисъ—г. Даниловъ. Вообще, г-жа Старостина и г. Даниловъ, въ отчетномъ спектаклѣ, прямо зажигали зрительный залъ своею игрою. Г. Акимовъ—Менелай, г. Цыговъ—Калхасъ, г. Кайдановъ—Агамемнонъ, г. Каневскій—Ахиллъ и г. Слестниковъ—Аяксъ, а также г-жа Иванова 2-я—Парфенисъ—болѣе или менѣе удачно справились со своими ролями. Н. Н. Боголюбовъ—режиссеръ и М. М. Голинкинъ—капельмейстеръ должны вполне удовлетвориться успѣхомъ, выпавшимъ на долю «Елены прекрасной». Слѣдующими новыми постановками обѣщаны «Латинскій кварталъ» и «Аскольдова могила».

Для постановки въ драматическомъ театрѣ «Прохожихъ» пріѣзжалъ въ Харьковъ, какъ и въ прежніе годы, самъ авторъ—«гастролеръ» В. А. Рышковъ, стяжавшій на первомъ представленіи своей комедіи шумные аплодисменты. «Прохожіе» дали Н. Н. Синельникову возможность лишній разъ блеснуть роскошью и свѣжестью декорацій и постановки. Пьеса проходитъ ровно и гладко, слабыхъ мѣстъ почти нѣтъ. Наиболѣе рельефны и сильнѣе запоминаются г-жа Яниковская—Муся, г-жа Яблочкина—Надежда Дмитриевна и г. Колобовъ—Шаломоткинъ, играющіе живо, непринужденно, безъ всякой театральщины. Хороши: г-жа Янушева—Свѣтланова, г-жа Сѣверова—Невражина, г. Вересановъ (недавно оправившійся отъ болѣзни) и г. Бороздинъ—братья Набатовы. Въ вѣрномъ тонѣ ведутъ Устрепова—г. Зубовъ и Мотылеву—г-жа Рѣпина. «Прохожіе» даютъ кассѣ театра полныя сборы, стоящіе въ этомъ году вообще очень высоко.

Состоялось уже два бенефиса: г-жи Чарусской—«Холостая семья» и г. Орлова-Чужбинна—«Кинъ», прошедшіе шумно и торжественно, съ массой цвѣтовъ. Кромѣ бенефициантовъ, игравшихъ безукоризненно, великолѣпнѣе былъ въ «Холостой семьѣ»—г. Вересановъ—Венгель и въ ней же очень хороши г-жи: Яблочкина—Брандль, Янушева—Софья и г-жа Яниковская—Марія. Сама г-жа Чарусская, блестящая, внѣ всякихъ упрековъ, Люксъ.

7-го ноября, въ годовщину смерти Л. Н. Толстого, поставили сборный спектакль изъ отрывковъ: «Власти тьмы», «Живого трупа» и «Плодовъ просвѣщенія». Театръ былъ почти пустой, публика, видимо, опасалась какихъ-нибудь демонстрацій, имѣвшихъ мѣсто въ этотъ день въ прошломъ году.

Состоялся концертъ С. В. Рахманинова и предстоятъ еще: М. Н. Кузнецовой-Бенуа, Бронислава Губермана, Юсифа Сливинскаго, Л. С. Ауэра, Н. И. Тамары, 2-й концертъ С. В. Рахманинова и другихъ. Полныя сборы всѣмъ концертантамъ обезпечены.

Съ большой грустью мѣстный музыкальный міръ проводилъ изъ Харькова композитора В. И. Сокальского, автора «Рѣпки», музыкальнаго критика «Южнаго Края», писавшаго подъ псевдонимомъ—«Донъ-Діезъ». Музыкальные фельетоны Донъ-Діеза всегда пользовались въ Харьковѣ большой популярностью, обращая на себя вниманіе компетентностью автора въ разбираемыхъ вопросахъ, живымъ изложеніемъ матеріала и полной безпристрастностью.

16-го Ноября 1911 г.

Вл. Аренскій.

## ОДЕССА.

(Отъ нашего корреспондента).

