

2-4-213  
12766



КУЛЬТУРА  
ТЕАТРА

ЖУРНАЛ МОСКОВСКИХ

1921

ассоциированных

театров

№ 2

Государственное издательство

1921

85.33

K90

## СОДЕРЖАНИЕ.

	<i>Стр</i>
Статьи: Н. Эфроса, А. Луначарского, Н. Окса, Г. Паскар, М. Шика . . . . .	1—12
Программы: ст. А. Луначарского, А. Эфроса, Н. Бромлей, П. Маркова, В. Шершеневича и др. . . . .	13—49
Хроника . . . . .	49—52
Новые пьесы: Н. Аксенова, С. Полякова . . . . .	52—55
Библиография: Ю. Энгеля . . . . .	55—57
„Шекспир или его маска“? Р. Е. . . . .	57—58
Театральный архив: письма Острогского, письмо П. Са- ловского . . . . .	59—63
За границей. . . . .	64—

Журнал выходит 1-го и 15-го числа каждого месяца.

Рисунок обложки. — М. В. Добужинского.

Адрес редакции — Москва, Б. Дмитровка, 8.

94 1 120

# КУЛЬТУРА ТЕАТРА

№ 2 Москва, 15 февраля 1921 г. № 2

## „О традиции“.

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова  
Отдел хранения фондов

На академические театры возложено оберегать свои ценные традиции и не дать им расточиться в театральных бурях современности или исказиться в подворотах новых театральных течений. В этом—первый разум их бытия, и в этом же—основная причина того, что они поставлены в особые условия по сравнению со всеми другими театрами, работающими на пространстве Республики. Именно, как ковчег традиции академические театры сейчас по особому управляются и охраняются. Словом «традиция» прежде всего обороняются эти театры от настоящих покушений подстричь их под общую гребенку, захватить в сферу общей пивеллировки. И то же слово направляют в них, желая их если и не сразить насмерть, то хоть побольнее уязвить, ревнители театральной управительной справедливости, готовые даже для сего случая принять на себя чуждую им роль охранителей традиции. «Традиция»—и щит театров, и пускаемая в них отравленная стрела. В традиции, оказывается, весь узел волнующего и разводящего на враждующие стороны вопроса об академических театрах.

Но раз так, совершенно необходимо вложить в это понятие и в этот термин вполне определенное, точное содержание. А между тем, такой определенности содержания нет. В театральном лексиконе вряд ли слышется еще слово, которое заключало бы такое богатое и важное содержание, как «традиция»; но вместе с тем, вряд ли слышется еще термин, который таил бы в себе столько недоразумений и столько больших опас-

ностей. Традиция—надежная основа художественного развития, верный регулятор движения вперед, не позволяющий ему размотаться хаотически и растрачивать в азарте более или менее преходящих увлечений подлинные драгоценности. Традиция, это—все то лучшее, что отстоялось в процессе прошлой жизни, все лучшие достижения и завоевания былого, выкристаллизовавшиеся в отчетливые формы. Традиция, традиция шестипая—не какая-нибудь противоположность развития, эволюции и даже революции в сфере искусств, но, напротив, предпосылка надежного и правильного развития и плодотворной революции. Если брать примеры из сферы театрального искусства, традиции эпохи Лексена отнюдь не мешали возникновению и росту нового искусства Тальма, и революционер в театре Тальма всегда был готов опереться на лексеновские традиции; или из области более нам близкой—возникновенье Художественного театра, как театра Чехова, Ибсена и Кнута Гамсуна, отнюдь не стояло в противоречии с традициями старого русского театра. Когда-то, в пылу первых споров, в азарте неопитства, могло казаться, что тут—какой-то решительный разрыв, что кощунственно толчется святая традиция; теперь, в исторической перспективе, совершенно ясно, что традиция не попиралась, только юлее раскрывалось ее подлинное содержание и были использованы сокрытые в ней, не видные на поверхности, но несомненные в ней заключенные возможности. И можно бы и из истории театра западно-европейского в различных его разветвлениях, и из

1276  
ФИЛИАЛ ЦУНБ  
КОРТЕЖА  
ТРАМ.

4860

нашей сценической или драматургической истории привести еще ряд примеров, ючень убедительных для тех, которые не противопоставляют нежелаемая убеждать всем убеждениям и доводам.

Но традиция, обуженно принятая, поверхностно понятая, может быть и цепями на живом теле, полном молодых бурлящих сил, традиция может быть и тормазом поступательного движения, обратиться в печальный синоним угашения духа живого и ищущего. Традиция может оказаться, при таком ее понимании, при таком к ней отношении и таком ее использовании, — плитой могильной, камнем, приваленным к выходу на светлые, вольные просторы творчества. И сколько печальных примеров именно такой «традиции» можно набрать в истории хотя бы того же искусства театра, особенно — в его сценической части, в сфере актерской игры. Правда, так понятая традиция, к счастью для искусства, никогда не оказывалась особенно живучею и стойкою, и всегда, в конце-концов, глухой камень отваливался от выхода на просторы. Но каких, бывало, стоило это усилий, часто — по настоящему героических, каких страданий для отваливающихся камень, и сколько расходулось в этом сил, как замедлялся темп развития и сколько вывалилось яду... От ложно, тузко понятой, приравненной к канону традиции никакое другое искусство не страдало так много и так часто, как театральное, как сценическое. Под маскою традиции жил застой, под флагом традиции накапливалась в театральном доме пыль и залегала по углам паутина.

И думаю, не нужно доказывать, что если академические театры призываются оберегать свои традиции, если для этого они ставятся в особое положение, и отстраивается от них рука сличком стремительных преобразовательных, то традиция тут мыслится нешеремно и только в первом из проанализированных смыслов, как традиция животворящая, не мешающая, но сосуществовавшая правильному развитию и ценному росту, но отнюдь не традиция — могильная плита, традиция — регулятор, но никак не

традиция — тормаз. Академические театры так и понимают этот термин, так и смотрят на свою задачу, на признаваемую за ними высокую миссию. Я не скажу, что в сумме их традиций совсем нет и таких, которые более или менее близки по своему содержанию к второй, тормозящей категории. За десятилетия непременно откристиализовываются и такие и, бывает, чтытся за одно и одинаково преданно к традициям правильной и благодетельной природы. Но в громадной и основной части своего содержания, которая только и может сейчас занимать, это — традиции первой, лишь регулирующие и плодотворяющие для новых развитий категории. Меня сейчас не занимает, какие все новые ростки дает в наши текущие дни эта традиция. Но что именно таково ее содержание, таков ее преимущественный и определяющий целый характер, — несомненно. Иначе эта традиция не имела бы столь горячих сторонников и ревнителей внутри театра, еще того меньше — вне театра. Все устремления и все заявления театров говорят об этом.

Но, как это ни неожиданно, как ни парадоксально, на академические театры делается натиск именно со стороны «традиции» во втором смысле, им ставится в сокрушающий упрек, что они недостаточно строго и последовательно блюдут традицию — тормаз, традицию, равнозначную застою, с неподвижностью, и этот упрек обрушивается с торжественным видом те, которым, казалось бы, меньше всего должна быть дорога так понимаемая традиция. Так построив свою аргументацию, они легко могут доказать, что академические театры не являются хранителями традиций, значит — не исполняют своего назначения, значит — не заслуживают особого положения, значит — должны быть отданы в стиржку под универсальную гребенку и т. д., и т. д. Ошибка только в том, что академические театры и охраняющие их особенное положение на традицию смотрят по иному, влагают в нее иное содержание. Очень характерный пример. Малому театру вменяется в вину, характеризуется как отступничество перед его репертуарными традициями,

что он ставит «Кромвеля» А. В. Луначарского. Репертуарная традиция—Гюль и Островский, значит, в «Кромвеле»—явная измена традиции. Но, во-первых, у Малого театра была не только эта репертуарная линия, рядом с нею издавна идет и другая, очень значительная и определяющая,—та линия, на которой — имена Шиллера и Гюго. К Шиллеру стал определенно тяготеть этот театр с первых дней своего бытия. Тяготел до того, что когда не хватало Шиллеровского материала, он, чтобы все-таки выдержать эту свою репертуарную линию, мирился и на «маленьких Шиллерах», вроде Грильпарцера или Гальма. Он мирился со скромными относительно достоинствами произведений этих авторов, только бы не оставлять своей репертуарной традиции. Конечно, нельзя ставить знак равенства между «Кромвелем» и пьесами Гюго или Грильпарцера. В нем, в «Кромвеле» много нового, уклоны от чего были. Но смкая традиция, раз она верно понята, раз она, не обужена,—в полной мере включает и такую пьесу, освящает ее для репертуара Малого театра. Малый театр вполне последователен и «традиционен» в таком своем репертуарном шаге, конечно—если не принимать «традицию» в том обуженном, неверном и вредном живому делу театра и его росту смысле, в котором уже не раз говорилось выше, и Малый театр антитрадиционен, отступает от своих назначений, если понимать «традицию» именно в этом глубоко ошибочном смысле.

Совершенно тоже, когда утверждают, что Художественному театру, как театру Чехова, ничего кроме Чехова и ему родственных по манере или настроению драматургов, играть нельзя, иначе он—антитрадиционен, иначе он изменяет своему предназначению, отходит от своей линии и перерождается во что-то чуждое. Я не касаюсь кощунственных указаний. Возможно, что в отдельных репертуарных шагах этого театра и сказалось некоторое отклонение от его подлинной традиции. Это—вопрос сложный и требующий очень тщательного анализа в каждом отдельном шаге, в

каждом отдельном репертуарном выборе. Но требовать во имя «традиции» изгнания всего «не-чеховского», значит, понимать традицию так, как понимать ее нельзя, значит обрекать, из какого неожиданного фетишизма театр на застой и умирание.

И совершенно то же относительно традиций актерского исполнения, относительно декоративной части спектакля и т. д. Традиция сценического искусства или, точнее, искусства актера в Малом театре—многогранная, многое в ней отстоялось от прошлого, правда—с преобладанием некоторых коренных свойств и черт. Делать из одной лишь грани, да при том—никогда не бывшей главной, самою характерною, определяющею облик театра,—исключительную и непреклонно любелевающую традицию—такая же большая ошибка. А между тем, и эта ошибка была допущена. Вменялось, например, Малому театру в вину, как измена традиции, что он утратил Каратыгинскую манеру игры, хотя, к слову сказать, именно эта манера, этот сценический канон как раз в Малом театре и не вошел, никогда не входил в традицию, ни в практике этого театра, ни в его теории, на сколько она выражена в писаниях, более или менее случайных, его главных работников и слагателей традиции. Да, дело даже не в этой ошибке против ясных фактов театральной истории. Пускай так—повторю, это не так, пускай Каратыгин—вот традиции Малого театра. Но, если это—традиция живая, не мертвящая, если эту традицию не понимать старообрядчески,—совершенно бесомненно, что она подлежала развитию, раскрытию заключенных в ней возможностей. А тогда с Малого театра должен быть снят весь этот укор целиком. Все подлинно благое в традиции даже Каратыгинской игры (правда, достаточно малое) вошло плотно в традицию игры Малого театра, насколько это не противоречило традиции более важной и ценной, преобладающей — традиции Щепкинского-Мочаловской. Все это лишь отдельные примеры. Их можно бы привести и из других сценических областей, или из сферы работы других академических театров.

Если бы обстрел велся с других позиций, если бы доказывалось или хоть указывалось, что академические театры вместо живой традиции приняли, как некую святыню, традицию мертвенную и мертвящую, или что они, приняв традицию живую, ее мертвят и искажают,—тогда другое дело. Но когда академическим театрам противопоставляются указания, что они не берегут традиции ложной, мертвящей, что они недостаточно старообрядцы, тогда дело ведущих такой обстрел представляется достаточно безнадёжным, и, напротив, дело академических театров стоит в этом отношении крепко, и им такие обстрелы не могут быть страшны.

Так, по моему, обстоит дело с «традицией», ставшею волей судеб боевой, злободневной, театральной темой. В теме этой еще много граней и привходящих моментов, разобраться в которых существоважно важно, и «Культура Театра» уделит этому самое пристальное внимание, постарается вскрыть в ряде статей содержание «традиции» для каждого из академических театров в отдельности. Но я думаю, и указал на самую сердцевину вопроса. Совсем не задачи полемические занимают меня. Но я полагаю, что в каждом вопросе прежде всего должна быть ясность. И только по ясному вопросу может быть сколько-нибудь плодотворный спор.

Н. Эфрес.

## Бетховен

Я менее всего думаю, чтобы такой бесконечно популярный, даже можно сказать дорогой для нас всех композитор, как Бетховен, нуждался в каких-либо предисловиях к исполнению его музыки и характеристиках. Каждый из здесь сидящих и слушающих не только хорошо знаком с его биографией и много раз слушал его произведения, но, вероятно, много думал о нем и более или менее глубоко

оказывался пронизанным тем огнем Бетховенского вдохновения, который сделался важным и необходимым элементом современной культуры.

Поэтому и думаю ограничиться немногими словами для характеристики этого великана, равно которому вряд ли может показать какая-либо другая отрасль искусства.

Я помню в Париже в маленьком кабинете знаменитого скрипача Люсьена Капе,—этот длиннородый человек, похожий на жреца, проповедывал нам, немногочисленным слушателям, о своем божестве—Бетховене. Для Капе и многих других, Бетховен—не просто художник, великий художник; Бетховен, это—мессия, это спаситель, который принес с собой на землю новую религию, новое разрешение всех моральных, общих и метафизических вопросов.

Что музыка несет в себе искупляющее начало, это не подлежит никакому сомнению; и если в древнейшие времена, до расцвета греческой культуры, наши предки уже понимали, что музыка есть как бы отзвук из какого-то мира, где все стройно, гармонично, и пользовались музыкальными терминами для обозначения всякого порядка физического и психического; если они полагали, что над спутанной, дисгармоничной землей музыка возносит нас на волшебных крыльях именно туда, к стройным хорам светил, и гармонии сфер, то этим самым человечество осознавало ту особенную силу, которым обладает это его великое изобретение—музыка.

Все боли человеческого сердца могут отражаться в этой прозрачной и золотой волне, и как только они отражаются в зеркале музыки, они облагораживаются, и самые острые страдания, грызущие муки приобретают утешительный характер, по тому одному, что они вовлекаются в танец всепримиряющего и всеоблагораживающего ритма, по тому одному, что им приходится говорить на языке чистых тонов. И тем не менее мы можем сказать, что музыка начала выявлять все таившиеся в ней неизмеримые глубины только в новейшее время.

Являем, ко орое обеспечивало колоссальное углубление музыки и рас-

ширение ее области, была демократия. Еще Ипполит Тэн отметил с большой проникательностью глубокое родство между музыкой и теми переживаниями, которыми переполнялась индивидуальная душа при назревающем демократическом режиме.

Конечно, музыка прошлого знала себя в величавом спокойствии, и обладала большей внутренней уравновешенностью, чем новая музыка. Демократия, которая все перевернула, которая вырвала, далеко отбросила сына от ремесла отца, которая открыла головокружительную погоду за успехом, открыла эру острой борьбы людей, как раздробленных осколков разбитого старого режима борьбы, где на каждого выигравшего приходилось 10 гибнувших,—эта демократия, которая сделала личность — одинокой, страстной, посеявшей в себе бесконечно много скорби, заставила личность величаться среди огромных надежд и желаний, и кровавых схваток и нужды; ввергнувшая ее в этот мир смятения, раздробления, — сделала музыку бесконечно нужной и дорогой (угнетительницей и создала для нее бездонно богатый материал все более и более разнородных, трагичных, индивидуальных переживаний.

Народные и церковные песни стали отступать назад пред выражениями человеческой души, какова она есть в отдельности, как она живет в определенной индивидуальности. Этот индивидуализм превратился в большим описаниями, он должен был невести музыку через Шумана, Шопена и дальше в сторону крайней индивидуализации, в сторону отражения самых белых, первых настроений, в сторону всяческого импрессионизма; чутким ухом прислушиваясь к внутренним изломам, стараясь запечатлеть быстролетным звуком волшебные инорохи, которые происходят в тени индивидуальной души, музыка становилась оригинальной до потери своей общезначимости.

Но если демократия, освобождая индивидуальность, создавала почву для крайнего субъективизма и нервности, то вскоре она начала выступать иначе, она выступила не только как демо-

кратия индивидуальная, а как демократия коллективная.

Великая Французская Революция была тем узловым явлением, из которого потянулись многочисленные нити всех культурных сторон жизни, в том числе — искусства. Эта демократия, старавшаяся раскрыть перед собой дорогу, это гигантское третье сословие, включавшее в себя всех от богатого капиталиста до поденщика в деревне, это третье сословие, которое хотело сделаться всем, которое вступало в жизнь с развернутым знаменем, с уносившим и жаждой достичь власти, славы, богатства,—эта толпа выступала именно как толпа, как коллектив, как целое, чтобы победить громадное сопротивление старого общества реакционной Европы.

И среди других сил, которыми должна была вооружиться для победы французская демократия, важным орудием явилось искусство.

Гигантские народные празднества, в которых каждый должен был участвовать общемассовым настроением, намагнититься, которые создавали резервуар энергии,—эти праздники поставили требование сочинять музыку для громадных масс, импонирующе-соответствующую величии демократии и отвечающую достаточно разнообразным переживаниям народа в красивые дни его бытия. Ликование победы, радость с теми, кто должен был отправляться на фронт, похороны героев, взаимные клятвы и т. д. и т. д., пахнула язык в произведениях Мегюля, Керубини, Госсена. Согласно исследованиям Тьерсо она явилась во многом прямым источником Бетховена; но, конечно, они представляли собою только в высшей степени слабых предшественников его, ибо то, что отражалось в музыке во время Французской Великой Революции, еще полнее отразилось в гигантской музыке Бетховена. В этом заключается огромное, неповторяющееся своеобразие Бетховена—его неимеримое сердце, полное жаждой, радости, полные разнообразными тревогами, печальми и скорбями, готовое на беззаветную борьбу и хранящее в себе непоколебимую веру в победу,—это индивидуальное сердце могло, не изменяя себе,

сбывать и истолковать то, что переживала, сама того не сознавая, тогдашняя демократия.

Чем больше мы прислушиваемся к музыке Бетховена, тем яснее становится для нас, что коронным переворотом по отношению к музыке XVIII столетия явилось именно то, что Бетховен, пожалуй, еще в большей мере поэт, чем музыкант.

Ему бросят в этом упрек некоторые современные эстетики: они скажут, что Бетховен слишком проповедник, слишком моралист, слишком содержатель, что он недостаточно музыкант. Сюарес, один из тончайших эстетов Франции, говорит: чем более утончена, изношена, сладострастна данная эпоха, тем менее она понимает Бетховена. А я думаю, что не только изношенные, сладострастные эпохи не понимали Бетховена, но положение Сюарес вполне можно отнести и к современному буржуазному миру. Сюарес с замечательной тонкостью, прощательностью и большой красотой характеризует Бетховена, как пророка победы, но вместе с тем, этот представитель буржуазного отчаяния, этот публицист и поэт, выражающий собою настроение той лучшей части старого общества, которое говорит, что в героическом отчаянии и в политической ресиньции только и может найти достойное себе оправдание существование современного мыслящего человека, оценив Бетховена и его гигантскую силу, вместе с тем отвергается от него, потому что он ничего не говорит их душе, потому что он моралист, проповедник, призывающий к победе; эти же люди в победу не верят и в ней не нуждаются, у них для борьбы нет больше сил! Как же они могут понимать могущество Бетховена иначе, как нечто им чужое? Но мы, продолжатели Великой Революции, именно в Бетховене можем найти вождя и руководителя в царстве искусства.

Бетховену присуща гигантская жажда равенства. Всякий, кто читал его письма хорошо знает его музыку, признает, что внутри Бетховена жил своеобразный народный юмор, попытка облечь свое веселое в какой-то неуклюжий, но ликующий танец; эта

стихия, в конце-концов, и увенчала творчество Бетховена великим хором 9-й симфонии. Сюарес даже обвиняет Бетховена в том, что он только оптимист, однако, нужно сказать, что Бетховен не оптимист, который носит розовые очки и через них смотрит на мир. Бетховен слишком провидец, слишком чуткий человек, его сердце не могло не содрогаться от ужасов жизни, он ощущал их в себе, и судьба не давала ему забваться.

Этот человек, так могуче мечтающий о радости, не получил от судьбы ни одной капли этой радости. Отрицательная действительность клещами схватила его сердце, сжав его среди целого ряда ужаснейших несчастий; но, будучи провидцем и отражая с поражающей многогранностью все shades печали, вплоть до бурных приступов временного отчаяния, — Бетховен никогда не склонял головы перед судьбой. И когда первый приступ глухоты потряс его, он сказал: «я схвачу за горло судьбу, но не уступлю».

Эта схватка с судьбой постоянно кончается победой у Бетховена. Песня скорби дает место радости, из этой схватки с судьбой, которая составляет внутреннюю душу Бетховена, его динамику, — он всегда выводит нас победителями. Сюарес говорит, что только в песне абсолютного отчаяния есть истинная правда и нетленная музыка. Бетховен, по его словам, слишком счастлив своей твердой уверенностью в победе. Но для нас не ускользнет бесконечная важность этой черты для человечества: он знает все препятствия, стоящие на пути, и в то же время не упускает случая призвать к борьбе и обещает мощным словом пророка конечную победу. Я думаю, что только псевдодемократия может привести людей к недостаточной оценке своих героев и вождей. В 3-й симфонии, вы слышите о герое. Он не приходит к нам, как рисует финал 3-й симфонии, откуда то с небес, чтобы принести чуждый новый, необходимый нам огонь. Герой вырастает среди нас, мы пытаем его нашими страданиями, нашими надеждами, он вырастает, становится необходимым элементом дальней-

шего роста массе, он — важнейший орган развивающегося, расцветающего организма.

И все-таки я скажу, — когда я в памяти своей перебираю серию этих человеческих мастеров, волшебных гениев, каждый из них возбуждает, конечно, горячую любовь к себе; но никто из них кроме Бетховена не трогает меня каким-то особенным образом. Нам хотелось бы видеть сейчас среди нас Гете, Софокла; но сердце никого из них не жаждет так как Бетховена...

Мы благословляем его за эту могучую маску, так успокаивающую, гармонизирующую, все то, чем ужасна наша жизнь. Хотелось бы прижаться к нему, как сын к отцу, хотелось бы поцеловать ту руку, которая запечатлела эту веру и эти страдания на потной бумаге.

Бетховен — герой, Бетховен — вождь, и никогда, я думаю, он не был так нес, так необходим, иногда призван Бетховена не могли раздаться о такой биллой, как теперь. Хотелось бы думать, что через голову первых кругов скоро проповедь его начнет рвать над головами миллионных массе, находить стили в работе-крестьянских сердцах, чтобы этот могучий, горячий источник любви, скорби и веры был сокровищем всего человечества.

А. Луначарский.

## Победа балета.

И великие гении не застрахованы порою от самых грубых ошибок, платят дань навнейшим заблуждениям и мещанской лужности. Лев Толстой, весь во власти определенных моральных идей, отдавший в ту пору всего себя (проповеднической миссии, но увидев в балете, в искусстве танца, ничего, кроме «сладострастных движений» и «переплетающихся в разные чувственные герлянды» полубогажанных желских тел. С недоумением, в котором явственно слышалось гневное негодование и острое презрение, он спрашивал: на кого это рассчитано? «Образованному человеку это несказ-

но, вядело, постоянному рабочему человеку это совершенно непонятно». И приходил к уничтожающему для балета заключению, что правиться это может разве только «молодому лакею», вроде развращенного Григория из «Плодов Просвещения». «Иривиться это (т.-е. искусство балета) может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не дрессированным господскими удовольствиями, развращенным мастеровым желанием засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям...». Так великий художник расценил одно из величайших выражений художественного гения человека, признал его годным и интересным разве для малыхх придворных старого буржуазного мира, для отребья или маскарада цивилизации.

Когда совершился октябрьский переворот, разметавший столько старой ветоши, столько мнимых драгоценностей былого, и хозяйном жизни стал как раз тот «настоящий рабочий человек», о котором говорил Толстой, — были опасения, что такая точка зрения на балет, на этот прекрасный и нежный цветок искусства, у нас восторжествует, и будет он презрительно растоптан, вырван из русского сада. Непонятный, непонятный, источающий только яд сладострастия, — заслуживает ли балет того, чтобы его беречь и холить, тратить на него народные средства? На этот вопрос многие отвечали, или были склонны отвечать довольно решительным отрицанием. Балет — эстетическая игрушка небольшой кучки отживших, бывших людей, и нет оснований дорожить этой, может быть — и красивой, но вздорной игрушкой. Но, к великому изумлению решавших так, обнаружился факт совершенно неожиданный. Тот самый «настоящий рабочий человек», за которого судил о балете и решал Лев Толстой, и которому балет будто бы ни на что не нужен и совершенно непонятен, — прийдя в старые театры, раньше для него накрепко запечатанные, сразу, своим свежим художественным инстинктом, почувствовал всю тонкую прелесть балета. Еще полусмутно, не разбираясь отчетливо и не подставляя аргументов под непосредственное чутье, юи понял балет и

оценил его громадную художественную ценность и сразу же полюбил это искусство, может быть—даже сильнее, с большею жадностью, чем какою-нибудь другое искусство театра. Не «задаstrасные движения» он увидал в ташце, но красоту человеческого духа, выражающуюся через ритм человеческого тела, и это дало ему богатый источник неведомых ранее радостей, обновляющих и окрыляющих. Горячо заработала под новым толчком его фантазия. Как когда-то Шиллер, увидал этот новый зритель, свободный от всякого эстетического декадентства и снобизма, в танце «гармонию мечты». Валом повалил на спектакли балета, особенно добивался, и теперь добивается, возможности попасть именно на эти спектакли. И потребовал, чтобы это искусство не только не обречалось на уничтожение и слом, но заботливо оберегалось и имело все возможности для дальнейшего своего развития. Так балет получил новое освящение. Правда, и сейчас, надо думать, нет еще недостатка в таких, которые остаются на позиции Льва Толстого, которые думают, что балет—только дорогая игрушка для праздных людей, и что не пролетарское дело—возвизаться с нею, заботливо беречь. Но так же—все в убывающем меньшинстве и неправильный взгляд на балет и его художественную полноценность, на его неизбежное право занимать одно из почетнейших мест в семье благородных искусств, определенно торжествует.

Ярко тому доказательство—в том факте, что четвертьвековая работа одной из прекраснейших служительниц этого искусства празднуется, как большой художественный праздник, и что на этот праздник откликается высший орган Советской власти. В этом—большой смысл торжества, готовящегося в Москве по случаю юбилея Е. В. Гельцер, выводящий его за рамки обычного театрального праздника и обычного актерского юбилея. Гельцер—большой, исключительный мастер в своем искусстве, не только у нас в России, но и на западе юрцы и очень немногих мастеров балета, поднявших до такой высоты совершенства его трудную технику; Гельцер—тонкий художник, облеченный новою красотою це-

лый ряд балетных образов; Гельцер—на редкость усердный работник в сфере танца, чрезвычайными напряжениями воли понемному преодолевшая все трудности, которыми богат путь танцовщицы, и в этих напряжениях отбросившая себе «гармонию мечты». Но если бы самое искусство, которому она служит, если бы самый этот вид художнического мастерства не были ценными, эстетически и культурно важными, если бы в цитированных выше словах Льва Толстого была хотя слабая тень правды,—готовимый теперь праздник был бы бессмысленной. Нельзя, нельзя венчать за отдачу всех сил, всего энтузиазма и экстаза делу праздному, ничемному, ненужному, даже вредному в общей экономии жизненного строительства. Сострипавший хитрую, но вздорную игрушку, хотя бы и сделавший ее великолепно, заслуживает, может быть, какой-то премии за терпение и усердие, но не лавров и триумфов.

Через эти лавры и триумфы утверждается бытие самого русского балета, выражается признание его полной нужности, его общепародной ценности.

И это—самая значительная сторона в том празднике, который устраивается 27-го февраля в московском Большом театре, в этом—его широкое принципиальное значение. Искусство танца, когда-то пышно расцветшее под благословенным золотым небом Элады, прожившее ватем очень долгую историю, знавшее и моменты яркого цветения, и периоды жалкого упадка,—будет цвести и пышнеть и на земле новой России, в круто изменившихся условиях социального быта. Потому что оно этому новому быту, новым людям также нужно, несет им в своих чарах громадную радость, приобретает их к высшей красоте жизни и человека. Ничто человеческое мне не чуждо,—может сказать и говорит новый русский человек. Как же может быть ему чуждым, не нужным, не дорогим то, в чем всегда выражалась одна из основных стихий человека? Танец, выражение себя в ритмическом, облагороженном движении, жесте, так же неотъемлем от гармонического человека, как речь или музыка. Танец—важнейшее и неоспоримое выражение

творческого духа. И балет—высшее выражение танца, его искусства. Еще греческий поэт восклицал: «Какое искусство совершеннее, какое искусство увлекательнее танца». «Настоящий рабочий человек» может повторить это вслед за поэтом классической древности.

Н. Оне.

## Театр для ребенка.

История театра не имела среди своих многообразных ветвей одной прекрасной ветви—театра для маленького зрителя. Ребенок, жаждущий зрелища, особенно—театрального, как источника сильных эмоций, как образца смелых подвигов, и зрелища-забавы, смеха, юмора,—охотно шел за взрослыми на всякие «случайные представления». Там в чуждой ему обстановке, где никто о нем не думал, он по большей части оставался равнодушным к окружающему. Прекрасные лучи искусства не касались его фантазии.

Единственный вид театрального представления, где ребенок находился среди близких и понятных ему героев,—был театр кукол; марионетки, игрушки, фантазии, различные по своей природе и художественной сущности, в одинаковой степени сохранили для ребенка необъяснимое очарование. Но и кукольный театр не имел в виду главным образом маленького зрителя; и там он был случайным гостем, только в кругу знакомых ему героев с безмолвной, но понятной ему фецией...

Лишь в последние годы, главным образом—в России, стали уделять серьезное внимание вопросу Детского Театра. Школа пришла на помощь школьным спектаклями, где дети сами являлись актерами. Но школьный театр, преследуя преимущественно воспитательные цели, не отвечал художественным запросам маленького зрителя. Театр в школе имеет свое большое педагогическое значение: присутствию ребенку театральной истинности разрешается в творческой атмосфере. Но для жизнеспособности школьного театра был необходим театр для детей вне школы, театр со взрослыми актерами-

профессионалами, как высший образец совершенных художественных форм для маленьких актеров.

Государство, заботясь о физическом благополучии ребенка, не могло унустить из виду моральный, духовный рост подрастающего поколения, и стала насущной необходимость создания сказочного уголка для детей, где все виды искусства, объединенные в театральном действии, приобщали бы ребенка к празднику подлинной красоты.

Значение Детского театра—отвлечь ребенка от мира житейских будней в мир сказки, захватывающей в своем домете и героический образ человека, и мир высших переживаний, и чудесные области фантазии; эта сказка не пройдет мимо детской души,—очистит его дух, укрепит его волю и воспитает его ум и сердце примером подвигов и жертв. Значение этого театра—будить творческую фантазию ребенка—краской, музыкой, словом, движением, всеми чудесами человеческого творчества; на всей работе его должно быть начертано одно неизменное слово: красота.

