

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 28 января 1912 г.

№ 17

ЦѢНА 25 к.

БѢЛЫЙ МЕДВѢДЬ

БОЛЬШОЙ новый коверъ за отъѣздомъ продается за 1/2 стоимости (350 руб.). Справ. по телеф. 22-90. МОСКВА. Тверская, домъ № 33, кварт. 37.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1912 годъ

— ЕЖЕГОДНИКА —

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

(двадцать второй годъ изданія).

Въ теченіе 1912 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь, книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4^о, съ художественными приложеніями).

Каждая книжка „Ежегодника“ будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ числѣ статей, имѣющихся въ распоряженіи редакціи, въ ближайшихъ книжкахъ напечатаны будутъ слѣдующія работы: кн. С. М. Волконскаго — „Ритмъ на сценѣ“; В. Гернгросс — „Театръ въ 1812 г.“; П. П. Гнѣдича — „Новыя данныя о Шекспирѣ“; К. Ф. Головина — „Шиллеръ на русской сценѣ“; В. Курбатова — „Проекты декорацій Гонзаго“; Н. А. Попова — „О постановкѣ на сценѣ Шекспировскихъ пьесъ“; П. А. Россіева — „Объ артистѣ Максимовѣ“; Д. В. Филофова — „Дневникъ правовѣда 30 годовъ“; Н. Ф. Финдейзенъ — „Переписка съ В. В. Стасовымъ“ и мн. др.

Кромѣ того, въ каждомъ выпускѣ журнала будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ „Ежегодника“: изъ Берлина—Н. К. Мельникова-Сибиряка; Парижа—L. Lacour и Лондона—Philip Sergeant.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13, телефонъ 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.

(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 28-го Января: Орленокъ.
Въ Воскресенье, 29-го Января, УТРОМЪ: Снѣгъ. ВЕЧЕРОМЪ: Мѣщанинъ-дворянинъ.
Въ Понедѣльникъ, 30-го Января: Дитя любви.
Во Вторникъ, 31-го Января: Дитя любви.
Въ Среду, 1-го Февраля: СПЕКТАКЛЯ НѢТЬ.
Въ Четвергъ, 2-го Февраля, УТРОМЪ: Орленокъ. ВЕЧЕРОМЪ: Женщина и Паяцъ.

Въ Пятницу, 3-го Февраля, УТРОМЪ: Бумъ и Юла. ВЕЧЕРОМЪ: Дитя любви.
Въ Субботу, 4-го Февраля, УТРОМЪ: Въ Золотомъ Домѣ. ВЕЧЕРОМЪ: Мѣщанинъ-дворянинъ.
Въ Воскресенье, 5-го Февраля, УТРОМЪ: Женщина и Паяцъ. ВЕЧЕРОМЪ: Дитя любви.

ПОДРОБНОСТИ ВЪ АФИШАХЪ.

Билеты продаются въ кассѣ театра отъ 10 ч. утра до 8 ч. вечера.

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

„ТЕАТРЪ МИНИАТЮРЪ“

Тверская ул., Мамоновскій пер., домъ Шаблыкина.

Дирекція М. АРЦЫБУШЕВОЙ.

ВЪ ВЕЧЕРЪ ТРИ СПЕКТАКЛЯ.

Начало 1-го представленія въ 7 1/2 час. вечера, 2-го — въ 9 час. вечера и 3-го — въ 10 1/2 час. вечера. Окончаніе около 12 час. ночи. Каждый спектакль состоитъ изъ 3-хъ самостоятельныхъ музыкально-драматическихъ и балетныхъ пьесъ.

ЦѢНЫ МѢСТАМЪ отъ 1 р. 50 к. до 40 к. Билеты продаются съ 11 час. утра въ кассѣ театра.

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

ТЕЛЕФОНЪ 311-58.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА

(ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ).

ПЕТРОВКА САЛТЫКОВСКИЙ ПЕР., д. № 8 ГАЛЛЕРЕЯ ЛЕМЕРСЬЕ. ТЕЛЕФОНЪ 169-37.

ВХОДЪ 50 К. УЧАЩІЕСЯ 25 К. ОТКРЫТА ОТЪ 10 Ч. ДО 5 Ч.

СТУДІЯ

№ 17.

28-го Января.

1912 г.

СОДЕРЖАНІЕ: 1) „На граняхъ новаго театра“, ст. *Михаила Бончъ-Томашевскаго*; 2) Русско-французская коп-венція о зашитѣ литературныхъ и художественныхъ произведеній, ст. *Ал. Ник. Вознесенскаго*; 3) Петербургскія письма. *Л. Василевскаго*; 4) „Актриса“, пьеса Генриха Манна, зам. *М. Л.*; 5) Германъ Бангъ, ст. *М. Орлова*; 6) „Депутатъ“ въ театрѣ Корша, отз. *М. Орлова*; 7) „На днѣ“ въ Художественномъ театрѣ, ст. *Вас. Сахновскаго*; 8) „Полпути“ въ Маломъ театрѣ, отз. *Н. Эф-роса*; 9) „Вечеръ разсказовъ“ В. Ф. Лебедева, отз. *Максъ-Ли*; 10) Концертная педфля, *Риземана*; 11) Ритмическая гимнастика, *Риземана*; 12) „Корсаръ“ въ Большомъ театрѣ, отз. *М. Л—о*. 13) Всероссийскій съѣздъ художниковъ въ С.-Петербургѣ, *В. Войнова*; 14) По поводу Всероссийскаго съѣзда, письмо *Ильи Гинцбургга* (перепечатка); 14) „Айсидора Дунканъ“, письмо изъ Парижа *Алексѣя Бороваго*; 16) „Pro domo suo“, отз. *Левенсону М. Л—о*. 17) Хроника; 18) Провинція; 19) Наши приложенія: „Близнецы“, карт. *Э. Баклундъ*. Двѣ декорации, пьесы Протопопова „Любовь актрисы“. Двѣ декорации-зарисовки пьесы Гофманстала „Каждый“. Портретъ Дунканъ. 3 каррикатуры *Деве*. 1 зарисовка *Эльскаго*.

НА ГРАНЯХЪ НОВАГО ТЕАТРА.

I.



ТЕАТРЪ начала XX вѣка рѣзко отличается отъ театра конца XIX. Если и теперь еще возможны представленія, характерныя для заката вѣка минувшаго, если еще раздаются голоса, утверждающіе незыблемость минувшей театральности, если смѣлая попытка публичной демонстраціи театра новаго обречены на неудачу, то, всетаки, внимательный наблюдатель не можетъ не констатировать рѣзкаго поворота въ театральныхъ симпатіяхъ публики, рѣзкаго излома въ новомъ устремленіи театральнаго творчества. Что же касается существованія и даже относительнаго процвѣтанія театра, увязнаго въ рутинѣ старыхъ пріемовъ творчества, то это вполне понятно, если представить себѣ ту сложную машину, которую необходимо создать прежде, чѣмъ выявить ту или иную форму театральнаго творчества, самаго близкаго и все же раздѣленнаго цѣлой цѣпью иныхъ искусствъ, самаго понятнаго и все же требующаго для успѣха созданія въ широкой публикѣ сочувственной атмосферы, какого-то опредѣленнаго цикла ощущеній, влитыхъ въ нее еще до прихода въ театръ, дающихъ ей возможность подѣ опредѣленнымъ угломъ зрѣнія взглянуть на происходящее на сценѣ. Ибо театральное творчество представляетъ изъ себя причудливое сочетание условности и реальности. Условность есть неизбежная подруга театральнаго представленія: условны въ театрѣ декорации, кулисы; условна рампа, раздѣляющая два міра; условенъ гримъ, разоблаченный хорошимъ биноклемъ; условны, наконецъ, переживанія, изображаемыя на сценѣ. Ибо даже въ самыхъ подражательныхъ театрахъ любятъ и ненавидятъ, ревнуютъ и терзаютъ отлично отъ дѣйствительной жизни. Ибо жизнь сцены всегда есть какое-то творческое претвореніе обобщенной реальной жизни.

Но не можетъ избавиться театр и отъ реализма. Ибо реально тѣло актера—этой главной жертвы, ежедневно приносимой на алтарь искусства. И, какъ бы не стремились нѣкоторые новаторы превратить актера въ маріо-

нетку, доколѣ живъ театръ, очарованіе живого человѣческаго тѣла, очарованіе изнутри освѣщенной игры мускуловъ, выявленныхъ въ жестѣ, позѣ и мимикѣ, не можетъ покинуть сцену.

Взаимоотношенія между реальнымъ и условнымъ, принципы содружественной работы этихъ двухъ антагонистическихъ началъ должны быть положены въ основу реформъ театра. Театръ есть храмъ, богу котораго приносится одна только жертва—актеръ, но обрядъ жертвоприношенія совершаютъ многіе жрецы. И поэтъ, и музыкантъ, и художникъ находятся среди нихъ. Поэтому такъ правъ д-ръ Артуръ Кучеръ, который говоритъ *):

„На сценѣ искусства танцуютъ хороводъ. И прежде всего каждое изъ нихъ должно выяснитъ себя. Прежде, чѣмъ каждое отдѣльное искусство не проявитъ своего истиннаго лика въ зеркалѣ современности, не можетъ утвердиться полное взаимодѣйствіе ихъ на сценѣ, не могутъ искусства возвыситься къ общей картинѣ, не можетъ возникнуть новое искусство сцены“...

Театръ нашего недавняго прошлаго достигъ этого единенія. Въ творествѣ натуралистическомъ дѣйствительная жизнь являлась богомъ всякаго искусства. Протокольный, безпристрастный и а'героичный писатель, старательно копирующий эту жизнь, былъ верховнымъ жрецомъ театра. Всѣ остальные—актеръ, режиссеръ, музыкантъ, художникъ и, даже далѣе, монтеръ, парикмахеръ etc., должны были только точно слѣдовать указаніямъ писателя, выполняя ихъ на основаніи копированія жизни дѣйствительной. Единственная задача этого театра лежала въ области иллюстраціи литературнаго произведенія. Развитие натуралистическаго театра отмѣчено: 1) эволюціей сценическаго грима, стремящагося избавиться отъ условной маски и возможно точнѣе скопировать подлинную жизнь; 2) усовершенствованіемъ въ области сценическихъ декораций и освѣщенія, мечтающихъ побѣдить преграды послѣдняго плана и боковыхъ кулисъ и создать передъ зрителемъ ощущеніе подлинной реальной атмосферы, реальную глубину, словомъ, дать клочокъ настоящей жизни; 3) наконецъ, нагроможденіемъ бутафоріи и аксессуаровъ, по почину мейнингенцевъ, копирующихъ подлинную (историческую или современную) утварь,

*) D-r Arthur Kutscher. Die Ausdrucks-kunst der Bühne. München.

костюмы и обстановку, а то даже переносящих из музеев на сцену исторические бокалы, пушки, бывшие в исторических битвах и т. д. Наконец, последняя попытка реформы натуралистической сцены есть опыт разрешения проблемы четвертой стѣны, скрывающей в дѣйствительности жизнь дома отъ глазъ посторонняго наблюдателя.

Но вотъ, на смѣну натуралистической школы, приходятъ новыя начала, противопоставляющія приему подражательности принципъ самодовлѣющаго творчества — „Искусство для искусства“, „Искусство въ самомъ себѣ“. Новыя волны искусства приносятъ новое утверждение исключительно первенства творчества. „Беру кусокъ жизни, тусклой и блѣдной, и творю изъ нея легенду. Ибо я поэтъ“ (Θ. Соллогубъ). Главная цѣнность заключена не въ томъ, что изображаетъ искусство, а въ томъ, какъ оно отображаетъ міръ.

Докатившись до театра, эти волны вызываютъ въ немъ революцію, разрушающую въ корнѣ всѣ установившіяся взаимоотношенія. Пока существовало требованіе, чтобы театръ только показывалъ клочки дѣйствительной жизни, минувшей или настоящей, никакихъ вопросовъ взаимоотношенія существовать не могло. Всѣ элементы сцены имѣли единый пароль: отъ условности къ реализму! Отъ противожизненныхъ моментовъ къ точному копированію жизни дѣйствительной! Съ появленіемъ новаго взгляда на искусство въ театрѣ сразу возникаетъ кардинальный вопросъ: существуетъ ли самодовлѣющее театральное искусство, или же задачи сцены заключаются въ помощи иному, родственному ей, искусству. Естественнымъ путемъ рождается вопросъ о поэтѣ. Писатель-натуралист не могъ претендовать на театръ. И онъ, и театръ были подчинены, они оба копировали жизнь. Новый поэтъ творитъ самостоятельную цѣнность. Въ немъ самымъ заключенъ Міръ. Цѣнно Его творчество. Въ какія же отношенія въ этомъ случаѣ должны стать къ поэту актеръ, режиссеръ, музыкантъ и художникъ? Если искусство не стремится копировать жизнь, если оно глубоко индивидуально, то оно требуетъ исключительности. При сценической передачѣ творчества поэта уже не требуется пользоваться повседневнымъ опытомъ. Процессъ новаго творчества принимаетъ уже рисунокъ мейерхольдовскаго театра „прямой“ *). Въ этомъ рисункѣ все — въ авторѣ. Его творчество, его легенду долженъ впитать режиссеръ; его сказку долженъ передать онъ актеру; его свѣтъ излучается чрезъ актера зрителю.

„Но и этого недостаточно. Развѣ можетъ какой-либо искусникъ театра быть настолько безъиндивидуаленъ, чтобы рабски точно перенести творчество поэта зрителю? Несомнѣнно, что это творчество неминуемо должно споткнуться или о режиссера, или объ актера, противъ своей воли, единственно въ силу врожденной индивидуальности, вносящихъ какую-то поправку къ творчеству поэта. Революціонное движеніе не можетъ остановиться на полдорогѣ, и пытливая мысль, устремленная по этому пути, приводитъ уже къ абсурдному выводу.

Такимъ представляется театральное зрѣлище... Чтецъ сидитъ около сцены, гдѣ-нибудь въ сторонѣ. Передъ нимъ столъ, на столѣ — пьеса, которая сейчасъ будетъ представлена. Чтецъ начинаетъ по порядку, съ начала...

И по мѣрѣ того, какъ чтецъ около сцены читаетъ, раздвигается занавѣсъ, на сценѣ открывается и освѣщается указанная авторомъ обстановка, выходятъ на сцену актеры, и дѣлаютъ то, что подсказывается прочитанными ремарками, и говорятъ то, что указано текстомъ драмы. Если актеръ забудетъ слова, чтецъ читаетъ ихъ

такъ же спокойно и такъ же вслухъ, какъ и все остальное“ *).

Еще немного, еще одинъ шагъ и мы придемъ къ уничтоженію театра, ибо, какъ бы ни былъ безстрастенъ чтецъ, какъ бы ни старались походить на манекеновъ актеры, абсолютной нивелировки своего „я“ достигнуть невозможно. Индивидуальное творчество можетъ быть только исключительнымъ. Безстрастный чтецъ, соединяющій поэта съ публикой, — палліативъ, ни для кого ненужный, ничѣмъ не оправдываемый. Взявъ за отправную точку реформы театра первенство поэта, мы приходимъ къ безстрастной и безпристрастной книгѣ, долженствующей замѣнить и чтеца, и актера, и режиссера. Только книга можетъ точно передать мельчайшія извилины поэта, только она способна создать въ душѣ чуткаго читателя отображеніе той легенды, которой жилъ поэтъ.