Музыкальная фізіономія города опредѣляется, главнымъ образомъ, внутренними его музыкальными силами. Съ этой точки зрѣнія музыкальная жизнь Одессы представляется довольно скудной, такъ какъ, если не считать сезона русской оперы въ городскомъ театрѣ, то роль руководителя музыкальной жизнью всецѣло принадлежитъ мѣстному отдѣленію И. Р. М. О. Но бѣда въ томъ, что, по разнымъ причинамъ\*), оно утратило гегемонію въ этой области, и Одесса предоставлена господству случая. И. Р. М. О. скоро будетъ праздновать 25-лѣтній свой юбилей и, несомнѣнно, въ исторіи своей сможетъ отмѣтить моменты большаго, сравнительно съ теперешнимъ, подъема своей культурно-художественной дѣятельности въ интересахъ широкой публики. Въ нынѣшнемъ же сезонѣ оно предполагаетъ, видимо, ограничиться только небольшимъ рядомъ квартетныхъ собраній въ стѣнахъ училища (8 на оба полугодія), да, быть можетъ, нѣсколькими концертами случайнаго характера. Одинъ изъ такихъ концертовъ, подъ фирмой мѣстнаго отдѣла И. Р. М. О., состоялся уже 25 октября (концертъ М. И. Долиной).

Болѣе опредѣленные задачи преслѣдуетъ опера г. Багрова въ городскомъ театрѣ. За 2 мѣсяца существованія ея въ этомъ театрѣ было поставлено всего 14 оперъ, преимущественно, русскихъ. На долю иностранныхъ пришлось 5: «Травиата», «Аида», «Лакмэ», «Кармень» и «новинка» — «Quo-vadis». Русскія оперы, которыя даны были за это время, могутъ быть раздѣлены на группы: есть такія, которыя идутъ всюду и вездѣ: «Онѣгинъ», «Пиковая дама», «Демонъ», «Князь Игорь», «Мазепа», «Царская невѣста» и «Садко». Опера «Князь Игорь» въ Одессѣ не шла 17 лѣтъ. Лучшія постановки выпали на долю «Царской невѣсты» и, въ особенности, «Мазепы»; послѣдняя опера имѣла громадный успѣхъ и встрѣчена была единодушно восторженнымъ отзывомъ мѣстной печати.

Въ смыслѣ общаго ансамбля на первомъ мѣстѣ стоитъ женскій персоналъ, изъ котораго выдѣляется прежде всего г-жа Карпова, имѣющая очень большой и прочный успѣхъ у публики и прессы. Наиболѣе характерная черта ея исполненія—искренность, что, при свѣжемъ голосѣ пѣвицы и большомъ темпераментѣ, дѣлаетъ ея участіе особенно цѣннымъ.

Г-жа Воронецъ выдѣляется въ роляхъ лирическаго репертуара; г-жа Морска—колор. сопрано, молодая пѣвица, о сценическихъ достоинствахъ которой нельзя сказать пока ничего опредѣленнаго, такъ какъ она выступала всего лишь 2 раза («Лакмэ» и неудачная «Кармень»),

Весьма полезной артисткой является г-жа Кисилевская въ роляхъ лирическаго репертуара. Значительно окрѣпла голосомъ и сценическимъ талантомъ, пѣвшая въ прошломъ году въ Сибиряковскомъ театрѣ, молодая пѣвица г-жа Скнибцкая, имѣющая постоянный успѣхъ. Нако-

нецъ, есть въ труппѣ настоящее контральто, низкое меццо-сопрано—г-жа Мейчикъ.

Для мужскихъ партій въ труппѣ г. Багрова есть, прежде всего, 5 теноровъ; большая часть партій ведется умнымъ и весьма музыкальнымъ пѣвцомъ, г-номъ Селявиннымъ. Изъ остальныхъ артистовъ зарекомендовалъ себя г-нъ Розановъ, выступавшій въ 2—3 роляхъ, но голосъ его отличается какой-то сухостью; гг. Гриценко и Левицкій—малоопытны, а г-нъ Махинъ большого успѣха не имѣетъ.

Большой недостатокъ чувствуется въ баритонахъ. Имъ не посчастливилось у насъ. Сравнительно болѣе опытнымъ артистомъ показалъ себя г-нъ Ярославскій, которому не достаетъ однако внѣшняго сценическаго блеска, въ вокальномъ же отношеніи онъ справляется удовлетворительно со своей задачей. Гг. Поляевъ и Вронскій—оба молодые пѣвцы, со свѣжими голосамп, но съ недостаточной опытностью.

