Вяткин Г. А. **Театр etc**.: Статьи и заметки / Предисл. А. Е. Зубарева. Омск: OMIZDAT, 2016. 328 с.

*А. Е. Зубарев.* Георгий Вяткин. Театр навсегда 5 [Читать](#_Toc466042051)

СТАТЬИ

Юбилей русского театра 10 [Читать](#_Toc466042053)

Театр в г. Томске 19 [Читать](#_Toc466042054)

Искусство и литература в Омске в 1922 г. 33 [Читать](#_Toc466042055)

Искусство танцев и Екатерина Гельцер 40 [Читать](#_Toc466042056)

Искусство и НЭП 44 [Читать](#_Toc466042057)

Театральные размышления 49 [Читать](#_Toc466042058)

Столетний юбилей А. Н. Островского 54 [Читать](#_Toc466042059)

У В. Ф. Комиссаржевской 59 [Читать](#_Toc466042060)

Последние дни В. Ф. Комиссаржевской 63 [Читать](#_Toc466042061)

Столичные письма

В Художественном театре 71 [Читать](#_Toc466042063)

В литературно-художественном кружке: доклады Овсянико-Куликовского и Сергея Глаголя. — В Художественном театре: пьеса Юшкевича «Miserere» 79 [Читать](#_Toc466042064)

В Художественном театре. — В литературно-художественном кружке 92 [Читать](#_Toc466042065)

В литературно-художественном кружке: доклады шлиссельбуржца Н. А. Морозова и критика Ю. И. Айхенвальда. — Новое слово в области детского театра 101 [Читать](#_Toc466042066)

Доклад Ф. Д. Батюшкова о В. Брюсове. — Новая пьеса Л. Андреева 110 [Читать](#_Toc466042067)

Театр и музыка

Открытие летнего сезона 125 [Читать](#_Toc466042069)

Оперетта *(«Лиса Патрикеевна».)* 128 [Читать](#_Toc466042070)

Оперетта *(«Лизистрата»)* 129 [Читать](#_Toc466042071)

Концерт музыкального техникума 130 [Читать](#_Toc466042072)

Аквариум 131 [Читать](#_Toc466042073)

Оперетта *(«Шалунья»)* 134 [Читать](#_Toc466042074)

«Прекрасная Елена» 135 [Читать](#_Toc466042075)

Бенефис К. В. Касацкой 137 [Читать](#_Toc466042076)

Бенефис В. Райского 139 [Читать](#_Toc466042077)

Бенефис Г. А. Чарской 141 [Читать](#_Toc466042078)

Концерт Сергея Памфилова 143 [Читать](#_Toc466042079)

Вечер в музее Географического общества 145 [Читать](#_Toc466042080)

К предстоящему концерту в музее Географического общества 148 [Читать](#_Toc466042081)

«Королевский брадобрей» А. Луначарского 150 [Читать](#_Toc466042082)

«Ак-НЭПОН» № 1‑й 153 [Читать](#_Toc466042083)

Первый детский спектакль 156 [Читать](#_Toc466042084)

Открытие Художественного кинотеатра 160 [Читать](#_Toc466042085)

Малый театр 161 [Читать](#_Toc466042086)

Гостеатр. «Человек воздуха» 163 [Читать](#_Toc466042087)

Малый театр. «Дочь тамбурмажора» 165 [Читать](#_Toc466042088)

Гостеатр. «Цена жизни» 169 [Читать](#_Toc466042089)

Гостеатр. Юбилейный спектакль. «Комик XVII столетия» 171 [Читать](#_Toc466042090)

Гостеатр. «Жрец Тарквиний» 174 [Читать](#_Toc466042091)

Вечер Чайковского и Рахманинова 177 [Читать](#_Toc466042092)

Детский спектакль. — «Бум и Юла» 179 [Читать](#_Toc466042093)

Бенефис Ф. Ф. Орбелиани. «Шут на троне» 181 [Читать](#_Toc466042094)

Бенефис К. А. Миганович. «Орленок» 183 [Читать](#_Toc466042095)

Полугодовой показательный ученический концерт 2‑й музыкальной школы 186 [Читать](#_Toc466042096)

Ученический вечер Омского музыкально-педагогического техникума 188 [Читать](#_Toc466042097)

«Братья Карамазовы» 190 [Читать](#_Toc466042098)

«Николай I» 192 [Читать](#_Toc466042099)

Гостеатр. «Женитьба Бальзаминова» 194 [Читать](#_Toc466042100)

Гостеатр. «Три вора» 196 [Читать](#_Toc466042101)

Спектакли для детей: «Оле‑лук‑ойе» и «Люлли-музыкант» 198 [Читать](#_Toc466042102)

К постановке «Пиратов жизни». (Письмо в редакцию). 200 [Читать](#_Toc466042103)

Юбилейный вагнеровский концерт 202 [Читать](#_Toc466042104)

Гостеатр. «Петр III и Екатерина II» 205 [Читать](#_Toc466042105)

Бенефис В. Г. Бранкович 207 [Читать](#_Toc466042106)

Бенефис А. И. Раич 208 [Читать](#_Toc466042107)

Бенефис А. Е. Буйнова. «Варфоломеевская ночь» 210 [Читать](#_Toc466042108)

Открытие театра миниатюр 212 [Читать](#_Toc466042109)

Бенефисы Дементьева и Воеводиной 214 [Читать](#_Toc466042110)

Последние детские спектакли гостеатра 216 [Читать](#_Toc466042111)

Новинки сезона: «Ученик дьявола», «Россия № 2» 218 [Читать](#_Toc466042112)

Последняя гастроль М. А. Ведринской и др. «Бесприданница» 221 [Читать](#_Toc466042113)

Первый спектакль Сибирской музыкальной драмы 224 [Читать](#_Toc466042114)

Первый спектакль украинцев 226 [Читать](#_Toc466042115)

К судьбе симфонического оркестра 228 [Читать](#_Toc466042116)

К концерту молодого композитора 229 [Читать](#_Toc466042117)

К сегодняшнему концерту Мих. Эрденко 230 [Читать](#_Toc466042118)

К открытию спектаклей коллектива драматических артистов 232 [Читать](#_Toc466042119)

Гастроли «Петроградского Свободного театра» 234 [Читать](#_Toc466042120)

Спектакль в пользу беспризорных детей 236 [Читать](#_Toc466042121)

35‑летний юбилей заведующего гостеатром И. Г. Коганова 237 [Читать](#_Toc466042122)

Гастроли бр. Адельгейм. «Гамлет» 238 [Читать](#_Toc466042123)

Гастроли бр. Адельгейм. «Казнь» 240 [Читать](#_Toc466042124)

Твомас. — «Женитьба Фигаро» 242 [Читать](#_Toc466042125)

Театр

Гастроли передвижников. «Гамлет». — «Колокола» 246 [Читать](#_Toc466042127)

Передвижники. — «Зимний сон» 249 [Читать](#_Toc466042128)

Передвижники. — «Вишневый сад» 251 [Читать](#_Toc466042129)

Передвижники. — «Хозяйка» 252 [Читать](#_Toc466042130)

Открытие сезона в гостеатре: «Новая Земля» 254 [Читать](#_Toc466042131)

«Париж» по роману Золя 256 [Читать](#_Toc466042132)

«Свадьба Кречинского». — «Мечта любви» 258 [Читать](#_Toc466042133)

«Александр I» 259 [Читать](#_Toc466042134)

«Комедия двора» 261 [Читать](#_Toc466042135)

«Лес» 263 [Читать](#_Toc466042136)

«Преступление Нэлли Ванстон» 264 [Читать](#_Toc466042137)

К постановке «Овода» 266 [Читать](#_Toc466042138)

К постановке «Медвежьей свадьбы» 268 [Читать](#_Toc466042139)

«Праздник крови» («Овод») 270 [Читать](#_Toc466042140)

«Медвежья свадьба» 272 [Читать](#_Toc466042141)

«Черная пантера» 273 [Читать](#_Toc466042142)

«Волчьи души» Джека Лондона 275 [Читать](#_Toc466042143)

Новинки сезона 277 [Читать](#_Toc466042144)

«Монастырь Магдалины» 279 [Читать](#_Toc466042145)

Будет ли в Омске опера? 281 [Читать](#_Toc466042146)

Весенние и летние гастролеры 282 [Читать](#_Toc466042147)

Первый шекспировский спектакль 283 [Читать](#_Toc466042148)

«Атлантида» 285 [Читать](#_Toc466042149)

«Снегурочка» 287 [Читать](#_Toc466042150)

«Заговор императрицы» 289 [Читать](#_Toc466042151)

К гастролям Орленева 291 [Читать](#_Toc466042152)

Оперетка и современность 293 [Читать](#_Toc466042153)

Гастроли Московского Академического балета 296 [Читать](#_Toc466042154)

«Вольные птицы» 298 [Читать](#_Toc466042155)

Заметки

125 лет со дня рождения Гейне 302 [Читать](#_Toc466042157)

Грандиозный вечер детских домов 305 [Читать](#_Toc466042158)

Праздник детей 307 [Читать](#_Toc466042159)

Живая жизнь на экране кинематографа 310 [Читать](#_Toc466042160)

Работникам культуры и искусства 313 [Читать](#_Toc466042161)

«На новый путь» — пьеса из кооперативной жизни 316 [Читать](#_Toc466042162)

Кино. «Принцесса устриц» 318 [Читать](#_Toc466042163)

Пьесы В. Каменского в гостеатре. «Емельян Пугачёв» 319 [Читать](#_Toc466042164)

Пьесы В. Каменского в гостеатре. «Пушкин и Дантес» 321 [Читать](#_Toc466042165)

# **{****5}** Георгий Вяткин. Театр навсегда

Театр должен просвещать ум. Он должен наполнять светом наш мозг.

*Ромен Роллан*

Любовь к театру в нашей семье возникла давно. Во второй половине XIX века старший урядник войскового казачьего хора Андрей Иванович Вяткин, отец Георгия Андреевича, выступал с хором в Омске, иногда ездил на гастроли в другие города и даже, как говорят, сочинял романсы…

В 18-19 лет Георгий Вяткин пишет свои первые пьесы, и их ставят в Томске. Успеха автору они не приносят, но на молодого драматурга обращают свое внимание театральные критики. Вяткин в начале ХХ века уже начинал печататься в томских газетах и журналах, но мечтал о театральной карьере. И лишь став постоянным сотрудником газеты «Сибирская Жизнь», он окончательно избрал литературу своей профессией. Но театр остался для Вяткина непреходящей любовью…

«*… В декабре 1903 года томская публика получила информацию о том, что на сцене бесплатной библиотеки* {6} *состоится представление пьесы местного автора Г. А. Вяткина “Бескрылые” (картины будничной жизни в 4‑х актах). Причем — под непосредственным наблюдением автора. Заметим: автору, а это не кто иной, как Вяткин, всего 18 лет. Известно, что он искренне любил театр, хотел даже поступить на сцену, и написанная пьеса — своеобразный отклик на неосуществленное желание…*» — так писала одна из томских газет.

И еще: «*16 января, в бесплатной библиотеке были представлены “картины будничной жизни в 4 актах, соч. Г. А. Вяткина”, под заглавием “Бескрылые”. Интерес спектакля заключался в том, что “Бескрылые” принадлежат перу местного автора, имя которого небезызвестно читающей публике, т. к. г. Вяткин выступает на страницах местной печати со стихами и прозою. В качестве драматурга г. Вяткин выступил с “Бескрылыми” впервые, и будем надеяться, что в этом именно лежит причина некоторого неуспеха дебюта молодого автора…*» (газета «Сибирский Вестник», 20 января 1904 года).

Георгий Андреевич был знаком со многими актерами, драматургами. Немного переписывался с Верой Комиссаржевской.

Пьесы Вяткина имели какой-то успех в Сибири. Он нередко обращался к драматургии. Но значительная часть его пьес нам неизвестна. В собрании сочинений Георгия Вяткина опубликованы лишь две пьесы — «Вечный канун» (1919 г.) и «Порванные струны» (1908 г.).

Его мечту о театре претворила в реальность его дочь Татьяна. Она окончила театральную студию при Омской драме, в 1943 – 1946 годы. (Кстати, в этой же студии учились такие мастера сцены, как М. Ульянов, Р. Лебедев, {7} А. Преснецов, братья Кутянские…) Правда, много играть на сцене ей не пришлось, так распорядилась судьба.

Но именно театр помог найти ей спутника жизни, моего отца, Евгения Андреевича Зубарева, проработавшего в Омской драме полвека. Родители прожили вместе 47 лет, привив любовь к театру и мне. С 1959 года я хожу практически на все спектакли Омского драматического театра, смотрел и смотрю немало спектаклей столичных и питерских театров…

Предлагаю вниманию читателей несколько небольших очерков и статей Георгия Вяткина, посвященных театру. Также в сборник включены некоторые рецензии и другие газетные публикации Г. А. Вяткина, тексты которых были восстановлены по сохранившимся выпускам периодических изданий.

*А. Е. Зубарев*

# **{****9}** Статьи

## **{****10}** Юбилей русского театра

### 1. Возникновение русского театра и его первые шаги

Исполнилось 250 лет существования русского театра.

250 лет тому назад, 17 октября (старого стиля) 1672 года при дворе царя Алексея состоялся первый в России спектакль. Он был поставлен немецким пастором Иоганном Грегори, по распоряжению царя, приказавшего «учинить комедию» и «для того действа устроить хоромину».

До этого момента театра у нас не было. Были только скоморохи, шуты, разные «народные потешники», которые надевали на себя маски и диковинные костюмы, играли на гуслях и других инструментах, водили с собою дрессированных животных — медведей, обезьян, собак, и развлекали зрителей незатейливыми шутками, плясками, сценками — очень часто совершенно грубого, непристойного характера…

При дворе царя Алексея театр возник впервые — в подражание западноевропейским театрам, по инициативе той наиболее культурной части боярства, которая {11} при дипломатических и иных сношениях с Германией, Францией и другими странами имела возможность видеть европейские (преимущественно опять-таки придворные) театры и затем пыталась насаждать театральное искусство и в России.

Первые пьесы, шедшие в русском театре, были, главным образом, религиозно-назидательного характера: об Адаме и Еве, об Иосифе Прекрасном, о Давиде и Голиафе и т. п. или историко-назидательные: об Александре Македонском, «Сципио Африкан — вождь римский» и др.

Руководители и большинство актеров состояли из иностранцев, и лишь в 1702 году последовал указ Петра I отправить 20 подьячих для обучения сценическому делу — это была первая серьезная попытка создать своих русских актеров. Первое же русское театральное училище учреждено было только через 77 лет после этого.

Почти весь 18‑й век наш театр находился под сильнейшим влиянием европейских театров: русских актеров было мало, русских пьес и того меньше. Ставились или переводные пьесы или написанные русскими авторами, но такие, которые являлись переделками иностранных, подражаниями им и т. п. На сцену выводились цари, полководцы, аристократия, или сказочные лица, или греческие и римские боги, — словом, театр был красивым развлечением, не чуждым некоторого нравоучительного оттенка; общественное значение его в ту пору можно считать ничтожным. Правда, Петр I в Москве и купеческий сын Федор Волков в Ярославле делали попытки создать народный театр путем большого количества мест и дешевых цен (3, 5 и 10 коп.), но толку из этого выходило мало. Для трудящихся масс сценическое искусство {12} оставалось далеким и чуждым, им наслаждались только дворяне, купцы и помещики.

### 2. Крепостной театр

Вслед за учреждением театров в Петербурге и Москве многие наши помещики пожелали иметь свои собственные театры. Но, так как актеров было тогда на всю Россию два‑три десятка, то помещики решили выучить актерскому ремеслу своих крепостных крестьян. Среди крестьян было и тогда немало способных и талантливых людей, и вот в конце 18‑го века в целом ряде поместий возникают крепостные театры. Любопытно выражается об этом историк того времени: «везде слышим театры, построенные и строящиеся, на которых заведены довольно нарядные актеры. Благородное российское дворянство, вошедшее во вкус благонравным воспитанием, находит свою забаву в зрении театра и в прочих безбуйственных удовольствиях».

Увы, среди «благородного российского дворянства» нашлось очень мало людей, которые действительно ценили театр как искусство и относились к нему более или менее серьезно. Для подавляющего большинства помещиков театр сводился к пустой и легкомысленной забаве, а отношение к крепостным актерам было возмутительное.

Так, в крепостном театре графа Каменского постоянно висела плеть. Если чья-нибудь игра не нравилась {13} графу, он шел за кулисы и порол актеров и актрис плетью настолько ожесточенно, что «вопли наказуемых отчетливо слышались зрителям». История крепостного права знает сотни подобных фактов.

Нередко помещики пользовались своими крепостными труппами как источником дохода, торгуя артистами оптом и в розницу или посылая их играть на ярмарку, а заработанные деньги передавать «барину». На страницах петербургских и московских «Ведомостей» нередко встречались такие, например, объявления:

— «Меняю музыкантов на хороших охотничьих собак»;

— «Продается актер с женою и дочерью за 3000 р. ассигнациями».

Покупкой актеров не брезговал и сам царь. Так, в 1806 году Александр I купил у помещика Столыпина за 32 тысячи рублей труппу актеров в 74 человека.

Из среды крепостных крестьян вышло несколько замечательных актеров и актрис. Таков знаменитый актер Михаил Семенович Щепкин, бывший крепостной графа Волькенштейна. Такова актриса Асенкова, Варвара Ник. и др.

### 3. Островский и его значение

В 18‑м веке театр был только забавой, но к началу 19‑го он становится уже орудием культурно-просветительного характера. В конце 18‑го века на русской сцене {14} появляются трагедии Шекспира, комедии Мольера, и огромным событием представляется постановка известной комедии Фонвизина «Недоросль», где впервые со сцены повеяло подлинной русской жизнью.

В первой половине 19‑го века, под влиянием событий 1812 года (изгнание наполеоновских войск из России), пышно расцветают патриотические пьесы Кукольника, Полевого и др., ставятся переводные мелодрамы и водевили. Большое оживление вносит постановка гоголевского «Ревизора» и грибоедовского «Горе от ума» — отсюда начинается новая эпоха русского театра, совпавшая с установлением реального (соответствующего действительной жизни) направления в нашей художественной литературе.

Самым ярким выразителем этой эпохи в театре явился Александр Николаевич Островский. Он написал около 50 пьес, в большинстве которых великолепно изображает подлинную русскую жизнь, и почти все пьесы ставились бесчисленное количество раз на всех русских сценах, увлекая и зрителей, и артистов. В эпоху Островского театр стал уже общественной трибуной, с которой можно было (поскольку позволяла цензура) бичевать невежество, самодурство, взяточничество, подхалимство и иные пороки, коими столь обильна была общественная жизнь старой России. И Островский, лучший из русских драматургов, имел в этом отношении колоссальное значение: длиннейшая вереница его художественных образов, воссоздаваемых русскими актерами, и ныне не утратила интереса. Да и само театральное дело многим обязано Островскому: он создал первый артистический кружок, ему же принадлежит инициатива создания общества {15} драматических писателей и оперных композиторов, им же устроена в Москве первая образцовая сцена, он же провел реорганизацию театральных школ. Вообще, он настолько поднял все театральное дело в России, что культурно-просветительную роль театра стали сравнивать с деятельностью московского университета.

Из потехи и забавы театр постепенно превратился в школу, в приют подлинного искусства, в очаг общественной мысли, поскольку эта последняя могла выявлять себя в тяжелых условиях царского режима и капиталистического гнета. Эти условия часто тормозили дело, и сколько интересных пьес погибло в архивах цензурного комитета, сколько раз тот же Островский подвергался унизительным гонениям и гласному и негласному полицейскому надзору!

### 4. Театр нового времени

Театр начала 20‑го века характеризуется с одной стороны застоем и упадком, с другой — разнообразными исканиями и новшествами.

Застой и упадок были неизбежны, ибо в самых лучших столичных театрах — императорских — царил дух казенщины, чиновничества, мыслебоязни. К представлению разрешались только такие пьесы, где совершенно отсутствовала критика тех общественных устоев, на которых держался старый режим. Затхлостью, темным прошлым веяло от императорских театров, несмотря на {16} то, что в них были собраны лучшие артистические силы со всей России, — достаточно назвать имена Ермоловой, Федотовой, Лешковской, Ленского, Правдина, Садовского, Южина.

В провинции театр развивался внешне и количественно, но внутренне он медленно подгнивал и разрушался. Он попал в лапы капитала и стал всячески приспосабливаться ко вкусам скучающей и жиреющей от безделья публики, а заинтересовать собою трудящие классы он не сумел: подавляющей массе рабочих и крестьян он оставался чужд. Правда, во многих местах делались попытки создания рабочих и крестьянских театров, но это были жалкие оазисы в широкой пустыне, это были те одинокие ласточки, которые весны не делают.

Блестящим реформатором в области сцены явился знаменитый Московский Художественный театр, отличавшийся необычайно добросовестной проработкой пьес, тщательнейшей внешней подготовкой (декорация, бутафория) и поразительным соответствием живой жизни во всем, до самых последних бутафорских мелочей включительно. Такого исключительного любовного и вдумчивого отношения к делу, какое проявил Художественный театр, до него в России не было — это, действительно, храм искусства…

После Художественного театра было еще несколько попыток освежить сцену: назовем так наз. Камерный театр, театр Ф. Ф. Комиссаржевского (брата безвременно погибшей талантливой артистки Веры Ф. Комиссаржевской), многочисленные опыты известного режиссера В. Мейерхольда и т. д.

{17} Лет 15 тому назад, с легкой руки Художественного театра, большое место в театральной жизни заняла работа студий. Первые студии возникли, по инициативе режиссера Станиславского, при Художественном театре. Они многое сделали как в воспитании самих актеров, способствуя развитию их творческой инициативы и самодеятельности, так и в отношении образцово-показательной постановки спектаклей. Студийный способ постановки дал прекрасные результаты и в значительной степени способствовал оживлению театрального дела.

В 1918‑м и 19‑м годах, в связи с победами Октябрьской революции, в Москве был провозглашен лозунг «театрального октября». Под этим лозунгом понималось создание нового театра и нового репертуара, соответствующих идеологии пролетариата и целям социальной революции. Отдельные достижения в этом смысле сделаны значительные: укажем на постановку «Зорь» Верхарна, «Мистерию-Буфф» Маяковского, пьесу рабочего Плетнева «Лена» (расстрел Ленских рабочих), нельзя также обойти молчанием опыты массовых коллективных постановок революционных представлений на площади Урицкого в Петрограде и организацию самодеятельных рабочих театров в провинции. Отдельные достижения, повторяем, значительны, но настоящий театральный октябрь, по-видимому, еще впереди.

*Г. Вяткин*

[1922 г.]

## **{****19}** Театр в г. Томске[[1]](#endnote-2) (Профессиональные труппы в Томске. Любительские организации. Общие условия местного театрального дела)

### I

Театральное дело в Томске имеет за собою сравнительно незначительную давность.

В шестидесятых и семидесятых годах каких-либо постоянных артистических трупп в городе не было, заезжали иногда группы артистов в 5-10-15 человек, ставили убогие спектакли, но целого сезона не выдерживали, а если и выдерживали, то только потому, что не на что было выехать дальше.

Спектакли давались в специальном здании театра‚ деревянном, принадлежавшем городу и находившемся напротив сгоревшего в 1905 году театра Королёва, на том месте, где теперь клиники университета. Этот первый в Томске театр был небольшой, но довольно сносно обслуживался, имел партер, ложи, балкон и галерею, и полные сборы в нем по обыкновенным ценам доходили до 800 рублей.

Первой более известной труппой, дававшей спектакли как в Томске, так и в других городах Сибири, была {20} драматическая труппа А. Астапова, предприимчивого ярославского мещанина, имевшего трех сыновей, которые затем долго продолжали деятельность отца — первый под фамилией Корсакова, второй — Ярославцева-Сибиряка и третий — Александрова.

В 1880 – 81 и 82 годах в городском театре играла первая действительно хорошая, по тогдашнему времени, драматическая труппа Е. И. Авраховой, по сцене Никольской. Из состава труппы выделялись: сама антрепренерша, талантливая исполнительница амплуа комических старух, комик М. П. Тихомиров (впоследствии артист Петербургского Малого театра) и Е. Ф. Софонова, талантливая драматическая инженю, рано оставившая сцену и вышедшая замуж за золотопромышленника — сибиряка И. П. Кузнецова.

В 1882 году городской театр был закрыт за ветхостью и затем сломан, но в Томск продолжали приезжать на зимний сезон профессиональные труппы, и с осени 1882 года — давались спектакли в помещении военного манежа‚ где была устроена довольно большая сцена, имелись ложи, партер и хоры.

В 1882 – 3 гг. антрепризу держал Н. М. Аноступоло, по сцене Леонов. Будучи сам даровитым исполнителем, он относился к делу халатно и спектакли, обставлявшиеся небрежно, привлекали публику лишь благодаря хорошей игре гг. Немировой-Бельской, Балакишной-Карской, Лидина, Ржевского и Бельского.

В 1883 – 4 гг. антрепренером был А. П. Бельский. Из его труппы у публики пользовались успехом гг. Велиханова, Иконникова, Ральф и вышеупомянутый Тихомиров. Этой труппой впервые дан был томичам серьезный {21} репертуар: шли преимущественно пьесы Гоголя, Островского, Писемского, Ал. Толстого, Л. Мея и других лучших авторов. Спектакли чередовались с литературно-музыкальными вечерами, устраивавшимися артистами той же труппы в зале Общественного собрания.

В эти же годы, в летнее время, функционировал небольшой театр сада Г. Д. Дистлера. (Сад назывался «Гороховским», так как раньше принадлежал золотопромышленнику Горохову, которым и был построен театр; впоследствии этот театр сгорел). Летом здесь играли небольшие драматические труппы, давая преимущественно легкие комедии и фарсы.

В сезон 1884 – 5 гг., под антрепризой Бельского, в здании манежа, впервые после целого ряда драматических трупп появляется оперетка, чередующаяся, впрочем, с драмой; часто одни и те же артисты выступали и тут и там, как, например, Е. П. Иконников, одинаково успешно исполнявший и опереточные, и драматические роли.

К сезону 1885 – 6 гг. коммерции советником Е. И. Королёвым был построен на собственные средства каменный театр, на улице Московский тракт, прилегавший к Ново-Соборной площади… Здание было уютное и обширное, в три яруса, с ложами, партером, сталью, амфитеатром и галереей.

Первым антрепренером в этом театре был сам владелец, хозяйственным распорядителем — артист Н. А. Корсаков. Из состава первой труппы, игравшей в театре Королёва‚ выделялись, как наиболее способные и даровитые персонажи: Ю. Ф. Строгова, Немирова, Штольц-Туманова, Костяковская, Скуратов, Корсаков, Тихомиров, {22} Фелонов, Горбунов, Херсонский и Топорков (очень талантливый артист, уроженец Сибири, в расцвете своих сил покончивший самоубийством).

Труппа эта пользовалась единодушными симпатиями публики, спектакли шли при полном зрительном зале, репертуар был разнообразный и интересный: ставились пьесы Шекспира, Шиллера, Гоголя, Островского, Ал. Толстого, Грибоедова, Сухово-Кобылина, Аверкиева, Шпажинского.

В следующие годы антреприза перешла от Королёва к Н. А. Корсакову, привозившему и драматические, и оперные труппы и почти всегда заканчивавшему сезон с прибылью: платя владельцу театра от 8 до 9 тысяч рублей аренды, он, тем не менее, иногда имел в сезон до 10,000 руб. чистой прибыли.

Так удачны в материальном отношении были для антрепренеров театральные дела в 80‑х годах и в начале 90‑х.

Затем, с проведением Сибирской жел. дороги, театральное дело само по себе поднялось еще больше, но и вкусы публики стали более изменчивы, прихотливы и требовательны, и нередко антрепренеры 90‑х и 900‑х годов уезжали из Томска с пустыми карманами, а иногда и того хуже — со множеством неуплаченных долгов.

После первой же материальной неудачи в начале 90‑х гг. Н. А. Корсаков передал антрепризу артисту Крылову, который в течение нескольких сезонов держал то драму, то оперу и оперетку. Затем антрепренерствовал артист Брагин, потом опять Корсаков. Но все это были сезоны малоинтересные.

{23} Блестящим во всех отношениях делом была антреприза Каширина и Аярова в начале 900‑х годов, когда ставился исключительно серьезный репертуар и играли такие силы, как г‑жа Смирнова (ныне артистка Императорского Малого театра), Орлов-Чужбинин, Белоконь.

Правда и в середине 90‑х годов бывали в Томске хорошие исполнители: драматическая ingénue Андросова, драматическая героиня Пальчикова, герой-любовник Янов, комик Грузинский.

Но до антрепризы Каширина и Аярова томичи не видали такой Магды из «Родины», как Смирнова, такого царя Федора Иоанновича, как Орлов-Чужбинин, такого доктора Штокмана, как Белоконь. В тот же сезон томичи впервые увидали талантливого комика Раковского, впоследствии покончившего самоубийством в Красноярске.

Оперные труппы, игравшие в 90‑х и 900‑х годах, были в большинстве случаев неудачными, может быть просто потому, что оперное дело было труднее сорганизовать, но отдельные персонажи все же доставляли публике огромное удовольствие, таковы примадонны г‑жи Картавина, Друзякина (ныне артистка Московской оперы Зимина), Волина (умершая в Томске), тенор Форесто, баритон Чистяков (ныне артист Императорского Большого театра), Эггиазаров и др. Из опереточных артистов тех годов томская публика с удовольствием вспоминает г‑жу Зброжек-Пашковскую, комиков Туманского и Глумова и др.

После Каширина и Аярова драматическое дело стало падать, и труппа Прозорова, игравшая в 1902 – 3 гг., была уже совсем неудачной. Отдельные персонажи были в ней недурные (г‑жа Дарьялова, г. Аржанников и нек. др.), но {24} не было и намека на более или менее постоянный ансамбль, серьезные пьесы чередовались с самыми скабрезнейшими фарсами, а халатность и дезорганизованность доходила до того, что, напр., артист Волынский позволил себе в самой ответственной роли «Одиноких» Гауптмана выйти на сцену совершенно пьяным да еще и развязно разговаривал с публикой. К весне 1903 года труппа Прозорова прогорела, большинству артистов не на что было выехать, пришлось помогать им чуть ли не при помощи подписного листа.

В 1903 – 4 гг. в труппе М. И. Каширина, игравшей в том же театре Королёва, было больше хороших сил (Сербская, Айвазовская, Г. П. Ростов, Зверев и др.), но в общем и этот сезон быть далеко не из блестящих.

В начале зимнего сезона 1905 года приехала опереточная труппа Тотманова, в состав которой вошли знакомая уже томичам Зброжек-Пашковская, Троцкая, Орлов (ныне умерший), Амираго и Дмитриев.

Волна освободительного движения захлестнула и Томск, а с ним и театр, превратившийся в место для митингов и общественных выступлений. А 20‑го октября 1905 года толпа хулиганов и погромщиков сожгла театральное здание.

Труппа Германова, понесшая громадные убытки, — т. к. в театре сгорели многие костюмы и вся бутафория — осталась не у дел. После двухнедельного перерыва Германовым было снято под спектакли помещение Общественного собрания и с большими убытками сезон был доведен до конца.

С сезона 1906 – 7 гг. театральное дело в Томске еще определеннее и резче пошло на убыль, что, конечно, {25} легко объясняется отсутствием специального помещения для театра. Это, разумеется, не единственная причина, но во всяком случае — главная.

Местом сценических представлений стало помещение Общественного собрания. Два полных сезона играла в нем драматическая труппа М. И. Каширина и два неполных сезона — оперетка Табаровой и Ахматова и опера Бубнова. Кроме того, перебывал в нем целый ряд гастролеров.

С проведением Сибирской железной дороги Сибирь явилась для гастролеров (по крайней мере, в их представлении) золотым дном и они посыпались к нам, словно из рога изобилия.

Первыми интересными гастролерами явились в начале 900‑х годов (в театре Королева) спектакли труппы артистов Императорского Малого театра: А. А. Яблочкина, Падарин, Яковлев, Адолеев и др.

Затем приехали М. В. Дальский, Тинский, М. М. Петита, Днепрова, братья Адельгеймы, целый ряд певцов и музыкантов, итальянские оперные труппы.

8 мая 1909 года пять спектаклей дала Вера Федоровна Комиссаржевская; несмотря на то, что Вера Федоровна чувствовала себя нездоровой и играла поэтому бледнее, чем всегда, спектакли ее имели выдающийся успех.

В 1910 – 11 гг. были Л. В. Собинов, А. Д. Вяльцева, Н. В. Плевицкая, Г. Г. Ге, П. П. Орленев, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов и Падарин с ансамблем Малого театра.

К сожалению, большинство гастролеров приезжало с очень слабыми труппами.

{26} В 1908 г. Томск обогатился специальным театральным помещением, правда‚ деревянным, летним, в саду «Буфф», принадлежащем ресторатору Морозову. В течение летних месяцев там подвизались и опереточные, и драматические труппы, но летние дела были неудачны, как со стороны чисто материальной, так и со стороны художественной; оперетка, однако, делала сборы лучше, чем драма.

Первой попыткой серьезно поставить летнее дело в «Буффе» является попытка известного антрепренера М. М. Бородая, организовавшего в 1911 г. товарищество, во главе которого стали интеллигентные руководители и талантливые исполнители: Н. Н. Петрова, В. Л. Градов и Шмидт, впервые давшие в летнем театре интересный и серьезный репертуар.

Чтобы закончить с этой беглой историей деятельности профессиональных трупп в Томске, остается упомянуть еще о малороссийских труппах, выступавших в нашем городе. В период 90‑х и 900‑х годов не было полугода, когда бы у нас не играли малороссы. Если театр Королёва и Общественное собрание были заняты, они не брезговали помещением цирков (сначала цирка Боровского на углу Спасской ул. и Монастырского переулка, потом цирка Стрепетова на берегу р. Ушайки).

Из крупных украинских артистов в Томске были лишь двое: г. Манько и г‑жа Боярская. В большинстве случаев спектакли обставлялись крайне убого, проходили очень слабо, а репертуар состоял из «Нещасня Кохання», «Шельменко-деньщик» ‚ «Жидовка-выхрестка», не поднимаясь выше «Суеты» Карпенко-Карого, но опускаясь порой очень низко до «Бедных овечек» и иных {27} грязненьких полуопереток-полуфарсов, совсем не малороссийского жанра. Материальный успех сопутствовал малороссийским труппам очень редко.

### II

Серьезными и опасными конкурентами профессиональным труппам, игравшим в Томске, всегда были, есть и, вероятно, будут и впредь местные организации любителей драматического искусства.

Томск в этом отношении удивительный город — настолько он богат любителями как количественно, так, временами, и качественно.

Старейшей любительской организацией являлось «Томское драматическое общество», довольно интенсивно работавшее еще в 1885 г. Из любителей того времени следует отметить: Е. П. Пушкареву, Е. М. Буторину, О. К. Гортде-Грот, К. М. Пепеляева, А. П. Гудима, А. А. Цитович.

В течение 30‑летней своей деятельности драматическое общество пережило ряд междоусобиц и кризисов, бездействуя иногда по целому году; планомерность и систематичность в его работах отсутствовала, но благодаря почти постоянной наличности тех или иных даровитых сил, спектакли его доставляли публике немало удовольствия.

Проведение Великого Сибирского пути наводнило город железнодорожными служащими, из среды которых выделилось впоследствии много способных любителей.

В конце 90‑х годов сорганизовался и хорошо работал новый кружок при о‑ве попечения о начальном образовании.

{28} В начале 900‑х годов этот кружок преобразовался в «Комиссию по устройству народных развлечений», и дальнейшая деятельность этой комиссии является блестящей страницей в истории гор. Томска вообще.

Умелое руководство, опытные режиссеры, бесспорно талантливые исполнители, прекрасный репертуар, общедоступность мест на спектаклях — все это, вместе взятое, быстро завоевало симпатии публики.

Председателем комиссии, в лучшем периоде ее деятельности, был И. И. Бем, режиссерами — Л. К. Николаева, К. В. Корсак, Дубецкий, Дробинин, лучшими исполнителями: Л. И. Снежина-Рыбакова, А. Н. Терская-Болеславская, Е. М. Кузнецова, О. Г. Ольгина, В. О. Массалитинова (ныне артистка Императорского Малого театра), Л. К. Николаева, Е. В. Рябинина, г. Белявский, г. Воронцов, П. В. Шубкин-Мамонтов, Н. К. Богданович, Н. О. Массалитинов (ныне артист Московского Художественного театра), К. В. Корсак, В. Д. Кононов, В. В. Кумельский, А. А. Пушкарев, Диомидовский (ныне артист Московского театра Корша), А. Н. Уральский (ныне помощник режиссера Московского Художественного театра).

В 1905 г. общество попечения о начальном образовании было в административном порядке закрыто и комиссия по устройству народных развлечений перестала существовать.

В следующие годы число любителей все возрастало и за последние три-четыре сезона функционировало целых шесть любительских кружков: железнодорожного собрания, коммерческого, о‑ва ремесленников и др. Само собою разумеется, что при таком дроблении сил ни один кружок не добился должного художественного успеха; {29} кроме того, много прежних талантливых любителей покинули Томск, а новых сил, которые были бы столь же талантливыми, пока не появилось.