Но революція театра привела и къ другому уклону. Этотъ уклонъ, выявившійся въ работахъ Г. Крэга, Г. Фукса, М. Рейнгардта и др., можетъ быть определенъ слѣдующимъ образомъ.

Если поэтъ не является исключительнымъ господиномъ театральнаго дѣйства, значитъ въ самомъ театрѣ заключается моментъ того творчества, во имя котораго въ него приходятъ и поэтъ, и художникъ, и музыкантъ, и актеры, и режиссеръ. Поэтическая легенда въ чистомъ ея видѣ не есть еще театральное творчество, какъ не къ области театральнаго искусства относится и великолѣпная картина, написанная первокласснымъ мастеромъ. Съ другой стороны, произведеніе поэта, предназначенное для театра, не можетъ быть всецѣло отнесено къ поэзии литературной, ибо для полученія полной высшей гармоніи требуется и еще рядъ какихъ-то новыхъ, дополнительныхъ творчествъ, придающихъ представленію необходимую законченность.

Думается, что предметомъ театральнаго искусства является творчество зрѣлищно-дѣйственной легенды, т. е. той сказки, которая развертывается передъ очарованнымъ зрителемъ въ пестрой смѣнѣ позъ и движеній, красокъ и линий, звуковъ и интонацій. Основываясь на канвѣ, представленной авторомъ, исходя изъ нея, актеръ, режиссеръ, художникъ и музыкантъ въ тѣсномъ содружествѣ создаютъ причудливый узоръ сценическаго дѣйства. Увлекаясь фабулой дѣйства, они, актеры и режиссеръ, творятъ текучую сказку, высшіе моменты которой выливаются въ словахъ, подсказанныхъ поэтомъ.

Въ такомъ театральномъ творчествѣ нѣтъ единичнаго автора. Даже сцена не есть авторъ дѣйства, ибо не изъ одного творчества сцены рождается легенда. Моментъ истиннаго театральнаго творчества наступаетъ только тогда, когда активная сказка сцены родила пассивное творчество зрительнаго зала. Когда изображенный на сценѣ переживанія вызвали въ зрительномъ залѣ отвѣтную волну переживаній, невыявленныхъ, но запечатлѣнныхъ въ душѣ. Эти послѣднія переживанія единственно способны создать атмосферу, связующую сцену и зрительный залъ, могущую родить „театральное дѣйство“, а не „интересное представленіе“.

Однако, для того, чтобы выявить въ жизнь идею самодовлѣющаго театральнаго искусства, необходима колоссальная работа, полная мелкихъ достиженій и частичныхъ выдумокъ. Нужно отвести прежнюю театральную технику, приспособленную для театра подражательнаго и создать новую, въ которую вкладывалось бы новое творчество, нужно перестроить зрительный залъ, рассчитанный на спокойное созерцаніе сценическаго представленія, нуженъ новый гримъ, нужна новая актерская техника. Болѣе же всего, выше всего этого — нуженъ новый поэтъ, не стремящійся къ исключительному господству въ театрѣ, но идущій къ содружественной работѣ въ его стѣнахъ, признавшій, а главное, понявшій но-

*) Авторъ режис. актеръ зритель

× — × — × — × — × —
(„Книга о новомъ театрѣ“. Изд. Шиповника).

*) Θ. Соллогубъ. Театръ одной воли. „Книга о новомъ театрѣ“.

вые условия новой работы и способный творить въ этихъ условияхъ. Подобная задача не можетъ быть выполнена въ годъ или два. Для выполненія этихъ многотрудныхъ и многосложныхъ достижений требуется долгій путь и, можетъ быть, только черезъ десятилѣтія мы придемъ къ тому театру, который такъ ясно рисуется нашимъ жажущимъ взорамъ.

Тѣмъ не менѣе, революція забѣжала впередъ черновой работы. Еще не выявленная на дѣлѣ, она уже запечатлѣлась въ нашихъ умахъ. На представленія новаго театра мы шли съ священнымъ трепетомъ, съ мечтой увидѣть новое откровеніе, увидѣть новое цѣльное искусство театра. И, конечно, разочаровались. Ибо первые опыты революціоннаго театра оказались только опытами, ибо вмѣсто новаго могучаго слова мы услышали только сумбурное невнятное бормотанье. И всѣ мы какъ-то сразу охладѣли къ революціи театра. Какъ-то сразу замолкли всѣ толки о новомъ театральномъ искусствѣ и надъ нашимъ театромъ спустилась тупая сонная одурь, опять „завзвучали“ Рышковъ и компанія.

И вдругъ новый, неожиданный уклонъ. Блестящая реставрація стариннаго театра. Старинное театральное искусство, какъ-то вдругъ, сдѣлалось моднымъ, старинныя постановки вдругъ стали гвоздями сезона. „Донъ-Жуанъ“ на Александринской сценѣ, „Не было ни гроша, да вдругъ алтынъ“ и „Мѣщанинъ-дворянинъ“ у Незлобина, реставрація Островскаго и Тургенева въ Художественномъ. Театры самыхъ различныхъ направленій обращаются къ пьесамъ стариннаго репертуара. Отъ Островскаго до Мольера, отъ Лопе де-Вега и Сервантеса до Шекспира—усердно перерывъ весь репертуаръ, и вновь заблестали яркимъ свѣтомъ классики. Создается даже специальный „Старинный театр“, посвящающій себя исключительно цѣли новаго рожденія старой сцены. Даже со-

временные драматурги стараются писать подъ старинный манеръ. „Путаница“, „Красный кабачекъ“, „Псиша“,— всѣ эти пьесы не только трактуютъ на тему о „добромъ прошломъ“, но такъ же, что особенно важно, требуютъ для своего сценическаго воспроизведенія позабытые, отданные въ архивъ, приемы игры.

И движеніе это назадъ къ старинѣ отнюдь не идетъ на убыль, но, какъ разъ наоборотъ, грозитъ стать чуть ли не единственнымъ занятіемъ самыхъ талантливыхъ и яркихъ руководителей нашей сцены. Достаточно посмотреть, надъ чѣмъ работаютъ самые выдающіеся изъ нашихъ режиссеровъ, чтобы высказанная мысль выступила во всей яркости. О. О. Комиссаржевскій готовитъ „Фауста“, В. Э. Мейерхольдъ работаетъ надъ Лермонтовскимъ „Маскарадомъ“, Н. Н. Евреинъ и бар. Н. В. Дризенъ продолжаютъ серію спектаклей „Стариннаго театра“, даже Художественный театръ, во главѣ съ К. С. Станиславскимъ, весь ушелъ въ постановку „Гамлета“ *). Пестрое, сумбурное отступленіе. Какъ французы изъ Москвы, въ какомъ-то паническомъ ужасѣ, бѣгутъ режиссеры, драматурги, актеры, бѣжитъ публика... Назадъ къ старинному театру! Даже не къ театральности опредѣленной эпохи, а просто назадъ, по тому пути, который, казалось, безвозвратно пройденъ нами.

И не только у насъ, но и за границей, гдѣ гремитъ Максъ Рейнгардтъ со своей реставраціей античной трагедіи. И тамъ та-же картина, тамъ то-же бѣгство.

Что же значитъ такая неожиданная реакція? Гдѣ смыслъ современной реставраціи старины? Первое и непосредственное объясненіе можетъ быть только одно. Разочарованное революціей театра общество все же

*) Настоящая статья написана до перваго представленія „Гамлета“ на сценѣ Худож. театра.

КЪ ПЬЕСѢ ГОФМАНСТАЛЯ „КАЖДЫЙ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ РЕЙНГАРДТА ВЪ БЕРЛИНѢ.



Должника уводятъ въ тюрьму. Жена, слѣдуя за нимъ, проклинаетъ „Каждого“.

Репродукц. воспрещ.

(Зарисовка для „Студіи“ Берлинскаго сотрудника худ. Иванова).

настолько резко порвало с театром натуралистическим, что возврат к нему для общества невыносим. Оно не может прийти к тому, что вчера позорно изгонялось из храмов искусства. Еще звучат грозные тирады, разрушавшие театр иллюстративный, в атмосфере разлитой еще яд тонкой насмешки над подражательным искусством, чтобы можно было сразу забыть и эти тирады, и эти насмешки и покорно пойти под ярмо того властелина, который вчера казался еще колоссом на глиняных ногах. Но куда же идти, раз впереди стена? Раз так победно и самоуверенно начавшаяся революция театра наткнулась на тупик? Не ждать же, пока окончатся эти сложные подземные работы, которые должны минировать угрюмую стену и взорвать эту преграду? Человечество не может удовлетвориться лабораторной работой, идущей своим, может быть, даже усиленным темпом. Каждый день, каждый час, каждую минуту человечество должно стремиться к чему-то новому, каждый момент совершать какая-то осязаемая, реальная открытия. И если невозможно идти вперед, если пытливая мысль наталкивается на преграду, волна общественного искания отхлестывается назад. Человечество обращается к раз уже пройденной дороге и открывает новое, рождая его из забытого старого.

Такова первая примитивнейшая разгадка нового этапа в революции нашего театра. Но есть причины более глубокие, есть основания и иные. Не только разочарование бросило нас в объятия старины. Современное возрождение есть прямое логическое развитие революции, продолжение дела обновления и очищения нашей сцены. В самом деле, разве современные постановки классиков тоже, что были десять лет тому назад? Разве не резко отличаются они по приемам сценического воспроизведения?

Классический репертуар никогда не сходил с нашей сцены. Каждый сезон в театре натуралистическом приносил, количественно, пожалуй, даже больше возобновлений пьес классического репертуара. Но эти постановки проходили как-то мимо нашего внимания, потому что классический репертуар впитывался в наши души еще со школьной скамьи, потому что мы привыкли относиться к нему, как к чему-то своему, близкому. Это близкое, быть может, дороже для нас всего остального, но заинтриговать своею неожиданностью, открыть какую-то новую загадку оно не может. Все загадки в нем разгаданы. Классический репертуар предназначался для утренников, для ученических спектаклей, или же для той вечерней публики, которой лишней раз хотелось прослушать давно знакомые слова. И эта незамысловатость исключительно может быть отнесена на счет приема сценического воспроизведения, утвержденного театром натуралистическим. Театр, иллюстрирующий, всю свою задачу видящий только в рабском копировании жизни по указке писателя, конечно, не может мечтать о своем, самодовольном творчестве. Этот театр поставит совершенно по одному и тому же принципу Шекспира и Чехова, Софокла и Островского. Разница только внешняя, только в том, что в одном представлении актер наряжен в кружева, а в другом на него надета сурьеный пиджак, что один вечер на его ногах сандалии, а другой — смазные сапоги. Но сегодня — как вчера, завтра — как сегодня — натуралистический театр старательно поддывается под жизнь. Берет только поэтическую канву и совершенно не считается с возможностями и достижениями, заключенными в творчестве сцены непосредственно, с теми приемами зрелищно-действенного творчества, которые выработаны прошлыми эпохами. Принимая классического автора, наше недавнее прошлое, просто-на-просто, забывало о классическом театраль-

ном искусстве. Забывало потому, что ему и в голову не приходила мысль о каком-то искусстве театра, отличном от искусства поэта. Революция театра научила нас очень многому. И прежде всего, мы начали ощущать театральное творчество. Если в натуралистическом театре меньше всех вопросов был вопрос о режиссере, то в нашем — этот вопрос даже неестественно выдвинут на первый план. В значительной мере, приближаясь к истине, можно утверждать, что сейчас больше толков возбуждается по поводу того, как поставлена пьеса, нежели какая пьеса поставлена. „Инсцена“ — недавно родившееся определение сценического творчества, получила уже все права гражданства.

Несомненно, как в зритель, так и в сценическом деятеле пробудилась жажда, появилась тоска о том театральном творчестве, которое идет бок о бок с творчеством драматического поэта. Пробудилась настолько, что не раз уже приходилось слышать такое утверждение: если современный поэт не хочет или не может прийти к новому театру — и не надо. Театр обойдется и без него. В самом себе он почерпнет творческие начала, которые создадут зрелищно-действенную легенду сцены. Достаточно указать на примьер Гордона Крега, предлагающего ряд театральные инсцены, отправной пункт которых определяется только одним словом (напр. „Голодь“) *).

Но создание такого сценического представления, которое опиралось бы исключительно на творческую энергию режиссера, не только ненормально, но даже почти невозможно. И вот, современность начинает искать в репертуаре тех пьес, которые бы давали возможность расширения сценического творчества. Если натуралистический театр железною рукою сдвигал театральное представление, заключил его в тесные рамки иллюстрации, то есть иные, предшествующие театру натуралистическому, эпохи, в которых самодовольное сценическое творчество, в большей или меньшей мере, признавалось. Не естественно ли, что наша мысль устремляется именно к этим эпохам, не естественно ли наше желание отдохнуть в атмосфере театральной старины, с помощью этой старины вдохнуть аромат самодовольной сказки, пышно развертываемой нашими режиссерами на благодарном фоне старинной драматургии?

Посмотрите, что берем мы из старины?

Поставленный в Александринке „Дон-Жуан“, по справедливому замечанию А. Бенуа **, превратился в „балет на александринской сцене“; Ф. Ф. Комиссаржевский ставит „Мещанина-дворянина“ — балет Люлли, к которому только подписаль сцены Мольер. А Гамлет, весь построенный на танце, весь танец, выявленный в словах, жестах, причудливых сплетениях речей и движений ***)?!