Громаднымъ успѣхомъ пользуется басы г. Цессевичъ. Онъ пѣлъ въ прошломъ году у Сибирякова, но сдѣлалъ громадный шагъ впередъ за это время, и теперь даетъ цѣлый рядъ прелестныхъ, въ сценическомъ и вокальномъ отношеніи, образовъ. Объ остальныхъ басахъ ничего хорошаго сказать нельзя: у нихъ, и у баритоновъ—полное незнаніе сцены.

Оркестромъ управляютъ 3 дирижера: г. Прибнкъ, любимецъ одесской публики, 17 лѣтъ стоящій здѣсь у пульта въ городскомъ театрѣ, очень опытный и знающій музыкантъ; г. Пазовскій, совсѣмъ молодой человекъ (25 лѣтъ), успѣвшій зарекомендовать себя серьезнымъ и вдумчивымъ музыкантомъ, и г. Коганъ, которому поручаются веденіе старыхъ постановокъ («Кармень», «Демонъ») и обязанности хормейстера.

Состоящій на постоянной городской службѣ хоръ въ нынѣшнемъ году пополненъ новыми силами; въ балетѣ 16 человекъ, съ очень хорошей примадонной, балериной Бауэръ-Заксъ. Режиссеръ г. Вѣковъ недалеко уходитъ отъ шаблона, но, прислушиваясь къ голосу прессы, съ каждымъ новымъ спектаклемъ старается дать все болѣе свѣжіе, болѣе новые штрихи.

Изъ новинокъ, какъ сказано выше, поставлена «Quo-vadis», встрѣченная весьма недружелюбно, особенно прессой. Новыя декорации были написаны художникомъ Соколовымъ въ нѣсколько необычномъ тонѣ, и мнѣнія о ней раздѣлились.

Въ общемъ «Quo-vadis» не стала гвоздемъ сезона, и послѣ 5—6 спектаклей сбора не даетъ.

Много надеждъ возлагается на «Валькирію», «Золотого пѣтушка», «Бориса Годунова», «Снѣгурочку» и др. оперы, постановка которыхъ предстоить въ ближайшемъ будущемъ.

Итакъ, наиболѣе устойчивое и цѣнное дано пока оперой. Рядъ же концертовъ, послѣ концерта Скрябина (8 октября), открывшаго серію ихъ, по инициативѣ владѣльцевъ нотнаго магазина Г. и О. Бальца и другихъ фирмъ, пока еще не оставилъ замѣтнаго слѣда въ нашей музыкальной жизни. Пѣлъ въ залѣ Биржи теноръ Смирновъ, обладающій, несомнѣнно, громаднѣйшимъ голосомъ и владѣющій имъ превосходно, но не проявившій серьезной музыкальности въ подборѣ пьесъ. Концертъ сошелъ съ большимъ внѣшнимъ успѣхомъ. Пѣли г-жи Бѣляева-Тарасевичъ (23 октября) и Доллина (25 октября). Но обѣ не удовлетворили, не оправдали надеждъ. Первая, задавшись прекрасной мыслью итти по тому пути, избранному извѣстной Олениной Д'Альгеймъ, хотѣла дать вечеръ серьезной иностранной и русской пѣсенн, но обнаружила недостатокъ красокъ и однообразіе исполненія въ рядѣ чудесныхъ романсовъ великихъ композиторовъ. 28 октября она дала 2-й концертъ народныхъ пѣсенъ. Вторая артистка проявила большую музыкальность и рѣдкое умѣніе пѣть, но увяданье ея голоса отразилось на цѣльности успѣха.

\*) О которыхъ рѣчь будетъ особо въ слѣд. разѣ.

Дважды концертировал молодой пианист Георгий Басковъ (16 и 21 октября), безусловно талантливый, вдумчивый, пока еще, видимо, мягущийся и нщущий самого себя; умѣющій заинтересовать слушателя, но не захватывающій, не поражающій блескомъ исполненія. Программа — серьезная; лучше всего удалась пианисту H-moll соната Листа (во второмъ концертѣ), и, вообще, вещи лирическаго характера ближе его натурѣ. У немногочисленной публики г. Басковъ имѣлъ большой успѣхъ.

Шл—изъ.

### ЯРОСЛАВСКІЯ ПИСЬМА.

3.