В 1909 г. драматическое общество преобразовалось в «литературно-музыкально-драматическое», расширило программу своей деятельности, но работало лишь в течение одного сезона.

Доминирующее положение занял за последнее время кружок любителей при железнодорожном собрании, богатый средствами и силами, но и он сумел продержаться на должной высоте недолго.

Много и бодро работает вот уже несколько лет «Общество народных развлечений», но, к сожалению, чисто художественная сторона его деятельности представляется малоценной.

Есть в Томске и теперь довольно хорошие и опытные любители-артисты: О. П. Петрова, Л. А. Невская, Ю. А. Познанская, В. Д. Кононов, П. В. Мамонтов, Х. В. Хрисанфов, В. С. Кондратенко и др., но нет между ними единения и мало они работают над своим художественным развитием. Давно нет в Томске и опытного, талантливого режиссера, который, может быть, сумел бы объединить любителей, направить их энергию и дарования в нужную сторону.

### III

Каковы же общие условия театрального дела в нашем городе?

Мы не даром останавливались на любителях, — их организации являются, по нашему твердому убеждению, {30} опасным конкурентом профессиональным артистическим труппам.

Не проходит ни одного праздника, когда бы не состоялся любительский спектакль, а то и два, и три, и четыре спектакля одновременно в разных концах города. Очень значительная часть публики привыкла к этим спектаклям, посещают их весьма охотно, и для каждого кружка почти всегда обеспечена своя собственная аудитория.

Но главным камнем преткновения для театральных предпринимателей в Томске является отсутствие специального театрального здания. В городе имеется несколько сцен: при Бесплатной библиотеке, при железнодорожном и коммерческом собраниях, при школе общества ремесленников, в здании Манежа о‑ва содействия физическому развитию, при Общественном собрании. Но первые пять сцен обычно бывают заняты любителями, остается, значит, сцена Общественного собрания.

Эта последняя мала, не оборудована и неудобна, как равно неудобен зрительный зал; парадный вид Собрания пугает ту публику, которая пошла бы в верхний ярус театра, и поэтому наиболее демократический класс населения — мелкие мещане, ремесленники, рабочие — не посещают развлечений, устраиваемых в Общественном собрании, предпочитая идти к любителям или в кинематографы, в цирк…

Самой существенной и неотложной задачей для томичей является, поэтому, постройка специального театрального здания. В городе, который имеет три высших учебных заведения, чуть не два десятка просветительных и благотворительных обществ и сто тысяч постоянных жителей, — конечно, должен быть театр.

{31} Мысли о постройке театра были, насколько нам известно, и у владельцев сгоревшего театра — наследников Королёвых, и у некоторых интеллигентных местных купцов, как, напр., у И. И. Смирнова, но почему-то мысли эти не облеклись в реальную форму и сколько-нибудь серьезной попытки в этом направлении сделано не было.

Но если частная инициатива не переходит в этом деле с плоскости бесплодных мечтаний на почву живого дела, то о постройке театра должно позаботиться городское самоуправление. С принципиальной точки зрения тут, несомненно, никакого разногласия ожидать нельзя, а для практического выполнения намеченной задачи нужные люди найдутся. В прошлом году в местных газетах шел уже спор о месте для театра, и у проф. Е. Л. Зубашева имеются на этот предмет обстоятельные и дельные соображения, которые он уже имел случай высказывать. Вся остановка — за деньгами, которых у города нет. Нам кажется, что местные капиталисты должны прийти в этом отношении на помощь городу, в полной уверенности, что их капитал будет реализован умело и что они в убытке не останутся.

*Г. Вяткин*

[1912 г.]

## **{****33}** Искусство и литература в Омске в 1922 г. (Обзор)

### Театр

1922 год в области искусства начался под знаком новой экономической политики. Омский Большой государственный театр, антрепренером коего в 1920 – 21 гг. являлось государство в лице сибнаробраза, с января 1922 г. был сдан коллективу артистов оперы и драмы. Началась халтура и дошло до того, что в гостеатре ставили «Иванова Павла» с арт. Боначичем в заглавной роли. Драматические спектакли чередовались с оперными и опереточными, но в драме не было и намека на ансамбль, и, пожалуй, единственным ярким спектаклем ее явился «Стакан воды» Скриба, с участием Аблова и Писаревой.

Антрепризу на 1922 – 23 г. губполитпросвет оставил за собой, и ему удалось, при очень трудных условиях, составить драматическую труппу, располагающую достаточными силами, какой в Омске давно не было. К сожалению, кровавая драма, разыгравшаяся между артистами {34} Пармским и Петровым, нанесла делу большой удар, ослабила труппу, сломала план работы. Идеологическую линию нового сезона нельзя назвать выдержанной, она поневоле приспособляется к нэпу, но все же она лучше и тверже, чем во всех других городах Сибири (достаточно сказать, что в Иркутском гостеатре идет «Шерлок Холмс» и некоторые другие пьесы, которых ни за что не допустил бы омский губполитпросвет).

В Малом театре во вторую половину прошлого сезона ставились спектакли типа миниатюр — драмы, фарсы, обозрения, сокращенные оперетки. Спектакли шли в сукнах, довольно убого, но отдельные исполнители, как, напр., Стрельская, Савельев, пользовались успехом. С осени в Малом театре обосновалась оперетка, в том составе, в каком она была летом в саду «Аквариум». Опереточный коллектив держится, можно сказать, на трех артистах: Чарской, Райском и Адамове, к которым в декабре присоединился Россов. Нэповская публика посещает оперетку довольно охотно. С большим успехом прошли в двадцатых числах декабря в этом театре два концерта известного тенора П. Словцова и Риоли-Словцовой.

Губернский показательный театр, руководимый Б. Рославлевым, работавший добросовестно, но бесталанно, весною распался (публика совсем не посещала его). Попытка окружной военной комиссии и артиста И. Комиссаржевского создать театр жанра «Летучей Мыши» потерпела неудачу — и художественную, и материальную — в самом начале и была быстро ликвидирована.

Рабочие окраины (Ленинск, Куломзино) хорошего театра почти не видали: артисты приезжали туда {35} халтурить. Лишь с осени в клубе имени Лобкова играет недурная драматическая труппа (антреприза Васина и Комиссаржевского), но репертуар оставляет желать много лучшего: культивируются «Петербургские трущобы» и прочая мещанская заваль.

### Музыка

Распад Сибирской государственной оперы, пользовавшейся заслуженным вниманием омской публики в 1920 – 21 годах, повлек за собою резкое падение музыкального дела: Омск лишился и симфонического оркестра, и очень ценных солистов — пианиста Медведева, скрипача Берлина и др. И в течение всего 1922 года в городе нельзя было составить даже удовлетворительного струнного квартета: не нашлось ни одного достаточно опытного виолончелиста!

Столь крупный прорыв музыкального фронта не заставил, однако, малодушно опустить руки, и — наряду со всякой концертной халтурой — минувший год дал нам несколько концертов более или менее выдержанных и содержательных. Музыкально-педагогический техникум и 2‑я муз. школа, несмотря на недостаток средств и слабое попечение о них наробраза, продолжали свою культурную деятельность: к концу года в них числилось до 300 учащихся, в том числе значительный процент детей рабочих и служащих, стипендиатов губнаробраза и других государственных и общественных учреждений и организаций. Ленинск имеет свою музыкальную школу, обслуживающую преимущественно железнодорожников.

{36} Неоднократные попытки ставить оперные спектакли силами нескольких отдельных оставшихся в Омске оперных артистов следует признать неудачными. Из крупных музыкальных гастролеров, если не считать вышеупомянутых Словцовых, Омск в минувшем году не посетил никто.

### Живопись

Центром изобразительного искусства в Омске в 1920 – 21 году был Сибирский художественно-промышленный институт. Но в минувшем году, в связи с НЭП, недостатком средств и другими независимыми от института причинами, деятельность его ослабла, и само учреждение подверглось целому ряду переформирований, в результате которых его положение к началу нового года все еще оставалось недостаточно устойчивым и прочным.

<Институт>[[2]](#endnote-3) располагал ценными <преподава>тельскими силами (из которых осенью выбыл, к сожалению, талантливый график Вл. Эттель, уехавший за границу) и выделил ряд несомненно способных учащихся — как в области чистой живописи, так и в области прикладного искусства: выставки ученических работ во многом радовали.

Несколько в стороне от художественного института стояли два заметных молодых художника из «левых» — Николай Мамонтов и Виктор Уфимцев (эта «левизна» и отколола их от института, работающего в рамках {37} академизма). Две выставки, устроенные этими художниками, дали кое-что интересное и яркое, но говорить о них, как о мастерах более или менее определившихся, не приходится: расцвет их творческой индивидуальности еще впереди.

### Литература

Литературная жизнь в Омске была довольно бедна. В начале года еще выходил литературно-художественный журнал «Искусство». Он пользовался некоторым вниманием даже за пределами Сибири и вызвал хорошие отзывы в «Правде» и других изданиях, но недостаток средств помешал продолжать дело, и весною журнал прекратил свое существование.

«Омская артель писателей и поэтов» в первую половину года работала интенсивно: почти еженедельно происходили собрания, с докладами, чтением собственных произведений и их критикой. При артели существовал также семинарий по изучению техники стиха, но летом и в последующие месяцы артель бездействовала — вследствие отсутствия средств и помещения и инертности членов. Нелепое убийство члена президиума артели Н. Калмыкова было тяжелым ударом для литературной молодежи Омска. Из молодых членов артели уже нашли себе литературное признание на страницах «Сибирских Огней» и др. журналов Леонид Мартынов, Н. Семенов, Е. Андреева, Кс. Львова.

{38} Радует рост литературных кружков в учебных заведениях, повышенное внимание к лекциям и докладам на литературные темы. Проделана организационная работа по изданию общестуденческого журнала. И есть данные предполагать, что литературная жизнь в Омске в наступающем году значительно оживится.

*Г. Вяткин*

[1922 г.]

## **{****40}** Искусство танцев и Екатерина Гельцер (К концерту Е. Гельцер 24 июня — в пользу омского общества друзей воздушного флота)

Искусство танцев — одно из древнейших. Оно проходит через всю историю человечества и это вполне понятно. Человеку дано выражать свои мысли и чувства не только словом, но и движением, жестом, взглядом.

Тело здорового человека красиво и гибко, его движения могут быть чрезвычайно разнообразны и выразительны, и естественно, что такую выразительность человек использовал в танцах.

Танцы — язык тела, безмолвная речь движений. Речь эта может в одинаковой степени выявлять и страсть, и ненависть, и борьбу, и тысячи их оттенков. Красоту и гибкость тела особенно любили древние греки; культ их богов — Аполлона и Диониса — был теснейшим образом связан с танцами, причем танцы были общенародны, коллективны, демократичны в лучшем смысле этого слова.

Дальнейшее развитие искусства танцев, в связи с общим ходом истории, привело к тому, что танцы стали в большинстве случаев легкомысленной забавой богатых {41} людей, придворным развлечением королей и феодалов. Оторванные от народной почвы, танцы измельчали, зачахли, выродились в бездушный, почти механический балет старого типа.

Этот старый балет, правда, высоко развил свою технику, но и техника его была узкой, односторонней: она сводилась к технике ног, к «стальному носку», к общей физической выносливости, позволяющей выделывать акробатические прыжки и фокусы. Внутренние переживания отсутствовали, все служило внешним показным эффектам, и балерины напоминали собою заводных кукол.

Начало 20‑го века явилось моментом возрождения балета. Гениальная Айседора Дункан играла в этом возрождении первую роль. Она обратила пристальное внимание на древнюю Грецию, этот неисчерпаемый источник здоровой красоты, мужества и силы. Долгие годы она изучала в музеях античные памятники, особенно древнегреческие вазы, где часто изображались античные танцы. Знакомилась она с культурными памятниками и других народов, и в результате — внесла в свои танцы лучшее, здоровое и светлое из искусства танцев прежних эпох. Она же раскрепостила балет от условностей и механизации, придала танцам психологическую осмысленность и художественную простоту, вдохнула в мертвые формы живую душу.

### \* \* \*

Екатерина Гельцер — гордость русского балета, наша северная звезда. Имя ее известно давно всему миру. И {42} только одна танцовщица могла бы с нею конкурировать — Айседора Дункан. Но они — не соперницы, они — союзницы. И каждая по-своему вдохновенна, и обе одинаково прекрасны.

Гельцер — дитя старой культуры, старого балета. Но вся ее артистическая деятельность была борьбой за освобождение от ига условностей и механизации, тяготевшего над балетным искусством. Силой своего таланта, творческой волей большой художницы она пробивала застывшие формы старого балета, как бабочка, готовая впервые взлететь, пробивает свой душный кокон. Техника артистки блестяща, но техника для нее не самоцель, как для большинства представительниц старого балета, а средство, и за каждым движением ее тела вы угадываете жизнь души, трепет переживаний…

Пишущий эти строки видел и танцы Дункан, и танцы Гельцер. И если первая раскрывала необъятные горизонты и наглядно убеждала, каким глубоким и серьезным может быть искусство танцев, то вторая волновала необычайной грацией, легкостью, красотой, и красота эта не была внешней, — нет, сквозь тонкий кружевной узор ее движений и поз прорывался пламенный и страстный язык сердца, крик самой жизни, которая хочет быть яркой и радостной. Выступления Гельцер — великий пир для глаз, для нашего художественного чувства вообще; это большой праздник здорового человеческого тела, частица той светлой гармонии будущего, для которого мы проделываем черную работу теперь.

*Г. Вяткин*

[1923 г.]

## **{****44}** Искусство и НЭП

Лет 60 тому назад виднейший немецкий музыкант и революционер Рихард Вагнер жестоко и справедливо высмеивал современное ему искусство.

Римляне имели бога Меркурия, покровителя торговли и плутовства, «бога пяти процентов». Этот пятипроцентный архиплут, по словам Вагнера, стал хозяином жизни и покорил себе искусство. «Истинная сущность современного искусства — индустрия, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечение для скучающих».

Революция очень неделикатно обошлась с почтенным Меркурием и с теми плутами, которым он покровительствовал: она вышвырнула их вон и освободила искусство от лап капитала. Она провозгласила искусство первостепенным фактором культуры, создающим внутреннюю природу человека и организующим чувство и волю масс.

Она заявила об этом почти теми же словами, какими в свое время высказался тот же Рихард Вагнер:

*— Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную* {45} *его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения. У него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть. Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть революция даст ему силу, искусство — красоту*.

Провести такой лозунг в жизнь, претворить его в плоть и кровь живого дела — значило бы одержать генеральную победу на культурном фронте. Этой победы мы еще не имеем и до нее еще далеко, ибо завоевания на культурном фронте происходят не днями и неделями, а годами и десятилетиями.

Попытки форсированного (ускоренного) продвижения в этой области были сделаны: вспомним некоторые достижения так называемого «театрального октября» (революционно-героический репертуар, массовые коллективные постановки, самодеятельность рабочих и красноармейских театров), широкий размах в организации художественных, музыкальных и иных студий, организационно-идеологическую работу пролеткультов и т. д.

При нормальных хозяйственно-экономических условиях все эти попытки, вероятно, оказались бы вполне жизнеспособными и в результате мы имели бы подлинный фундамент новой культуры, но в условиях блокады, голода и разрухи, в напряженной атмосфере еще продолжавшейся гражданской войны, этим попыткам не суждено было расцвесть.

Новая экономическая политика знаменует собою отступление и на культурном фронте — в области искусства. Но ведь это отступление, также как и в области политики, только тактическое: для хорошего прыжка {46} необходимо разбежаться, а для того, чтобы хорошо разбежаться, необходимо отойти назад.

Пусть неприятель, «бог пяти процентов» Меркурий со всеми его дельцами и плутами, истолковывает это отступление как свою победу, пусть мобилизует все свое подрумяненое войско из опереток, кафешантанов и домов терпимости и, подняв свой желтый флаг, идет на нас в атаку, — его усилия должны разбиться о нашу моральную и идейную стойкость.

И, прежде всего, мы должны и здесь, как и в политике, твердо сказать себе: вот на этой линии отступление кончается, и больше ни шагу назад. Еще год тому назад мы наступали, наступление не удалось, и мы перешли к обороне, которую никоим образом не должны выпустить из рук.

*Оборона и накопление сил — таков лозунг сегодняшнего дня на фронте искусства*.

Прежде всего, надо охранить рабочие кварталы, фабрично-заводские районы от вторжения туда желтого неприятеля: всяческой халтуры, танцулек, низкопробных кинопьес и т. п., дав взамен всего этого — на первых порах хотя бы только раз‑два в месяц — хороший концерт с пояснениями, содержательный спектакль, вечер спорта и физической культуры, вечер здорового смеха.

Далее всевозможное содействие культпроскомам молодежи в высших учебных заведениях и выпрямление линии их работы — вторая важная задача обороны. И дальше — борьба с беспринципной театральщиной и халтурой в клубах, борьба за доступность хорошей книги и театра и т. д.

{47} Оборона требует героизма меньше, чем наступление, но зато она требует больше зоркости, внимания, вдумчивости и выдержки. Там — порыв, дерзание, праздник взметнувшегося духа, здесь — медлительность и методичность, трудовые будни, черная работа по рытью окопов.

Накопление сил также совершенно необходимо, — партийных и беспартийных одинаково. Достаточно стоять на платформе октябрьских завоеваний, чтобы решительно отвергнуть желтый флаг и обороняться от тех, кто под этим флагом наступает.

НЭП в искусстве — ставка на стойких. Желтые тоже пытаются быть стойкими: посмотрите с каким усердием и ловкостью работают они руками и ногами, пробираясь во все щели и подворотни. Будем и зорки, и стойки.

Для них искусство — лавочка. Для нас оно — творческая мастерская человеческого духа, где куются великие ценности. Эти ценности надо защищать.

*— К обороне и накоплению сил!*

*Г. Вяткин*

[1922 г.]

## **{****49}** Театральные размышления (К вопросу об идеологическом и художественном оздоровлении зрелищ. — Печатается в порядке обсуждения)

*Театры и кинематографы не выдерживают нужной идеологической линии. На это есть свои причины, которые оспаривать не приходится. Тем не менее необходимо вести борьбу за оздоровление репертуара как в отношении идейном, так и в смысле художественном. Следует попытаться организовать особый репертуарный совет*.

Легко, конечно, сделать упрек нашему омскому гостеатру в том, что он не выдерживает той идеологической линии, какую, казалось, должен был бы проводить, находясь в руках губполитпросвета. Какая там «линия», когда он прыгает от Шекспира к «Двум подросткам» и от атеистического «Жреца Тарквиния» к идеалистически-христианскому «Отцу Сергию»!

Но на подобные упреки губполитпросвет может спокойно возразить, что именно «Два подростка» и «Отец Сергий» и делают сборы, т. е., иначе говоря, эти «нэпманские» пьесы и дают театру возможность существовать. Если б не эти уступки мещанско-обывательским вкусам, {50} театральное дело быстро бы прогорело, труппу пришлось бы распустить и тогда мы не видели бы ни Шекспира, ни «Жреца Тарквиния»… Из двух зол приходится выбирать меньшее, и губполитпросвет это и делает.

Вопрос можно поставить острее. Уж если говорить о невыдержанности идеологической линии, или вернее — о полном отсутствии ее, то нельзя не указать на кинематографы, которые широкая публика посещает гораздо охотнее, чем театры, и которые вследствие этого оказывают более сильное морально-разлагающее действие. Тут уж сплошное царство беспринципности, пинкертоновщины, а нередко и прямой пошлости, и, однако, все это допускается, как всегда и везде допускается то или иное неизбежное зло.

Почему же данное зло допускается? Да просто потому, что тот же кино «Гигант» приносит губполитпросвету десятки миллиардов ежемесячно чистого дохода, и эти деньги дают возможность развертывать политико-просветительскую работу чисто пролетарского характера: в клубах, в библиотеках, в рабочих районах и т. д., и вести политико-просветительную работу по тем или иным ударным кампаниям.

Вопрос, таким образом, сводится не столько к признанию нэпмановских пьес и картин, как неизбежного зла и временного компромисса, сколько к тому, чтобы уменьшить, насколько возможно, это зло, ограничить сферу его влияния. Это легче сделать в отношении кинематографа, ибо там публика все равно придет, какую картину не поставь. Поэтому там можно не ставить, например, такую полицейско-бандитскую нелепость, как «Неустрашимая», заменив ее пустым, но безвредным {51} «Камином» или еще чем-нибудь в этом роде. И гораздо труднее лавировать в репертуаре театральном. Между тем, это необходимо.

Если мы можем до некоторой степени закрывать глаза на малый театр, специально для нэпманов существующий и находящийся в аренде у частных лиц, то никоим образом не можем допустить этого по отношению к большому театру, как предприятию государственному и непосредственно руководимому губполитпросветом. Мы не знаем, как и кто вырабатывает репертуар гостеатра, но для нас, несомненно, одно: большой вдумчивости в этой работе не чувствуется, все проводится как-то наспех. Теперь сезон подходит к концу и говорить об этом уже поздно, но надо учесть опыт этого сезона — для того, чтобы избежать подобных явлений в будущем.

Наиболее рациональным выходом из положения является, по нашему мнению, организация особого репертуарного совета, куда входили бы представители агитационно-пропагандистского отдела губкома РКП, губполитпросвета и режиссерской коллегии, а также представители печати. Можно предоставить этому репертуарному совету и право кооптации других заинтересованных учреждений и сведущих лиц. Само собою разумеется, что совет должен будет, также как и нынешние руководители, считаться с материальными, художественными и техническими возможностями, и ему также придется делать некоторые уступки НЭПу, но тогда, конечно, эти уступки будут меньше. Можно будет также сделать попытку соответствующего изменения цен: на «Отца Сергия» или на «Двух подростков» ставить цены в два раза больше, чем на Шекспира или на «Жреца Тарквиния».

{52} Репертуарному совету придется вести борьбу не только за чистоту собственной идеологической линии, но и за известное достоинство линии художественной. Государственный театр, как таковой, должен будет отказаться от драматической макулатуры. Пусть в виде исключения допускаются пьесы не художественные, т. е. не имеющие художественных достоинств, но не может допускаться постановка пьес антихудожественных, имеющих явно спекулятивный характер вроде переделки «Анны Карениной». На недавней постановке этой варварской переделки пишущий эти строки слышал такой диалог каких-то двух девиц:

— Ты читала «Анну Каренину»?

— Нет. Потому-то и пошла на спектакль. Ты знаешь, какая это толстая книга, надо читать целый месяц. А здесь все в один вечер!

Помогать зрителям воспринимать таким путем гениальные произведения литературы — не дело государственного театра. И подобному нездоровому уклону придется противопоставить нечто более сознательное и разумное, пытаясь воспитывать зрителей, поднимая их вкус хотя бы до некоторого художественного минимума.

Не предрешая деталей будущей руководящей работы репертуарного совета или ему подобного органа, мы считаем не лишним поставить на очередь вопрос об идеологическом и художественном оздоровлении наших зрелищ вообще, ибо это есть один из существенных вопросов нашего культурного строительства…

*Г. Вяткин*

[1923 г.]

## **{****54}** Столетний юбилей А. Н. Островского

Сегодня, 13 апреля, исполнилось 100 лет со дня рождения знаменитого русского писателя — драматурга Александра Николаевича Островского.

Сегодня же в Москве происходит торжественная закладка памятника этому писателю, сооружаемого по инициативе Народного комиссариата просвещения.

{55} Почему пролетариат ставит памятник Островскому и широко, по всей республике, чествует его память? Что связывает этого старого писателя, деятеля сороковых-семидесятых годов прошлого столетия, с нашей революционной современностью? На эти вопросы мы и постараемся ответить в данной статье.

Островский — сын чиновника, впоследствии адвоката. Учился в гимназии, потом в университете. Жил, главным образом в Москве, в той ее части, которая называется Замоскворечьем, и где обитали преимущественно те самые купцы, которых он потом изображал в своих пьесах. Университета Островский не окончил, ушел со второго курса юридического факультета, и поступил на службу. Служил сначала 2 года в Московском Совестном суде, потом несколько лет в коммерческом суде, и вот эта-то служба и дала ему богатейший материал для его литературных произведений. В названных судах разбирались семейные дела (споры родителей и сыновей, столкновения между супругами и т. п.) и коммерческие (о торговой несостоятельности, об обходе законов кредиторами и ростовщиками и т. д.). Иначе говоря, в этих судах перед глазами Островского проходила сама русская жизнь того времени в двух главнейших ее направлениях: в области семейного быта, бесправия женщин, униженного положения младших перед старшими — с одной стороны, и в области неограниченного владычества капитала, в жертву которому приносилась и свобода, и честь, и любовь — с другой.

Власть старого рабского быта и власть капитала — вот основные темы почти всех произведений писателя. {56} Эти два явления русской жизни, чрезвычайно характерные для тогдашней эпохи, всецело, можно сказать, захватили внимание Островского, он внимательно присматривался к ним, изучая их, освещал их светом своего художнического прозрения — и блестящим образом, как никто в русской литературе, вывел на свет все это темное царство самодуров, насильников, ростовщиков, взяточников, мошенников и их бесчисленных жертв, то забитых и покорных, то пытающихся протестовать и бороться…

Островский жил долго, его неутомимая писательская деятельность продлилась сорок лет. Им написано около пятидесяти пьес, большинство которых и до сих пор не сходят с репертуара, и кажется, не найдется во всей России такого уголка, где бы в театре или в клубе не ставили пьес Островского. Кто не знает его «Бедность не порок», «Гроза», «Свои люди — сочтемся», «Не все коту масленица», «Волки и овцы», «Доходное место», «Без вины виноватые», «Бесприданница» — эти лучшие произведения нашего писателя в течение целого полустолетия сотни и тысячи раз проходили перед взорами самой разнообразной публики, и может быть незаметно, но верно делали свое дело: помогали росту гражданского самосознания, раскрывали глаза масс на ужас старых порядков, рождали жажду иной жизни — разумной и свободной. В этом — главное и бесспорное значение Островского, его общественная роль, его связь с нашей раскрепощающей эпохой.

Велик Островский и как художник слова. Неописуемо цветистое богатство его языка, сложный и пестрый узор его словесного рисунка, замечательна выпуклость {57} его художественных образов, меткость его определений, сила его обличающих речей и, наконец, обаятельная мягкость, красота и задушевность его лирики (весенняя сказка «Снегурочка», на текст которой написана музыка Чайковским и Римским-Корсаковым). Все это, взятое вместе, послужило причиной того, что Островский стал центральной фигурой русского театра вообще, его пьесами определялись дальнейшие пути театрального дела в России, а работа Островского, как практического театрального деятеля и как создателя первой театральной школы в России, навсегда связала его имя со всеми дальнейшими успехами нашего театра.

Ограничиваясь этой краткой статьей, напоминаем читателям, что всестороннее освещение жизни и творчества великого драматурга будет дано на специальных юбилейных вечерах, устраиваемых в эти дни Омской организацией работников науки, литературы и искусств.

*Г. Вяткин*

[1923 г.]

## **{****59}** У В. Ф. Комиссаржевской

Желание поговорить с Верой Федоровной — вполне естественно и понятно, особенно теперь, после четырехмесячного ее турне по нашей огромной окраине и лучшим городам Дальнего Востока.

Пишущий эти строки воспользовался любезным разрешением Веры Федоровны посетить ее и считает приятным долгом поделиться своими впечатлениями с публикой, которой, несомненно, интересно почти все, касающееся жизни и деятельности талантливой артистки.

Вера Федоровна выглядит несколько утомленной, но в больших беспокойных глазах ее то же выражение живой и глубокой души, которое так захватывает на сцене.

На наш вопрос о поездке по Сибири, о впечатлениях от природы и людей Вера Федоровна ответила:

— Я очень довольна поездкой… Природа Сибири мне нравится: много простора и солнца. Особенно красив Байкал, его берега напоминают мне Норвегию, норвежские фьорды. Из городов мне больше других понравился Владивосток. Между прочим, была в окрестностях {60} некоторых городов и была поражена красотой сибирской природы. Тут, около Томска, прелестная местность Басандайка, куда я ездила на днях…

— А наши сибирские театры?

— Хорош театр только в Иркутске. В большинстве других городов здания театров приспособлены собственно для цирка, плохи декорации и обстановка, удобств никаких. Ну, а что касается публики, то она у вас, в Сибири, как и везде, разная. Меня лично принимали везде хорошо, но, несмотря на это, чувствовалась разница: в одних городах, например, в Иркутске и Хабаровске, публика слушает чутко, вдумчиво; в других же пунктах этого не замечалось. В общем, я выношу от Сибири светлое впечатление, и в будущем году буду рада приехать и непременно приеду сюда опять. Летом отдохну, а с осени начну работать в провинции запада и юга европейской России, в феврале будущего года проеду в Туркестанскую область, а оттуда в Омск, Томск, Иркутск и дальше. В Томске буду, вероятно, в начале Великого поста. Приеду с новыми артистами своей труппы, с новым репертуаром. Привезу также собственные декорации и, по возможности, всю обстановку. Репертуар будет состоять из Островского, Зудермана, Ибсена, Кнута Гамсуна («У врат царства» и «Драма жизни») и может быть удастся поставить одну пьесу Оскара Уайльда.

На вопрос о мнении Веры Федоровны по поводу переживаемого современным театром идейного и художественного кризиса Вера Федоровна сказала следующее:

— Да, театр в настоящее время переживает особенно интенсивный период исканий. Старое умирает, а нового еще нет. Приходится искать, нащупывать почву и {61} пытаться отчасти возрождать седую старину; например, в прошлом сезоне я поставила в своем петербургском театре одну пьесу эпохи старого немецкого романтизма; в этой пьесе меня прельстило дыхание наивной свежести той эпохи, — свежести, которая хоть бы немножко порадовала нас, людей нашего времени, когда вообще мучительно жить… С другой стороны, в современный репертуар, если он серьезен, неизбежно должны войти корифеи новейшей литературы. Неодолимые препятствия делает в театральных попытках цензура, которая, например, запретила мне ставить «Саломею» Уайльда после двух месяцев нашей лихорадочно-напряженной работы, после генеральной репетиции… Очень серьезного внимания из театральной жизни заслуживает Московский Художественный театр, идеально поставивший пьесы такого тонкого и обаятельного художника, как Чехов. Но и в этом театре уже начинает исчезать прежняя гармония; порою, как в «Драме жизни», чувствуется отсутствие единства и стройности; порою, как в «Синей птице», очаровываешься постановкой, но не чувствуешь глубины и внутренней силы…

*Георгий В*.

[1909 г.]

## **{****63}** Последние дни В. Ф. Комиссаржевской (Беседа с П. А. Рудиным)

К тому, что любишь, с чем чувствуешь себя связанным лучшими струнами души, хочется возвращаться вновь и вновь. Мы любим Комиссаржевскую, мы — все, кто знал ее, кто видел ее, для кого горели вдохновением ее необыкновенные, изумительные глаза. И хотя прошло уже более полгода со дня ее смерти, но мы все еще не можем примириться с мыслью о том, что ее уже нет и что никогда больше люди ее не увидят: так ярко стоит она в нашей памяти, так глубоко запал ее образ в наши сердца.

Пользуясь временным пребыванием в Томске ближайшего сотрудника покойной Веры Федоровны и свидетеля последних дней ее жизни — П. А. Рудина, мы обратились к нему с просьбой рассказать нам о ней, о ее болезни и смерти и о ее последних переживаниях. Результатами нашей беседы мы и намерены поделиться с читателями в настоящей статье, тем более, что появлявшиеся в печати сведения о Вере Федоровне нередко были не полны, не верны и разноречивы.

### **{****64}** \* \* \*

Поездка покойной артистки по провинции была сплошным триумфальным шествием. Чистый доход исчислялся десятками тысяч рублей, художественный успех был также очень высок, и когда труппа приехала в Самарканд, а затем в Ташкент, настроение у всех было бодрое, хорошее…

Вера Федоровна, очень жизнерадостная и как-то вся помолодевшая, восторженно мечтала о своей будущей школе искусств, на которую хотела отдать весь чистый доход от поездки; горячо говорила о том, как пригласит она для этой школы талантливых артистов, художников, писателей, музыкантов, как ежегодно будет выписывать на определенный срок Айседору Дункан для преподавания пластики и танцев, и какое великолепное здание построит она для школы, с огромными окнами, с высокими строгими колоннами, с массой цветов.

Эти мысли захватывали Веру Федоровну и волновали, как ничто, они приподнимали ее настроение, она молодела от них и видела в их осуществлении цель и утешение своей жизни.

По приезде в Самарканд, Веру Федоровну очень заинтересовала бытовая сторона среднеазиатской жизни, обычаи и обряды сартов, обстановка их жизни, их искусство в выделке ковров. И в сопровождении некоторых членов своей труппы, она целыми часами бродила по сартовским домам, лавочкам, базарам, мечетям, восхищаясь, как ребенок, наиболее интересными явлениями местной жизни.

{65} — Знаете, — говорила она своим товарищам, — в своей петербургской квартире я устрою себе сартовскую комнату, и в ней будут вот эти ковры…

Приехали в Ташкент. И не прошло и нескольких дней, как шесть человек артистов лежали в оспе. Первым заболел театральный парикмахер, потом артист Подгорный и остальные.

27 января с утра Вера Федоровна почувствовала головную боль. Несмотря на это, она поехала на один званый обед, оттуда на сартовский базар, где опять рылась в коврах и других местных кустарных изделиях. А за два часа до спектакля обратились к управляющему труппой Рудину со словами:

— Павел Анатольевич, мне что-то нездоровится.

На спектакль однако, поехала. Шел «Бой бабочек»; она играла Розу. После 3‑го акта температура у нее поднялась до 39, а в гостиницу она возвратилась уже совершенно больной.

28‑го врач определил оспу, а 29‑го больную перевезли из гостиницы на частную квартиру, к другу детства Веры Федоровны — податному инспектору Фрей. С ней постоянно находилась ее подруга Кистенева, фрейлин-камеристка, артист Зонов и сестра милосердия, кроме того трижды в день заходил управляющий труппой Рудин. Уход за больной артисткой был идеальный.

— Господа, оставьте меня, — говорила она, — я крепкая, сильная, справлюсь с болезнью сама… А ведь у нас еще шесть человек больных, вы о них позаботитесь… Ну, как они себя чувствуют? Не лучше ли им? А может быть хуже? Ну, скажите же, хуже?

{66} На третий день болезни она обратилась к доктору и сказала:

— Я, доктор, обладаю сильной выносливой натурой, и сердце у меня здорово. Скажите, не стесняйтесь: опасно мое положение?

— Нет, — ответил врач, — я уверен, через неделю или две вы будете здоровы.

— Честное слово?

— Честное слово.

Вера Федоровна успокоилась. До 7 февраля процесс шел нормально.

7‑го утром Вера Федоровна проснулась со светлым, жизнерадостным настроением и так чувствовала себя в продолжение нескольких часов:

— Мне хорошо, мне хочется улыбаться, — говорила она, — я видела прекрасный сон: снился Антон Павлович [Чехов], мы с ним так хорошо разговаривали.

И несколько раз в этот день, вся сияя улыбкой тихой радости, она повторяла:

— Я видела Антона Павловича. Какой прекрасный сон…

Вечером началось осложнение в почках. И улыбка на лице Веры Федоровны сменилась выражением боли и тоски, она начала стонать, метаться…

9‑го собрали консилиум, и он пришел к страшному заключению:

— Спасти ее может только чудо.

{67} Чуда не случилось. Вспыхнуло заражение крови, угасла последняя надежда. Больная металась в беспамятстве, с искаженным от муки лицом.

Пригласили священника. И, — странное совпадение, — священник произнес последнее слово молитвы, и в этот же самый момент Вера Федоровна вздохнула в последний раз глубоким вздохом облегчения.

На наш вопрос о том, было ли у Веры Федоровны предчувствие смерти, г. Рудин ответил так:

— Какого-либо определенного предчувствия не было, но мысли о смерти вообще были. Помню, за несколько дней до болезни, мы, т. е. Вера Федоровна, я и еще несколько артистов, сидели в номере гостиницы. Было часа три дня, да и день-то был светлый, и вдруг совсем неожиданно вспыхнула электрическая люстра. Вера Федоровна вздрогнула, побледнела и попросила немедленно погасить люстру:

— Такой свет днем напоминает мне покойника, — испуганно сказала она.

Как-то раз, тоже незадолго до болезни, Вера Федоровна сказала:

— Никак не могу представить себе своей смерти: так хочется жить, работать. Да и вообще, что такое смерть, есть ли смерть?

— Мне кажется, — задумчиво прибавил наш собеседник, — Вера Федоровна была религиозна в лучшем смысле этого слова, но это у нее не проявлялось внешне, это в ней просто чувствовалось. Очень большое, великое значение придавала она человеческому духу, силе человеческого разума и чувства; но, преклоняясь перед {68} человеческим гением, она вместе с тем верила во что-то еще более высшее, разумное и доброе, и нередко говорила о Высшем Вечном Духе, в которого она глубоко верила и которому тайно молилась.

*Г. Вяткин*

[1910 г.]