Часть критики, учитывая стремление современности к старине, приходит к пессимистическим выводам. По поводу моих спектаклей русской народной трагедии „Царь Максимилиан“ приходилось читать и слышать то же сбитованье. Думается, будто своими опытами реставрации старинного театра мы отказались от продолжения того нового пути, который так победно выступил на сцену общественности XX века и так много сделал для очищения затхлой атмосферы нашей театральности. Настоящая статья, по мере сил, старалась показать, есть ли современная реставрация отказ от новых завоеваний. Думается, что смысл ее — следующий:

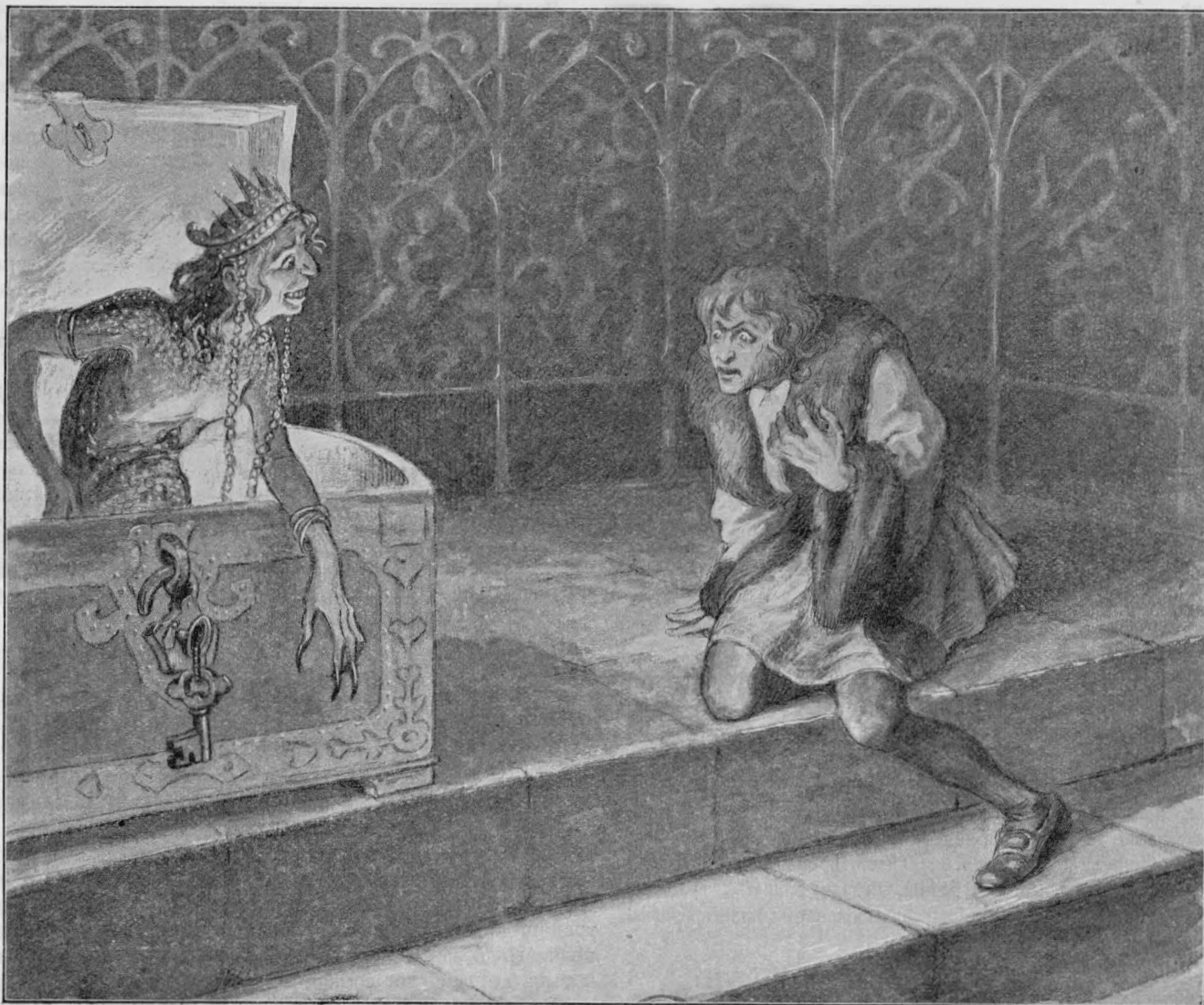
Ни на минуту не отказываясь от приобретенной, сделанных революцией театра, современное театральное творчество настолько углубило свою задачу, настолько

*) В прочитанной недавно лекции об исканиях современной сцены С. Глаголь развивает ту же мысль.

**) Письма об искусстве. „Речь“

***) См. Г. Фукс. Революция театра.

КЪ ПЬЕСЪ ГОФМАНСТАЛЯ „КАЖДЫЙ“ ВЪ ПОСТАНОВКЪ РЕЙНГАРДА ВЪ БЕРЛИНЪ.



Маммонъ вступаетъ въ прѣреканіе съ „Каждымъ“.

Репродукц. воспрещ.

(Зарисовка для „Студіи“ Берлинскаго сотрудника худ. Иванова).

сознало большую отвѣтственность, лежащую на немъ въ дѣлѣ созданія театра-храма, что довольствоваться одними пышными выступленіями—невозможно. Ихъ мѣсто должна занять систематическая планомѣрная подготовка новаго театра. Пока же идетъ эта работа, пока кристаллизуется техника творчества новой трагедіи, трагедіи XX вѣка, мы не можемъ, мы не имѣемъ права потчивать публику прелестями текущаго „зоологическаго“ репертуара и обращаемся къ старинѣ потому, что въ ней есть еще элементы чистой театральности. Но, по своему разумѣнію развивая и углубляя эту старинную театральность, новый театръ тѣмъ самымъ работаетъ надъ созданіемъ самодовлѣющаго искусства. Вливая въ публику чувство неизъяснимой красоты, заложенной не только въ словѣ, но такъ же и въ „дѣйствѣ“, современная театральность возстанавливаетъ уваженіе къ творчеству сцены. Ничуть не умаляя правъ истиннаго драматическаго поэта, она быстрыми шагами идетъ къ созданію театра-храма, въ который сѣрый обыватель XX вѣка вступить съ такимъ же священнымъ трепетомъ, съ какимъ средневѣковой зритель шелъ на мистерію, съ какимъ античный принималъ участіе въ трагическомъ дѣйствѣ! И это тѣснѣйшимъ образомъ связано съ творчествомъ новой трагедіи, трагедіи нашихъ дней...

Михаилъ Бончъ-Томашевскій.

РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ КОНВЕНЦІЯ О ЗАЩИТѢ ЛИТЕРАТУРНЫХЪ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ.

Въ 1878 году, на литературномъ конгрессѣ во Франціи, И. С. Тургеневъ, среди шумныхъ привѣтствій присутствовавшихъ, говорилъ рѣчь о взаимоотношеніи двухъ міровыхъ литературъ: французской и русской.

Русская литература того времени на міровомъ рынкѣ являлась робкой ученицей, и французы, съ покровительственной пріязнью, выслушивали разсужденія И. С. Тургенева о вліяніи французской литературы на умы русскихъ писателей. Они не безъ удовольствія слушали о томъ, какъ почитали Мольера варвары, о томъ, какъ фонъ-Визинъ выражалъ свое восторженное поклоненіе „фернейскому патриарху“ — Вольтеру, наслѣдникомъ котораго явился въ Россіи впослѣдствіи В. Гюго.

Немало способствовало сближенію и ознакомленію двухъ литературъ самъ И. С. Тургеневъ, личная дружба котораго съ Зола и Флоберомъ всѣмъ извѣстна. Содѣйствуя сближенію писателей, И. С. Тургеневъ, быть можетъ, и переоцѣнивалъ значеніе и популярность русской литературы семидесятихъ годовъ.

Достаточно вспомнить апокрифическій разсказъ, какъ Тургеневъ, на правахъ извѣстнаго русскаго писателя, просилъ у Гамбетты мѣсто завѣдывающаго библіотекой для своего друга Флобера.

Но такъ или иначе, русская литература послѣ Тургенева довольно быстро заняла почетное мѣсто въ европейской литературѣ.

Но и французскій романъ и французская драма прочно воцарились и демократизировались въ Россіи.

Естественно возникъ вопросъ объ охранѣ авторскихъ правъ писателей обоихъ государствъ.

Первые объ этомъ заговорили французы.

Среди русскихъ писателей вопросъ о конвенціи не встрѣчалъ сочувствія по альтруистически-просвѣтительнымъ мотивамъ.

Русскіе писатели не настаивали на литературной конвенціи, сознавая, что она повредитъ дѣлу просвѣщенія бѣдной и нуждающейся въ книгѣ родины.

Но французскіе авторы оказались болѣе энергичными и приняли цѣлый рядъ попытокъ къ утвержденію конвенціи. При этомъ, послѣ ряда неудачъ, они оказались недостаточно разборчивы въ средствахъ.

Совсѣмъ недавно общество французскихъ драматурговъ пыталось организовать защиту своихъ авторскихъ правъ въ Россіи при помощи комитета драматической цензуры и не находило въ этомъ ничего для себя предосудительнаго.

И энергія французскихъ драматурговъ, въ концѣ-концовъ, увѣнчалась успѣхомъ. Французскимъ министромъ иностранныхъ дѣлъ и русскимъ посломъ въ Парижѣ въ концѣ 1911 года была подписана литературная конвенція между Россіей и Франціей.

Конвенція эта будетъ въ скоромъ времени ратификована и вступить въ дѣйствіе черезъ 6 мѣсяцевъ со дня обмѣна ратификацій срокомъ на 3 года.

Основные положенія ея состоятъ въ слѣдующемъ.

Охранѣ права собственности подлежитъ всякое произведеніе изъ области литературы, искусства и науки, каковы бы ни были форма и способъ его воспроизведенія.

Конвенціей охраняются: книги, брошюры, рѣчи, лекціи, доклады, проповѣди, драматическія произведенія, произведенія музыкальныя, произведенія кинематографическія, имѣющія свойства самостоятельныхъ и оригинальныхъ произведений, произведенія живописи, зодчества и ваянія, медали, плакаты, гравюры и литографіи, иллюстраціи, географическія карты, планы, эскизы, фотографическія произведенія.

Срокъ охраны авторскихъ правъ опредѣляется десятилѣтній со времени появленія въ свѣтъ сочиненія, при условіи заявленія автора объ охранѣ за собой права на заглавномъ листѣ, или въ предисловіи къ сочиненію.

Въ отношеніи сочиненій, состоящихъ изъ нѣсколькихъ томовъ, и для отдѣльныхъ нумеровъ періодическихъ изданій, сроки исчисляются со времени выхода каждаго тома, нумера изданія, или выпуска.

Къ числу недозволенныхъ воспроизведеній, подпадающихъ подъ дѣйствіе конвенціи, относятся, въ особенности, косвенныя, не разрѣшенныя авторомъ, заимствованія изъ литературнаго или художественнаго произведенія, какъ-то: передѣлка произведений для какой-либо цѣли, музыкальное переложеніе, передѣлка романа, повѣсти или стихотворенія въ драматическое произведеніе и наоборотъ, если эти передѣлки и переложенія представляютъ собою лишь повтореніе даннаго произведенія въ той же или иной формѣ, съ несущественными измѣненіями, прибавками или сокращеніями, и не носятъ характера новаго самостоятельнаго произведенія.

Опубликованныя въ одной изъ двухъ странъ статьи газетъ и временныхъ сборниковъ, за исключеніемъ романовъ-фельетоновъ и повѣстей, могутъ быть, въ подлинникѣ или переводѣ, воспроизводимы въ другомъ государствѣ, если только воспроизведеніе ихъ не было положительно воспрещено.

Защита, предоставляемая конвенціею, не распространяется на извѣстія о текущихъ событіяхъ и о новостяхъ дня, имѣющихъ свойства обыкновенныхъ газетныхъ замѣтокъ.

Въ отношеніи права дѣлать заимствованія изъ литературныхъ и художественныхъ произведений для изданій, предназначенныхъ для обученія или имѣющихъ научный характеръ, либо для хрестоматій, примѣняются постановленія законодательства

того государства, въ которомъ эти изданія или хрестоматіи появились въ свѣтъ.

Во всѣхъ случаяхъ, когда конвенція разрѣшаетъ заимствованія изъ литературныхъ и художественныхъ произведений, долженъ быть указанъ источникъ; послѣдствія неисполненія этой обязанности опредѣляются по законодательству того государства, въ которомъ предъявляется требованіе о защитѣ.

Авторы драматическихъ или музыкально-драматическихъ произведений ограждаются отъ публичнаго исполненія ихъ произведений: въ подлинникѣ въ теченіе срока ихъ авторскаго права на этотъ подлинникъ, а отъ публичнаго пользованія въ переводѣ, — въ теченіе ихъ срока права на переводъ; по отношенію къ анонимнымъ и псевдонимнымъ произведеніямъ издатель, имя котораго означено на произведеніи, въ правѣ защищать представленные автору права.

Произведенія, изданныя до вступленія въ силу конвенціи, не могутъ подлежать судебному преслѣдованію.

Въ теченіе года со времени вступленія конвенціи въ дѣйствіе могутъ быть изданы томы и выпуски, необходимые для окончанія сочиненій, изданіе которыхъ законно начато и часть которыхъ уже появилась до вступленія конвенціи въ дѣйствіе.

Таковы общія положенія русско-французской конвенціи. Въ несомнѣнномъ выигрышѣ отъ нея останутся по преимуществу французскіе драматурги.

Русская книга не имѣетъ массоваго распространенія во Франціи и доходъ отъ охраны авторскихъ правъ будетъ удѣломъ немногихъ изъ русскихъ писателей.

Ал. Н. Вознесенскій.



ПЕТЕРБУРГСКІЯ ПИСЬМА.

НИКОГДА еще на русской сценѣ не было такого обилія, такого потока юбилеевъ и всякаго рода чествованій, какъ въ послѣдніе годы. Прежніе традиціонные сроки въ 25 и 50 лѣтъ расширены и дополнены до послѣднихъ предѣловъ, и чествованія стали вызываться любыми сроками и любыми поводами.

Въ этомъ тяготѣніи къ помпѣ, несомнѣнно, много тщеславія и суетности, достойныхъ осужденія на томъ основаніи, что „прекрасное должно быть величаво“, а суета чествованій исключаетъ всякую величавость, да и всякое искусство тоже.

Но наряду съ этимъ есть здѣсь и другой элементъ — элементъ праздника въ противовѣсъ сѣрымъ и безрадостнымъ буднямъ театра. Въ жаждѣ юбилеевъ точно сказалась потребность хоть изрѣдка приукрасить обыденныя одежды театра, точно прозвучало далекое и слабое эхо тѣхъ театральныхъ празднествъ древности, о которыхъ недавно такъ красиво писалъ у насъ проф. Ѳ. Зелинскій.

Мы наканунѣ юбилея В. А. Мичуриной, только что отчествовали Ю. М. Юрьева въ Александринскомъ театрѣ и М. А. Михайлова въ Маломъ.

Если спектакль въ честь Мичуриной, для которой возобновляется, давно не шедшая у насъ, „Свѣтитъ да не грѣетъ“, будетъ имѣть, такимъ образомъ, нѣкоторый интересъ новизны, то юбилейный спектакль Юрьева далъ „Уріэль Акосту“ въ совсѣмъ будничной, затрапезной одеждѣ.

Трагедія Гуцкова перенесена на Александринскую сцену съ Михайловской, гдѣ она, по традиціи всѣхъ спектаклей для учащихся, шла въ очень слабомъ составѣ и со старыми декораціями и костюмами; точно въ томъ же видѣ она предстала и здѣсь на „праздничномъ“ спектаклѣ, котораго, впрочемъ, казенная дирекція не признаетъ: двадцать лѣтъ пребыванія на сценѣ — срокъ, официально недостаточный для юбилея.

ТЕАТРЪ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕСТВА.



1-й актъ.

„Любовь актрисы“—пьеса В. В. Протопопова.

Но публика все же очень тепло, а молодая часть ее даже восторженно отнеслась къ артисту, въ которомъ она неизмѣнно цѣнитъ высоко культурную и благородную силу Александринскаго театра. Обласканный на зарѣ своей дѣятельности вниманіемъ и совѣтами великой Г. Н. Федотовой, молодой юбиляръ не обладаетъ, правда, фѣдотовскимъ даромъ потрясать сердца, но недостатокъ трагическаго пафоса онъ счастливо возмѣняетъ прекрасной школой, большою вдумчивостью и красотой внѣшняго образа роли.

Въ руслѣ тѣхъ же старыхъ традицій русскаго театра, солнцемъ которыхъ была Федотова и ученикомъ Юрьевъ, протекла и вся двадцатисемилѣтняя дѣятельность другого юбиляра послѣднихъ дней М. А. Михайлова, который въ новой пьесѣ В. Протопопова „Любовь актрисы“ прощался съ публикой Малаго театра.

Великолѣпный Кулигинъ въ „Грозѣ“, подлинно-трагическій Акимъ во „Власти тьмы“ (первый исполнитель этой роли)—съ этими образами имя Михайлова перейдетъ въ исторію русскаго театра. На сцену Малаго театра онъ вступилъ со дня его основанія, и двухгодичная попытка его перейти къ театру сценическихъ исканій и новыхъ формъ (въ театрѣ Комиссаржевской) была, конечно, сплошнымъ недоразумѣніемъ и окончилась неудачно.