Новинкой театра имени Волкова, за это время явилась „Псиша“ (4 раза). Граціозная пьеса Ю. Бѣляева была поставлена очень тщательно и красиво В. К. Татищевымъ,

къ сожалѣнію только „Псиша“ шла безъ Псиши, такъ какъ исполнявшая заглавную роль, г-жа Ясповская не сумѣла передать ни нѣсколько жеманнаго очарованія пышнаго вѣка Екатерины, ни той пѣжной, простой, подлинной грусти, которая такъ прихотливо сплетается въ этой благодарной для артистки роли. вмѣсто граціозной шаловливости, Ясповская дала вульгарную развязность, а въ драматическихъ мѣстахъ была просто блѣдна.

Прекрасный, стильный образъ Степаниды съ блестящимъ мастерствомъ создала г-жа Голубева.

Очень удалась г. Лаврецкому роль чувствительнаго и жестокаго самодура Калугина. Молодой артистъ Рудинъ былъ очень трогателенъ въ роли Ивана Плетня. Красиво прочелъ прологъ г-нъ Доронинъ, съ большимъ успѣхомъ игравшій, кромѣ того, мартиниста Незнаева.

Лучше всего удался третій актъ, гдѣ всѣ, даже небольшія, роли гостей, были ярко и выпукло исполнены гг. Горичемъ, Гольдфоденомъ и Кондратьевымъ.

Попытку поставить, еще не шедшую, кажется, въ Россіи, имѣвшую большой успѣхъ въ Парижѣ и Италіи, драму Сень-Бенелли „Ужинъ шутокъ“ (2 раза) слѣдуетъ признать неудачной.

Прежде всего, намъ кажется, что не слѣдуетъ особенно восхищаться самой пьесой. Духъ Возрожденія переданъ въ ней очень поверхностно, мѣстами фальшиво (такъ, напр., совершенно невозможный по слащавости длинный разговоръ Лизаветты въ 3-мъ актѣ); многія сцены риторичны и скучны; кромѣ того, во всѣхъ положеніяхъ и характерахъ есть постоянно раздражающая неясность. Только во 2-мъ актѣ на минуту чувствуется ароматъ „Декамерона“.

Разыграна драма Сень-Бенелли была очень слабо. За исключеніемъ Орскаго (мѣстами интереснаго Джанетто-Малесчини), всѣ остальные исполнители были рѣшительно неудачны. Да и, дѣйствительно, для роли Нери, напримѣръ, требуется, по крайней мѣрѣ, трагическій геній Сальвини...

Кромѣ этнхъ двухъ новинокъ, за это время отлично прошли: „Ивановъ“ (2 раза), (хороши: Сарра—Голубева, Доронинъ-Ивановъ) и „Таифунъ“ (2 раза) (хороша Преображенская — Елена). Весело была разыграна пустыньская комедія „Земной рай“ (3 раза).

Но, наряду съ хорошими постановками, слѣдуетъ отмѣтить совсѣмъ неудачныя, какъ „Бѣшенныя деньги“ Островскаго и „Школьныя товарищи“ Фульда. Довольно блѣдно прошли и „Плоды просвѣщенія“, поставленные 8-го ноября въ память великой годовщины.

Кромѣ спектаклей въ Ярославлѣ, труппа Волковскаго театра каждое воскресенье играетъ въ Ростовѣ-Ярославскомъ.

Пока въ Ростовѣ, съ большимъ успѣхомъ, прошли: „Гроза“, „Темное пятно“ и „Земной рай“.

Р. С. Послѣ того, какъ моя корреспонденція была уже послана, разыгралось совершенно неожиданное событіе.

А. П. Воротниковъ подалъ въ городскую думу заявленіе о невозможности продолжать антрепрнзу и 16 ноября го-

родская дума передала театръ имени Волкова товариществу артистовъ труппы Воротникова. Крахъ Воротникова явился полной для всѣхъ неожиданностью. Какъ я писалъ матеріальныя дѣла обстояли весьма не плохо. По официальнымъ даннымъ съ 28 сентября по 6 ноября за 39 спектаклей было взято на кругъ по 530 р. (считая сюда же утренники и ежедневныя спектакли по удешевленнымъ цѣнамъ). Причемъ многія постановки повторялись такъ: „Эрость и Психея“ (6 разъ), „Псиша“ (5 разъ), „Гроза“ (4 раза), по два же раза шла почти каждая пьеса.