# **{****70}** Столичные письма (отдельные материалы из авторской колонки)

## **{****71}** Столичные письма I. В Художественном театре

Самым крупным событием в литературно-художественной жизни Москвы является последнее слово Художественного театра: постановка отрывков из романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Об этом говорит вся Москва, об этом пишутся и читаются десятки статей, рефератов, лекций, а интерес к самому роману поднялся до такой степени, что ни в одной библиотеке нет свободного экземпляра «Братьев Карамазовых». Куда бы вы ни пришли, в общественное учреждение или в частный дом, везде услышите споры на тему о Карамазовых и о постановке их на сцене Художественного театра. Споры горячие, неистовые, доходящие до крика, и в них два главных течения: одно обвиняет театр в том, что он не имел права инсценировать этот роман, и в том, что он сделал это неосторожно, неудачно; другое оправдывает смелую попытку театра и находит, что он блестяще иллюстрировал лучшее создание Достоевского.

{72} Вполне понятно поэтому то чувство нетерпеливого интереса, с каким я входил в театр на представление «Карамазовых». То же нетерпение я наблюдал и в публике, особенно среди молодежи.

И одна большая заслуга Художественного театра была для меня уже ясна, это — повышенный интерес самых разнообразных слоев публики к роману Достоевского. В самом деле, ведь многие из нас или совсем не читали «Карамазовых» или читали в ранней юности и теперь едва помнят лишь отдельные места, страницы, фразы, а между тем эта вещь является едва ли не самой глубокой и самой близкой нам по духу во всей отечественной литературе…

Спектакль идет два вечера кряду: в первый вечер входят первые восемь книг романа, во второй — остальные четыре книги. Несколько сцен, — например, все сцены со старцем Зосимой и сцена с рассказом Ивана о Великом Инквизиторе, — не разрешены драматической цензурой.

Собственно говоря, спектакль представляет собой вовсе не переделку «Карамазовых», а лишь иллюстрации к роману, «отрывки», как написано в афишах, и только с этой точки зрения нужно зрителю идти в театр, если он хочет получить высокое эстетическое наслаждение.

Ровно в 8 часов раздается первый звонок, зрительный зал уже полон. Одна пятая часть сцены (в длину) занята трибуной для чтеца, сопровождающего представление. После третьего звонка медленно гаснет электричество, за трибуной появляется чтец (артист Звонцев). Красивым, глубоким басом он читает вступление так вдумчиво и ясно, что, кажется, можно различать отдельные звуки, а не только слова и фразы. Во время чтения {73} занавес закрыт. Когда он кончает, занавес отдергивается и начинаются сцены. Действие все время идет без декораций на широком сером фоне, окраска которого в каждой сцене меняется соответственно освещению. Но отсутствие декораций искупается талантливой игрой, а объясняется желанием фиксировать внимание зрителя всецело на внутренних психологических переживаниях, давая место лишь самым необходимым, наиболее характерным внешним штрихам; так следует по Достоевскому, — ведь и в самом романе автор почти ни разу не останавливается подробно на описаниях обстановки или природы, а весь сосредотачивается на психологическом анализе.

Однако, те, если можно так выразиться, «кусочки обстановки» которые дает в «Карамазовых» Художественный театр, изумительны. Вот несколько примеров: в картине третьей — на сцене только один предмет: погнувшаяся старая ракита. Больше ничего. Но эта ракита так великолепно сделана, так покачиваются под ветром ее темные подернутые мхом ветви, что кажется, будто она и в самом деле живая. В картине девятой — на сцене тоже только один предмет: ворота карамазовского дома. Но они точно выхвачены из шестидесятых годов: с трещинами, с пылью, с облезшей краской, и на них играют лучи заходящего солнца, — разве это не хорошо? Или в картине семнадцатой: на фоне зимней ночи пустынный перекресток окраины города, узенькие перила расшатанного мостика, горит тусклый, грязный керосиновый фонарь и в полосе его света — блестит снежок. Но за этой небольшой картинкой зритель чувствует и пустынную улицу, и легкий холодок зимней ночи, и просто провинциальную тоску. Говоря теоретически, Художественный {74} театр дает в той или иной сцене одну точку или линию, в которой тонко и остроумно концентрирует в сущности целый узор, целую картину. Эта сжатость, этот своего рода лаконизм декоративно-обстановочной стороны хорош еще тем, что он не допускает того, чтобы внимание зрителя разбрасывалось, расплывалось, а, следовательно, и ослабевало.

Что касается исполнения сцен, то его размахом и глубиной совершенно затушевывается и заслоняется отсутствие декораций в их трафаретном смысле. Живая, страдающая человеческая личность выпрямляется во весь свой рост и захватывает волю зрителя. Правда, не все персонажи вполне удачны: несколько бледен Алеша (Готовцев), неглубока Катерина Ивановна (Гзовская), немножко утрирован тип отца Карамазова (Лужский). Зато остальные, и главные, и второстепенные, и самые незначительные действующие лица, воссозданы столь умно, чутко, проникновенно, что, раз запавши в память, они остаются в ней навсегда, и уже невозможно будет думать о Карамазовых вне образов, данных Художественным театром. Трудно сказать, кто играет сильнее: у одних артистов, например, у Москвина (Снегирев-отец) преобладает техника над чувством, «нутром», у других, как, например, у Леонидова (Митя Карамазов), чувство, «нутро» доминирует над техникой, но впечатление от игры того и другого одинаково потрясающее, одинаково вызывающее слезы на глаза даже самых уравновешенных зрителей. Я употребляю термин «игра», но сознаю, что он здесь неуместен, ибо то, что дают талантливейшие артисты Художественного театра, есть уже не игра, в обычном значении этого слова, а крайнее творческое достижение, перевоплощение. Оно сказывается не {75} только у крупных персонажей, но и у самых незначительных действующих лиц. Например, роль Илюши Снегирева сведена в сценах всего лишь к двум-трем фразам, но та поза, в которой лежит Илюша на кровати, тот взгляд, которым он смотрит на отца и на Алешу — говорят о его тяжелой драме гораздо больше, чем иной актер сказал бы длинной ролью на протяжении пяти актов: молча, одним только взглядом, Илюша заставляет зрителя содрогнуться от боли… Таково действие постоянно соединяющихся в Художественном театре двух сил: индивидуального дарования и силы режиссерского ума, чуткости, проникновенности. Иначе театру не удалось бы создать такие сочные, полные, блестящие по экспрессии и отделке образы Снегирева-отца (Москвин), Мити (Леонидов), Ивана (Качалов), Грушеньки (Германова), Смердякова (Воронов) и др.

Общее впечатление от постановки «Карамазовых» — сильное до боли, до ужаса, именно такое, какое способен производить «жестокий талант» Достоевского. Театр напомнил нам, как бесконечно велик гений этого недостаточно оцененного писателя, так трогательно, в лице Раскольникова, поклонившегося всему человеческому страданию. Но ужас от «Карамазовых» это не ужас отчаяния и безысходности, а ужас той бездонной душевной глубины, на которую увлекает Достоевский, а теперь вместе с ним и Художественный театр. Невольно вспоминаются оправдывающие этот ужас замечательные слова Овсянико-Куликовского: «Достоевский потому так смело выводил на сцену жалкие и страшные фигуры, всякого рода душевные язвы, что умел или признавал за собой умение произносить над ними высший суд. Он видел Божью искру в самом падшем и извращенном человеке; он следил {76} за малейшею вспышкою этой искры и прозревал черты душевной красоты в тех явлениях, к которым мы привыкли относиться с презрением, насмешкой или отвращением. За проблески этой красоты, открываемые им под безобразной и отвратительной внешностью, он прощал людей и любил их. Эта нежная и высокая гуманность может быть названа его музою, и она-то давала ему то мерило добра и зла, с которым он спускался в самые страшные душевные бездны».

Кроме «Братьев Карамазовых» Художественный театр ставит в нынешнем сезоне новую пьесу Кнута Гамсуна «В когтях жизни» и новую пьесу Юшкевича «Miserere». Из прежних постановок возобновляются: «На дне» Горького и «Три сестры» Чехова, причем в обеих этих вещах выступает в крупных ролях (Сатин и Соленый) артист Массалитинов, несколько лет назад с успехом игравший в Томске среди любителей. Вообще, как говорят здесь, Художественный театр предполагает дать ход молодым своим силам, среди которых есть несомненно новые крупные таланты. Например, в «Карамазовых» впервые выступил (в роли Смердякова) совсем юный артист Воронов и провел роль с таким изумительным мастерством, что сразу приобрел себе имя.

Отношение публики к театру все то же, полное любви и уважения, и доверия, — я разумею наиболее интеллигентную и чуткую публику. Билеты берутся по-прежнему нарасхват, еще задолго до спектакля, а в самом театре публика ведет себя удивительно деликатно, {77} серьезно и вдумчиво: художественники сумели ее дисциплинировать, сумели внушить, что театр — не забава, не развлечение, а прекрасный храм, в который нужно входить благоговейно с открытым сердцем.

*Г. Вяткин*

Москва, 6 ноября.

[1910 г.]

## **{****79}** Столичные письма В литературно-художественном кружке: доклады Овсянико-Куликовского и Сергея Глаголя. — В Художественном театре: пьеса Юшкевича «Miserere»

При открытии деятельности московского литературно-художественного кружка в нынешнем сезоне публике было объявлено, что на литературные собеседования кружка будет ныне обращено дирекцией особое внимание и будут приняты все меры к тому, чтобы эти вечера проходили вполне интересно. И, надо отдать справедливость руководителям кружка, — устраиваемые по вторникам литературные собеседования в нынешнем году, сравнительно с прошлогодними, значительно интереснее как по авторитетным именам докладчиков, так и по самим темам докладов.

Последние два вторника были заняты докладами: академика Д. Н. Овсянико-Куликовского на тему: «Психология национальности», и небезызвестного журналиста Сергея Глаголя на тему: «Искусство и действительность».

{80} Доклад Овсянико-Куликовского состоялся при необычайном наплыве публики; за полчаса до начала зал кружка был уже переполнен, и многим пришлось за неимением мест уйти обратно: популярность почтенного писателя как талантливого психолога-критика, и острая, можно сказать, злободневная тема его доклада сделали свое дело.

Появление писателя на трибуне публика приветствовала дружными продолжительными аплодисментами, и вся его речь была прослушана с напряженным вниманием. Публике, видимо, понравилась и самая манера его речи: непринужденная, живая, богатая мимикой и жестами.

Главные тезисы доклада «О психологии национальности» сводятся к следующему. Понятие национальности у нас нередко смешивают с понятием нации, между тем как эти понятия существенно различны. Нация — понятие собирательное, как, например, лес, стадо, т. е. так или иначе организованное целое. Национальность — это отвлеченное понятие, это обобщение, суммирование психических признаков, характерных черт нации, которыми одна масса людей отличается от другой. Между национальностью и языком всегда существует таинственная связь, язык есть проводник национальности, независимо от расы и племени. Расу нельзя изменить, национальность можно не только изменять, но даже совмещать; например, чехи в Праге совмещают в себе две национальности: немецкую и чешскую, так же и малороссы в России совмещают в себе две национальности: украинскую и общерусскую. Если мы разделим изучение человеческой психики на три области, — мысли, чувства и {81} воли, — то увидим, что национальность принадлежит к сфере интеллектуальной и волевой, но отнюдь не к сфере чувств. Проследим это на примерах, пойдем по трем путям: от ребенка к взрослому, от идиота к гению, от дикаря к культурному человеку. Ребенок имеет расу, но не имеет национальности, которая приходит с возрастом, с сознанием, с развитием и образованием, и которая находится прежде всего в зависимости от языка и от той нации, в какой данный субъект живет. Идиот, как и ребенок, национальности не имеет и является, так сказать, ярким космополитическим типом; дальше, через слабоумие и через обыкновенный ум среднего человека национальность идет, повышаясь и углубляясь, и, наконец, в гении, — у художников, мыслителей и государственных людей, — проявляется чрезвычайно ярко. Элемент чувства, как уже было сказано выше, в психологию национальности не входит, и это можно доказать следующими простыми соображениями: на верхах интеллектуальной сферы мы находим работу гения, а на верхах чувства — аффекты, всепоглощающие страсти честолюбия, корыстолюбия, любви, ненависти… Взяв эти крайние проявления сферы чувств, мы видим, что они общечеловечны, космополитичны. Спустимся к обыкновенным эмоциям: англичанин побледнеет от страха так же, как русский, а француз, немец, швед, солгав, так же покраснеют, как китаец, японец. Итак, национальность слагается из элементов интеллектуального (главным образом) и волевого (в значительно меньшей степени), чувство в нее не входит, хотя она может быть и часто бывает предметом чувства, например, любви или ненависти. Словом, национальность есть особый психический элемент, явившийся следствием культуры, величина переменная, меняющаяся от {82} возраста, развития, условий жизни; она есть понятие чисто формальное и в ней всегда существенна именно форма, охватывающая лишь склад ума и, отчасти, воли, но не их продукты.

На все эти безусловно интересные и оригинальные положения Овсянико-Куликовского горячо и сильно возражал Н. А. Бердяев. Оппонент оказался на диаметрально противоположной точке зрения: в психологии национальности, — говорил он, — доминирует не интеллектуальная сторона, а волевая и эмоциональная, и логика национальной борьбы есть, прежде всего, логика страстей. Национальность — понятие вовсе не отвлеченное, она не бескровна и не бесплотна. Интеллектуалистическая точка зрения вообще не может быть применима к национальности, в которой большую роль играет элемент иррациональный, метафизический, не подлежащий рассудочному анализу.

Н. А. Бердяеву, в свою очередь, возражал Овсянико-Куликовский. Я привык, — говорил он, — рассматривать психологию национальности главным образом с интеллектуальной стороны, потому что ведь воля в своих высших проявлениях (а следовательно, в данном вопросе) идет вслед за разумом, по следам его. Что же касается борьбы страстей в национальных столкновениях, остроты этих страстей и разгара их, то это уже ненормальность, это уже болезнь, психопатология национальности.

Не менее интересным и более бурным явилось следующее собеседование литературно-художественного {83} кружка — по докладу Сергея Глаголя: «Искусство и действительность».

Из известных писателей на этом собеседовании присутствовали: В. Вересаев, Бор. Зайцев, Скиталец, Серафимович и недавно приехавший в Москву Семен Юшкевич, пьеса которого «Miserere» идет теперь на сцене Художественного театра, вызывая оживленные споры и толки…

Свой доклад на старую и вечно новую тему о взаимоотношениях искусства и действительности Сергей Глаголь начал анализом знаменитой диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», написанной полстолетия тому назад и имевшей такое огромное влияние на русскую общественную мысль последующего времени. Чернышевский, как известно, отдает преимущество живой жизни, а не искусству, провозглашает примат действительности над искусством («образы поэзии, — писал Чернышевский, — всегда слабы и неполны в сравнении с действительными лицами»). Диссертация Чернышевского была отражением тогдашних взглядов передового русского общества, имела большой успех, и очень долго это общество жило, затуманенное эстетической теорией Чернышевского. С нашей точки зрения, — продолжал докладчик, — положения этой теории шатки и неверны. Положительное значение диссертации лишь в том, что она все-таки ставит искусство на важное место, отводит ему почтенную роль. Что такое искусство? Это, прежде всего, способ познания сути вещей, гораздо более действительный, чем рациональное мышление. Зеркало искусства отражает только ту сторону действительности, которая действует на нас эмоционально, а в жизни дорогá именно эмоциональная {84} сторона, ибо жизнь мы берем главным образом и прежде всего чувством, а не мыслью. Искусство может отражать действительность чрезвычайно многогранно и разнообразно, насколько многогранны и разнообразны сами люди и весь живой мир; и нередко преображенная в искусстве жизнь даже прекраснее и ценнее той действительности, убогой, иногда и слишком жалкой, которая представляется нашему разуму. Заключительную часть своего доклада Сергей Глаголь посвятил вопросу о свободе творчества и разрешил его в том смысле, что художник не может быть свободен от внутреннего суда над своими творениями, от права своей совести ставить *veto* над теми своими произведениями, которые могут сыграть в общественной жизни отрицательную роль. С этой точки зрения докладчик счел нужным бросить резкий упрек автору пьесы «Miserere» Юшкевичу, а также и Художественному театру за то, что они дали публике пьесу, слишком мрачно твердящую об ужасах жизни, о невыносимой тяжести существования современного человека, когда и без того вокруг нас бездна слез и горя и десятки, сотни, тысячи самоубийств… «Мы слишком устали от пессимизма и нытья, молодежь наша изнывает и томится в безверии и тоске, и нужны нам не похоронные пьесы вроде “Miserere”, — заканчивает Сергей Глаголь, — а бодрые и страстные призывы к жизни, к созданию новых, лучших форм ее. Я не отрицаю того, что эта пьеса Юшкевича талантлива и достойна постановки Художественного театра, но я протестую против сгущения мрачных красок и несвоевременности постановки!»

Докладчик сходит с трибуны. Публика аплодирует. Аплодирует и Юшкевич, сидящий рядом со своей супругой, в первом ряду кресел. Через пять минут Сергей {85} Глаголь и Юшкевич встречаются в коридоре и, окруженные публикой, вступают в спор.

— Принимаю ваш упрек, но только отчасти, — говорит, улыбаясь, Юшкевич. — Должен вам сказать, что, во-первых, пьеса пострадала от цензуры, исключившей целый ряд, так сказать, «бодрых» мест, а во-вторых, — и рецензенты, и публика не совсем верно поняли пьесу: я вовсе не проповедник самоубийств и не певец отчаяния.

После перерыва начались прения. Оппонировали докладчику Макс. Волошин, граф де‑ла‑Барт и Сергей Яблоновский. Первые двое дополнили доклад: Волошин указал, что, руководствуясь принципом невмешательства в жизнь, художник не может создать ничего ценного; искусство выше жизни и при его помощи художник должен просветлять жизнь и преображать ее; граф де‑ла‑Барт остановился на вопросе о свободе творчества и путем примеров из истории западной литературы показал, что полному проявлению свободы творчества мешает значительное подчинение художественной традиции, с которым художник сжился и которое глубоко воспринял воспитанием на предшествующих образцовых художниках. Сергей Яблоновский резко обрушился на Юшкевича и его «Miserere» с точки зрения необходимости нравственной ответственности писателя перед обществом. В заключение собеседования выступил художник-декадент, некто Бурлюк (из лагеря выставки «Бубнового Валета», о которой читатели «Сибирской Жизни» узнают на днях из особой статьи) и, стуча кулаком по кафедре, дико сверкая глазами, выкрикивал что-то весьма сумбурное и архидекадентское на тему о том, что всякий художник абсолютно свободен и может бросать в толпу {86} все, что ему вздумается, и что те, кто говорит иначе, ничего в искусстве не понимают и т. д. Этим «возражением», шатким по существу и прямо-таки юмористическим по форме закончилось собеседование.

К дальнейшим собеседованиям кружка, в январе и феврале этого года, предположено пригласить литературных критиков: С. А. Венгерова, А. Г. Горнфельда, А. А. Измайлова и К. Чуковского.

Не успели замолкнуть разговоры и споры о постановке «Братьев Карамазовых» московским Художественным театром, как театр этот вновь заставил говорить о себе постановкой новой пьесы Семена Юшкевича — «Miserere».

Когда я смотрел эту пьесу, мне вспоминалась та магическая, волшебная палочка, фигурирующая во многих сказках, при помощи которой необычайно преображалось все, к чему она прикасалась. У Художественного театра, думал я, должно быть, есть такая палочка: к чему бы он ни прикоснулся, он все превращает в золото поэзии.

Что такое пьеса «Miserere»? В печати она еще не появилась (выйдет в свет во второй половине января в очередном альманахе московского книгоиздательства «Земля») и поэтому мы остановимся сначала на самом содержании пьесы. Сюжета, в тесном значении этого слова, она не имеет, главное в ней — не сюжет, а внутренняя напевность, лирика, — характерно, что и самим {87} автором пьеса названа «*лирической* драмой» и что несколько сцен происходит под музыку (композиции Ильи Сац). Время действия драмы — период острой пореволюционной реакции. Место — юго-запад России. Все действующие лица — евреи. Революция подавлена, наиболее смелые поборники ее частью казнены, частью заключены в тюрьмы или отправлены в ссылку. Тем, кто от этого уцелел, — не легче, ибо вера их сломлена, силы парализованы отчаянием, и каждый из них может с горечью сказать о себе: «не придумать им казни мучительней той, которую в сердце ношу»… Эта собственная казнь, носимая в сердце, — ужас бессилия, безверия и тоски — доходит до степени невыносимой нравственной боли и заставляет, так или иначе, искать забвения: в вине, в любви и, наконец, в самоубийстве. И вот, вместо того, чтобы работать, читать, помогать друг другу, молодежь идет в кабачки и проводит там целые дни и ночи за бутылкой вина, за игрой в карты, за разговорами о любви и женщинах; молодежь забыла заветы своих, павших в революции, вождей, забыла о вопиющем бесправии угнетенных масс, залила вином огненную тоску свою о свободе и равенстве, — по жестокому, но справедливому выражению старого Шлейме: «молодежь стала пощечиной на лице народа»… От вина, карт и женщин молодежь, несчастная, внутренне разоренная, идет к последней грани своих падений и терзаний, к роковому «маленькому мостику», который отделяет жизнь от смерти: и один за другим юноши и девушки, целый ряд их, добровольно переходят этот «мостик», кончают самоубийством… Центральной фигурой в драме является красавица Тина — загадочное, таинственно-прекрасное существо, над которым веет какое-то странное обаяние смерти; образ {88} этой девушки покоряет не одного юношу и всех их она влечет в царство смерти и сама с восторгом страдания мечтает о ней… Параллельно с драмой этой девушки и тех, кто ее любит, развертывается драма трех сестер — Зинки, Хавки и Марьим, — две из них тоскуют о любви, третья — о смерти. «Я люблю Левку, поговорите со мной о Левке» — твердит Зинка. «Что мне стыд? Мне любить хочется и я буду любить, кого хочу» — повторяет Хавка. «Я ничего не знаю, ничего не хочу, ни во что не верю; зачем жизнь? зачем любовь? к чему?» — с холодной печалью спрашивает Марьим. Счастье готово обласкать Зинку: она выходит замуж за любимого Левку, но на свадебный вечер приходит красавица Тина, и Левка оставляет свою невесту… Загипнотизированный красотой Тины, околдованный неподвижно-печальным взглядом ее глубоких глаз, он танцует с нею безумный трагический вальс и, задыхаясь от счастья и страдания, через каждые две‑три минуты кричит оркестру: «Музыка, играй! Я люблю Тину. Только Тину и никого кроме Тины. Музыка, играй! Я хочу танцевать с Тиной еще, еще… мы будем танцевать с нею вечно, вечно… Музыка, играй!» — Этим своеобразным трагическим аккордом заканчивается пьеса.

Как она идет на сцене Художественного театра? Один из наиболее чутких рецензентов, г. И., в «Русских ведомостях» писал на другой день после спектакля: «Нам пришлось бы переписывать всю афишу, если бы мы захотели перечислить всех хороших исполнителей». И действительно, все без исключения играют хорошо, одинаково жизненно и ярко, так что не знаешь: кому отдать предпочтение — главным персонажам или безмолвствующим статистам. Изумительная в роли загадочной красавицы Тины г‑жа Гзовская; прежде всего, она необычайно {89} красива; трудно оторвать взгляд от гармоничных черт ее тонкого лица с золотистыми локонами, и кажется, что сама Беатриче вновь пришла на землю… Речь Тины однотонна, движения механичны, мимика почти отсутствует, артистка ежеминутно застывает, как статуя, и такое толкование роли, такая своеобразная игра, соединенная с удивительной внешней красотой, гипнотизирует зрителя, покоряет его, захватывает…

Очень искренно, трогательно исполняет роль Зинки г‑жа Коренева. Блещут экспрессией гг. Болеславский (Левка), Уралов (Шлейме), Барановская (Хавка) и многие другие.

В «Miserere», как и в других постановках Художественного театра, на огромной высоте стоит техника декоративной и световой стороны. Например, вторая картина изображает часть фабричного квартала: высятся исполинские трубы, сияющее солнце заливает двор ярким светом, блестят зеленые крыши фабричных казарм, открыты в них окна, птицы поют и щебечут, и под их невидимым для зрителя перелетом покачиваются и вздрагивают узорчатые тени от тревожимых птичками веток. Великолепны декорации кабачка, еврейского кладбища, свадебного дома.

В общем, постановка пьесы в высокой степени художественна и впечатление — сильное. Сильное, но далеко не так гнетущее, не столь мрачное как заявлял, например, рецензент «Русского слова» в газете или Сергей Глаголь на вышеописанном литературном собеседовании. «Жизнь человека» Леонида Андреева скорее может толкнуть к самоубийству, чем «Miserere» Юшкевича, ибо в этой последней пьесе то и дело прорываются вспышки {90} бодрости, трепет живой жизни, страстная жажда счастья, свободы, как из-под пепла прорываются искры… Выведенные в пьесе типы нищих духом мещан нарисованы автором и воссозданы артистами с ярким оттенком злой иронии и поэтому местами, особенно в картине свадьбы, «лирическая драма» переходит в тонкую и гневную общественную сатиру, направленную на тех сильных мира сего, о чью тупость и пошлость разбились благородные порывы чуткой молодежи, принужденной не только отступить, но и, к горькому своему отчаянию, «стать пощечиной на лице народа»…

*Г. Вяткин*

Москва, 4 января.

[1911 г.]

## **{****92}** Столичные письма В Художественном театре. — В литературно-художественном кружке

Главной темой осенних разговоров в Москве всегда является первая постановка Художественного театра.

В позапрошлом году говорили об «Анатэме», в прошлом году — о «Братьях Карамазовых», в нынешнем — о «Живом трупе».

И это вполне понятно. Москва сжилась с Художественным театром, больше: она сроднилась с ним, он вышел из ее недр, около него сгруппировалась и неизменно к нему тяготеет лучшая часть московской интеллигенции.

Театр высоких исканий и смелых порывов, арена деятельности творческого духа таких талантливых новаторов, как К. С. Станиславский, и таких крупных артистических сил, как В. И. Качалов, — этот театр является лучшим проводником идей Ибсена и Гауптмана, Толстого и Достоевского, Чехова и Л. Андреева. И вполне естественно, что именно этому театру наследники Л. Н. Толстого {93} передали исключительное право первой постановки «Живого трупа».

Друзья и почитатели великого писателя не ошиблись в выборе: художественники сделали все, что могли. В схематичные, порою беглые и поверхностные отрывки, какими по существу является данная пьеса, они сумели вдохнуть душу, придали им плоть и кровь, и целым рядом мелких, но весьма характерных штрихов подняли пьесу на такую степень жизненности, на какой она производит впечатление несоизмеримо более сильное, чем в чтении. Успеху спектакля немало помогло и то, что в «Живом трупе» участвуют все лучшие артисты Художественного театра, с Качаловым, Москвиным и Станиславским во главе, и даже самые маленькие эпизодические роли исполняются первыми персонажами.

«Живой труп» ставится четыре раза в неделю, и каждый спектакль проходит с аншлагом: «Все билеты проданы». Мне удалось попасть лишь на пятое представление вне абонемента и, войдя в театр, я был удивлен прежде всего необычно пестрым и разнообразным составом публики. И если «Анатэмой» интересовались, главным образом, поклонники Леонида Андреева, а «Братьями Карамазовыми» преимущественно интеллигенция, то постановка «Живого трупа», по-видимому, равно заинтересовала чуть ли не все слои населения: в театре было много купцов, военных, пажей и лицеистов, типичных мещан, старушек и мамаш патриархального вида, словом, такой публики, которая этот театр обыкновенно не посещает. Еще одно доказательство того, как популярен и широко национален, в лучшем значении этих слов, Толстой в своем творчестве!

{94} Художественники учли основное свойство произведений Толстого — изумительную простоту стиля — и «Живой труп» поставлен именно в таком стиле, без подчеркивания деталей, без лишних аксессуаров и эффектов. Высота и плоскость сцены сужены, окружены белой, без всякого рисунка, рамой, и действие, за исключением двух-трех сцен, как бы намеренно сконцентрировано на небольших площадках, может быть, для того, чтобы легче и прямее вниманием зрителя охватывалось внутреннее содержание пьесы.

Единственный эффект, допущенный в воспроизведении данной пьесы, это — солнечный свет, то падающий в столовую и играющий на стекле посуды, то дающий тень от рамы окна на шторах, то весело заливающий дачную террасу Карениных, окутанную зеленым плющом, террасу, с которой далеко видны поля, пашни, дорога, убегающая Бог знает куда. Этот солнечный свет, как и эти поля и пашни, передаются так естественно и правдиво, мягко и тонко, что как-то невольно забываются все обычные условности сцены, и кажется, что если закроешь глаза, то все равно это солнце будет чувствоваться, а от этих полей донесется запах трав и цветов. Так далеко шагнула вперед театральная техника и так умело и со вкусом пользуется ее завоеваниями Художественный театр.

Говорить об исполнении пьесы — это значит говорить об ансамбле прежде всего, не касаясь отдельных персонажей. С первой картины первого действия не знаешь, к кому быть внимательнее: к г‑же ли Германовой, играющей главную женскую роль (Лизы) или к артистке, исполняющей роль няни, робко входящей с чайником в {95} руках и спрашивающей у барыни «водицы для Мишечки». Зрителя захватывают в отдельности и Германова, и Москвин (Федя), и Качалов (Каренин), но еще больше и глубже захватывает общее русло ансамбля, общее течение изображаемой жизни, которое несет вас мощно и властно к тем житейским утесам, у которых пропала жизнь неудачника Феди Протасова. Может быть, поэтому во время антрактов в публике почти не было слышно обычных фраз о том, что такой-то играет хорошо, а такой-то похуже. Говорили просто, что «да, хорошо, жизненно, в особенности в сценах у цыган, у следователя и в суде», обсуждались именно сцены, группы, ансамбль. Поэтому же трудно анализировать игру отдельных персонажей, как трудно уловить отдельные струи в течении широкой реки, а если бы мы задались целью назвать все удачно переданные роли, то пришлось бы перечислить всех участвующих, за исключением разве двух-трех молодых артистов, по-видимому, робевших.

К сожалению, драматическая цензура урезала сцены у следователя и в коридоре суда и не позволила театру обставить эти сцены теми характерными для русской действительности аксессуарами и деталями, которые Толстой считал благодарным фоном для сопоставления суда внутреннего и суда внешнего…

Средоточие литературно-общественных и художественных сил Москвы — литературно-художественный кружок — и нынче, по примеру прошлых лет, периодически устраивает интересные исполнительные собрания и {96} собеседования. Последнее по времени очередное собеседование прошло весьма оживленно.

Присутствовал ряд известных писателей и публицистов: П. Д. Боборыкин, академики И. А. Бунин и Н. Н. Златовратский, В. В. Вересаев, Ю. И. Айхенвальд, А. А. Кизеветтер и др. Впервые выступил перед публикой в качестве оппонента по поводу «Вех» представитель их — С. Н. Булгаков. Разговор о «Вехах» возник в связи с докладом референта Л. С. Козловского (члена редакции «Русских ведомостей»), читавшего на тему: «О новых скрижалях русской общественной мысли».

Референт заявил, что он будет говорить о новом, мистическом направлении русской литературы, идеологами которого являются П. Б. Струве — в области политической жизни, С. Н. Булгаков — в экономической области и Н. А. Бердяев — в мире нравственном. По мнению референта, направление общественной мысли, представленное названными именами, есть прямой разрыв не только с прежними идейными течениями русской интеллигенции, но и с духом всей русской литературы, девизом к которой смело можно поставить знаменитые слова Некрасова:

От ликующих, праздно болтающих,  
Обагряющих руки в крови,  
Уведи меня в стан погибающих  
За великое дело любви.

Во всей нашей старой литературе красной нитью проходит любовь к слабейшему, к униженным и оскорбленным, к погибающим за други своя. И это так характерно для нашей интеллигенции, что когда в 90‑х годах {97} она увлеклась учением Ницше, то и здесь она нередко как бы подчеркивала один из руководящих тезисов Ницше: «Я люблю тех, кто строит высшее и так погибает». Святое беспокойство и муки чуткой совести, недовольство существующим порядком и взыскание града вышнего — было пафосом прежней русской литературы.

Представители нового идейного течения, неомистики, провозглашают нечто совершенно противоположное: культ побеждающей силы, культ торжествующего настоящего. Струве видит в силе и мощи государства его мистическую природу, и, по его мнению, все хорошо, что поддерживает силу государства, цель которого — не благо людей, а именно политическая мощь. Самую идею властвования Струве ставит на пьедестал, он с благоговением склоняется перед железным канцлером Бисмарком, энергии которого «хватило бы на миллион Бакуниных». В связи с защитой идеи государственной мощи, Струве столь же отважно защищает и капитализм, «ибо государство развивается прежде всего от прогресса производительных сил». Культ государства и капитала он старается оправдать и учением о «личной годности» каждого гражданина, т. е. о способности каждого быть честным, деятельным, умным, энергичным и т. д. Если люди живут плохо, думает Струве, то это, главным образом, от того, что они сами плохи. Отсюда — призыв к самоусовершенствованию и критика социализма.

По стопам Струве идет и С. Н. Булгаков. Он также утверждает, что судьба человека определяется им самим, и приветствует сильных капитанов промышленности, победителей в экономической борьбе. По его словам, христианская религия дает высшее освящение {98} хозяйственной деятельности и творческой инициативы промышленников-предпринимателей.

Струве преклоняется пред силой государственной, Булгаков пред силой экономической, а Н. А. Бердяев является апологетом силы нравственной. Главная задача человеческой жизни, по Бердяеву, это — идея личного спасения, личного самосовершенствования. Он не признает зависимости человека от условий его существования, а в идее общего блага, общего спасения видит лишь «расслабляющий филантропизм».

Лозунг нового направления — «горе побежденным! мир создан для сильных!». Но, как некоторые дарвинисты смешивают силу индивидуума с приспособленностью его к данным условиям, так представители религиозного мировоззрения в новой литературе смешивают жизненную мощь и силу творческой личности с приспособленностью ее к существующему порядку вещей. И такая философия, которая видит идеальное воплощение силы в железном канцлере и в хищнике-предпринимателе, — эта философия должна была 19 веков тому назад послать на казнь Христа — во славу могущества Римской империи… И разве не противоречит такая философия всему духу русской литературы, всегда стремившейся увести читателя «в стан погибающих за великое дело любви»?!

Референт закончил свой доклад выражением уверенности, что новое течение в литературе недолговечно и что прежние благородные мотивы скоро опять зазвучат в ней с новой силой.

Референту возражал С. Н. Булгаков. Докладчик дал стилизованные портреты меня и моих товарищей, — {99} сказал он. Мы провозглашаем культ силы против слабости и культ богатства против бедности, ибо главный порок русской интеллигенции это — ее слабость, ее моральная дряблость, а что касается ее отрицательного отношения к богатству, то с социалистической точки зрения, такое отношение есть величайшее недоразумение.

После Булгакова говорил С. Мельгунов. Он указал на то, что нет конкретных данных утверждать, будто русская интеллигенция после 1905 года разбилась на два лагеря: один за «Вехи», другой против «Вех». Вехисты, они же представители религиозной философии, явление неглубокое, непрочное и нежизненное, с которым нет смысла серьезно считаться. Большинство русской интеллигенции осталось и останется верным идеалу общественности и демократизма, и этот же идеал должен вернуться и в литературу.

*Г. Вяткин*

Москва, 14 октября.

[1911 г.]

## **{****101}** Столичные письма В литературно-художественном кружке: доклады шлиссельбуржца Н. А. Морозова и критика Ю. И. Айхенвальда. — Новое слово в области детского театра

Популярные литературные «вторники», устраиваемые московским литературно-художественным кружком, продолжают интересовать публику, и последние два вечера, когда читали свои доклады шлиссельбуржец Н. А. Морозов («О воздухоплавании») и известный критик Ю. И. Айхенвальд («О Гамлете»), следует признать интересными и удачными во всех отношениях.

Доклад Н. А. Морозова состоялся как раз накануне судебного процесса над почтенным автором «Откровения в грозе и буре». И достаточно было председателю собрания объявить собеседование открытым и сказать: — Слово принадлежит Николаю Александровичу Морозову, — как весь зал огласился единодушными долго не смолкавшими аплодисментами, причем многие из публики хлопали, поднявшись с мест.

На эстраде стоял человек, пробывший 25 лет в одиночном заключении шлиссельбургской тюрьмы, {102} написавший там десятки ученых исследований, фантастических рассказов и задушевных стихов. В скромном черном сюртуке, худощавый, седенький, в очках, наклонивший голову и смущенно улыбающийся на шумные рукоплескания, он не был похож на того титана, каким он, вероятно, представляется многим, и тем более казался он трогательным…

— Я буду говорить вам, господа, — начал он тихо и в то же время восторженно, — об осуществлении золотой мечты человечества, о завоевании людьми воздуха. Из всех легенд мира я не знаю легенды более прекрасной, чем древнегреческое предание о юном и отважном Икаре, пытавшемся сделать себе крылья и полететь к солнцу. Мысль о том, что люди могут и должны летать, — мысль очень древняя, имеющая длинную многовековую историю, с главными этапами которой я и позволю себе познакомить вас в первой части моего доклада.