Задачи Детского театра значительно сложнее обычного театра для взрослых. Его художественная сущность определяется психологией зрителя-ребенка и требованиями эстетически—воспитательного свойства. Самый опасный путь—навязывание зрителю-ребенку усталолюбленных театральных традиций, применение общепринятых «принципов» сценического искусства.

Сказка-эпос, сказка-лирика, сказка-феерия, драма, комедия, комическая опера, куклы—вот источники, откуда этот театр должен черпать жизненные соки, те материалы, из которых будет он строить свое здание.

И нужен тут синтетический театр, объединяющий все виды искусства, связанные общей нитью драматического действия. Ребенок по своей природе фантаст. Все дети «играют» и сущность игры всегда одна и та же: мир реальных вещей становится миром ирреальным, место, время, вещи «одухотворяются» фантазией ребенка, теряют связь с землей. Но чтобы унестись в этот мир условной правды, ребенку нужны реальные вещи, доступные его пониманию, и образы, тесным

образом связанные с землей... Детский театр должен быть художественно условным, без тени фотографирования жизни и вещей, но он должен сохранить иллюзию «всамделишности». Задача, разрешимая лишь чутким художником, близко соприкасающимся с детской душой.

Самый печальный факт Детского театра—полное отсутствие репертуара. В последние годы, когда идея этого театра стала распространяться, большинство искателей репертуара обратились к единственному источнику—к сказке, написанной для чтения. Но сказка, предназначенная для чтения, лишь редко обладает свойствами сценического действия; подвергшись переделке, она, как хрупкий цветок, умирает от грубого прикосновения, теряет аромат, свою сущность. Детский театр должен стремиться к созданию специального репертуара в духе театра-синтетического зрелища; кроме того, он должен обратиться к сокровищнице мировой литературы драматического творчества и искать в гениальных произведениях всех времен и народов свою духовную пищу.

Второй спорный вопрос—актер. Одни утверждают, что специального актера для ребенка-зрителя не может быть, другие—что в таковом и нет надобности.

Наши наблюдения за маленьким зрителем на различных представлениях, анкета о первой постановке «Маугли» и общения с актерами, работавшими в Детском театре укрепляют наше основное убеждение: Детского театра не будет, пока не будет его специального актера. Детский театр должен иметь свою студию—лабораторию, где в любви к театру и чутким отношением к ребенку все сотрудники будут искать формы актерского творчества, отвечающие запросам маленького зрителя и художественным принципам театра. Только отсюда возникнут и традиции Детского театра, без которого театр, как целого, гармоничного организма, быть не может.

Каков должен быть этот специальный актер? Год назад представление о нем было еще туманное: сейчас его облик для нас яснее. Ребенок-зритель—существо крайне эмоциональное:

он всецело отдается во власть действия, слит с персонажем, которому «сочувствует», которого любит. Он трепетно реагирует, презирает несимпатичных ему героев, радостно, всей душой приобщается к смеху и малейшему комическому трюку. Между таким зрителем и актером нет барьера, актер для него—все, он им госторчается в минуты удачного воплощения образа, и с необыкновенной силой реагирует, когда тот отступает от образа. Подойти к такому зрителю, приобщить его к действию волшебством своей игры, обаянием своей личности—задача весьма не легкая. Лишь подлинное переживание, искренность тона убеждает ребенка. К фальши он чуток, будь она в ложном нафосе или в холодных трюках, не отвечающих действию. Если актер не любит героя, которого он изображает, ребенку это передается, он чувствует фальшь во всем. Чтобы быть актером для Детского театра необходимо быть подобным ребенку в смысле непосредственного восприятия радости, страдания, и обладать столь же богатой и легкой фантазией, нескрываемой неожиданностями актерского дара. Ребенок любит яркие пятна, отчетливый рисунок, ясное слово, подлинное переживание. Одним из важных условий театра для детей является обстановка, внешний вид театра. Ребенок, переступив порог театра, должен почувствовать, что пройдена грань от мира «улицы», голода, холода и проч. в мир сказки, которая должна чувствоваться с момента его вхождения в театр. Мы мыслим Детский театр не только как зрелище на сцене, он должен быть преддверьем в мир сказки, которая будет показана на сцене. К такому помещению, к такому сказочному дворцу всех видов искусства, служащих отдыху и радости для ребенка—должен стремиться Детский театр.

Первый Детский театр открылся в лесной «Маугли» (переделка по Киплингу), сказкой из мира зверей. Задача театра было показать детям мир знакомых им героев, но не в реалистических тонах (за исключением медведя), а зверей «человеческих» и наделенных теми же свойствами, что и человек, и на фоне звериного царства.

выделить человека, его силу, храбрость его власть над животным миром. Нам трудно говорить о первом опыте театра, мы будем слушать мудрую критику детей (она безусловно мудра) и мнение лиц, интересующихся идеей специального театра для детей. Следующим конкретным завоеванием театра является создание репертуара из двух оригинальных пьес, написанных для театра, некоторых удачных переводов.

Очередной задачей театра волнующей его руководителей является создание студии актера Детского театра. Первый камень этого здания уже положен существующей при театре небольшой группой актеров. Лишь молодые гибкие силы, еще свободные от актерского штампа, войдут в первую актерскую семью будущей группы для зрителя-ребенка.

В общественном мнении, еще не подготовленном к приятию этого нового вида театра, существует какое-то равнодушие о нем представления и легкий скептицизм. Оно понятно. Но в необходимости Детского театра никто более не сомневается, а свою художественную способность он докажет фактами. И мы верим, что вечная сказка, которая является его сущностью, его душой, поведет его дальше по пути исканий прекрасного сказочного дворца для ребенка.

Генр. Паскар.

## Екатерина Гельцер.

(К 25-летию сценической деятельности).

История балета знает два образа, в которых с наибольшей отчетливостью и увлекающею яркостью воплотились два типа балерины, служительницы прекрасного искусства танца: Марию Тальони и Фанси Эльснер. В каждом из этих образов поднимается до высшего совершенства, до самых очаровательных выражений одна из сторон этого искусства. Они—две линии, иногда перекрывающиеся, по которым идет творчество в этой области художника. На одной линии—

Тальони, вся залитая лунным светом, тучно бесплодная и неземная. Лишь кончиком банничка касается она земли, прежде чем оторваться от чуждой ей стихии и улечь в заоблачные дали. На другой линии—Эльснер, любящая землю, и ей верная, вся свергающая в ярких лучах жаркого солнца, вся полная трепета горячей крови в жилах, с глазами, пожирающими весь мир.

К какому из этих двух типов принадлежит Екатерина Гельцер, Какая из этих двух стихий владеет ею? По какой линии шло ее творчество, ее художественная работа? Для следующего за творчеством Гельцер ответ ясен, ответ бесспорен. И этим ответом в значительной мере определяются характеристика знаменитой русской балерины, уже юбиляриши, но полной творческой свежести.

Екатерина Гельцер—балерина типа Эльснер. Подобно ей, Гельцер—верная дочь земли, ей чужды нежность и бестелесность лилий, руки ее никогда не стучались во врага, ведущие в царство талочих снов. Она—вся земная, и ничто земное ей не чуждо. Но если молчит для нее мир видений и тепей, то вся полнота земной стихии находит отклик в ее душе, все, что радует, печалит, волнует человека. Она влюблена в этот мир и жадно вбирает его в себя, чтобы творить новую жизнь, создавать образы, в которых пульсирует горячая кровь. Все ее образы—живые, все порождены землею, до краев наполнены пьянящим вином земных страстей.

Стоит воскресить в памяти некоторые из созданий Гельцер, хотя бы лишь из тех, которые знакомы и новой широкой публике нашего балета, чтобы обинный характер творчества балерины обозначился вполне отчетливо. Вот, к примеру, молоденькая, шаловливая крестьяночка Лиза из «Тщетной Предосторожности», прелестного творения наивной музыки Добервальля. Как много трогательной козопластности подростка вкладывает Гельцер в этот образ. В походке, в болтающихся руках, в упрямо подергивающихся губах так и чувствуется маленькое, пекучее сердце девушки, полюбившей впер-

вые любовью такую же несложную, чистой и радостной, как окружающая ее простая природа. Та же наивность, та же простота, но уже с оттенком суровой ясности норвежского фьорда, чувствуется в небольшом балете «Любовь Быстра».

Юную рыбку сменяет другой образ,—и не верится, что одна и та же жепщина могла воплотить столь чуждые друг другу души, когда под зловецкие такты адакно из 3-го акта «Лебединого Озера» скользит перед нами та смеющаяся на губах улыбка гибкая, маящая Одиллиа, воплощение греха во всем его обаянии, заставляющем забыть клятву, долг, честь, самое спасение души ради этой расцветшей, как ядовитый цветок, улыбки. Другую любовь, другой ее расцвет рисует с такою же правдою и художественною пленительностью Гельцер в образе Байроновской гречанки Медоры, в «Корсаре». Тут нежное чувство разрастается в пламенную страсть, но страсть, так не похожую на темную страсть Одиллиа, страсть ясную, пропитанную золотыми лучами и готовую на высшее самопожертвование.

Можно бы привести еще много примеров, много образов из длинной цепи, выкованной творчеством Гельцер за четверть века. Вся гамма чувств от первого любовного шепета девочки-подростка и до пароксизмов бешеной страсти. И для всех этих чувств артистка умела находить все новые формы выражения. Схожи они лишь в своем совершенстве.

Прикованность к земной сфере определила и технику Гельцер. Она не рвет, подобно мечте, в облаках,

она не потрясает, не умиляет воздушностью своих полетов,—она поражает, она восторгает почти абсолютно законченностью своего танца. Сказочной красоте линий таких балерин, как Павлова или Карсавина, она противопоставляет математическую точность своих движений, отшлифованных до предельной степени возможного. Ее туры до того совершенны по своей чистоте, что моментами вместо живой танцовщицы видишь как бы танцующий механизм. И только знатоку известно, какой упорный, почти нечеловеческий труд лежит в основе этой точности, этой непогрешимости. За то в настоящее время в пределах России нет танцовщицы, обладающей такою техникой, которую как бы шутя владеет Екатерина Гельцер.

Гельцер на сцене 25 лет. Она танцевала не только на сценах Москвы и Петербурга, но и на подмостках Парижа, Берлина, Лондона, Нью-Йорка, еще многих городов. Повсюду Гельцер являлась как бы полномочным послом от русского искусства, балета и завоевала славу не только себе, но и ему. Верная своей стране и своему театру, она не дала себя соблазнить,—подобно многим,—лаврами чужих стран. Свято чтя традиции великого прошлого русского балета, она была в своем творчестве носительницей этих традиций и передает им новым поколениям. Потому в будущей истории русского, в частности — московского балета 25 лет творческой работы Гельцер лягут в основу одной из самых блестящих глав: «эпоха Екатерины Гельцер».

Максимилиан Шия.

# ПРОГРАММЫ

Одна из задач „Культуры театра“ — помочь возможно правильно и полностью восприятию отдельных спектаклей. Эту задачу старается осуществлять отдел журнала „Программы“ с заметками и очерками к спектаклям. Иногда заметка ограничивается передачей содержания, фабулы игаемого произведения (преимущественно — относительно билетных спектаклей), иногда очерк освещает смысл произведения, его стиль, характер сценического осуще-

ствления, ставит в связь с историческими условиями создания произведения или вводит в изобразимую эпоху. Ввиду практического значения отдела „Программы“ материал его частью будет повторяться в последующих номерах, частью взамен уже опубликованных статей и очерков будут помещаться другие, с иным подходом к данному спектаклю, или освещающие какую-нибудь другую его сторону.

## БОЛЬШОЙ ТЕАТР.

### ОПЕРА.

#### БОРИС ГОДУНОВ.

Опера в 4-х действиях, с прологом.  
 Либретто по Пушкину и Карамзину.  
 Музыка М. П. Мусоргского,  
 в новой редакции Н. А. Римского-Корсакова.

##### Действующие лица:

Борис Годунов . . . . .	Савранский.
Ксения . . . . .	Зорич.
Феодор, дети Бориса . . . . .	Павлова.
Мамка Ксения . . . . .	Ставропская.
Князь Василий Шуйский . . . . .	Пикок.
Нимен, летописец . . . . .	Садочов.
Андрей Щелкалов думный дьяк . . . . .	Политковский.
Марьяна Мишеск, воячка Сандомирского войсвода . . . . .	Захарова.
Самозванец, под именем Григория . . . . .	Стрельцов.
Мисаил, бродяга . . . . .	Эрист.
Варлаам, боярин . . . . .	Ждановский.
Хозяйка корчмы . . . . .	Макарова.
Пристав на Литовской границе . . . . .	Толкачев.
Нявнич, пристав . . . . .	Трезвинский.
Ближний боярин . . . . .	Пашутин.
Бояре, боярские дети, стрельцы, рынды, пристава паны, паны, сандомирские девушки, калики перехожие, народ (1598—1605 гг.).	

Дирижер Добровейн.

#### „Борис Годунов“ Мусоргского.

Не только над русскими оперными композиторами, но и над оперными композиторами всего мира Мусоргский возвышается, как мощный дуб. Дело не в том, чтобы он написал много, и, конечно, в смысле изящества инструментовки, богатства мелодиями и всякого рода виртуозных достоинств можно пойти не мало имен, перед которыми имя Мусоргского побледнеет, — по это был первый и, если хотите, единственный творец подлинной музыкальной драмы. Мы не станем здесь заниматься сравнением с другим великаном — Вагнером, или с тем Бизе, которого Фр. Ницше поставил выше Вагнера как раз за ту близость к жизни, за ту острую правду, подчеркнутую очарованием музыки, которая господствует более, чем где-нибудь — в произведениях Мусоргского.

Две великие идеи совершенно сознательно проводились Мусоргским в его творчестве. Прежде всего он хотел быть правдивым, хотел быть реалистом в той области, которая казалась наименее для реализма доступной.

С неподражаемой смелостью и гениальной свежестью требовал он от музыки говорить конкретно и убедительно, от живой жизни, и служить носительницей таких зрелищ, которые, из жизни выйдя, непосредственно возвра-

шались бы в жизнь, как воспитывающая человеческие души сила.

И когда я формулирую эту задачу реализма Мусоргского, я, в сущности, подхожу к другой его великой идее, вне которой он, конечно, не был бы музыкантом, а, может быть, даже и, вообще, художником. Копирование действительности менее всего могло бы быть музыкальным и, повторяю, вряд ли самое искусное копирование создает вообще художника.

Дело заключалось не в одном натурализме, ибо второй идеей Мусоргского было величие содержания, глубина психологического проникновения, которое делало бы изображаемую им правду многозначительной, поднимая ее высоко над той обыденной правдой, которую мы можем встретить в жизни.

Сам Мусоргский писал об этом В. В. Стасову: «Искусство не есть цель, но средство говорить с людьми. Правда, как бы она ни была солоня, смелость, искренняя речь к людям,— вот моя задача. Вот чего хочу я и то, в чем я боялся промахнуться. Так меня толкает, таким я и буду. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих мало изведанных странах и завоеванных их— вот призвание человека.

В человеческих массах, как и в отдельном лице, всегда есть тончайшие черты, никак еще не тропутые. Подмечать и изучать их всем нутром и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали,— вот мой восторг».

Разумеется, если провести перед собою всю серию оперных композиторов в разных странах и спросить их, интересовала ли их задача глубоко исследовать и искренне, остро выразить какую-то великую правду в глаза людям, то они, вероятно, ответили бы пожатием плеч и растерянным взглядом. Как нельзя более далека такая задача от подавляющего большинства, почти от всех композиторов.

Отсюда непризнанность Мусоргского в течение долгого времени цеховыми музыкантами. Даже такой человек, как Кюи, бывший его другом, и во время жизни его и после смерти разражался замечаниями по адресу Мусоргского,

которые теперь обратились целиком против самого критика и приводятся обычно, как свидетельство тупости современников, хотя Кюи далеко не был тупым человеком.

Наоборот, большая публика, демократия того времени, когда Борис появился на сцене, главным образом, студенчество, часть городской бедноты, часть средней интеллигенции—встречала Мусоргского самыми яркими овациями.

И только в самое последнее время не только в России, а и во Франции, благодаря таким музыкантам, как Дебюсси, стал общепризнанным Мусоргский, как великий среди музыкантов; не только как человек, намечающий новые пути к опере и не имевший, в сущности, ни одного достойного последователя, но и как человек, создавший новые горизонты для самой музыки, ибо, стремясь к правдивости, с одной стороны, и к значительности, с другой, Мусоргский все остальное разбивал и отбрасывал, никаких условностей не признавал, никаких школьных пелен не носил. Все, что казалось его современникам дилетантизмом, недостаточной четкостью письма, отступлением от законов музыкальной красоты— было как раз теми чертами, которые сделали Мусоргского настоящим кумиром для самых утопченных эстетов новейшей Франции.

Среди опер Мусоргского по значимости главное место занимает Борис Годунов. Историческая драма Пушкина сама по себе, является великим произведением. Это, пожалуй, единственное произведение русской исторической драматургии, которое идет в сравнение с хрониками Шекспира и им подобными шедеврами западной литературы.

Но замечательно, что Мусоргского не удовлетворил вполне текст Пушкина, он не ограничился, как это обычно бывает, купюрами и сделал целый ряд чрезвычайно важных добавлений.

Почему?

Пушкин гениально прикасается к толпе, но только прикасается. Простое замечание: «народ безмолвствует» — остается памятным, потрясает; и в других местах небольшие восклицания, возникающие в толпе, характеризуют эту

несчастную, забитую, взволнованную массу, которая, однако, в конце-концов, творит историю. Но Мусоргского этот великий попой и заинтересовал в первую очередь. В своей драме музыкальной он решил сделать главным героем народ. Сделал ли он его великим, придал ли ему черты сказочного Бовы, восславил ли он его добродетели? — ничуть не бывало. Внутренне верный гениальному анализу Пушкина, он сделал его таким же заброшенным, забитым, трусливым, жестоким, слабым, толпой, какой она могла и должна быть при условии антипародного режима, экаками скывывавшего всякую жизнедеятельность демократии. И при всем том этот народ возбуждает огромную симпатию, не жалость, а глубокое сострадание, связанное с невольным предчувствием возможной силы и величия народных масс.

Вы присутствуете как бы при надругательстве со стороны всех этих царей, бояр и авантюристов над благородным великаном об искаженных страданиям чертах, над слепым Самсоном, который порою мечется в судорогах и не знает еще путей своего спасения.

Для этой цели Мусоргский дал народу отдельные восклицания, вложил в его уста замечательные песни, поставил новую сцену народного бунта и расправы с помещиками, дал, наконец, исход слезам народным в незабвенном образе юродивого. Все это вместе с свободно текущей, как бы в одну песню сливающейся грандиозной музыкой делает из этой оперы ценнейшую жемчужину русской музыки, русского театра и, больше того, музыки и театра всемирного.

Самое либретто у Мусоргского в остальном придерживается более или менее Пушкина. При этом надо сказать, что в первоначальном построении оперы вовсе не было Марини Мшишей и сцены у фонтана, но тогдашняя театральная дирекция категорически заявила, что без любви оперы, вообще, не бывает, и Мусоргский не без сопротивления и скрежета зубового вставил эту сцену, которую, вообще, не любил, хотя она написана достаточно мастерски, чтобы не портить оперы.

В первом действии мы присутствуем при искусственно создаваемом народном движении в пользу Бориса. Все, что в этом отношении дано Пушкиным, подчеркнуто Мусоргским: пристава, которые помахивали кнутами, заставляют народ молить «отца своего не покидать его», жалостный хор, звучащий невольным лицемерием, и разговор Митюхи с крестьянином: «Митюх, а Митюх? Чего орем? Воц, а? Почем и знаю» и т. п.

Все реплики, которые слышатся здесь в толпе, при всей кажущейся случайности, полны глубокого значения. В самом деле,—в этой пьесе народ ставит царя, занимается высшей политикой, и вся сцена выражена в тоне сострадания и глубокой иронии.

Песни калек-перехожих подчеркивают мрачный колорит картины политической забитости народа, которая является фоном для трагедии человеческого честолюбия и порочности, разгрызаемой великими мира сего.

Вторая картина пролога изображает пышное шествие нового царя на венчание, народ ликует, но зная, будет ли какой-нибудь толк от этой перемены, смотря на все чужими глазами.

Борис, человек недюжинный и по своему искренний, не без раздумья и внутренней тревоги вступает на престол. Еще живет в нем надежда, что мудрым правлением он оправдает то движение хищного честолюбия, которое направило его к власти.

Первая картина первого действия совпадает с гениальнейшей из страниц Пушкинковой драматической поэмы, выводящей на сцену Пимена, летописца, как представителя народной совести. Народ не молчит: засохшею рукою старца все то, что глухим протестом живет в его груди, заносится на страницы, которые переживут века. Сам народ вечен и пишет свои заметки для грядущих годов своей возмужалости. И тут же рядом с величием коллектива, выявившегося в отрешенном от своей личности Пимене, мятущийся индивидуализм авантюриста Григория.

Вторая картина—корчма—дает возможность Мусоргскому создать необычайно яркие страницы. И шипарка, и Мисаил, и даже пристава—все это глубоко народные типы, музыкально

правдивые, так же точно, как правдивы они драматически, и самым обыденным бытовым штрихам, самым простым словам их—музыка придает какое-то вечное значение. И над всем доминирует фигура Варлаама. Это настоящая разухабистая, широкая, нелепая, хаотическая русская натура. В его песне о взятии Казани чувствуется, что он и сам мог бы брать Казань, что он и сам мог бы в любой момент широко размахнуться и оказаться почти сказочным богатырем, а рядом с этим—нигилизм, беспринципность и порою погружение в ту отупелую лень, которая так великолепно выражена в заунывной бесконечной песне «едет ея», которую может петь только ленивый-иный народ, располагающий бесконечным количеством «свободного» времени.

От Обломова до Ильи Муромца—все заключено в этой богатейшей натуре, которая в другое время могла бы быть, может быть, великим сыном великого народа, а в данной обстановке становится только бездельным пакостником и забудлыгой.

Ход сценического действия идет по Пушкину, события жизни Григория развиваются соответственно. Мысль выдать себя за Дмитрия растет, переходит в стремление бежать в Литву, которое осуществляется.

Самая сцена хитрости Григория, желающего отвести подозрения полиции на Варлаама и ответ Варлаама, выполнены Мусоргским с таким огромным юмором, что только здесь она получает свое подлинное значение, и если бы Пушкин дождал бы до этого музыкально-сценического воплощения своего замысла, он, вероятно, восторженно приветствовал бы союз своего гения с гением Мусоргского.

Во втором действии в первой картине мы имеем сцену семейной жизни Бориса. Как у Пушкина, так и в чрезвычайно широкой разработке с массой вставных песен, игр и т. п., у Мусоргского, идея этой сцены одна и та же. Здесь совершенно ни в чем неповинные, глубоко симпатичные дети оказываются втянутыми в вихри и водовороты политических потрясений, вызываемых честолюбием их жадных отцов.

Это одна из форм казней для этих отцов.

Борис, любящий отец, стремящийся основать новую династию, будет фактическим погубителем этих милых его сердцу, нежных и прекрасных существ.

Тут же происходит знаменитая сцена с Шуйским, прекрасная уже в драматическом замысле Пушкина по четкости психологического анализа «лукавого царедворца», и опять-таки бесконечно выигрывающая у Мусоргского, ибо музыка является здесь у него психологом, которая и интонациями певцов и аккомпаниментом оркестра, как на ладони, выкладывает вам самое внутреннее и тайное в душах действующих лиц.

Монолог Бориса полон драматической силы и является тем же образчиком великой музыкальной интерпретации переживаний, намеченных драматургом.

Здесь в той постановке, которая обычно идет на сценах, следует картина между Самозванцем и Мариной, вполне следующая Пушкину.

4-е действие написано самим Мусоргским. Он придавал ему особое значение, ибо здесь-то и выступает полностью на первый план главный герой Мусоргского—народная масса.

В каком-то лесном овраге взбунтовавшаяся толпа крестьян издевается над боярином Хрушевым. Это мучительная сцена, в которой жестокое шутки, справедливая ненависть и дикое озорство жутко смешиваются между собой.

Появляется юродивый в железном колпаке и веригах. Мальчишки почти с такою же жестокостью набрасываются на невинного. А юродивый, садясь на камень, покачивается и поет жалостливую песню. Сюда же приходят бродяги Мисаил и Варлаам. На фоне их лицемерной и провокаторской песни вдруг вырывается удалой хор толпы о «подлой силушке бедовой, о грозной силушке удалых молодцов, которая жаждет потешиться».

Я думаю, слушая эту песню в наши времена, всякий невольно припомнит эти, действительно, стихийные взрывы народного негодования и народной мощи, когда пришла вулканическая пора переворота. Но Мисаил и Варлаам на-

правляют всю «поддонную силушку» на свои грязные политические цели.

Сцена продолжается избием появившихся по дороге католических священников—одно воронье натравливает полуслепую парод на другое,—и затем славословием того же непрозревшего народа самозванному авантюристу, причем соединяется и толпа, и Хрущов, и воронье православное, и воронье католическое. Сцена пустеет, остается один юродивый и его за душу хватающий плач несется над снежными равнинами: «Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русский люд, голодный люд».

Вторая сцена, 4 акт, сцена боярских козней, лукавых речей Шуйского и трагического внутреннего распада Бориса, старающегося спасти, что он может, от надвигающегося шквала, сцена, в которой Пимен рассказывает (по тексту Пушкина) повесть о прозревшем у гроба царевича Дмитрия в значительной мере скомканована также самим Мусоргским с большим чувством драматического действия.

В картине смерти царя, принимающего перед кончиной схиму, сосредоточен необыкновенно мощный и мрачный пафос. «Я царя еще»,—кричит даже перед смертью честолюбец, но в самый последний момент человеческое оказывается сильнее и литического, и бормоча мольбу: «простите, простите»,—погибает тот, кто хотел быть великим руководителем народа, а бояре шепотом произносят: «успе...».

Повторяем,—ярче, чем у Пушкина, во всей опере проведен контраст между мятущимися и страдающими, но хищными верхами и слепотой еще более страдающего могучего народа-младенца, у которого все в будущем.

А. Луначарский.

## ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК.

небылица в лицах.

Опера в 3 х действиях.

Муз. Н. А. Римского-Корсакова.

Слова В. Бельского (по Пушкину). Декорации по эск. К. А. Коровина.

Действующие лица:

Царь Додон . . . . .	Широгов.
Царевич Гвидон . . . . .	Нардов.
Царевич Афрол . . . . .	Хохлов.
Все ода Толкан . . . . .	Толкачев.
Ключница Амефа . . . . .	Ставровская.
Звездочет . . . . .	Юдин.
Шлеманская Царица . . . . .	Степанова.
Золотой петушок . . . . .	Матова
Голос из народа . . . . .	Триандофильев.

Дирижер В. И. Сук.

Реж. В. П. Швафер.

Зав. худ. пост. частью Л. Л. Исаев.

### „Золотой петушок“.

Опера Римского-Корсакова «Золотой петушок» принадлежит к числу столь немногих истинно художественных комических опер. В этом отношении она занимает место рядом с «Севильским цирюльником»—Россини, «Свадьбой Фигаро»—Моцарта и в особенности—«Менестрели ерами—Вагнера.

В основу оперы положена Пушкинская сказка, но сказка эта очень широко развита в те стороны, на которые в тексте поэта имеется лишь намек. Римский-Корсаков сделал из своего сюжета яркое противопоставление двух миров: мира прозы, скуки, лени, тупости, чванства, сэнной барской одури и животного холопства—и мира мечты, страсти, фантазии, быть может—счастливого и несчастливляющего для настоящих людей и опасного, как острейший яд, для той обломовской старой Руси, которая выявлена в Додоновом царстве.

Русская цензура довольно снисходительно усмотрела в «Золотом Петушке» прямой намек на царскую российскую империю. Рассказывают анекдот о полицейском, который арестовал человека, громко воскликнувшего: «дурак».—«Знаем мы, кто такой у вас—дурак». Совершенно подобное произошло и с «Золотым Петушком», когда свыше отдан был приказ всюду в либретто слово «царь» заменить словом воювода, избежать слова «столица» и вообще всего, что могло бы намекать на то, что Додон, действ-

тельно,—царь. Соответственно с этим воевода Додопа—Полкан был разжалован в полковники.

Целый ряд других курьезнейших изменений внесен был цензурой. Нельзя представить себе ничего забавнее, как чтение партитуры Большого театра с соответственными переделками. Вот, например, как переделана одна из речей царя. У Римского-Корсакова:

Ну, ребятунки, война,  
И подмога нам нужна.  
Медлить нечего, живей!  
Отпирай ларцы скорей.  
Лисий хвост с бобром седым  
Я кладу на каждый дым».

И далее:

Только слушайте, народы:  
Если сами воеводы,  
Или там под ними кто,  
Взять захочет лишку это,—  
Не перечьте: их уж дело».

В переделке:

«Только слушайте вы, смерды.  
Мы не так жестокосерды,  
Коль из вас захочет кто  
Принести и лишку что,—  
Пусть дает, его уж дело».

Даже Пролог, который говорит:

Здесь пред вами старой сказки  
Оживут смешные маски,  
Сказка ложь, да в ней намек,  
Добрый молодцам урок!

Показался подозрительным, и ему вложены в уста другие слова:

Показать, какую власть  
Над людьми имеет страсть.

Теперь, конечно, опера идет по настоящему тексту следующего содержания:

В первом действии царь Додоп со своим двором обдумывает, как ему быть в виду постоянных угроз войною со стороны соседей. Происходит комическое военное совещание, на котором трусостью и безразумством щеголяют сыновья Додопа. Из затруднительного положения всех выводит Звездочет, предлагающий царю в подарок петушка, пронзительным криком предупреждающего о всякой опасности.

На вопрос о том, какую награду хочет получить Звездочет за этот подарок, Звездочет просит обещать, что он пожелает:

Дать мне запись по законам.

Чтоб стояло тверже скал

То, что царь мне обещал.

Царь отвечает на это:

По законам? Что за слово?

Я же слыхивал такого.

Моя прихоть, мой приказ—

Вот закон на каждый раз.

Место это было также переплачено цензурой. Во всяком случае, диалог закончен и Петушек начинает действовать.

Дальше следуют очаровательные юмористические сцены из сонного царства Додопа: разговор с попугаем, закуска царя, его отдых, прерываемый сновидениями и тревогами от уже начавшего выкликать про опасности Петушка, сонные перепевы стражи: «царствуй лежа на боку» и вся музыка беспробудной сонной лени переданы с большой комической силой.

На первую опасность посылается войско под предводительством сыновей Додопа, очень неохотно берущих на себя полководческие обязанности, а на вторую опасность Додоп, после комического вооружения своими успешными заржавит доспехами, отправляется в поход сам.

Второе действие переносит нас в совершенно иную среду. Открывается оно трагическим зрелищем убитых сыновей Додопа. В тихом ущелье под луною—

Месяца багровый щит  
Встал свечью погребальной  
Чу! Усталый и печальный  
Ветер крадется в потьмах,  
Спотыкаясь на телах.

Перед этой картиной останавливается Додоп со своею ратью и оплакивает своих детей. Между тем, наступающая заря освещает узорный шатер Шемаханской парицы. После небольшой комической сцены приступа к трусливой рати царя с пушками на шатер из шатра выходит «легкими, но торжественными шагами красавица в сопровождении четырех рабынь с музыкальными инструментами: гусли, гудками, свирелью и барабанами».