Прощаясь теперь, послѣ своего возвращенія въ Малай театръ, съ его публикой, Михайловъ выбралъ для себя чисто-эпизодическую, въ одну сцену, роль генерала Дюмурье, и, разумѣется, не къ этой роли относились дружные аплодисменты всей залы, принесенные ему отъ имени труппы привѣтствіе и подарки.

Пьеса В. Протопопова—пьеса обстановочная и — во французскомъ смыслѣ этого слова — театральная. Дѣйствіе происходитъ въ Парижѣ, въ пору первыхъ громовъ великой французской революціи. На сценѣ Дантонъ, Маратъ, юный капитанъ Бонапартъ, Мари-Жозефъ Шенье. Но все это болѣе или менѣе бѣгло появляющіяся фигуры, центральное же мѣсто занимаетъ великій актеръ Тальма и знаменитая актриса Луиза Дегарсенъ.

Тальма и Дегарсенъ стоятъ во главѣ демократической группы молодыхъ актеровъ, отколовшихся отъ

аристократіи „Comédie Française“ и мечтающихъ создать собственный, новый и свободный театръ.

Много и пылко говорятъ герои о будущемъ театрѣ, достойномъ свободнаго народа, но стержень пьесы все же не здѣсь, а въ романической интригѣ между Луизой Дегарсенъ и адвокатомъ Алларай и въ трагической судьбѣ Дегарсенъ.

Убѣдившись въ измѣнѣ любимаго человѣка, Дегарсенъ пытается заколотъ себя кинжаломъ, но наноситъ себѣ только тяжелую рану; послѣдній актъ застаётъ артистку, передъ талантомъ которой нѣкогда склонялась вся Франція, въ убогой мансардѣ, гдѣ она ждетъ смерти, всѣми забытая и покинутая.

Тщательное изученіе источниковъ эпохи завело автора слишкомъ далеко, мѣстами перегрузивъ пьесу избыткомъ историческихъ штриховъ и эпизодовъ; на ряду съ этимъ нѣкоторыя историческія фигуры появляются такъ бѣгло, что не успѣваютъ оставить никакого впечатлѣнія въ зрителѣ. При всемъ томъ героичность и красочность самой эпохи такъ велика, такъ неизмѣнно увлекательна, что „Любовь актрисы“ смотрится съ интересомъ, какъ эффектное и „театральное“ зрѣлище.

Пьесу изъ артистической жизни („Красная нить“) написалъ и артистъ Александринскаго театра Н. Н. Ходотовъ. Въ пьесѣ этой, идущей на-дняхъ въ театрѣ „Комедія и драма“, выведены кулисы сцены, изнанковая сторона жизни актерства.

Авторъ задается вопросомъ совмѣстимости любви и сцены. Въ молодого премьера Горѣлова влюблены три актрисы сразу: извѣстная артистка Облакова, съ которой онъ былъ въ продолжительной связи, но охладѣлъ къ ней; „актриса изъ баронессъ“ Ростовская, съ которой онъ сошелся, не любя и какъ-то случайно, и, наконецъ, начинающая артистка Лиза Егорова, дочь суфлера.

Лиза Егорова приноситъ ему свою первую дѣвичью любовь, но отецъ ея, старый, озлобленный пьяница — суфлеръ, боясь за свою дочь, сначала даетъ Горѣлову пощечину, а потомъ, узнавъ, что Горѣловъ не женится на ней, стрѣляетъ въ него въ упоръ.

Сценический опыт автора помог ему вывести в пьесе ряд верных действительности актерских контуров, но это именно контуры и наброски, лишенные крови и плоти, явно притянутые к доказательству авторской тезы. Теза же эта сводится к той ходячей мысли, что прочная, настоящая любовь, а, тем более, любовь в браке, с детьми и пр. несовместима с служением сцене, с жизнью артиста.

За исключением главных героев, не лишенных подлинных и живых черт, остальные персонажи говорят книжным безхарактерным языком, заботясь только об одном — об основной мысли автора. Но публика так любит кулисы, изнанку сцены, что пьеса, пожалуй, вызовет интерес.

Других, достойных быть отмеченными явлений в жизни петербургского театра, пожалуй, и не было в последнее время. Нельзя не упомянуть, впрочем, о гастролерах г. Фероди в Михайловском театре.

Можно себя представить, какой резкий диссонанс вносит в убогую „музыку“ нынешнего Михайловского театра, этот артист, один из талантливейших представителей современной французской сцены. Блестящий maintien, величественный юмор, бездна интонаций, гибкий жест, превосходно модулирующий голос — таковы редкие качества нашего гастролера.

И воистину, „свѣтъ и во тьмѣ свѣтитъ“: онъ умѣетъ быть яркимъ и интереснымъ даже въ томъ убогомъ репертуарѣ, въ какомъ — по своей ли собственной, или по чьей-либо другой винѣ — ему приходится выступать у насъ. Не только въ пустенькомъ „Cher maître“ Вандерема или банальной „Primerose“ ловкихъ Флерса и Кайяве, но даже въ старинной, покрытой пылью, лабишевской комедии „Le voyage de m-eur Perrichon“ — онъ заставляетъ себя смотреть и слушать.

Въ заключение — два слова изъ области „легкого жанра“. Въ театре „Казино“ недавно гостившая въ Москвѣ вѣнская опереточная труппа поставила новую оперету счастливаго Франца Легара „Eva das Fabrikmadel“; ее не замедлил поставить на русскомъ языкѣ одинъ изъ нашихъ опереточныхъ театровъ и готовить другой.

Новинка Легара, по всей справедливости, должна быть названа не оперетой, именемъ очень дискредитированнымъ въ последнее время, а музыкальной комедией или комической оперой. Здѣсь налицо не только связанный и осмысленный сюжетъ, но и нѣкоторая обрисовка действующихъ лицъ, извѣстныхъ характеристики. А главное — масса хорошей, „полновѣсной“ и оригинальной музыки, веселой безъ пошлости и мелодичной безъ трюковъ.

Когда же она разыгрывается такими величественными пѣвцами и актерами, какъ г-жи Грета Фрейндъ и Мицци Виртъ, гг. Шпильманъ и Штейнбергеръ, то выносишь изъ театра такое свѣжее и чисто эстетическое впечатлѣніе, какое и не снится нашимъ опереточнымъ театрамъ.

Л. Василевскій.



„АКТРИСА“.

Драма Генриха Манна.

Генрихъ Маннъ, авторъ пышной трилогии „Три романа Герцогини Асси“ (Диана, Минерва, Венера), написалъ трехактную драму „Актриса“, поставленную недавно въ театре Геббеля. На этотъ разъ талантливый романистъ оказался слабымъ драматургомъ. Фабула драмы

избитая, шаблонная; типъ героини-актрисы, жрицы свободной любви — гораздо болѣе широко и основательно использованъ другими авторами — Зола, Гонкуръ, Баромъ.

Это — женщина, которая, въ силу своей профессіи, должна быть всегда обаятельна, красива, окружена поклоненіемъ, деньгами, сенсацией. Въ постоянной борьбѣ за первенство, въ погонѣ за золотомъ актриса-кокотка не успѣваетъ сдѣлаться настоящей артисткой, искусство для нея не цѣль, а лишь средство. Любовь? Въ ея усталомъ тѣлѣ и всегда усталой душѣ нѣтъ мѣста живому, яркому чувству.

Въ пьесѣ Манна сердцемъ Леони Хельманнъ временно владѣютъ два прекрасныхъ кавалера: д-ръ химіи Гарри — благородное существо, душа котораго носитъ „фракъ и бѣлыя перчатки“, и д-ръ медицины Робертъ — герой изъ школы Ведекинда — садистъ и ловкій пройдоха. Конечно, благородный Гарри зоветъ Леони къ лучшей жизни, на лоно скромнаго семейнаго счастья и мѣщанской добродѣтели, а Робертъ, какъ нѣкій Мефистофель, увлекаетъ на путь „сладкаго грѣха“ и паденія. Онъ же предусмотрительно вручаетъ Леони пузырекъ съ ядомъ, и нѣтъ ничего удивительнаго, что этотъ ядъ актриса принимаетъ въ послѣднемъ дѣйствіи послѣ ссоры съ добродѣтельнымъ Гарри.

Облечь въ новыя одежды давно надоѣвшую тему на этотъ разъ Манну не удалось; то, что плѣняетъ въ его романахъ, что составляетъ ихъ главную силу и привлекательность — резкіе переходы отъ смѣха къ гнѣву, отъ сентиментальности къ грубости, калейдоскопъ быстро смѣняющихся настроеній, блескъ, пестрота, неожиданность ситуаций — всѣ эти плюсы въ беллетристикѣ явились только минусами въ драмѣ: они создали на сценѣ суету, отрывочность сценъ, перегрузили деталями основной мотивъ. И даже „избранная“ публика, собравшаяся на первомъ представленіи „Актрисы“, отнеслась очень сдержанно къ произведенію своего кумира. Только игра г-жи Дюррѣ, давшей въ Леони типъ женщины вѣчно заблуждающейся, вѣчно колеблющейся между двумя полюсами счастья, жаждущей тихой пристани и всегда носимой по бурнымъ волнамъ жизненнаго океана — спасли пьесу отъ полнаго провала.

М. Л.



Генрихъ Маннъ.

Каррик. Олафа Гульбрансона



ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА.

Близнецы—Карт. Э. БАКЛУНДЪ.

† ГЕРМАНЪ БАНГЪ.

Нѣсколько дней тому назадъ телеграфъ принесть извѣстіе о смерти крупнаго датскаго писателя. Отъ лаконическаго извѣстія этого вѣсть какой-то жуткой, невысказанной тайной: мы и до сихъ поръ не знаемъ, гдѣ умеръ Бангъ и при какихъ обстоятельствахъ.

И не хочется вѣрить, что человѣка, съ которымъ мы бесѣдовали всего 5—6 недѣль тому назадъ, который поразилъ насъ неизсякаемой любознательностью, кипучей энергіей и широкими замыслами, — не стало...

Правда, теперь, заднимъ числомъ, громко и съ апломбомъ говорятъ о томъ, что Г. Бангъ давно уже считалъ себя обреченнымъ, былъ полонъ предчувствіями близкой и неизбежной смерти...

Почему? Никто не скажетъ... Эту тайну онъ унесъ съ собой...

* * *

Бангъ зналъ и любилъ русскую литературу, воспитывался на ней...

Отъ его повелѣлъ вѣсть чѣмъ-то близкимъ и роднымъ.

Скандинавскимъ Чеховымъ называли его на родинѣ, и онъ, боготворившій Чехова, съ нескрываемой гордостью говорилъ объ этомъ.

И въ этомъ сравненіи есть глубокая доля правды.

Произведения его („У дороги“, „Бѣлый домъ“, „Безнадежно погибающіе“ etc) отличаются чисто чеховской проникновенностью въ тайники человѣческой души, мягкостью красокъ, наблюдательностью и нѣжностью.

Безгранично любя литературу, онъ еще болѣе любилъ театръ, страсть къ которому никогда не покидала его.

Отказавшись отъ мечты стать актеромъ, мечты, которая долгое время преслѣдовала его, онъ выступилъ въ качествѣ режиссера сначала у себя на родинѣ, въ Даніи, а затѣмъ въ Парижѣ въ театрѣ Режанъ и въ Берлинѣ у Рейнгардта.

И здѣсь любовь къ русской литературѣ, въ частности къ Чехову, не покидала его.

Онъ первый знакомитъ датскую публику съ Тургеневымъ постановкой „Мѣсяца въ деревнѣ“ въ Копенгагенскомъ театрѣ („Наталія“); посѣтивъ въ этомъ году Москву, побывавъ въ Художественномъ театрѣ, Бангъ трогательно мечтаетъ о постановкѣ „Трехъ сестеръ“ и „Вишневаго сада“.

Выступалъ онъ и въ роли театральнаго критика. Такъ еще недавно въ Германіи появились Банговскія „Маски“, посвященные характеристикѣ Режанъ, Кайница и Дузэ: литераторъ дополнилъ въ нихъ критика, и портреты великихъ артистовъ вышли блестящими.

* * *

Какъ-то невольно вспоминаются пророческія слова, сказанныя мѣ Г. Бангомъ 7-го декабря минувшаго года *): „Великіе“ сходятъ со сцены. Мы переживаемъ какую-то эпидемію смертей гениевъ. Остаются „маленькіе“ и... ихъ дѣлаютъ „большими“».

Говорили мы о смерти Л. Толстого и, произнеся эту фразу, Бангъ задумался. Ненадолго. „La vie est bien triste — enfin soyons gais“ — вотъ мой девизъ, сказалъ онъ, и, полный силъ, творческихъ замысловъ, глубокаго интереса и любви къ людямъ и жизни, заговорилъ о своемъ путешествіи, о давнишней заветной мечтѣ увидѣть весь міръ, землю, увидѣть для того, чтобы унести съ собой въ могилу воспоминанія о прекраснѣйшемъ, что у нея есть...

А безжалостная старуха — смерть уже сторожила его и мечтамъ этимъ свѣтлымъ не суждено было осуществиться.

Какая отвратительная и нелѣпая по своей жестокости и бессмысленности гримаса жизни!

М. В. Орловъ.



*) Студія № 11.

ТЕАТРЪ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАГО ОБЩЕСТВА.



3-й актъ.

„Любовь актрисы“ — пьеса В. В. Протопопова.

ТЕАТРЪ КОРША.

„ДЕПУТАТЪ“ комедія-фарсъ Якоби Липшица.

Для послѣдней новой постановки текущаго сезона театр Корша выбралъ комедію-фарсъ Липшица и Якоби—„Депутатъ“.

Содержаніе комедіи незамысловато и сводится къ тому, что нѣкій депутатъ, примыкающій по всѣмъ даннымъ къ партіи центра, доблестно защищаетъ устои морали, бичуя съ парламентской трибуны насадителей и покровителей разврата.

Вниманіе его привлекають, главнымъ образомъ, ночныя увеселительныя мѣста, и онъ энергично настаиваетъ на ихъ закрытіи.

Но... какъ и во всякомъ традиціонномъ фарсѣ, на сцену появляется „наслѣдство“ въ видѣ одного изъ наиболѣе извѣстныхъ кафешантановъ и нашъ злополучный депутатъ оказывается, такимъ образомъ, въ весьма пикантномъ положеніи.

Депутатъ въ роли директора кафешантана переживаетъ массу комическихъ *qui pro quo*, тщетно борется съ дьявольскимъ навожденіемъ и только продажа злополучнаго наслѣдства позволяетъ ему вернуться на стезю добродѣтели и вновь стать ревнителемъ нравственности.

Пьеса изобилуетъ смѣшными положеніями, непрерывно слѣдующими одно за другимъ; написана она съ полнымъ знаніемъ сцены; впрочемъ, юморъ пьесы довольно дешеваго качества, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ граничить съ грубымъ и вульгарнымъ шаржемъ.

Разыграна пьеса была недурно, публикѣ, какъ видно, понравилась, и она много и долго хохотала.

Чуть больше гривуазности и живости въ игрѣ и можно было подуматъ, что сидишь не въ Богословскомъ, а въ Никитскомъ театрѣ.