Лектор довольно подробно рассказывает о первых попытках человека овладеть воздушной стихией, останавливается на различных способах этих многочисленных попыток: на воздушных шарах без пассажиров, на таких же шарах с первыми пассажирами, которыми, оказывается, были сначала не люди, а козел, баран и петух, отправленные вверх парижанами в начале 18‑го века; затем докладчик говорит о дальнейших усовершенствованиях и открытиях в области воздухоплавания, об аппаратах тяжелее воздуха, о различных системах аэропланов и дирижаблей и о громадном преимуществе самых новейших систем над теми, которыми восторгались еще два‑три года назад; затем он останавливается на отдельных блестящих и, так сказать, исторических {103} перелетах через Ламанш и через Альпы, иллюстрируя все это фотографическими снимками с натуры, воспроизводимыми на экране; между прочим, он показал один снимок с авиатора, перелетающего через Альпы, снимок единственный в своем роде, сделанный случайно проезжавшим в это время в горах путешественником.

Объявляется антракт на 10 минут.

Н. А. Морозова окружают знакомые и несколько лиц из публики. Подходит художник Пархоменко, пишущий, как известно, галерею русских писателей, заявляет, что ему хочется написать портрет Н. А., и спрашивает, когда Н. А. может позировать.

— Теперь некогда. Я ведь приехал в Москву на суд над моей книгой «Звездных песен», который начнется послезавтра. А завтра надо быть у защитника (В. А. Маклакова) и еще кое-где.

Кто-то спрашивает:

— Что, Николай Александрович, опять вам придется сидеть?

— Да, должно быть… Вероятно, дадут год крепости. Если бы это было раньше, — было бы для меня пустяком, а теперь…

Н. А. покачивает головой и улыбается:

— А теперь не хочется… Помилуйте, люди летать будут, а я… И меня тянет вверх, да еще как!

После перерыва докладчик переходит ко второй части своего реферата — передаче личных впечатлений от собственных полетов, и тон его речи становится еще более восторженным:

{104} — Когда я впервые поднялся на воздух, у меня было такое впечатление, какое, вероятно, было у Моисея, когда он после сорокалетнего странствования в пустыне увидел землю обетованную. И я сразу почувствовал и теперь в этом еще более убежден, что никакая радость, никакое наслаждение не сравнится с тем, которое испытываешь, плавно летя в воздухе — вперед и выше. Кругом облака, точно первобытный хаос, и кажется, что земля несется внизу, а стройные полосы лесов на ней, точно огромные торжественные процессии, развертываются перед глазами.

Далее докладчик рассказывает о всех своих четырех полетах: одном на шаре и трех на аэроплане, о целом ряде приключений, едва не имевших трагического результата, вспоминает страшную гибель капитана Мациевича, высказывает свои мнения о возможности предотвращения воздушных катастроф и уверенность, что через каких-нибудь 30 лет будут летать все, кто захочет, без риска упасть… Но к этому счастливому будущему путь лежит через жертвы, очевидно, неизбежные во всяком великом деле, и по адресу современных авиаторов мы можем воскликнуть пока только одно: «Безумству храбрых поем мы песню»!

Возражений на доклад Н. А. Морозова не было. Приглашенные кружком оппоненты, а также лица из публики, лишь дополняли то, что говорил докладчик, которому по окончании вечера публика опять устроила овацию.

{105} Вся художественная и литературная Москва крайне заинтересована в настоящее время ближайшей постановкой Художественного театра — «Гамлетом».

К величайшей шекспировской трагедии Художественный театр готовится вот уже четвертый год, и только на днях выяснилось окончательно, что первое представление «Гамлета» состоится 21‑го декабря.

Серия публичных выступлений по поводу «Гамлета» открылась последним в этом полугодии «вторником» литературно-художественного кружка. Читал свой доклад Ю. И. Айхенвальд.

Этот автор достаточно известен, в довольно широких слоях публики, как тонкий, изысканный критик-импрессионист, критик-художник, горячо любящий литературу вообще и поэзию в особенности. У него имеется своя аудитория читателей и поклонников, и его имя привлекло в зал кружка очень много публики, среди которой присутствовало и несколько лиц из труппы Художественного театра.

— Понятия о Гамлете могут быть различными, — говорит докладчик, — но интерес к этой мировой личности едва ли не одинаково горяч и несомненен у всех мыслящих людей, как Западной Европы, так и России. Попытка нашего Художественного театра подойти к шекспировскому шедевру — в высокой степени знаменательна и интересна. Ведь Гамлет — это рубеж между двумя огромными этапами эволюции человечества, переходная ступень от Калибана к Ариэлю — от грубой материальной силы к чистейшей духовности. Вопрос в том: был ли удачен этот переход? Гамлет болезненно чутко чувствовал гнет природы, беспощадный и во многом ничем не {106} оправдываемый, он уклонился от природы, освободился от власти земли, и в стремлении к новому, еще не ясному для него самого миру, попал во власть рефлекса, оказавшуюся еще более жестокой, чем все предыдущее, и задушившую в нем голос живой жизни, и пал жертвой рефлексии, — рефлексии, оказавшейся такой беспочвенной и не жизненной, такой болезненно навязчивой. На Гамлета можно смотреть только как на вдохновенный апофеоз человеческой мысли и сознания, являющихся стимулами эволюции человечества, и в этом смысле Гамлету обеспечено бессмертие.

Докладчику возражали несколько лиц, в том числе критик Л. Козловский. Трагедия Гамлета, — сказал он, — есть, прежде всего, и главным образом трагедия слабой воли, не могущей справиться с поставленной себе задачей; не даром Тургенев осудил Гамлета и противопоставил ему Дон-Кихота.

Другие оппоненты указывали на то, что в попытке схематизировать Гамлета, показать, что Гамлет — только рефлексия, докладчик недостаточно оценил активное выступление Гамлета — убийство, и вследствие этого доклад вышел, может быть, очень красивым и ярким, но односторонним.

В антрактах и после собеседования в публике можно было слышать много споров; передавалось, между прочим, оригинальное мнение о Гамлете Гордона Крэга (ставящего эту пьесу в Художественном театре). По мнению Крэга, Гамлет является вовсе не слабым, а одним из сильнейших характеров когда-либо нарисованных поэтом.

{107} В театре Незлобина, с каждым новым сезоном все больше завоевывающем себе симпатии москвичей, по праздничным дням ставится утренними спектаклями оригинальная и интересная детская пьеса Н. Г. Шкляра «У царевны Динь» — сказка в 4‑х актах с музыкой и пением.

Н. Г. Шкляр — драматург, выступавший своей пьесой «Над жизнью» и в Императорском Малом театре, но настоящая сфера этого писателя, по-видимому, в области детских пьес.

В одно из последних воскресений мне пришлось видеть «Царевну Динь», и не могу воздержаться от искушения остановить хотя бы на минуту внимание читателя на этой пьесе. Мне кажется, что после сентиментальных мелодрам для детей, после нелепых феерий и бессодержательных сказок, переделанных для сцены, пьесы Шкляра являются положительно новым, прекрасным и ярким словом в области детского театра.

Пьеса начинается прологом, в котором святочный дедушка удивительно много рассказывает, «как и что бывает там, где как будто и ничего не бывает, и куда уходят дети, когда они как будто никуда не уходят, а покойно спят на своих кроватях». В 1‑м действии, под впечатлением бабушкиной сказки о царевне Динь, дети засыпают, а во 2‑м, 3‑м и 4‑м действиях разыскивают царевну Динь. В этих поисках им помогают дедок-Шептунок, доктор Бука, Потягуша с Позевушей, Звездочет, Золотая дрема; каждое из этих лиц очерчено легко и тонко, мило и завлекательно, смешное и трогательное переплетаются каждую минуту, и из каждого слова сквозит любовь автора к детям, к их чудесным снам, которых {108} никогда не увидят взрослые… Пьеса имеет и у детей, и у взрослых большой успех. На святках пойдет вторая пьеса того же автора, получившая премию на конкурсе, и от этой второй пьесы надо ждать еще больше, чем от первой.

*Г. Вяткин*

Москва, 9 декабря.

[1911 г.]

## **{****110}** Столичные письма Письмо первое. Доклад Ф. Д. Батюшкова о В. Брюсове. — Новая пьеса Л. Андреева

В Петербурге стоят ясные, хорошие дни, и это гармонирует с весьма заметным оживлением общественной и литературно-артистической жизни. Политическая резолюция киевского съезда, забастовки и демонстрации в Москве, дело Бейлиса, все это волнует, вызывает горячие дебаты и не позволяет вернуться к той мертвой точке, с которой сдвинулась, наконец, наша общественность. Параллельно с повышением общественного настроения оживляется и литературно-артистическая жизнь, в которую тоже проник дух возрождения; собрания и заседания становятся более многочисленными, интересными и яркими, просветительные организации снова возрождаются для расцвета.

Одним из интересных собраний последних дней было собрание всероссийского литературного общества 27‑го сентября, состоявшееся при полном публикою зале, под председательством В. И. Семевского. Предметами {111} занятий собрания были поставлены на повестку: доклад Ф. Д. Батюшкова о творчестве Валерия Брюсова и чтение артистом Императорского Александринского театра Н. Н. Ходотовым новой, еще нигде не напечатанной пьесы Л. Андреева «Не убий». Больший интерес возбуждала пьеса, о которой те, кто ее читал, говорили, что она является одной из лучших пьес этого автора и, несомненно, надолго станет репертуарной.

Я пришел на собрание, когда половина зала, в котором оно предполагалось, была уже заполнена публикой. Знакомый писатель подошел ко мне и сказал:

— А у нас сегодня знаменитая гостья — Вера Засулич. Вон стоит у окна, разговаривает с барышней.

У окна, в пяти шагах от нас, разговаривала с какой-то барышней полная, очень живая, старушка, в черном платье, совсем седая, но с яркими и быстрыми глазами, несколько напряженно смотрящими из-под очков. Она взволнованно о чем-то рассказывала и по отдельным долетавшим до нас фразам, я понял, что разговор идет о деле Бейлиса.

Раздался звонок, присутствующие стали занимать места, и, оглядев публику, я увидел еще несколько интересных лиц: профессора Овсянико-Куликовского, писательницу О. Миртова (псевдоним Ольги Розенфельд / О. Э. Котылева. — *Примеч. ред*.), В. Я. Богучарского, В. Д. Набокова, Г. Чулкова и др.

Избранный председателем В. И. Семевский в небольшой речи, заметно волнуясь, заявил, что литературное общество, объединяющее лучших наших писателей [… *(текст утрачен: оборван край газетной полосы)*][[3]](#endnote-4) {112} определенное отношение к процессу; оратор предложил горячо протестовать против дела Бейлиса.

Переходя затем к порядку дня, В. И. Семевский предоставил слово Ф. Д. Батюшкову.

Ф. Д. Батюшков, приступая к докладу о творчестве Валерия Брюсова, заметил, что этот писатель за последние годы все больше привлекает к себе интерес читающей публики, а равно и критики, и что анализ эволюции Брюсова, как поэта и беллетриста, приобретает ныне особенное значение. О Брюсове раннего периода, когда он воспевал бледные ноги и фиолетовые руки, едва ли можно было серьезно говорить, и этот период стал уже историей. Тогда поэт отворачивался от внешней жизни, заявлял о том, что он действительности нашей не видит, а к родине питает ненависть; сам себя обожая беспредельно, он не хотел ни любить, ни сочувствовать, поклонялся только искусству ради самого искусства. «Быть может, все в жизни лишь средство для ярко певучих стихов», — писал он и подчинял действительность мечте, живую жизнь — искусству. Но мало-помалу эта живая жизнь захватывала и покоряла поэта, он чувствовал, что стоит на ложном пути, и предвидел свой перелом, когда писал: «Я к вам вернусь, о, люди, вернусь я обновленный». И он вернулся: перелом наступил. Медленно, но неуклонно шел Брюсов к этому перелому, от мечты и фантастики подошел ближе к трезвой правде бытия, к природе, к людям, которых еще недавно презирал и которых почувствовал теперь близкими к себе, стал проникаться их интересами, заданиями и надеждами, полюбил труд, деятельность, борьбу. При этом он мужественно отрекся от старых своих грехов, отряс от ног своих {113} прах изжившего себя декадентства, и в статье о кризисе модернизма заявил, что поэзия сильна гармоничным слиянием образов действительности с образами фантазии, сочетанием наблюдения и мечты. Окунувшись в водоворот современных событий, он стал во многом поэтом современности и дал ряд блестящих стихотворений, отлично характеризующих триумф культуры 20‑го века. Брюсов силен, как поэт-описатель, интересен, как поэт-мыслитель, и музыкален и тонок, как просто лирик. Должно заметить, однако, что во всех видах своего поэтического творчества, Брюсов во многом исходит из иностранных образцов: Верхарна, Бодлера, Верлена, Метерлинка и др. Что касается прозаических произведений Брюсова, то они значительно [… *(текст утрачен: оборван край газетной полосы)*]. Одни его рассказы легендарны и фантастичны, другие ближе к подлинной правде реальной жизни, но и в тех и в других масса кошмарного и патологического, в них анализируется, главным образом, психология эксцессов, и они интересны преимущественно с этой стороны. Главным же их достоинством является их ясный и строгий стиль. Критические очерки Брюсова довольно ценны, как живая непосредственная летопись последнего периода русской поэзии; что же касается критики поэтов предыдущей эпохи, то здесь Брюсов нередко бывает грубо несправедлив, как, например, несправедлив он по отношению к Надсону, и эти статьи можно рассматривать лишь как отголоски борьбы меду двумя направлениями в литературе. Бросая общий взгляд на творчество Валерия Брюсова, нам приятно засвидетельствовать и признать, что поэт преодолел болезненные стороны своей художественной индивидуальности, вернулся к правде живой жизни, и {114} сумел полюбить эту жизнь, несмотря на то, что весь он исходит из сомнения и отрицания. Это характерно и симптоматично не только для Брюсова, но и для всей, почти, молодой литературы, которая в своей эволюции, Бог даст, придет к пушкинской ясности и жизнеспособности.

После доклада Ф. Д. Батюшкова, слово было предоставлено артисту Н. Н. Ходотову, который блестяще, с удивительным мастерством, прочел новую пьесу Леонида Андреева «Не убий». Пьеса большая, пять длинных актов, но слушалась она с неослабевающим вниманием: прочитана она была, как я уже сказал, великолепно, и сама по себе она представляет несомненно интересную, сильную и весьма сценичную вещь, в которой, кажется, нет ни одной неблагодарной роли. Поэтому я позволю себе реферировать ее подробно, а некоторые наиболее важные места и дословно.

Действующих лиц в драме немного: скрягабогач Колабухов, дворник Яков, экономка Василиса Петровна, странник Феофан, горничная из соседнего дома Маргарита, бывший антрепренер Зайчиков и князь де-Бургуньяк. Действие происходит в наши дни в Москве, а в четвертом акте — где-то в глубине уездной России.

#### Действие первое

Дворницкая в доме Колабухова. Осень. Дождь. Василиса Петровна и Яков замышляют убийство Колабухова. {115} Чтобы одурманить себя для страшного дела, пьют водку. Мысль о том, чтобы убить Колабухова и воспользоваться его огромным богатством, томит их давно, но скряга так себя держит, что они долго не решаются, особенно Василиса. Она по натуре мягкий и хороший человек, но ей надоело мытариться в подневольной рабочей жизни, да еще у такого скряги и нечистоплотного негодяя, как Колабухов, и путем его денег она надеется устроить свою жизнь по новому, «по хорошему», и даже так, чтобы этой самой «хорошестью» искупить убийство. Яков же просто бесшабашная голова, он ненавидит Колабухова, «как гадину», и смотрит на убийство очень просто. «Надо кончать, надо завтра, Яша, — говорит Василиса, — только чтобы тихо, без крови, и не в доме, а так, на ходу».

— Можно и на ходу, — спокойно отвечает Яков.

— Яша, а крови не будет?

— Не будет. Да ты не беспокойся, я все сделаю чисто.

— А… ада ты не боишься?

— Ну, что ж, и в аду люди живут. Я ведь не из-за денег. На что мне деньги? Все равно бабам на подсолнухи раздам.

Появляется Колабухов. Ни Василиса, ни Яков с ним не церемонятся, они презирают его открыто и высказывают ему свою ненависть вслух. Но у него закостенелое сердце, он только посмеивается над ними, он уверен, что погубить его они не решатся.

— Вы изверг, — говорит ему в лицо Василиса. — Вы сумасшедший, вас в желтый дом надо.

— Меня в желтый дом нельзя, — злорадно посмеиваясь и мефистофельски хихикая, кричит Колабухов. — {116} У меня орденок есть, звездочка есть. Нацеплю орденок, и никто не посмеет…

— Как вас, такого, не убьют? — перебивает Яков.

— А не смеют‑с, нельзя‑с. Закон. Двадцать лет каторжных работ. А по военному времени и смертная казнь. Рады бы, да не смеют. Закон‑с. Я человек‑с, и за меня все законы. Сам Бог за меня. Убьешь, а я тебе по ночам являться стану, по закону стану… Ты в погребок пойдешь, а я, убиенный, за дверью стану. Ты спать ляжешь, а я тебя холодной ручкой по одеяльцу.

Приходит Маргарита. Как Василиса и Яков ненавидят Колабухова, так она ненавидит своего хозяина, пошленького и жестокого чиновника, который ее обольстил и от которого она не имеет сил уйти, хотя ее тянет к Якову. Вслед за ней приходит странник Феофан, распухший от водки пьяница, приживальщик и обличитель в одно и то же время.

— Я чем больше пью, тем больше обличаю, — говорит он, — я купца Воронина до седьмого пота обличал, на крышу его загнал, а дом-то трехэтажный. Против меня ни один грешник не устоит.

И он начинает обличать Колабухова и кончает криком: «Сдохнешь! сдохнешь!»

— А я не боюсь, — хихикает Колабухов.

— Да как же ты смеешь не бояться?

— А вот не боюсь! Не боюсь!

#### Действие второе. Картина первая

Ночь. Пустынный московский переулок. Светят два фонаря. Колабухов уже несколько дней как убит, и деньги поделены. На сцене Яков и Феофан.

{117} — Ты меня прогнать теперь никак не можешь, потому я к тебе приставлен, — говорит Феофан.

— Ну, и молчи, коли приставлен, — отвечает Яков. — Отойди, кто-то идет.

Приходит Василиса. Она страшно взволнована убийством, между тем, как Яков чрезвычайно хладнокровен.

— Сдается мне, — посмеивается он, — что и не человека я убил, а так… зверушку какую-то. Сижу у него на могиле, точно на качели, ногами болтаю, поплевываю, курю. И ничего. И ни чуточки даже не страшно.

*Василиса Петровна*: А у меня, Яша, просьба к тебе. Хорошей жизни я хочу, Яша. Теперь уж план у меня есть, есть честное намерение.

*Яков*: Ну, что ж, вы поживите, а мы позавидуем.

*Василиса Петровна*: Да только вот… Я ведь его, Яша, во сне вижу. Три раза в неделю вижу.

*Яков*: Является?

*Василиса*: Является.

Запуганная этим призраком, Василиса умоляет Якова взять всю вину на себя и поклясться тут же перед церковью, что не было у него помощников. Яков клянется и прибавляет: «Одного меня карай, Господи!» Растроганная и взволнованная, Василиса падает перед ним на колени и целует его руку.

#### Действие второе. Картина вторая

Хороший номер известной московской гостиницы. Василиса Петровна, отлично одетая, ждет посетителей, отозвавшихся на ее объявление о желании выйти замуж за титулованного человека. Между прочими женихами {118} является бывший антрепренер Зайчиков с князем де-Бургуньяком, которого он представляет в качестве жениха, всячески расхваливая его, величая древним отпрыском знаменитого княжеского рода, образцом великодушия, невинным младенцем и т. п. А «древний отпрыск» еле держится на ногах: он пьян и через минуту тут же на диване засыпает. Но все же что-то в этом погибающем князе пленило Василису Петровну, она проникается к нему уважением и жалостью, и ей кружит голову мысль, что так легко сделаться княгиней.

— Неужели же ни одна великодушная женщина не пробовала его спасти? — спрашивает она Зайчикова.

— Не знаю великодушных женщин… Их нет‑с!.. Не знаю…

Возможность показать себя при том и великодушной еще больше заставляет Василису Петровну склониться в сторону князя, и она почти выказывает готовность принять предложение.

#### Действие третье

Свадебный вечер в ресторане первого разряда. Гости наняты Зайчиковым от 3 до 5 рублей: барон, отставной генерал, коммерции советник, помещик, два студента со шпагами, молодой человек с выражением мировой скорби на лице и несколько дам. Все инсценирует Зайчиков, старающийся, чтобы было «как на настоящей шикарной свадьбе». Характерна андреевская ремарка: «все происходит довольно серьезно и очень похоже на настоящее».

Князь, неизлечимый алкоголик, уже пьян. Зайчиков пытается было, ради торжественного дня, склонить его дать зарок не пить, но князь только молчит и усмехается. {119} Гости скоро входят в роль и, обильно выпивая, уже не обращают внимания на молодую княгиню. Яков тоже здесь, они остаются с Василисой Петровной вдвоем в гостиной, и он величает ее княгиней.

— Смотрю я на свою жизнь теперь строго, как на подвиг, — говорит она Якову, — и по хорошему буду жить.

— Ну, что ж, живите, а мы завидовать будем. А вот меня Маргарита все по монастырям таскает, — сообщает ей Яков.

Когда уходит и Яков, и Василиса Петровна остается совсем одна, она вся застывает в одной напряженно-радостной мысли, в одном слове, которое кажется ей краше всех слов в мире:

— Княгиня.

#### Действие четвертое

Постоялый двор где-то на большой дороге. Осень. Ночь. Пьяная пирушка. Яков разбрасывает деньги направо и налево, поет, пляшет. Маргарита, с которой он сошелся после убийства, томится, тоскует и плачет.

— Скоро уж год, как мы с тобой мыкаемся, Яков, — говорит она, — все едем и едем, и ты все пьешь, ты все пляшешь, каблучками постукиваешь. Когда же этому конец придет? Когда?

Пьян и Феофан, который тоже с ними. Он грозится сказать какое-то «последнее слово», и когда Яков отказывается дать ему водки, он кричит:

— Кто убил?

— Я! — отвечает Яков. — Слыхал?

— Слыхал.

{120} — И еще убью! Слыхал?

— Слыхал. Да ведь ты же в ответе будешь, Яшка. В аду, в смоле кипеть будешь!

— Ну, ад, смола кипящая… А еще что?

— Да ведь душегуб ты!

— Душегуб? А ты душу-то видал? Видал, я тебя спрашиваю? Ты мне ее на ладошку положи, душу-то, да потом и говори.

— Да ведь не велено, не велено убивать, Яшка!

— А кто не велел? Ты?

Яков держится стойко, но в народе уже пробежал слух, что он убийца и деньги его нечистые. Надвигающуюся гибель чувствует Маргарита: она замышляет самоубийство.

— Умереть я хочу, — говорит она пьяному Феофану. — Только вот благословить некому, отца-то у меня нет… Может, ты меня благословишь? А? Можешь ты меня благословить на это, Феофан?

— Могу.

#### Действие пятое

Будуар княгини Василисы Петровны и часть ее спальни. Поздний вечер. Княгиня в сопровождении воспитанницы своей Лелечки и камеристки готовится спать. На вопрос Лелечки о князе она отвечает, что князь «находится за границей по важным государственным делам», «кажется, насчет войны». Она все еще под обаянием своего титула, который положительно гипнотизирует ее.

— Я даже не помню, какая была раньше, — рассказывает она Лелечке, — как надела княжескую корону, так {121} будто солнце взошло надо мной, будто свет Божий в первый раз увидела. И знаешь, Лелечка, я даже поняла, зачем людям нужен Бог. Только теперь я и Бога-то узнала. И сделала вклад в монастырь. А придет время и схиму приму…

Неожиданно являются Зайчиков и князь. Оба грязны, оборваны, пьяны. Княгиня смущена, но принимает их и просит садиться.

— Я умираю, — жалуется Зайчиков. — Конец мне. Чувствую… А вот князя вы возьмите, а то пропадет он… Без меня ему не жить… Пропадет ни за грош…

Неловкая, напряженная сцена прерывается шумным приходом Якова, за которым гонится полиция. Появление Якова потрясает княгиню до глубины души. Он же по-прежнему остается спокойным и равнодушно сообщает, между прочим, о самоубийстве Маргариты.

— Значит, ты один?

— Один.

Пауза.

— А у вас хорошо тут, Василиса Петровна. (Пауза). А за мной полиция гонится, сейчас у вас будут. Ты бы сказала князю, чтобы он убирался подобру-поздорову.

За дверями шум: это полиция. Яков пытается проложить себе дорогу оружием, выходит за дверь и стреляет. Слышатся ответные выстрелы; крики, стоны. Над общим шумом и гулом выделяется пронзительный крик княгини:

— Я, я убила! я…

Так заканчивается пьеса.

{122} Я передал лишь схему и процитировал несколько характерных мест. Не знаю, чувствуется ли по ним большая художественная сила пьесы, но для меня, прослушавшего всю пьесу, в прекрасной к тому же передаче, эта большая сила, яркость, сочность несомненны. В частности для актеров пьеса представляет очень богатый материал. В сравнении же с «Екатериной Ивановной» и «Профессором Сторицыным», драма «Не убий» неизмеримо выше во всех отношениях.

На днях в Петербург приезжает Л. Андреев, и с его участием состоятся прения по вопросу этой пьесы — в очередном заседании того же литературного общества.

*Г. Вяткин*

Петербург, 28 сентября.

[1913 г.]

# **{****124}** Театр и музыка (отдельные материалы из авторской рубрики)

## **{****125}** Открытие летнего сезона

14 мая в «Аквариуме» открылся летний сезон.

В театре шла первая гастроль П. П. Медведева — «Жених из Ножевой линии», комедия Красовского. Пьеса очень старая, можно сказать, архивная. Сто лет назад в этой пьесе играл отец гастролера — знаменитый в свое время артист П. М. Медведев. Теперь ту же роль играет сын, тоже артист выдающийся, в некоторых ролях — единственный. Но почему он на этот раз избрал такую бесцветную старую заваль как «Жених из Ножевой линии» — непонятно: в наше время она просто скучна, да и материал для игры она дает дешевенький, водевильный, а в репертуаре Медведева имеются роли несравненно более значительные. Артист дал все, что можно было дать, но для Медведева это было мало. Об остальных исполнителях умолчим, ибо при гастролях, как говорят, «ансамбль не требуется».

Театр был переполнен, несмотря на высокие цены (1‑й ряд — миллион рублей), — билетов было продано даже больше, чем мест; обращаем внимание антрепризы на это недопустимое обстоятельство, порождающее много препирательств и недоразумений.

{126} Много публики было и в саду, где играл оркестр. В полночь сожжен был фейерверк.

Бойко торговал буфет, собиравший миллионы с каждого столика (одна бутылка пива стоит миллион рублей).

*Г. В*.

[1922 г.]

## **{****128}** Оперетта

Не без удовольствия можно отметить спектакль 8 июня — оперетту «Лиса Патрикеевна» (m‑lle Нитуш).

Это одна из самых чистеньких и действительно веселых опереток; и в данном спектакле артисты не позволили себе ни одной сальности, ни одной грязной двусмысленности (которые, по распространенному мнению, считаются обязательными принадлежностями оперетки вообще).

Из отдельных исполнителей у публики имели большой успех примадонна Чарская (особенно в танцах) и Адамов, несомненно, даровитый комик. Недурно звучал оркестр под управлением Кулаковского и хор. Стройность и сыгранность труппы были заметны и в данном спектакле, как и в предыдущих.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 10 июня 1922 г.[[4]](#endnote-5)

## **{****129}** Оперетта

Из спектаклей последних дней можно отметить мелодраматическую оперетту «Сильва», не без успеха прошедшую вторично, и «Лизистрату», поставленную 29 июня.

Музыкой «Лизистрата» не блещет ни количественно, ни качественно. Но, как забавная пародия на известный исторический анекдот о «стачке» спартанских жен — она любопытна. Конечно, балаганного элемента привнесено сюда много.

Исполнение, в общем, среднее. Лучше других Адамов в роли «Генерала», Лизистрата — Касацкая — недурно пела, но игры у нее не было. И уж совершенно неинтересен был Тарский в очень благородной роли Леонида, которая, в руках другого исполнителя, могла бы явиться центральной.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 15 июня 1922 г.

## **{****130}** Концерт музыкального техникума

В воскресенье, 18 июня, в музыкально-педагогическом техникуме состоялся годовой акт, после которого учащиеся техникума дали показательный концерт.

Концерт, в общем, произвел благоприятное впечатление. Видно, что работа в техникуме ведется добросовестно, а среди учащихся имеются люди с определенным дарованием. Из отдельных исполнителей первого отделения (младших курсов) следует отметить Соловьеву (рояль) и Буздыханову (скрипка), из исполнителей второго отделения назовем Хлебникову, Раленбек, и особенно Морковитину (младшую), с большой выразительностью и вдумчивостью сыгравшую блестящую «Венгерскую фантазию» Листа.

Фактическими данными о положении муз. техникума, оглашенными на акте, мы поделимся с читателями в особой заметке о положении муз. образования в Омске вообще, в одном из ближайших номеров «Раб. Пути».

*Г. В*.

«Рабочий путь», 21 июня 1922 г.

## **{****131}** Аквариум

21 июня в театре Аквариум состоялся юбилейный спектакль артистки Г. А. Чарской по случаю 15‑летия ее сценической деятельности. Шла оперетта «Сильва». Спектакль прошел с успехом. Валовой сбор дал свыше миллиарда рублей.

Устроенные в Аквариуме 18 июня спектакль и гулянье в пользу голодающих дали чистого сбора полмиллиарда рублей.

От игры в лото отчисляется в пользу голодающих 25 процентов. С 8 по 18 июня таких процентных отчислений собрано 970 миллионов рублей. Средний месячный доход от лото в пользу голодающих ожидается не менее полуторных миллиардов рублей.

{132} 29 июня состоится спектакль в пользу больной престарелой артистки Варламовой (сестра знаменитого покойного артиста К. Варламова), разбитой параличом, а также и других инвалидов — работников искусств омского отдела Союза рабис.

Дирекция Аквариума просит нас отметить, что ежедневно наблюдаются случаи продажи бесплатных билетов, выдаваемых ею красноармейцам и рабочим производственных союзов. Очевидно, билеты не попадают туда, куда нужно. Губпрофсовету и военсекции губполитпросвета следует принять соответствующие меры.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 24 июня 1922 г.

{133} «Корневильские колокола».

Это одна из старых и лучших опереток. Музыкальная сторона в ней настолько богата, что пьеса может конкурировать с некоторыми операми. Музыкальность «Корневильских колоколов» обязывает, однако, к соответствующему исполнению. Прекрасные вокальные данные нужны здесь гораздо больше, чем в опереттах менее музыкальных.

Труппа Кулаковского не блещет вокальными силами: даже лучшие из них — Касацкая и Райский — еще очень нуждаются в разработке своих голосовых средств. Чарская — очень живая артистка, хорошая танцорка, но голос ее слаб и тускл. Редко дает сильный звук Швидко и шумный аккомпанемент оркестра иногда совсем заглушает его. В «Корневильских колоколах» все это лишний раз подтвердилось… Яркую фигуру Гаспара дает Полонский, артист примечательный тем, что он никогда не бывает скучен и всегда ведет роль с огоньком. Конечно, как всегда, интересен был Адамов, уже завоевавший единодушные симпатии публики.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 27 июня 1922 г.

## **{****134}** Оперетта

Пьеска «Шалунья», шедшая 13 июня впервые на сцене «Аквариума» (под названием оперетты) является, в сущности, обычным французским фарсом с переодеваниями, и музыкальная сторона здесь почти отсутствует. Положение спасают лишь вставные номера пения и танцев.

«Шалунья» — вещица, конечно, пустая, но смотреть ее — легко и весело. Публика, наполнившая почти весь зрительный зал, хохотала весь вечер. Исполнители, не стесняясь, шаржировали, даже и обычно сдержанный Адамов. Но в данном случае шарж был извинителен. Публике было весело, а это и требовалось…

*Г. В*.

«Рабочий путь», 1 июля 1922 г.

## **{****135}** «Прекрасная Елена»

Постановка так называемых классических оперетт не под силу труппе «Аквариума». Постановка «Прекрасной Елены», одной из лучших классических оперетт, доказала это с полной очевидностью.

Прежде всего, не было самой Елены, — вокальные средства артистки Чарской далеки от уровня этой партии, да и обычная манера игры совершенно не соответствует данной роли. Не было и Париса. Красивую лирическую партию Париса исполнял арт. Тарский, он не пел, а прокричал ее, ибо голоса у него нет. Все остальные выигрышные стороны этой роли также пропали в исполнении Тарского, который почему-то числится — шутка сказать — премьером и главным режиссером. Трафаретные мизансцены и цирковые трюки — и полное отсутствие вдумчивости и инициативы достаточно характеризуют его как «главного режиссера».

Кстати сказать, данный спектакль был бенефисом Тарского. Ему подносили цветы, и администратор произнес обычную речь, но огромное большинство публики оставалось глухо к этим приветствиям, ибо приветствовать было не за что. Впрочем, сбор был «сорван» полный, «что и требовалось доказать».

{136} Из остальных исполнителей были приятны, как всегда, Райский и Адамов. Очень изящна Болдырева. Не на своем месте был в данном спектакле Швидко.

Спектакль начался с опозданием на полтора часа, антракты невыносимо затягивались, — за последнее время это стало в «Аквариуме» почти обычным явлением. Очевидно, дисциплина в труппе отсутствует, дирекция с интересами публики совершенно не считается. Что же делают многочисленные аквариумовские администраторы?

*Г. В*.

«Рабочий путь», 1 августа 1922 г.

## **{****137}** Бенефис К. В. Касацкой

Истинно музыкальным людям, с более или менее серьезными запросами, конечно, тесно и душно в узкой и легкомысленной области оперетки и естественно стремление — к опере. Но, само собою разумеется, одного желания тут недостаточно, нужны еще и определенные данные.

В опереточной труппе Н. И. Кулаковского есть артистическая молодежь, имеющая такую тенденцию, и постановка «Онегина» явилась не только бенефисом артистки Касацкой, но и своего рода опытным ученическим спектаклем главных персонажей.

Ансамбля, естественно, никакого не было, да и нельзя было его ожидать. Срепетовка оказалась очень слабой. Дирижер Кулаковский вел оркестр неуверенно, хромал хор, моментами фальшивили солисты, вольно или невольно расходясь с оркестром.

И все же спектакль смотрелся не без удовольствия.

Бенефициантка, обладающая достаточным голосом, показала себя недурной исполнительницей и со стороны драматической. Конечно, ее Татьяна — не образ, не законченное сценическое воплощение, а лишь эскиз, беглый {138} набросок, голос ее еще весьма нуждается в обработке и школе, но отдельные моменты были ярки и выразительны, — у артистки, несомненно, есть будущее. Почти то же приходится сказать о Райском. Его Онегин, в общем, пока еще бледен, голос звучит недостаточно уверенно и крепко, но есть целый ряд обещающих моментов, дающих основание утверждать, что, при соответствующей работе, Райский — артист с будущим, особенно, если принять во внимание его молодость. Партию Ольги вела Черкашина (ученица музыкального техникума), это была игра еще тоже ученическая и тоже приятная, поскольку ученица обнаружила свою способность.

Публики было много. Бенефициантка получила цветы и подарок.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 1 августа 1922 г.

## **{****139}** Бенефис В. Райского

В бенефис баритона Райского шла «Веселая вдова», оперетта довольно музыкальная, одна из наиболее популярных, и — несмотря на плохую погоду — сбор был почти полный.

Привлекло публику, несомненно, и имя бенефицианта, пользующегося у нее успехом. Был успех и на этот раз: артист был, как говорится, в ударе, и если ему не хватало для облика графа Даниловича некоторых специфических черт — то это можно отнести за счет его недостаточного сценического опыта, незрелости. Публика приветствовала своего любимца цветами и аплодисментами.

Остальные были — как обычно. Интересный номер (военный танец) дал балет, но исполнен был он аляповато. Вообще, в отношении балета дело в труппе обстоит плохо. Мастер своего дела — балетмейстер Баланотти еще в начале сезона ушел из труппы, и теперь отсутствие этого компетентного руководителя отрицательно сказывается даже на лучших его ученицах, прекрасно танцевавших в прошлом году в опере, в нашем Большом театре.

{140} Спектакль начался в одиннадцатом часу, а кончился почти в два. Публика справедливо роптала.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 8 августа 1922 г.

## **{****141}** Бенефис Г. А. Чарской

Шла одна из новых оперетт, «Польская кровь», написанная по обычному опереточному рецепту: приключения сытых бездельников, прожигающих жизнь, несколько забавных положений (сшитых, правда, белыми нитками), два‑три изящных и легковесных дуэта, неизбежные гости (без «гостей» нельзя, потому что тогда некуда девать хор) и, конечно, танцы. А если танцев нет — то надо их выдумать, хотя бы для Чарской, которая в этом деле большая мастерица. Ни музыкальной стороной, ни содержанием «Польская кровь» не блещет, и поставлена она, очевидно, ради роли той веселой и бойкой Зарембы, которую играла бенефициантка. И поскольку эта роль не требует значительных вокальных данных, а построена исключительно на игре темперамента, постольку артистка провела ее безукоризненно. С обычным подъемом и, по обыкновению, несколько напыщенно провел роль партнера, графа Болеслава, Полонский. Об остальных сказать нечего.