Эта восточная сказочная красавица—прямая противоположность жир-

ному, обвешемуся, заспанному, трусливому и пошлому Додоновскому миру и его царю. У Шемаханской царицы—совсем не тот размер речей, даже беря его вне музыки: он длительный, мечтательный, без всякого оттенка юмора, который присущ Пупышскому стиху в этой сказке:

Ответь мне, зоркое светило,  
С востока к нам приходишь ты:  
Мой край родной ты посетило,  
Отчизну сказочной мечты.

Так начинается Шемаханская красавица. Ея родина—мечта, она вся насквозь—греза страстная, стремительная, чувственная, пьянящая и, как я уже сказал,—как самый острый яд опасная для неуклюжих сынов тех квасных буден, из которых вышел Додон. И все дальнейшее построение как будто ставит перед зрителем вопрос: где тут уродливая маска, кошмар, где фантазия—не в Додоновской ли действительности, и не действительнее ли его ужасающего темного и тупого мира—то царство грез, опасной посланницей которого выплывает перед ним Шемаханская царица.

Шемаханская царица — один из удачнейших образов Римского-Корсакова в музыкальном отношении, от ее песен действительно веет знанием и мечтой; песен этих много, она вся как бы соткана из этих песен грезы и страсти.

Пораженный Додон говорит ей:

Ты забавная шутница,  
Своевольная девица,—

а царица грозит завоевать его страну без всякой рати. Она начинает зангрывать, как палтера, с этим смешным царьком и быстро кружит его глупую голову. Пошляк дурак Полкан туда же. Повелитель и достойный слуга даже на смерть ссорятся между собой.

Сказочная красавица разоткровенничалась с Додоном и раскрывает перед ним свою давнюю тайну: ей страстно хотелось бы, чтобы на свете нашлся человек, который тэгов ей перечить. Ничто не в состоянии противостоять ее воле: слишком очаровывает она каждого, как очаровала и двух царевичей, провинивших друг

друга мечом в споре об ее благоклонности.

Вся сложность психологии царицы, которая, конечно, и не рассчитывает на то, чтобы Додон понял ее, от него ускользает, но ошалевший от охватившей его страсти, старик обещает перечить ей сколько угодно.

«Для тебя да все готов».

И сказочная палтера заставляет его в наказание за это обещание принять участие в пляске ее рабынь, танцевать с нею, выставляя на вид все ужасающее уродство своего тяжелого и уродливого существа. Рабыни издеваются над несчастным, а Додон в восторге:

«Эй, Полкан, труби победу,  
Я домой с невестой еду».

Третье действие открывается хором толпы, рисующими ее безнадежное рабство и скотскую забитость.

Ваши мы, душа и тело,  
Коли бьют час, так за дело.

И этой черпк, грозя палкой, царская мамка заявляет:

Громче батюшку встречайте,  
Только милости не чайте.

И они действительно встречают страшный поезд царя, в котором Додоновская проза смешалась красноречиво с фантастической сказочной грезой, взрывами бессмысленной холопской рабности:

«Чем мы можем услужить? (орет народ)

Нашей дуростью смеинить,  
Биться в праздник на кулачках,  
Лаять, ползать на корачках,  
Чтоб часы твои текли,  
Сол приятный навели.  
Без тебя бы мы не знали,  
Для чего-б существовали;  
Для тебя мы родились  
И семьей образовались.

Додон, однако, вернувшись не на радость с своей красавицей, презрительно усмехнувшейся в его сторону. Эвездочет тут, как тут. Если он одарил царя своим волшебным подарком, то потому, что заранее рассчитал возможность получить через его посредство цель своих мечтаний—Шемаханскую красавицу. Это требовали он и заявляет царю с такой настойчивостью, что царь, наконец, ударом палки уби-

вает его. Это как пельзя более радует царяцу. Сверхчеловеческая, равнодушная ко всем этим маскам и эстетически хищная, она только хочет.

Хи, хи, хи. Ха, ха, ха.

Не боюсь я греха.

Убедившись в том, что поступок его приятен царяце, Додон лезет облапать и расцеловать привезенную им сказку, но встречает презрение и отращение:

Отвяжись ты, злой урод,

И дурацкий твой парод.

Как земля еще вас носит

И к ответу ше попросит!

(Между прочим, эти строчки были выкинуты цензурой). Она предсказывает ему скорую смерть. И действительно, вдруг Петушек с тихим звоном сорхнул со спицы и кружится над головами. Петушек пробил царское тупое бедное темя, а царяца исчезла.

Таково содержание этой сказки, в которой поэтическая идея противопоставила злобную и отвратительную прозу мечте, приобрела также и сатирический смысл стрелы, направленной в ту самую Русь, в то темное царство, которое, в лице своего правительства, сразу признало в карикатуре исконные свои черты, почему и постаралось надломить острие этой стрелы.

А. Луначарский.

## КНЯЗЬ ИГОРЬ.

Опера в 4-х актах с прологом.

Слова и музыка А. Борогина.

Декорации по эск. К. А. Коровина.

Действующие лица:

Игорь Святославович, князь Северский	Мигай.
Ярославна, его жена во втором браке	Держинская.
Владимир Игоревич, сын его от первого брака	Юдин.
Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат княгини Ярославны	Ждоловский.
Кончак, Половецкий хан	Петров.
Кончаковна, дочь хана Кончака	Павлова.
Авлур, крещеный половчанин	Гарденин.
Скула	Тихонов.
Ерошка } гудочники	Эриет.
Няня Ярославна	Калинина.

Русские князья и княгини; бояре и боярыни; старцы, русские ратники, девушки, народ.

Половецкие ханы, подруги Кончаковны, новосельницы (Чага) хана Кончака, русские половчаники, половецкие сторожевые.

Действие происходит: в прологе, в 1 и 4 действиях в г. Путыле, во 2 и 3 действиях в Половецком стане.

Реж. А. А. Савин.

Дирижер Н. С. Голованов.

Завед. худ.-пост. частью Л. Л. Исаев.

### „Князь Игорь“.

Оперная литература человечества, будучи значительной и интересной в музыкальном отношении, чрезвычайно скудна в отношении драматическом, идейном и литературном. Весьма велико количество опер, которые могут иметь воспитательное значение, которые могут дать душе зрителя нечто, помимо приятной музыки.

Это общее замечание относится также к русской опере. «Князь Игорь» представляет до некоторой степени исключение и непременно явится, впереди до появления других, еще более значительных, одной из любимейших оперной публики.

В основу ее положено редкостное и своеобразно великое литературное произведение «Слово о Полку Игореве». Автор его жил в XII веке, и мы не можем не удивиться, насколько по художественной форме и глубине содержания перерастает оно все памятники литературы того времени. Рукпись не дошла до нас, ибо она сгорела в 1812 г., и мы пользуемся, как первым точником, первым печатным изданием 1800 г. В чрезвычайно поэтической, смелой и оригинальной форме неведомый нам автор повествует о походе князя Игоря Новгород-Северского против половцев, о поражении, которое он потерпел, и всех обстоятельствах, сопровождавших это событие.

К сожалению, опера не могла передать всей насыщенности этого произведения, где слышны величавые отзвуки древне-славянского, чисто народного язычества, где на каждом шагу возникают образы редкой красоты и где самый звук речи очаровательно гармоничен, зато авторы либретто этой оперы придали ему некоторые социаль-

ные черты, не лишены интереса, а прекрасная музыка высоко поднимает либретто в смысле силы художественного впечатления.

В прологе оперы изображается отправление князя Игоря и его сына Владимира вместе с дружиной против половецв, постоянно грозивших южной окраине России. В то самое время, когда князь уверенно указывает на цель похода, и весь народ с энтузиазмом поет ему славу, происходит затмение солнца, оно тяжело поражает толпу, готовую уже отговорить князя, и ранит в самое сердце его жену Ярославну, умоляющую его отложить поход. Но Игорь верит в абсолютную правоту своего дела и, как религиозный фаталист, считает своим долгом, в сознании своей правоты, вручить судьбу свою Провиденцию.

Семью и охрану государства он поручает своему буйному брату Владимиру Галицкому, на которого считает возможным опереться, так как облагодетельствовал его и выручил его из беды. Тут же вставлен комический эпизод о гудошниках Скуле и Ерошке, которые дезертируют из войска Игоря и предпочитают остаться бражничать с развеселым Галицим.

Первая картина изображает развратный пир князя Галицкого в отсутствие Игоря. Его пьяная вольница захватила для него девушку, которую он опозорил и держит в своем терему, а сам он распевает полную бахвальства песню, не лишенную известного политического содержания. Он мечтает о том, как заживет, когда получит власть в Путивле, и рисует себе эту власть, главным образом, как возможность насильничать, пировать и развратничать вволю. «Я б им княжесть управил, я б казны им поубавил, пожини бы я власть, ведь на то и власть».

Прибегают девушки, которые умоляют отпустить их поруганную подругу, но их встречает насмешками вся пьяная банда Галицкого, в том числе и дезертиры Скула и Ерошка. Правда, есть некоторые опасения, что строгая и добрая княгиня Ярославна вмешается в это дело, но пьяницы утешают себя мыслью, что она скуна, ковш водки не поднесет, между тем как Галицкий выкалывает им бочку с вином.

Ценою одурманивания своих слуг Галицкий надеется даже быть выбранным князем на вече и получить в свои руки всю Игореву область.

В следующей картине мы слышим прекрасную песню печали Ярославны, не получающей от мужа никаких вестей. Девушки, прочитанные Галицим, пробираются к княгине и приносят ей мольбу об освобождении подруги. Но тут является и сам Галицкий, пьяный, буйный, полный бахвальства. Он разгоняет девушек, наотрез отказывается дать отчет в своем поведении и на возмущенные упрёки и угрозы Ярославны отвечает грядыми любезностями и приставами. Ярославне удается, однако, прогнать его и даже заставить выпустить девушку, хотя Галицкий уходит с наглым заявлением, что захватит себе сейчас же другую.

Ярославна не может не чувствовать, что она находится в его руках и что дальнейшее промедление Игоря поведет за собою ужасное несчастье. Она, однако, не подозревает весь ужас своего положения. Бояре, которые являются к ней, извещают ее о поражении Игоря и о том, что он ранен и взят в плен половцами. Половцы же, разбив таким образом, русскую рать, уже близки к городу, и того и гляди надо ждать осады.

Ужасное известие на минуту застывает Ярославну потерять сознание, но она опомняется, обращается к своим боярам, которые успокаивают ее, мужественно заявляя, что им не в первый раз отсиживаться за крепкими стенами города. К Ярославне снова возвращается обычная смелость и ясность духа, и она собирается защищаться вместе с боярами до конца.

Следующая картина переносит нас в стан половецв. Автор оперы хотел противопоставить русскую стихию стихии азиатской, и сразу же в половецком лагере слух наш пленяется медлительной, знойной, чувственной песней половецких девушек. Та, которую они окружают, как свою госпожу, дочь хана Кончака, слушает их песни, смотрит на их грациозные и тигучие танцы, а сама тоскует о своем возлюбленном, который кажется ей недоступен. Девушки расходятся, а из-за кулис слышен вечерний хор половецкой стра-

жи. Впечатление очарования южной степи—полное.

В сумерках бродит по лагерю пленный княжич Владимир, тоже мечтающий о возлюбленной, весь взволнованный и отравленный чарами благоуханной почвы. Владимир и Кончак: она любит друг друга. Они сходятся на свидание, изливаются друг другу во взаимной страсти, но молодая любовь их опечалена тем, что Игорь ни в коем случае не согласится на брак до тех пор, пока длится позор его плена.

Молодежь расходится при приближении самого Игоря.

И он тоже бродит по лагерю в глубоком беспокойстве и скорби. В величественной песне изливает он свою великую грусть, свою тоску по воле, по восстановлению поруганной военной чести, по исправлению следов поражения, тяжело отозвавшегося на родине, которую он хотел защитить.

Половецкий воин Автур подкрадывается к Игорю и предлагает нарушить данную им Кончаку клятву, тайно бежать из лагеря. Но Игорь, — доблестный и феодальный рыцарь, — он крепко держится за свое слово и с отвращением отвергает это предложение, как ни пленяет его надеждой на свободу.

Наступает утро. Кончак встречает своего гостя. Следует превосходная сцена, где оба героя соперничают в великодушии. Кончак—широкая гостеприимная натура, степной богатырь. Ему нравится Игорь за доблесть и прямоту, он держит его у себя, как гостя, и старается всячески обласкать его, предлагает ему в дар все лучшее, что только имеет и, увлекаясь все больше и больше, открывает перед ним планы союза между половцами и Игорем, который создал бы огромную силу, перед которой поверглись бы новые и новые земли и города. Игорь отвечает только порывами к свободе. Кончак готов освободить своего друга, но просит его дать ему слово, что тот никогда не поднимет меча против него, Кончака.

Но прямой Игорь отвечает, что немедленно по освобождении соберет полки, чтобы смыть обиду поражения. И это восхищает Кончака. Чуткой ду-

шой своей он понимает рыцарственные мотивы Игоря и, чтобы рассеять его, призывает своих пленниц, мальчиков своего двора, своих выпязей и заставляя их танцевать.

Следует восхитительная сцена полковничьих танцев, которая очаровала всю Европу во время гастролей русской балетной труппы в мировых столицах. Действительно, соединение восточной неги и восточной буйности, как в музыке, так и в самом исполнении, дает необычайно острую, разнообразную и яркую картину Востока в его пряной и дикой поэзии.

На сцене Большого театра не ставится третий акт, изображающий обстоятельства бегства Игоря, не только не огорчившего Кончака, но вызвавшего хвалу: «так и я поступил бы на его месте». Захваченный Владимир не терпит ничего от хана и делается мужем Кончалезвы.

Последнее действие начинается величественным ариозо Ярославны, ее плачем на текст, довольно точно воспроизводящий поэтические причитания, вложенные в уста Ярославны великим поэтом, автором «Слова о полку Игореве». Музыка держится на высоте этой прекрасной лирической страдальницы, являющейся первой художественной переработкой русской народной песни в литературе.

Страница, не связанная содержанием, но необычайно музыкальная, следует дальше. Это хор поселян проходит по сцене, и их широкая песня сначала растет по мере их приближения, а потом замирает вдаль.

Игорь возвращается. Он направился прямо к своей жене и только ей открыл факт своего возвращения; после радостной встречи они уходят вместе счастливые, как в первые дни своей любви. А между тем на сцене дезертиры-гудошники с издевательскими извещениями весь народ о гибели Игоря и агитируют в пользу пьяного патрона всех пьяниц—Галицкого. Остались одни на площади, они внезапно видят издали Игоря и переполняются ужасом. Следует комическое совещание, как быть, чтобы избежать страшной беды. Наконец, они догадываются зазвонить в вечерней колокол, созвать всю толпу и известить ее о возвраще-

нии князя. За это гудожники получают еще и награду.

Опера кончается финальным словом вернувшемуся герою.

Конечно, весь этот сюжет несколько наивен, в нем есть отзвуки патриотизма, но некоторые противопоставления полны интереса. И текст, и музыка любопытно характеризуют сдержанное северное мужество и верность долгу русских, их особый задушевный лиризм, а с другой стороны широкую удачу, благородство степняков и их пленительную чувственность.

Несмотря на патриотический душок, опера ни на одну минуту не придирает половцев, а ставит народ перед народом, как способных к братскому сожительству и по какому-то роковому недоразумению сталкивающихся между собой. Равным образом противопоставление Игоря, как верного вечно народного князя, готового всегда лить свою кровь, как воду, ради своих обязанностей, человека в конце концов общественного, — деспоту, виноицу и развратнику, насильнику Галицкому, поднимающемуся к власти путем развращения вожак в пародной массе, на скудном фоне социальных мотивов в оперном репертуаре является довольно ярким исключением. Даже фигуры негодяев — дезертиров, людей без чести и совести, написаны с мягким юмором и незлобностью.

Не только в музыке, но даже в либретто просвечивает прекрасная и великодушная душа, стесненная, однако, рамками тех возможностей, какие представляла царская Русь «свободному» творчеству своих высоко одаренных сынов.

А. Луначарский.

## ПИКОВАЯ ДАМА.

Опера в 3-х действ. и 7-ми картинах (на сюжет А. С. Пушкина). Музыка П. И. Чайковского. Текст М. Чайковского.

Действующие:

Герман . . . . .	Евлахов.
Граф Томский . . . . .	Пирогов.
Князь Елецкий . . . . .	Мигай.
Чекалинский . . . . .	Пикок.
Сурина . . . . .	Третьяковский.
Чаплинский . . . . .	Триандофильев.
Нарумов . . . . .	Герасименко.

Распорядитель . . . . .	Пашутин.
Графиня . . . . .	Автарова.
Лиза . . . . .	Держинская.
Полина . . . . .	Тихонова.

### 2) ИНТЕРМЕДИЯ.

## ИСКРЕННОСТЬ ПАСТУШКИ.

Действующие:

Прилепа . . . . .	Барсова.
Миловазор (Полина) . . . . .	Обухова.
Златогор (граф Томский). Пирогов.	

Реж. А. П. Петровский.

Дирижер В. И. Сул.

Завед. худ.-пост. частью Л. Л. Исаев.

## „Пиковая Дама“

Это произведение является образцом психологической драмы в музыке, — исключительным во всей оперной литературе. Некоторые эпизоды в характеристике главного героя оперы, Германа, роль которого Чайковский создавал с особой симпатией, местами трагичны. Душевная трагедия Германа и Лизы, сдержанная любовь кн. Елецкого, холодный цинизм Томского, тупое злорадство, насмешки и беспощадность Чекалинского, Сурина, простодушные забавы детей, великосветских барышень и бошвивапов — гвардейских офицеров, кутящих за игорным столом и все переживавшие персонажей оперы дышат искренностью. Все музыкальные образы глубоко субъективны, как бы выковыпаны сердцеведством автора. В одном из писем П. Чайковского мы находим такое суждение о «Пиковой Даме»: «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, живо перестрадал и переживал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака Пиковой Дамы) и надеюсь, что мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей».

Чрезвычайный интерес представляет музыка 2-го действия (картина 3-я, сцена на балу), написанная под большим влиянием Моцарта и живописно представляющая чуждое настроение общества эпохи 18-го века (кроме тех эпизодов, которые развиваются в

плане общего драматического действия являя переживания отдельных героев на фоне общего настроения толпы).

Герман признается Томскому в своих муках потерявшего душевное равновесие человека, лишенного силы воли. К изумлению Томского, причина—влюбленность в существо представляющееся сознанию Германа недостижимым. Это порождает новые волны ревности, вызываемой мыслью, что «ею суждено другому обладать, когда он след ноги ее не смеет целовать». Томский, предлагая узнать имя незнакомки и сделать предложение, больно ранит душу Германа, которому известно, что она знатна и ему принадлежать не может. Совет «найти другую» окончательно обнажает оскорбленную непониманием душу, навсегда потерявшую покой, опьяненную страстью.

В Германе теплится надежда, что девушка его замечает, и лишь это удерживает его от самоубийства. Среди группы приятелей Германа выделяется самодовольный князь Елецкий. К ужасу Герман узнает, что любит невесту князя, появляющуюся с графиней. Все подавлено зловещим предчувствием, рождаемым этой встречей, кажущейся роковой, особенно для Германа и графини. Из разговоров приятелей Герман узнает, что графиня прозвана «Пиковой Дамой». Он с волнением прислушивается к таинственной истории о том, как графиня стала обладательницей загадочных «трех карт», вернувших ей проигранное состояние. Эту тайну она дважды открыла. Явившийся ей призрак грозно сказал: «получишь смертельный удар ты от третьего, кто пылко, страстно любя, придет, чтобы силой узнать три карты». Чекалинский и Сурин советуют Герману воспользоваться таким случаем выиграть. Под влиянием пережитого и наступившей грозы напряжение душевных бурь и сознания, затуманенного возможностью выиграть состояние, приводит Германа к бешеному сопротивлению князю Елецкому. Герман клянется всеми силами природы, что овладеет Лизой.

Какупшееся счастье князя с Лизой непрочное: она при первых встречах с Германом почувствовала себя

«во власти его очей ллвещего огня». Оставшись ночью одна, она дает волю чувству к ворвавшемуся Герману, который с великой скорбью умоляет согреть его больную душу. Чувство Германа, окрыленное молчаливым признанием Лизы, прерывается внезапным появлением графини. При виде ее, он вспоминает таинственную историю о «трех картах»; это вызывает в его воображении с потрясающей реальностью призрак смерти. Заря счастья с Лизой влечет его к жизни и смерти, недавняя избавительница, уже страшна ему.

Чтобы обладать Лизой, Герман должен перешагнуть через последнюю преграду—бедность. Его мозг сверлит мысль: он должен узнать «три карты» и разбогатев, бежать с Лизой от людей. От подшучиваний Чекалинского и Сурина мысль о роковой необходимости узнать тайну крепнет в нем. Когда же Лиза передала ему ключ от потайной двери в спальню бабушки и он должен через эту спальню проникнуть к Лизе, — Герман окончательно теряет волю.

Он пользуется ключом не для свидания с Лизой. Едва графиня осталась одна, он начинает настойчиво просить открыть тайну; графиня в предсмертном ужасе грозно молчит. Тогда Герман выхватывает пистолет, — и роковое предсказание сбывается. Графиня мертва, не узнав Германа тайны. Лиза застаёт Германа в состоянии близком к помешательству и глубоко страдает, думая, что он убил бабушку.

Кошмарный вечер в казарме. Липка для миг проясняется в Германе сознание, когда он читает письмо Лизы. Она просит прийти до полуночи на набережную. Галлюцинации похорон и усиливающийся вой ветра окончательно потрясают сознание Германа. Обезумевший от ужаса он хочет бежать, но в дверях—призрак графини. Он называет Герману три карты и просит спасти Лизу.

Лиза ждет Германа. Минувала полночь. Чудится Лизе, что с Германом безвозвратно ушло ее счастье. Появление Германа временно рассеивает ее горе. Мысли его путаются между любовью к Лизе, игорным до-

момо и пережитым кошмарным явлением призрака. Лизе ясно, что они оба погибли, в отчаянии бросается она в воду.

Появление Германа в игорном доме поражает игроков. Он лихорадочно бросается к картам, выигрывает на две карты—тройку и семерку. Болельнический энтузиазм его дает повод к островам—«уж не узнал ли ты три карты у графини». Весь выигрыш Герман ставит на третью карту. Все отказываются играть с ним; выступает князь Елецкий, пришедший свести с ним счеты, полагая, что «счастье в любви ведет с собой несчастье в игре». Герман уверенно называет туз, но в его руке—низовая дама. Вновь появившийся призрак графини доводит его до иступления и он закаляется. В предсмертной агонии в его воображении продвигается любимый образ Лизы.

## БАЛЕТ.

### „ПЕТРУШКА“.

Муз. соч. Стравинского.

Поставлено балетмейстером Рибцевым, В. А.  
Декорации и костюмы по эск. А. Бенуа, раб.  
Д. Булатникова.

Действующие лица:

Балерина . . . . . Гельгер, Е. В.

Арап . . . . . Рибцов, В. А.

Петрушка . . . . . Кольцов, В. В.

Зав. худ.—пост. частью Л. Л. Исаев.

### „Петрушка“.

Во время масляничного разгула старый фокусник восточного типа показывает оживающие куклы: Петрушку, Балерину и Арапа.

Магия фокусника сообщила куклам все чувства и страсти настоящих людей. Богаче других наделен ими Петрушка; он и страдает больше, нежели Балерина и Арап. Горько чувствует он жестокость фокусника, свою неволю, свою отрезанность от прочего мира, своей уродливый и смешной вид. Утешение он ищет в любви Балерины и ему кажется, что он находит ответ в ее сердце, однако,

на самом деле она только боится его страшностей и избегает его.

Жизнь Арапа глупого, злого, понарядного, являет полную противоположность жизни Петрушки. Он правится Балерине, которая всячески старается очаровать его. Это, наконец, ей удается, но вырывается бешенный от ревности Петрушка и нарушает любовное объяснение. Арап свирепеет и выгоняет Петрушку вон.

Масляничное веселье достигает крайних пределов. Гуляющий с пыганками купчик бросает толпе кинь ассигнаций, придворные кучера тапдуют с нарядными кормилицами; толпа ряженых увлекает всех в общем диком плясе. В момент наибольшего разгула слышны вопли из театра фокусника. Недоразумение между Арапом и Петрушкой приняло острый оборот. Ожившие куклы выбегают на улицу, Арап поражает Петрушку ударом сабли и жалкий Петрушка умирает на снегу, окруженный толпой гуляк. Фокусник приведенный Будочником спешит всех успокоить. Под его руками Петрушка снова возвращается в свой первоначальный кукольный вид и толпа, удостоверившись в том, что раздробленная голова сделана из дерева, а тело набито опилками, расходится.

Но не так просто кончается дело для самого лукавого фокусника, оставшегося наедине с куклой; к ужасу его над театриком появляется привидение Петрушки, которое грозит своему мучителю и издевается над всеми, поверившими в наводнение.

### „Танец Саломеи“.

Муз. Р. Штрауса.

Поставлено балетмейстером Горским, А. А.  
Саломея . . . . . Балашова, А. М.

### „Воинственный танец“.

Муз. Раваля.

Пост. Рибцевым, В. А.

Участвуют: Гельгер, Е. В. и Жуков, Л. А.  
Костюмы по эск. Ф. Ф. Федоровского.

Дирижер Г. Г. Фитцальберг.

## „РАЙМОНДА“.

Балет в 3 действиях (8 карт.).

Сюжет заимствован из рыцарской легенды.

Соч. Л. Пашковой,

Муз. А. К. Глазунова.

Поставлен балетмейстером А. А. Горским.

### Действующие лица:

Графиня Сибилла-де-Дорис . . . . .	Некрасова, Л. В.
Дети графини Сибиллы . . . . .	Уч-ка и уч-к Г. Т. У.
Няня детей де-Дорис . . . . .	Бурина, К. А.
Воспитатель детей де-Дорис, монах . . . . .	Баранов, К. А.
Раймонда, племянница графини . . . . .	Гельпер, Е. В.
Клемаше / подруги . . . . .	Шелепина, А. И.
Гепрлетта / Раймонда . . . . .	Подгорецкая, Н. В.
Рыцарь Жан-де-Бриен, жених Раймонды . . . . .	Тихомиров, В. Д.
Король Венгрии Андрей II . . . . .	Панов, А. В.
Абдеррахман, богатый восточный купец . . . . .	Сидоров, И. Е.
Бернар / друзья . . . . .	Жуков, Л. А.
Беранже / Раймонда . . . . .	Смольцов, В. В.
Управитель замка де-Дорис . . . . .	Бониславский, Я. Д.
Посол Жана-де-Бриен . . . . .	Щипанов, М. М.
Белая дама, оживленная статуя . . . . .	Шаломытова, А. М.
	Дирижер Арендс, А. Ф.

## „Раймонда“.

Содержание балета заимствовано из французской (провансальской) легенды рыцарских времен и в общих чертах сводится к следующим сценическим положениям.—Молодая графиня Раймонда де-Дорис любит своего жениха де-Бриена, сражающегося в качестве крестоносца в войсках венгерского короля Андрея. Радостное известие о его скором возвращении на родину, полученное в день празднования имени Раймонды, омрачается неожиданным посещением восточного сарацинского рыцаря Абдеррахмана, восхищенного красотой графини и решившего добиться взаимности. Родоначальница и покровительница фамилии Дорис, известная под именем «Белой Дамы», в конце праздника увлекает Раймонду в парк и показывает ей видение: де-Бриена,

окруженного славой, его нежную встречу с Раймондой, и затем Абдеррахмана, бурное объяснение им в любви и его попытку, в порыве ревнивого отчаяния, убить Раймонду. С первыми лучами зарождающегося дня видения рассеиваются, а упавшую без чувств графиню придворные осторожно переносят в замок.

Следующее действие рисует день приема желанного гостя—рыцаря Жана де-Бриена и устройный в его честь торжественный праздник. Так называют „Cour d'union“. Шествие рыцарей, кавалеров, владельцев соседних замков, знатных дам, певцов-трубадуров и мажестрелей, и прочих приглашенных. Раймонда приветствует гостей, но де-Бриена все еще нет, и это начинает ее беспокоить. Входит Абдеррахман со свитой. Раймонда, в смущении, приказывает удалить непрошеного, однако, старшая родственница графиня Сибилла уговаривает ее никому в этот день не отказывать в гостеприимстве. Новые признания Абдеррахмана и надежда заинтересовать Раймонду искусством его рабов в танцах и различных играх. Пользуясь всеобщим увлечением зрелищем, сарацин со своими слугами пытается похитить Раймонду, но внезапно появившийся венгерский король Андрей и рыцарь де-Бриен освобождают Раймонду из рук рабов; возникшая ссора разрешается поединок. Во время боя появляется призрак Белой Дамы и непонятное оцепенение, овладевшее Абдеррахманом вызывает его гибель. После всех перенесенных испытаний венгерский король благословляет Раймонду и Жана-де-Бриена на брак.

В последнем действии происходит свадебное празднество, а в честь короля дается большой венгерский дивертисемент.

Такая наивная, мало значительная по внутреннему содержанию тема балета, имеет, однако, для этого рода искусства известные достоинства. По приведенному выше очерку можно уже видеть, что мы имеем дело с рядом живых картин, с характерной западноевропейского средневековья, пластическими сценами далекого от нас быта. На основном фоне трех праздничных

дней много интересных подробностей: игра пажей на старинных инструментах, сцена чтения письма, явление Белой Дамы, характерные танцы Востока, Испании, Венгрии, быстротекущие мицуты душевных движений разных народностей, поединок. Все это для балетного музыкального творчества, для композиции групповых и индивидуальных танцев подходящий материал, в особенности, если вспомним бессмысленность прежних балетных сюжетов. Но самое главное в ней—поэма звуков, принадлежащая одному из лучших русских музыкантов,—А. К. Глазунову. Композитору с несколько отвлеченной фантазией, с симпатией к отдаленным средневековым темам, с определенно выраженным чувством красочности провансальская легенда подошла, как неясное, но прекрасное видение, вызвавшее к жизни забытые образы, застывшие напевы. И симфонист, далекий от театра, с необыкновенной силой откликнулся на эти примитивы, дав волю своему звуковому созерцанию, ослепив яркостью красок, привлекая пластичностью характеристик. Не считаясь с балетными традициями Глазунов пишет значительные оркестровые вступления перед каждым актом балета, создавая этим непрерывность внутренней жизни и восполняя недостатки развития действия. Инструментовка «Раймонда» необыкновенно колоритно, живописно и разнообразно. Среди многочисленных музыкальных красот — поэтичная, задумчивая «романеска», чтение письма (в оркестре), сцена с сараацином, таинственное видение — в первом акте; тема следующего оригинального антракта, восточное алданте (*grand pas a' action*) и восточные жонгли и венгерский дивертисмент третьего действия — во втором акте, вступление акта. Это лишь наиболее сильные и яркие точки почти непрерывного музыкального света.

## ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО.

Фантастический балет в 4-х действиях.

Муз. соч. П. И Чайковского.

Сцены и танцы поставлены балетмейстером А. А. Горским.

Действующие лица:

Владетельница принцесса . . . . . Фазесла, А.