М. В. Орловъ.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

„НА ДНѢ“ М. Горькаго.

Горькій десять лѣтъ тому назадъ и Горькій послѣднихъ дней чужды другъ-другу. Не сюжетами, не программными расхожденіями, а отсутствіемъ яркаго, наивно рѣзкаго романтизма, котораго въ теперешнемъ Горькомъ нѣтъ и которымъ прежній Горькій былъ насыщенъ.

Какъ это, на ряду съ живописью натуралистической, въ связи съ огромной жаждой правдивости въ изображеніи бывшихъ людей, уживался и ярко переливалъ всѣми цвѣтами радуги самый причудливый романтизмъ, объ этомъ теперь мы лишь вспоминаемъ, перечитывая первыя произведенія Горькаго съ Челкаша и Мальвы и до пьесы „На днѣ“; десять лѣтъ тому назадъ, Художественный театръ именно это въ сценахъ „На днѣ“ и показалъ. Оттого былъ тогда такой „подъемъ настроенія“ въ театрѣ. Простота удивительная, правда жестокая, сама жизнь, „дно“, ночлежка и, вмѣстѣ съ тѣмъ, такая приподнятость, такой неумолкающій мажоръ, бодрый темпъ жизни, „насъ возвышающій обманъ“. Чувствовалось, что герои „дна“ не просто „жители“, „существователи“, не просто какіе-то люди кѣмъ-то и гдѣ-то замѣченные, какъ-то живущіе,—это ораторы, это „типы“, это носители воззрѣній, лицедѣи жизни. И такъ этотъ романтическій налетъ исполненія былъ присущъ пьесѣ и такъ шелъ онъ каждому исполнителю, что зритель съ радостью вѣрилъ въ возможность подобной яркости жизненныхъ красокъ даже на днѣ.

Казалось бы, для насъ уже миновала прежняя полоса. Нѣтъ!.. И черезъ десять лѣтъ мы снова наслаждаемся на представленіи „На днѣ“, потому что въ воплощеніяхъ актеровъ не умеръ, а живъ этотъ духъ романтизма. Будь изображены сцены въ ночлежкѣ безъ этой „изюминки“, погасъ бы для насъ всяческій интересъ къ нимъ, какъ погасъ онъ по отношенію къ „Мѣщанинѣ“ или „Дачникамъ“.

И горячо чувствуя за каждымъ жестомъ и интонаціей живую правду, а не съ надрывомъ рожденную въ мукахъ фигуральность, какъ легко играютъ все тѣ же актеры, какъ будто новую, но все такъ же, „по-хорошему“ старую пьесу. И какъ хорошо она смотрится. И Книпперъ, и Качаловъ, и Станиславскій, и Москвинъ, и Лужскій и др. всѣ по-прежнему.

Только не дали отъ себя ничего новаго новые исполнители. За исключеніемъ, впрочемъ, г. Бондырева, игравшаго Клеща. Онъ въ этой роли какъ-то открылъ то, чего прежде не замѣчалось. Въ немъ медленно совершался этотъ процессъ опусканія на дно,—эта борьба съ тупымъ горемъ въ жизни и подъ конецъ рожденіе чего-то новаго во всемъ существѣ клеща были изображены Бондыревымъ отчетливо. Въ теченіе всей пьесы не забывался также образъ, даваемый прежде Харламовымъ въ Пеплѣ. Это было тонкое исполненіе страшнаго, по душѣ лютаго вора. И воплощеніе г. Леонидова не воскрешало прежняго образа. Вычертивъ крупныя, грубыя линіи роли, исполнитель пересталъ обдавать жутью. Былъ очень легокъ Алешка въ исполненіи г. Дикаго, но той искренности, той подлинной неприкрѣпленности такъ и загулявашаго на всю жизнь сапожника, что далъ когда-то г. Адашевъ, въ новомъ исполненіи мы не почувствовали.

Но все же весь театръ съ живымъ интересомъ и въ полномъ единеніи со сценой смотрѣлъ возобновленную пьесу Горькаго.

Вас. Сахновскій.



МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

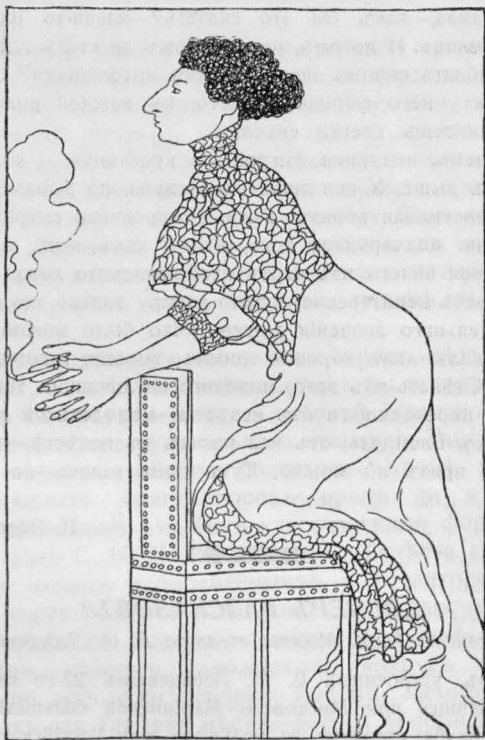
„НА ПОЛПУТИ“ Пинеро.

Это—лучшая изъ новинокъ въ репертуарѣ Малаго театра за текущій сезонъ. Правда, сказать такъ еще не значитъ очень похвалить эту англійскую «легкую» комедію съ трагическимъ концомъ. Не велика литературная честь—быть лучше «Прохожихъ» и «Большихъ и Маленькихъ». И Гулверъ—великанъ среди лилипутовъ. Театральный годъ былъ весьма неудачно, мало радовалъ зрителя. А. И. Южинъ, обращаясь въ началѣ сезона къ своей труппѣ съ краткою программною рѣчью, скорбѣлъ о репертуарныхъ ошибкахъ минувшаго года и выражалъ увѣренную надежду, что ошибки не повторятся. Къ сожалѣнію, онъ повторился. Быть можетъ, виновато въ томъ желаніе дать слишкомъ много новыхъ постановокъ. Если не ошибаюсь, по ихъ количеству приходившій теперь къ концу сезонъ выше двухъ первыхъ сезоновъ управленія Малымъ театромъ А. И. Южина. Пьесы смѣнялись быстро одна другою. Но для такого количества постановокъ не оказывалось сколько-нибудь цѣннаго драматургическаго матерьяла, приходилось мириться съ пьесами малыхъ достоинствъ, и это неблагоприятно отразилось на общемъ характерѣ сезона въ его репертуарной части. Малый театръ тратилъ свои большія артистическія силы на то, что съ полнымъ успѣхомъ могло бы остаться за бортомъ этого театра. Думается, опытъ этого сезона долженъ подсказать мысль, что необходимо ограничиться значительно меньшимъ количествомъ новыхъ постановокъ, понизить ихъ число вдвое, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и вдвое повысить требовательность,—отъ репертуарнаго хозяйства экстенсивнаго перейти къ хозяйству интенсивному. Смѣло можно предсказать, что отъ такой перемѣны системы все театральное хозяйство только выиграетъ. Было, правда, время, когда Малый театръ ставилъ по новинкѣ въ недѣлю, когда длиннѣйшею чередою развѣртывались бенефисы, и каждый бенефисъ несъ съ собою новую пьесу, при чемъ пьесы эти очень часто были еще много ниже играемыхъ теперь, а публика ломилась, и Малый театръ стоялъ въ зенитѣ своей славы и популярности. Но то было одно время, теперь—другое, зритель перемѣнился,

и возвратъ къ той системѣ, къ той репертуарной нетребовательности совершенно невозможенъ. Можетъ быть, Художественный театръ очень ужъ медлителенъ, можетъ быть, его порядокъ, при которомъ годъ проходитъ при трехъ, много—четырехъ новыхъ постановкахъ, для Малаго театра неприемлемъ. Но зачѣмъ же ударяться въ противоположную крайность и искать спасенія въ «многопѣсінѣ»? Въ другомъ мѣстѣ мнѣ приходилось недавно доказывать, съ цифрами сборовъ въ рукахъ, что даже и съ точки интересовъ кассы такое многопѣсие, непременно понижающее художественную требовательность,—если и не вредное, то ненужное. Надъ этимъ стоитъ подумать серьезно. И при выработкѣ репертуара для будущаго сезона, которая уже на близкой очереди, положить въ основу иной принципъ,—всегда охотно поступаться количествомъ новыхъ постановокъ, никогда ихъ качествомъ. «Прохожихъ» не должно быть въ репертуарѣ такого серьезнаго театра, какъ Малый, и никакія случайныя обстоятельства, никакія желанія юбиляровъ и т. п. не должны вводить въ этотъ репертуаръ «Большихъ и Маленькихъ»... Право, если бы та пьеса Пинеро, которая сыграна лишь теперь подъ самый конецъ сезона была поставлена много раньше, она благополучно, съ отличными сборами и подъ одобреніе публики, прошла бы черезъ весь сезонъ, и не было бы пустыхъ мѣстъ, которыя нужно или можно «заткнуть» драматургическою макулатурою.

Пинеро—англійскій Дюма-сынъ—находится подъ несомнѣннымъ вліяніемъ, даже ему подражаетъ, и въ выборѣ темъ, и въ манерѣ, и въ характерѣ діалога. Образецъ не Богъ знаетъ какой художественной высоты, но и отнюдь не плохой. Я думаю, что очень ужъ рано поставили крестъ надъ обширнымъ театромъ французскаго драматурга, всегда почти интереснаго, тонкаго и умнаго. Англійское ему подражаніе отлично это подтверждаетъ. За пьесою англійскаго Дюма слѣдимъ съ неослабнымъ вниманіемъ, иной разъ начинаемъ мысленно съ нею спорить, но никогда съ нею не скучаемъ, а порою и любимъ талантливостью автора, его

„НА ПОЛПУТИ“ ПИНЕРО.



Г-жа Лешковская—Зоя.

Каррик. Деве.

Репродукц. воспрещ.

„НА ПОЛПУТИ“ ПИНЕРО.



г-нъ. Южинъ—Теодоръ.

Каррик. Деве.

Репродукц. воспрещ.

умѣніемъ «по-своему сказать общезвѣстное», а еще римскій теоретикъ поэзій признавалъ это ея первымъ закономъ. То, что рассказываетъ Пинеро въ своей послѣдней комедіи-трагедіи, далеко не ново, не открываетъ онъ никакихъ психологическихъ или этическихъ Америкъ. Но его изображенія душевныхъ состояній миссисъ Блондель съ «подлиннымъ» женской души вѣрны и сдѣланы тонко и красиво, и потому онъ умѣлъ великолѣпно передать, какъ цѣпляется смѣшное, мелкое за трагическое; онъ не побоялся, начавъ фарсомъ, сценами во вкусѣ «Разведемъся» или «Милые бранятся—только тѣшатся», привести затѣмъ свою пустынную героиню къ самоубійству. Кажется, нѣкоторые готовы поставить это Пинеро въ большую вину,—онъ-де спуталъ жанры, и удивленные народы не знаютъ, «что начать», смѣяться, или рыдать. По моему, въ этомъ—самое лучшее, самое талантливое въ «Полпути». Потому что авторъ отлично сумѣлъ дать трагическій финалъ, не врѣзываясь со своимъ умысломъ, а предоставивъ пьесѣ развиваться свободно и естественно, катиться, такъ сказать, по бытовымъ и психологическимъ рельсамъ. И зритель, беззаботно смѣявшійся, содрогнулся и незамѣтно утеръ слезу. Вотъ именно такъ, черезъ всякіе пустяки, которыми мы не даримъ въ жизни серьезнаго вниманія, приходятъ очень часто къ самымъ страшнымъ финаламъ, именно, вотъ такъ, мелочи понемногу затягиваютъ петлю на шеѣ своей жертвы и губятъ ее. Въ этомъ вижу я «мораль» пьесы и ея значительность. И отъ этого—сила оставляемаго ею впечатлѣнія. Напрасно самъ Пинеро заглавіемъ своей пьесы подчеркиваетъ роль «поль-пути», перевала въ супружеской и семейной жизни. Это обстоятельство совсѣмъ случайное. И можно бы очень легко конструировать совершенно ту же драму миссисъ Блондель, совсѣмъ выкинувъ «поль-пути» и представивъ ее себѣ лишь, скажемъ, во второмъ, а не четырнадцатомъ годѣ супружества. И тогда была бы такую же, ну—почти такую же,—драма женщины-куколки, женщины-птички. Но авторъ воленъ выбирать любую комбинацію для своей

художественной идеи. Пьеса его от того несколько суживается, но не теряет ни в правде, ни в значительности.

Может быть, даже не следовало автору вводить мотив о бездѣльном бракѣ—не потому, конечно, что онъ—невѣрный или неважный. Напротив! Но если ужъ брать этотъ мотивъ, его надо бы сдѣлать лейтмотивомъ, главнымъ въ пьесѣ. У Пинеро—онъ точно случайный, онъ начинаетъ звучать поздно и звучитъ недолго, какъ-то мимоходомъ. Значитъ, Пинеро мыслитъ свою драматургическую комбинацію и безъ этого элемента. Тогда его и не следовало бы трогать. Теперь онъ показанъ только скучною рацею, лишнимъ нравоучениемъ. А главное, зритель можетъ съ легкимъ сердцемъ отдѣлаться отъ трагического въ судьбѣ миссисъ Блондель ссылкой на эту рацею. Нужно же, чтобы и зритель былъ такъ же, говоря вульгарно, припертъ къ стѣнѣ вырастающими въ трагедию, кажущимися пустяками, какъ приперта и доведена до полной безнадёжности эта бѣдная миссисъ!

Лучшая въ пьесѣ фигура—жены. На ея изображеніе, на анализъ ея чувствъ, настроеній, страданій авторъ потратилъ много остраго вниманія, много чуткости, таланта и симпатій. И Е. К. Лешковская отлично использовала данный авторомъ матеріалъ, нигдѣ не идеализируя свою героиню, не боясь дѣлать ее смѣшной, но нигдѣ и не занимаясь ея бичеваніемъ и выставленіемъ къ позорному столбу. Ея миссисъ Блондель осталась на всемъ протяжении милой, даже трогательной, несмотря на всю вздорность, а къ концу пьесы, когда жизнь захлопнула за нею свою западню, вызвала и глубокое къ себѣ состраданіе. Пожалуй, въ исполненіи кое чего по части характеристики этой маленькой женщины-куколки и не хватало. Вѣшняго блеска, шаржа, что-ли. И потомъ въ начальныхъ частяхъ пьесы исполнительница была серьезнѣе, точно все помнила про предстоящій мрачный финалъ, когда миссисъ Блондель бросится изъ пятого этажа и разобьется о камин тротуара. Не слѣдуетъ бояться неожиданности такого конца, несоответствія его съ легкомысліемъ, беззаботностью начала. Въ этомъ, вѣдь, и есть «разумъ пьесы». И тѣмъ сильнѣе впечатлѣніе, чѣмъ этотъ контрастъ рѣзче, неожиданнѣе. Да потомъ, въ теченіе пьесы, въ третьемъ актѣ достаточно простора и для того, чтобы подготовить развязку. Но во всемъ остальномъ г-жа Лешковская играла нелѣпо, и съ тонкимъ мастерствомъ, а во второй половинѣ пьесы съ большою силою. Наилучшій въ этомъ отношеніи моментъ—та сцена, когда приходитъ миссисъ Блондель въ послѣднемъ актѣ къ своему любовнику. Какъ сильно дала артистка почувствовать, что запуталась эта женщина до конца, что уже нависъ надъ нею послѣдній мечъ, сейчасъ упадетъ! Тутъ каждая интонація, каждая игра поблѣднѣвшаго, обезцвѣтѣвшаго лица были великолѣпны,

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА „ДИТЯ ЛЮБВИ“.