Балет, разумеется, хромал. Это становится безнадежным, — не чувствуется ни малейшей работы, нет даже самой необходимейшей срепетовки. Нельзя узнать даже тех хороших сотрудниц балета гостеатра (Н. Астрова, {142} С. Махан и др.), которые раньше, при Баланотти, подавали определенные надежды. На этот раз простенький польский (в 1 акте) прошел расхлябанно и аляповато.

Театр был полон.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 18 августа 1922 г.

## **{****143}** Концерт Сергея Памфилова

Это был не совсем удачный, но, несомненно, интересный концерт, какого в Омске давно не было.

После оперетки и различной музыкальной халтуры, столь пышно при НЭП расцветшей, концерт Сергея Памфилова невольно останавливает внимание. Имени у Памфилова пока еще нет, хотя среди своих коллег он уже пользуется популярностью — и пользуется вполне заслуженно. При его молодости у него уже имеется достаточный опыт, хорошая техника, вдумчивость, темперамент — все данные для того, чтобы развивать и углублять свое дарование. Все эти качества были выявлены концертантом и в данном его выступлении.

Центральной вещью программы явилась на этот раз соната Бетховена, посвященная Крейцеру и давшая повод Льву Толстому написать его знаменитую повесть. И, конечно, неслучайно Толстой остановился именно на Крейцеровой сонате — она вполне отвечает толстовской теме о непреодолимой, стихийной власти эротики, чувственного начала в человеке, она — более, чем какая-либо иная музыкальная вещь — насыщена этим чувством, и так характерна настойчивая повторяемость и возбужденность ее музыкальных фраз. Соната — несложная, если {144} хотите — однообразная, но интересная своей внутренней силой и своеобразной выразительностью.

К сожалению, этой силы не везде хватало С. Памфилову, кой-какие места прошли у него не ярко. Еще бледнее и неувереннее вела партию рояля пианистка Петерс, и поэтому соната в целом не удалась, захватывала лишь моментами, но все же — захватывала…

Из остальной программы, составленной несколько пестро, но содержательно, следует отметить своеобразную «Индусскую песнь» (музыка Гента) в исполнении артиста Ульянова — в сопровождении скрипки и рояля. «Песнь» очень красива и глубока по своему музыкальному содержанию и исполнена была прекрасно. Не без успеха выступали остальные участники концерта: Клопотовская, Бабаева и др.

Публики было довольно много. А те, кто не был, могут пожалеть, — на концерт стоило пойти ради Крейцеровой сонаты и индусской песни…

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 18 августа 1922 г.

## **{****145}** Вечер в музее Географического общества

Омск можно поздравить с очень ценным художественном приобретением: новой певческой капеллой, управляемой И. М. Сусловым (бывшим дирижером областной капеллы Устюжанинова).

В среду, 23 августа, в зале музея Западно-Сибирского отделения географического общества состоялось первое выступление новой капеллы, которая официально именуется «хором музыкально-этнографической секции музея».

Вечер был закрытым и устраивался он, в сущности, для членов общесибирской конференции культурно-просветительных учреждений транспорта, только что закончившей свои работы. Но, кроме конферентов присутствовали и члены Географического общества и несколько случайных гостей. Присутствовал также и заведующий сибнаробразом тов. Чудинов.

Музыкально-этнографическая секция, организованная при музее, поставила себе целью собирать, обрабатывать и творчески воссоздавать инструментальную и {146} вокальную музыку представителей сибирских национальных меньшинств: киргиз, якутов, бурят и т. д., а также культивировать музыкальные произведения композиторов-сибиряков, в той или иной степени отражающие местный колорит, навеянные сибирской природой или событиями сибирской истории (борьба различных племен на местной территории, колонизация Сибири русскими и т. д.). Попутно хор секции будет работать и над общемузыкальными произведениями, входившими в репертуар капелл Агренева-Славянского, Завадского, Устюжанинова и др.

В данном вечере, 23 августа, этнографическая сторона в исполнении хора пока еще отсутствовала, ибо еще не закончены разучивание и срепетовка намеченных вещей. Хор просто демонстрировал свои силы, и этот дебют, который вернее будет назвать публичным музыкальным экзаменом, следует признать блестящим.

Хором был исполнен ряд музыкальных картин: «Море и утес» муз. Анцерна и Суслова, «Осенние листья» Чеснокова, «Дубинушка» его же, «Вальс» Славянского, «Капустка» — русская народная песня, и др. Все пьесы были прослушаны с напряженным вниманием и произвели глубокое впечатление.

Хор, имеющий в своем составе 40 человек, обнаружил наличие прекрасных вокальных сил (великолепны, например, басы), безукоризненную проработку исполняемых вещей, тонкую отделку, исключительную стройность. Общее впечатление настолько хорошее, что капелла Устюжанинова — в сравнении с этим новым хором — кажется слабой и бледной.

{147} Конференты и гости остались чрезвычайно довольны концертом и представитель конференции транспортников, в своей горячей благодарственной речи, подчеркнул большое культурное значение нового начинания.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 25 августа 1922 г.

## **{****148}** К предстоящему концерту в музее Географического общества

Завтра, 2 сентября, в помещении музея Зап.‑Сиб. отд. Географического общества состоится первое публичное выступление новой певческой капеллы под управлением тов. Суслова. Концерт устраивается музыкально-этнографической секцией музея, и значительное место в программе займут песни сибирских инородцев. Таким образом, концерт имеет двойной интерес: и научный, и художественно-музыкальный, причем устроителями вечера будут даны соответствующие объяснения.

Интерес к *народной* музыке, не имеющей индивидуальных творцов и являющейся подлинным *коллективным* творчеством масс, наблюдается за последнее время не только в России, но и в Западной Европе, посылающей целые музыкально-этнографические экспедиции в глухие углы материков и на океанские острова в целях записи и сохранения музыки угасающих племен. Но Европа уже почти исчерпала у себя эти возможности, между тем как советская федерация представляет в данном отношении неисчислимый запас богатств. Многообразие культуры национальных меньшинств в России велико и {149} материалов для художников, этнографов, музыкантов — сколько угодно, особенно у нас, в Сибири.

Поэтому, попытку музейных работников — заинтересовать широкие круги населения музыкально-этнографической работой следует только приветствовать, тем более, что изучение и сохранение музыки национальных меньшинств, в особенности угасающих сибирских народностей, есть не только наше право, но и в еще большей степени наша обязанность.

Программу концерта сообщим в завтрашнем номере газеты. К сожалению, за неимением средств первый концерт приходится устраивать в маленьком и тесном зале музея, поэтому — число мест весьма ограничено.

Любителей легкой музыки добросовестно предупреждаем, что на этом концерте им делать нечего: пусть идут в «Аквариум».

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 1 сентября 1922 г.

## **{****150}** «Королевский брадобрей» А. Луначарского

Тов. А. В. Луначарского, как драматурга, интересуют, преимущественно, темы социального характера, и «Королевский брадобрей» является первой из этого списка. Дальше следуют: «Канцлер и слесарь», «Оливер Кромвель», «Фома Кампанелла» — произведения, в которых политическая и социальная борьба представляется все в более определенном свете и где все яснее и выпуклее выступает народ, трудящиеся массы, коллективная воля большинства.

«Королевский брадобрей» есть‚ в сущности, вступление к этому циклу: в пьесе беспощадно разоблачается мнимое могущество монархической власти — истина достаточно для нашего времени примитивная и уже не нуждающаяся в доказательстве, хотя бы художественном, но следует помнить, что «Королевский брадобрей» написан еще задолго до революции и если не ставился на сцене, то лишь потому, что царская цензура не разрешала его к постановке даже условно.

Содержание пьесы несложно: опьяненный неограниченной властью, король Дагобер решается произвести {151} весьма рискованный, с точки зрения господствующей в то время морали, опыт — устроить официальный брак с собственной дочерью, которая только что вернулась из иезуитского монастыря, и поразила отца своею юной красотой. Король не просто сластолюбен, он еще и «философ», полагающий, что ему, употребляя известную формулу Достоевского, «все дозволено» и цинично утверждающий над всеми законами свою упрямую самодержавную волю. Дворянство и духовенство, которых шокирует столь странное поведение короля, и которые готовы ради престижа власти, распространяющегося и на них, резко протестовать, он усмиряет хитрым тактическим подходом, обещая объявить священную войну против еретиков, земля и имущество которых будут отданы дворянству и духовенству. Эта подачка усмиряет «верхи» народа, привилегированные классы и группы, а о «низах» король того мнения, что они достаточно глупы и послушны, чтобы заявлять свой протест. С волей дочери, с несчастной Бланкой, Дагобер также совершенно не считается, и вот день страшной свадьбы уже назначен. Но все решает королевский брадобрей Аристид: в день свадьбы, брея своего могущественного господина, Аристид распарывает ему бритвой горло и затем торжествующим мефистофельским смехом смеется над трупом «всесильного» монарха.

Пьеса написана ярко и образно, местами очень сильно, с подлинным социальным пафосом, и, пожалуй, единственным минусом является перегруженность ее монологами и философией за счет живого действия, сценической динамики.

{152} Исполнение «Королевского брадобрея» на сцене нашего гостеатра 8 октября оставляло желать много лучшего. Прежде всего, сильно заметно было отсутствие срепетовки, артисты (даже сам король — Орбелиани) не знали ролей, перехватывали чужие реплики, допускали ненужные паузы и заминки, порою просто путались в трудном тексте (пьеса написана стихами) и так несколько раз переврали слова, что трудно было удержаться от улыбки. В результате спектакль шел вяло, а между тем, при тех же самых исполнителях, он мог идти хорошо: главные роли (король и брадобрей) даны в опытные руки Ф. Ф. Орбелиани и В. К. Петрова, у которых есть все данные для успешного исполнения этих ролей. Бледный образ Доротеи дала Н. М. Воеводина — не было в этом образе достаточной суровости и силы. Очень хорошее впечатление произвел В. К. Дени в эпизодической, но яркой роли «честного простеца», пламенно и наивно обличавшего и короля и его клику. Недурны В. В. Васильчикова (Бланка), А. И. Ардский (канцлер) и др. Постановка добросовестна.

Театр был почти полон, сбор перевалил за миллиард. Но недисциплинированная публика вела себя так, что завтеатром, тов. Строганов, принужден был обратиться к ней с просьбой соблюдать тишину и порядок. Справедливость требует сказать, что со стороны администрации театра делается все, чтобы порядок был во всем полный, остальное зависит от самой публики.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 10 октября 1922 г.

## **{****153}** «Ак-НЭПОН» № 1‑й

9‑го октября в гостеатре состоялся первый «Ак-НЭПОН», актерский новый экономический понедельник — по объяснению конферансье, гр. Дементьева. Такие вечера предполагается устраивать еженедельно, причем сбор с них будет поступать в пользу актерского улучбыта.

Насколько актеры при НЭП нуждаются в подобном способе улучшения своего быта — это первый вопрос, который напрашивается сам собою. Во всяком случае, актеры гостеатра, вполне обеспеченные и получающие большие оклады, в этом не нуждаются. И было бы справедливее и целесообразнее, если бы хоть два понедельника в месяц устаивались не в пользу актеров, а в пользу хотя бы тех бесприютных ребятишек, которые, голодая, все еще бродят по улицам города и спят у ворот и подъездов.

Второй вопрос — о содержании «понедельников». Если это будут только дивертисменты, хотя бы и типа кабаре, то стоит ли придумывать для них новые названия, выпускать юмористические афиши и проч. Тут нужно что-нибудь свежее и оригинальное, остроумное и изящное.

{154} Первый «понедельник», как по содержанию, так и по исполнению, цельного хорошего впечатления не произвел. Он лишь показал, как мало надо нашей публике для того, чтобы смеяться, и как она мало требовательна.

АК-НЭПОН открылся чтением юмористической газеты в исполнении артиста Дементьева. Составлена газета вполне грамотно и литературно, — за исключением, разве, плохих стихов, — но ее остроумие не шло дальше скверных омских тротуаров, уличной пыли и т. п. сюжетов, а иногда просто ограничивалось игрой слов.

Дальше шли разные «трюки» и «номера», то шаблонные, то более или менее новые для Омска. Характерно при этом, что номера более грубоватые и плоские имели наибольший успех, — так довольно вульгарное пение и пляска артистки Карельской вызвала чуть не овацию. Если бы та же Карельская стала на четвереньки и замяукала или залаяла — успех был бы еще более шумным… Но таких ли дешевых лавров хотят инициаторы понедельников?

Наиболее интересны и забавны были выступления Дементьева (например, музыкально-юмористическая картинка «Пустыня Сахара»), песни каторжан в исполнении «Сергея Мокрого», трио полицейских фараонов, «найденных при раскопках департамента полиции», и еще, пожалуй, инсценированный деревенский лубок.

Совершенно излишни были мелодекламация и декламация, да еще таких затрепанных, давно надоевших вещей, как «Трубадур» Немировича-Данченко и «Поля» Майкова. Не хватало еще «Сакья-Муни» и «Белого покрывала»! Разве нельзя было найти произведения более свежие и интересные?

{155} Понедельники могут иметь успех, но ради него нельзя идти по линии наименьшего сопротивления и приспособляться к низкому художественному уровню нэповской публики. Надо эту публику поднимать до известной высоты, а не принижаться до ее собственного уровня. На остротах об омской пыли, на полубалаганных трюках и комическом демонстрировании ожиревших женских фигур — далеко не уедешь.

А между тем благородное искусство Смеха имеет столько богатейших сокровищ — надо только не полениться и поискать их на полках библиотек. Сколько, например, прекрасного, веселого, подлинно остроумного и, вместе с тем, содержательного можно почерпнуть (и затем инсценировать) у Боккаччо, Беранже, Гейне, Марка Твена, Джерома Джерома, а также у нашего Козьмы Пруткова, Ал. Толстого, Горбунова и др. Использование этих славных авторов можно было бы чередовать с легкими сатирами и шутками на современные темы, и, право, это было бы куда лучше, чем демонстрирование живых кукол и инсценировка дамских истерик, имевшие место на первом понедельнике.

Театр был наполовину пуст.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 12 октября 1922 г.

## **{****156}** Первый детский спектакль

Для первого детского спектакля труппа губполитпросвета поставила сказку-феерию Н. Кригер-Богдановской «Приключения королевича Ладо и его верного слуги шута Барбо». Театр был переполнен. Половину мест губполитпросвет отдал бесплатно детским домам и школам, а остальная половина была раскуплена без остатка, потребовались даже приставные стулья.

Содержание сказки сводится к тому, что королевич и его шут разыскивают похищенную принцессу Анамвиру и попадают сначала к Бабе-Яге, потом к лесному королю, потом к Кощею Бессмертному. Преодолев массу препятствий, храбрые путешественники находят принцессу во дворце Кощея и освобождают ее. В пьесе много различных эффектов, интересна обстановка, красивы декорации и костюмы, и присутствовавшие на спектакле детишки получили, несомненно, большое удовольствие. Исполнение сказки поручено было исключительно вторым артистам, все они отнеслись к делу добросовестно и сыграли нисколько не хуже первых. Добросовестно отнесся к делу и технический персонал, на коем лежало устройство эффектов, превращений и пр. В общем, это был очень милый спектакль, и следует сделать только {157} один упрек — за слишком длинные антракты: представление затянулось на целых четыре часа, и маленьким зрителям это было не под силу — во время четвертого действия младшие ребятишки уже плакали и просились домой.

Спектакль прошел с полным успехом, но… есть очень большое «но», относящееся не только к данному представлению, сколько к постановке детских спектаклей вообще. Мы разумеем идеологическую сторону вопроса, на которой необходимо остановиться, тем более, что губполитпросвет, как нам кажется, мало считается с этой стороной по отношению к детям.

Пример, — постановка «Королевича Ладо». Если эта сказка и заслуживает постановки, то только ради внешних сценических эффектов, которыми она богата, не больше. С точки зрения строгой художественности пьеса не выдерживает критики: достаточно указать на безобразное смешение стилей (Баба-Яга и амур, русалка и огненный дух), на малограмотные стихи под былинный лад и т. д. Еще хуже пьеса с точки зрения идеи, если вообще можно требовать в данном случае какой-либо идеи. К чему сводится мораль сказки? К верности слуги своему господину, для которого преданный шут Барбо готов лезть в огонь и воду. Характерно также, что в пьесе действуют все «царственные особы»: король лесной, король подземный, король лягушачий, королевич Ладо, королевна Апемвира, королевна Зоренька. Это, так сказать, высшие представители мифологии, а за ними идет всевозможная чертовщина: Баба-Яга, русалки, гномы, нимфы, чертенята и прочее.

{158} Словом, мифических персонажей хоть отбавляй: пьеса перегружена ими до невозможности, как после представления, вероятно, перегружен ими детский мозг. Нужно ли все это? Не вредно ли это?

Еще два года назад наркомпрос и главполитпросвет ответили на такой вопрос определенно отрицательно. Помнится, был даже объявлен конкурс на произведения детской литературы, в том числе и пьес, имевший целью борьбу с мифологическим уклоном этой литературы. Это, конечно, отнюдь не значит, что дети должны быть лишены сказок, сказки детям необходимы, но нужна осторожность в выборе их, и те из них, которые перегружены чертовщиной, должны быть решительно отвергнуты. Не следует также сосредотачивать детское внимание на королях и прочих носителях условного авторитета, созданного на почве отживших убеждений и верований.

Поменьше чертей и королей — побольше живой жизни. От слащавой и часто фальшивой фантастики — поближе к интересам действительности. Пусть будет и смех, и забавные приключения, и веселые пустяки (отнюдь не надо добродетельной скуки), но пусть все это исходит из подлинной жизни, а не от «чистой» или «нечистой силы». Такие детские пьесы есть — можно указать на «Люлли-музыканта» Чумаченко, «Догоним солнце» Ив. Шмелева и др.

И еще одно замечание. Надо вовлекать в спектакли и самих детей, давать им не только роли без слов, но и со словами. Надо в этом направлении поднимать детскую инициативу и самодеятельность, добиться того, чтобы и сами маленькие зрители были не только пассивными {159} наблюдателями, но, в той или иной степени, и активными участниками спектаклей. Это уже дело режиссерской коллегии, ее вкуса и изобретательности.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 17 октября 1922 г.

## **{****160}** Открытие Художественного кинотеатра

14‑го октября, в помещении Дома союзов, сибирским кинокомитетом открыт новый в Омске «Художественный» кинематограф. Зрительный зал отделан красиво и уютно, но в ожидальне душно, необходим электрический вентилятор. Картин нового производства в репертуаре пока не объявлено. В антракте играет недурной духовой оркестр, под управлением Т. Бабошина. Заведывание новым кино поручено т. Ноткину. Открытие прошло при переполненном зале.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 17 октября 1922 г.

## **{****161}** Малый театр

В Малом театре обосновалась оперетта Я. С. Гальского и Н. Н. Кулаковского — в том самом составе, в каком она работала все лето в «Аквариуме». Крошечная сцена Малого театра расширена насколько возможно, но для массовых сцен все же тесно, и поэтому спектакли до сих пор шли в сукнах, дабы не загромождать сцену еще декорациями. Но какая же оперетта в сукнах? Она обязательно требует декораций, красок, цветов. Дирекция убедилась в этом, и теперь спектакли идут в декорациях.

Первое представление оперетты «Роза из Стамбула» демонстрировало больше эту внешнюю сторону: дана была пестрая красочная обстановка, с цветными фонарями, лампионами и пр. Сделано было все это недурно, старательно, даже с некоторым шиком, но за удовольствие любоваться игрой цветов зрителям пришлось расплачиваться очень тяжелой ценой — длиннейшими антрактами, которые расхолаживали и портили всякое впечатление.

Что касается самой оперетты, то, судя по обильной рекламе, «Роза из Стамбула» обещала быть гораздо интереснее. Между тем, пьеса оказалась скучной. Автор ее, Лео Фаль — не новичок в музыке, у него есть более {162} удачные вещи («Принцесса долларов»). С чисто музыкальной стороны в ней есть еще кое-что любопытное, содержание же шаблонно, мало движения, нет юмора. Только в 3‑м акте есть кой-какой комизм и то в очень скромной дозе. Достаточно сказать, что роль комика в этой оперетте совершенно отсутствует.

Исполнение, в общем и целом, было ровно, прилично, но не больше. Для партии Ахметбея артист Швидко слаб, он по-прежнему производит впечатление робкого ученика со слабым голосом. А между тем, его именно партия является в данном случае центральной.

Приятен, как и раньше, Райский. Милое впечатление от Касацкой и Чарской. Ставил пьесу М. Вулконский, человек опытный, знающий; в его лице дирекция приобрела очень недурного режиссера. Эффектно поставлен во 2‑м акте балет.

Оркестр под управлением нового дирижера, М. И. Маломет, идет достаточно стройно и уверенно. Шероховатости были и здесь, но для первого представления новой оперетты они извинительны.

Публики было много, сбор почти полный. Маленькое техническое замечание: нельзя допускать курения в единственном фойе, это не допускается ни в одном театре, да и в пожарном отношении не совсем безопасно.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 19 октября 1922 г.

## **{****163}** Гостеатр. «Человек воздуха»

Для первого выхода нового артиста Б. Шмита труппа гостеатра поставила пьесу Семена Юшкевича «Человек воздуха». Пьеса не новая и не блещущая какими-либо исключительными достоинствами. Юшкевич безукоризненный изобразитель еврейского быта, который он много наблюдал и хорошо знает.

Данная пьеса рисует полупролетарскую семью, глава которой Эли Гольд, живет случайным заработком и готов быть, ради куска хлеба, чем угодно. Зарабатывать хлеб, хотя бы «из воздуха», — вот единственная задача Гольда.

Ему противопоставлена другая семья, определенно буржуазная — с ее пустотой, фальшью, праздностью и чванством. Кумир этой второй семьи, Моничка Рубинштейн, женится, и со стола его свадебного пира перепадает кусок хлеба Гольду. Вот в двух словах содержание пьесы. Написана она обычной для Юшкевича манерой — смесью юмора и сентиментальности. Смотрится легко, кроме скучного первого акта.

{164} Роль Эли Гольда исполнил Б. П. Шмит. Он провел ее вдумчиво, тепло, просто. Чувствуется большой сценический опыт и вместе с тем отсутствие всякой театральности, которую заменяет художественная простота, непосредственность. Несомненно, в лице нового артиста труппа губполитпросвета сделала ценное приобретение.

Спектакль шел гладко, местами хорошо. Публики, к сожалению, было мало.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 21 октября 1922 г.

## **{****165}** Малый театр. «Дочь тамбурмажора»

Сначала несколько слов не о данном спектакле, а вообще по поводу оперетты и той или иной пригодности ее для нашей революционной современности, — спор на эту тему может быть небезынтересным и имеет принципиальное значение.

В «Известиях ВЦИК», уделяющих ныне много внимания искусству, были напечатаны недавно (см. №№ 214 и 230) две интересные статьи тт. Уриэль и Ф. Капелюш, под общим названием «Музыка для рабочего класса». Оба автора — марксисты и исходили из той точки зрения, что музыка, как и всякое искусство, является идеологической надстройкой над экономическим базисом и составляет не только продукт своей эпохи, но и продукт того или иного класса, тех или иных общественных группировок, настроений и течений. При этом первый автор, т. Уриэль, предлагал — пока еще нет новой пролетарской музыки, — брать из старой лишь то, что может поднимать настроение современных слушателей, бодрит их и т. д., и решительно отвергал музыку усталости, разочарования и тому подобных «упадочных настроений». {166} «Нам кажется, — писал он, — что если какую-нибудь хорошую красноармейскую часть заставить хотя бы месяц изо дня в день слушать меланхолических, уютных и ленивых Шопена и Чайковского, то к концу месяца эта красноармейская часть, окажется совершенно небоеспособной!» Второй автор, т. Капелюш, возражал против подобных категорических заявлений и предлагал «давать пролетариату всю музыку, все сокровища ее, не подвергая ее цензуре», ибо пролетарское чутье и классовое сознание сами подскажут рабочему слушателю, что ему нужно и что не нужно. «Мы не боимся, — заканчивал т. Капелюш свою статью, — давать рабочему и меланхолическую музыку». Оба автора сошлись, однако, на том, что все же лучше музыка бодрящая, живая, веселая, тем или иным способом поднимающая настроение слушателя.

Если с такой точки зрения подходить к оперетке вообще, то придется, очевидно, принять ее «принципиально», а затем практически провести в этой области искусства значительную чистку. Оперетка возникла из комической оперы, против которой едва ли найдутся принципиальные возражения. И лишь в процессе дальнейшего развития (вернее было бы сказать, измельчания), в ней возник целый ряд наслоений отрицательного характера: например, появился канкан с самыми бесцеремонными жестами, элемент просто комический выродился в грубую и пошлую буффонаду, в нелепое паясничанье, и т. д. Все явственнее стала проступать грубая или утонченная эротика (эта «утонченность» — тот же цинизм, «доведенный до грации»), и, в конце концов, оперетка стала приютом всяческого легкомыслия и пошлости.

{167} Весь вопрос можно, значит, свести к тому, чтобы очистить оперетту от всех этих скверных наслоений, нараставших именно в силу соответствующих требований со стороны специфически буржуазной публики, и — очистив, — признать и за этим видом искусства право на существование, даже и в рабочем государстве.

Иначе говоря, оперетка может быть признана постольку, поскольку в ней есть наличность *здорового* юмора и чистого, и занимательного, сюжета, выраженных в музыке, и своим содержанием, своим бодрым и живым ритмом поднимающих настроение слушателей.

Как на пример хорошей, здоровой оперетки, можно указать на старинную оперетту Оффенбаха «Дочь тамбурмажора», впервые поставленную в Малом театре 31 октября.

Действие оперетки относится к концу 18 века, к эпохе похода Бонапарта в Италию, а содержание сводится к тому, что французский тамбурмажор (военный капельмейстер — выражаясь современным языком), находит в Италии свою дочь, с которой расстался, когда она была еще малюткой. Она родилась в то время, когда тамбурмажор был просто рабочим-красильщиком, а затем попала в семью некоего герцога. В результате дочь возвращается к отцу и выходит замуж за того, кого любит, а не за аристократического выродка, которого ей навязывал герцог.

Оперетка достаточно музыкальна, действие в ней развертывается живо и весело, а «чувствительная драма» отца, находящего дочь, только оттеняет своим контрастом преобладающий комический элемент.

{168} Исполнение оперетки, в общем и целом, оставило довольно приятное впечатление. Не было на этот раз и томительно длинных антрактов.

Публики было много.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 5 ноября 1922 г.

## **{****169}** Гостеатр. «Цена жизни»

Это пьеса Влад. Немировича-Данченко, впервые появилась на сценах русского театра в девяностые годы, в эпоху реакции и безвременья, когда по всей России прошла волна самоубийств — главным образом, среди молодежи, задыхавшейся в тяжелой общественной атмосфере того времени. Пьеса написана в намеренно бодрых тонах, в противовес унынию и апатии, и имеет целью доказать ценность жизни как таковой, вдохнуть в молодое поколение мужество и силу.

Ныне эта пьеса кажется безнадежно устаревшей, равно как и наивной. Автор разрешает вопрос о ценности жизни в узко индивидуальном смысле, и фальшивое буржуазно-мещанское благополучие преподносит зрителю, как некий идеал. Характерно, что в пьесе несколько раз упоминается и подчеркивается имя известного философа Евгения Дюринга — под влиянием его книги «Ценность Жизни» написана и данная пьеса. А, между тем, Дюринг известен, как ярый защитник буржуазных устоев, и Фридрих Энгельс в свое время резко боролся с реакционно-мещанским мышлением этого «проповедника счастья» (см. книгу Энгельса «Анти-Дюринг»).

{170} Пьеса была поставлена в гостеатре 15 ноября для первого выхода артистки К. А. Миганович. Исполняемая ею роль Анны Демуриной неблагодарна для первого выхода — в ней негде развернуться: спасает только 3‑й акт, сцена объяснения с мужем.

Может быть, артистка была не в ударе (по одному спектаклю судить трудно), но почти никакого впечатления она не произвела: исполнение было бледным, вялым, похожим на ленивое повторение заученного урока. Кроме того, артистка, по-видимому, не ориентировалась в акустике нашего театра: голос ее звучал очень слабо, и многих ее фраз нельзя было ни понять, ни расслышать даже на первых рядах партера. От Миганович признаться, мы ждали большего, — подождем других спектаклей, где артистка, быть может, выявит себя ярче.

Из остальных исполнителей наибольшее впечатление произвел Курский в роли мужа Анны, очень недурны Арсеньева (Клавдия) и Карельская (мать Демурина).

В 4‑м акте театр блеснул новой декорацией — павильоном, изящным и уютным.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 18 ноября 1922 г.

## **{****171}** Гостеатр. Юбилейный спектакль. «Комик XVII столетия»

Юбилейный вечер 24 ноября, поставленный в ознаменование 250‑летия русского театра, открылся речью главного режиссера И. М. Арнольдова.

Оратор дал исторический очерк возникновения русского театра. Указав, что проникшее из Византии в древнюю Русь скоморошничество явилось зачаточной формой театрального действа и, подчеркнув разницу между скоморошничеством, как народной забавой, и официальным театром, открывшимся в 1672 г. при дворе Алексея Михайловича, как театром придворной знати, оратор остановился на правовом и материальном положении первых русских актеров, охарактеризовав это положение, как холопское. Не останавливаясь на дальнейшей истории русской сцены, Арнольдов перешел к современности и подчеркнул роль великой Октябрьской революции в деле раскрепощения русского театра и актера. «Теперь, — закончил он, — мы, актеры, уже навсегда сбросили с себя всякое холопство, отныне мы уже не слуги буржуазии и придворной знати, а работники социалистической {172} культуры. Советская власть, раскрепостив нас от ига капитала, возложила на нас участие в культурном строительстве новой жизни, и мы оправдаем это доверие: в красном революционном плаще мы идем туда же, куда идет и Советская власть — в царство свободы, справедливости, братства и равенства».

Речь Арнольдова была покрыта дружными аплодисментами. Необходимо, однако, оговориться, что в ней были весьма спорные места.

Так, оратор охарактеризовал организатора первого театра Иоганна Грегори как авантюриста, каковое определение едва ли исторически верно. Во всяком случае, такой классический труд, как «История русского театра», под редакцией В. Каллаша и Н. Эфроса этого не подтверждает, — наоборот, там приводится свидетельство положительного характера.

Весьма спорно также утверждение оратора, что современные искания Мейерхольда, Фореггера и других режиссеров-новаторов есть только «фокусы». Подобное определение звучит голословно и неубедительно. В свое время старые актеры называли ведь и гениального Станиславского «фокусником».

«Комик 17‑го столетия» Островского принадлежит к менее сильным пьесам этого автора. Ряд сцен, характеризующих борьбу передового боярства с консервативным в вопросе о театре, хороши как иллюстрация, но не более. Пьесы, как органического целого, не чувствуется, фигуры прекрасно намечены, но не дорисованы, движения мало.

{173} Исполнена пьеса была, в общем, ровно. Но, увы, даже и для юбилейного спектакля, некоторые артисты (напр., Курский) не позаботились о твердом знании ролей.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 25 ноября 1922 г.

## **{****174}** Гостеатр. «Жрец Тарквиний»

Вот пьеса, которую смело можно считать революционно-боевой новинкой сезона.

Трагедия «Жрец Тарквиний» написана С. Поливановым и впервые напечатана несколько месяцев назад внепартийным антирелигиозным издательством «Атеист» в Москве.

Содержание пьесы сводится к следующему: престарелый верховный жрец Авраам, чувствуя приближение смерти, передает свои священные права молодому жрецу Тарквинию, любимому народом. Тарквиний — искренно и глубоко верующий человек. Со страхом и трепетом готов он принять высокий сан. С чувством мистического восторга и ужаса готовится он беседовать с богом, который, по преданию, в полночь, во время посвящения, открывает новопосвященному верховному жрецу свое лицо и дает свои заветы. Но Тарквиния ждет потрясающий нравственный удар: в полночь, в глубине храма, недалеко от толпы, Авраам открывает Тарквинию великую тайну, которую в свое время передал ему прежний верховный жрец: бога нет и вся религия — ложь, придуманная для того, чтоб «именем небес владеть землей», чтобы в {175} покорности и послушании держать народ. С циничной прямотой говорит Авраам:

«Чтобы народ работал, сеял, строил  
Нужны мой кнут святой, и бич, и цепи.  
Не трогай ты его, Тарквиний. Он  
Смиренный, тихий — только в вере божьей,  
А без нее опасен он. И ты, Тарквиний,  
Не буди в нем зверя».

Потрясенный Тарквиний отвергает эту усыпляющую ложь и, сорвав с себя священное одеяние, открывает толпе истину, а темная толпа не хочет этой истины и побивает Тарквиния камнями.

С формальной стороны пьеса имеет ряд недостатков: она написана очень плохими корявыми белыми стихами, в ней допущена непозволительная с художественной точки зрения смесь разных стилей и эпох и т. д. Но пьеса сильна глубиной и остротой поставленного в ней вопроса. Нечто от Достоевского есть и в ней: бунт Ивана Карамазова против бога и тот вопросительный знак над религией, как средством управления, который поставил Достоевский в своей «Легенде о великом инквизиторе». В этой легенде — Христос был арестован верховным представителем христианской церкви за то, что пришел помешать земному строительству, творимому его именем, а здесь в пьесе, верховный жрец по таким же точно соображениям пытается арестовать Тарквиния. Во всяком случае, на авторе пьесы чувствуется несомненное влияние Достоевского и, пожалуй, еще Леонида Андреева в его «Жизни Василия Фивейского».

{176} Трагедия богата внутренними и внешними эффектами и смотрится с напряженным интересом.

Первое представление «Жреца Тарквиния» 24 ноября прошло несколько шероховато: пьеса недостаточно проработана, особенно массовые сцены. Но отдельные исполнители произвели большое впечатление: Петров, Миганович, Пармский, Белостоцкий. Второй акт, лучший в пьесе, был лучшим и по исполнению и прошел великолепно.

Публики было мало. Театр вообще посещается плохо. Чем это объяснить? Такой большой и достаточно сильной труппы, какую нынче дал губполитпросвет, в Омске давно уже не было. Репертуар достаточно интересный. Отдельные неудачные спектакли, пожалуй, расхолаживают, но все же приходится сказать, что единственного в городе серьезного театра публика не ценит.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 26 ноября 1922 г.

## **{****177}** Вечер Чайковского и Рахманинова

4‑го декабря в музыкальном техникуме состоялся концерт, посвященный произведениям двух родственных композиторов — Чайковского и Рахманинова, характерных для сумеречной эпохи русского безвременья (конца прошлого столетия).

Пассивное (бездейственное) восприятие жизни, покорность печальной судьбе, мир индивидуалистических (личных) грез и смутные порывы к таким же смутным идеалам — таковы преобладающие темы этих композиторов, столь далеких от нашей бурной современности. Необходимо, впрочем, оговориться, что в своей области и Чайковский, и Рахманинов дали ряд таких прекрасных и значительных, с музыкальной точки зрения, произведений, которые выходят далеко за пределы их эпохи и останутся в искусстве навсегда.

Чайковский в данном вечере был представлен и первой частью фортепианного концерта b‑моль (ор. 23) [Концерт для фортепиано с оркестром № 1 b‑moll (си бемоль минор). — *Примеч. ред*.], канцонеттой из скрипичного концерта (ор. 35), двумя ариями из опер «Орлеанская {178} дева» и «Иоланта», и несколькими неинтересными избитыми романсами («Подвиг», «Мы сидели с тобой»).

Интересное было второе отделение, посвященное Рахманинову. Лучшими номерами здесь явились «Этюд для фортепиано» и «Полишинель», с большим техническим блеском исполненные пианисткой Кадыш, и крайне редко исполняемый романс «Судьба» — едва ли не лучшее достижение Рахманинова в области вокальной музыки, — выразительно исполненный артисткой Клопотовской. Хорошо, как почти всегда, пел артист Кочергин, но нельзя не отметить его небрежного отношения к тексту: даже в таком известном романсе, как «Мы сидели с тобой» артист ухитрился дважды исказить слова. Выступал еще скрипач Джигиль, его игра слушалась не без удовольствия, но он был скуп, отделавшись тремя маленьким пьесками.

Несмотря на очень высокие цены (от 5 до 15 милл. руб.) зал был полон. Сбор поступил на усиление средств техникума.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 7 декабря 1922 г.

## **{****179}** Детский спектакль. — «Бум и Юла»

Третьим детским спектаклем шла пьеса Н. Шкляра «Бум и Юла».

Содержание пьесы сводится к тому, что бродячие музыканты Бум и Юла, не имеющие ни угла, ни хлеба, неожиданно попадают во дворец добрейшего короля, где их — «самых несчастных» — делают «самыми счастливыми»: одевают в прекрасные одежды, кормят лучшими кушаньями и т. д. Но бродячим музыкантам душно среди лжи и чопорности двора и они уходят, предпочитая поля и свободу всей пышности королевского дворца.

В пьесе очень тонко и художественно высмеян авторитет короля и его «мудрейших советников», которым противопоставлены эти свободолюбивые и веселые юные бродяги.