Принц Зигфрид, ее сын . . . . . Смольцов, В. В.  
Бено, его друг . . . . . Петров, Л. Д.  
Вольфганг, наставник принца . . . . . Чуданов, В. А.  
Одетта, королева лебедей . . . . . Кудрявцева, В. В.  
Злой гений, он же фон-Ратбардт . . . . . Лаццини, Л. А.  
Одиллия, его дочь, похотевшая на Одетту . . . . . Подгорская, Н. В.  
Шут . . . . . Ефимов, В. А.  
Домоуправитель . . . . . Бониславский, Я. Д.  
Дирижер Бакалаников, В. Р.

### „Лебединое озеро“.

В основу сюжета Лебединого озера лег распространенный сказочный мотив о зачаровании злым волшебником девушки.

Содержание балета сводится к следующему:

В парке, окружающем замок, принц Зигфрид, празднуя свое совершеннолетие веселится в кругу деревенской молодежи. Прогуливающаяся принцесса, мать Зигфрида, своим приходом прерывает развлечения. Она напоминает сыну, что на предстоящем балу он должен избрать себе невесту. Наступает вечер, оканчивается празднество. Пролетающая стая лебедей вызывает в Зигфриде желание поохотиться. Лебеди, которых выслеживают Зигфрид и его друзья, оказываются заколдованными злым волшебником девушками с повелительницей их Одеттой,— заколдованными за то, что Одетта отказалась раздеться любовью волшебника. Тронутый рассказом Одетты и плененный ею, Зигфрид дает клятву никогда не забывать ее и не избирать себе иной невесты. Лишь верностью любившего ее человека может быть избавлена Одетта от чар колдуна. А колдун не хотелпустить своей жертвы. Он приводит с собой на бал в замок, куда является под видом Ратбарта, свою дочь Одиллию и силой чар заставляет Зигфрида принять ее за Одетту и поклясться ей в любви. Внезапное появление Одетты открывает Зигфриду его ошибку. Полный отчаяния, спешит он к берегу лебединого озера, где находит повелительницу лебедей, скорбящую о своей участи. Он молит о прощении, он не хотел изменять своей клятве, он невинен. Так сила истинной любви тор-

жествует. Одетта спасена, она избавлена от чар волшебника.

Лебединое озеро было впервые поставлено в Московском Большом театре 20 февраля 1877 г. Телерешняя постановка этого балета отличается от прежних, кроме несколько иной разработки подробностей содержания, еще тем, что роль Одетты и роль Одиллии исполняются разными артистками: обычно обе роли исполнялись одной балериной.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР.

### НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ.

Комедия в 5 действиях (6 картин) А. Н. Островского.  
(1867-й год).

Л И Ц А:

- Егор Дмитрич Глухов, молодой человек . . . . . В. Л. Ершов.  
Гарфира Кирилловна Глухова, его мать . . . . . Е. М. Раевская.  
Нил Федосееч Мамаев, богатый барин, дальний родственник Глухова . . . . . В. В. Лужский.  
Клеопатра Львовна Мамаева, его жена . . . . . Ф. В. Шевченко.  
Крутицкий, старик, очень важный господин . . . . . К. С. Станиславский.  
Иван Иванович Городулин, молодой, важный господин . . . . . В. Ф. Грибузин.  
Софья Игнатьевна Турусина, богатая вдова, барыня, родом из купчих . . . . . М. П. Лилина.  
Машенька, ее племянница . . . . . В. Н. Булгакова.  
Егор Васильевич Курчав, гусар . . . . . В. А. Вербицкий.  
Манфа, женщина, занимающая гадальню и предсказывающая . . . . . Н. А. Соколовская.  
Голутвин, человек, не известный зрителю . . . . . И. М. Москвитин (или Л. Н. Булгаков).  
Григорий, человек Турусиной . . . . . В. М. Михайлов (или К. М. Бабанин).  
Приживалка 1-я . . . . . М. А. Токарская.  
Приживалка 2-я . . . . . Л. И. Дмитриевская.  
Человек Мамаева . . . . . А. Б. Велижев.

Человек Крутицкого . . . . . В. Н. Добровильский.  
Человек Мамаевой . . . . . Б. П. Тамирян.  
Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский.  
Парики и прически гримера Я. И. Грини-славского.

### „На всякого мудреца довольно простоты“.

Островский находится сейчас в своей мертвой полосе. После долгих лет господства на русской сцене — и при том такого господства, какого не знал у нас никто, — этот замечательный писатель стал переживать период глубокого упадка. Он вдруг сделался точно бы чужим русскому театру. Эта полоса недружелюбия тянется для Островского уже достаточно долго. Ее идеологической подкладкой является утверждение, что русскому театру с Островским делать больше нечего, он — писатель временного интереса, он был у нашей сцены, пока была его эпоха; нет ее — нет и его. Конечно, говорят отрицатели Островского, — историческое значение его велико; но в свое время ему уже было воздано все должное; теперь пора сказать, что он и без того затянул свое пребывание в русском репертуаре; это было возможно только потому, что наша традиционная жесткость долго хранила в русском быту какие-то черты «эпохи Островского», но с каждым десятилетием их делалось все меньше, а после метлы, прошедшей по России в 1914—1918 годах, от нее не осталось ни соринки, война и революция вывели их начисто. Значит, тем самым и Островский должен был уменьшиться и, наконец, вовсе исчезнуть с русских подмостков.

Не будет преувеличением сказать, что к такому взгляду на Островского примкнуло большинство. Островский стал случайным гостем наших сцен. От «репертуара Островского» остались отдельные клочки и частички. Великая традиция Островского, созданная старым русским театром, ослабла настолько, что такие замечательные посетители ее, как московский Малый театр в лице старшего поколения его актеров, может спра-

шивать себя, и, конечно, не раз спрашивал, не грозит ли «линий Островского» окончательное прекращение, когда они сойдут со сцены.

Правда, была сделана попытка нового подхода к Островскому, обязывавшего к новой работе над ним. Это была попытка подойти к его драматургии, как к материалу для сценического воскрешения дореформенного русского быта. Это совпало с полосой нашего общего увлечения «старинным театром». Островский был «оживлен» теми же приемами, как средневековые «моралитэ» и фарсы. Островский оказался таким же складочным местом разных курьезов. Их стали подчеркивать и выдвигать. Извлекали забавные черты старомосковского обихода, несуразные людские типы и дурацкую китайщину ужимок и условностей общезнания. В безобидную цветную картинку пестрых мод и каррикатурных фигур превратились не только комедии Островского. Этот вид был придан на сцене даже «Грозе»,—после «Власти Тьмы» самой беспресветной пьесе русской драматургии.

Такое возвращение к жизни было горше смерти. Кроме того, по самой своей сути оно должно было длиться очень недолго. И действительно, старинный театр свернулся еще быстрее, чем возник, а с ним вместе кончилось и это своеобразное «возрождение Островского». Что должно было последовать за этим? Одно из двух: либо окончательная, глухая смерть, покой на общем кладбище историко-литературных и театральных вгосударственных, либо же новый приход Островского на русскую сцену уже в качестве ее классика, ее бесспорного автора. Так бывало не раз с подлинными мастерами искусства: первоначальный шум—промежуточное забвение—воскресение классиком. Как ни трудно говорить о будущем и подводить итоги «спору об Островском»—все же есть несомненные признаки того, что Островскому суждено именно этот классический возврат на сцену. То тут, то там делаются попытки понять в Островском его «постоянный смысл». Производится новая, углубленная работа над ним. Нануцываются те части, кото-

рые выдержат всякое давленье времени. Проверяются приемы, которые должны быть применены в новых условиях. Одним из таких опытов настоящего действительного «ренессанса» Островского является «Мудрец» в интерпретации Художественного театра. Так он был осуществлен в первой постановке, несколько лет назад, такой же характер постановка сохранила и сейчас.

Театр подошел к пьесе так, как того требовала инсценировка русского классика. Если для первого периода своей славы Островский был, главным образом, «обличителем», если в короткую пору «ретроспективизма» этого писателя съезла модная картинка, то теперь театр задался целью показать в Островском очень простую и очень трудную вещь: ценность общего, широко человеческого порядка, принявшую типично русскую форму выразительности. «Мудрец» по разнообразию своих человеческих типов и в то же время по их великой «русскости» представляет как раз прекрасный материал для такого опыта. Театр проработал «Мудрца» двумя приемами: обобщая до идейных высот анекдотическую фабулу комедии и типизируя в общерусские характеры персонажи, выведенные в пьесе. Тем самым с «Мудрца» была снята пыль его былой злободневности и курьезы «историчности». Вместо истории о молодом беспринципном карьеристе шестидесятых годов, ловко прокладывающем себе дорогу среди чиновных либералов и запятаных ретроградов, разом служа тем и другим,—перед зрителем развертывается русский вариант вечной повести о том, как голодная и умная молодость побеждает сытую и косую старость, играя на всех ее слабостях,—иногда, сгоряча, зарываясь и отступаясь, как это произошло с Тумовым, но неизменно продолжая движение к цели (об этом Островский торжественно возвещает в заключительных фразах комедии). То же происходит с каждой отдельной фигурой пьесы, как бы крупна или мала она ни была. Перед актером, играющим, например, Кр. тинкого, встает задача показать в нем старого ребенка, седовласого недоумка, которо-

му не то год, не то семьдесят, не то тысяча лет; в Мамаеве должен сквозить вечный российский болтун, с высоты своего обоженного бездельничества поучающий как надо жить; Турусина становится собирательным типом красивой жепщины, в молодости крупно пагрешившей (вспомните намеки Крутицкого и Городулина во время визитов), а теперь на русский исконный лад замаливающей грехи (отогревая и откармливая всяких проходимцев); этот ретроградный отенок вовсе не обязателен,—Турусина могла бы замаливать грехи и иначе, каким-нибудь «либеральным» способом,—в каком-нибудь комитете спасения женщин или в лиге жепского равноправия); Малефа рисуется в качестве классической впушки знаменитого Ивана Яковлевича Корейши и классической матери Григория Ефимовича Распутина, соединяя полоумие первого и лукавство второго, и т. д., и т. д.

Этот процесс превращения Островского в классика сцены сказывается между прочим и па чисто литературной форме его пьес: она приобретает новую жизнь; его язык, который казался иным уже старомодным, отжившим, обнаруживает снова живую сочность и цветущую выпуклость; он завладевает опять ухом актера и слушателя, как бывало у корифеев Малого театра. Он диктует им свои законы и даже прихоти. Это значит, что язык Островского скоро станет для русской сцены таким же окончательным понятием, каким стал «язык Грибоедова», «язык Тоголя». Он требует своего особого умения произносить слова и связывать их в предложения,—умения тем более трудного и топкого, что сам Островский владеет своим языком в совершенстве, без какой-либо приблизительности, напряженности или неуверенности; он выработал его для себя вполне, он бьет им наверняка, того же требует от своего актера.

Чтобы кончить работу над Островским, потребуется еще много времени. Она будет завершена тогда, когда пересмотр коснется всего его сценического наследия. Постепенно сцена втянет снова театр Островского пол-

ностью. Нет сомнения, что отдельные части не выдержат испытания па классика» и опадут. Но это уже не странно для общей судьбы Островского в русском театре. Все значительное и лучшее у него, что жило полною жизнью на сцене старого русского театра, заживет его снова, хотя в ином облике; тем самым навсегда решится спор об Островском.

Абрам Эфрос.

## „СИНЯЯ ПТИЦА“.

Сказка Мориса Метерлинка.

Первое действие:

У дровосека.

Второе действие:

1) У феи.

2) В стране воспоминаний.

Третье действие:

Во дворце „Ночи“.

Четвертое действие:

Царство будущего.

Пятое действие:

1) Прощание.

2) Пробуждение.

Исполняют роли:

Тильтия . . . . . М. А. Дурасова.  
Мития . . . . . С. В. Глазницова.  
Матери . . . . . Н. Н. Бромлей,  
Ф. В. Шевченко,  
А. М. Дноховская.  
Отца . . . . . Н. В. Лазарев.  
Соседки Верленю . . . Е. Н. Раевская,  
М. А. Токарская.  
Ее внучки . . . . . М. И. Грачева.  
Фей—Л. М. Корнева, О. И. Ныжова;  
Света—М. А. Жданова, Е. Г. Сухачева;  
Ночи—С. Г. Бирман; Насморка—М. А. Успенская; Времени—Н. А. Знаменский;  
Дедушки—В. М. Михайлов; Бабушка—Н. А. Соколовская.

Пса—А. И. Чебан; Кота—А. М. Тамиров;  
Хлеба—Н. П. Баталов; Воды—М. Н. Кемпер;  
Огня—Г. С. Бурджалов, Л. Н. Булгаков,  
Сахара—В. А. Вербицкий, И. К. Алексеев;  
Молока—Е. В. Порфирьева

Душ неродившихся: 1-й—В. П. Булгаков;  
2-й—Л. К. Туржанская; 3-й—В. А. Дилевская; 4-й—Е. Н. Липовская; 5-й—Н. А. Дикая; 6-й—А. И. Кузнецова; 7-й—Н. А. Изаков; 8-й—О. Г. Мещикова; 9-й—М. И. Викентьева; 10-й—Н. В. Токаревич; 11-й—Г. И. Раевская; Героя—К. Н. Еланская  
Влюбленных—О. Н. Шульц и Н. С. Ершова

Художник В. Е. Егоров. Музыка И. А. Саш. Постановка К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого и И. М. Москвина. Режиссер В. Л. Мчедлов. Дирижер Е. Л. Израйлевский. Грим и прическа Я. И. Гремиславского  
Во время действия вход в зал не допускается.

## „Синяя Птица“.

Если бы в уста четырехлетнего ребенка чудо вложило речь поэта, он рассказал бы сказки, подобные метерлинковским. Детские сны, детская вещь боязнь темной комнаты, детские слезы—не из них ли почерпнул Метерлинк ужас, нежность и тайны своих поэм. Предчувствия ребенка—это источник самый неистощимый, самый неограниченный в объеме и содержании всего, что есть поэзия. Тот, кто может послать мысль в тишину своей старой детской, первого сада всех первых вещей детства,— к тому эта мысль вернется обогащенная дарами и открытиями, о которых забывают все другие возрасты. Каждый шаг возраста—ограничение ясновидческого детского предчувствия, каждый шаг принимает значение подробностей, пресекающее очаровательную произвольность детского мировосприятия.

Метерлинк сберег в себе вещь ребенка, гениальную произвольность детства со всеми ее благами, и в этом тайна его сказок.

Но Метерлинк еще и вдвойне ясновидец. Он напоминает тех святых, которые, живя в лесу, говорили с животными и общались со всем растущим и безмолвным. Он знает их тайны, его видения, его постижения как бы касаются всего, что есть на земле. Он точно бы предчувствует судьбы растений чаровне с судьбами людей. В таком поэте, как Метерлинк, есть и магия (разве не магия—его ритм?) и та высокая произвольность, когда не веришь, но видишь, слышишь дыхание всего неимоверного, о чем поэт грезит. И раньше его поэтам отрывались многие тайны, но мало кто до Метерлинка находил такой верный прицел, чтобы радить человека в душу и навсегда ее разбудить. Диккенс говорит о ранней весне в деревне, что она предкашляет рая; но у Диккенса это—случайная восторженная догадка, Диккенс—поэт оглушенный миром видимым и слышимым,—Метерлинк знает тайну тишины.

Метерлинк держит «синюю птицу» у себя в саду, это ясно;—не так про-

сто подарить ее людям, по он—одному из тех, кто учит людей науке счастья. Он учит видеть очарование всех вещей, последних и первых, очарование всего, что есть вчера, сегодня, завтра, так как жизнь мила на всех своих путях.

Не случайно ребенок был послан Метерлинком в поиски тайн счастья и мудрости; не случайно и то, что это был бедный ребенок; голод и скудость учат цене вещей, той цене, великой и скромной, которая делает простые вещи, стихийно необходимее—воду, огонь, хлеб, свет и животных—близкими душе человека.

Фея Бириллона (ребенок не павшая бы фея иначе; шутиливое, нежное таинственное имя)—фея Бириллона хочет научить маленького человека Тильтиль, 9-летнего сына дровосека, искать счастья, того счастья, что не меркнет ни в какой час ни во дворце, ни в хижине, ни мире усопших, ни в том мире, где дремлют еще нерожденные на землю начала всего земного.

Тильтиль и Митиль, его маленькая сестра, легли спать в рождественский сочельник, и мать, уходя, погасила лампу. Но вот, едва прозвучала задвижка у двери, лампа вспыхивает новым сиянием, звенит издали детский тапец, ставни волшебю распахиваются, ночь за ними—праздничная и дивная, и крестообразно золотеет в окнах напротив елка богатых детей. Все это—начало сна, ворожба Бириллоны. Дети встают, им кажется, что они проснулись. Елка! Игрушки! Дети танцуют, пирожные! У детей дровосека нет пирожных и елки, но стоит влезть на стол, и им все это видно. Они слышат музыку, они хохочут, тихонько тапцую на месте, они «как будто» едят пирожные.—«А кони ничего нам не дадут?»—говорит Митиль.—«Нет, так не бывает», сказал Тильтиль,—это закон. Маленький человек знает закон и не знает зависти. Стук в дверь; дети спрятались в кроватях,—к кроватям прокралась горбатая фея. О! какой страх и как любопытно! Правда, фея похожа на старую соседку Борленю. Ей пужна синяя птица, синяя птица счастья, для внучки, которая очень больна, потому что захотела

счастья. Дети должны отыскать эту птицу, надо идти в путь. Голубка Тильтиля по гонится, она — недостаточно сияя. «У нас нет балмаков», — говорит Тильтиль, — это ничего не значит, — фея вынимает волшебную шапочку. «Хочешь ее надеть?» Тильтиль восторженно вздыхает, — шапочка надета. В волшебной шапочке — алмаз, он показывает прошлое и будущее. Всего один поворот налево или направо. «Поверни алмаз!» — и алмаз загорается. Внезапно стены обливаются мерцающим блеском, как бы тысячи драгоценностей выступили из стен. «Все драгоценно, — говорит фея, — человек не видит, а надо видеть скрытое», — первый завет человеку на пути к счастью. И второй: все — живое, во всем живет душа. И вот льется музыка, звучит бой оживших часов, звучат голоса всех вещей, вещи танцуют, — все, все — живое, все радостно пробуждается, — сахар, вода, огонь, молоко, толстый хлеб, добрый пес Тило, козенок Тидет, — все — живые, приветливые, смешные, говорливые существа; вода — светящаяся красавица, прекрасный блестящий свег с восторженным нежным лицом; и старая фея стала золотой и золотоволосой, юнее и прекраснее всех. Блаженный хоровод стихий, вещей, животных и детей прервал стукот: отец и мать разбужены шумом. «Поверни алмаз!» Несторожный поворот, — Тильтиль поторопился, — старые влестилища стихий и животных внезапно зашевелились, и никто из них уже не вернется на прежнее место. Скорее все через стену во дворец феи, все вслед за детьми и в путь за сияющей птицей. Никто не хочет, хотят только собака и свет. Хотят или нет, — пойдут все. Светлая фея шествие уходит в стену, стена закрывается свет гаснет, музыки нет. Дверь опирается. Входят отец и мать и видят темную тихую комнату и спящих детей.

Но дети ушли вслед за феей, — так их сон. Они вступают в долгое странствие, — оно длится год; сказочный год проходит течение одной предполуденной ночи. Они проникнут в мир прошлого к усонным родным, они проникнут в мир ночи, где скрыты все тайны, все страхи,

все беды, все обольщения, болезни, призраки, ужасы, войны, — все лучи ночных светил, все песни ночных певцов, где дремлют у подножия ночи и сон, и смерть. Дети проникнут в лазурный мир перожденных существ, где возникают замыслы и судьбы будущего, где не знают ни слез, ни холода, ни конца, ни начала жизни, где царит одно ожидание — рождений и один закон — время.

Посеюду дети найдут одну или несколько сияющих птиц: одна сидит возле дома покойной бабушки, — это сияющий грач; тучи сияющих птиц пролетают за скрытыми воротами царства ночи. Сияющую птицу поймает душа света в лазуревом царстве. И в клетке она все полиняет, погаснет или умрет. Но в каждом из новых миров в короткий сказочный год дети узнают о том, что должен узнать человек, чтобы постиг мудрость и счастье. На первых же порах дети узнают, что не все стихии, животные и вещи им дружелюбны, многие злы, вялы или тупы. Кот — заговорщик, себялюбивая душа, лукав, не хочет власти и счастья человека, овладевшего сияющей птицей. Его старая приятельница ночь, хранившая тайны, предупреждена им об опасности и ночь не хочет, чтобы люди были мудры и счастливы, — с ней надо храбро бороться, чтобы она отдала ключи от всех дверей, где запеты ся тайны и где, наоборот, скрыта настоящая сияющая птица. Но, когда человек требует, она должна дать ключи, — и она ужаснет человека всеми подвластными ей ужасами, но человек не отступит, откроет все ее двери, — и Тильтиль не отступит: не слушая стонов животных и плача Митилы, содрогаясь, он дерзнет, и он узнает, что значит быть героем и достигать заветного.

Наконец дети узнают в лазуревом царстве перожденных о замыслах и судьбах огромных будущих времен, о всем, что предвещает Время, суровый старик, ведущий счет жизни и сроков, глухой во всякой мольбе, самый неизменный в мире.

Путь окончен, год прошел, сияющая птица не найдена. Дети должны расстаться с говорящими живыми душами вещей, животных и стихий; в последний раз на плече у детей плачет

вода; огонь, хлеб и сахар и нечеловеческий свет повторяют свое: «вспомните о нас. Вы увидите нас на столе, в очаге, в лампе, мы будем говорить с вами».

Утром дети просыпаются в своих кроватках. Прошла всего одна ночь.— «Каго прошлый год? Ты страствовала? душа света? бабушка и бабушка живы?—Мать не понимает их радости и их слов. Входит соседка Берлецо; ея больная втучка все еще хочет иметь птичку Тильтия. «Отдай ее бедной крошке».—г в ринать: Тильтия подводит к клетке. И вот голубка Тильтия стала совсем сильна. Синяя птица дома, в старой клетке. «А мы то как долго ее искали!» «Как все стало красиво—в прошлом году так не было. Здравствуй хлеб, здравствуй вода, здравствуй сахар,—как я счастлив, как я счастлив—и я! и я!» Маме Берлецо стнесла синюю птицу своей втучке, и вот она встала, здорова, бежит, летит—она счастлива, она должна поблагодарить Тильтия.

Маленький человек нашел синюю птицу счастья и подарил ее маленькой женщине, Фейной втучке. Но вот беда. «Как она лет? говорит девочка. «Любовом, дай и покажу», говорит Тильтия. Нет, она не отдаст птицу.—Дай же! Он отнимает. Птица вырвалась! Копец, ее нет, она вылетела в двери, которые забыли запереть.—«Если кто нибудь ее найдет, отдайте ее нам,—она нам очень нужна, чтобы быть счастливыми».

Н. Бромлей.

## „ДОЧЬ АНГО“.

Комическая опера в 3-х действиях Шарля Локка. Русский текст Мих. Гальперина.

Париж, 1797 год Республикой управляет Директории. Действие происходит на рынке и в доме актрисы Ланж, фаворитки члена Директории Барра.

### УЧАСТВУЮЩИЕ:

Кларетта Анго (внучища, дочь рында) . . . . . К. Ф. Неяровская  
Ланж . . . . . О. В. Бакланова  
Анж Питу (поэт) . . . . . А. Н. Веселовский (или Н. Н. Озеров).

Лариводьер (прибавженкой Барра) . . . . . В. А. Лосский (или Н. А. Зяменский).  
Помпона (парикмахер, жених Кларетта) . . . . . В. А. Шавинский.  
Лушар (полицья) . . . . . Н. А. Подгорный.  
Тренин . . . . . С. Ф. Рахманов.  
Офицер . . . . . Д. В. Камеринский (или И. Л. Цитриник).

### НА РЫНКЕ:

Амарант . . . . . Н. А. Соколовская.  
Бара . . . . . В. М. Михайлов.  
Кале . . . . . К. М. Бабалин.  
Гильом . . . . . В. П. Тамарин.  
Жавотта . . . . . М. Л. Бобутова.  
Тереза . . . . . П. П. Дьячкова.  
Бабетта . . . . . Н. А. Половова.  
Друзья Помпона . . . . . Н. С. Буховский и Н. В. Зигунов.  
Куплеты о матери Анго поэт: Е. Н. Левина, В. М. Михайлов и Б. П. Тамарин (или П. П. Дьячкова).

### У ЛАНЖ:

Гербелев . . . . . Е. А. Соколова (или П. П. Дьячкова).  
Делонэ . . . . . Е. В. Абамелин.  
Цицалица . . . . . Л. С. Бонади (или Е. И. Гундобина, или Н. Н. Дурасова).  
Герсиаль . . . . . С. И. Холгерн.

В остальных ролях—члены студии: Е. В. Абамелин, Б. В. Белостояний, Л. С. Бонади, Н. С. Буховский, К. В. Вольман, А. В. Воронов, Ф. А. Горбунова, М. Д. Горюнов, Е. И. Гундобина, Н. Н. Дурасова, О. Н. Дурасова, А. В. Жданова, Л. Я. Зайцева, И. В. Зигунов, Н. Л. Каланов, Д. В. Камеринский, Д. М. Каплуновский, Е. В. Коренев, М. П. Копин, А. С. Крымкин, П. И. Кудинов, Н. И. Курский, Д. Ф. Левков, Е. Н. Лукьяненко, А. И. Малютова, М. В. Немирович-Данченко, Ю. В. Полякова, М. М. Попов, Р. С. Превал, В. Ф. Рахманов, С. Ф. Рахманов, А. А. Роллет, С. С. Рузвик, А. В. Саблукова, Л. Д. Садовская, М. Д. Ситникова, М. М. Скоблов, Ф. С. Тонста, С. Ф. Федоров, А. И. Художников, Н. Л. Цитриник, А. Н. Шортарова, И. С. Ягодкин, А. К. Яковлева, И. И. Горский, И. И. Гудков, В. А. Дилевская, В. Н. Добровольский, О. Р. Мещникова, С. А. Мозалевский, Ф. Ф. Сергеевич, О. Н. Шуали.

Дирижеры—В. Р. Бакалейников и Б. Л. Израевский. Хормейстер—Н. М. Сафонов. Концертмейстер—А. В. Митропольская. Завесующий Художественною частью—А. М. Эфрос. Художник—М. П. Гортынская. Заведующий танцами—И. В. Смоляков.

Костюмы исполнены А. И. Виницкой; головные уборы—В. В. Селенки; парики и прически—М. А. и Я. И. Гречеславских; завесы—М. П. Николаев; декорации—И. И. Титов; световые эффекты—И. Н. Андреев.

Режиссер—В. В. Луковский.

Помощник режиссера—В. В. Прохасевич.  
Руководитель—В. И. Непирович Данишевский.

### „Дочь мадам Анго“.

Кумир парижской толпы, верное эхо ее театральных вкусов, Франсуа Сарко, знаменитый критик, руководивший сценическим мнением французской публики последние четыре десятилетия минувшего века, считал, что оперетта есть типическое создание французского гения, ибо она в музыке дает повод национальной потребности французов в *blague*. Точно перевести это слово нельзя; *blague*, описательно говоря, есть насмешка над всем и вся,—злая, но не злобная,—взвешенная, но не безразличная,—не злобная удержу, но и быстро исчерпывающаяся,—не щадящая ни себя, ни других, но скорее парализованная, нежели ранящая: нечто вроде нашего «зубоскальства», но по французски отточенного, по французски возвышенного, и по французски оперетного. Оперетта вывела на подмостки жизнь, ее драмы, страсти, честолюбия, привязанности, святости, приличия, условности,—словом все, что считается в жизни значительным и важным,—только для того, чтобы окунуть все это в пелену блистательной *blague* и, весело пошвытывая, сначала поразстрепать у жизни, этой высокококетливой дамы, прическу и костюм, потом заставить ее скомпрометировать себя десятком вольных, стоящих на границе неприличия куплетов, и, наконец, окончательно себя погубить, повесившись сквозь все принятые условности и приличия в дыгающем, смачуемом, невероятном галоне: подарком, кампан, этот споглибательный бешеный галон неприличного полниба, стал апофеозом и символом оперетты.

Таков традиционный тип оперетты в ее среднем золотом разрезе и в

ее классических образцах, данных гением оперетточного творчества—Оффенбахом. Отклоняясь немного в сторону, оперетта могла стать, так сказать, серьезнее, ударнее, глубже,—приблизиться к музыкальной сатире и даже к музыкальной комедии. Разновидность, получившаяся от этого уклона, нашла наиболее гармоническое выражение в *opéra comique*, «комической опере»; *opéra comique*, с одной стороны, настолько еще близко связана с опереттой, что не утрачивает ее самое существенное,—ее легкость, стремительность и остроту, но с другой стороны, она уже сознательно ставила себе более трудную задачу, чем простое зубоскальство над всем, вечно рисковавшее стать зубоскальством над ничем,—попусту потраченным зарядом: у нее была уже задача действительно ударить по врагу и заставить его этот удар почувствовать.

Характер «Дочери мадам Анго», написанной в 1872 г. знаменитым мастером оперетты, Шарлем Лекоком,—именно так в. Это—комическая опера, очень близкая по складу к чистейшей оперетте, но зубоскалящая вовсе не от нечего-делать, не в пустую. У «Дочери м-м Анго» есть два лица: одно—явное, другое—тайное. Явное, лицо, обращенное наружу, есть традиционная интрига, развертывающаяся в Париже, в эпоху окончательного упадка Великой Революции, в самом конце девяностых годов XVIII века (1797), в правление Директории, развратной, ничтожной, и глупой, превратившей в карьературу все идеи и действия революции и, как кариконаж, смахнутой через пару лет с исторической карты рукой Наполеона Бонапарта. Тайное же лицо ее,—и это ее подлинное лицо—есть ядовитая сатира на правительственную Францию семидесятых годов XIX века; мы пойдем, что сатира била не в бровь, а в глаз, когда вспомним какие разительные черты сходства с Директорией представляли правительственные круги Франции в эту пору: позерию слателю Второго Империя, империя «Наполеона Маленького», Наполеона III, и смешалась Третьей Республикой, родившейся точно бы ре-

волюционно, из свержения Империи; но эта столь резкая по наружности перемена по сути не дала еще ничего: ими переменилось, а зердцевина осталась: остались те же люди, та же система, тот же разврат, та же продажность,—и понадобился ряд лет, чтобы это изменить и заменить. Недаром знаменитые «политические» куплеты, которые поются в первом акте «Дочери м-м Анго» имеют в качестве постоянного припева такие строки: «И это будет бесконечно— всегда так было—будет вечно: нам королей свергать—о, да!—съедем не стонло труда!».

Можно смело сказать, что по яркости, с которой в «Дочери м-м Анго» подмечена и высмеяна эта сторона дела, наша орбита comique расширяет свое значение и за пределы чисто французские и исторические: она становится меткой сатирой на всякое правительство, но в единственном рожденье революцией и действующее якобы именем народа и во имя народа, но по существу оказывающееся старым знакомцем, со старыми нажимками и старыми приемами.

Развитие действия, на котором строится фабула «Дочери м-м Анго», имеет вполне традиционный облик. Это—один из классических случаев сценической интриги: две героини любят одного героя, герой влюбляется сразу за обеими; случай выводит обман из чистой воды, и вся комбинация с треском проваливается: герой ретируется, одна из героинь с огорчения выходит замуж за прежнего своего жениха, обычно недалекого простака (таков он и в данном случае), другая остается со старым любовником, обычно богатым и ревнивым дураком (и в нашей пьесе он таков), которому она измещала с героем.