Такимъ образомъ, причина краха такого крупнаго и такъ удачно начатаго дѣла лежитъ вовсе не въ плохихъ сборахъ. На лучшіе трудно было бы разсчитывать. Къ сожалѣнію, не были до сихъ поръ опубликованы официальныя объясненія этой болѣе чѣмъ странной исторіи. Повидимому, главная вина падаетъ на самого Воротникова, задумавшаго дѣло въ такнхъ широкихъ рамкахъ безъ прочнаго фундамента.

Прежде всего Воротниковымъ была составлена труппа съ мѣсячнымъ бюджетомъ около 8,000 р. Въ труппѣ 60 человекъ; изъ нихъ я упомянулъ въ прошломъ письмѣ 20 человекъ, составляющихъ какъ бы ядро, если прибавить сюда еще человекъ 10, играющихъ болѣе или менѣе часто, то все же останется около 30 человекъ, сидящихъ почти безъ работы и помимо своей вины являющихся тяжелымъ баластомъ для дѣла. Не говоря ужъ объ актерахъ не перваго положенія, изъ которыхъ инымъ ничего кромѣ инвалидовъ не приходится играть, да и то не часто; въ труппѣ есть актрисы на хорошихъ окладахъ, которыя выступали: одна сыграла за два мѣсяца два раза Оль-Оль („Дни нашей жизни“), другая—одинъ разъ на утренникѣ; третья—одинъ разъ курсистку въ первомъ дѣйствіи *Gaudeamus*'а. Много можно было бы привести еще примѣровъ чисто анекдотическихъ (такъ обѣщано 22 бенефиса), совершенно исключительной безхозяйственности и удивительнаго «легкомыслія», которые погубили дѣло, имѣвшее всѣ шансы стать однимъ изъ лучшихъ провинціальныхъ, которые поставили огромную труппу въ очень тяжелое положеніе. Къ счастью, городская дума пошла на встрѣчу товариществу, сдавъ театръ на льготныхъ условіяхъ. Пока въ дѣлахъ товарищества не замѣчается никакихъ колебаній. Спектакли не прерывались ни на одинъ день. Отсутствие Воротникова на успѣхѣ дѣла не отражается ни въ художественномъ, ни въ матеріальномъ отношеніи.

Сергѣй Ауслендеръ.

### В И Н Н И Ц А.

(Отъ нашего корреспондента).

Второй постоянный драматическій сезонъ (дирекція Т. Д. Лентовской) начался 1-го октября; до прошлаго года театральнаго зданія не было и городъ довольствовался специфически-лѣтними труппами и гастролерами; съ прошлой осени открытъ большой и красивый театръ, выстроенный на городскія средства, но увы... это театръ будущаго: ну вотъ, какъ иногда шьютъ платья дѣтямъ, такъ и нашъ театръ, выстренъ „на выростъ“! Только такія новинки, какъ „Живой трупъ“, да открытіе сезона, даютъ полные сборы и собираютъ (больше любопытствующую, чѣмъ театральную) публику, а рядовые спектакли, несмотря на тщательность постановки, разнообразный репертуаръ и безспорно сильный, для провинціи, составъ труппы — идутъ со средними и, даже, ниже среднихъ сборами. Положительно наша публика еще „не доросла“ до постоянного театра и трудно бороться съ переполненными иллюзіонами. А жаль, такъ какъ, повторяю, что труппа въ нынѣшнемъ сезонѣ сыгранная, сильная и есть безусловно хорошіе актеры. Составъ труппы слѣдующій: г-жи Пояркова, Павловская 1-я, Кавтарадзе, Тидеманъ, Мальцева, Ѳедотова, Лѣскова, Павловская 2-я, Жуковская, Иллингъ, Радлова, Ильинская, Чернецкая; гг. Цвиленевъ, Молчановъ, Пармскій