Г-нъ Кузнецовъ.

говорили много и внятно, вводили зрителя въ кругъ тяжелыхъ чувствъ, безысходнаго горя и тоски.

А. И. Южинъ, играющій ея мужа, не боялся перелома въ пьесѣ; въ первой половинѣ давалъ полную волю комизму, зная, что придетъ время—и онъ сумѣетъ повернуть колесо роли, сумѣетъ стать другимъ. Сцены первой половины роли ведутся имъ въ тонахъ самыхъ беззаботныхъ, иной разъ—съ вполне допустимымъ, законнымъ уклономъ въ сторону каррикатуры. И игра—выпуклая, яркая и только иной разъ, въ мелочахъ (хотя бы въ возгласахъ во время сцены съ женою въ концѣ перваго акта)—нѣсколько грубая. Отлично проводить артистъ всю сцену съ той красавицей изъ разряда «продащицъ ласокъ», съ которой онъ утѣшался, когда его оставила жена. Тутъ цѣлый рядъ очаровательныхъ деталей, вполне доходившихъ до зрительной залы и вызвавшихъ ея дружный смѣхъ. Потомъ приходитъ переломная сцена. Мужъ, самъ грѣшнѣйшій, узнаетъ, что жена за время разрыва имѣла романъ съ однимъ юношею. И мужъ этого простить не можетъ, все его мужское чувство встаетъ на дыбы, ревность извѣстна и жалитъ. А. И. Южинъ передаетъ сцену очень сильно, можетъ быть, только нѣсколько напряженно, особенно въ минимъ, какъ бы не довѣря зритель, боясь, что онъ не дооцнитъ всего ревниваго бунта Блонделя. Когда зритель видитъ, что о немъ заботятся, онъ начинаетъ не вѣрить, онъ думаетъ уже больше объ исполнителѣ, чѣмъ объ изображаемомъ лицѣ. Въ послѣднемъ актѣ г. Южинъ опять отлично передаетъ душевное содержаніе своего героя, опять не боится ввести комическія нотки, совершенно тутъ законныя, хотя уже близко-близко подобралась катастрофа.

Еще значительная фигура—другъ Блонделей, Питеръ. Эта фигура цѣликомъ списана у Дюма. Вспоминается герой «Полусвѣта»,—я не припомню сейчасъ его имя,—съ такимъ же сердечнымъ и умственнымъ складомъ и такой же мастеръ говорить умно и мѣтко. Питеру принадлежитъ и объясненіе заглавія пьесы о «полпути». Г. Бравичъ нѣсколько омѣшанилъ этого Питера, сдѣлавъ его провинціальнымъ, добрымъ дядюшкою. Нужна фигура много большаго вѣшняго блеска и лоска, и большаго «игра ума». Особенно это было замѣтно въ первомъ актѣ, гдѣ Питеръ г. Бравича былъ особенно далекъ отъ замысла Пинеро. Въ дальнѣйшемъ стало лучше. Но и тутъ вредила,—какъ бы это сказать?—какая-то нарочитая сѣрость тоновъ. И потомъ, не слишкомъ ли сталъ г. Бравичъ злоупотреблять своими заглушенными интонаціями? Онъ повторяется у него слишкомъ часто, въ каждой роли, и съ ними начинаешь слегка скучать...

Наконецъ, недурная фигура—та красавица, о которой я упоминалъ выше. У нея лишь одна сцена, но выразительная, хорошо рисующая образъ. Г-жа Комаровская сыграла роль изящно, не подчеркивая того, что и такъ ясно, но и не затушевывая ничего изъ чертъ изображаемаго лица. Остальное въ пьесѣ неинтересно, нужно автору только для фабулы, самостоятельнаго значенія лишено. Что было можно, г. Ленинъ сдѣлалъ, далъ хорошій гриммъ, хорошо говорилъ свои реплики. Сдѣлать изъ этого молодого англичанна, такъ стремительно переходящаго отъ невѣсты—молоденькой дѣвушки къ миссисъ Блондель, отъ нея назадъ къ невѣстѣ,—интересное лицо врядъ ли можно. Тутъ одна задача—не мѣшать другимъ.

Н. Эфросъ.



„ВЕЧЕРЪ РАЗСКАЗОВЪ“

артиста Им. Малаго театра В. О. Лебедева.

Вечеръ, устроенный В. О. Лебедевымъ 22-го января въ пользу ученицъ при Московско-Маріинской больницѣ и 2-го женскаго клуба, привлекъ въ большую залу Россійскаго Благороднаго Собранія многочисленную публику. Программа вечера была составлена очень интересно и разнообразно: игра на арфѣ, скрипкѣ (г. Могилевскій), виолончели (г. Аспергеръ), танцы (ученицы школы г-жи Нелидовой) вызывали искренніе и шумные

апилодисменты. Но „гвоздемъ“ вечера былъ, конечно, самъ В. О. Лебедевъ, съ его неистощимымъ репертуаромъ. На первый взглядъ нѣтъ ничего смѣшного въ этой небольшой фигурѣ съ высоко приподнятыми плечами, неподвижно-чопорно висящими руками, съ откинутой назадъ и украшенной хохломомъ головой. И даже немного печальны и какъ-то слишкомъ ужъ испытующи острые глаза, слишкомъ плотно сжаты тонкія губы. Пока Лебедевъ молчитъ, оглядывая публику и дожидаясь тишины, нельзя себѣ представить, какъ и почему заставить онъ васъ смѣяться. Нѣтъ, скорѣе расскажетъ онъ вамъ грустную исторію жизни, скорѣе навѣтетъ на васъ печаль. Но, вотъ, разжались тонкія губы, вспыхнули острые глаза и уже гдѣ-то, въ чуть замѣтныхъ морщинкахъ, въ неуловимой игрѣ мускуловъ, дрогнулъ смѣхъ, притаился осторожный и лукавый, заставилъ васъ чутко насторожиться. А черезъ минуту, какъ и всѣ кругомъ сидящіе, вы смѣетесь заразительно-весело, потому что вы уже не сидите въ залѣ, а стоите въ толпѣ, передъ памятникомъ Гоголя, слышите спорящіе, разсуждающіе и осуждающіе голоса, видите лица всѣхъ этихъ мастеровыхъ, интеллигентовъ и мѣщанъ, пришедшихъ посмотреть на великаго писателя земли русской, волею скульптора напоминающаго фигуру „въ женскомъ положеніи“.

А тамъ—васъ втягиваетъ въ себя цѣнь „бывшихъ людей“, стоящихъ у монополюшки и ядреная русская рѣчь съ замысловатыми словечками и украшениями, напоминающая великолѣпную красочную работу кустарей, такъ и область васъ своимъ букетомъ... И, всетаки, сквозь смѣхъ вы чувствуете странную печаль, потому что передъ вами развернулася картинка наивности и убожества, прекраснодушія и дикой некультурности.

Неподкрашенной и неубранной, не такой, какой ее показываютъ заморскимъ гостямъ — беретъ Лебедевъ русскую толпу, а такой, какой толкается она въ трактирахъ, на базарахъ и площадяхъ, въ своихъ чуйкахъ, армякахъ и „спинжакахъ“ и показываетъ се намъ, сидящимъ въ блестящемъ залѣ, среди избраннаго общества: „вотъ онъ, твой братъ—русскій человекъ, вотъ стихія, среди которой тонуть еще всѣ культурныя цѣнности... Вотъ онъ захудалый, голодный актеръ, жрецъ искусства, профессоръ захудалой театральной школы, вотъ она,—русская дѣйствительность!“

Смѣшесья!.. А, когда уходишь, дѣлаешься ужасно грустнымъ и серьезнымъ, какъ послѣ многихъ изъ разсказовъ Николая Успенскаго.

Максъ-Ли.

МУЗЫКА.

КОНЦЕРТНАЯ НЕДѢЛЯ.

Концерты Русскаго Музыкальнаго Общества (квинтетъ С. И. Танѣева и фортепианный концертъ Катуара).—Пятый экстренный концертъ Филармоническаго Общества.

Въ двухъ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества на прошлой недѣлѣ были впервые исполнены два крупныя новыя произведенія московскихъ композиторовъ: фортепианный квинтетъ (g—mol) С. И. Танѣева въ исполненіи чешскаго квартета и автора за роялемъ и фортепианный концертъ as—dur Г. Л. Катуара въ исполненіи профессора А. Б. Гольденвейзера.

Квинтетъ Танѣева, оконченный прошлой весной, въ этотъ сезонъ неоднократно игрался чешскимъ квартетомъ во многихъ городахъ Германіи и Австріи, причемъ за роялемъ смѣняли другъ друга авторъ и Тереза Каренио. Судя по сообщеніямъ нѣмецкихъ музыкальных журналовъ, успѣхъ новаго произведенія нашего маститаго композитора всюду былъ необыкновенный. Услыхавъ квинтетъ Танѣева въ камерномъ собраніи Музыкальнаго Общества, надо согласиться, что крупный успѣхъ этого сочиненія вполне въ порядкѣ вещей.

Среди современныхъ композиторовъ нѣтъ другого, который, какъ С. И. Танѣевъ, былъ бы призванъ писать именно камерную музыку. Глубокой серьезности и сосредоточенности музыкальнаго мышленія Танѣева этотъ родъ музыки особенно родственъ. Кромѣ того, изъ современныхъ композиторовъ врядъ ли кто-нибудь такъ законченно владѣетъ классическими формами музыки, какъ С. И. Между прочимъ, Танѣева собственно нельзя назвать «современнымъ» композиторомъ, если подъ этимъ названіемъ понимать художниковъ, идейно связанныхъ съ новыми вѣяніями и художественными теоріями, которыя зарождаются вокругъ нихъ или даже по ихъ собственному почину. Исторія музыки готовить для Танѣева мѣсто—весьма почетное мѣсто!—въ непосредственномъ содѣйствіи съ классиками и ихъ ближайшими преемниками.

Между камерными произведеніями Танѣева новый квинтетъ одно изъ наиболѣе замѣчательныхъ и пре-

красныхъ, а по формѣ, пожалуй, самое законченное твореніе. Во всей современной камерной литературѣ есть очень немногое, что могло бы сравниться со второю частью (Largo) квинтета. Это — рѣдкій, совершенно исключительный по своимъ достоинствамъ, шедевръ контрапунктическаго мастерства. Вокругъ basso ostinato (состоящаго изъ дважды прерванной с—dur'ной гаммы, ввѣренной серьезнымъ, патетическимъ звукамъ віолончели) другіе инструменты сплетаются въ богатѣйшихъ, интереснѣйшихъ гармоническихъ и мелодическихъ комбинаціяхъ. Но, какъ ни странно, несмотря на невѣроятнѣйшія контрапунктическія ухищренія, ни одинъ тактъ не производитъ впечатлѣнія сухой, вымученной музыкальной учености. Эта музыка льется такъ естественно, звучитъ такъ непринужденно, что ни разу не заставляетъ задуматься объ ея удивительно искусной фактурѣ. Здѣсь Танѣевъ доказалъ (наперекоръ всѣмъ музыкальнымъ «сексуалистамъ»), что контрапунктъ и задушевность отнюдь не есть два понятія, исключаютъ другъ друга. Необычайная для Танѣева игривая ритмическая жизнь искрится въ скерцо квинтета, силой и энергіей дышатъ первая часть и финалъ. Въ общемъ, все сочиненіе представляетъ зрѣлую, глубокомысленную работу художника, у котораго есть что сказать и который излагаетъ свои мысли красиво и съ большимъ достоинствомъ. Сенсационнаго въ немъ, конечно, ничего нѣтъ, но для всѣхъ, кто любитъ и понимаетъ музыку, оно всегда будетъ богатымъ источникомъ эстетическаго наслажденія и предметомъ искренняго удивленія.

Странное положеніе занимаетъ среди современныхъ русскихъ композиторовъ Г. Л. Катуаръ. Несмотря на то, что никто не сомнѣвается въ его композиторскомъ дарованіи, въ его тонкомъ художественномъ чутьѣ, въ его искреннихъ музыкальных чувствахъ, онъ всетаки не можетъ своей музыкой пробить дорогу къ сердцамъ слушателей. Пониманіе его музыки слишкомъ затрудняется всегда необыкновенно сложнымъ и запутаннымъ способомъ изложенія, который, притомъ, не всегда оправдывается внутреннимъ содержаніемъ. Чтобы войти во вкусъ музыки Катуара,

надо весьма любовно и основательно ею заниматься. Тогда она открывает свои красоты, ускользающія отъ поверхностнаго слушателя. Въ ней совершенно нѣтъ подкупающихъ качествъ легкаго, окрыленнаго искусства, сразу завоевывающаго благосклонность и любовь людей. Къ ней надо самому подойти. Иначе она не поддается.

Весьма вѣроятно, что новый фортепіанный концертъ Катуара одинаковаго склада, какъ и другія сочиненія его. Во всякомъ случаѣ было бы неосторожно вынести ему окончательное сужденіе послѣ первыхъ впечатлѣній. Можно только сказать, что съ перваго раза онъ совершенно не нравится. При исполненіи концерта Катуара, слушатель испытываетъ приблизительно такія чувства, которыя мы иногда ощущаемъ въ лѣсу, пробиваясь сквозь густую поросль и колющій кустарникъ, не зная притомъ, достигнемъ ли мы, наконецъ, желанной просѣки. Въ концертѣ Катуара этой просѣки, во всякомъ случаѣ, нѣтъ. Тернистый путь не окупается открывающимся прекраснымъ музыкальнымъ видомъ, если не принять за таковой проглядывающую подъ конецъ главную тему, пафосъ которой немного напоминаетъ Чайковского.

А. В. Гольденвейзеръ взялъ на себя неблагодарную задачу познакомить московскую публику съ новымъ сочиненіемъ Катуара. А. В. Гольденвейзеръ не только весьма музыкальный, но и чрезвычайно добросовѣстный артистъ. Можно было предугадать заранее, что онъ приложитъ всѣ старанія, чтобы завоевать новому произведенію расположеніе публики. На самомъ дѣлѣ онъ игралъ концертъ превосходно—спокойно, увѣренно, корректно, не роняя ни одной нотки «подъ рояль». Настоящимъ героизмомъ надо признать ужъ одно запоминаніе наизусть чрезвычайно трудной (въ музыкальномъ и техническомъ смыслѣ) фортепіанной партіи съ ея головоломными пассажами и ритмически чрезвычайно трудными, мало пластичными фигураціями. Тѣмъ не менѣе, піанисту не удалось завоевать у публики симфоническихъ собраній сколько-нибудь рѣшительную побѣду. Послѣ всего сказаннаго объ общемъ характерѣ сочиненій Катуара это весьма понятно. Новый концертъ, въ частности, врядъ ли когда-либо будетъ пользоваться крупнымъ успѣхомъ, по крайней мѣрѣ, въ томъ оркестровомъ облаченіи, которое ему далъ композиторъ. Концертъ инструментованъ мало-красочно, какъ-то неумѣло и, во всякомъ случаѣ, слишкомъ густо. Тонкости фортепіанной партіи совершенно теряются въ тусклой и громоздкой звучности оркестра. Этотъ недостатокъ, правда, поправимъ.