Но эта старая, набившая оскомину схема расцветает в «Дочери м-м Анго» живой жизнью. Искусная рука Лекска и его либреттистов создали ряд положений и галерею типов. Из которых театр может и влечь настоящую, богатую сценическим содержанием комедию. В роли героя пьесы выступает историческая личность, действительно жившая и действовавшая

в эту эпоху—Анж Питу, сочинитель злых политических памфлетов и сатирических песенок, больно бивших по режиму Директории и ее верхушкам, злорадиоо наступавших им на все мозоли, и не упускавших случая щелкнуть по носу каждого из Директоров и заклеить всю необъятную свору их агентов и дельцов; В пьесе, кроме всего этого, Питу наделен лишь еще одним присочиненным свойством, необходимым для развития интриги—любовной впечатлительностью, бросающей его разом за цветочницей Клэреттой и за актрисой Ланж, фавориткой Барра, главы Директории. В их лице перед нами—две героини пьесы. Клэретта—дочь пресловутой, многознаменитой мадам Анго; мадам Анго, в своем роде может быть названа тоже исторической личностью, не только существовавшей не в виде реальной исторической фигуры, как Анж Питу, а в виде комедийного собирательного типа, получившего нарицательное значение (как, скажем, у нас—Иван Александрович Хлестаков) и в этом смысле обладавшего даже большей жизнью, более длительным существованием, чем очень индивидуальный тип Анжа Питу. Пьеса, которая впервые вывела на сцену тип мадам Анго, называлась *Madame Ango ou la pisseuse d'argent*—«Госпожа Анго, или рыбная торговка в случае», и написана в 1797 г.; блестящий успех пьесы, вызвавший многочисленные подражания, и был как раз обусловлен тем, что образ Анго собрал воедино и типизировал длинный ряд карьер, созданных Революцией, поднявшийся до положения новых властителей жизни, законодателей и правителей государства,—мелких мещан, мещанок, торговцев, торговочек, парикмахеров, адвокатов, расстриженных аббатов солдат, авантюристов... Историки французского общества эпохи Революции отмечают две черты в этих «выскачках»,—во-первых, цепкую жизненность, умение делать дело, умение, которое не покидало их и на новых постах, у самого государственного руля; во-вторых—непомерную внешнюю вульгарность при постоянной желаниии рядиться в то-

гу и обличье властителей: они щеголяли пышными нарядами, которые они не знали как носить,—классические вороны в павлиньих перьях; они щеголяли иностранными словечками, которых не умели выговорить, коверкая их на рыночно-парижский лад; эту черту, между прочим, наша пьеса сохранила в лице Амаранты, являющейся как бы двойником госпожи Анго, ее старой подруги, свидетельницы ее триумфов и хранительницы ее традиций.

Столь же исторически типична, как мадам Анго, и в то же время исторически реальна, как Анж Шиту, вторая героиня—актриса Ланж: это действительно знаменитая сценова-тельница, сводившая с ума парижское общество в эпоху Директории, соперничавшая, и не без успеха, с самой законодательницей мод и вкусов—госпожей Тальен; в нашей пьесе эти ее качества сохранены и подчеркнуты, присочинено лишь то, что дает связь с развитием действия, т. е., во-первых, что она—подруга Клэретты, во-вторых, что обе соперничают из-за Анжа Шиту. Если к этим трем персонажам (Шиту, Клэретта, Ланж) присоединить Лариводьера, обожателя Ланж, тип финансового дельца, обделявавшего, под прикрытием Директории, себе и ей на корыстную пользу, темные денежные махинации в широчайшем, действительно «государственном» масштабе, затем тип Мушара, охранника и взяточника, и чисто комедийный тип парикмахера Помпона—простодушного жениха Клэретты,—то центральные персонажи пьесы этим исчерпываются. Вокруг них ряд фигур, в которых рассыпано много забавно бытовых и исторически-верных штрихов и черточек. В частности, следует отметить, что появление солдат отряда Ожеро в качестве блюстителей порядка, точно также сохраняет черты вполне исторические: генерал Ожеро с отрядом был прислан в Париж, по просьбе Директории, Бонапартом (тогда еще шумно проводившим свою Итальянскую кампанию) для подавления контр-революционного заговора; события, разыгравшиеся в Париже 18 Фрюктидора 1797 года, показали,

что опасения Директории имели основание и, не будь Ожеро, она едва ли удержалась бы у власти; отголоски заговора сохранились в пьесе, хотя и в карикатурно сочиненном виде собрания у Ланж.

Сценически оформливая все эти положения и черты, Художественный театр и во внешнем воплощении «Дочери мадам Анго» естественно принял за основу то, что наиболее типично, метко и верно отразило, в области пластических искусств, стиль и быт лет Директории. Таковой является раскрашенная гравюра этого времени, с ее остротой, сказатостью, карикатурным, с претвными линиями ее фигур на монохромном или слабо расцветченном фоне: спектакль в театре идет как «оживающая гравюра», возникая из темноты и уходя в темноту, и подчеркивая свою связь с отправным пунктом заставляющими картинами в конце каждого акта.

Абрам Эфрос.

## НА ДНЕ.

Сцены в 4-х действиях, соч. М. Горького.

Действующие:

Михаил Изюмов Костялен, со- держатель помещенья . . . . .	Г. С. Бурла- лов.
Василиса Карповна его жена . . . . .	Ф. В. Шевченко (или А. М. Дюхо- сова).
Наташа, ее сестра . . . . .	В. П. Булга- кова.
Мелвелев, их дядя . . . . .	В. Ф. Грибу- нин.
Васяка Пепел . . . . .	Н. А. Знамен- ский.
Клеп, Андрей Митряч, сле- сарь . . . . .	А. Б. Великин.
Анна, его жена . . . . .	М. А. Успен- ская (или М. Я. Бе- бузова).
Настя . . . . .	С. В. Халюткина.
Катюша, торговка пельме- нями . . . . .	М. П. Нико- лаева (или М. А. Токарская).
Бубнов, картузник . . . . .	В. В. Луцкий.
Сатин . . . . .	К. С. Суши- славский (или Н. А. Подгорный).
Барон . . . . .	А. А. Гейрот (или В. А. Верби- цкий).
Актёр . . . . .	Н. В. Лазарев (или А. Э. Шака- лов).

Лука, старшина . . . . . И. М. Москвин  
 Аджиа, слюшник . . . . . Л. Н. Булгаков.  
 Кривой Зуб } кричники . . (или А. И. Грызунюв.  
 Татарин. } А. Л. Вышневский.

Обитатели почлежки, бески и др.

Декорации художника В. А. Синова.

Гарни и практически гримера Я. И. Гремиславского.

## 1-ая студия художественного театра.

### ГИБЕЛЬ „НАДЕЖДЫ“.

Драма в 4-х действиях. Г. Гейдерманса перевод Воротникова.

#### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Квиртье Фермер, вдова рыбака . . . . . Л. И. Дейкун.  
 Герг ее сын . . . . . Г. М. Хмара.  
 А. Д. Дикий.  
 Баренд, ее сын . . . . . В. П. Ключарев.  
 Ио, ее племянник . . . . . В. Д. Шевченко.  
 Кобус } старики ня } В. А. Подгорный.  
 Дантье } богачейни. } В. А. Попов.  
 Кламенс Бос, судохозяин. А. П. Бондырев.  
 Б. М. Сушкевич.  
 Матильда Бос, его жена. С. Г. Бирман.  
 Н. Н. Бромлей.  
 Клементина, их дочь . . . С. В. Глазинтова.  
 М. А. Дурасова.  
 Каис, их бухгалтер . . . . Г. В. Серов.  
 Симон, плотник на верфи А. И. Чебан.  
 Б. М. Афонин.  
 Маритье, дочь его . . . . М. Н. Кемпер.  
 Сварт, рыбака . . . . . А. И. Попова.  
 Трое, вдова рыбака . . . М. А. Успенская.  
 Е. П. Федорова.  
 Матисс, матрос . . . . . Н. П. Денисов.  
 Йелле, шипий . . . . . А. Д. Скуковский.  
 1 } стражники . . . . . М. В. Либак в.  
 2 } А. И. Благоправов.

Режиссер Р. В. Болеславский

Пом. режиссера А. Д. Скуковский.

Декорация художников—М. В. Либасова и П. Р. Узункова.

НАЧАЛО СПЕКТАКЛЕЙ: (дневных в 12 $\frac{1}{2}$  ч. (вечерних в 7 $\frac{1}{2}$  ч.

После начала действия вход в зал не допускается.

### „ДОЧЬ ИОРИО“.

Пастушеская трагедия в 3-х действиях. Г. д'Анунцио, пер. Воротникова

#### Действующие лица:

Ладзаро ди Ройа, богатый крестьянин . . . . А. П. Бондырев.  
 Кандия, его жена . . . . Л. И. Дейкун.  
 Аланджи, их сын . . . . С. В. Попов.  
 Слесдорэ } их дочери { А. И. Попова.  
 Орвелаа } Е. П. Федорова.  
 Фавета } М. А. Дурасова.  
 Вьенна, невеста Аланджи. В. Е. Куннажи.  
 Каталона } соседи. { К. А. Воробьева.  
 Мария Кора } М. Н. Кемпер.  
 Теодула } Е. В. Измайлова.  
 Чинерелла } Н. Н. Бромлей.  
 Фема ди Нерфа, пастух . И. П. Новский.  
 Мила ди Коара . . . . . Е. Г. Сукачева.  
 Иона ди Мидаа, судья } А. М. Чебан.  
 зла. . . . . В. М. Сушкевич.  
 1-ый } В. А. Попов.  
 2-ой } А. Д. Скуковский.  
 3-ий } Живем. . . . . В. П. Ключарев.  
 4-ый } А. И. Благоправов.  
 5-ый } Н. П. Денисов.

Музыка Н. Н. Бромлей.

Пом. режиссера А. Д. Скуковский.

Музыка Н. Н. Рахманова.

Декорации П. Р. Узункова.

НАЧАЛО СПЕКТАКЛЕЙ: (дневных в 12 $\frac{1}{2}$  ч. (вечерних в 7 $\frac{1}{2}$  ч.

После начала действия вход в зал не допускается.

### „СВЕРЧОК НА ПЕЧИ“.

Святочный рассказ в 3-х действиях. Ч. Диккенса.

Приспособление к сцене Б. М. С.

#### Действующие лица:

От автора . . . . . В. В. Готовцев.  
 Джон Пирибингли извозчик . . . . . Г. М. Хмара  
 Мери, его жена . . . . . М. А. Дурасова.  
 Тилиз, их нянька . . . . С. В. Глазинтова.  
 М. А. Успенская.  
 Текльтоп, игрушечный фабрикант . . . . . Е. В. Вахтангов.  
 Б. М. Сушкевич.  
 Калеб Пасмер, игрушечный мастер. . . . . Н. П. Асламов.  
 Берта его дочь . . . . . Е. П. Федорова.  
 Неизвестный . . . . . С. В. Попов.  
 М-с Фильдинг . . . . . Н. Н. Бромлей.  
 Мей, ее дочь . . . . . Е. В. Измайлова.  
 Фея . . . . . С. В. Глазинтова.  
 О. И. Пыкова.  
 Слуга Текльтопа . . . . . А. Д. Скуковский.

Режиссер Б. М. Сушкевич.

Музыка Н. Н. Рахманова.

Декорация М. В. Либасова.

После начала действия вход в зал не допускается.

### „Сверчок на печи“

У Диккенса не было всеобъемлющего ума, но воображение и сердце его были всеобъемлющи. Этот великий писатель простодушен, как дитя, но по силе горечи и по силе смеха он необычаен. Он не прожил и 60-ти лет (1812—1870) и был много раз несчастлив, ранняя юность его была жалка и унижена, и в годы зрелости он перенес великую скорбь преждевременной утраты творческих сил.

По огромности и остроте воображения, Диккенс собрат Бальзака и Гюго; как и они, в своих образах Диккенс не останавливается на повседневном, слишком вероятном и привычном для каждого, но из них он один владеет тайной раскрыть душу читателя навстречу своим словам, внушить ему доверие до конца. Мир Бальзака и Гюго подобен теням на стене от движущихся фигур, позади которых горит свеча; тени горбятся или вырастают до чудовищных размеров, углы лиц искажаются смешно, сграбно или печеловечески красиво, приобретают страшную выразительность, сохраняя подобие действительности, своеобразно ее повторяя. Этот мир (чистого романтизма) вызывает сосредоточенное жадное созерцание, но не принуждает к участию в этой жизни; а Диккенс берет вас за руку и вводит к себе, вы окружены его миром, его смехом (взгляните на его портрет—вы увидите складки смеха под его скулами и не можете не улыбнуться)—его добротой, его кошмарами, его горем; вы доверяете ему, как ребенку, он делает вас таким, затем, что вы таков, затем, что перед этой мощью блистательного воображения и восторженного великодушия вы безоружны, «и если есть в глазах застывших капли слез—они растут и прольются». Перед современным зрителем Диккенс, быть может, действительно то же, чем был Давид перед Саулом.

Он прост, он очень прост и совершенно не возвышен; ни одного героя; его люди чудесно добры, чтоб быть героями. Над его раскрытой могилой сказано: «Был другом детей, другом бедных, врагом угне-

тения и низости». Его романтизм—не в размерах совершаемых поступков, но в их качестве. И в книге его эти дети, эти бедные очаруют вас или измучают, потому что они коснутся вас своим дыханием,—как оно живо, их лица выходят из страшицы, и вы видите блеск их улыбки и осизаете слезы на бледных щеках, так как Диккенс—волебник живониси, и то, что показала ему жизнь, он показывает с удивительной мощью. Низость и угнетение—он заставит содрогнуться перед ним каждого, кто не мертв. Урия Гин,—вы помните его мертвенное лицо и влажные руки,—он жив, он жил; между тем кто это?—ушурь? мертвец? хи-мера? Другой молчит зловец, и от его улыбки крючки черных усев поджимаются вверх, а горбоносый профиль прячется в усах. Где вы его видели—во сне? Он чудесно живой для жизни. А одинокий путник в поле, где чернота и дождь, а вэй ветра—где ветер воет так, как у Диккенса?—а фонарный свет пустынной улицы, который дрожа чертит черные знаки на мокрых плитах.

Знал ли Диккенс объем и границы своего дарования? Наверное, меньше, чем кто-либо из великих творцов! От бессознательности он богат и от нее же беден. Он не мастер, не строитель, как Толстой или Флобер. Отдельные великодушные куски его зданий скреплены слабо; ум его не получил стального закала, он не знал экономии и расчета водчего. Он умел только быть безгранично щедрым, он отдавал свой огонь, свое богатство до опустошения себя.

«История двух городов»—набросок великой поэмы народа, остальные его вещи—лишь истории сердец и бесчисленные картины быта.

Он был рожден, быть может, строителем соборов, но, не познав тайн строительства, обречен был на постройку очагов и часовен и не воздвиг великого, ему предназначенного.

Он не был счастлив, но никто так, как он, не дает ощущения счастья; он погружает вас в насыщенное трепетное тепло счастливых сердец, он дает знание того, что сердце—та единственная мшета, достоинство ко-

торой определяет цену человека, где бы и как бы он ни был рожден; это единственный знак человеческого равенства,—ибо качества ума, сил, могущества не вызывают к равенству; только доброта признает доброту и протягивает ей руку,—ни ум, ни сила, ни талант сами по себе не хотят равенства.

В этом—жизнь и смысл маленькой мелодрамы инсценированного рассказа «Сверчок на печи».

Сверчок в доме Пирибинглей поет песню, чайник кипит на очаге и вторит песне:

Извозчик Джон Пирибингль едет домой; в тележке корзина посылок, свадебный пирог для Тэкльтона, торговца игрушками и старый глухой джентльмен, неизвестный, который спит. Джон приехал; его встречает приветом луч свечи, поставленной у окна, Мэри, молодая жена с крошечным сыном, сверчок и пилка Тилли, девочка из приюта, существо восторженное, немного полоумное, счастливое счастьем дома. Вот появляется свадебный пирог. Кому и от кого? От Тэкльтона Мэй Фильдинг. Мэй молода и красива, подруга Мэри; Тэкльтон старое страшилище с крючковатым носом, торговец игрушками, которые пугают детей. Мэй любила другого, тот был красив и смел, он уехал давно и быть может умер; это был Эдуард, сына Калеба Племмера игрушечного мастера в торговле Тэкльтона. Мэри в горе и страхе Мэй будет несчастлива, к этому браку ее принудила мать, старая, скрипучая, заводная кукла. Теперь появляется незнакомец, джентльмен, спавший в повозке извозчика, он глух, как пень, он сед и очень скромн: не обращайтесь на меня внимания,—говорит он и садится в тени. Приходит Калев за пирогом хозяина, приходит Тэкльтон звать Пирибинглей на свадьбу или хотя бы на вечеринку к Калебу, где будет его невеста; брак Пирибинглей неравный, как и его брак,—Джон много старше Мэри—между тем, они имеют такой счастливый вид—это ободрит его невесту. Мэри сумрачно молчит у очага,—и вот на мгновение незнакомец в тени отстраняет свой парик

и белую бороду, и она видит смуглое лицо и темные волосы Эдуарда. Впервые в доме раздастся болезненный крик, Джон бросается к Мэри,—«нет, ничего не случилось, «это прошло»,—«хотел бы я знать что это было и куда оно ушло», — говорит Тэкльтон.

Тэкльтон что-то приметил, и на вечеринке у Калеба он высмотрел и показал Джону, как верная его и чистая Мэри идет с незнакомцем, молодым и смуглым, говорила о чем-то тайном и на прощание они обнялись. Это был заговор. Мэй и Эдуард должны были тайне обвенчаться в день назначенный для свадьбы Тэкльтона—и Джон покамест не должен знать,—для скрытности он через чур простодушен.

Джон не знал ничего, кроме того, что увидел. Ночью один у камина он гневно и горько плачет и взявши ружье идет к двери неизвестного. Здесь голоса духов дома, всех углов и вещей и сверчка—маленькой феи поднимают говор о радостной и чистой жизни внесенной в дом появлением в нем малютки Мэри,—память о счастье приносит ясность и свет в сердце Джона, он виновен—он стар и взял молодую, она вернется к родным, он будет один,—он виновен один,—как он ее любил!—«как ты ее любишь!»—говорит Сверчок.

У Калеба Племмера крошечная слепая дочь; Калев сделал ее слепоту счастливой: она не знает нищеты и старости отца, ни угрюмого безобразия Тэкльтона. Отец—ее глаза, ни эти глаза делают дом ее светлым, отца стройным и сердце Тэкльтона благородным и нежным. Тэкльтон ее любовь и герой. Но вот он приходит и говорит: я женюсь на Мэй Фильдинг. Слепая несчастна, Калев в отчаянии, проклинает свой обман.

Развязывается узел всех великодушных обманов. Джон узнает о невинности Мэри, Мэри о самоотверженной доброте Джона, слепая впервые видит истинное лицо отца, создавшего ей счастливое иведение злого,—Мэй и Эдуард появляются счастливо обвенчанные, Калев узнает давно спавшего сына и Тэкльтон, примиренный, просит всех счастливых

принять его в свой круг, потому что дом его пуст и холоден и в нем не живут сверчки. Таков конец песни сверчка.

Н. Броулей.

## „Двенадцатая ночь или как вам угодно“.

Комедия в 13 картин. В. Шекспира, перев. В. И. Вейнберга.

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Орелло, ген. Иллирийск. А. А. Вырубов.  
 Себастиан, брат Виоли, молод. двор. . . . .  
 Антонио, капитан корабля, друг Себастиана. . . . . Б. М. Афонин.  
 Капитан корабля, друг Виоли . . . . . А. Д. Скуковский.  
 Валентин I . . . . . И. П. Новский.  
 Курно I придворн. герн. М. П. Мишон.  
 Сэр Тоби Вэл, дядя Оливии. . . . . В. В. Готовцев.  
 Сэр Андрей Эгчик . . . . . В. С. Смышляев, В. А. Подгорный.  
 Мальволио, управитель Оливии . . . . . М. А. Чехов.  
 Фест, шут Оливии . . . . . Е. Б. Вахтангов, А. А. Гейрот.  
 Оливия, богат. графиня. М. Н. Кемпер.  
 Виола, влюблен. в герцога Е. Г. Сухачева.  
 Мария, служ. Оливии . . . . . С. В. Гляцинтлова.  
 Фабриан, слуга Оливии . . . . . В. А. Попов.  
 Придворные: . . . . . И. К. Алексеев, М. В. Либяков.  
 Священник . . . . . М. И. Цибульский.  
 Действие происходит в Иллирии, в городе и на близлежащем берегу.  
 Режисер Б. М. Сушкевич.  
 Пом. Реж. К. А. Воробьев.  
 Декорация художников: А. В. Андреева, М. В. Либякова.  
 Музыка Н. Н. Рахманова.

Во время действия вход в зал не допускается.

## БАЛЛАДИНА.

Трагедия Ю. Словацкого, в 4-х действ. и 11 карт. пер. Бальмонта.

### Действующие лица:

Попелл III — изгнанный король . . . . . А. И. Чебан.  
 Киркор — владетельный граф, . . . . . А. А. Вырубов.  
 Вдова . . . . . Л. И. Дейнуа.  
 Балладина. } ее дочери { Е. Г. Сухачева.  
 Алика . . . . . М. А. Дурасова.  
 Фон-Кострян, нач. стражи Киркора . . . . . Б. М. Афонин.

Гралон, рыцарь Киркора. А. П. Бондырев.  
 Грабел, сын ризничего . . . . . В. В. Готовцев.  
 Филон пастух . . . . . С. В. Попов.  
 Канцлер . . . . . Б. М. Сушкевич.  
 Лекарь королевский. . . . . В. А. Попов.  
 Гоней . . . . . А. Л. Дякий.

### ЛИЦА ФАНТАСТИЧЕСКИЕ:

Гоплева, королева Гопла. О. И. Пыжова.  
 Искорка . . . . . С. В. Гляцинтлова.  
 Хохлик. . . . . М. А. Успенская.

### ПАНЫ И СЛУГИ КИРКОРА,

М. И. Цибульский, А. И. Благоправов, В. П. Ключарев, М. В. Либяков, М. П. Мишон, Ю. В. Серов, И. П. Новский, А. Л. Скуковский, Н. П. Денисов, В. А. Попов, В. В. Малышев.

Постановка Р. В. Болеславского.

Музыка Н. Н. Рахманова.

## „ПОТОП“.

Пьеса в 3-х действиях Г. Бергера, перевод Биштока и Венгеровой.

### Действующие лица:

Стратон . . . . . Б. М. Сушкевич  
 А. И. Чебан.  
 Онеэль. . . . . Г. М. Хмара.  
 Бир . . . . . А. А. Гейрот,  
 А. А. Вырубов,  
 Фразер . . . . . М. А. Чехов,  
 Е. Б. Вахтангов.  
 Гюг Гиттине . . . . . А. П. Бондырев,  
 В. В. Готовцев,  
 В. А. Подгорный.  
 Нордлинг. . . . . Н. П. Степанов.  
 Лиза Смит . . . . . М. А. Дурасова,  
 О. И. Пыжова.  
 Клеанг . . . . . Б. В. Серов,  
 В. В. Малышев.  
 Парни лакей при баре . . . . . В. С. Смышляев,  
 В. А. Попов.

Режиссер Е. В. Вахтангов.  
 Помощь режиссера С. А. Баранчиев.  
 Декорации П. А. Узунова.

Начало ровно в 7 час. вечера.

После начала вход в зал не допускается.

## „Потоп“.

„Потоп“ — типичный гротеск, весь построенный на занимательном внешнем обстоятельстве, надуманном, но остром, неправдоподобном, но за то эффектно сталкивающим несколько действующих лиц в необычных для них ролях. Финал таких гротесков всегда один. „все возвращается на путь свой“, каждый входит в отведенные ему жизнью обы-

чные рамки, и пьеса кончается темой обыденности и житейской скуки. Так слепа Бергером и его „Потоп“.

Актерам он дает возможность показать лаконическую выразительность игры, театру — острую простоту сценических приемов.

Фабула „Потопа“ такова: большой американский город; бешеный темп деловой жизни; деловое кафе-бар, минутный приют дельцов биржи, понижаателей и повышателей, скупщиков и продавцов бумаг, людей настоящего. Тут же несколько случайных людей, людей будущего, еще не нашедших себе места в жизни. Тут же женщина, уже потерявшая свое место в жизни, „человек в прошлом“ — проститутка.

Разыгравшаяся гроза всех их застигает вместе. Получается известие, что вздувшаяся река прорвала плотину, вышла из берегов. Кафе, стоящее в низине, окружено водою, выхода нет. Гаснет электричество, перестает работать телефон.

Ясно, что вода суживает кольцо вокруг кафе, — еще немного, и кафе будет затоплено. Гибель неизбежна. В разномощном обществе людей, в жизни разделенных величайшими расстояниями богатства и положения, начинается внутреннее испорчение: все тянутся друг к другу, становятся братьями друг другу — миллионер, рабочий, художник, кутила, проститутка, торгаш и даже негрятенок лакей образуют единую нежную семью, в которой каждый за каждого готов положить живот свой. Прсыпаются возвышенные стороны человеческого духа, — как бы в покаянной молитве перед близкой смертью. Так проходят часы оживания в нарастающем чувстве взаимной любви и равенства.

Но вот пробивается рассвет, пастунает утро, а смерти нет. Обнаруживается, что паника сыграла с ними злую шутку. Известие о потопе было ложной тревогой. Сквозь открытые вновь ставни глядит обычный город, и грохочет суголока начинающегося делового дня. Потрясенные чувства входят у затворников кафе в берега, вновь все они становятся самими собою и сами собою по влияются все преграды, расстояния, отталкивания, взаимная вражда, взаимное

хищничество; и даже больше того: точно в расплату за несколько часов любви и братства людская злость и ненависть проявляются еще острее, грубее, раздраженнее, чем обыкновенно. Человеческое, слишком человеческое опять обретает власть, и человек человеку становится волком. А. Э.

## 2-я студия художественного театра.

### МЛАДОСТЬ.

Повесть в диалогах (5 картин).

Действующие лица:

Мациен, Николай Андреевич	А. И. Гузев.
Александра Петровна	Е. А. Воронцовая А. А. Шереметьева
Всеволод	И. Я. Сулаков.
Надя	О. Н. Шульц. М. Ф. Александрова.
Вася	А. И. Зуева 2-я. Р. Н. Мольчанова.
Тети Настя	Л. И. Зуева.
Мечаян, Корней Иванович	А. И. Чебан. Н. П. Баталов.
Зоя	М. Н. Грачева.
Вереватин, Иван Акимович, доктор	В. П. Истрин.
Ката	Е. К. Елина. В. С. Соколова.
Столярова	В. С. Соколова. Е. И. Липовская.
Василий Васильевич, статистик	Е. К. Вибер. В. Д. Кротов.
Котельников	Н. А. Антонов.
Корень, гимназист	В. Н. Гезе.
Скворцов, гимназист	А. Ф. Рудаков. М. И. Прудкий.
Петр, дворник	Н. Н. Хислев.
Марфа, прислуга	В. В. Медведева.

Режиссеры: Н. Н. Литовцева и В. Л. Исиделов. Декорации по эскизам В. И. Масютина, исполнены А. Б. Никольским, Музыка С. И. Потоцкого. Пом. режиссера В. П. Баталов.

Во время действия вход в зал не допускается.

### „Младость“

Среди искателей новых сценических и литературных форм, под знаком которых шла в последние двадцать лет жизни русского искусства, Леониду Андрееву, как драматургу, принадлежит одно из значительнейших мест. Художник чут-

кий и тонкий, болезненно-остро воспринимающий современность, легко, быстро и горячо откликавшийся на вопросы и проблемы, возникавшие в русской общественной и литературной жизни, пытавшейся, — иногда безуспешно — разрешать их под знаком вечности, стремившийся к разгадке мировых загадок, упорно искавший и мучительно ошибавшийся, Андреев — талант бестпорный, хотя и мучительный.

И с театром он был связан тесною и нерасторжимой связью: лучшие свои силы отдал драматургии; в драматической форме пытался разрешить мучившие его сомнения, трепетно искал новых форм театра, созидая современную трагедию, уходил в поиски театра символического, а иногда сбивался на аллегорию; в обыденном раскрывал трагическое и страшное и создавал мучительно-преувеличенный гротеск.

Но „Младость“ — наравне с „Милыми Призраками“ и еще с некоторыми пьесами — и по содержанию, и по форме несколько выделяется из общей картины Андреевского театра: по форме пьеса — развитие традиций и заветов театра Чеховского. Среди тех влияний, под которыми рос и креп противоречивый и буйный талант Андреева — влияние западной драматургии, в частности Меттерелика, — нельзя не отметить влияния Чехова и Художественного театра: еще юношей, когда писал под псевдонимом „Джемс Линч“ театральные рецензии, стал Андреев верным его рыцарем и, став драматургом признанным, с мировой известностью, любил отдавать свои произведения для постановки Художественному театру.

В конце своего литературного пути Андреев формулировал свой взгляд на театр в „Исках о Театрах“, этим как бы подвел итог всей своей драматургической деятельности, раскрыл то, к чему всегда стремился в театре, чего искал. Новый театр будет театром психологическим. Новая драма исключительным своим содержанием будет иметь психэ — душу; содержанием станет душа мира и людей, не его тело; больше того — театр раскрывает душу мира в целом, ничто на сцене не должно служить иной цели, даже вещи должны быть „одушевлены“, каждая вещь (как у Чехова) должна доказать свою необ-

ходимость, и раз это сделано, она становится одушевленной, необходимой частью общей души героев. Таким новым психологическим театром казался Андрееву театр Художественный, под несомненным его влиянием и создалась Андреевская теория театра-театра панпсихического.

Может быть, „Младость“ — наиболее „панпсихическая“ из пьес Андреева. Он назвал ее „повестью в диалогах“, подчеркивая слабое развитие действия. Он долго не разрешал постановки „Младости“ в провинции — боялся, что грубым подходом шаблонной „театральностью“ могут разрушить утонченную простоту этой лирической вещи.

„Младость“ написана в манере психологического импрессионизма. Андреев ищет в ней внутреннего, „душевного“ развития действия и за мимолетными словами, за обыденными сценами ищет единую, их связующую нить — то, что называл он в своей теории психэ — душу событий и людей.

„Младость“ — одна из редких для Андреева оптимистических вещей: он обнаруживает в ней ту лирическую мягкость, которая была так привлекательна в его рассказах и которая, может быть, и составляла сокровенную сущность его творческой природы. Большой пессимист и непокорный отрицатель, Андреев в „Младости“ поет гимн утверждающейся жизни; и хотя в жизни не мало тяжелых и мрачных сцен, они еще более подчеркивают и оттеняют могучую радость и силу „младой жизни“.

Тема пьесы — большой и острый для юности вопрос о „ненужности и бесцельности жизни“, связанный с мучительной проблемой самоубийства, самоуничтожения. Повесть о двух друзьях, „томимых неясными чувствами тоски и отчаяния, которое по существу своему есть лишь страстная жажда жизни и ее радости“, — рассказывает о том, как — цитирую слова Андреева, — „накануне их двойного самоубийства умирает внезапно отец одного из них, и эта смерть разрушает мрачный план дуэзей: ужас смерти и страдания, выведя кношу из круга личных переживаний, родит сознание и чувство нерасторжимой и крепкой связи с людьми и миром, пробуждает чувство благоговения перед загадочной, но прекрасной жизнью. Кончается

юность с ее смутными томлениями и зовами, и наступает пора сознательной работы мысли". В утверждении жизни и заключается сокровенный смысл этой лирической повести в диалогах, раскрывающих радость бытия. Но повесть требует углубленного восприятия и напряженного внимания к скрытому и сложному развитию внутреннего действия

П. Марков.