Бородинъ, Орловъ-Романовскій, Холинъ, Хохловъ, Борисовъ, Михайловъ, Миртовъ, Хмѣльницкій, Болотинскій, Чистовъ, Шелестовъ и Горловскій. Суфлеры: Даворскій и Холинъ. Изъ состава труппы выдѣляются: изъ женскаго персонала — г-жа Полякова — тонкой, какъ бы чеканной отдѣлкой ролей и яркими, правдивыми сценическими образами; у актрисы гибкій (гармоничный) голосъ, богато разработанная техника и смѣлый размахъ; Павловская 1-я — хорошая актриса на роли *grande dame*; Кавтарадзе — недурная *ingépie*; веселая и граціозная комедійная актриса Фодотова и интеллигентная, съ хорошей сценической внѣшностью и мягкимъ, теплымъ тономъ Тидеманъ. Изъ вторыхъ — очень недурна г-жа Лѣскова. А изъ не „прекрасной половины“ труппы: гг. Цвилевъ, умный, съ несомнѣннымъ дарованіемъ, яркій и разносторонній актеръ — даль цѣлый рядъ прекрасно задуманныхъ типовъ; Молчановъ — актеръ чуткій, съ чувствомъ мѣры и художественнымъ чутьемъ, не только какъ у актера, но и режиссера; прекрасно гримируется; Пармскій — ясная и выразительная читка, искренній (съ легкой, впрочемъ, склонностью къ „неврастени“) общій тонъ и умѣнье подчасъ „захватывать“ публику правдой и силой сценическихъ переживаній — роль царя Феодора удивительно ярка и выпукла въ исполненіи артиста; полный жизни и молодого искрящагося веселья, прекрасный же еще *comique* Бородинъ и весьма недурные актеры Орловъ-Романовскій и Холинъ. Молодежь производитъ очень пріятное впечатлѣніе, но опредѣленно трудно пока высказаться: матеріалъ еще слишкомъ недостаточенъ. Репертуаръ типично провинціальный; изрѣдка промелькнетъ Шекспиръ и Островскій. Яркій слѣдъ оставила постановка „Царя Феодора Иоанновича“ — все было хорошо въ этомъ спектаклѣ: и исполненіе, и обстановка — нѣкоторыя декораціи прямо художественны! „Живой трупъ“ (3 раза) былъ поставленъ очень старательно, но для обыкновенной провинціальной сцены это слишкомъ сложное, несмотря на всю свою кажущуюся „эскизность“, произведеніе и трудно остаться удовлетвореннымъ: хочется большаго! Музыкальный сезонъ у насъ еще не начался, да и врядъ ли скоро начнется: въ мѣстномъ кружкѣ кромѣ „ликвидационныхъ“ разговоровъ ничего не слышно, а концертанты что-то не ѣдутъ.

Б...

## Т В Е Р Ъ.

(Отъ нашего корреспондента).

Съ 25-го сентября начался рядъ гастрольныхъ спектаклей артистовъ Императорскаго Малаго театра, подъ управленіемъ суфлера того же театра В. А. Зайцева.

Для перваго спектакля была поставлена комедія Островскаго „Лѣсъ“, при участіи Н. М. Падарина, А. А. Матвѣевой и Е. П. Щепкиной.

Пьеса прошла гладко; если и были кое-какіе дефекты, то исключительно изъ-за неприспособленности сцены.

Артисты, по примѣру прошлаго года, пользовались большимъ успѣхомъ у публики. Сборъ со спектакля достигъ 600 руб.

Затѣмъ, 1-го октября, ставилась „Шалость“, съ участіемъ Садовской 2-й; 9-го октября — „Снѣгъ“, съ уч. Е. Н. Музиля, М. Ф. Ленина и др. и 30-го октября — „Свои люди сочтемся“, при участіи М. П. Юдиной, Е. П. Щепкиной, Н. И. Васильева и М. Н. Загорянскаго.

Изъ указанныхъ пьесъ нужно остановиться на спектаклѣ 9-го октября „Снѣгъ“.

Въ свое время, о пьесѣ писалось и говорилось много, и потому перейдемъ прямо къ исполненію.

Левшина — Бронка была блѣдна и не выдержана. Не было той наивной, простой, не могущей, но страстно хотѣвшей, подняться за Тадеушемъ дѣвушки, для которой онъ бросилъ свои идеи, свои стремленія, и близъ которой онъ искалъ покоя и забвенія.

Тадеушъ же — Ленинъ, — слишкомъ горячился и нервничалъ.

Въ общемъ, спектакль тусклый, не оставившій послѣ себя сильнаго впечатлѣнія.

Изъ концертовъ, бывшихъ за это время, заслуживаетъ вни-

манія концертъ 12-го октября Марка Мейчика, Елизаветы и Флорентины Ростень.

„Пастораль“ Велота и „Концертный вальсъ“ Гассельмана, исполненные на арфѣ Флорентиной Ростень, имѣли шумный и воплію заслуженный успѣхъ. Сергѣй Протопоповъ.



## БИБЛИОГРАФІЯ.

Л. М. Василевскій. Стихи. 1902—1911 г. Обложка художника К. И. Евсѣева. С.-Петербургъ, Невскій, 126. Цѣна 1 р.