Публика филармоническихъ концертовъ должна до безчувствія наслаждаться исполненіями тріо Зилоти-Изаи-Казальсъ, успѣвшаго уже приобрести какую-то особенную «знаменитость». Въ пятomъ—последнемъ—экстренномъ концертѣ этого сезона три названныхъ артиста выступили, по крайней мѣрѣ, въ нѣсколько измѣненной комбинаціи. Зилоти не игралъ на роялѣ, а вмѣсто этого дирижировалъ, т.-е. отбивалъ тактъ къ цѣлому ряду крупныхъ сочиненій скрипичной и виолончельной концертной литературы. Нельзя, однако, сказать, чтобы общее дѣло отъ этого выиграло. Кромѣ того, къ тремъ «экстреннымъ» артистамъ не менѣе «экстренно» присоединился Б. Сиборъ, играющій вмѣстѣ съ Изай прекраснѣйшій концертъ для двухъ скрипокъ Баха и доказавшій при этомъ, что онъ вполне достойный партнеръ знаменитаго бельгійскаго скрипача,—по крайней мѣрѣ, въ произведеніяхъ классической музыки.

Самымъ значительнымъ номеромъ программы былъ помѣщенный во второмъ отдѣленіи двойной концертъ для скрипки и виолончели Брамса. Это прекрасное сочиненіе, отличающееся глубокой серьезностью своего содержанія и большимъ мастерствомъ фактуры, къ сожалѣнію, очень рѣдко исполняется на концертныхъ эстрадахъ. Слишкомъ много въ немъ трудностей музыкальных и техническихъ, притомъ трудностей, преодоленіе которыхъ даже не сулитъ сколько-нибудь «сенсационнаго» успѣха.

Добрый десятокъ лѣтъ тому назадъ я слушалъ этотъ концертъ въ Берлинѣ въ исполненіи Іосифа Іоахима и проф. Гаусмана подъ управленіемъ Вейнгартнера. Тамъ доминировала скрипка. Получалось, почти-что впечатлѣніе скрипичнаго концерта, сыграннаго подъ аккомпаниментъ виолончели и оркестра. Іоахимъ своей несравненной игрой сосредоточилъ на себѣ все вниманіе. Здѣсь же, вѣроятно, всѣ слушатели вынесли какъ разъ обратное впечатлѣніе. Надъ общимъ ансамблемъ царилъ на недостижимой высотѣ Казальсъ, исполнявшій партію виолончели съ какимъ-то даже нечеловѣческимъ мастерствомъ. Все остальное казалось только аксессуаромъ. Партія скрипки въ рукахъ Изай потеряла почти всякое значеніе, а оркестровый аккомпаниментъ былъ исполненъ, прямо-таки, постыдно. Изрѣдка Казальсъ помогалъ Зилоти дирижировать, указывая темпы весьма выразительными движеніями головы и регулярную нюансировку болѣе или менѣе внятыми замѣчаніями. Такіе приемы, собственно говоря, совершенно недопустимы. Но что же дѣлать мало-мальски чувствительному артисту при такомъ дирижерѣ, который, какъ Зилоти, исполняетъ лишь функции метронома, и то дѣйствующаго не совсѣмъ правильно.

Риземанъ.



РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА.

Когда нѣсколько лѣтъ тому назадъ распространились изъ Женевы по всей Европѣ первыя извѣстія объ «изобрѣтенной» композиторомъ Жакомъ Далькрозомъ системѣ ритмической гимнастики, большинство лицъ, интересующихся подобными вопросами, отнеслось довольно скептически къ этимъ новымъ начинаніямъ. Вѣдь, почему-то, все важное и «новое», на какомъ бы поприщѣ оно не появлялось, всегда встрѣчается недовѣріемъ и подозрѣніемъ, ни на чемъ, кромѣ самаго факта новизны, не основанномъ. Но идеи Далькроза нашли, сравнительно въ очень короткій срокъ, столько сторонниковъ, что устроенная имъ въ Женевѣ школа вскорѣ уже не могла вмѣстить огромное число учениковъ, стекающихся со всѣхъ концовъ свѣта. Тогда былъ основанъ и выстроенъ грандіозный «Институтъ ритмической гимнастики» въ «городѣ садовъ» Геллерау близъ Дрездена. Институтъ открылся слишкомъ годъ тому назадъ. Въ немъ преподаютъ самъ Далькрозъ и наиболѣе приближенные изъ его учениковъ и ученицы. Кромѣ того, по всей Германіи разсѣялись отдѣленія главнаго института, и «ритмическая гимнастика» введена въ качестве обязательнаго предмета обученія въ 8 гимназіяхъ и 25 консерваторіяхъ.

Этотъ необычайный успѣхъ—лучшее доказательство цѣнности далькрозовской системы и примѣнимости ея къ запросамъ современной жизни. Должно быть, она, кромѣ блестящихъ воспитательныхъ результатовъ, даетъ много внутренняго удовлетворенія людямъ, серьезно занимающимся ею. Иначе не могла бы восторжествовать пропаганда ея, которой такъ увлечены всѣ бывшіе ученики Далькроза. Вѣдь, почти уже нѣтъ ни одного уголка въ культурной части Европы, гдѣ бы не орудовалъ словомъ или дѣломъ тотъ или другой поборникъ далькрозовскихъ идей.

И въ Москвѣ налицо цѣлый рядъ вѣрныхъ учениковъ Далькроза. Самые видные между ними: князь С. М. Волконскій, бывший директоръ Императорскихъ театровъ, піанистка г-жа Нарбутъ-Гришкевичъ и г-жа Гейманъ-Александрова, по инициативѣ которой въ Москвѣ даже возникъ уже первый „институтъ“ ритмической гимнастики, правда довольно скромный, пока, по своимъ размѣрамъ. Благодаря стараніямъ названныхъ лицъ, удалось привлечь въ Москву въ этомъ сезонѣ самого Жака Далькроза для демонстраціи своей системы при участіи нѣсколькихъ избранныхъ ученицъ. Первый сеансъ происходилъ 22-го с. м. въ Художественномъ театрѣ, второй 23-го—въ Большомъ залѣ Консерваторіи. Переполненные аудиторіи доказывали, насколько разросся интересъ московской публики къ идеямъ ритмической гимнастики. Далькрозъ обязанъ этимъ, главнымъ образомъ, кн. С. М. Волконскому, который повелъ горячую и убѣжденную пропаганду его идей въ Россіи, между прочимъ, и на столбцахъ „Студіи“.

Надо сознаться, что демонстраціямъ Далькроза присуще столько убѣдительной силы, что противъ нея не можетъ устоять даже самый ярый скептицизмъ. По крайней мѣрѣ, въ своей „педагогической“ части сеансъ Далькроза въ Художественномъ театрѣ произвелъ прямо-таки ошеломляющее впечатлѣніе и вызвалъ настоящіе восторги.

Отдадимъ себѣ отчетъ въ вынесенныхъ изъ этого сеанса впечатлѣніяхъ; прежде всего необходимо строго разграничить двѣ области примѣненія ритмической гимнастики: педагогическую и художественную. Мнѣ думается, что вторая представляетъ лишь частный случай общаго значенія далькروزовской системы. Кн. Волконскій излагалъ въ вступительномъ словѣ конечныя цѣли ритмической гимнастики и убѣдительно выяснилъ, что ея значеніе далеко не ограничивается областью пластическо-музыкальнаго искусства. Полная независимость и свобода тѣлодвиженій, подчиненіе ихъ не рефлекторнымъ, а исключительно волевымъ импульсамъ, приспособленнымъ къ ритму той или другой музыки—вотъ, цѣль далькروزовской гимнастики, цѣль существующая, такъ сказать, „an und für sich“, безъ всякаго отношенія къ какому бы то ни было искусству.

Достижимые и достигнутые методомъ Далькроза результаты музыкально-ритмическаго воспитанія поразительны. Огромное значеніе этого метода для элементарнаго музыкальнаго обученія вѣтъ всякаго сомнѣнія. Далекій путь отдѣляетъ внутреннее ритмическое чутье само по себѣ отъ возможности правильнаго вѣдшаго выявленія его. Ученики Далькроза пробѣгаютъ этотъ путь, буквально, въ какихъ-то сапогахъ-скороходахъ. Становится даже завидно, когда смотришь, съ какой легкостью и опредѣленностью какой-нибудь шестилѣтній карапузикъ выражаетъ своими тѣлодвиженіями самые разнообразныя и запутанныя ритмы. Безъ малѣйшей запинки внутреннее ритмическое чутье улавливаетъ ритмъ импровизированной на роялѣ музыки и моментально же воспринимаетъ ухомъ ритмы передаются движеніями рукъ и ногъ. При этомъ легко и свободно разрѣшаются ритмическія проблемы, могущія показаться головоломными любому музыканту-теоретику: ноги маршируютъ три четверти, одновременно руки отбиваютъ тактъ въ четыре четверти, на команду „hor“ руки и ноги мѣняются ролями, въ отдѣльныхъ тактахъ вставляются лишнія четверти, при командѣ четверти дробятся на осьмушки и тріолы, или замедляются до размѣра половинныхъ нотъ; ученики изобрѣтаютъ и сейчасъ же изображаютъ своими движеніями иногда довольно оригинальные ритмическіе рисунки въ предложенномъ учителемъ размѣрѣ. Все это производилось дѣтьми въ возрастѣ отъ 6—14 лѣтъ, учениками и ученицами московскаго института ритмической гимнастики г-жи Гейманъ-Александровой, притомъ производилось, какъ бы, шутя, безъ малѣйшаго напряженія. Очевидно ритмическая гимнастика доставляетъ самымъ дѣтямъ огромное удовольствие, давая имъ возможность свободно и легко двигаться и питая вмѣстѣ съ тѣмъ дѣтское воображеніе и изобрѣтательность.

Послѣ этого отъ ученицъ самого Жака Далькроза можно было ожидать настоящихъ чудесъ. И, дѣйствительно, надежды не были обмануты. Эти шесть стройныхъ дѣвицъ достигли такой

виртуозности въ проявленіяхъ своего ритмическаго чутья, что при ихъ „демонстраціи“ трудно повѣрить собственнымъ глазамъ и ушамъ. Приведу одинъ только примѣръ: Далькрозъ импровизируетъ на роялѣ мелодію въ восемь тактовъ. Его ученицы въ точности запоминаютъ ритмическій рисунокъ сыгранной мелодіи, и, пока онъ импровизируетъ слѣдующіе восемь тактовъ, онѣ воспроизводятъ движеніями рукъ и ногъ первые, и такъ далѣе съ граціей—въ полномъ смыслѣ слова—до безконечности. Между звуками рояля и тѣлодвиженіями ученицъ устанавливается строгій—притомъ импровизированный—канонъ. Нельзя не поразиться такимъ совершенствомъ ритмической памяти и независимостью тѣлодвиженій отъ ритмическихъ рефлексовъ.

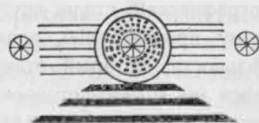
Не менѣе удивительно развитіе внутреннего слуха, достигаемое при помощи метода Далькроза. Ученицы его съ легкостью продѣлываютъ такіе упражненія такъ называемаго „сольфеджіо“, которыя доступны собственно только музыкантамъ, обладающимъ абсолютнымъ слухомъ. Такъ какъ ученицы Далькроза завѣдомо не обладаютъ этой способностью, то опять-таки приходится только поражаться педагогическому генію ихъ учителя.

Послѣ всего видѣннаго и слышаннаго на сеансѣ далькروزовской ритмической гимнастики въ Художественномъ театрѣ, нельзя не согласиться, что система его—настоящая благодать для общей и специально-музыкальной педагогики. Можно только завидовать тѣмъ преподавателямъ, въ руки которыхъ попадетъ такой идеально подготовленный матеріалъ.

Что же касается примѣненія далькروزовскаго метода для достиженія чисто художественныхъ цѣлей, выражаясь точнѣе: какое значеніе эта система приобрететъ въ области музыкально-пластическаго искусства, то вопросъ объ этомъ покаместъ долженъ остаться открытымъ. Далькрозъ и его ученицы, правда, старались дать понятіе о ритмическо-пластическомъ исполненіи нѣкоторыхъ музыкальных пьесъ (Баха, Шопена, Рахманинова, Р. Штрауса) по системѣ Далькроза, но въ этой части сеансъ оказался мало убѣдительнымъ. Но эта неубѣдительность вытекала не изъ самаго принципа, а изъ примѣненія его именно въ этомъ частномъ случаѣ. Причина понятна... Ученицы Далькроза не артистки-танцовщицы и не претендуютъ быть таковыми. Ихъ исполненіямъ поэтому не хватало необходимаго для всякаго „художества“ элемента субъективнаго переживанія. Что онѣ дали и могли только дать—это примитивъ, это—намекъ на то, что сулитъ настоящему таланту примѣненіе далькروزовскаго метода въ области пластическаго искусства.

Многими музыкантами устно и печатно высказывалось мнѣніе, что пластическія изображенія далькروزовскихъ ученицъ собственно ничѣмъ не отличались отъ мимопластики Айседоры Дунканъ. Такое сужденіе доказываетъ только, что именно суть далькروزовской системы осталась непонятою. Съ танцами Дунканъ и всѣхъ ея многочисленныхъ подражательницъ ритмическія движенія подъ музыку далькروزовскихъ ученицъ принципиально не имѣютъ ничего общаго. Тамъ на первомъ планѣ пластическое изображеніе внутреннихъ переживаній, возбужденныхъ музыкой; здѣсь—только, если можно такъ выразиться, пластическая зарисовка ритмической линіи мелодіи. Для выраженія психологической стороны музыки далькروزовская система покаместъ не годится, по той весьма простой причинѣ, что существующая музыка сама для этого не пригодна. Какіе художественные результаты достижимы при помощи далькروزовской системы, объ этомъ мы будемъ судить только тогда, когда будетъ ритмично-пластично исполнена музыка, специально для этого написанная. Пока такая музыка имѣется только въ подчасъ талантливыхъ импровизаціяхъ самого Далькроза и его ученицъ.

Риземанъ.



МОСКОВСКИЙ БАЛЕТЪ

„Корсаръ“.