Пьеса интересна, сценична, красива, и поставлена добросовестно. Спектакль смотрелся с большим удовольствием не только детьми, но и взрослыми. Артист Дементьев — хороший Бум, талантливая Раич — отличная Юла: ее очень живая игра понравилась маленьким зрителям больше всего. Хороши и вторые персонажи: король — Касаткин, посол — Рановский, советник — Ардский и др. {180} В общем и целом — это лучший детский спектакль из всех, какие мы в этой половине сезона видели.

Театр был переполнен.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 15 декабря 1922 г.

## **{****181}** Бенефис Ф. Ф. Орбелиани. «Шут на троне»

Как и следовало ожидать, бенефис Ф. Ф. Орбелиани привлек в театр много публики. Шла пьеса «Шут на троне».

Пьеса не имеет под собой исторической основы, действие ее происходит вне определенной эпохи и страны. Автор имел целью дискредитировать самодержавную власть: путем довольно сложной интриги на троне оказывается королевский шут, весьма скоро убеждающийся в том, что король — только марионетка (кукла) в руках придворных вельмож и что вообще королевская власть — одна комедия.

Пьеса сценична, эффектна и смотрится с интересом, но идеологическая линия ее не выдержана: с одной стороны, вместе с королевской властью, автор не прочь по анархистскому методу уничтожить всякую власть, власть вообще, а с другой стороны, устами другого шута, Панталоне, он как бы допускает существование и королевской власти, если король будет «честно служить народу»… Словом, автор сам заметно путается в принципиальных положениях своей пьесы и путает зрителя, {182} поэтому пьеса приемлема только при условии критического подхода.

Спектакль шел довольно стройно. Неприятны некоторые мелкие шероховатости: кое-кто из артистов говорил «прынц» (это, по-видимому, ускользнуло от режиссера при репетициях), слабо шли массовые сцены (массовые сцены, вообще, — слабое место труппы).

Бенефицианта публика принимала очень тепло. От товарищей по сцене он получил ряд подарков и приветствий.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 17 декабря 1922 г.

## **{****183}** Бенефис К. А. Миганович. «Орленок»

Автор «Орленка» Ростан — любимец буржуазной публики Франции, поэт аристократических салонов. Данная его пьеса пользуется там до сих пор огромным успехом, и это вполне понятно, ибо она отвечает националистическому самолюбию и империалистическим устремлениям французской буржуазии.

В пьесе рассказывается о судьбе сына Наполеона I. Не имея детей от своей первой жены Жозефины, Наполеон развелся с нею и в 1810 году вступил в брак с дочерью австрийского императора Франца I Марией-Луизой, — от этого брака и родился Наполеон II, получивший при рождении титул короля римского. Однако, «римский король» оказался вскоре австрийским пленником. Наполеон I в 1815 году был низложен и, находившийся при австрийском дворе, его сын воспитывался как австрийский герцог, и в нем настойчиво заглушалось все французское, даже любовь к отцу, в котором Австрия не могла забыть своего злейшего врага. Юный герцог Рейхштадтский, движимый честолюбием и патриотизмом, сидя в австрийской клетке, мечтает о французском престоле. У него находятся сторонники и, таким образом, нарастает {184} заговор. Но мечты незрелого и болезненного юноши разбиваются о железную волю руководителя австрийской политики — канцлера Меттерниха, и герцог умирает в неволе.

Этот мотив — уязвленное французское самолюбие, жажда националистического реванша — и являются основным мотивом пьесы, проникнутой патриотическим чувством и весьма идеализирующей образ царственного неудачника.

10 – 20 лет назад «Орленок» пользовался известностью и на русской сцене, главным образом, в провинции, но теперь он самой жизнью обречен на забвение. И не только потому, что содержание пьесы совершенно не соответствует духу эпохи, но и потому, что и чисто художественный вес пьесы ничтожен: как почти все творчество Ростана, она неглубока, а блеск ее звучных стихов — блеск красивой мишуры, напыщенная декламация, не больше.

Непонятно, почему К. А. Миганович выбрала «Орленка» для своего бенефиса. Роль герцога Рейхштадтского совсем не в ее характере, и мы видели на сцене не орленка, а мятущуюся, страдающую женщину с характерными неврастеническими нотками, которые едва ли были свойственны сыну Наполеона.

Мы помним прекрасную игру Миганович в «Благодати» и других пьесах, полагаем, что для своих театральных именин почтенная артистка могла сделать гораздо лучший выбор, более отвечающий ее творческой индивидуальности.

{185} Из остальных исполнителей отметим арт. Курского (Меттерних) и Белостоцкого (Фламбо) — они дали яркие образы двух носителей различных националистических устремлений.

Публики было много. Бенефициантке поднесены цветы и подарки.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 24 декабря 1922 г.

## **{****186}** Полугодовой показательный ученический концерт 2‑й музыкальной школы

24‑го декабря, в зале коммунистического клуба состоялся полугодовой отчетный концерт 2‑й муз. школы, руководимой А. Буздыхановым.

Как всякий ученический вечер, концерт этот можно рассматривать с двух сторон: выявления проделанной за определенное время работы вообще, и достижений отдельных, наиболее способных, учащихся, в частности.

Говоря о первой стороне, работу школы, в общем и целом, надо признать удовлетворительной, особенно, если принять во внимание весьма трудные условия, в которых школа существует. Хочется сделать лишь одно замечание принципиального характера, которое, впрочем, в равной степени может быть отнесено к нашим музыкально-учебным заведениям вообще: это — отсутствие увлечения музыкой как таковой, и господство формального метода. Обращается внимание почти исключительно на одну технику, на форму, а самое главное — живой дух музыки, ее внутренняя сила, мысли и переживания, связанные с той или иной пьесой, с тем или иным композитором, — этого главного-то и нет. Попробуйте вы {187} предложить любому учащемуся муз. школы, даже старшего выпуска, рассказать о Бетховене или Григе, о глубокой внутренней красоте их творчества, и он не скажет вам ничего, потому что его приучили воспринимать музыку внешне, формально, почти механически. Отсюда, — тот мертвящий холодок заученности, который столь часто веет на ученических концертах вообще и который ясно ощущался и на этот раз.

Что касается отдельных номеров и исполнителей, то следует отметить, как способных учащихся, ученицу Гольцман (класс преп. Петровой, играла сонатину Шпиндлера), сестер М. и Н. Буздыхановых (скрипка и рояль), Майнстер (класс преп. Петерс), Яшина и Федоровскую (класс преп. Буздыханова) и Дьяконову (класс преп. Лебедевой). Вокальная часть концерта была незначительна, в ней выделились две певицы: Дорогова и Нефедова. Обе обладают хорошими голосами, но обеим предстоит еще много работы.

Стройно прошел ансамблевый номер скрипичного класса — «Аве Мария».

Общий минус почти всех выступавших по классу рояля — недостаточная сила и четкость удара.

Духовые инструменты отсутствовали.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 26 декабря 1922 г.

## **{****188}** Ученический вечер Омского музыкально-педагогического техникума

Омский музыкально-педагогический техникум является лучшей музыкальной школой в городе. Он располагает и большими средствами, и большими силами, чем 2‑я муз. школа, да и по своей программе он значительно шире ее.

Отчетный ученический вечер техникума, состоявшийся 25‑го декабря, оставил приятное впечатление. И здесь, как во 2‑й школе, веял тот холодок заученности, который неизбежен при формальном методе преподавания и представляет собою общее зло музыкального образования (см. в предыд. № «Раб. Пути» рецензию о вечере 2‑й школы). Но все же здесь было больше и вдумчивости, и темперамента.

Лучшее впечатление произвели ученики скрипичного класса преподавателя Джигиль: Смирнов, Лявданский, Семенов и Алкин — их выступления прошли уверенно, четко, выразительно. Обращал на себя внимание слепой музыкант — скрипач Алкин. Он учится первый год и обнаруживает несомненные способности.

{189} По классу рояля с обычным мастерством выступили С. Морковитина («Порыв» Шумана), Шебалин и Семенов (прелюдия и мазурка Глиэра). Вдумчивость и мягкое туше обнаружила уч. Покидойлова, но ей еще не хватает глубины и силы удара. Легко и приятно звучали «Менуэт» Падеревского и концерт Мендельсона в исполнении О. Вернер и Д. Пантофель.

Духовые инструменты были представлены кларнетом, на котором уч. Гавришев (красноармеец) очень недурно исполнил концерт Шпора.

По классу пения, находящемуся в опытных руках артистки Клопотовской, выступали ученицы Саблина (один из лучших романсов Чайковского — «Горними тихо летела…»), Яцкина («Ночь тиха» из оперы «Демон»), Иконникова (ария Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта) и Райнова (ария из оперы Гуно «Сен-Марс»). Наибольшие вокальные возможности имеются у Саблиной и Иконниковой.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 27 декабря 1922 г.

## **{****190}** «Братья Карамазовы»

Переделать в пьесу крупнейший роман Достоевского «Братья Карамазовы» — почти невозможно. Лучше других это сделал в свое время московский Художественный театр: он просто взял все наиболее характерные диалоги и сцены романа и соединил их при помощи чтеца. В результате получился спектакль огромный и сложный, шедший два вечера. В провинции такая постановка немыслима, и приходится обращаться к другим переделкам того же романа.

Омский гостеатр использовал переделку, принадлежащую некоему Полищуку и шедшую с успехом в Париже (в России она была запрещена к постановке, так как одно из действий происходит в монастыре, среди монахов). Полищук обошелся с Достоевским довольно бесцеремонно: не только изменил обстоятельства времени и места действия, но кое-где слова одних лиц вложил в уста другим, а самое главное, — идеологическую сторону романа, философию автора — вылущил и отбросил, сосредоточив все внимание на чисто уголовной стороне. Знаменитая формула — «все дозволено», дискуссия по вопросу о боге и бессмертии души, легенда о великом инквизиторе, т. е., {191} иначе говоря, вся внутренняя суть романа, в пьесе или не затронуты совсем, или затронуты бегло и вскользь.

С точки зрения театральной, переделка сделана сценично и смотрится не без интереса. Из отдельных персонажей более ярко представлены Федор Павлович (отец) и Дмитрий. От Ивана же (который у автора является, по существу, главной фигурой), остались только «рожки да ножки».

Отца недурно изобразил артист Шмит. Дмитрий в исполнении Курского — лишь сырой материал: артист, если бы захотел, мог бы сыграть его хорошо, но, по-видимому, нисколько над ролью не поработал, и — выражаясь театральным языком — роль «не сделана». Орбелиани (Иван), дал все, чем наделен Иван в этой переделке. Дементьев, конечно, не Алеша, а обычный, бойкий и однообразный Дементьев, да и самый тип Алеши вовсе не в его характере. Интересная Грушенька — Миганович. Мало силы и «надрыва» у Васильчиковой (Катерина Ивановна).

*Г. В*.

«Рабочий путь», 4 января 1923 г.

## **{****192}** «Николай I»

Пьеса Николая Лернера — не художественное произведение в строгом смысле этого слова. Автор — историк литературы, знаток Пушкина, знаток первой половины 19‑го века, вообще, и истории декабрьского бунта, в частности, и его «Николай I» является лишь добросовестной исторической хроникой, недурной иллюстрацией исторических событий 1825 и 1826 гг.

Декабристы, как известно, воспользовались моментом междуцарствия, наступившим вслед за смертью Александра I, и этот момент занимает в пьесе центральное место. Ему предшествует ряд сцен в квартире Рылеева (совещания декабристов, любопытные и характерные разногласия между ними), а заканчивается пьеса сценами допроса мятежников при участии самого Николая.

Из декабристов более выпукло изображен автором порывистый и мечтательный Рылеев, трусливый и рыхлый Трубецкой, неистовый и резкий Каховский, непримиримый Пестель. Тип самого Николая обрисован достаточно четко и исторически верно. Интересная фигура генерала Беккендорфа, этого гения николаевской реакции, лишь намечена автором, но не дорисована, а она могла бы быть одной из самых ярких.

{193} Постановка исторических пьес, да еще из эпохи не столь далекой от нас, требует более или менее полного внешнего сходства исполнителей с изображаемыми ими историческими фигурами — в противном случае, как бы хорошо артист не играл, полного впечатления не получится. С этой точки зрения приходится признать не вполне удовлетворительными грим и внешность как некоторых декабристов (были ли при гримировке использованы их портреты?), так и самого Николая, — артист Белостоцкий для Николая слишком тучен и тяжел; не надо забывать, что царю в то время было всего лишь 28-29 лет! К сожалению, другого исполнителя данной роли в труппе нет и с Белостоцким приходится примириться, тем более, что его игра дает ряд ярких моментов.

Из декабристов удачны почти все. Несколько бледнее и у автора, и у исполнителей, женский персонал: Наталья Рылеева (Миганович), княжна Ольга (Бранкевич), Саша (Раич).

А в общем спектакль смотрелся с удовольствием, и некоторые отдельные моменты положительно захватывали.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 7 января 1923 г.

## **{****194}** Гостеатр. «Женитьба Бальзаминова»

Наш гостеатр не балует нас Островским. «Женитьба Бальзаминова», шедшая в первый раз в воскресенье утром, является, если не ошибаемся, первой постановкой Островского за весь сезон! А между тем, этот именно спектакль показал с полной очевидностью, что Островский может идти в нашей труппе весьма и весьма недурно.

«Женитьба Бальзаминова» — комедия чистой воды, легкая, веселая, добродушно-насмешливая. Герой пьесы, все мысли и мечты которого сводятся к женитьбе на богатой невесте, полудурак, полуманьяк, ослепленный снящимся ему богатством, — один из примечательных типов мелкобуржуазной среды 19‑го века, превосходный экземпляр старого Замоскворечья. Роль не сложная, но для исполнения благодарная, и ее хорошо провел артист Буйнов. Если бы не утрированный грим (к чему этот дешевый эффект намазанной на лицо сажи!), пожалуй, не пришлось бы желать ничего лучшего — игра Буйнова смотрелась с большим удовольствием от начала до конца. Достаточно выразительны и типичны были остальные персонажи: сваха (Карельская), Соломина (Белотелова), Анфиса (Шевелева) и Раиса (Раич). Публики в {195} театре было маловато, но исполнителей вызывали дружно и неоднократно.

Хочется думать, что режиссерская коллегия вспомнит забытого ею Островского, и постановкой «Женитьбы Бальзаминова» не ограничится.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 16 января 1923 г.

## **{****196}** Гостеатр. «Три вора»

Имя автора этой новой пьесы, шедшей в гостеатре 14 января, нам, к сожалению, неизвестно: дирекция театра ограничилась на программках и афишах лишь четырьмя словами: «сюжет заимствован, перевод Ардова». Почему дирекция держит имя автора в тайне — непонятно.

Когда посмотришь спектакль, ясно одно: автор — не художник и даже не драматург (пьеса очень тяжела по композиции; перегружена длиннейшими монологами), но человек, не лишенный остроумия и изобретательности и пожелавший высмеять моральную несостоятельность, фальшь и ложь буржуазного правосудия.

*— Если мелкий воришка украдет из-за голода пару гусей — его отправят в тюрьму, как отверженца, а когда банкир Рокфеллер грабит всю Европу — его восхваляют на всех перекрестках и провозглашают финансовым королем*.

Такова основная «обличительная» мысль автора, разработанная им в довольно живой и занимательной форме, но несколько поверхностно и, в общем, легковесно.

{197} Самый сюжет пьесы, вкратце, таков: вор-босяк Таписко и вор-джентльмен Каскарильо охотятся на богача Орнана, причем Таписко при первой тревоге удирает, а Каскарильо — путем ловких комбинаций — овладевает тремя миллионами. Таписко, убегая, забыл башмак; по этой улике его арестовывают и отправляют в тюрьму. Настоящий же вор гуляет на свободе. Во время суда над Таписко, Каскарильо признается, что деньги взял он, но заявляет, что и юридический собственник их — Орнано — тоже вор (третий!), ибо спекуляция фармацевтическими препаратами, на которой нажиты эти деньги, есть не что иное, как воровство.

Исполнение пьесы приличное. Следует, однако, сказать, что роль резонера Каскарильо для артиста Арнольдова не совсем подходит. В роли Таписко определенно хорош Буйнов.

Театр был полон.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 18 января 1923 г.

## **{****198}** Спектакли для детей: «Оле‑лук‑ойе» и «Люлли-музыкант»

Последними детскими спектаклями шли «Оле‑лук‑ойе» (Оле-Лукойе = *дат*. Ole Lukøje. — *Примеч. ред*.), инсценировка андерсеновской сказки того же названия, и пьеса Ады Чумаченко «Люлли-музыкант».

«Оле‑лук‑ойе», лет десять назад был премирован театром Незлобина в Москве, но мотивы премирования были и тогда неясны. У Андерсена есть сказки несравненно более содержательные и красивые; что же касается «Оле‑лук‑ойе», то эта вещь сама по себе не заслуживает инсценировки: в ней нет движения, нет занимательной фабулы, нет интересных фигур. Скучна она и на сцене. Скучно шла она и в нашем гостеатре.

Постановка «Люлли-музыканта», наоборот, — порадовала. Пьеса написана прекрасным поэтическим языком, в ней много свежести, бодрости, смеха, а в основание ее сюжета положен подлинный исторический факт. Люлли — знаменитый, в свое время, композитор, живший во Франции в царствование Людовика XIV, автор опер «Тезей», «Роланд» и др. В детстве он был бродячим музыкантом, потом попал в качестве поваренка ко дворцу {199} герцогини Орлеанской и здесь обратил на себя внимание своими музыкальными способностями. Эти детские приключения талантливого мальчика и изображаются в пьесе.

В гостеатре «Люлли-музыкант» шел в первый раз 22‑го января, утром. Шел очень мило, с артисткой Раич в заглавной роли. Эффектно в декоративном отношении поставлен первый акт, с детским балетом. Несмотря на мороз, детей в театре было много.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 25 января 1923 г.

## **{****200}** К постановке «Пиратов жизни». (Письмо в редакцию).

Драматическая труппа гостеатра приступила к постановке пьесы «Пираты жизни», принадлежащей известному писателю Н. Минскому и мною переработанной.

По этому поводу прошу редакцию «Р. Пути» напечатать следующее маленькое разъяснение:

Пьеса Н. Минского называется «Хаос», она была написана еще во времена самодержавия и изображенные в ней события относятся, по-видимому, к 1905 г.

Тема пьесы — волна забастовок и кровавых эксцессов, прокатившаяся тогда по России. Действующими лицами являются, с одной стороны, представители капитала и власти (семья фабриканта Стеклова, офицеры, жандармы), с другой — рабочие и революционные агитаторы различных оттенков. Центральной фигурой пьесы является инженер, изобретатель усовершенствованного двигателя, стремящийся уйти к рабочим и очутившийся в своеобразном положении «почетного пленника капитала».

Пьеса интересна, сценична, но две причины мешали ее постановке: пьеса испещрена пустыми местами и {201} многоточиями — многочисленные следы цензуры царского времени — и окрашена модернистским мистицизмом и примиренчеством, характерными для писательской индивидуальности Н. Минского (отсюда и характерное расплывчатое название: «Хаос»).

Отвергнуть же пьесу целиком — было бы непростительно, ибо в ней заключен богатый и ценный материал. Поэтому губполитпросвет и дирекция театра и предложили мне произвести соответствующую переработку, каковое предложение и было мною принято.

В результате двухнедельной работы мною восстановлены, согласно с психологией действующих лиц, исключенные цензурой места, устранен обесценивавший пьесу модернистский налет и заново написан весь конец пьесы — вторая половина 4‑го акта. В таком виде пьеса представляет, с моей точки зрения, весьма ценную, как с общественной, так и с художественной стороны, иллюстрацию к истории социальных движений в России. Так это или не так, — пусть судят зрители.

К сожалению, списаться с автором пьесы невозможно. Он живет где-то за границей и адрес его неизвестен. Во всяком случае, ни от моральной, ни от юридической ответственности за постановку «Пиратов жизни» в омском гостеатре я не отказываюсь, ибо это только опыт. Если же, в случае успеха, потребовалось бы пьесу в переработанном виде напечатать и издать, то предварительное согласие Н. Минского я счел бы необходимым.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 31 января 1923 г.

## **{****202}** Юбилейный вагнеровский концерт

Интересный концерт, едва ли не самый интересный в этом сезоне, состоялся 16 февраля в музыкально-педагогическом техникуме.

Концерт был связан с исполнившейся 13 февраля 40‑летней годовщиной смерти Рихарда Вагнера, произведениям которого и было посвящено все второе отделение.

Рихард Вагнер, знаменитый немецкий композитор и поэт, революционер в искусстве и жизни, дравшийся вместе с нашим Бакуниным на баррикадах германской революции 1848 – 49 гг., — заслуживает особенного внимания нашей эпохи, ибо его музыка (за исключением оперы «Парсифаль») ей созвучна. Отличительной чертой вагнеровской музыки является ее героическое начало, бодрость и мужество, прославление борьбы и подвига, страстный призыв — преодолеть все препятствия и выйти победителем. Богатырь духа, Вагнер знает только один зов — «вперед!», и необыкновенной величавой силой насыщено его творчество. (В этом отношении он составляет полную противоположность, например, Чайковскому, певцу своей печали, исполненному безропотной покорности.)

{203} Только в глубокой старости, когда Вагнеру было уже 70 лет, он поддался влиянию католических кругов и, как бы отрекаясь от прежних идеалов героической борьбы, написал оперу «Парсифаль» ‚ проникнутую совсем иным, противоположным духом.

Но не одной внутренней, идеологической стороной ценна музыка Вагнера. Она чрезвычайно богата и со стороны музыкально-изобразительной. По меткому выражению Ницше «Вагнер-музыкант дал язык всему в природе. Он не верит, чтобы что-нибудь могло быть немым. У него все хочет звучать и звучит: туманы и утренняя заря, леса, ущелья, горные вершины, блеск месяца. Если философ говорит, что в одушевленной и неодушевленной природе существует воля, жаждущая бытия, то Вагнер прибавляет: и эта воля на всех своих ступенях хочет бытия в звуках».

Музыкально-педагогический техникум поставил почти полностью (в концертном исполнении) 3‑й акт вагнеровской оперы «Валькирия»: «заклинание змей» (исполнила на рояле преподавательница Петерс) и большую сцену между Вотаном и Брунгильдой, полную мужественного пафоса борьбы и протеста. Вотана пел артист Кочергин‚ Брунгильду — артистка Клопотовская, хор валькирий — ученицы техникума. Исполнение слушалось с удовольствием, несколько неуверенно и нечетко шел лишь хор.

Первое отделение концерта заняли произведения Листа (фортепианный концерт в блестящем исполнении преп. Кадыш, баллада «Лесной царь» и два романса). Лист был связан с Вагнером не только родственными узами (второй женой Вагнера была дочь Листа), но и {204} некоторой созвучностью творчества. А все же техникум поступил бы лучше, если бы весь концерт отдал Вагнеру, дав и доклад о его жизни и творчестве.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 18 февраля 1923 г.

## **{****205}** Гостеатр. «Петр III и Екатерина II»

Новая историческая пьеса Николая Лернера разрабатывает далеко не новую тему о придворных интригах и дворцовых переворотах.

Хроника всякой династии, во все времена и во всех странах, богата всяческими скандалами, в той или иной степени отражавшимися на политике и на жизни «верноподданных».

Хроника романовской династии является в этом отношении одной из самых скандальных. Настоящая пьеса рисует придворные нравы 18‑го века: борьбу Екатерины II со своим мужем Петром III, низвержение этого последнего и последовавшее затем возвышение Григория Орлова, потом Потёмкина.

Общественная сторона этих явлений мало выявлена автором, его внимание останавливается преимущественно на сценах, имеющих внешний эффект (арест Петра, попытка отравить его, удушение его, любовные похождения Екатерины и т. д.). Если фигуры Петра и екатерининских временщиков очерчены Н. Лернером сравнительно объективно и исторически верно, то в изображении {206} самой Екатерины он не свободен от некоторых прикрас: она у него изображена как искренняя патриотка и несчастная страдающая женщина, вызывающая сочувствие. Подоплека свержения Петра (недовольство дворянства и духовенства стремлением царя «онемечить» Россию, его отказ от русских завоеваний в Пруссии, и т. д.) освещена также не безукоризненно. Но все эти дефекты не умаляют значение пьесы как очень недурной иллюстрации любопытных исторических фактов. Жаль только, что пьеса так растянута — целых восемь картин.

Петра играл Орбелиани, Екатерину — Варина, Григория Орлова — Курский, Потёмкина — Белостоцкий. Спектакль смотрелся не без удовольствия. Пьеса имела у публики определенный успех.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 24 февраля 1923 г.

## **{****207}** Бенефис В. Г. Бранкович

Артистка Бранкович выбрала для своего бенефиса пьесу Жулавского (автор «Эроса и Психеи») — «Иола». Это драма из эпохи средневековья, красиво написанная, но очень растянутая и построенная на довольно шатком психологическом фундаменте: Иола — лунатичка и в этом болезненном состоянии совершает такие поступки, за которые потом церковный суд ведет ее, как ведьму, на костер. Эта психология автором не везде выдержана, есть натянутость, есть фальшь. Кроме того, много ничем не оправданных длиннот и пустых, хотя и красивых, фраз.

В. Г. Бранкович играла Иолу. Роль по существу трагическая, требующая большой глубины и силы, а этими качествами молодая артистка еще не обладает, — может быть, они явятся у нее позднее, когда ее дарование окрепнет. А пока игра ее была больше внешней, не лишенной, правда, изящества и вдумчивости.

Спектакль шел тяжеловато. Виноваты в этом не одни артисты, но и сама тяжеловесная пьеса.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 4 марта 1923 г.

## **{****208}** Бенефис А. И. Раич

Шел «Ревизор». Бенефициантка выступила в роли Марьи Антоновны.

Играла она обычно бойко, живо, с той подкупающей непосредственностью, которая в ролях ее репертуара имеет важное значение.

Несмотря на некоторое однообразие своих выступлений и отсутствие работы над своим дарованием (увы: такой работы нынче не заметно ни у кого из артистов!), Раич в течение всего сезона пользуется у публики определенным успехом — дружными аплодисментами встречали и провожали ее и в «Ревизоре».

Из остальных исполнителей можно не без удовольствия отметить Орбелиани — Хлестакова, Белостоцкого — Городничего (хотя он кое-где шаржировал, местами был тяжел), Варину — Анну Андреевну. Чиновники могли бы быть ярче.

Хочется отметить еще то напряженное внимание, с каким многочисленная публика слушала «Ревизора». Перед спектаклем думалось почему-то: не скучен ли будет теперь «Ревизор». Оказалось наоборот: пьеса смотрелась {209} с большим интересом — гений Гоголя еще раз доказал свое бессмертие…

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 4 марта 1923 г.

## **{****210}** Бенефис А. Е. Буйнова. «Варфоломеевская ночь»

Театр был переполнен, — очевидно, это и нужно было бенефицианту, ибо чем иначе объяснить постановку такой балаганной пьесы как «Варфоломеевская ночь», имеющая в афишах и другое страшное название «Кровавая свадьба». (Любопытно, что в тот же вечер в Малом театре шло «Последнее приключение Шерлока Холмса — убийца женщин»… Распоясались омские актеры!)

В основу «Варфоломеевской ночи» положен исторический факт: борьба Екатерины Медичи с гугенотами и истребление этих последних в ночь на праздник св. Варфоломея. Истребление «еретиков» во имя «креста и престола» — благодарная тема для исторической пьесы, но в данном случае эта тема разработана крайне поверхностно, исключительно ради эффекта заговоров, поединков, убийств, призраков и т. д., а идейная и социальная сторона отсутствуют.

Спектакль шел с купюрами: выбрасывались целые сцены, и за это ничего кроме «спасибо» не скажешь, ибо было бы еще более трудно досидеть до конца, если бы вместо пяти картин поставили семь.

{211} Об исполнении на этот раз, пожалуй, говорить не стоит.

Между прочим, на афише спектакль именовался юбилейным, в ознаменование 25‑летней сценической деятельности А. Е. Буйнова. Но никакого чествования, даже самого скромного, не было. И публика осталась в недоумении: юбилей это или просто так.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 11 марта 1923 г.

## **{****212}** Открытие театра миниатюр

Опереточная труппа, игравшая в Малом театре, распалась: часть артистов (лучшие) уехали в другие города, остальные (большинство) остались в Омске. Антрепренер Л. С. Гальский объединил остатки опереточной труппы, прибавил к ним несколько свободных от ангажемента артистов других категорий и образовал, таким образом, труппу миниатюр, которая и открыла свои спектакли 10 марта.

Программа спектакля была сборной, как и полагается в миниатюрах: нечто от оперетки, нечто от комедии, два-три романса, два-три балетных номера. Первой пьесой шла пародия на оперу «Фауст», в исполнении Швидко, Цветковой, Сохатого и Гительсона. Для исполнения *пародии* на Фауста эти артисты обладают достаточными данными. Затем шла старая-престарая одноактная комедия «Сама себя раба бьет, коли нечисто жнет». Играли в ней Спаржинская, Вулконский и Леонов. Публика смеялась. В концертном отделении пела Касацкая, пел Сидоров, выступал с куплетами Андрейко.

В общем, в программе ничего нового, свежего. Не чувствуется ни малейшей инициативы, ни малейшего желания поискать что-либо поновее, посодержательнее. {213} А между тем, успех театра миниатюр вообще зависит на три четверти от репертуара, и если антрепризе не удастся достать новый репертуар из Москвы, то заранее можно сказать, что дело долго не продержится.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 15 марта 1923 г.

## **{****214}** Бенефисы Дементьева и Воеводиной

Полоса бенефисов кончается. Последними были бенефисы Б. С. Дементьева и Н. М. Воеводиной.

Если для старых, опытных актеров бенефис является театральными именинами, то для молодежи это скорее отчетно-экзаменационный спектакль, ибо — по традиции — каждый бенефициант избирает себе ту роль, в которой давно мечтает выступить или которую находит наиболее соответствующей характеру и объему своего дарования. Так было и в данных случаях.

Артист Дементьев поставил «Царя Феодора Иоанновича» Ал. Толстого, где исполнял заглавную роль. Образ этого безвольного царя, идеализированный Толстым, нарисован очень тонко и мягко и требует такой же мягкой и тонкой передачи, даже больше того, требует — по Толстому — проникновенности, чуть ли не идеальной «святости». Этого элемента как раз и не было в игре Дементьева: он слишком здоров для роли болезненного святоши, основа его артистической индивидуальности — жизнерадостность, он уместнее в комедии и так приятен в детских спектаклях. Феодора он сыграл добросовестно и вдумчиво, но не дал именно того типа, какой нужно было дать.

{215} Н. М. Воеводина избрала для своего бенефиса трагедию Эврипида — «Медею». Роль, требующая большого опыта и огромного темперамента, ибо все 5 актов — это сплошной крик смертельно оскорбленной жены и матери, кончающей убийством своих детей. Воеводина — актриса начинающая (как мы слышали, она на сцене всего два года) и, конечно, Медея ей не по силам. Хотя и показала она темперамент, но все 5 актов провела «на одной ноте», не было нюансов, не было никакой шлифовки (впрочем, это отчасти вина режиссера, которому, видимо, лень было поработать с артисткой). Тем не менее, отдельные удачные места с несомненностью свидетельствуют о наличии у артистки хорошего материала, который нуждается только в обработке, тем более, что и все внешние данные имеются.

Во всяком случае, из артистической молодежи нашего гостеатра Дементьев и Воеводина наиболее заметны и их бенефисные спектакли следует отметить.

*Г. В*.

«Рабочий путь», […?] марта 1923 г.

## **{****216}** Последние детские спектакли гостеатра

Театральный сезон близится к концу, проходят последние новые постановки, в том числе и детские.

Следует отметить два детских спектакля, о которых мы еще не писали: «Багдадские пирожники, или Волшебная лампа Аладдина» Григорьева и «Сказка о княжне Недоле и славном гусляре Будимире» Кригер-Богдановской. Уже самые названия пьес показывают, что вся соль их — в волшебстве, в сказочно-феерической стороне спектакля. Так, конечно, и есть.

И все же между этими двумя сказками — большая разница. Преимущественно следует отдать «Багдадским пирожникам». Это просто веселая комедия с превращениями. Здесь вся чертовщина обезврежена, ибо освещена не страхом, а смехом, и оттого так легко и приятно смотрятся эти забавные приключения, быстро развертывающиеся на фоне своеобразного восточного быта.

Иначе смотрится «Сказка о княжне Недоле». Ее автор, некая Кригер-Богдановская, ни с какой стороны не художник. Все ее пьесы — безвкусная драматическая стряпня, лишенная даже элементарного художественного стиля. Достаточно сказать, что в «Княжне Недоле» — {217} русской сказке — фигурирует, например, царица ночи, совершенно чужая и русской мифологии, и русской народной поэтике. Чертовщина же тут принадлежит к разряду той, с которой, как с оборотной стороной религии, идет теперь борьба. Хорошо еще, что дирекция театра сказку сократила и чертовщины поубавила, но было бы лучше, если бы ее не было совсем.

Обе пьесы поставлены внимательно, местами очень эффектно. Ребятишки, переполнявшие театр, получили, несомненно, большое удовольствие, но качество этого удовольствия внушает некоторые подозрения.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 22 марта 1923 г.

## **{****218}** Новинки сезона: «Ученик дьявола», «Россия № 2»

«Ученик дьявола» — пьеса Бернарда Шоу. Как все произведения этого талантливого английского писателя и эта вещь весьма содержательна, хотя и во многом спорна, богата эффектными положениями, остроумна.

Действие происходит в конце 18‑го века, в одной из американских колоний, которые английский король Георг III, сын принца Фридриха Уэльского, пытался покорить. В качестве свободных американцев Шоу выводит некоего Ричарда Педжерта (Ричард Даджен = *англ*. Richard Dudgeon. — *Примеч. ред*.), человека с анархо-авантюристским характером, «ученика дьявола», т. е. попросту «вольнодумца», который насмешливо отвергает лицемерную буржуазную мораль и, случайно попав в лапы английских притеснителей, храбро рискует своей головой. Эта центральная фигура пьесы нарисована весьма любопытно. Небезынтересны и другие персонажи: пастор, который в решительную минуту променял крест и евангелие на пару револьверов и пошел драться за независимость колонии; жена его, неожиданно для себя забывшая о своем муже ради «ученика дьявола»; и др.

{219} Пьеса смотрелась с интересом. Орбелиани в роли Ричарда достаточно эффектен. Недурны остальные исполнители. Местами наблюдались заминки: пьеса, по-видимому, не вполне срепетована.

Театр был полон.

«Россия № 2», Татьяны Майской, шла в бенефис главного режиссера И. М. Арнольдова.

О пьесе говорить серьезно не приходится. Это — довольно веселый пустячок, написанный бойко и кое-где развязно. Первые два акта происходят в Париже, среди знатных русских эмигрантов: здесь бывшие сановники, дипломаты, княжеские дочери и дворянские сынки. От безделья и скуки одни из них пускаются в политические авантюры (биржевая игра на «бегстве совнаркома из Москвы», на интервенции и т. п.), другие — в личные (княжна ищет мужа по объявлению), третьи мечтают о возвращении в Советскую Россию (нечто вроде сменовеховцев), а пока, изнывая от праздности, выдумывают разные остроты, вроде, например, таких: «Ленин заварил мировую кашу на голодном пайке», «Христос накормил пять тысяч человек пятью хлебами и они остались голодны, а Ленин пять лет кормит Россию обещаниями и она сыта». Ничего контрреволюционного в этих шутках усмотреть, конечно, нельзя (пьеса разрешена Центральным государственным политическим управлением к печати и к представлению, без всяких вымарок), но можно отметить, что нэповская часть публики эти шутки смаковала.

{220} Поставлена пьеса весьма пышно: декорации и обстановка 2‑го акта (парижский кафешантан) блестящи — режиссура постаралась. Игра — легкая и веселая. Номера танцев исполняли: опереточная примадонна Чарская и балетмейстер Минский.

Театр был переполнен. Бенефицианту поднесены подарки. Сбор (по повышенным ценам) достиг небывалой для гостеатра суммы — 18 миллиардов руб. (старыми знаками), что, по-видимому, и являлось целью этого нэповского спектакля.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 3 апреля 1923 г.

## **{****221}** Последняя гастроль М. А. Ведринской и др. «Бесприданница»

«Бесприданница» — одна из лучших пьес Островского. В ней ярко выявлены бесправное положение бедной девушки-бесприданницы и та циничная игра барского чванства и купеческих самолюбий, которая ведется вокруг нее: женщина чувствует себя вещью, которую можно продать, купить‚ менять… И только смерть освобождает ее от этого страшного рабского ига.

И недаром роль Ларисы (бесприданница) всегда стояла в репертуаре русских актрис, из которых лучшей выразительницей ее была В. Ф. Комиссаржевская.

М. А. Ведринская начала свою сценическую работу в театре Комиссаржевской, под ее несомненным и благотворным влиянием — большой и умной художницы. Это влияние заметно еще и теперь, оно определенно проглядывает в некоторых движениях и интонациях, но это отнюдь не подражание, не копирование. Роль проработана артисткой самостоятельно, усвоена органически, а не поверхностно, исполнение захватывает самое исполнительницу и волнует зрителя. В игре Ведринской нет крика, нет пафоса, все просто и сдержанно, но под этой {222} сдержанностью чувствуется глубина и сила. Если допустимо сравнение из области зрительных восприятий, игру Ведринской, особенно в «Бесприданнице» можно назвать *матовой*… Хочется отметить еще одну черту игры: жесты ее рук. Трудно сказать, есть ли еще артистки, движения рук которых так убедительно поддерживали бы все переживаемое.