Имя Л. М. Василевскаго болѣе чуждо Москвѣ, чѣмъ Петербургу: въ Петербургѣ онъ „свой“. Среди фейерверка новыхъ и старыхъ именъ идетъ онъ всегда чуть-чуть въ сторонѣ, всегда углубленный въ самого себя, въ свою „печаль города“, въ тоску „о небѣ голубомъ, о талой землѣ, объ аломъ разсвѣтѣ“. И, вотъ, теперь разбросанныя настроенія „узника города“ собраны въ одну книгу, и книга эта печальная, простая, тихая, точно книга, написанная для самого себя, для своей души, въ минуты отдыха отъ большой усталости.

Городъ, большой, туманный Царь Городъ задавилъ челоука въ своихъ объятіяхъ и рабъ-челоука уже не дѣлаетъ попытокъ освободиться.

„Едва сошла предутренняя мгла,  
Они проснулись пасмурно и вяло,  
И движутся понуро и устало

Неотдохнувшія тѣла...  
И нѣтъ въ чертахъ ни радости труда,  
Ни бодрости, ни страсти ожиданья, —  
Идутъ толпой, какъ жертвы на закланье,  
И длятъ безслѣдные года...

(„На разсвѣтѣ“, стр. 6).

Всюду — блѣдныя тѣпи раздавленныхъ, забытыхъ, безпріютныхъ, всюду „цѣпь отравленныхъ хотѣній“, чьи-то одинокіе стоны, и туманы... туманы.

И въ этой тоскливой дремѣ, полной отравой смутныхъ видѣній — грусть объ утраченномъ, о томъ, чего нѣтъ въ безпросвѣтной унылости дня, о томъ, что, какъ сказка, далеко и прекрасно.

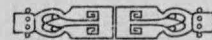
„Уйти бы въ глушь и слушать тишину  
„И мудрое молчаніе природы,  
„И цѣловать продрогшую сосну“...

(„Природа“, стр. 6).

Въ этомъ обожаніи природы „рабъ города“ наивенъ, какъ ребенокъ, какъ язычникъ.

Его пьянитъ мучительно-сладкій апрѣль („Апрѣль“, стр. 72), отъ влажной тишины лѣсовъ дрожитъ радостно тѣло („Лѣтомъ“, стр. 87) и радуютъ бѣлыя снѣжинки въ своемъ серебряномъ полетѣ, напоминая что-то свѣтлое, радостное, забытый сонъ юности, нельзя не пожелать книгѣ прочнаго успѣха.

О. К.



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

Издатель А. О. Линкѣ.



Слѣбово — розничный складъ  
спеціальныхъ издѣлій изъ ВОЛОСЪ.

Дамскій и Мужской Залы.

Тверская, 29, рядомъ съ домомъ Генераль-  
Губернатора.

Ф. ШТАЛЬ.

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

# „СТУДІЯ“

независимый, внѣпартійный органъ художественной мысли и критики въ сферѣ театра, музыки, живописи, ваянія и зодчества, съ иллюстраціями въ текстѣ и картинами на 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, провинціальныя письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ міровыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятки, некрологи, старина. 21) Новая постановки, выставки, симфоническіе концерты, концертные вечера, любительскіе спектакли, лекціи объ искусствѣ. 22) Отчеты о сѣздахъ: художественныхъ, театральныхъ, литературныхъ. 23) Свистокъ: карриатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библиографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декораціи, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛѢ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, Гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варапаевъ, Л. М. Василевскій, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергій Волконскій, Dr. K. Hagemann (Hambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Dr. A. Dochmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е., Ермиловъ, А. Журиновъ, А. Л. Загаровъ, проф. Ф. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иерфельдъ, Н. И. Юрданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Комиссаржевскій, В. П. Коломійцовъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. 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. Молленгаузъ, С. А. Найденъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Полнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-доцентъ Н. И. Романовъ, И. Рубиновъ (Нью-Йоркъ), проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сауъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Dr. L. Feuchtvanter (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковскій, Д. И. Тихоміровъ, М. Ткачковъ, 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. Язвичкій (Болгарія), Н. Эфросъ.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

**УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: СЪ ДОСТАВКОЙ и ПЕРЕСЫЛКОЙ.**

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

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

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

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

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