## ЗЕЛЕНОЕ КОЛЬЦО.

Пьеса в 4-х действиях З. Н. Гиппиус.

Действующие лица:

Дядя Мика . . . . . В. А. Вербицкий.  
Ипполит Васильевич Вож-  
жин, инженер . . . . . И. Я. Судаков.  
Л. А. Волков.  
Елена Ивановна . . . . . Е. М. Зеленова.  
Е. С. Мезенцева.  
Анна Дмитриевна Теле-  
шева . . . . . Е. С. Телешева.  
Серезжа, сын ее . . . . . Е. В. Калужский.  
Финочка, дочь Ипполита  
Васильевича и Елены  
Ивановны . . . . . Р. Н. Молчанова.  
Руса, гимназистка пле-  
мянница дяди Мики . . . . . Е. К. Елина,  
О. Н. Шульц.  
Никс, брат ее . . . . . В. Я. Гезе.  
Вера . . . . . М. Ф. Александрова.  
Лида . . . . . В. С. Соколова.  
Маруся . . . . . М. Н. Грачева.  
Нина . . . . . С. М. Раппопорт.  
Кати . . . . . Н. А. Дикая.  
Зоя . . . . . Р. Е. Раповская.  
Варя . . . . . А. П. Зуева 2-я.  
Жсия . . . . . М. А. Николаева.  
Валерьян . . . . . К. П. Хмелев  
Володя . . . . . А. Ф. Рудяков.  
Андрей . . . . . М. И. Прудкин.  
Миша . . . . . М. И. Ильин.  
Петя, переплетчик . . . . . Л. В. Баратов.  
Матильда, горничная Вож-  
жина . . . . . Л. И. Зуева.  
Марфуша, прислуга Еле-  
ны Ивановны . . . . . М. И. Пузырева.  
Е. А. Воронцовская.  
Режиссер В. Л. Мчедлов. Художники: С. Б.  
Некритин и А. В. Соколов. Помощник ре-  
жиссера В. П. Баталов.  
Во время действия вход в зал не допу-  
скается.

## УЗОР ИЗ РОЗ.

Драма в пяти действиях в шести картинах.  
(В первом действии две картины).

Действующие лица:

Ворожбинин Николай Сте-  
панович помещик, от-  
ставной майор . . . . . В. В. Лужский.

Ворожбинина, Надежда  
Сергеевна, его жена . . . . . А. А. Шереметева.  
Лиза, их дочь . . . . . Р. Н. Молчанова.  
Ремница, Елизавета  
Павловна мать Ворож-  
бинной . . . . . Е. М. Зеленова.  
Львицын Алексей Па-  
влович, Лизин жених . . . . . Е. В. Калужский.  
Приклонский, Андрей Па-  
влович полковник . . . . . В. А. Вербицкий.  
Предводитель дворянства . . . . . В. П. Летрин.  
Приживальщик Вукол  
Саввич . . . . . Е. Н. Вабер.  
А. М. Азарин,  
Нянька Лизина . . . . . М. И. Пузырева.  
Лухы Лизина Служанки . . . . . Е. В. Телешева.  
Степанида . . . . . Е. К. Елина.  
Марфуша, вышивальщи-  
ца ослепшая . . . . . Л. И. Зуева.  
Елиферий, повар . . . . . А. И. Гузеев.  
Л. А. Почкив  
Шутиха . . . . . А. Н. Зуева 2-я.  
Дмитрий, кучер . . . . . В. Я. Гезе.  
1-й казачек . . . . . Л. В. Баратов.  
2-й казачек . . . . . Н. П. Хмелев.  
Дворецкий . . . . . А. Ф. Рудяков.  
Ключница . . . . . Е. А. Воронцовская,  
М. А. Николаева,  
Н. А. Дикая,  
Н. С. Ершова,  
Е. И. Липовская.  
Девки . . . . . С. И. Раппопорт,  
В. С. Соколова,  
О. Н. Шульц.

## Персонажи диванных снов.

Арапы: . . . . . Л. В. Баратов,  
В. С. Кандель.  
В. В. Арно.  
Пастухи и настушки . . . . . М. Н. Грачева,  
В. Е. Раповская,  
Л. И. Зуева,  
С. М. Раппопорт.  
Драбанты: . . . . . В. Я. Гезе,  
А. И. Гузеев.  
Медведи . . . . . Н. А. Изаксон,  
М. А. Николаева.

Действие происходит в усадьбе села Ворож-  
бинина в начале тридцатых годов XIX века  
(между 4-й и 5-й картинами проходит 3 лет).  
Режиссер В. В. Лужский, декорации по  
эскизам М. П. Горьинской, исп. В. А. Ма-  
труниным Музыка Потоцкого. Танцы поста-  
влены А. М. Шаломытовой Помощи режис-  
сера В. П. Баталов.

Во время действия вход в зал не допу-  
скается.

## КАМЕРНЫЙ ТЕАТР. КОРОЛЬ-АРЛЕКИН.

Представление в масках, в 4 х действ.  
Лотара.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Королева . . . . . Л. Ненашева или  
И. Строганова

Бозмуид . . . . .	В. Сумароков.
Танкред . . . . .	П. Ширский.
Гиза . . . . .	А. Миклашевская или Н. Осипова.
Принц Эццо . . . . .	А. Оленин
Арлекин . . . . .	Н. Церетели
Павилоне . . . . .	И. Аркадий или К. Сварожич.
Скляпано . . . . .	Ю. Васильев.
Коломбина . . . . .	Е. Уварова.
Арлекино . . . . .	уч. шк. П. Воронков.
Врач . . . . .	уч. шк. Н. Быков.
Браво . . . . .	Н. Малой.
Придворные: уч. шк. П. Воронков, уч. шк. Н. Быков	
Крестьяне: Н. Малой, уч. шк. А. Курганов, уч. шк. А. Корзыков.	

Постановка А. Таирова.  
Художник Б. Федяндон. Му-  
зыка А. Фортер. Дирижер А. Мет-  
нер.

### „Король Арлекин“.

Эта арлекинада принадлежит перу Лотара.

Арлекин—одно из действующих по-  
стоящих лиц итальянской комедии.

Рядом с колеблющейся, нерешитель-  
ной Коломбиной, грустным страдаю-  
щим философом Пьерро, Арлекин дол-  
жен отенять земную радость, земное  
начало. В этих пределах колеблется  
тип Арлекина от времен итальянской  
комедии до наших дней. Если мисте-  
рия изображает нашу устремленность  
к небу, веру в рок, судьбу, боже-  
ственное предначертание, то Арлекин  
должен показать нашу привязанность  
к земному бытию, наше упоение  
жизнью, нашу веру в свое могущест-  
во. Мистерия научает нас любить  
страдания, дарованные нам душой и  
телом, ибо они очистительны, арлеки-  
нада учит любить земную сущность,  
наслаждение молодостью и радостью,  
Арлекинада это—водни полес теа-  
тальной о представления — южный;  
северным является мистерия.

В постановке «Короля Арлекина» ис-  
ходной точкой Камерного театра, как  
и в целом ряде других спектаклей,  
является о-вободенный жест актера.

Обычно в театре преобладает слово,  
жест и движение только сопровождают,  
поддерживают слово; в постановках  
Камерного театра движение и слово  
обычно бывают равноценны и взаимно  
поддерживают друг друга; в «Короле-  
Арлекине» слово лишь сопровождает  
движение. Основой является тело ак-

тера и его движение, слово играет  
второстепенную роль. «Король Арле-  
кин» это почти звучащая пантомима,  
которая должна бегать понятна зрите-  
лю, даже не знающему русского язы-  
ка. Резкие, заостренные движения ак-  
тера расположены, распланированы по  
острым геометрическим фигурам деко-  
раций. Округленная линия—только не-  
ключение в этом спектакле. Закруг-  
ленность—признак же степенности, сла-  
бости. Поэтому плавны и размеренны  
движения Эццо, Гизы и царедворцев.  
Наоборот, мужское, волевое, неудар-  
жимо развивающееся движение всегда  
выражается в резких ломанных линиях;  
таковы движения Арлекина, Танкреда  
и др. мужчин.

## ПОКРЫВАЛО

### ПЬЕРЕТТЫ.

Пантомима в 3-х действиях, муз. Э. Довани.

#### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Арлекин . . . . .	Б. Фердинандов.
Пьеро . . . . .	Н. Церетели.
Пьеретта . . . . .	А. Коонов.
Отец Пьеретты . . . . .	К. Сварожич.
Мать Пьеретты . . . . .	И. Строганская или Некашева.
Джиголо . . . . .	Г. Юдин.
Флорестан . . . . .	Сумароков или Н. Быков уч. шк.
Фред . . . . .	А. Оленин уч. шк.
Ангела . . . . .	Н. Осипова уч. шк.
Аллюметта . . . . .	Х. Бояджиева.
Пианист Дирижер . . . . .	уч. ш. А. Курганов
Музыканты . . . . .	Е. Сулова, С. Троиц и Е. Роще.

Мальчики уч. шк. А. Батасва, и Е. Берсенева.

Гости: Ю. Васильев, А. Рульнев, А. Микла-  
шевская, Н. Осипова, А. Оленин, А. Арсеньев  
уч. ш. Х. Бояджиева уч. ш. Н. Быков уч. шк.  
Е. Гейман уч. шк. О. Н. Горина, А. Маслен-  
ников, уч. ш. Д. Павлова, уч. ш. А. Корзы-  
ков уч. ш.

Постановка А. Я. Таирова. Художник  
А. Аратов. Дирижер А. Метнер.

### „Покрывало Пьеретты“.

«Покрывало Пьеретты» это панто-  
мима, т. е. такое театральное предста-  
вление, в котором слово, речь совер-  
шенно отсутствуют и актер выражает  
свои переживания исключительно при  
помощи движения тела и лица. Пан-  
томима, как особый вид театрального

искусства, пришла к нам из древнего Рима, где трудность мимического представления еще усиливалась тем, что лица актеров были закрыты масками. Позже пантомима замирает и исчезает совершенно, так как большинство актеров совершенно не владеет своим телом, устремив все внимание только на чистку слов. Возрождение пантомимы, этого наиболее чистого театрального представления, неразрывно связано с рождением нового актера, актера-мастера, знающего и ощущающего свое тело и развивающего его до виртуозности. Постановкой «Покрывала Пьеретты» Камерный театр дал первый опыт в наши дни воскресить пантомиму, как отдельный спектакль, построить этот спектакль на ритме сценического действия.

Содержание этой пантомимы следующее:

Пьерро покинут своей возлюбленной Пьереттой, которая выходит замуж за Арлекина. Пьерро в тупом оцепенении, и даже приход его друзей, которые пытаются развеселить его, не может обрадовать его. Но вот появляется Пьеретта, и Пьерро, обрадованный неожиданным приходом, падает на колени перед прекрасной. Но не радостную весть принесла чужая невеста, кубок с ядом у нее. Вместе поднимают они бокалы с ядом, вместе желая умереть, но пьет только один Пьерро, падает мертвым. Испуганная Пьеретта убегает, оставив второпях свое покрывало.

На свадебном пиршестве мрачно и озабоченно бродит Арлекин. Пиршество в полном разгаре, но запоздала Пьеретта. Грубые выходки обеспокоенного Арлекина смущают родителей Пьеретты и гостей. Но вот прибежала Пьеретта. Она успокаивает Арлекина и в вихре сумасшедшей польки пытается уничтожить его подозрения. Однако, Арлекин замечает исчезновение покрывала и снова осыпает Пьеретту угрозами, вопросами и упреками. И под гневную речь Арлекина в толпе гостей чудится Пьеретте скорбная тень проходящего Пьерро.

Смерть царит в комнате Пьерро. Сюда прибегает Пьеретта за забытым покрывалом. Покрывало найдено, она взяла его, и в дверях пагалькивается на Арлекина. Обмалутый жених, смущен-

ный всеянем смерти, колеблется, но чувство мести побеждает все иное. Он поднимает Пьерро, сажает его в кресло, подводит Пьеретту к умершему и заставляет ее чокнуться и обнять мертвеца. Это переполнило чашу: надорванная болью, потрясенная ужасом окружающей смерти, Пьеретта, погравшая и возлюбленного, и жениха, сходит с ума и умирает у ног мертвого Пьерро.

## БЛАГОВЕЩЕНИЕ.

Мистерия в 3-х действиях, Клоделя. Перевод В Шершеневича.

### Действующие лица:

Отец . . . . .	Г. Юния, или К. Сварожич.
Мать . . . . .	А. Незащелка.
Високи . . . . .	А. Коопен.
Мара . . . . .	Е. Позова.
Пьер де-Краси . . . . .	Н. Церетели.
Жак . . . . .	Б. Фердинандов.
Мэр . . . . .	Е. Вигилев.
Ученик Пьера де-Краси . . . . .	Н. Малой или Осени.
1-й рабочий . . . . .	А. Борзиков, уч. шк.
2-й рабочий . . . . .	Н. Быков, уч. шк. или А. Масленников.
3-й рабочий . . . . .	М. Гаркави.
1-я женщина . . . . .	А. Баталева, уч. шк.
2-я женщина . . . . .	А. Арсеньева, уч. ш.
4-я женщина . . . . .	Н. Луканина, уч. ш.
3-я женщина . . . . .	С. Бойко, уч. шк.

Постановка А. Тавров, Художник А. Веснин, Музыка А. Фонтон, Дирижер А. Метвев, Костюмы — женские исповнены Винощайей, мужские — Талдыжиной, Головные уборы — женские исповнены Гельцер, мужские — Талдыжиной. Бутафория А. Шарговым, Партии — Б. Стаховичем.

### „Благовещение“

«Благовещение» написано современным французским поэтом Полем Клоделем, род. в 1870 году и принадлежащим к группе поддвойных французских символистов. Не только в России, но и у себя на родине творчество Клоделя не обращало на себя внимания читателя. Это происходило потому, что Клодель — поэт слишком глубокий, чтоб стать популярным, и слишком серьезный, чтоб шуметь. Некогда про него сказал французский критик Р. Гурмон: «Это факир славы, предпочитающий лучше остаться не-

известным, чем быть непонятым». После своих первых работ Клодель молчал семь лет и результатом этого обмена молчания явилась мистерия «Благовещение».

Мистерия, как театральное действие, развилась из тайных богослужений, свершавшихся в укрытом от власти месте. Постепенно мистерии утратили свой еретический характер, и, развиваясь в Западной Европе, превратились в такие народные представления, где сюжет брался из библии, а настроение диктовалось влиянием церкви. Ныне настроение мистерии зависит от личного взгляда автора мистерии и от степени его религиозности. Мистерия может быть даже кощунственной. «Благовещение» имеет следующее содержание:

У крестьянина Анд Веркора две дочери: Виолет и Мара. Виолет встречается с Шером де-Краоном, строителем храмов, и Краон, влюбленный в Виолет, рассказывает ей, что он болен проказой. Эта болезнь снизошла на него, как возмездие за попытку овладеть Виолет. Виолет, полная счастьем своей молодости и разделенной любви к Жаку, трогается страданием де-Краона и, желая дать ему хоть крупинку своего счастья, целует прокаженного. Виолет — невеста Жака Гюри. Она счастлива, она верит в любовь Жака, она думает, что даже следы проказы, появившиеся на ее теле, не заставят Жака отказаться от Виолет, ибо ему нужна ее душа. Но Виолет ошиблась: Жак испугался проказы и отказался от Виолет, к великой радости Мара, любящей Жака. Жак жепится на Мара, а Виолет уходит в пустыню. Но вот в земное счастье Мара вторгается страшное горе: умирает ребенок, и Мара бросается к Виолет, требуя чуда: воскрешения ребенка. Тщетны уверения ослепшей прокаженной, что она не может вернуть чуда, — Мара упорствует. Виолет обращается к молитве и требует, чтоб молилась и Мара, надеясь, что молитва облегчит душу осиротевшей матери. И под звуки рождественских псалмов совершается чудо: ребенок оживает. Но чудо не только в том, что ребенок ожил, он воскрес *иным*: его глаза изменили свой цвет, ставши такими

же, как глаза Виолет, а на губах ребенка забелела капля молока. В этом и состоит благовещение, т. е. благая весть.

Эта мистерия любви построена на столкновении двух различно любящих: жертвенная любовь Виолет и требующая любовь Мара. Любовь Виолет — это чувство, унаследованное от вбдлинного христианства; страсть Мара — это почти языческое ощущение земного животного чувства.

Общий фон мистерии — земля, работа, труд; и тем ярче чудо, спускающееся в эту крестьянскую жизнь, когда небеса раздвигают свою таинственную завесу и возвращают осиротевшей матери — детскую душу.

Радостное самовосхваление земли омрачается скорбью, но эта скорбь снова озаряется улыбкой, истекающей от небес. Эта дружба плоти и духа является результатом настойчивости плоти, уверенной, что долг души — творить чудеса.

Мистерия написана ритмованной прозой, гармонирующей в своей тяжеловесности с монументальностью действия. Настоящее действие «Благовещения» все протекает в колебаниях внутренних эмоций персонажей.

Некогда тот же Реми де-Гурмон писал: «Мы требуем от семилетнего молчаливика Клоделя чего-то большего, чем прекрасное произведение. Клодель ответил «Благовещением», произведением не только прекрасным, но и благовейным».

В. Шершеневич.

## Принцесса Брамбилла.

Капрично-Камерного театра по Гофману  
в постановке Александра Таирова.

Лица и маски капрично:

Гиагинта Соарди — Принцесса Брамбилла — Женская маска в платье сиватом Гиагинтой —  
Актриса . . . . . А. Миллашевская.  
Беатриче . . . . . О. Бокус.  
Донья Бастиелло ди Пистойя — Человечи, шарлатан Незнакомец . . . . . П. Щирский.  
Джованни Фава, актер . . . . . Б. Фердинандов.  
Бескани, портной — Руффианте, чародей . . . . . И. Аркадин.  
Импресарио . . . . . Н. Малой.

Аббат Кьяри, сочинитель трагедий . . . . . В. Соколов.  
 Двойник Джидлио Фава. . . Е. Вигилев.  
 Хозяин квартиры Гиацинты . . . . . А. Корзыков, уч. шк.  
 Маска в черном . . . . . Г. Доминиковская или Н. Осипова.  
 Незнакомец . . . . . В. Сумароков.  
 Панталоне . . . . . А. Оленин.  
 Коломбина . . . . . А. Батаева, уч. шк.  
 Арлекин . . . . . Ю. Васильев.  
 Цыгающий Арлекин . . . А. Румцев, уч. шк.  
 Карнавальные плясунья Е. Александрова, Х. Бояджиева, А. Батаева, уч. шк., Л. Мансур или Н. Горина, уч. шк.  
 Карнавальный певец . . . Л. Ашкинaziн.  
 Аранчата Д. Павлова, С. Троян, А. Никришина, уч. шк., А. Бояджиева.  
 Бамбино . . . . . С. Троян.  
 Художники В. Сумароков, А. Оленин, Н. Быков, уч. шк., М. Гаркави.  
 Маски карнавала: Е. Александрова, Х. Бояджиева, Л. Мансур, Н. Осипова, С. Троян, Д. Павлова, Ю. Васильев, М. Гаркави, А. Оленин, В. Сумароков, уч-цы и уч-ки школы А. Арсеньева, А. Батаева, Е. Берсенева, Г. Доминиковская, Е. Гейман, Н. Луканин, Е. Суслова, Н. Быков, П. Воронков, Л. Глазунов, А. Борзыков, А. Бурганов, А. Масленников, А. Мейер и Румцев.

**Персонажи и пантомимы:**

Коломбина . . . . . А. Миклашевская.  
 Арлекин . . . . . А. Румцев, уч. шк.  
 Панталоне . . . . . А. Оленин.  
 Слуга Панталоне . . . . . Е. Суслова, уч. шк.  
 Доктор . . . . . А. Курганов, уч. шк.  
 Слуга Доктора . . . . . А. Козырова, уч. шк.  
 Капитан . . . . . Н. Быков, уч. шк.  
 Слуги Капитана . . . . . Х. Бояджиева, Д. Навалова.  
 Фея . . . . . Н. Осипова.

Музыка каприччио А. Фортер. Пантомимические сцены А. Таирова. Текст приспособлен Л. расовским. Стихи эпизода П. Анюхальского Ташки А. Шаповаловой и А. Таирова. Фехтование А. Повея Сцена по планам А. Таирова и по эскизам Г. Якулова, смонтирована Л. Л. киевскими и расписана Г. Якуловым. По эскизам Г. Якулова. Костюмы женские разработаны и исполнены А. Вышинской, мужские А. Талдыкиным. Головные уборы женские В. Гельцер, мужские — А. Талдыкиным Бутафория А. Мартовым. Парки — С. Стаховичем. Маски и карнавальные фигуры шестия работы мастеров кукольного театра при Камерном театре (худ. П. Павлова и Е. и М. Быковских).

Дирижирует оркестром А. Нетнер.  
 Ведет спектакль Е. Шелестова.

**АДРИЕННА  
 ЛЕКУВРЕР.**

Драма Комедия в 5-ти действиях Е. Скриба.

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:**

Адриенна Лекуврер . . . . . А. Коович.  
 Морис, граф саксонский . . . Н. Церетели.  
 Принц Бульонский . . . . . И. Аркадий.  
 Принцесса, его жена . . . . . И. Струганская или Е. Позова.  
 Аббат Шазель . . . . . Г. Юдин или П. Ширский.  
 Герцогиня Атенанса Д'Омон . Е. Уварова.  
 Мишоне, режиссер . . . . . В. Соколов.  
 Жуveno, актриса . . . . . Н. Осипова.  
 Даякевиаль . . . . . уч. шк. Х. Бояджиева.  
 Кино, актер . . . . . Н. Малой.  
 Пуассон . . . . . А. Оленин.  
 Помощник режиссера, уч. шк. Н. Быков.  
 Камеристка Адриенны, уч. шк. Е. Гейман.  
 Камердинер Принцессы . . . . Н. Быков, или Л. Глазунов.  
 Камердинер в Театре, уч. шк. А. Корзыков.  
 Гости Герцогини . . . . . А. Миклашевская или Масленников, уч. шк. Д. Павлова или А. Батаева, Ю. Васильев, Л. Глазунов.

Постановка А. Таирова. Художник В. Фердинандов. Музыка А. Александрова.

**ДЕТСКИЙ ТЕАТР.**

**„СОЛОВЕЙ“.**

Сказка в 3 д. и 6 карт по Андерсену — Н. Шкляр.

**Действующие лица:**

Богатырь . . . . . Коновалов или С. Алексеев.  
 Суднобойка . . . . . В. Спелларова или Н. Хоткевич.  
 Соловей . . . . . В. Барова.  
 Церемониймейстер . . . . . А. Зехиняк.  
 Мудрый советник . . . . . А. Асламов.  
 Капельмейстер . . . . . Л. Ананьев.  
 Главный историк . . . . . О. Набокова или Т. Струнова.  
 Смерть . . . . . Л. Яшинова или Шкафер.

**МАНДАРИНЫ:**

Глухой . . . . . Н. Зайчиков.  
 Ленивый . . . . . И. Тажерин.  
 Болтливый . . . . . М. Невитин.  
 Молодой . . . . . Л. Тетов.  
 Придворные: . . . . . А. Сакоялов, В. Лештус,  
 Придворные дамы: . . . . . Н. Астахова, В. Павлова, О. Нечесла, З. Чехоладова.

Книжечники: . . . . . Т. Баташева,  
О. Лямина, К. Су-  
хомлинова.  
Музыканты: . . . . . Е. Зборовская,  
О. Софенкова, Ива-  
нова.  
Призраки: . . . . . Н. Астапова,  
А. Масасова, О. Не-  
челова, М. Суханова.  
Слуги ананаса: . . . . . Н. Иванова, К.  
Сухомлинова.  
Танцы (толстый вытес): . . . . . Тансерин.  
Новарята и китайки, воспитан. Госуд. Ба-  
лети. Якоби.  
Постановка Г. Паскар. Декорации художн.  
И. Федотгал. Музыка А. Ферттер. Инструмен-  
тировка С. Егорьева. Танцы В. Ряблева. Ко-  
слоны и головные уборы по эскизам худож-  
ника Н. Фейгона, исполн. Виноградов.  
Бутафория Г. Бухина. Дарж. оркестр. М. До-  
нашеви. Спектакль идет Капел.  
Начало в 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часа.

### „Соловей“

Интимный, любимый детьми поэт-сказочник Андерсен околдовал фантазию ребенка своими сказками. Он, как никто, постиг тайну и требования души юных читателей. Простым, понятным языком, милыми, близкими ребенку образами, чутким отношением к миру вещей, которыми окружено детство,—он говорит ребенку на собственном его языке. Призрачны и реальные герои его сказок; по сущности своей они похожи на кукол, на безмолвную таинственную марионетку. Любовь Андерсена к вещам, простым, повседневным, — безгранична. Он в них внегадывает живую душу, и они становятся такими же поэтическими образами, как и его герои. Шляпальная игла, оловянный солдатик, зеркальце и пр.—поэт одухотворяет содержанием сказки. Некоторые биографические данные из детства поэта дают нам ключ к пониманию кукольности его образов и любви к вещам. Кукла усаждала детство Андерсена, она была его любимой игрой и занятием, и в безмолвьи ее он постиг тайну ее очарования, повлиявшую впоследствии на его творчество. Маленький Андерсен, любивший куклу в детстве, остался в душе гениальным ребенком, когда писал свои рассказы для детей. Отсюда его влияние на душу ребенка.

Театр плелили образы сказок Андерсена, но последние, предназначенные главным образом для чтения, не обладали свойствами драматического произведения, необходимыми для театрального воплощения. Единственная сказка, обладающая до известной степени драматической канвой по характеру фабулы, остроте сатиры и колориту Китая, является «Соловей». Переделка Н. Г. Шкляра помогла выявить ее драматическую сущность, и смягчить для детского понимания острую сатиру на богдыханский дворец.

Первой, основной задачей театра было дать сказку Андерсена в сценическом воплощении, на фоне карикатурного богдыханского дворца, с глухими мадамаришами и жеманными дамами, выявить сказку, воплощенную в образах судомойки и соловья (агрические персонажи).

Условный, красочный Китай, разукрашенный богдыханский дворец, кукольные действующие лица, живущие механической жизнью церемониалов и шуток; среди них полным контрастом проходит судомойка — дитя природы и звонкие трели соловья — певца лесов. В них, в этих двух персонажах театр искал аромат сказки Андерсена. Все остальное является кукольным, застывшим, красочным фоном.

Вся постановка, как внутренне, так и внешне строилась на принципе контрастов, являющихся главным мотивом сказки Андерсена.

Прекрасному пению настоящего соловья в комических тонах противопоставлено пение заводного ящика — искусственного соловья. Последний слух придворных, его пение им ближе и понятнее пения свободного певца.

Сущность сатиры, недоступная пониманию ребенка, жуткий момент появления смерти у ложа богдыхана — театр в своем подходе к детскому зрителю старался смягчить доступными пониманию ребенка театральными средствами.

Второй задачей театра было дать синтетическое разрешение постановки. Музыка, пение, танцы, красочность декораций и костюмов вопли, как составные элементы одного целого зрелища.

О песне свободной птицы, зазвевшей в раззолоченной дворце богдыхана, о маленькой судомойке, которая оживила нукольное царство мандаринов звонким смехом, и о добром

богдыхане, полюбившем их обоих, — Детский театр хотел рассказать детям сказку Андерсена на своем театральном языке.

## ХРОНИКА

### Большой театр

Академический Большой театр и вместе с ним вся музыкальная и театральная Москва чествовали 4-го февраля В. И. Сук, по случаю исполнившегося 40-летия его музыкальной деятельности в России.

Шла „Пиковая Дама“ Чайковского. Весь спектакль носил характер большой торжественности и обратился в ряд оваций по адресу юбиляра. При его первом появлении у дирижерского пульта — грамы аплодисментов в зрительной зале и мощные звуки „Славы“ в горяче любящем своего руководителя оркестре. Главная часть чествования после сцены бала Поднявшийся занавес открыл очень эффектную картину. Сцена залита народом: артисты оперы, весь балет, хор, сценические рабочие и длинный ряд депутатов, пришедших от разных художественных и общественных организаций Москвы приветствовать дирижера-юбиляра. В центре этой толпы — красиво декорированное живыми цветами возвышение. А. В. Нежданова и К. Г. Держинская подвели к нему юбиляра. Началось чествование, которое открыл А. Н. Богданович, прочитавший адрес от солистов оперы. В адресе между прочим отмечалась чуткая любовь В. И. Сук к товарищам по работе, редкая отзывчивость, готовность поспешить с помощью к каждому, кто нуждался в его авторитетной поддержке. Далее следовали депутации дирижеров Большого театра, артистов хора, балета, сотрудников Большого театра.

Приветствие от оркестра прочитал Я. К. Королев, он же передал приветствие от Ф. И. Шалапина. В. А. Рябцев прочитал адрес от Художественного Совета Большого театра, К. Г. Снегов произнес речь от месткома театра. От Народного Комиссариата по Просвещению приветствовал юбиляра Б. Б. Красин, становящийся теперь во главе Музо. Затем следовал прочувствованный адрес от Управления Государственных театров, прочитанный В. С. Блоком.

Приветствия второй группы — от театров и артистических корпораций открыл О. А. Правдин, принеший поздравления от Малого театра, и поднес юбиляру хлеб соль. Далее следовали адреса и приветствия: от Петербургского Академического быв. Мариинского театра, от Московского Художественного (Вл. И. Немирович-Данченко), от оркестра и

вокальной части того же театра, от Камерного театра (А. Я. Таиров), Музыкальной Драмы (Г. Г. Фительберг), Консерватории (А. Б. Гольденвейзер, М. М. Ипполитов-Иванов, А. И. Барцал), Музо Пролеткульта, Тео Наркомпроса (Д. Н. Бассальяга). Моно. Горячо приветствовал юбиляра В. И. Никулин, 26 лет назад встретившийся с ним в небольшом убогом провинциальном театре. Представитель Всерабиса заявил, что союз работников искусств гордится тем, что в списке его членов значится имя Сук. От 2-го театра Р. С. Ф. С. Р. (б. Незлобина) юбиляра приветствовал В. А. Брендер, от 6. театра Корш — депутация с А. П. Петровским во главе. Длинную вереницу депутатов замыкали А. Д. Кастальский, приветствовавший от Государственной Хоровой Академии, и представитель „старых москвичей“, поздравивший юбиляра от их имени.

Вновь зазвучали торжественные звуки „Славы“, под них юбиляр вышел на авансцену и, растроганный, сильно взволнованный, обратился к зрительной зале и к чествовавшим его с краткою, дышавшею глубиною и трогательною искренностью речью, в которой говорил, что бессилён выразить все, чем полна в эти минуты его душа, и просил принять его великую благодарность. Затем В. И. Сук обратился специально к оркестру: „Будьте всегда юны, — говорил он, обращаясь к своим ближайшим сотрудникам, оркестрантам, — любите и верно служите вечному, дорогому нам искусству“.