Спектакль «Бесприданница» удачен вообще. В нем был некоторый ансамбль, отсутствовавший в предыдущих спектаклях. Довольно колоритную фигуру дал Аполлонский в роли Паратова, отлично играл Зилоти (Карандышев), очень недурен Мячин (Робинзон). Значительно слабее женский персонал (кроме, конечно Ведринской).

Публика смотрела спектакль при напряженной тишине: эта тишина — лучший показатель внимания к петроградским гастролерам, и очень, очень жаль, что они не задержались в Омске дольше.

Все же два упрека следует сделать по адресу почтенных гостей: первый — внешняя небрежность постановок, режиссерская и административная расхлябанность, в результате которой спектакли начинались и кончались с большим запозданием, сцена обставлялась небрежно, артисты входили и выходили не в те двери, и т. д. А второй упрек — за репертуар. Неужели за последнее пятилетие бывший Александринский театр не пошел дальше Островского и Андреева, и ни единой постановкой не откликнулся в той или иной степени на величайшие события нашей эпохи? Ведь есть же в репертуаре александринцев, например, пьеса Луначарского «Канцлер и слесарь» — почему же она не включена в репертуар {223} гастролей? Или петроградские артисты смотрят на бедную сибирскую провинцию с точки зрения того буфетчика, который в чеховской «Жалобной книге» безапелляционно написал: «Лопай, что дают».

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 4 апреля 1923 г.

## **{****224}** Первый спектакль Сибирской музыкальной драмы

Предполагая в дальнейшем поручить рецензирование оперных спектаклей специальному музыкальному критику, даем пока общие впечатления от первых двух спектаклей.

Приехавшая к нам из Ново-Николаевска оперная труппа именует себя «Сибирской музыкальной драмой», как бы подчеркивая разницу между оперой в обычном понимании этого слова — таково было стремление Вагнера.

Идея музыкальной драмы не нова. Она принадлежит знаменитому немецкому композитору Рихарду Вагнеру, который еще полвека назад высказал мысль, что музыка в опере должна быть только средством, а не целью, а цель — драма, трагедия, героическое действо. Приблизить оперу к жизни, углубить драму музыкой — <таково было> стремление Вагнера.

В России первая попытка ставить оперу как музыкальную драму была сделана в начале девятисотых годов в Петербурге в особом театральном предприятии, которое так и называлось — музыкальной драмой. {225} Режиссеры выдвигали здесь на первый план драматическое действие как таковое, подчеркивали бытовую и психологическую сторону и очень много внимания уделяли обстановке.

Нечто подобное можно наблюдать и в нашей сибирской музыкальной драме. Правда, какой-либо особенной обстановки мы здесь не видим, ее нет, ибо для нее потребовались бы огромные средства, но кое-какое приближение к этому есть. Ряд сцен в «Фаусте» поставлен по новому: например, Валентин свою арию «Бог всесильный, бог любви» поет, одиноко молясь на коленях перед аналоем, а не на площади и не перед толпой. Хор и статисты пытаются играть, давать движение, выделять из массы отдельные колоритные фигуры. Артисты также стараются не только петь, но и играть. Все это хорошо и все эти попытки драматизации музыки можно только приветствовать, как разрыв с консервативным прошлым оперы, как нечто новое и более близкое к жизни, но… добрые желания одно, их осуществление — другое.

Первые два спектакля — «Фауст» и «Борис Годунов» — значительного впечатления не произвели. Ни голосовыми средствами, ни игрой артисты не блещут. Чувствуется что-то неокрепшее, ученическое. Лучшей стороной является оркестр, с дирижером Юровецким.

Посмотрим, как пойдут остальные спектакли.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 8 мая 1923 г.

## **{****226}** Первый спектакль украинцев

Прибывшая на лето в театр «Аквариум» украинская труппа Дубинина начала свои спектакли во вторник, 5‑го июня, известной пьесой «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорници».

Перед началом спектакля труппой был исполнен, под аккомпанемент оркестра, интернационал на украинском языке.

О самой пьесе говорить не приходится. Это одна из тех старых сердцещипательных украинских мелодрам, которые строились по одному типу и держались на четырех «китах»: «несчасня кохання», «заспиваем, хлопцы», «горилка» и гопак. Только благодаря песням и гопаку такие пьесы и ставились. В репертуаре данной труппы они, конечно, неизбежны, но количество таких постановок надо свести до минимума, и за счет старой завали необходимо ввести в репертуар подлинно художественные пьесы новых и новейших украинских авторов, начиная хотя бы с Карпенко-Карого.

Силы у труппы, по-видимому, есть, хотя по одному первому спектаклю судить, разумеется, трудно. Пока отметим артистку Заботину в роли Маруси и артистов {227} Моренко (Грицко) и Орловского (Хома), — у всех них есть темперамент, опыт, внешние данные.

Недурен хор, как мужской, так и женский. Оркестр жиденький. Хоровые номера слушались с удовольствием, особенно такие знакомые, как «Ой у лузи, та ще й при берези». Хороши танцоры, имевшие шумный успех (гопак был повторен 4 раза).

Публики в театре было довольно много.

Спектакль кончился поздно. Необходимо начинать спектакли не в 9, а ровно в 8 часов, и кончать не позднее 12.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 8 июня 1923 г.

## **{****228}** К судьбе симфонического оркестра

Искусству в Омске не везет.

Печальная судьба постигла и симфонический оркестр, игравший в Рабочем саду: оркестр расформирован и предполагавшиеся в августе концерты не состоятся.

Оркестр не блистал выдающимися силами, репертуар его оставлял желать много лучшего, но это была первая более или менее серьезная попытка дать трудящимся омичам действительно хорошую музыку.

Причина ликвидации оркестра — отсутствие денег и неумение наладить дело безубыточно.

Отделу профсоюза работников искусств и губполитпросвету следовало бы все-таки попытаться принять меры к сохранению оркестра.

*Г. В*.

«Рабочий путь», […?] августа 1923 г.

## **{****229}** К концерту молодого композитора

В субботу, 25 августа, во Дворце Молодой Гвардии устраивается концерт, сбор с которого поступит на отправку в московскую консерваторию молодого омского композитора и пианиста Виссариона Шебалина, окончившего в нынешнем году местный музыкально-педагогический техникум.

В музыкальных кругах имя В. Шебалина, как талантливого музыканта, уже известно. Оно нашло себе признание и среди некоторых московских композиторов, и вполне естественно, что молодому музыкальному работнику следует предоставить возможность развивать свои способности.

В концерте участвуют: хор Новикова, артисты Клопотовская, Бурлов и другие. Сам В. Шебалин исполнит три собственных пьесы для фортепиано: две прелюдии и мазурку. Артистка Клопотовская споет два романса В. Шебалина на слова Тютчева.

Надо думать, что этот концерт привлечет публику.

*Г. В*.

«Рабочий путь», […?] августа 1923 г.

## **{****230}** К сегодняшнему концерту Мих. Эрденко

В нынешнем сезоне Омск так беден театральными и музыкальными силами, что приезд известного скрипача Михаила Эрденко является для нас праздником.

И поэтому считаем не лишним информировать публику об этом артисте.

Эрденко с 5‑летнего возраста посвятил себя музыке. В 1904 году окончил с золотой медалью Московскую консерваторию. Музыкальное образование закончил в Брюсселе, у знаменитого скрипача Изан.

В девятисотых годах, бывая в Ясной поляне, пользовался, как музыкант, исключительной любовью Л. Н. Толстого, которого игра Эрденко волновала до слез — особенно при исполнении скорбного еврейского гимна «Кол Нидрей».

Столичная и провинциальная печать в своих положительных отзывах об Эрденко единодушно отмечает, как характерные качества его игры, большой темперамент и глубину чувства наравне с тонкой техникой и богатством репертуара.

В Омске Эрденко дает два концерта: сегодня и в воскресенье, 14‑го. Оба концерта состоятся в центральном {231} коммунистическом клубе. Кроме скрипача, принимает участие пианистка Дина Гольцер, исполняющая преимущественно произведения Листа.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 12 октября 1923 г.

## **{****232}** К открытию спектаклей коллектива драматических артистов

При местном губернском отделе работников искусств организовался — из безработных членов союза — коллектив драматических артистов, который намерен в ближайшем будущем выступить перед омской публикой.

В коллектив входит 15 человек: Арнольдов, Мухаринская, Аверьянова, Белова, Бранкович, Коханский, Валентинов, Фатеев, Божевский, Цветкова, Угрюмов и др. Режиссерская часть поручена Арнольдову и Готлибу.

Коллектив уже договорился с губполитпросветом о предоставлении для спектаклей помещения гостеатра по понедельникам (вечером) и воскресеньям (днем).

По воскресным дням будут ставиться драматические спектакли исключительно для детей.

Первый детский спектакль идет в ближайшее воскресенье 18 ноября. Представлена будет обстановочная сказка в 3‑х действиях «Волшебная шарманка» с участием в главных ролях Беловой, Бажевского и Валентинова, в постановке Аркадия Ларского.

По понедельникам предполагается ставить в гостеатре новинки драматического репертуара московских {233} театров. Первой такой новинкой пойдет пьеса Чижевского «Сиволапинская комедия», являющаяся одним из гвоздей московского сезона. В дальнейшем намечаются к постановке как современные пьесы, так и классические.

Цены местам будут в два раза дешевле опереточных.

Начинание артистического коллектива следует приветствовать.

Если у коллектива найдется достаточно сил — его спектакли могут иметь определенный успех, особенно детские. Можно только пожелать коллективу более строгого отношения к своей работе и к намечаемому репертуару.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 14 ноября 1923 г.

## **{****234}** Гастроли «Петроградского Свободного театра»

В Омск прибыла на 10 гастролей труппа Петроградского Свободного театра. Это театр типа миниатюр, но с более художественным и с более оригинальным, чем обычно, репертуаром.

Главным режиссером — П. А. Айдаров. В состав труппы входят: <Вадимова, Карсавина, Калинович, Карпова, Кулябко-Корецкая, Лейна, Орланская, Россинская, Шиманская, Балвяжский>, Владимиров, <Ершов>, Мюссар, <Раменко> и Федотов. В труппе имеются три автора — Айдаров, Мюссар и Владимиров, чьи пьески включены в репертуар.

В репертуаре Свободного театра входят вообще: маленькие оперетты, комедии, пародии, революционная и общая сатира.

К постановке намечены: «Красное яблочко» Оффенбаха, «Американцы» Раппопорта, «Суд Линча» Бернарда Шоу, «Три путника и Оно» Луначарского, «Немая жена» Анатоля Франса, «Товарищ Хлестаков» Урванцева и др. вещи.

{235} Труппа будет играть в театральном зале Дома союзов (бывшее помещение Художественного кинотеатра), давая два спектакля в вечер, в 7 и в 9 час.

Открытие спектаклей предположено в ближайшую субботу или воскресенье.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 16 ноября 1923 г.

## **{****236}** Спектакль в пользу беспризорных детей

В понедельник, 24 марта, комиссия помощи беспризорным детям ставит в гостеатре небезынтересный спектакль. Идет пьеса местного автора В. Ш‑ой. Автор (женщина) участвует в спектакле, исполняя одну из главных ролей.

Пьеса рисует распад буржуазной семьи: перед зрителем проходит три действия и в каждом действии у героя новая жена. Написанная литературно и жизненно, пьеса может дать большой материал для дискуссий, и с этой точки зрения спектакль заслуживает внимания.

Главные роли распределены между Вадинской, Мартьяновой, Бранкович, Арнольдовым и Мацкевич.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 20 марта 1924 г.

## **{****237}** 35‑летний юбилей заведующего гостеатром И. Г. Коганова

В субботу, на этой неделе, в гостеатре состоится юбилейный спектакль в честь 35‑летней театральной работы т. Коганова.

Юбиляр — из пролетарской семьи, сын сторожа. Рано остался сиротой, и с 11 лет зарабатывал хлеб собственным трудом. Театром начал увлекаться, еще будучи подростком. 21 год служил на сцене, в качестве артиста и хориста, и 14 лет работал, как администратор и представитель различных трупп. Как типичный член актерской семьи, Коганов работал почти во всех уголках России: от Москвы до Владивостока и от Нижнего Новгорода до Тифлиса. В Сибири работал в Иркутске, Красноярске, Омске и Томске.

Для юбилейного спектакля идет трехактная драма Рафаила Адельгейма «Убийство», с участием автора, и его же миниатюра «Маэстро».

*Г. В*.

«Рабочий путь», 9 апреля 1924 г.

## **{****238}** Гастроли бр. Адельгейм. «Гамлет»

Братья Адельгейм работают на сцене очень давно, если не ошибаемся — около 40 лет. Лет 10-15 тому назад они еще были в зените своей славы, и их гастроли, как в России, так и за границей, сопровождались большим заслуженным успехом. Настоящее же их турне по Сибири является, как они сами публикуют, «прощальным», ибо их артистическая деятельность — явно на закате…

8‑го апреля шел «Гамлет». Конечно, с купюрами, как всегда в провинции, и притом в допотопном переводе Полевого, пересыпанном такими ископаемыми словечками, как «сей», «оный» и т. д. Затхлым архивом, седой стариной веяло и от мизансцен, и от общего шаблона постановки.

«Гамлет» — Рафаил Адельгейм. У почтенного артиста сохранилось былое мастерство, отдельные моменты (особенно усталости и убийственной гамлетовской иронии) были превосходны по своей внешней и внутренней выразительности, но далеко уже не было прежнего темперамента, заметно ослаб голос, чувствовалась тяжесть в движениях.

{239} Впечатление от игры других персонажей осталось довольно благоприятное. Артисты Готлиб (Клавдий), Арнольдов (Полоний), Мацкевич (Лаэрт), Бранкович (Офелия), Лизунов (Горацио) и др. создавали до некоторой степени ансамбль, хоть и неяркий, и в общем, спектакль шел ровно, местами — хорошо.

Публики было много, и она принимала артистов тепло, особенно гастролера.

Дальнейшие гастроли определяются следующими спектаклями: сегодня — вторично «Казнь» Ге, 12‑го — «Убийство» Раф. Адельгейма, 13‑го — вторично «Мадам Сан-Жен» Сарду, 15‑го — трагедия Шекспира «Шейлок» («Венецианский купец»), 16‑го — мелодрама Джакометти «Семья преступника» (бенефис Роберта Адельгейма), 17‑го — драма Шпажинского «Кручина» (бенефис Рафаила Адельгейма), 20‑го — бенефис Арнольдова — «Екатерина Великая» Шоу и 2‑й акт «Ревизора», где один из Адельгеймов будет играть Хлестакова, а другой — городничего.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 11 апреля 1924 г.

## **{****240}** Гастроли бр. Адельгейм. «Казнь»

Рафаила Адельгейма мы характеризовали в рецензии о «Гамлете». В настоящей же заметке о «Казни» — приходится повторить почти то же самое о Роберте Адельгейме.

Колоритная фигура Годды, ради которой «Казнь» все еще держится на сцене, нашла в свое время в Роберте Адельгейме одного из блестящих исполнителей. Ныне эта фигура в его же исполнении значительно потускнела и отяжелела. Время не щадит никого.

Нельзя не отметить еще, как характерную черту обоих братьев, их творческую окаменелость, раз навсегда установившийся шаблон. Смотришь их теперь и вспоминаешь, что те же самые интонации, жесты, мимика были и 20 лет назад. Механизация игры свидетельствует о том, что творчества больше нет.

То же надо сказать и о репертуаре. Каким он был 20 лет назад, таким и остался. Единственная незаигранная вещь в нем — «Шейлок» Шекспира. А где же хоть какой-нибудь отклик на современность? Рушатся вековые устои, небывало расширяются горизонты и жизни, и {241} искусства, и ко всему этому глухи и немы остаются талантливые трагики…

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 13 апреля 1924 г.

## **{****242}** Твомас. — «Женитьба Фигаро»

Этой пьесе полтораста лет. Но свежестью и яркостью блещет она в Театре вольных мастеров (сокр. назв.: «Твомас». — *Примеч. ред*.).

На первый взгляд кажется странным: почему она вошла в репертуар современного революционного театра. Кому теперь нужны эти проделки придворного бездельника Фигаро и ловеласа — графа Альмавивы?

Но Твомас посмотрел на пьесу Бомарше с точки зрения исторической перспективы и оказался прав. «Женитьба Фигаро» — в свое время, при Людовике ХV — ударила звонкой пощечиной по лицу аристократии и ее приспешников, явилась отличной комедией нравов и недаром в течение нескольких лет не разрешалась к постановке.

Как один из этапов борьбы демократии с дворянством, вернее, как один из лучших литературно-театральных памятников этой борьбы, «Женитьба Фигаро», несомненно, заслуживает внимания и современного театра.

У твомасовцев пьеса идет в стиле современной ей эпохе. Спектакль живописный, красочный. Пьеса не просто хорошо срепетирована, а органически проработана, — {243} отсюда необычная легкость игры, веселая непринужденность, которая именно здесь и нужна.

Два слова об отдельных исполнителях: Фигаро — Алексеев несколько однотонен; комизм судей, пожалуй, излишне подчеркнут. Прекрасны Колесова (графиня), Понизовская (Сюзанна), Бирюков (граф).

А театр был наполовину пуст. Досадно.

*Г. Вяткин*

[1924 г.]

# **{****245}** Театр (отдельные материалы из авторской рубрики)

## **{****246}** Гастроли передвижников. «Гамлет». — «Колокола»

Много данных нужно иметь для того, чтобы захватить внимание современного зрителя «Гамлетом». Эта трагедия, наиболее глубокая по своему философскому содержанию, является вместе с тем наименее динамичной из всех пьес Шекспира. Да и сам Гамлет, как психологический тип, уже отходит в прошлое, и нынешнего зрителя мало трогают страдания этого внутренне расколотого человека, заблудившегося в своей собственной душе.

Заслуга Передвижного театра в том, что «Гамлет» поставлен здесь не по шаблону, а на свежем фоне условных декораций и красочных пятен, в обновленном переводе и с новым режиссерским подходом. Исключена, например, нелепая тень отца Гамлета, а история с нею передана просто как галлюцинация несчастного принца.

Гамлет сделан Гайдебуровым хорошо, он волнует.

Менее убедительны остальные персонажи за исключением Клавдия (Белогорский). Нельзя поверить в старость Полония, слыша молодой голос исполнителя, и вообще, фигура лукавого царедворца не удалась. Не достаточно ярки Гертруда, Офелия, Лаэрт.

{247} Малые размеры сцены мешали актерам развернуться. Копать могилу пришлось у самой суфлерской будки, на просцениуме, и впечатление пропало.

На открытой эстраде Аквариума громогласно балаганничали украинцы, и некоторые монологи Гамлета шли под аккомпанемент… гопака. И впечатление опять пропадало…

Непонятно, чем пленил передвижников святочный рассказ Диккенса о бедном посыльном Тоби, который в ночь под новый год уразумел несправедливость капиталистического строя. Этот социальный мотив, сам по себе очень ценный, дан Диккенсом в столь мягкой «соглашательской» форме, что ныне звучит уже наивно. Что касается самой инсценировки, то она тягуча и скучна, одни разговоры…

Постановка сделана старательно. Превосходно дана последняя сцена — самая интересная во всем спектакле. А вообще спектакль не из удачных. От передвижников мы ждем большего.

*Г. Вяткин*

[1924 г.]

## **{****249}** Передвижники. — «Зимний сон»

Пьеса «Зимний сон» принадлежит перу немецкого драматурга Макса Дрейера (автора популярной драмы «Семнадцатилетние») и написана лет 20 тому назад. Эта давность, особенно в части социальной, делает пьесу — для зрителя Советской Республики — чем-то отжившим, выдохшимся…

В чем суть «Зимнего сна»? У старика лесничего есть дочь Тру да. Она помолвлена с помощником лесничего. Неожиданно и невольно в их жизнь вторгается некий писатель Мейнке, который разбудил в Труде жажду иной жизни, яркой, свободной. Но этой жажде не суждено быть удовлетворенной: тяжко оскорбленная своим женихом, Труда погибает.

Идеология пьесы — смутна. Протест против семейного закрепощения женщины дан в тонах сантиментально-расплывчатых. Фигуры действующих лиц тоже недостаточно четки.

Несмотря на хорошую игру артистов, и этот спектакль не захватил зрителей.

Очевидно, ошибка передвижников на этот раз — в их репертуаре, в который «Колокола» и «Зимний сон» {250} можно было не включать. Передвижной театр — мы знаем — имеет большие достижения в более ценном репертуаре («Принц Гаген» Синклера, «Екатерина Великая» Шоу и др.), но почему-то в поездку эти вещи не взяты.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 28 августа 1924 г.[[5]](#endnote-6)

## **{****251}** Передвижники. — «Вишневый сад»

27‑го августа «Вишневый сад» шел у передвижников в 140‑й раз.

Перед началом спектакля руководитель театра П. П. Гайдебуров сказал вступительное слово о том подходе, с которым у них ставится эта пьеса. В Московском Художественном театре она ставилась как пьеса «настроения», как нежная песня печали; передвижники же всегда понимали ее, как комедию быта, характеризующую распад дворянских гнезд и смену помещика капиталистом. Этот подход реалистический, а не лирический, и оправдывает постановку «Вишневого сада» теперь, через 20 лет после его создания.

Спектакль подтвердил слова П. П. Гайдебурова. Герои пьесы даны в комедийном освещении: Гаев, например, представлен, почти юродивым, его фигура вызывает и смех, и жалость, а ведь именно он (не Раневская) олицетворяет собою хозяина вишневого сада.

Пьеса воссоздана вдумчиво и тонко.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 29 августа 1924 г.

## **{****252}** Передвижники. — «Хозяйка»

Пьеса «Хозяйка» — инсценировка повести Достоевского под тем же названием. Повесть принадлежит к одному из самых ранних произведений этого писателя (написана в 1846 году), но творческая индивидуальность автора сказалась на ней вполне определенно и четко.

Боль и скорбь приниженного и закабаленного человека — вот ее сущность. Молодая прекрасная женщина в грязных лапах хищного паука, купца Мурина, для которого она одновременно и дочь, и любовница. Последняя ступень падения и страдания, предел женского рабства. Действие происходит в доме Кошмарова, под квартирой гробовщика…

Почему Передвижной театр включил в свой репертуар эту тяжелую, беспросветную драму? Не звучит ли она как вопль из той тюрьмы, которая уже разрушена революцией навеки?..

Может быть, не бесполезно оглядываться порою в темное прошлое, — как бы говорят этой постановкой передвижники, — дабы почувствовать, как далеко мы от него ушли. Недаром в отвратительном образе Мурина они подчеркивают сходство с Распутиным…

{253} Инсценировка сделана весьма осторожно и добросовестно: текст Достоевского сохранен до мелочей, отсебятины — никакой.

Пьеса поставлена своеобразно: на фоне черного бархата, словно на фоне беспросветной ночи русского прошлого. На этом бархате яркие цветные пятна: окно, цветы, свет фонаря — точно символы каких-то неиспользованных возможностей.

Игра сильная, моментами потрясающая. Очень выразительно, между прочим, дана сцена кошмара.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 30 августа 1924 г.

## **{****254}** Открытие сезона в гостеатре: «Новая Земля»

Новая труппа, новая пьеса, заново отремонтированный театр — все это привлекло много публики: зрительный зал был полон.

«Новую землю» автор (В. Трахтенберг) назвал «театральной панорамой». Это правильно. Пьесой в обычном смысле эту вещь назвать нельзя: у нее нет действия, нет внутренних пружин, которые бы это действие развертывали. Это только картины, только панорама определенных типов, в сатирическом освещении. Попытку автора дать комедии драматическую развязку приходится признать неудачной: 4‑й акт натянут и скомкан.

Содержание пьесы несложно. В океане идет пароход «Гигант». В верхних каютах его — сливки буржуазного общества: миллиардер Мортон, банкиры, фабриканты, кокотки, наследный принц. Внизу — матросы и «больные красной чумой» рабочие, побежденные революционеры, которых решено выбросить на необитаемый остров. Но матросы, соединившись с рабочими, захватывают власть на пароходе в свои руки.

{255} Пьеса интересна не столько своим сюжетом, сколько отдельными типами. Превосходно нарисован миллиардер Мортон с его секретарем и собакой, банкир Перельбаум, наследный принц. Менее ярки остальные.

Постановка безукоризненна, а при слабых декоративных и технических данных нашего театра ее следует признать крупным достижением; в предыдущие годы мы таких постановок не видали.

Исполнение — в общем — хорошее. Спектакль имел успех, но четвертый акт и у артистов, как и у автора, вышел скомканным.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 7 октября 1924 г.

## **{****256}** «Париж» по роману Золя

В истории мировой литературы Золя имеет огромное значение. В связи с успехами естествознания, он перевел литературу на почву трезвого материализма. Вслед за Бальзаком, шире и глубже его, он охватил своим творчеством все реальное содержание своей эпохи и утвердил в беллетристике социальное начало. В своей известной теории экспериментального романа он писал: «мы, художники слова, создаем ныне практическую социологию и помогаем своей работой политико-экономическим наукам».

«Париж» — один из лучших социальных романов Золя. Здесь в глубоком разрезе, в ярком контрасте представлены разложение буржуазии и нарастание революционного энтузиазма рабочих. Но Золя не ставил точки над и, не заострял своих мыслей так, как это сделано в инсценировке, где Золя является исправленным и дополненным.

Говорить об отдельных исполнителях пока не будем. Из первых двух спектаклей ясно одно: у труппы есть силы, сезон предстоит, по-видимому, интересный.

{257} Два слова об антрактах. Они очень длинны. Техническому персоналу сцены необходимо подтянуться.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 7 октября 1924 г.

## **{****258}** «Свадьба Кречинского». — «Мечта любви»

Два спектакля, две пьесы подряд, которых можно было не ставить.

Если «Свадьба Кречинского», несмотря на свою ветхость, имеет еще некоторое право на существование, как любопытная иллюстрация к эпохе оскудения дворянства, то «Мечта любви» уже не заслуживает никакого внимания. Эта нудная «психологическая» канитель, натянутая и во многом фальшивая, ныне никому уже не нужна.

Постановку этих пьес можно рассматривать только как уступку актерской традиции и обывательским вкусам. Данные спектакли оправдали себя лишь с одной стороны: дали возможность некоторым исполнителям сыграть «свои» роли. Так, Белина-Белинович прекрасно изобразил Расплюева; ярко, хотя и грубовато, сыграл Олигин Кречинского; в «Мечте любви» имели успех Аркадьев (Луганский) и Борисевич (Мари).

*Г. В*.

«Рабочий путь», 10 октября 1924 г.

## **{****259}** «Александр I»

Роман Мережковского «Александр I» имеет две инсценировки, одна сделана А. Кугелем, другая — Г. Собольщиковым-Самариным.

В сезон 1922 – 23 г. в Омском театре ставилась первая, нынче мы видим вторую. Последняя проще и ярче. В ней имеется, например, чрезвычайно выразительная сцена, рисующая военные поселения Аракчеева. Пьесу стоит ставить ради одной этой картины, где правда об Аракчееве и Александре обнажена до конца и социальный мотив звучит с потрясающей силой.

Постановка «Александра I» требует декоративной пышности, которой в нашем театре нет. Недостаточно выдержаны были и костюмы, ибо бедна и костюмерная. Чувствовались некоторые заминки в мизансценах, томили длинные антракты.

И все же, несмотря на эти минусы, спектакль прошел с успехом. Выпуклы образы Александра (Аркадьев), Фотия (Лизунов) и др. Блестяще провел роль Капитошки Никольский. Благодарная роль Аракчеева дана (Быковым) бледно, но в толковании им этой роли, так как она представлена, виноват режиссер: столь выдержанно {260} корректным Аракчеев не был и быть не мог, в нем неизбежно прорывался зверь, а этого мы не видели даже в мимике…

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 16 октября 1924 г.

## **{****261}** «Комедия двора»

Стоило ли ставить эту комедию? Нет.

Постановку ее можно объяснить лишь тем, что художественный совет, вырабатывающий репертуар, не смог коллегиально и заблаговременно ознакомиться с пьесой. Это обстоятельство совету необходимо учесть для дальнейшей работы.

Что такое «Комедия двора»? Это грубоватый и глуповатый фарс на тему о любовных похождениях Экс-Величеств. Юмор пьесы плоский, тяжелый, и два‑три действительно забавных положения не спасают пьесу, явно неудачную в целом.

Комедии, особенно фарсовые, требуют для своего исполнения, прежде всего, быстрого темпа, легкости, изящного актерского рисунка. В данном спектакле мы этого не видели: он шел вяло и грубовато.

Труппа намерена ставить по вторникам комедии, это хорошо, но в дальнейшем надо выбирать их с большей тщательностью.

Следует вспомнить о Мольере, о комедиях Шекспира (почему бы не поставить «Укрощение строптивой»), о {262} целом ряде комедий Бернарда Шоу, самых ярких в современном комедийном репертуаре.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 17 октября 1924 г.

## **{****263}** «Лес»

15 октября в гостеатре шел «Лес» Островского. Шел, конечно, не по Мейерхольду, а просто, по старинке.

Эта комедия наименее динамичная из всех пьес Островского и современному зрителю скучновато смотреть пять ее длинных актов. Тем не менее, лучшие сцены ее по-прежнему захватывают зрителя, даже если они идут по трафарету.

Исполнение — корректное. Хороши Аркашка (Казарский) и Восмибратов (Белина-Белинович), недурен Несчастливцев (Аркадьев).

В декоративно-техническом отношении эффектно поставлена в 4‑м акте лунная ночь у озера.

На будущей неделе ставится три крупных интересных новинки: «Преступление Нелли Ванстон» Трахтенберга, «Праздник крови» (по роману Войнича «Овод», инсценировка Гарденина) и новая пьеса А. В. Луначарского «Медвежья свадьба» — с хором, музыкой и балетом.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 18 октября 1924 г.

## **{****264}** «Преступление Нэлли Ванстон»

Не пьеса, а кинематографический лубок.

Содержание несложно: сын и дочь начальника тайной полиции порывают с отцом и идут помогать революционерам. Это сомнительное происшествие представлено автором (Вал. Трахтенбергом) в плане кинематографической динамики, причем на протяжении 4‑х актов перед зрителем проходят: похищение документов, заговоры, аресты, побеги, убийство, самоубийство, дуэль на ножах, расстрел и пр. Словом, смесь мелодрамы, пинкертоновщины и кинематографа, сдобренная «революционностью»…

С художественной точки зрения пьеса не выдерживает никакой критики: она фальшива и шита белыми нитками от начала до конца. Но, как зрелище, как лубок или балаган, она, пожалуй, имеет некоторое право на существование.

Об игре говорить не будем. В такой пьесе с актеров и спрашивать нечего. У артистки Дамм (Нэлли Ванстон) немало положительных данных, но было бы приятнее видеть ее не в этой трескучей балаганщине, а в чем-либо более серьезном.

{265} У значительной части публики спектакль имел шумный успех.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 21 октября 1924 г.

## **{****266}** К постановке «Овода»

О театральных новинках, имеющих общественный интерес, «Раб. Путь» будет информировать своих читателей заблаговременно, дабы дать им возможность разбираться в репертуаре и посещать спектакли наиболее интересные.

Ближайшими такими спектаклями являются: завтра, 22‑го, «Праздник крови» («Овод») и в четверг, 23‑го, «Медвежья свадьба».

«Праздник крови» — это переделка для сцены известного революционного романа Войнича «Овод». Роман приобрел себе мировую славу. В царское время в России допускался лишь сокращенный перевод романа, а полный вышел лишь в 1917 году.

Переделок «Овода» имеется несколько. Ни одна из них не может, разумеется, передать весь роман, — на сцене передаются лишь отдельные яркие моменты. Переделка, которая пойдет в нашем гостеатре, является наиболее законченной.

Не излагая содержание пьесы, скажем лишь, что действие ее развивается в 30‑х и 40‑х годах прошлого столетия, в эпоху героической борьбы Италии за свою {267} независимость и рисует молодого революционера Артура (Овод) в его схватках с реакционерами и иезуитами.

Насыщенная революционным энтузиазмом, ненавистью к империалистическим хищникам и лицемерным иезуитам, богатая драматическими сценами, пьеса заслуживает внимание зрителей.

Главную роль (Артура) исполняет Гарденин.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 21 октября 1924 г.

## **{****268}** К постановке «Медвежьей свадьбы»

Сегодня, 23 октября, в гостеатре идет первое представление пьесы А. Луначарского «Медвежья свадьба».

Содержание пьесы заимствовано автором из рассказа французского писателя Проспера Мериме. Действие происходит сто лет тому назад, в глухих лесах Ковенской губернии. Здесь живет граф Шемет. Его замок — старинное гнездо вырождающейся аристократии. Сам он человек болезненно жестокий. Шемет не женат, бездетен, и в силу этого последнего обстоятельства, его земля должна, после его смерти, перейти к крестьянам. Крестьяне ждут его смерти, но граф еще крепок. Он неожиданно для всех женится. Однако свадьба кончается трагически: в припадке безумия граф загрызает свою молодую жену — как медведь. И погибает сам — земля передается крестьянам.

Таков скелет пьесы. Написана она хорошо: густыми, сочными мазками. Не лишена сценических эффектов и смотрится с интересом.

Идеологическая сторона пьесы вызвала в свое время большую дискуссию. «Правда» находила, что картина вырождения аристократии представлена тов. Луначарским {269} «клинически, а не социально». Автор пьесы доказывал обратное.

О социальном значении пьесы можно спорить, но несомненно одно: «Медвежья свадьба» рисует кошмары феодализма в соответствии с исторической правдой и, как такого рода художественная иллюстрация, имеет несомненную ценность.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 23 октября 1924 г.

## **{****270}** «Праздник крови» («Овод»)

При всей своей внутренней содержательности, пьеса непомерно длинна и тягуча: 5 актов и 8 картин. В трех средних актах отсутствует движение. Но три последние сцены — вторичный арест, разрыв Артура с отцом и расстрел — очень выразительны и ярки, и к ним, в сущности, сводится вся пьеса.

Оба главных действующих лица (Артур и Монтанелли) начинают пьесу благоговейными молитвами, а кончают атеистическим бунтом, — эта именно сторона является в данной инсценировке наиболее выпуклой и наиболее ценной.

Артура играл Гарденин. Артист не освоился с акустикой нашего театра, и до зрителя целый ряд его фраз не дошел. Тем не менее, Гарденин показал себя мастером: внешность, грим, мимика отлично выдержаны, игра вдумчива и темпераментна.

В обстановке и костюмах был ряд дефектов и чувствовалась пестрота, свидетельствующая еще раз о бедности омской сцены.

Антракты снова томительно длинны… Спектакль кончился во втором часу ночи. Это недопустимо. Еще {271} два‑три таких растянутых спектакля и публика перестанет ходить. С расхлябанностью технического персонала, обслуживающего сцену, губполитпросвет должен бороться, установив 12 часов ночи, как предельное время для окончания спектаклей.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 24 октября 1924 г.

## **{****272}** «Медвежья свадьба»

Пьеса т. Луначарского прошла с успехом. Из исполнителей наиболее выделялись: Аркадьев (граф), Быков (доктор Бредис), Барятинская и Дамм (сестры Ивинские).

Не хватало обстановки. В «Медвежьей свадьбе» очень важен фон; необходимо, чтобы зритель почувствовал медвежью глушь ковенских лесов, жуть проклятого графского замка. А этого не было (на новые декорации пока еще нет средств).

*Г. В*.

«Рабочий путь», 25 октября 1924 г.

## **{****273}** «Черная пантера»

Для доказательства «интеллигентной никчемности» можно с успехом ссылаться на Винниченко. Это писатель, занятый почти исключительно «самоковырянием» и «самолюбованием», нудными вопросами и «психологическими проблемами». Достаточно вспомнить его пресловутый роман «Честность с собою», написанный под Арцыбашева, где автор договорился до пределов эгоцентризма (собственная личность превыше всего) и запутался в своей же собственной философии.

Пьеса Винниченко «Черная пантера» — очень нудная вещь. В течение четырех длинных действий на сцене мечется женщина, обезумевшая от горя, любви и ревности, а около женщины кружится целый хоровод художников, которые много говорят об искусстве, а еще больше пьянствуют. В конце концов, эта безумная женщина, в припадке ревности, сталкивает своего неумного мужа в пропасть. В пьесе много философии и психологического ковырянья, но очень мало здравого смысла и еще меньше — идейного содержания. Однородные темы несоизмеримо ярче и глубже разработаны Гауптманом («Одинокие»), Гамсуном («У врат царства») и др.

{274} Пьеса шла в бенефис примадонны Борисевич. Бенефициантка и ее партнер (Аркадьев) играли хорошо, публики было много, и все же пьесу ставить не стоило, ибо в результате чувствовалось лишь недоумение и скука…

*Г. В*.

«Рабочий путь», 10 декабря 1924 г.