Долго еще гремели рукоплескания и зрительной залы, и собравшихся на сцене артистов.

Во время чествования юбиляру были поднесены: юбилейный знак, усыпанный драгоценными камнями, от солистов оперы Большого театра и еще несколько ценных подарков.

„Пиковая Дама“ шла в этот праздничный вечер особенно удачно. Мощно и увлекательно звучал оркестр, в котором на этот раз играли не только очередные, но все первые скрипки, все альты и т. д.; пришли со своими инструментами и те оркестранты, которые сейчас уже не состоят в оркестре Большого театра.

Театр был, конечно, совершенно переполнен. Зрительная зала освещена всеми электрическими бра.

Театральная Москва готовится к юбилею Е. В. Гельцер, 25 лет служащей на сцене Большого театра. Образована особая юбилейная комиссия, выделившая исполнительное бюро, на которое возложено осуществление ряда заданий в связи с предстоящим чествованием артистки. В бюро вошли: В. Д. Тихомиров, В. А. Рябцев, А. В. Богданович, М. П. Садовский, И. М. Москвин, Ф. Д. Остроградский, В. Ю. Про, М. Э. Кашук, Н. М. Шульц и И. М. Шнейдер.

Чествование назначено на 27 февраля. Днем в Большом Колонном зале Дома Союзов состоится публичное заседание, на котором будут прочитаны доклады, посвященные Е. В. Гельцер, как одной из лучших художниц балетного искусства в России; вечером — спектакль в Большом театре. Пойдет „Раймонда“ Глазунова с юбилейной в главной роли. Во время спектакля после одного из актов, — чествование юбилярши при открытом занавесе. Сценические деятели и общественные организации, желающие принять участие в юбилее Е. В. Гельцер, приглашаются обращаться к членам исполнительного бюро.

20-го февраля назначено повторение концерта Бетховенского цикла, бывшего 13-го февраля. В программе 8-ая и 9-ая симфонии.

В Большом театре предстоит ряд концертов, посвященных музыке Скрябина. Первый концерт — 27-го февраля, следующие — 3-го и 6-го марта. Дирижирует Кулер.

### Оперная Студия Большого театра.

Ввиду того, что в составе Студии нет полного комплекта голосов, необходимых для одновременной работы над намеченными операми, — не хватает колоратурного сопрано, меццосопрано, теноров, басов, — пока приходится, чтобы дать всем работу, остановиться на устройстве концертов, посвященных каждый какому-нибудь одному крупному композитору. На очереди концерт Н. А. Римского-Корсакова, в программу которого включено и сценическое исполнение пролога к „Псковитянке“, — „Боярыня Вера Шалого“. В дальнейшем предполагаются концерт П. И. Чайковского, в который войдут и сцены, не требующие хора, из „Евгения Онегина“, а также отрывки из „Вертера“, „Массенэ“ и „Бастьен и Бастьенна“, Моцарта.

### Государственный квартет Страдивариуса.

Государственный квартет имени Страдивариуса возобновляет в ближайшее время прерванный цикл исторических концертов. Будут повторены концерты из произведений Шумана-Шуберга и Чайковского.

По возвращении в Москву Иркма просвещения А. В. Луначарского, квартет пач-

ет цикл Бетховенских концертов. Этот цикл будет исполняться в Бетховенском зале Большого театра. А. В. Луначарский предпосет вступлению к циклу.

### Музыкально-инструментальная коллекция.

Государственная музыкально-инструментальная коллекция обогатилась рядом замечательных инструментов, национализированных в Крыму и доставленных в Москву комиссаром коллекции Виктором Кубацким, командированным с этой целью в Крым Наркомпросом. Выделяются инструменты исключительного научно-художественного значения: виолончель и скрипка мастера Николаи Амати эпохи расцвета Кремонской школы, конца XVII века. Виолончель была найдена в виде „бесхозияственного“ имущества в покинутом особняке в Симферополе, и ей грозила гибель вместе с другими оставшимися немногочисленными вещами, расхищенными безответственными лицами.

Кроме того, найдены замечательные смычки Вильоми, Вутрей и Пекат.

### Художественный театр.

8-го февраля состоялся первый по возобновлению спектакль „Синей Птицы“; спектаклю предшествовали три генеральных репетиции с приглашенной публикой. Возобновление потребовало большой работы, в том числе — и с рабочими и техниками. Состав исполнителей — в значительной степени новый: Кот — А. М. Тамиров, Хлеб — Н. П. Баталов, новые по большей части и участники массовых сцен (в них выступают артисты 2-ой студии), хора и оркестра. Из исполнителей первой постановки 1908 г. сохранили свои роли: Г — С. Бурджалов — Огонь и Н. А. Знаменский — Время. В режиссерской работе по возобновлению „Синей Птицы“ К. С. Станиславскому помогал В. Л. Мчедлов.

Очередной постановкой Художественного театра, на которой сейчас прежде всего сосредоточена работа, является „Ревизор“. Художник К. Ф. Юон уже приступил к выполнению декораций по своим эскизам.

Для членов — XIII Съезда Советов Художественный театр дал два спектакля, на которые посторонняя публика не допускалась. Показаны были „На всякого мудреца довольно простоты“ и „На Дне“. Кроме того, члены съезда в большом количестве посещали и другие спектакли театра, на которые администрация театра предоставляла все имевшиеся в ее распоряжении свободные места.

С начала этого сезона для обслуживания районных театров организовалась труппа артистов Художественного театра, во главе с В. В. Лужским, Г. С. Бурджаловым и Е. М. Раевской. В состав труппы вошли:

Н. А. Соколовская, С. И. Ховгори, Л. И. Дмитриевская, М. А. Токарская, В. П. Булгакова, А. М. Дмоховская, Н. А. Знаменский, А. Э. Шахалов, Н. И. Горский (ответственный администратор труппы), К. М. Бабанин, И. И. Гудков, Л. Н. Булгаков, Б. П. Тамарин, С. В. Азанчевский, А. Б. Велижев. В спектаклях группы принимают участие И. М. Москвин, А. Л. Бишне-ский, М. А. Жданова, В. Л. Ершов, Репертуар труппы.

„У моря“ Энгеля, „Своя Семья“ Грибоедова-Шаховского-Хмельницкого, „Хозяйка Гостилицы“ Гольдони, „Лекарь по неволе“ Мольера, „Раздел“ Писемского, „Лунггор и комп.“ Бергстрема, 2 Чеховских вечера и Толстовский вечер („От ней все качества“ и „Проезжий и Крестьянин“) Говорятся к постановке „Седьмая заповедь“ Геймерман а „Ховарство и Любовь“ Шиллера, „Обетованная Земля“ Морганна, „Майская Ночь“ Гоголя. В настоящее время эта труппа играет в помещении Народного Дома имени рабочего Петра Алексеева (б. Дмитровский театр) и дает иллюстративную часть лекций по литературе в Рабочем Университете при Секции Народных Домов

Серьезно больна артистка Художественного театра В. П. Муратова, заболевшая еще в конце прошлого сезона.

Заболела Е. М. Раевская. Она страдает болезнью печени, и эта болезнь теперь обострилась.

1-го февраля скончался от воспаления легких суфлер Художественного театра. Ипполит Казимирович Равич. Он прослужил в театре свыше 13 лет. Пунктуально точный в исполнении своих обязанностей, деликатный и скромный, он пользовался в театре общими искренними симпатиями.

### 1-ая Студия Художественного театра.

Репетиции „Эрика XIV“ идут полным темпом, и можно рассчитывать, что в конце февраля пьеса будет показана на генеральных репетициях, если только не задержит монтажная часть, особенно изготовление костюмов которых для этого спектакля потребовалось свыше сорока.

Репетиции (совместно с метрополией) ин-термедий Сервантеса в еменно приостановились до окончания работы Студии над „Эриком“, так как в нем заняты вся мужская половина труппы.

### 2-ая Студия Художественного театра.

Заканчивается актерская работа над „Сказкой об Иване Дураке“. Несколько задерживаются, из за недостатка материалов, монтажная и костюмы. Декорации пишет художник Б. А. Матрунин.

Репетируются „Разбойники“ Шиллера „Адвокат Пателэн“. „Разбойников“ ставит Л. М. Леонидов. „Пателэн“—А. Д. Дикий. „Пателэн“ пойдет в один спектакль с „Немой Женой“ Работа над обеими пьесами настолько подвинулась, что они будут показаны еще в этом сезоне, непосредственно за „Сказкой“, первый публичный спектакль которой, вероятно,—в начале марта. Для трех последних картин „Младости“ делаются новые декорации. В школе 2-ой Студии в начале марта назначены проверочные испытания на первом и на втором курсах.

### Камерный театр.

24-го января и 1-февраля происходили испытания для поступления в число учеников школы Камерного театра. Из 200 экзаменовавшихся на первом испытании к повторному экзамену были допущены 3 чел., из которых оказались принятыми в школу 12 чел. Для принятых, предстоящий семестр считается испытательным, и лишь по всестороннем ознакомлении с поступившими молодыми людьми, в конце сезона, будет решено, кто останется в дальнейшем в составе школы.

В Камерном театре уже закончилась предварительная стадия работ по постановке „Ромео и Джульетты“ С этой недели начались общие репетиции на сцене. Костюмерные и монтажные работы—в полном ходу. Первый спектакль намечен в преддверии марта.

### Автобиография Ребикова.

Близ Ялты, в местечке Чукурлар найдены рукописи покойного композитора Ребикова, а также его автобиография. Автобиография написана на полулистах и заключает 301 страницу. Рукопись доставлена в Москву в опечатанном чемодане.

### О КАШЛЕ

Кашель—это ма, так скажут, и дилемма. Но поговеле, и к большому огрешю приходится заимать ся этою сущною темою и журналу снечи л н—т а р вьому, п т му что кашель—упорная хроническая болезнь наших эпмных зрителных зал и один из злых врагов театрального спектакля. Нужно поискать средства и лечить наши запы от этого недуга и защитить сцену, воспрятие ее искусств от этого врага.

В одном из сообщений в Хронике Художественного театра в № 1 «Культура Театра» уже упоминалось о кашле и о речи с которою пришлось К. С. Станиславскому обратиться к раскашливающей на спектакле зале. Но кашель—стихия некая—набудь «однослая привилегия» этого театра. Болезнь—повсеместная, и все спектакли зна-

чительно страдают — это вовсе не какое-нибудь преувеличение — от неудержимого, вернее — от не удерживаемого кашля. Каждый по личному опыту отлично знает, что удержаться от кашля, по крайней мере — очень заглушить его можно, — не всегда, так почти всегда, лишь было бы желание да побольше внимания к интересам других. К большому сожалению в очень значительной части не оказывается ни этого желания, ни этого, так элементарного внимания. Давший волю кашлю, как-то не хочет подумать, что он не только мешает сам себе, но мешает и своим соседям, всей зрительной зале воспринимать спектакль, мешает и актеру на сцене или музыканту на эстраде. Только от этого, от такой небрежности к своему и чужому художественному интересу кашель очень часто принимает какой-то «массовый» характер. Кашель заразителен, во всяком случае — в театральной эпидемии кашель есть несомненно элемент мимикрии, бессознательного подражания. Но достаточно быть хоть немного настороже, хитр слегка последить за собою, чтобы не дать над собою власти этой предательской для спектакля мимикрии. Право, не требуется тут никаких особых усилий в самоограничении. Требуется только немного уважения к зрительной зале, и к сцене, к тем, которые творят на ней, часто — в большом творческом

напряжении, свое искусство. Пусть зритель вспомнит, — часто ли он слышал кашель актера на сцене? А ведь и актер так же подвержен стихиям, так же способен простужаться и т. д. Но актер хочет и всегда умеет сдерживать кашель или довести его по крайней мере до минимальной «звучности». Потому что актер уважает и свои подиумы, и свою зрительную залу. Такого же усилия воли, напряжения самообладания мы в праве ждать, в праве требовать и от каждого зрителя. И тогда эпидемии кашля в театре прекратятся, тогда звук кашля, врывающийся в музыку сцены, останется только редким, исключительным явлением. И тогда театральному журналу не придется заниматься этой медицинской темой. А в выигрыше будут прежде всего сами же кашляющие, потому что до них будет полно доходить спектакль, не будет рассеиваться внимание. Играть спектакль — искусство. Но и воспринимать спектакль — также искусство. В кашляющем его, этого искусства, нет. Для кашляющего часто гибнут лучшие части сценического творения. Если уж не элементарный альтруизм, то еще более элементарный эгоизм должен бы встать на борьбу с кашлем и сдерживать его разливы.

Н. Н.

## НОВЫЕ ПЬЕСЫ

### „Дом, где разбивают сердца“.

( Пьеса Бернарда Шоу ).

Автор называет свою пьесу «фантазией в русской манере на английские темы» и в первых же строках объемистого предисловия провозглашает ее зависимость от Чеховского театра вообще, а от «Вишневого сада» в частности. Факт этот, весьма любопытный сам по себе, очень поучителен для любителей теории «заимствований и влияний». Зависимость техники пьесы от Чехова выражается только в детализации авторских ремарок и в попытке музыкальной иллюстрации: «настроение», главный Чеховский персонаж, совершенно не присутствует на собрании гостей «Дома, где разбивают сердца».

В этом аллегорическом здании живут представители последних культурных течений английского «общества» (не следует забывать, что Соединенное Королевство носит обиходное наз-

вание «Старый Дом»), противоположаемые обитателям другого жилья, определяемого автором, как «дом, где дрессируют коней». Представители спортивной и колониальной Англии, окончательно одичавшие и озверевшие, Бернардом Шоу считаются недостаточно упорным для сатиры материалом; они лично на сцене не появляются, но связь обоих домов все-таки существует. Это — ренегатка «Сердцеломки», дочь капитана Шатовера, бежавшая из его очага посредством брака с человеком, которого капитан упорно именует «болваном», что не мешает тому губернаторствовать последовательно во всех коронных колониях, и ренегат «Манежа», платонический воздыхатель ее (леди Уттервард), ее боффер — Редделль Уттервард. Ренегатство этих людей не избавило их от основного свойства обитателей старого кораблеподобного дома капитана Шатовера: бессилия в создании чего-либо действительно

существующего, возможности додумать до конца какую-либо мысль, пережить полностью какое-нибудь чувство. Все это заменено игрой фантазии, остроумными фразами и разработанной позировкой. Гезапа Хетбай, старшая дочь капитана, лжива и своей добросердечностью, и своей передовитостью, и своими фальшивыми волосами. Муж ее Гектор Хетбай, храбрый и умный человек, сводит всю свою жизнь на бесплодное фантазирование, которому он придает иногда форму якобы автобиографических воспоминаний; рассказывает их красивым жеманам на предмет возбуждения в них нежных чувств, которыми он воспользоваться, за ненадобностью, не может.

Маццини Дени, «прирожденный борец за свободу», оказавшийся на службе у капиталиста и грабящий рабочих в его пользу; деловой человек Малчэн, ограбивший этого Маццини, под видом благодетеля, слывущий миллионером и оказавшейся без гроша, по ближайшей проверке его ресурсов, не менее поддельный, чем разбойник, умышленно попадающийся в момент начала преступления, требующий над собой суда, залугивающий всех присутствующих перспективой следственной процедуры и живущий на сбор, произведенный, с целью откупиться от него, потерпевшими,—читатель и особенно зритель, конечно, согласится с капитаном Шаговером, решающим взорвать всю эту компанию динамитом, но и сам капитан только фантазирует над возможностью изобрести «духовный луч, посредством которого патроны будут взрываться в сумке врага, раньше, чем он возьмет ружье на прицел»; ему для этого надо достичь «седьмой степени концентрации»—практически это сводится к непрерывному поглощению рома.

Суд приходит извне: наиболее культурные интеллигенты-англичане, по мнению Шоу, с задачей возрождения своего народа справиться не могут; совет леди Уттервард: пригласить ее мужа, вручить ему достаточное количество бамбуковых палов и поручить привести в порядок «английских туземцев» (пьеса копчена в,

1916 г.), повисает в воздухе. Мы знаем, что действительность разрешила вопрос иначе: обитатели Сердцеломки только слегка ворчат на методы Гастингса Уттерварда (он может называться Д. Хэгом, и У. Черчиллем, эти имена—взаимозаменяемые), но и это—поза. А в общем они все по настоящему хотят только одного «*lachend zu Grundu g. h. n.*». Это удовольствие им доставляет чужой корабль, всаживающий в динамитный погреб свой весьма физический, а не психический снаряд, отчего погибают миллионер и разбойник (оба деловых человека, по словам одного из персонажей), и запавое опускается при общем разочаровании действующих лиц: они уцелели. Утешение—в надежде на то, что бомбардировка повторится и отложенное не потеряно.

Мы это тоже знаем. Именно, ведь у нас изобретен тот мысленный луч, от которого пропадают патрули врага раньше, чем этот враг успеет выстрелить.

И. Ансенов.

### Ад Путь, Земля („Holle Weg Erde“) Пьеса в трех частях Георга Кайзера Потсдам, 1919.

Георг Кайзер—имя совершенно новое для России; в Германии Кайзер впервые появился в печати в 1911 г. и до войны выпустил лишь три книжки, которые, повидимому, тогда не обратили на себя особенного внимания. В период между 1914 и 1919 годами Кайзер выпустил свыше десяти драм и комедий и теперь пользуется в Германии уже очень значительной известностью, как представитель модного сейчас за границей направления—«экспрессионизма». Драма «Ад Путь Земля» вряд ли—яркий образец этого направления: манера пьесы не представляет чего-либо нового, напротив—целиком вытекает из манеры Стринберга в его драматической серии «На пути в Дамаск».

Тема драмы Кайзера—граница ответственности человека за преступление. Автор пытается показать, что в случае признания ответственности в преступлении отдельной личности вме-

сте с тем придется признать моральное участие в этом же преступлении громадного числа других лиц, и все человечество окажется, в конечном счете, достойным тюремного заключения; выход из этого, по мнению автора, — вообще отказаться от идеи виновности в преступлении отдельной личности.

Завязка драмы своей обыденностью не предвещает ее дальнейшего широкого размаха и финала мирового — так полагает автор — значения.

Эдит, компаньонка путешествующей дамы полусвета, Лили, купила за 30 марок на выставке рисунок художника «Прохожего» (так, конечно, для общего смысла следует перевести соответствующее немецкое „Späsgänger“, хотя в пьесе дважды подчеркивается, что это фамилия, а не отвлеченное название. Этот рисунок был доставлен в отель, в роскошный красный с золотом «круглый салон», где остановились дамы, самим художником вместе с другими его рисунками, которые он также предлагал Лили купить, назначив за все 1000 марок. Эта сумма была ему необходима для спасения жизни одного его приятеля, от которого он получил телеграмму с настойчивой просьбой о деньгах. Дама только что купила за 2400 марок серьги с жемчугами. Несмотря на пламенное красноречие художника, даже запугивания соучастием в преступлении в случае смерти его приятеля, — дама отказывается приобрести рисунки. Художник немедленно отправляется в арестный дом и требует от дежурного офицера арестовать двух названных дам за намерение совершить убийство, но дежурный не находит никаких оснований для ареста. Тогда прохожий идет к адвокату, который сперва также отказывается начать дело за недостаточностью оснований, потом, припертый к стене уговорами художника, соглашается, но требует как задаток те же 1000 марок, которых у художника нет. Когда в своем дальнейшем страстном художник проходит мимо витрины того самого ювелира, у которого были куплены дамой серьги, его осеняет мысль, что ювелир-то и есть настоящий виновник пре-

ступления, так как он своей блестящей витриной соблазнил даму на покупку драгоценности. Художник бросается в магазин, случайно попавшимся ему под руку серебряным ножом для разрезания писем, наносит рану в горло ювелиру и, не захватив ничего из драгоценностей, убегает. На этом кончается первая, наиболее интересная, жизненная и сценичная часть трилогии под названием «Ад».

Вторая часть — «Путь» — изображает неустанные хождения «Прохожего» по различным лицам и учреждениям тотчас же после недолговременного пребывания его в тюрьме, куда он был заключен за покушение на жизнь ювелира, но откуда скоро был выпущен, оправданный на суде. Он посещает уже почти поправившегося от рамы ювелира; упомянутого выше адвоката, ведшего по назначению его дело о покушении; дежурного из арестного дома и, наконец, дам из «Круглого Салона»; они приехали опять в этот город, прочтя в газете о деле художника. Теперь «Прохожий» у всех этих лиц встречает, довольно неожиданно, полное сочувствие своим идеям о всеобщей виновности и получает от них согласие — на следующий день вместе с ним идти в тюрьму, на место тех, кто там сидит.

Последняя часть — «Земля» — написана еще в менее реальных тонах. «Прохожий» пробудил сознание виновности в душах масс, и в заключительной картине мы видим, всеобщее паломничество к тюрьме, через громадную, погруженную в предрассветный туман пустынную равнину, — паломничество людей, сознавших свою причастность к тому или другому преступлению и желающих получить в тюрьме успокоение совести и отдохновение от мелочных жизненных забот. С появлением первых солнечных лучей среди толпы проявляется приподнятое, беспокойное и в то же время радостное настроение; сознание виновности постепенно у всех начинает исчезать, и «Прохожий», находившийся все время во главе толпы и указывавший ей путь, сливаясь с ней, заявляет, что «преступников и виновных больше нет, и что всем

предстоит безграничная работа над творчеством новой земли». Драма заканчивается полным восходом солнца, которое ярко-белым светом заливают равнину и заполняющую ее горящую жаждой творчеством толпу.

Особенно интересна завязка, которая занимает всю первую часть — «Ад». Достаточно строго в пьесе выдержана очень уместная в подобной вещи схематичность характеров действующих лиц, в которой услужливая самореклама издательства (в каталоге, приложенном к драме) видит даже «человеческую всеобщность типов средневековых народных представлений»: Этой схематичности соответствует язык пьесы, иногда, быть может, слишком простой и отвлеченный, но везде без излишних подробностей и непужных обыденностей.

Автор очень внимательно относится к декоративной стороне пьесы и делает здесь хотя часто и краткие, но существенные указания: у него есть стремление к некоторой резко-

сти тонов и линий, к очерченности и подчеркнутости. Не без умысла в первой же сцене упоминается о Бердслее, в стиле которого по мнению дамы сделан купленный ею рисунок «Орхидей». Впечатление, производимое пьесой при чтении, значительно ослабляется неуловимым оттенком психической ненормальности, который сопутствует везде герою пьесы. Этот оттенок часто не позволяет придавать значения даже вполне логическим доводам героя. Автор, несомненно, в этом пункте не мог вполне справиться со своей задачей — необычайное сделать обыденным и приемлемым. Точно также недостаточно обоснован и неубедителен душевный переворот, происходящий у различных лиц под влиянием проповеди «Прохожего» в двух последних частях пьесы. Плохо подготовлена и слабо вяжется со всем предыдущим эффектная сама по себе заключительная сцена.

С. Полянов.

## Библиография

*Прошлое русской музыки. П. И. Чайковский.* Книгоизд. „Огни“ Петербург.

На внешней обложке—1918 г., на внутренней—1920 г. Два года тянулось печатание этой небольшой книги, прежде чем ей удалось выйти в свет. Редактор издания, Игорь Глебов, во вступительной статье («Наш долг») намечает целый ряд подобных же выпусков материалов и работ, посвященных прошлому русской музыки, среди которых томик «П. И. Чайковский» должен явиться первым. Увы! Много надежд на его предположения по нынешним временам возлагать отнюдь нельзя. Приходится радоваться, что издан хоть первый выпуск. И как прекрасно издан: во всем внешнем величии колени, тщательно и любовно в редакционном отношении.

Открывается книга письмами Чайковского к А. И. и Н. А. Губертам.

Затем идет обстоятельное описание клинского дома Чайковского, сделанное Н. Г. Жегиним, заботам которого мы не мало обязаны сохранностью самого дома и всего, что в нем. Описание это дополняется живым рассказом В. Я. о посещении клинского дома. Много места занимают материалы библиографическо-описательного характера об автографах Чайковского, в музее и библиотеке московской консерватории, об архиве его в Клязьму и др.

Но самое интересное в книге—воспоминания недавно скончавшегося Н. Д. Кашкина о жепитьбе Чайковского. В известной трехтомной «Жизни П. И. Чайковского» написанной братом его, М. И. Чайковским, этот роковой шаг, связанный с весьма важным переломом во всем бытии композитора, вписан и впутрелнем, шаг, чуть не стоивший ему жизни,—освещен лишь слегка: тогда жива была еще жена Чайковского.

Как известно, Чайковский женился осенью 1877 г. на Антонине Ивановне Милюковой, но уже через несколько недель разошелся с ней. С той поры они никогда не видались, хотя время от времени она писала ему (он ей не писал, а только давал средства на жизнь). Как то раз, когда Кашкин гостил у Чайковского, в Клину, тот получил одно из таких писем от жены. Дело было к вечеру. Прочитав письмо, Чайковский дал прочесть его Кашкину. Письмо было написано «складно, в хорошем эпистолярном стиле», и даже «как будто содержало какие-то горячие запросы, так как нестрело восклицательными и вопросительными знаками». На вопрос Чайковского, о чем в письме говорится, Кашкин не мог ответить: никакого содержания в письме не было. «Такие письма она всегда мне пишет»,—сказал Чайковский. И затем—под влиянием ли письма, сумерек или чего другого, ровным, упавшим голосом, точно свершая какой-то долг, поведал Кашкину трагедию своей женитьбы, о которой ни раньше, ни после не говорил ни с Кашкиным, ни, повидимому, с кем либо другим из своих друзей. Кашкин тогда же сделал запись этого рассказа и не счит возможным изложить его для потомства иначе, как от лица самого Чайковского. ж

Весной 1877 г. когда Чайковский собирался писать «Онегина», он получил письмо с объяснением в любви от бывшей ученицы консерватории А. Милюковой. Всецело поглощенный «Онегиным», Чайковский не только не ответил ей, но даже совсем забыл о письме. Милюкова прислала второе письмо, где горько жаловалась на то, что не получила ответа, прибавляя, что если и второе письмо потерпит участь первого, ей останется только покопчить с собой. Весь погруженный в «Онегина», я до такой степени сжился с образом Татьяны, что для меня она стала рисоваться, как живая, со всем, что ее окружало. Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне, холодным, бессердечным фатом. «Письмо Милюковой в моей голове соединилось с представлением о Тать-

яне, а я сам, казалось мне, поступал несравненно хуже Онегина и я искренно возмущался на себя за свое бессердечное отношение к полюбившей меня девушке». Чайковский отправился к ней. Поступить подобно Онегину ему казалось «бессердечным и просто недопустимым». И после нескольких встреч вопрос о браке, хотя и с колебаниями, был решен. Чайковский, однако, предупредил свою будущую жену, что любви к ней не чувствует. «Все эти колебания мешали мне сочинять и я решил лучше окончить с этим вопросом, чтобы освободиться от него. Приняв такое решение, я совершенно не сознавал его важности...; мне было необходимо устранить хотя бы на ближайшее время все мешавшее сосредоточиться на захватившей все мое существо опере. Возложив на Антонину Ивановну все заботы и приготовления к свадьбе, я почувствовал себя как бы сбросившим какую-то тяжесть и уехал в деревню к Шилонскому» (работать над «Онегиным»).

Для того, кто знает, что настоящее творчество есть полное самозабвение, невероятный рассказ Чайковского не покажется таким уж невероятным. «Все время сосредоточенный на мысли об опере,—говорит он,—я почти бессознательно или полусознательно отнесился ко всему остальному». «Я был как в бреду». Или еще—«я был как в чаду» и т. д. В таком чаду совершилась затем свадьба, поездка к отцу Чайковского, водворение молодых на новой квартире, оборудованной Милюковой (теперь уже—Чайковской). Очнулся от него Чайковский только увидев на деле, что значит быть изо дня в день скованным с совершенно чужим человеком. «С первых же дней нашей совместной жизни я убедился, что между нами нет никаких общих интересов. Ее общее развитие было какое-то особенное... Она о многом слышала и знала, но совершенно лишена была способности найти в своей душе отклик на что-либо кроме самых обыденных потребностей жизни... Зарождавшаяся было симпатия к ней превратилась в отвращение и, почувствовав невозможность положения, я постыдно бежал. Виня во всем себя

самого, Чайковский, однако, вернулся, решив терпеть, но уже через несколько дней сил не хватило. Он хотел лишиться себя жизни (без открытого самоубийства, чтобы не нанести жестокого удара родным). Ночью, в заморозок, забрался одетый в Москву-реку и сидел там, пока хватило сил. Простуды, не только смертельной, но и какой-нибудь, все же не получил. В конце-концов брат увез его в самом жалком виде в Петербург. Там врач психиатр Балинский потребовал полного разрыва с женой и перемены всей жизненной обстановки. Брат повез Чайковского за границу, и там первое потрясение его понемногу улеглось. Спасла композитора прежде всего вновь обретенная способность к творческой работе.

Жена Чайковского, как известно, пережила его на много лет. Еще в 1913 г. она напечатала воспоминания о муже «Пете». Всякому, кто их читал, не может не броситься в глаза какая-то особенная тупость, — прямее сказать — дефективность, сердечная и умственная — автора. Умерла она в лечебнице для душевно-больных. Кашкин думает, что она была ненормальной еще во время выхода замуж за Чайковского. Он рассказывает, например, как отнеслась она к вести о необходимости вечной разлуки с человеком, которого как будто горячо любила. Парламентером для переговоров явился к ней Н. Рубинштейн и с ним брат Чайковского Анатолий. «Жестокая точность выражений Рубинштейна, — рассказывает А. Чайковский, — бросала его в жар и холод. Но Антопина Ивановна выслушала все удивительно спокойно, предложила гостям чаю и, проводив Рубинштейна, с сияющим лицом воскликнула: «Вот не ожидала, что у меня сегодня Рубинштейн будет пить чай».

Брак Чайковского Кашкин считает в конце-концов, может быть, даже и не злом, а добром для него: это была своего рода «предохранительная прививка, избавившая композитора от постоянной болезни», — ибо никакой семейный уют не мог бы дать ему лучших условий для творчества, чем какие посчастливилось ему после иметь,

а скорее дал бы худшие. И может быть Кашкин прав...

Ю. Энгель.

## Шекспир или его маска?

Спор вокруг личности и имени Шекспира не затихает, и вопрос о том, был ли Шекспир подлинно автором приписываемых ему творений, или только псевдонимом какого-то другого лица, — все еще остается открытым, не имеет окончательного решения.

Как известно, главным кандидатом на трон первого английского драматурга, — трон только ошибочно занимаемый актером Шекспиром, — был выдвинут знаменитый философ Бекон; затем, через несколько десятилетий в качестве претендента выступил граф Ретленд. Как раньше гипотеза о Беконе — авторе шекспировских пьес имела горячих энтузиастов, сделавших из этого даже что-то вроде символа веры, так теперь такие же восторженные энтузиасты — у гипотезы о графе Ретленде. Имеет эта гипотеза некоторых приверженцев и в русской литературной критике. Они приняли вполне на веру догадки и более или менее остроумные построения некоторых иностранных авторов и считают гипотезу за совершенную достоверность, в которой и сомневаться-то не приходится. Они как-будто забывают, что против Ретлендовской гипотезы были в свое время выдвинуты возражения очень солидные, от которых просто отмахнуться никак не приходится и во всяком случае слишком рано ставить знак равенства между Вильямом Шекспиром и графом Роджером Ретлендом.