## **{****275}** «Волчьи души» Джека Лондона

Произведения Джека Лондона, всегда увлекательные, богатые динамикой и во многом своеобразные, широко известны и в России. Особенной популярностью у нас пользуется его роман «Железная пята» — о циничном владычестве капитала над миллионами трудящихся. Этот же социальный мотив, но в ином виде, дан и в его пьесе «Волчьи души», крупной новинке сезона.

Пьеса рисует скандал в «благородном» семействе миллиардера Томаса Чальмерса, куда проникла «социалистическая зараза»: дочь миллиардера влюбляется в некоего демократического трибуна Нокса, для которого выкрадывает у отца документы, компрометирующие правящую группу банкиров и самого Чальмерса.

Нокс — политически не ясен: он сидит в парламенте «на крайней левой», но ни с какой стороны не похож ни на марксиста, ни, тем более, на коммуниста. Весьма туманны и «социалистические устремления» дочери миллиардера. Вообще, идеологическая сторона пьесы расплывчата и невыдержанна.

Но, как пьеса, как хлесткая сатира на крупную буржуазию, «Волчьи души», несомненно, будут иметь успех.

{276} Пьеса сделана очень ловко, с присущим Джеку Лондону мастерством, смотрится легко и с интересом.

Спектакль 9 декабря следует отметить и по другой причине: впервые перед омской публикой выступала вновь приглашенная актриса Т. М. Юркевич. Судить о ней по одному спектаклю трудно, но в этом выступлении все же достаточно выявились хорошая школа артистки, простота и вдумчивость.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 12 декабря 1924 г.

## **{****277}** Новинки сезона

На прошлой неделе в гостеатре прошли две новинки сезона: «Бахарахский раввин» (по Гейне) и «Петр III» («Самодержец Всероссийский») В. Боцяновского.

Первая пьеса — не из удачных. От Гейневской повести (рукопись которой погибла при пожаре в Гамбурге еще при жизни автора) уцелело лишь 3 главы, на основании которых автор инсценировки Спиридонов попытался сделать пьесу. Получилось несколько скучных и бледных сцен на тему о том, как «святая инквизиция» средневековья создавала «ритуальные убийства». Прошла пьеса вяло, а местами определенно плохо.

«Петр III» дает ряд недурных исторических картин. Фигура самого Петра, пытавшегося «онемечить Россию», нарисована автором ярко и представлена артистом Гардениным хорошо, выпукло. В ряде пьес, разоблачающих романовскую династию, «Петр III» займет не последнее место.

Художественным советом Губполитпросвета только что выработан репертуар на январь.

Отметим наиболее интересное.

{278} Из классических произведений пойдут: «Горе от ума» (17 января — в день 125‑летия рождения Грибоедова), «Маскарад» Лермонтова и «Гроза» Островского.

Из пьес историко-политического характера приняты к постановке «Александр II» Трахтенберга (в пьесе фигурирует Желябов, Перовская, Рысаков и другие революционеры) и «Коронованный заяц» (Николай II) — пьеса, рекомендованная ленинградским политпросветом.

Кроме того, будут поставлены — классическая испанская драма «Бедный Йорик», где одним из главных действующих лиц является Шекспир, и новая пьеса Эптона Синклера (автора «Джимми Хиггинса») — «Принц Гаген».

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 24 декабря 1924 г.

## **{****279}** «Монастырь Магдалины»

Успех «Царя всея Руси» у обывательской публики побудил автора этой пьесы Ростовцева написать новую чувствительную мелодраму «Монастырь Магдалины».

На этот раз автор попытался совместить игру на нервах зрителя с некоей социальной идеей: разоблачением религиозного ханжества и изуверства. Мелодрама по содержанию несложна: графиня Вероника, не пожелавшая выйти замуж за старого маркиза, навязанного ей отцом, сослана в монастырь Магдалины: здесь, в результате неудачного бегства она попадает в монастырскую тюрьму, но в этот момент ее возлюбленный, с отрядом индейцев, пытается ее спасти, и т. д. и т. д. Все построено автором на случайностях, неожиданностях, приключениях.

Для большего эффекта в пьесу введены те же «сильные ощущения», коими богат и «Царь всея Руси»: монахини, шествие со свечами, моральные и физические насилия и пр.

В пьесе много эффектных мест. У нетребовательной публики она может иметь большой успех.

{280} В недалеком будущем предстоит постановка шекспировских пьес. Первым шекспировском спектаклем идет «Король Лир» (10 марта), вторым намечен «Отелло». Заглавные роли в обеих трагедиях будет исполнять Аркадьев.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 10 марта 1925 г.

## **{****281}** Будет ли в Омске опера?

Председатель художественного совета сибирской государственной оперы т. Вегман, на запрос нашего сотрудника: «может ли опера приехать в Омск», сообщил следующее:

— Опера в полном составе может приехать в Омск в мае. Партитуры мы дадим безвозмездно. Но возникают сомнения относительно декораций и костюмов. Наши ново-николаевские декорации, к сожалению, совершенно не подходят к омскому театру. Костюмы едва ли сможем дать, так как они потребуются драматической труппе, которая будет гастролировать в Ново-Николаевске с мая. Если омский губполитпросвет договорится с нашим оперным коллективом, то спектакли возможны и при наличии омской обстановки, хотя внешняя сторона от этого проиграет.

В репертуаре имеются и оперы — «Русалка», «Снегурочка», «Сказки Гофмана» и др., и оперетки: «Сильва», «Жрица огня», «Дочь Анго». Переговоры коллектива с омским политпросветом начнутся в ближайшие дни.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 11 марта 1925 г.

## **{****282}** Весенние и летние гастролеры

Драматическая труппа К. Э. Олигина заканчивает свои спектакли в омском гостеатре 1‑го мая.

С мая в гостеатре начинается целый ряд интересных гастролей.

Первыми, по всей вероятности, состоятся гастроли известного артиста Орленева.

Затем приезжает Е. А. Полевицкая, одна из лучших современных актрис, гастролирующая с новым специально подобранным репертуаром.

Омский театр включен также в план гастролей студии Московского Художественного театра, которая намерена поставить здесь ряд новых, неигранных в Омске, пьес: «Сказку об Иване-дураке» Льва Толстого, «Даму-невидимку» Кольдерона, «Принца Гагена» Синклера, и другие.

Из концертантов ожидаются сестры Любошиц (скрипачка и пианистка) и балетная труппа Ирмы Дункан с революционным репертуаром.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 11 марта 1925 г.

## **{****283}** Первый шекспировский спектакль

Шекспир для нашей эпохи нужен. Наша эпоха глубиной своей борьбы, творческим пафосом революции созвучна величественному творчеству лучшего мирового драматурга. Кроме того, как правильно замечает т. Луначарский, «нужно, чтобы пролетарий жил такой же богатой внутренней жизнью, как и внешней, и в этом смысле ему полезно понять такие сокровища, как великую галерею шекспировских образов».

Жаль, что труппа омского гостеатра подошла к Шекспиру лишь в конце сезона. Но лучше поздно, чем никогда. После мелодраматических «царей» и никчемных «великих княгинь» (дрянная парижская стряпня!) шекспировский голос звучит так, как, примерно, звучал бы богатейший симфонический оркестр после гармошки или балалайки.

Выбор пьесы можно было сделать удачнее (хотелось бы видеть «Юлия Цезаря», «Шейлока», «Бурю»), но хорошо, что поставили и «Лира». Данная пьеса не есть трагедия только психологическая, в ней значителен и элемент социальный. Здесь перед зрителем низверженный, обесчещенный король представлен как яркий символ {284} ничтожества самодержавной власти, как показатель призрачности мишурного королевского величия…

К сожалению, поставить «Лира» на омской сцене целиком трудно, спектакль затянулся бы часов до трех ночи. Поэтому ряд второстепенных сцен (две сцены во французском лагере и др.) исключен, но основные — сохранены и поставлены довольно добросовестно.

В исполнении чувствовалась спешка, непроработанность. Главную роль с успехом вел Аркадьев.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 26 марта 1925 г.

## **{****285}** «Атлантида»

У Чехова есть фраза: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами». Буржуазная Европа, переживающая свой закат, за последнее время усиленно стремится уйти от действительности в экзотику, в сказочный мираж. Отсюда — популярность таких романов, как «Тарзан» Берроуза и «Атлантида» Пьера Бенуа.

В «Атлантиде» рассказывается о мифической стране, затерянной якобы в глубине Сахары, где некая царица Антинея ловит в плен европейцев, делает их своими любовниками и затем превращает в мумии. Сюжет неоригинален («Египетские ночи» Пушкина куда ярче и сильнее), идеи, можно сказать, никакой.

Внешне самый роман Бенуа написан красиво и эффектно, но в переделке для театра и эта сторона во многом пропадает.

«Атлантида» шла в бенефис П. П. Лизунова. Спектакль смотрелся без скуки, но и только. Обстановка, конечно, оставляла желать много лучшего.

{286} Вчера руководителем драматического коллектива К. Э. Олигиным получена телеграмма от известного артиста П. Н. Орленева о согласии приехать на гастроли в Омск.

Намечено 10 гастролей в начале мая.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 28 марта 1925 г.

## **{****287}** «Снегурочка»

Это один из лучших спектаклей сезона.

Прежде всего — самая пьеса. Из всех произведений Островского это самое поэтическое. Оно свидетельствует, что в Островском силен был не только писатель-бытовик, но и большой лирический поэт.

«Снегурочка» — это блестящая драматическая поэма, красивый гимн природе, весне, солнцу.

Самая жизнерадостная из всех пьес Островского, «Снегурочка» хороша и по форме: она написана превосходными стихами.

Недаром ее текстом пленились два крупных наших композитора: Чайковский и Римский-Корсаков, и написали к ней столь же хорошую музыку.

Постановка «Снегурочки» требует пышных красок, ярких декораций. Пьеса шла в бенефис декоратора-художника Б. А. Прохонина, и все, что можно было дать в условиях нашего гостеатра, было добросовестно дано. Плохо лишь с костюмами: они очень пестры и во многом не соответствуют сказочному стилю…

{288} Спектакль смотрелся с удовольствием. Стройно прошли и многочисленные номера пения (хор под упр. Новикова). К сожалению, публики было мало.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 12 апреля 1925 г.

## **{****289}** «Заговор императрицы»

Трудно представить себе, что авторами этой пьесы являются П. Щеголев и А. Н. Толстой. Щеголев — серьезный историк, Алексей Толстой — талантливейший беллетрист, а пьеса получилась никудышная.

Прежде всего, она поверхностна. Изображена лишь кучка придворных, да и та дана не столько в социальном разрезе, сколько в плоскости личных и групповых интриг и заговоров. Наиболее ярко выявлен Распутин, фигура его представлена в общем и целом, пожалуй, верно, но ряд отдельных мест едва ли так уж соответствует исторической действительности. Несколько односторонне, «несчастным страдальцем» выглядит Николай II, — это также вызывает у зрителя недоумение. Картины пьянства и всяческого непотребства нарисованы столь густо, что от них идет нехороший душок.

Пьеса смотрится без скуки, есть в ней несколько эффектных моментов, но и только. С художественной стороны она не удовлетворяет, с идеологической ничего нового и ценного не дает. Общественное значение ее ничтожно.

{290} «Заговор императрицы» шел в бенефис режиссера Арнольдова. Из исполнителей наибольший успех имели Аркадьев (Распутин) и Юркевич (Александра Федоровна).

Театр был переполнен. Антракты невыносимо длинны: спектакль кончился в 2 часа ночи.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 29 апреля 1925 г.

## **{****291}** К гастролям Орленева

На будущей неделе в гостеатре начинаются гастроли заслуженного артиста республики П. Н. Орленева.

В репертуар спектаклей входят четыре постановки: «Преступление и наказание» (по роману Достоевского), «Братья Карамазовы» (то же), «Призраки» Ибсена и «Царь Федор» А. Толстого.

Орленев уже не молод, он недавно справил 30‑летний юбилей своей артистической деятельности. Достаточно сказать, что роль Раскольникова он сыграл больше двух тысяч раз.

Работа артиста протекала и в России, и за границей. Он посетил все страны Европы, играл в Америке и почти везде с одинаковым успехом.

Орленев — актер-реалист, захватывающий зрителя не внешними трюками, а глубочайшим темпераментом; внутренним огнем подлинных переживаний. Его стихия — психология страдания и боли, трагедия. Его трудно смотреть без волнения…

Приезд Орленева в Сибирь — это своего рода культурный праздник, которого нельзя не отметить, тем {292} более что в план поездки включена вся Сибирь: от Омска до Владивостока.

Партнершей Орленева является небезызвестная артистка Лещинская. Остальные исполнители в гастрольных спектаклях — из нашей омской труппы.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 30 апреля 1925 г.

## **{****293}** Оперетка и современность Имеет ли оперетка право на существование в СССР? — Как примирить оперетку с современностью? — Опереточный сезон в Омске

Имеет ли оперетка право на существование? Этот вопрос был бы неуместен в Европе и Америке, где царит диктатура буржуазии, но он может быть поставлен у нас, в Республике Советов. Почему? Да потому, что оперетка является типичным и во многих отношениях отрицательным продуктом капиталистической культуры.

В самом деле, что такое представляет из себя этот вид музыкально-театрального искусства? В большинстве случаев — легкомысленно-веселое зрелище, обильное игривыми мотивами, пошловатыми куплетами и вульгарными танцами. Нередко это зрелище снижается до уровня самой дурной и вредной балаганщины. И очень редко возвышается до степени хорошей музыкальной комедии.

Между тем, в оперетте есть здоровый социальный элемент: общественная сатира. Характерно, что талантливейший из опереточных композиторов — Оффенбах {294} начал свою деятельность с переложения на музыку басен Лафонтена, имевших яркую сатирическую окраску. Оффенбаховская оперетта «Прекрасная Елена» и целый ряд других богаты сатирическими выпадами против царей, королей, купцов, чиновников, служителей религиозного культа. Это куда ценнее, чем всякая пошлятина о рогатых мужьях, неверных женах, донжуанствующих шалопаях и сластолюбивых старичках.

И вот, если исключить (или, по крайней мере, свести до минимума) такую пошлятину и, наоборот, подчеркивать общественно-сатирический элемент, подновив его злободневностью, то оперетка не только приобретает право на существование, но и становится легко усвояемым художественно-воспитательным зрелищем, особенно у таких мастеров этого музыкального жанра, как композиторы Оффенбах, Лекок, Штраус. Конечно, дребедень вроде известной «Ночь любви» и ей подобные должны быть из репертуара решительно выброшены.

Мы высказали эти соображения, считаясь с фактом опереточного сезона в Омске.

Опереточную труппу мы видим в «Аквариуме» уже не впервые, но каких-либо попыток «почистить» оперетту и приблизить ее к современности до сих пор не замечали. Посмотрим, что покажет в этом отношении нынешний летний сезон.

Судя по первым спектаклям, яркими артистами труппа не блещет, но есть общая легкость и сыгранность, есть два‑три приятных голоса, недурной (хотя и не срепетовавшийся) оркестр.

{295} К сожалению, спектакли начинаются с опозданием, антракты длятся по целому часу и спектакли оканчиваются во втором часу ночи. Администрация театра должна подтянуться.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 18 июня 1925 г.

## **{****296}** Гастроли Московского Академического балета

Провинция, а особенно сибирская, изнемогает под гнетом театральной халтуры… И поэтому приезд подлинных мастеров искусства является для нее праздником.

Таким праздником надо признать и гастроли балетного ансамбля Московского Большого государственного театра.

Этот ансамбль, во главе с Еленой Трутовской и Александром Клейн, совершает данную поездку по Сибири как показательную, имея целью ознакомление широких слоев публики с настоящим академическим балетом в его лучшем репертуаре. Репертуар этот охватывает как старые, правые течения балетного искусства («Лебединое озеро» Чайковского, «Коппелия» Делиба), так и новые, левые («Гибель Диониса» Глазунова, постановка Мейерхольда).

Омичам показаны пока «Лебединое озеро» и «Коппелия». Оба спектакля имели большой успех. Пьесы шли полностью, что на омской сцене мы видим впервые. Артисты блеснули прекрасной техникой, исключительной {297} стройностью общего исполнения. О высоком мастерстве Ел. Трутовской и ее партнера говорить не приходится, оно общеизвестно. Превосходны костюмы (по эскизам художника Коровина). Безукоризнен аккомпанемент рояля (Лев Иткис).

По окончании «Коппелии» выступал скрипач Михаил Файнгет, исполнивший несколько пьес Бизе, Сарасате, Глюка и Крейслера. В руках молодого виртуоза скрипка Страдивариуса (подарок наркомпроса) звучала пленительно. Жаль, что его концертное выступление было так кратко.

Сегодня, в воскресенье, последняя гастроль балета, идет одна из лучших постановок — «Жизель». На обратном пути из Сибири в Москву, месяца через два, артистический коллектив намерен дать в Омске еще два спектакля и продемонстрировать левый фронт балетного искусства, новейшие искания и достижения в этой области. Приветствуем это намерение, и будем ждать…

*Г. В*.

«Рабочий путь», 24 июня 1925 г.

## **{****298}** «Вольные птицы»

Трудно требовать от легковесных «Вольных птиц» какого-либо солидного идейного багажа. Да и сами себя, в своем программном вступлении, они характеризуют лишь как «развлекателей».

Однако, и при таком снисходительном подходе позволительно задать вопрос: имеют ли выступления «Вольных птиц» какую-либо социальную значимость?

Они именуют себя театром-«гротеск», т. е. в переводе на общепонятный язык, таким театром, который берет от жизни те или иные факты и явления и в острой, сжатой, выпуклой форме резко подчеркивает отдельные стороны — за счет целого, обычно с целью сатиры.

И естественно, что самую большую роль здесь играет репертуар.

Судя по первой гастроли (а она должна быть показательной), репертуар «Вольных птиц» не блещет ни свежестью, ни содержательностью.

Лучше других две вещицы — «Долой волокиту» (сатира на некоторых совработников) и «Кирпичики» — хорошая песенка из жизни рабочих кирпичного завода. {299} Очень недурен один номер балета — живые лубочные куклы в исполнении Столица и Якубовой.

Не без удовольствия слушаются русские песни в исполнении Рыжовой, но… очень уж архаично звучит «Лучинушка» в наш век электрификации. Неужели после «Лучинушки» русский народ так и не создал никаких новых песен?

Вот, пожалуй, и все, достойное быть отмеченным.

Можно еще прибавить, что у коллектива есть легкость, сыгранность. При более интересном и более современном репертуаре «Вольные птицы» могли бы иметь гораздо больший успех.

*Г. Вяткин*

[1925 г.]

# **{****301}** Заметки (отдельные материалы вне авторских рубрик)

## **{****302}** 125 лет со дня рождения Гейне

Сегодня, 13 декабря, большой литературный праздник: 125‑летняя годовщина со дня рождения знаменитого немецкого поэта Генриха Гейне.

В истории мировой литературы имя этого поэта теснейшим образом связано с нарастанием революционных идей 19‑го века вообще и с революционной литературной группой «Молодая Германия» в частности.

Преобладающие мотивы в творчестве Гейне — это борьба с немецким юнкерством, с лицемерной буржуазной моралью, со старым патриархальным бытом.

Одно из блестящих созданий Гейне — стихотворение о силезских ткачах, которые ткут могильный саван для старой Германии.

Чисто лирические произведения Гейне («Песня любви», «Интермеццо») замечательны остротой и силой своих образов и картин, и тонким изяществом формы. Но сам поэт не особенно ценил их. Незадолго до своей смерти он писал:

— «Я никогда не придавал большой цены славе поэта, и хвалят или порицают мои песни — до этого мне мало дела. Но на мой гроб стоит положить меч, потому что я {303} всегда был храбрым солдатом за освобождение человечества».

В Омске юбилей Гейне ознаменовывается устройством спектакля в гостеатре.

Спектакль намечался на сегодня, но по некоторым причинам перенесен на вторник, 16 декабря.

Ставится инсценировка повести Гейне «Бахарахский раввин». Перед началом спектакля автор этих строк сделает краткий доклад о жизни и творчестве Гейне.

*Г. Вяткин*

[1922 г.]

## **{****305}** Грандиозный вечер детских домов

Говорить о тяжелом материальном положении детских домов излишне, оно известно всем. За последние месяцы оно изменялось то в лучшую, то в худшую сторону, но больше в эту последнюю, и перспективы на новый год остаются, в общем, весьма печальными.

Вся надежда — на общественную поддержку, организованную, систематическую, постоянную, которая не допускала бы нежелательных перебоев в снабжении, столь сильно тормозящих налаженную работу. И прежде всего, надо устранить надвинувшийся кризис, помочь благополучно пережить его и создать некоторый первоначальный фонд, который затем неизменно бы пополнялся.

С этой целью губотдел народного образования устраивает в четверг 18 января в гостеатре грандиозный вечер детских домов. Если удастся распродать все билеты, вечер даст свыше 10 миллиардов руб. — сумма достаточная для того, чтобы изжить создавшийся кризис и снова поставить дело на рельсы. Предварительная продажа билетов уже началась, и следует отметить, как отрадный факт, что ряд государственных и общественных учреждений отнесся к вечеру сочувственно: хлебопродукт, губсоюз, губторг и некоторые др. учреждения уже {306} взяли билеты на несколько миллиардов, уплатив вместо денег необходимыми для детских домов продуктами: хлебом, сахаром и т. д.

Но не одну материальную сторону имеет губнаробраз, устраивая этот спектакль. Вечер ставится как показательный, как демонстрирование всей художественной и спортивной работы, какая велась в детдомах. Эту работу видели и знали до сих пор только учителя, воспитатели и вообще лица, стоящие близко к наробразу, — на широкую арену она не выносилась. Между тем, многое в данной работе заслуживает самого широкого внимания, как с точки зрения художественной, так и со стороны морально-воспитательной.

Программа вечера будет состоять из трех больших отделений, а в качестве исполнителей выступает около 200 детей. Пойдут две одноактные пьески: «Новый год» и «Революция в мастерской художника», с пением и балетом. Выступает детский хор под управлением Новикова, несколько групп ритмической гимнастики и спорта, группа художественной пластики; кроме того, ряд отдельных номеров музыки, декламации и мелодекламации.

Интересное содержание вечера и симпатичная материальная цель его, надо надеяться, привлекут в театр много публики и этим самым поддержат наши детские дома, давно ожидающие этой поддержки.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 16 января 1923 г.

## **{****307}** Праздник детей

Концерт-вечер, устроенный в гостеатре силами детей в пользу детских домов, прошел удачно во всех отношениях. Приходится только удивляться, почему такой вечер не был устроен раньше.

В самом деле, что мы знаем о детских домах? В газетах не однажды писалось о том, что дети там живут скученно — не хватает помещений, полуголодом — не хватает продуктов‚ грязно — не хватает белья, одежды, обуви… В одном доме — никуда не годные воспитательницы, в другом — проворовавшийся завхоз, и т. п. Обо всем этом мы знаем. «Дурная слава бежит, а хорошая лежит».

Но ведь, в этой дурной славе одинаково виноваты все граждане, ибо плохое состояние детских домов есть прямой результат нашего общего невнимания к ним. Если бы мы больше о них думали и заботились, этих недостатков, разумеется, не было бы.

Однако, и в таких тяжелых условиях детдома сумели сделать кое-что хорошее, и даже не мало. Вечер 18 января можно считать в этом отношении действительно показательным: он показал, как развивают детдома {308} свою работу в отношении культуры духовной и физической.

Все главнейшие отрасли искусства были представлены. Наиболее значительными по объему номерами явились две маленькие пьески: «Новый год» — коллективно составленная мозаика из стихотворений современных поэтов на тему о торжестве новой жизни, и «Революция в мастерской художника» — красивая и содержательная сказочка в стихах‚ с пением и танцами, соч. Изабеллы Агранович[[6]](#endnote-7). Обе пьески — как‚ впрочем, и весь вечер — были исполнены детьми живо, бойко и гладко, а местами, можно сказать, талантливо.

Не меньший, если не больший, успех имели выступления многочисленных и разнообразных групп спорта и ритмической гимнастики, с участием детей обоего пола и всех возрастов от 4 до 15 лет. Выступления показали, что вопросы физич. культуры пользуются в детдомах определенным вниманием и, по-видимому, это нравится самим детям, развивая в них силу, ловкость, чувство ритма[[7]](#endnote-8). Каждый спортивно-гимнастический номер вызывал шумные и единодушные аплодисменты публики, переполнившей театр; и в конце концов весь этот милый вечер превратился в сплошную демонстрацию внимания и симпатии к детским домам, их воспитанникам и воспитателям.

В фойе театра устроена была выставка детских работ детдомов: начиная с обуви и одежды и кончая художественными изделиями.

{309} Общее внимание обратили на себя художественные работы 13‑летней девочки А. Сахновой (цветная лепка и портрет В. И. Ленина).

Вечер дал около 9 миллиардов рублей.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 24 января 1923 г.

## **{****310}** Живая жизнь на экране кинематографа

Наконец-то, на экране кинематографа мы видим живую жизнь!

Это было в воскресенье, 18 февраля, в Художественном кинотеатре.

Первый, предварительный просмотр — для участников профсоюзной конференции и членов профсоюзов.

Демонстрировались «Процесс правых эсеров» в 3‑х частях и кинохроника Советской России.

Некоторые зрители перед началом сеанса недоверчиво замечали:

— Не настоящий, поди, процесс-то. Инсценировка.

Другие прямо спрашивали:

— А Мозжухин играет? А кого? Уж не председателя ли верховного трибунала?

Но вот начался сеанс. На экране — Москва, настоящая. Подъезд Дома Союзов — бывшего дворянского собрания.

На экране — живые люди. Не актеры.

Подсудимые: Семёнов, Ратнер, Коноплёва… Защитники: знаменитый адвокат Муравьёв; Тагер, Теодор {311} Либкнехт, Эмиль Вандервельде. Обвинители: тт. Крыленко, Луначарский, проф. Покровский. Коллегия верховного трибунала во главе с т. Пятаковым.

Вторая часть начинается грандиозной демонстрацией московских рабочих в память убитого эсерами Володарского. Красная площадь. Украшенная флагами трибуна. На трибуне Пятаков, Бухарин и др. Вот приходит длинная колонна металлистов: несут большую деревянную фигуру «канатного королевского плясуна» Вандервельде: снизу дергают за веревочку — и Вандервельде пляшет. В публике — смех.

Процесс продолжается. В четких цитатах выступают на экране речи обвинителей. Резко, энергично жестикулирует т. Луначарский. Спокойно и сосредоточенно, как и подобает почтенному ученому, говорит проф. Покровский.

Из защитников выделяется ветеран революции: добродушный седенький старичок Феликс Кон.

Подсудимые говорят последнее слово. Приговор.

В конце — московские улицы в день опубликования приговора: публика нарасхват разбирает газеты.

Короткий антракт. И затем — хроника.

5‑й съезд профсоюзов.

Приезд т. Чичерина из заграницы в Москву.

1‑я государственная конфетная фабрика (бывшая Сиу) во всех стадиях производства.

Осенние маневры войск всех родов оружия Московского военного округа, в присутствии командующего т. Муралова.

И многое другое.

{312} Не Мозжухин и Гзовская, не американский боевик, а настоящая живая жизнь, добросовестная фотография с натуры.

Для каждого сознательного гражданина Сов. России это лучше всякого боевика.

Потому что — первая ласточка пролетарского кино.

Приветствуем «Художественный кинотеатр» с этой первой ласточкой и пожелаем, чтобы из Москвы скорей прилетели другие.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 20 февраля 1923 г.

## **{****313}** Работникам культуры и искусства. (К возобновлению деятельности «Омской организации работников науки, литературы и искусств»)

Год тому назад в Омске возникла объединенная организация работников науки, литературы и искусства — «Орналис».

Ее целью было и есть:

— Объединить ученых, литераторов, художников, музыкантов и артистов, стоящих на платформе октябрьских завоеваний, и приблизить научную и художественную мысль к широким массам трудящихся.

Работа намечалась в двух направлениях:

1) внутренняя, секционная, дающая возможность самокритики и самосовершенствования в той или иной отрасли творчества, и

2) открытая, широко общественная, имеющая своей задачей популяризацию научных знаний и выдающихся художественных произведений.

Развернуть работу Орналиса в полной мере, по разным причинам, не удалось. И все же минувший год {314} нельзя считать неудовлетворительным: было сделано все, что по внешним условиям оказалось возможным.

Секции разработали и заслушали целый ряд докладов: «О теории относительности», «О реализме в театре», «Язык и мысль», «Основы художественного творчества» и др.

Некоторые из докладов, например, «О теории относительности» проф. Зылева, вызывали особенно оживленные дискуссии и заинтересовывали представителей всех слоев населения.

Большое внимание уделил Орналис юбилейным датам наших знаменитых писателей: Пушкина, Достоевского, Островского. Торжественные литературно-музыкальные вечера, устроенные Орналисом в ознаменование славных юбилеев, собирали огромное количество публики и проходили с большим успехом.

В летнее время работа организации естественно заглохла. Наступивший осенне-зимний сезон вновь призывает к работе. И будем надеяться, что в нынешнем году, она будет более оживленной и плодотворной.

Работники культуры и искусства, партийные и беспартийные: двери Орналиса для вас открыты. От вас самих зависит успех дела, он определится степенью вашей инициативы, энергии, любви к своей специальности.

Омску, с его тремя высшими учебными заведениями и хорошо поставленными музыкальным и художественным техникумами, не пристало жаловаться на недостаток творческих сил, и если бы даже только половина их приняла активное участие в деятельности Орналиса — {315} широкие круги трудящихся были бы в значительной степени приобщены к достижениям современной творческой мысли, а сами деятели культуры и искусства получили бы радость взаимного общения и коллективной товарищеской работы.

Сегодня, 14‑го октября, возобновляется секционная деятельность: в 1 ч. дня, в «Раб. Пути», состоится заседание литературной секции, на котором литератор Дагмаров прочтет свою новую пьесу «Последний император», интересующиеся работой литсекции могут придти.

В течение ближайших двух недель состоится общее собрание Орналиса, где будет обсуждаться план дальнейшей работы, посекционной и общей.

Профессора и преподаватели!

Литераторы и журналисты!

Художники, музыканты, артисты!

— все к объединению на культурном фронте, во имя интересов революции, науки и искусства!

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 14 октября 1923 г.

## **{****316}** «На новый путь» — пьеса из кооперативной жизни

Омским губсоюзом кооперативов только что издана пьеса из современной кооперативной жизни «На новый путь». Написана она инструктором губсоюза П. В. Гинцелем.

Первое действие происходит в 1916 году, в последний год старого режима, когда кулаки, торговцы чувствовали себя крепко, делали, что хотели, а кооперация не имела свободы действий и развивалась постольку, поскольку это допускали царские чиновники, смотревшие на кооператив очень подозрительно.

Второе действие, оно же и последнее, происходит через шесть лет. Кулаки прижаты революцией к стене, а кооперация развивается широко и свободно.

Победу кооперации в связи с победой революции и рисует автор пьесы.

Написана пьеса хорошим простым языком и доступна к постановке на любой городской и сельской сцене. При представлении на сцене необходимо, впрочем, сократить слишком длинные монологи, спектакль от этого только выиграет.

{317} Охотно рекомендуем это издание губсоюза для деревенских театралов и зрителей.

*Г. Вяткин*

«Рабочий путь», 17 октября 1923 г.

## **{****318}** Кино. «Принцесса устриц»

16 января в кино «Художественном» шла новая для Омска картина «Принцесса устриц».

В Москве она ставилась два месяца назад и вызвала ряд положительных отзывов в «Известиях ЦИК» и других московских изданиях.

Постановку картины в Омске следует приветствовать. После разных душераздирательных мелодрам — на «Принцессе устриц» отдыхаешь. Она от начала до конца насыщена здоровым юмором и очаровательна даже в своем легкомыслии. Впрочем, под этим легкомыслием таится тонкая и умная сатира на крупную буржуазию и вырождающуюся аристократию. Такой социальный уклон делает «Принцессу устриц» еще более ценной.

Жаль, что картина идет только три дня. Ее следовало бы показать всем рабочим Омска — это был бы для них очень веселый вечер, не лишенный общественно-политического значения.

*Г. В — ин*

«Рабочий путь», 18 января 1924 г.

## **{****319}** Пьесы В. Каменского в гостеатре. «Емельян Пугачёв»

Первые два раза (31 января и 1 февраля) пьеса ставилась в гостеатре под руководством автора. Если отбросить в сторону некоторые исторические неточности (не принимая их во внимание, т. к. сама пьеса не претендует на исторический документ), а принять ее как иллюстрацию эпохи пугачевщины, то эта сторона автору удалась. Пьеса смотрится с большим интересом. Хорошо в ней дана бытовая сторона, воспроизведена социальная подоплека того времени.

На протяжении пяти коротких действий пьеса рисует организованный мужицкий бунт против помещиков под руководством беглого каторжника. От первого появления на сцене, еще в кандалах, до момента ареста, перед зрителем проходит отважная, жизнерадостная и уверенная в себе и в своем деле, крепко сшитая, здоровая фигура Пугачёва, за которым охотно идут задавленные помещичьим гнетом массы. Он не падает духом даже тогда, когда его предали в руки палачей. Связанный, на ходу, он небрежно и с досадой бросает в лицо барам, что он мало их вешал…

{320} Отдельные места пьесы — свадьба Пугачёва — по своей красочности великолепны.

Среди различных царских историй, свивших себе прочное гнездо в омском гостеатре, «Емельян Пугачёв» является весьма ценным и желательным конкурентом.

*Г. В*.

«Рабочий путь», 7 февраля 1925 г.

## **{****321}** Пьесы В. Каменского в гостеатре. «Пушкин и Дантес»

Пьеса В. Каменского «Пушкин и Дантес» задумана удачно и интересно: гвардейский офицер Дантес противопоставляется Пушкину не только как соперник по отношению к Наталье Гончаровой, но и как человек противоположного, враждебного Пушкину, лагеря великосветских карьеристов, придворных лжецов и палачей. В этом смысле пьеса как бы подсказана знаменитым Лермонтовским стихотворением «На смерть Пушкина», обращенным к «палачам свободы, жадною толпой стоящим у трона»…

Такое символическое толкование личности Дантеса, по существу ничтожной, автор пытается провести на протяжении всей пьесы, и это приводит его к натяжкам: Дантес якобы снится поэту еще в с. Михайловском, в 1824 г., т. е. за много лет до действительного появления его на исторической арене.

Сцена столкновения поэта с его соперником на балу у Соболевского также страдает некоторыми натяжками: подбрасывание Пушкину анонимных записок на балу и длительный припадок бешеной ревности тут же — все это {322} трудно оправдать исторически. Наконец, в самой сцене дуэли есть уже явное уклонение от действительности — выстрел Пушкина в Дантеса отсутствует, а между тем этот выстрел раненого Пушкина, не желавшего и в поражении смириться перед противником, чрезвычайно характерен.

Тем не менее, несмотря на все эти вольные или невольные расхождения с фактами, пьеса смотрелась с интересом и некоторые сцены с удовольствием: хорошо сделан первый акт, отлично скомпонован второй (если исключить Дантеса).

*Г. В*.

[1925 г.]

1. Материалом для настоящей статьи послужили, отчасти, сведения, сообщённые мне В. А. Долгоруковым и артистом Художественного театра Н. О. Массалитиновым, которым считаю приятным долгом принести свою благодарность. *Г. В*. [↑](#endnote-ref-2)
2. В угловых скобках, здесь и далее в сборнике, приводится текст (слова; отдельные буквы, знаки), предположительно восстановленный — по сохранившимся фрагментам и (или) иным источникам — взамен утраченного в оригинале издания или в скан- фотокопиях страниц. *(Примеч. ред.)* [↑](#endnote-ref-3)
3. Квадратными скобками с многоточием, здесь и далее в сборнике, помечен текст (слова; отдельные буквы, знаки), утраченный вследствие порчи или отсутствия фрагмента листа, без возможности восстановления этого фрагмента по иным источникам силами редакции сборника. *(Примеч. ред.)* [↑](#endnote-ref-4)
4. Здесь и далее в этом разделе сборника — «ТЕАТР И МУЗЫКА (отдельные материалы из авторской рубрики Г. А. Вяткина)» — указывается дата выхода номера газеты «Рабочий путь» (г. Омск), установленная по архивным данным. *(Примеч. ред.)* [↑](#endnote-ref-5)
5. Здесь и далее в этом разделе сборника — «ТЕАТР (отдельные материалы из авторской рубрики Г. А. Вяткина)» — указывается дата выхода номера газеты «Рабочий путь» (г. Омск), установленная по архивным данным. *(Примеч. ред.)* [↑](#endnote-ref-6)
6. *Прим. ред*. Мы с удивлением, однако, узнали, что эта сказочка, заключающая в себе живой, но художественно отделанный отклик на современную революционную эпоху, до сих пор не издана: несмотря на крайнюю нужду в подобной детской литературе, автор сказочки никак не может найти издателя. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Прим. ред*. В эту область работы, нам кажется, Губоно следовало бы внести лишь некоторые коррективы в смысле большего согласования этой работы с состоянием неокрепших детских организмов. С точки зрения физической культуры вряд ли можно будет признать целесообразным увлечение «пирамидами», при постройке которых на хрупкое детское тельце наваливается солидная тяжесть. [↑](#endnote-ref-8)