Что все это так, что гипотеза пока только гипотезой и остается, — отличным показателем служит появление в самое последнее время еще нового претендента на авторство некоторых Шекспировских пьес. Факт появления этого нового претендента, факт создания новой гипотезы, хотя, надо думать, также скоро приобретет своих энтузиастов среди наших до новизны и экстравагантности, тем больше всего и интересен, что им подчеркивается большая зыбкость прежних догадок и гипотез.

Новый претендент — Эдуард де Варе, граф Оксфорд. Его пророк Оэма Луней, английский исследователь, выпустивший для доказательства своих предположений целую книгу доволно внушительного объема\*). Граф Оксфорд был потом-дворянином при дворе Елизаветы. Его лирические стихотворения пегались в рапы а то о ических сборниках той эпохи, причем стихотворения подписывались именем их автора. Вот в этих-то лирических стихотворениях Оэма Луней и усмотрел большое сходство со стилем многих драм Шекспира. Кроме того Луней приводит ряд фактов из личной и семейной жизни графа Оксфорда, которые будто бы нашли отражение в шекспировских произведениях. Наконец, имеются сведения, что граф покровительствовал играющей в

Лондоне труппе актеров, находился с ними в частых сношениях. На этих-то данных и апалогиях Фомы Луней и построена целое здание доказательств своей теории поного Шекспира—графа Оксфорда. Но один из главных аргументов этого Фомы верующего еще впереди. По его словам, внимательное сравнение не оторых портретов Эдуарда де Варре и портретов мнимого Шекспира не оставит иконографически никакого сомнения в тождестве обоих...

Известный немецкий Шекспиролог проф. Алоиз Брандль подверг книгу Фомы Луней основательной и очень ж ской критике и доказал всю фантастичность и некоевность доводов, приводимых в книге. По мнению Брандля, не может быть и речи о родстве ильщной мифологической пэзии графа Оксфорда, вполне создавшейся с тогдашней придворною литературною модою, и мужественно-эвоичными стилями Шекспира. И потом, совершенно непонятно, почему де-Варре не стеснялся подписывать подлинным своим именем свои лирические произведения, а для драматических произведений счел вдруг нужным прибегнуть к псевдониму. Наконец, гр. Оксфорд умер в 1604 г., а некоторые драмы и комедии Шекспира, несомненно,—более по днюе при их ждевия; имеется, например, в них намеки на заговор и взрыв в Лондоне 1605 г.

Что же касается указываемых Фомой Лунеем отражений событий жизни графа Оксфорда в шекспировских драмах, то эти отражения, полагает Брандль, так не значительны, так афемерны, что нельзя признать за ними никакой убедительной силы, и не приходится на них останавливаться сколько-нибудь серьезно.

В итоге своего разбора проф. Брандль говорит, что все выводы Луней построены на основаниях так шатких, что его книга местами производит впечатление умышленной и остроумной сатиры на те методы, которыми в споре об авторстве шекспировских драм пользовались приверженцы теории Бекон-Шекспир или Шекспир-Ретленд.

Друзья и ученики женевакого профессора Бернара Буве по случаю тридцатилетия его профессорской деятельности выпустили недавно сборник статей по истории литературы и философии. В этом сборнике французский историк литературы Абель Лефран поместил обстоятельную статью об одном из самых очаровательных созданий Шекспира, об его «Сне в летнюю ночь», о тех реальных фактах, которые нашли отражение в этом произведении.

Года два назад Абель Лефран, уже давно завоевавший крупное имя строго научными изданиями сочинений Кальвина и Рабле, заставил говорить о себе книжкою «Под маской Шекспира», в которой, pursuing в ход довольно сложный анализ фактов и психологических догадок, пытался построить новую гипотезу относительно подлинного автора шекспировских трагедий и комедий и снять «маску Шекспира». Лефран доказывает, что прежние гипотезы—

и более старая Беконская, и подпейная, Ретлендовская,—не имеют достаточно солидного обоснования (о кандидатуре графа Оксфорда, тогда еще не было речи), что эти шаткие гипотезы надо сдать в архив историко-литературных курьезов. Но вместе с тем Лефран считал несомненным, что под маскою Шекспира скрывается кто-то другой. Кто? Лефран выдвигает свою новую гипотезу. Автор он же с ировских пьес был Вильям Станлей, шестой граф Дерби. Сам французский шекспиролог в этом убежден непо онятно, как раньше были убеждены беконявцы и ретлендовцы. Но эта Лефрановская гипотеза илкого не убедила, не завоевала себе приверженцев среди сколько-нибудь видных современных исследователей Шекспировского творчества. Граф Дерби только увеличил собою группу неудачных претендентов на наследие Страдфордского лебедя.

В новейшем своем исследовании в упомянутом выше сборнике Абель Лефран подробно развивает один из пунктов своей книги, бросающий новый свет на время создания «Сна в летнюю ночь». Лефран доказывает, что эта сказка была написана для торжеств по случаю бракосочетания Вильяма Станлей с Елизаветою Верре и представлена при дворе Елизаветы 26 января 1595 г. Интермедия, разыгрываемая в пьесе сельскими ремесленниками перед Телзем и Ипполитой—в этих последних следует видеть намеки на самого Станлей и его невесту Верре,—напоминает народные театральные представления, ежегодно дававшиеся в г. Честере в Тр иидни день, и в ночь на Ивана Купала. Помощителями Честера,—единственного города, где в указанные дни устраивались такие народные спектакли—были графы Дерби.

Приблизительно к таким же выводам относительно времени создания «Сна в летнюю ночь» недавно пришел и английский специалист по Шекспиру Чемберс.

Темой об авторе Шекспировских пьес заинтересовался и известный французский драматург Поль Эрвье, одно время много игравшийся и на русских сценах. Он напечатал в декабрьском выпуске и д в еного Жалом Фино журнала статью со сравнительною оценкою различных попыток заменить Вильяма Шекспира, как автора пьес, каким-нибудь другим писателем Елизаветинской поры. Автор решительно отвергает все такого рода гипотезы. Самое заглавие статьи—«Ше спир, Бекон, Ретленд и компания» показывает ироническое отношение Поля Эрвье ко всем этим попыткам свергнуть с литературного престола Вильяма Шекспира и посадить на трон кого-нибудь другого вместо него.

Р. Е.

# ТЕАТРАЛЬНЫЙ АРХИВ

Из писем А. Н. Островского.

Печатаемые ниже письма знаменитого драматурга хранятся в Публичной Библиотеке в Петербурге. Два из них, вместе с одной запиской, адресованы Н. В. Гербелю, другие два — А. Ф. Дамичу, под редакцией которого, после смерти Гербе я, было закончено издание сочинений Шекспира (Отчет И. Публ. Библ. за 1902 г., стр. 195—196 и за 1903 г., стр. 135—136). Как известно, в этом издании А. Н. Островскому принадлежит перевод комедии «Усмирение своеправной», первоначально напечатанный в «Современнике» 1865 г., № 11.

Письма свидетельствуют о том, как тщательно отделял свои переводы драматург, и как особенно осторожен был он с Шекспирови. В этом отношении очень характерно его письмо к А. Ф. Дамичу от 28 июля 1885 г. В другом письме к нему от 6 мая 1886 г. А. Н. Островский пишет: «Усмирение своеправной» будет готово градо раньше августа; я думаю, что вышлю вам этот перевод еще в мае». Но, как мы видим, перевод этот был готов еще двадцать лет тому назад, в 1865 г. Очевидно, теперь, когда готовилось четвертое издание сочинений Шекспира, а также «Собрание драматических переводов» А. Н. Островского, которое вышло как раз в 1886 г. в двух томах в издании Н. Т. Мартынова, драматург снова пересмотрел свой прежний перевод, почему и пишет в том смысле, что перевод еще не готов. А доказательством пересмотра текста служит следующая подробность: в действ. I, сд. II, стих «И поспеются выше жаворонок» (Шекспир в переводе русских писателей под ред. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербея, т. I, изд. 1-е) в издании Мартынова читается: «И понесутся жаворонок выше».

Что касается перевода трагедии: «Антоний и Клеопатра», то окончить его А. Н. Островскому было не суждено: менее чем через месяц после этого своего письма к А. Ф. Дамичу, а именно 2-го июня 1886 г., драматург скончался.

Н. Кашии.

## I. Письма к Н. В. Гербелю.

1

Милостивый Государь,  
Николай Васильевич!

Перевод «Укрощения строптивой» у меня давно готов, я его Вам вышлю на этой неделе. Так как это мой пер-

вый труд в этом роде, то мне хочется сделать его поощрительнее; я пересмотрю его еще раз и уже в последний и доставлю Вам.

Готовый к услугам Вашим  
А. Островский.

17 октября 1865 г.

2.

5-го ноября, 1865 г.

Милостивый Государь,  
Николай Васильевич!

По неаккуратности почты, я получил обе корректуры только вчера (4-го числа), хотя на одном конверте виден штампель, что он получен в Москве 3-го. Места, замеченные Вами карандашом, я исправил.

Я сомневаюсь на счет одного темного места; посмотрите подчеркнутые мною строки на 244 стр. (Гремно). У Шлегеля и Тика тоже «Der Weidenliebe»..., а к кому относится, неизвестно. Любовь отца к дочери или наша любовь (нас обоих), как у меня, — это ясно.

Готовый к услугам Вашим  
А. Островский.

3.

Милостивый Государь,  
Николай Васильевич!

Потрудитесь исправить, если еще не исправлен, на 257 стр. 3-й стих: Бьянка: Теперь не переведу ли вам сама я.

Нужно: Теперь не переведу ли вам сама я \*).

Готовый к услугам Вашим  
А. Островский.

\*) Стих оказался исправленным, но несколько иначе; в изд. 1866 г., т. II-й, стр. 257 он читается: «Теперь я вам сама переведу».

## II. Письма к А. Ф. Дамичу.

1.

Щелыково 28 июля 1885 г. \*)

Милостивый Государь,  
Алексей Фердинандович!

«Антония и Клеопатру» я прошу оставить за мной. О цене большого разговора быть не может, я возьму с Вас лишние только 100 руб., т. е. за весь перевод 700 руб. Почему я беру лишние 100 руб., я Вам объясню. Я английский язык знаю порядочно и перевести всякую пьесу могу легко; но с Шекспиром очень осторожен: для каждой английской фразы можно найти десяток русских фраз, но я стараюсь выбрать из этого десятка самую подходящую. Для этого у меня есть англичанин, отлично знающий Шекспира, он мне объясняет малейшие оттенки смысла слов и целых выражений, ему то за его труд и пойдут лишние 100 руб. Хотя вы, таким образом, и заплатите за перевод подороже, но уж он будет безукоризненным.

Искренно уважающий Вас и преданный

А. Островский.

2.

Москва, 6 мая 1886 г. \*)

Милостивый Государь,  
Алексей Фердинандович!

«Усмирение своенравной» будет готово гораздо раньше августа; я думаю, что вышлю Вам этот перевод еще в мае. Разрешение печатать мой перевод я Мартынову еще не давал; разрешение должно было зависеть от Вашего согласия. В нынешнем году (29-го сентября) исполнится 75 лет со дня основания Общества Любителей Российской Словесности, которого я состою членом. К юбилейному дню этого общества будет издан сборник, состоящий из трудов его чле-

тов. Не разрешите ли Вы мне поместить в этом сборнике небольшую сцену (страницы 2—3) из какого-нибудь акта моего перевода «Антония и Клеопатры».—Я думаю, что это не только не повредит Вашему изданию, а еще будет хорошей рекламой \*).

Искренно Вам преданный  
А. Островский.

### Письмо Прова Садовского.

Приводимое ниже письмо Прова Садовского, великого сценического правдолюбца, к А. Н. Островскому, не датировано. Но установить приблизительную дату не представляет труда. Комедия «Лес», о которой идет в письме речь, была написана Островским в 1870 г. и была напечатана в январской книге «Отечественных Записок». На сцене Малого театра «Лес» был впервые сыгран 26-го ноября того же года, в бенефис яркой комической актрисы Акмовой. Месяца за полтора до того на той же сцене была поставлена другая комедия Островского «Не все коту масленица». Более чем вероятно, что работа над «Лесом» началась лишь после спектакля комедии «Не все коту масленица», в которой были заняты некоторые исполнители «Леса». Таким образом можно полагать, что письмо относится к промежутку времени между серединою октября и серединою ноября 1871 г.

В «Лесе» Пров Садовский играл роль Восьмибратова. Это была последняя роль великого актера в театре Островского. И это же была последняя роль, в которой выступил он на подмостках. Оправившись после долгой болезни Пров Садовский сыграл 23-го мая Восьмибратова, причем играл еще больной. И больше на сцене уже не появлялся. 16-го июля он скончался.

Сын Миша, в котором упоминается в письме и для которого Пров Садовский хлопочет у автора о роли Булафона, — тогда только еще начинающий актер, позднее выдвинувшийся в первый ряд в труппе Малого театра и заслуженно считающийся лучшим исполнителем роли Хлестакова в Гоголевском «Ревизоре». До Малого театра он пробовал свои актерские силы на сцене Артистического кружка, и отец сильно хлопотал о том, чтобы сын был принят в труппу Малого театра. Когда в 1870 г. предстояло ему возобновить контракт с дирекцией театра, он поставил условием, чтобы был принят в труппу его сын Михаил. Министр двора, в ведении которого находились им-

\*) В оригинале эти слова, а также в предыдущем письме слово «Бьянка» подчеркнуты. Вверху страницы пометки чужой рукой, может быть, А. Ф. Дамича: «Послано 300 руб. августа 5-го дня».

\*\*) Эти слова в оригинале подчеркнуты. А вверху страницы пометка чужой рукой, очевидно А. Ф. Дамича: «Послано мая 7. Ответ, что согласен с его мнением».

\*) Предполагавшееся издание ко дню юбилея не состоялось, и только в 1891 г. появился «Сборник Общества любителей Российской Словесности на 1890 г.», в котором (стр. 77—82) напечатаны две сцены из трагедии «Антоний и Клеопатра» в переводе А. Н. Островского (Д. III, сс. IX и X).

ператорские театры, решительно отклонил это условие, считая недопустимым, чтобы актеры ставили такого рода требования. Однако, несколько по днее де о уладилсь, и М. П. Садовский был принят в Малый театр. Островский исполнил просьбу старика Садовского, с которым был связан давнею дружбою. М. П. Садовский был первым исполнителем роли Буланова, затем играл в большинстве пьес Островского, был великоленным исполнителем ролей Подхалюзина («Свой люди—сочтемся»), Мур авецкого («Волки и Овцы»), Медулова («Галатhea и Поклонники») и нек. др. Отец был прав, прося за сына.

Н. Э.

Многоуважаемый  
Александр Николаевич!

С неопианным наслаждением прочитал я Ваше повеое произведение

«Лес». Вижу, что гений творчества ше стареет и не умирает, это не то, что исполнители. В числе личностей типичных, художественно обрисованных, есть лицо—Гимназист,—я бы искренно желал, чтобы мой сын в этой роли испробовал свои молодые силы, чем Вы меня очень бы обязали и вполне доказали бы душевное расположение, каковое во мне к Вам ни насколько и никогда не уменьшилось, несмотря на то, что житейские дрязги лишали нас на время возможности видеться, как в былые времена.

Любящий и уважающий Вас

П. Садовский.

## Театральные музеи.

### Музей Большого театра.

Еще в сезон 1918—19 г. Совет, управлявший тогда Государственным Большим театром, постановил приступить к организации центральной библиотеки театра с отделением музея и к работам по приведению в порядок архива. Обширная музыкальная библиотека театра, представляющая исключительную ценность, и архив, материалы которого имеют большое историко-театральное значение, требовали внимательной разработки, регистрации и т. п. Прежнее недостаточно бережное отношение сильно сказывалось. Совет образовал комиссию для наблюдения за выполнением намеченных работ, но кроме подсчетов и первых шагов ничего в том сезоне сделать не удалось. Осенью 1919 г. дирекцией, ставшей во главе театра, были приглашены лица, наладившие работу. За истекший сезон удалось сделать многое. Разбиралась богатая оркестровая библиотека театра, и было выделено много редких рукописных экземпляров, изданий и ценных автографов, они были описаны и научно комментированы специалистами. Приведен в порядок архив театра. Весной при управлении Государственными театрами была организована особая научно-литературная часть и в ее ведение поступило

все архивно-музейное и библиотечное дело Государственных театров. Вопрос о создании музеев Большого и Малого театров, музеев, которые давали бы картину художественной деятельности этих театров, наглядную историю их жизни, неоднократно возникавший еще в дореволюционное время, но не получивший тогда осуществления, получил, наконец, разрешение. С июня 1920 г. названная часть управления работает над устройством этих музеев.

В основу собраний этих музеев легли материалы, составлявшие собственность театров.

Прежде всего эскизы декораций и рисунки костюмов. К сожалению, в прежнее время администрация театров приобретала у художников, работавших для этих театров, далеко не все эскизы постановок, и значительная часть этих последних теперь не может быть представлена в музеях. Вследствие ремонта Малого театра, в первую очередь пришлось все внимание сосредоточить на устройстве музея Большого театра. В нем собрано свыше 60 эскизов декораций, среди них — работы Поленова, Коровина, А. Васнецова, Головина, Бенуа, Браиловского. Особенно полно представлены рисунки костюмов, — их имеется более чем для 100 опер и 50 балетов. Поступив-

шие в музей макеты работы К. Ф. Вальца характеризуют постановки восьмидесятых и девяностых годов минувшего века. В отделе бутафории находятся некоторые образцы бутафории, столь отличной от бутафории современной. Обилен отдел фотографий прежних постановок театра. Чрезвычайно трудно собрать в настоящее время материал по истории здания театра, так как редкие экземпляры изображений этого рода давно нашли приют в других хранилищах. Приходится прибегать к копиям и репродукциям. Однако в этом отделе музея насчитывается и несколько ценных оригиналов. В отдел иконографии, состоящий пока главным образом из фотографических изображений артистов и деятелей театра, поступили портреты Ф. И. Шаляпина работы Серова и Головиных. Кроме приобретений, произведенных Советом, музей обогатился рядом ценных пожертвований. Так, Е. Ф. Цертелева принесла в дар музею архив покойной певицы Большого театра Е. А. Лавровской, в котором имеются, между прочим, рукописи Аренского, Танеева и др. Семья покойного П. А. Хохлова передала музею обширное собрание реликвий, относящихся к знаменитому баритону. В это собрание вошли почти все подношения Хохлову в его юбилейный прощальный бенефис. Приходится пожалеть, что исторически ценная переписка Хохлова погибла в начале революции, а сохранившаяся часть ее состоит преимущественно из приветственных писем. Письма эти, также как адреса (много студенческих адресов) и подношения свидетельствуют о том, как исключительно относились к Хохлову.

Совет музеев приступает к развертыванию музея. Оно тормозится лишь техническими затруднениями. Одновременно с устройством музея Большого театра идет собирание материалов для музея Малого театра. Большую помощь и поддержку музеям могут оказать артисты и деятели Большого и Малого театров, равно как и родственники и друзья ныне умерших артистов.

#### Бахрушинский музей.

Бахрушинский музей, получивший в прошедшем году наименование Государственного—эта единственная по своему богатству сокровищница материалов по истории театра—с каждым годом все разрастается и богатеет. Благодаря щедрым государственным ассигнованиям коллекции музея обогащаются новыми ценными вкладами. Особенное внимание Ученого Совета в его новом составе (А. А. Бахрушин, И. Э. Грабарь, А. М. Эфрос, С. А. Поляков, Н. Е. Эфрос), руководящего приобретением художественных предметов, было обращено на пополнение отделов декорационной живописи и рукописных материалов. В этом направлении достигнуты большие результаты. Так, за прошлый год музей пополнился целым рядом эскизов декораций и костюмов художников Н. Сапунова, Добужинского, Ал. Бенуа, В. Егорова, Бобышева, Шервашидзе, Школьника, Экстер, Судейкина и др. Среди этих приобретений обращают на себя особенное внимание рисунки костюмов к «Тартюфу» работы А. Н. Бенуа, исполненные с присущей этому художнику продуманностью и грацией. Не менее интересны стильные наброски Шервашидзе костюмов «Миранды» и смелые краски Экстеровской «Саломеи». Крайне любопытны эскизы декораций работы художников начала 30-х годов прошлого столетия П. Гейзого (сына) и Федорова.

Отдел рукописных материалов пополнился частью приобретенными, частью принесенными в дар архивами А. Ф. Арендса, В. В. Безекирского, Л. Я. Гуревич, М. Д. Ермаковой, А. М. Кондратьева, В. А. Михайловского, А. И. Шуберт, М. С. Щепкина и др. В музее появились новые письма Чайковского, Глазунова, Комиссаржевской, Ленского; трагика Э. Росси и итальянских певцов, как-то: Кетопи, Нюдепа и др., певших в Москве, в 80-х годах прошлого столетия. Особенно ценен приобретенный музеем список «Горе от ума», принадлежавший Далю, украшенный акварельным портретом Грибоедова. Этот характерный портрет автора бессмерт-

ной комедии был в свое время помещен в академическом издании полного собрания его сочинений. Не лишены интереса появившиеся в музее вещи принадлежавшие М. С. Щепкину; рисунки типов «Ревизора» работы Боклевского; портрет Фокина в «Карновале» кисти Бобышева и проч. Кроме всего означенного после смерти известного коллекционера С. А. Бахрушина в музей поступил ряд декоративных эскизов и бытовых картин из его собрания. Среди них выделяются курьезнейший образец коллективного творчества—эскиз декорации к «Виндзорским проказницам» работы Врубеля и Коровина, и прекрасный набросок 3-го акта «Бориса Годунова» кисти Ал. Бенуа. За истекший год в дар музею принесен любопытнейший дневник в письмах режиссера Александринского театра 40-х годов Н. И. Куликова, писанных им к его теще артистке Сабуровой и заключающих в себе все мелочи тогдашней театральной жизни. Этот ценный вклад сделал внуком Н. И. Куликова. От Н. Е. Эфрос получены в дар письма к нему В. Ф. Комиссаржевской. Этим кратким перечнем отнюдь не исчерпывается список материалов, обогативших за прошлый год Бахрушинский музей.

За 1920 год музей усердно посещался как экскурсиями, так и отдельными лицами.

## Театральная жизнь в провинции

### В Крыму.

Девятнадцать месяцев Крым был оторван от Р. С. Ф. С. Р. Эти месяцы представляли печальнейшую картину полного упадка и замирания всей просветительной работы в Крыму, в том числе и работы театральной. Последняя носила хаотический до крайности убогий и ненормальный. При Деникине театры находились в руках антрепренеров и гонимы по старому типу. При Врингеле была сделана попытка создать «государственный театр». С этой целью был организован особый Театральный Комитет во главе с полк. Вейковым. Театр начал работать, при чем ставил оперетты, фарсы, а главным образом—различного рода обзрения, весьма специфического, боевого-дейского характера.

С приходом Советской власти положение круто изменилось. Сразу были мобилизова-

ны лучшие работники искусств, театры были национализированы и стали ориентироваться в своей работе на широкие пролетарские массы. Все театры Крыма к полуострову наполнились. Но правильной работе сильно мешала, как и везде впрочем, большая оторванность от центра, отсутствие руководства из этого центра, отсутствие снабжения из него всем, что нужно для сколько-нибудь правильного хода театрального и вообще художественного дела. Каждый местный подотдел стал разбатывать свой самостоятельный план работы, обозначился большой разброд, ко вреду для всего театрального дела и для его планомерного хода. У Симферопольского подотдела—свой план, у Севастопольского—свой, у Ялтинского—свой. Что ни город,—свой принципы, свои методы, свои подходы к работе. Одни смотрят на театр прошлого, как на плохое буржуазное наследие и полагают, что надо с ним решительно и строго покончить, в ответственности с этим собираются поступать, стремясь обратить театры не только в очаги пропаганды, и это выражается в постановке хлестких миниатюр достояния бульварного типа, которые с молниеносной быстротой пишет кушетчик Ядов. Другие смотрят на театр, только как на средство легкого развлечения и «огласит» с этим ставят миниатюры иного типа, но опять центр тяжести в красноте. Третьи в нем предпочитают методу и не находят лучшего репертуарного материала, чем «За монастырской стеной». Только в очень немногих пунктах замечается господство более правильных и широких точек зрения. Надо отметить работу Ялтинского народного театра, руководимого Ильиным, где культивируются Шекспир, Мольер, Шиллер, Пушкин. Но и тут провинциальная современная жизнь делает гримасу: хотя ставят Шекспира или Мольера непременно так, «как ставили во времена этих авторов», но при отсутствии постановочных средств, при отсутствии надлежащих актерских сил, эти попытки оказываются только смешными и пелеными.

Наиболее удачно и целесообразно идет работа в Симферополе, где работают Метцель и Тугендхольд, в Севастополе, где работу руководит Собиннов, Ялте, где руководят делом Дроздов и Ильин. В остальных местах—полное безлюдие, и актерские коллективы отличаются глубокою «провинциальностью».

Опера имеется только в Севастополе, где ею управляет Собиннов. Хорошие голоса: поют Ильин (отличный баритон), Балако ская, Збайдута. Не плохой репертуар. И оперный театр всегда переполнен, в публической громадной залитере она переполнена. Но, конечно, до совершенства еще очень далеко. Тормазится дело отсутствием нот, матерьялов, костюмов.

Стали по Крыму быстро расти всякого рода студии и драматические и музыкальные. Но это важное и естественное при правильной постановке дает очень ценные результаты дело идет путем очень правильным. За руководство студийной работой бе-

рутся здесь часто люди не только мало опытные, но попросту совсем не знающие этого дела, и потому их эксперименты над студийцами или совершенно бесполезны, или

даже и серьезно - вредны. Зачастую в этих «мастерских искусства» калечатся голоса калечатся дарования.

Такова достаточно пессимистическая картина.

## За границей

Самым крупным событием парижского театрального сезона является постановка пьесы Мориса Метерлинка „Стильмондский бургомистр“. Пьеса написана еще в 1916 г., но до сих пор находилась под запретом. „Стильмондский бургомистр“ — это яркая страница из трагической эпопеи Бельгии. Содержание этой трехактной трагедии несложно.

Дочь бургомистра маленького бельгийского городка Стильмонда вышла замуж за немца. Летом 1914 г. он уезжает на короткое время на родину, но внезапно вспыхивает война, и он возвращается уже в качестве уланского офицера. полк которого занял тихий Стильмонд. В первый же день прихода войск пуля неизвестного стрелка убила одного из офицеров полка. Убийца, по всей вероятности, свой, германский улан. Но командир полка для устрашения жителей требует найти убийцу среди бельгийцев. Около трупа видели старика содовника, значит, он — убийца и должен быть расстрелян. Бургомистр, давно знающий старика, ручается, что тот не виноват, но командир полка настаивает на испускательной жертве. Или будет расстрелян садовник или — в случае ненахождения убийцы — бургомистр. Зятю же его командир поручает командование взводом, который должен привести приговор в исполнение. В случае отказа его ждет военно-полевой суд и расстрел. Однако, зять хочет отказаться быть палачом своего тестя, и тщетно бургомистр убеждает его изменить это решение. Тщетно в свою очередь предлагают бургомистру его дочь и старик содовник умереть за него. Стильмондский бургомистр тверд и героически умирает под пулями улан, командование над взводом которых командир полка в последний момент передал другому офицеру. Между дочерью погибшего бургомистра и ее мужем навеки непродолимой преградой встает преступно-пролитая кровь ее отца.

Вот в кратких чертах содержание последней трагедии Метерлинка.

В парижском театре Елисейских полей исполняется теперь и пользуется значительным успехом драма малоизвестного драматурга Рене Фошуа „Бетховен“, героем которой является великий композитор.

После долгих запретов и многих судебных процессов, в Берлине сыгран, наконец, „Хоровод“ Шницлера. И перед этой постановкой пьесы Шницлера пришлось выдержать значительный натиск со стороны теперешних германских властей, находивших, что слишком силен эротический элемент. Однако, энергичный поход представителей искусства и науки сломил сопротивление администрации, и „Хоровод“ дошел до публичного спектакля. Одна из берлинских газет по поводу этого спектакля отмечает, что первое представление „Хоровода“ было около года назад, но далеко за пределами Германии, — в Сибири. Спектакль был устроен и разыгран немецкими пленными актерами в лагере военнопленных в Иркутске.

Приглашение Макса Рейнгардта директором венского Бургтеатра встретило затруднения со стороны исполнительного комитета артистов, и потому пока Рейнгардт приглашен туда лишь в качестве режиссера-гастролера. Первою его постановкою будет Ибсеновский „Пеер Гюнт“. Директором Бургтеатра приглашен австрийский поэт и драматург Антон Вильдганс.

В берлинском Государственном Драматическом театре идет теперь с большим успехом новая драма молодого драматурга Ганса Мюллера „Звезды“. В центре пьесы — Галллей. Роль его, по отзывам берлинской печати, с редким совершенством исполняет знаменитый актер Бассерман.

В Копенгагенской консерватории найдена рукопись оставшейся до сих пор неизвестною первой обработки увертюры Россини к его „Севильскому цирюльнику“.

Из Будапешта сообщают о смерти известного танцовщика Нижинского. Два последних года Нижинский страдал психическим расстройством.

# РЕПЕРТУАР МОСКОВСКИХ АССОЦИИРОВАННЫХ ТЕАТРОВ

с 15-го по 20-ое февраля 1921 г.

ТЕАТРЫ.	Вторник, 15-го:	Среда, 16-го:	Четверг, 17-го:	Пятница, 18-го:	Суббота, 19-го:	Воскресен., 20-го:
УД. БОЛЬШОЙ.	БОРИС ГОДУНОВ.	1) Петрушка; 2) Саломея; 3) Воинственный танец.	БОРИС ГОДУНОВ.	ИГОРЬ.	БОРИС ГОДУНОВ.	У т р о и ч а д. Симфония, концерт. из произв. Бетховена, а-рия К. Г. Фиггелбет, В е ч е р. Лебединое Озеро.
ЮЖЕСТВЕННЫЙ.	СИНЯЯ ПТИЦА.	ДОЧЬ АНГО.	ДОЧЬ АНГО.	НА ДНЕ.	ДОЧЬ АНГО.	У т р о. СИНЯЯ ПТИЦА. Вечер: На всякого мудреца довольно простоты.
СТУДИЯ М. Х. Т.	ПОТОП.	ДОЧЬ ИОРИО.	ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ.	ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ.	ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ.	ПОТОП.
2-я СТУДИЯ М. Х. Т.	ЗЕЛЕНое КОЛЬЦО.	УЗОР ИЗ РОЗ.	УЗОР ИЗ РОЗ.	МЛАДОСТЬ.	УЗОР ИЗ РОЗ.	МЛАДОСТЬ.
КАМЕРНЫЙ.	ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ.	КОРОЛЬ АРЛЕКИН.	ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ.	ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ.	КОРОЛЬ АРЛЕКИН.	КОРОЛЬ АРЛЕКИН.
ДЕТСКИЙ.	СОЛОВЕЙ.	—	ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ.	—	—	МАУГЛИ.
КОЛОННЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ.	СВАДЬБА ФИГАРО.	СВАДЬБА ФИГАРО.	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	ГОРЕ ОТ УМА.	ВЕЧЕР ГРИГА.	ГОРЕ ОТ УМА.

100-00

ЦГПБ  
им. Н. А. Некрасова



2 000000 832906

Ц. 80 р.

Означенная цена никем не должна  
повышаться.



47  
10 39