Нелегко подойти къ новому труду г. Горскаго отрѣшившись отъ воспоминаній о старомъ „Корсарѣ“, въ томъ видѣ, въ какомъ онъ шелъ, на памяти у насъ всѣхъ, еще лѣтъ 8—9 тому назадъ. „Корсаръ“ занимаетъ настолько опредѣленное мѣсто въ исторіи балета въ Россіи и на Западѣ, такъ прочно держался на балетныхъ сценахъ въ теченіе почти полувѣка, что онъ успѣлъ выработать свои „традиціи“, забыть и пренебречь которыми трудно. Правда отъ стараго „Корсара“ въ новой постановкѣ почти не осталось ничего, кромѣ голаго остова сюжета: все, начиная, отъ мельчайшихъ подробностей хореографическаго стиля и кончая музыкой, измѣнено, переделано до неузнаваемости. Поскольку дозволительно такъ обращаться съ художественнымъ произведеніемъ — мы тутъ разбирать не станемъ; личное же наше мнѣніе — при возобновленіи старыхъ балетовъ необходимо строго придерживаться стиля не только виѣшняго, той эпохи, въ которой произведеніе было создано, но и во всѣхъ подробностяхъ стараться воскресить и его хореографическій стиль. И тутъ возникаетъ вопросъ чисто принципиальный: отдавая должное новаторскимъ стремленіямъ и новымъ начинаніямъ нашихъ талантливыхъ балетмейстеровъ гг. Горскаго и Фокина, признавая за ними огромныя заслуги въ дѣлѣ возрожденія балета, мы въ то же время считаемъ, что нельзя сводить на нѣтъ старый „классическій“ балетъ, имѣющій за собой почти два столѣтія блестящихъ достиженій. Намъ могутъ возразить, что классическій балетъ вырождается въ „вампку“, и это совершенно справедливо. Но тутъ-то и нужна творческая работа новаго балетмейстера, который очистилъ бы старый балетъ отъ плевеловъ безсмыслицы и никому не нужной излишней технической виртуозности, и показалъ бы намъ классическія произведенія такими, какими они должны были быть, какими они были въ концѣ XVIII-го и въ началѣ XIX-го вѣковъ. Къ сожалѣнію въ дѣятельности г. Горскаго мы видимъ только полное отрицаніе стараго балета, очень замѣтное пренебреженіе къ классическому танцу параллельно съ сильнымъ тяготѣніемъ къ характерному и новому „дунканизированному“, и ни одной попытки (если не считать частичной, въ „Жизели“) воскрешенія старой хореографіи, въ ея настоящемъ, а не выродившемся видѣ. Всецѣло ли здѣсь вина г. Горскаго? Думается нѣтъ; насколько намъ выясняется духъ творчества г. Горскаго, — онъ не чувствуетъ въ себѣ призванія къ классическому танцу, лишень дара его. И если на московской образцовой балетной сценѣ классическій танецъ клонится къ упадку, вымираетъ, то сѣтовать надо не столько на г. Горскаго, сколько на дирекцію Императорскихъ театровъ, не заботящуюся о томъ, чтобы на ряду со стремленіями къ полному перерожденію балета, нѣтъ въ Москвѣ другого балетмейстера, который бы всѣ свои силы и дарованія посвятилъ возрожденію „классическаго“, „тюниковаго“ балета, стильнаго, выдержаннаго, балета временъ Тальони, Фанни Эльслеръ, Гризи. И не нужно быть консерваторомъ, реакціонеромъ, чтобы требовать для „классическаго“, „бѣлаго“, балета самостоятельнаго, автономнаго существованія на ряду съ новымъ „стильно-бытовымъ“, который теперь начинаетъ занимать первенствующее мѣсто на нашей сценѣ („Саламбо“, „Корсаръ“ въ Москвѣ, почти всѣ постановки Фокина у Дягилева и въ Петербургѣ).

Если забыть, что „Корсаръ“ балетъ пятидесятилѣтній, — что какъ мы указали выше не трудно — и принять его, какъ произведеніе новой хореографіи, то приходится, отрѣшаясь отъ всякой предубѣжденности и не нужной односторонности, отдать дань восторга и восхищенія г. Горскому.

Въ „Корсарѣ“ г. Горскій, кромѣ ряда виѣшнихъ нововведеній, проведенныхъ имъ и въ прежнихъ постановкахъ, сумѣлъ дать основной хореографическій стиль, внутренній хореографическій рисунокъ всему произведенію, вдохнуть въ него тотъ духъ единства и цѣльности, который отличаетъ настоящее созданіе искусства. Здѣсь мы должны оговориться, что мы совершенно исключаемъ вопросъ о музыкѣ — это самое слабое мѣсто во всей постановкѣ. Винигреть изъ десяти композиторовъ, ничѣмъ

другъ съ другомъ не связанныхъ, не имѣющихъ ничего общаго въ своемъ творествѣ (напр. Пуни и Шопенъ, Гольдмаркъ и Чайковскій, Адамъ и Григъ и т. д.), едва ли художественно цѣлнѣе стряпни разныхъ спеціальныхъ „композиторовъ балетной музыки“. Тутъ двухъ мнѣній быть не можетъ. И полнаго возрожденія балета мы не дождемся, пока у насъ каждый балетъ не явится плодомъ полнаго сліянія музыки, живописи и хореографіи, совместнаго творчества композитора, художника и балетмейстера. Въ „Корсарѣ“ гг. Горскимъ и Коровинымъ данъ образецъ такой частичной совместной работы и получасмый результатъ уже громаденъ. Такой цѣльности зрительныхъ впечатлѣній, такой гармоніи человѣческихъ тѣлъ и красокъ, такого сліянія линій движеній съ линіями декорацій давно въ балетѣ мы не получали.

Возвращаясь къ труду г. Горскаго, первымъ дѣломъ, конечно, нужно отмѣтить реформы чисто виѣшняго, напр., въ области костюма. Уже въ „Саламбо“, г. Горскій, къ ужасу закоренѣлыхъ балетомановъ, отмѣнилъ не только традиціонныя „пачки“ (тарлатановыя коротенькія юбочки), но и танцевальныя туфли, замѣнивъ ихъ сандалями. Нѣтъ ни одной „пачки“ и въ „Корсарѣ“, хотя туфли остались. Почти всѣ костюмы выдержаны въ строго бытовыхъ, болѣе или менѣе исторически вѣрныхъ очертаніяхъ. Единственное исключеніе костюмы Медоры — г-жи Гельцеръ, являющіяся рѣзкимъ дисгармонирующимъ пятномъ во всей постановкѣ. Рабыня-гречанка, обитательница одного изъ острововъ Архипелага въ началѣ XIX вѣка, все время разгуливаетъ въ какихъ-то древне-греческихъ хитонахъ, въ стилѣ „босоножекъ“, да еще раскрашенныхъ въ самомъ безвкусномъ ультра-модернистскомъ „стилѣ“, напоминающая дешевыя „декадентскія“ открытки. И не знаешь, кого здѣсь винить. На афишѣ значится,

„КОРСАРЪ“—ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.



В. Д. Тихомировъ—Конрадъ.

Каррик. Дева.

Репродукц. воспрещ.

что костюмы—по рисункам гг. Коровина и Дьячкова, но не хочется вѣрить, чтобы художники могли допустить такую безвкусицу.

Параллельно съ выдержанностью виѣшняго стиля въ костюмахъ, нужно отмѣтить и выдержанность въ прическахъ, гримахъ и головныхъ уборахъ. И это—отрадное явленіе. А то ужъ въ балетѣ за послѣдніе годы укоренилось, чтобы всѣ танцовщицы гримировались куколками и появлялись въ прическахъ изъ послѣднихъ №№ парижскихъ модныхъ журналовъ, со всякими бантами и повязками, никогда не считаясь ни съ характеромъ роли, ни съ сюжетомъ произведенія; тоже самое и про украшенія: еще недавно въ „Саламбо“ мы наблюдали танцовщицъ, изображавшихъ закованныхъ рабынь, съ руками унизанными кольцами, въ колье, кулонахъ, серьгахъ, какъ на балу. Въ „Корсарѣ“, по крайней мѣрѣ, на первомъ представленіи этого не было. Да и вообще осмыслено все на сценѣ. Нѣтъ больше обычнаго подпиранія кулисъ кордебалетомъ во время отдѣльных варіацій балерины и танцевъ солистокъ; толпа все время участвуетъ въ дѣйствіи, живетъ. Подробно развить сюжетъ, осмысленно либретто.

Но главная заслуга г. Горскаго въ постановкѣ танцевъ и въ компановкѣ массовыхъ группъ и balabile. Балетмейстеру удалось почти совершенно отойти отъ банальщины, придумать цѣлый рядъ новыхъ сочетаній, дать совершенно новые рисунки. Въ отдѣльных танцахъ много новыхъ позъ, совершенно невиданныхъ комбинацій. Изъ этихъ танцевъ безусловно первое мѣсто по красотѣ и новизнѣ рисунка надо отдать „танцу съ кинжалами“ въ 1 актѣ. Здѣсь г. Горскій съ большимъ вкусомъ сумѣлъ использовать обычные балетные attitudes, скомбинировавъ ихъ такъ, что получился прямо рисунокъ съ греческихъ вазъ. Тѣ же приемы использованы имъ во второмъ танцѣ невольницъ. Настоящемъ шедевромъ хореографическаго искусства является пятая картина „оживленный садъ“, въ которой участвуетъ почти полный кардебалетъ и гдѣ такъ легко было бы сорваться въ обычную банальщину большихъ балетбилэ. Но г. Горскій съ честью справился съ трудной задачей. Вся огромная масса кордебалета превратилась въ одно гармоническое, стройное, цѣлое и передъ зрителемъ, какъ въ калейдоскопѣ, съ безконечнымъ разнообразіемъ, но подчиняясь строгому руководящему закону, развертывается комбинація за комбинаціей, группировка за группировкой, и ни на секунду нѣтъ замѣшательства, нѣтъ бессмысленнаго топтанія на одномъ мѣстѣ. Здѣсь достигнута та полнота и законченность движенія, та общая ритмичность всей картины, которая должны отличать каждое хореографическое произведение. Къ сожалѣнію, г. Горскій не вездѣ сумѣлъ отрѣшиться отъ нѣкоторыхъ традицій и балетныхъ трафаретовъ. Такъ, мѣстами онъ сохранилъ банальную прямую линію въ массовыхъ танцахъ, излишнюю неестественную симметричность въ постановкѣ нѣкоторыхъ группъ, банальное расхожденіе паръ въ нѣкоторыхъ танцахъ: кавалеры направо, дамы—налѣво, или пара—направо, пара—налѣво, какъ въ котильонѣ. Но въ общемъ это недостатки мало замѣтные и навѣрное они будутъ устранены въ будущей постановкѣ г. Горскаго.

Изъ исполнителей, конечно, на первомъ мѣстѣ г-жа Гельцеръ. Говорить о ней, значить повторять всѣмъ извѣстное. И мы не будемъ ее сравнивать съ двумя видными нами прежде исполнительницами „Медоры“: г-жами Рославлевой и Джури. У каждой изъ нихъ свое особое, индивидуальное дарованіе. Г-жа Гельцеръ по Technikѣ и чистотѣ танца, давно заняла мѣсто первой балерины не только въ Москвѣ, но и въ Россіи. И исполненіе ея въ „Корсарѣ“, все что она танцевала стоитъ выше критики. Поэтому трудно отмѣтить, что лучше что слабѣе. Можно только на основаніи личнаго вкуса упомянуть, что намъ особенно понравились варіація на пуантахъ во 2-й картинѣ и ноктюрнъ Шопена въ 5-й; меньше всего—танецъ съ мечами.

Роль невольницы играла г-жа Каралли. И хотя въ постановкѣ г. Горскаго роль эта довольно обезличена, сведена почти исключительно къ мимической, но и здѣсь г-жа Каралли своей обаятельностью, всѣмъ своимъ обликомъ какъ нельзя болѣе на мѣстѣ. Съ чутьемъ настоящей артистки она сумѣла возсоздать плѣнительный, незабываемый образъ, образъ который мерещился Байрону. И невольно глядя на нее вспоминаешь стихи поэта:

... an earthly form with heavenly face...

...with eye so dark and cheek so fair...

With shape of fairy lightness—naked foot

That shines like snow, and falls on earth as mute...

И это было единственное звено, связывавшее балетъ съ поэмой Байрона. И жалъ, что у г-жи Каралли такъ мало было, гдѣ выявить себя, что танцы ея были сведены почти на нѣтъ и поставлены такъ неинтересно. Но и въ томъ, что ей досталось, въ крошечномъ остаткѣ прежняго Danse de l'eventail и въ „танцѣ съ плащомъ“ въ 5-й картинѣ, молодая балерина сумѣла проявить свои безспорныя данныя, свою воздушность и элевацию, ту неземность и легкость, которая ее дѣлала, особенно въ 5-й картинѣ, созданиемъ грезы, „мечтой о раѣ“.

Изъ прочихъ исполнителей прежде всего отмѣтимъ исполнительницъ двухъ танцевъ невольницъ, г-нь: Адамовичъ 2-ую, Девильеръ, Фроманъ, Шелепину 2-ую, внесшихъ въ свое исполненіе такъ много вкуса, темперамента и блестящую технику. Въ „Форбанѣ“, или воинственномъ танцѣ, поочередно выступаютъ г-жи Балашова и Федорова 2-ая. Ни та, ни другая не даютъ той силы и яркости, которой хочется въ этомъ танцѣ, но каждая по своему интересна и своеобразна. Красиваго Конрада даетъ г. Тихоміровъ; Брабанто г—на Сидорова немного опереточенъ; есть строго задуманный рисунокъ роли у г. Рябцева—Еврея, но артистъ, къ сожалѣнію, мѣстами шаржируетъ.

О декорацияхъ Коровина врядъ ли нужно говорить. Это радостный праздникъ для глаза, пиръ красокъ. Эффектна какъ сценической трюкъ послѣдняя картина съ бушующимъ моремъ, огромной фелугой, тонущей на глазахъ у зрителей. Но въ этой картинѣ есть одной большой недостатокъ, прямо недопустимый въ наши дни: благодаря отсутствію въ Большомъ театрѣ сферическаго задника-панорамы, пришлось прибѣгнуть къ отжившимъ свое время кулисамъ и паддугамъ, и половина иллюзій пропадаетъ.

М. Л—о.

АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪѢЗДЪ ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

Съ 27 декабря по 5 января въ залахъ Академіи Художествъ происходили собранія всероссійскаго съѣзда художниковъ, созывъ котораго подготавливался долго и нѣсколько разъ откладывался.

Съѣздъ этотъ слѣдуетъ считать первымъ опытомъ, такъ какъ бывшій 18 лѣтъ тому назадъ съѣздъ художниковъ въ Москвѣ, несмотря на изрядное количество вынесенныхъ имъ важныхъ резолюцій и пожеланій, не

вызывалъ, однако, проведенія ихъ въ жизнь, а также не сдѣлался, подобно настоящему съѣзду, ядромъ, изъ котораго могъ бы вырасти цѣлый рядъ періодическихъ съѣздовъ.

Оглядываясь теперь на работу съѣзда, на ту массу вынесенныхъ имъ резолюцій, чрезвычайно широкихъ по своему размаху, приходится сознаться, что практическое ихъ осуществленіе, врядъ ли, возможно; en masse—это благія пожеланія, которыми вымощенъ адъ. Во всякомъ случаѣ, если даже малая доля ихъ будетъ реализована, то и за нее съѣзду можно сказать спасибо.

На съездъ работало восемь секцій*), при чемъ, зачастую доклады дѣлались одновременно по двумъ секціямъ, а бывали и общія собранія для всего съезда. Наибольше многочисленной и „работоспособной“ оказалась секція: „Художественное воспитаніе въ семьѣ и школѣ и преподаваніе графическихъ искусствъ“. Причину этого слѣдуетъ видѣть въ томъ, что на призывъ организаторнаго комитета откликнулось большое количество учителей рисованія изъ провинціи, что дало поводъ многимъ художникамъ называть съездъ съездомъ учителей рисованія. Это, конечно, преувеличеніе, но, съ другой стороны, несомнѣнно, было очень замѣтно отсутствіе на съездѣ многихъ художниковъ.

Участіе въ работѣ съезда членовъ не художниковъ, а критиковъ, литераторовъ и, вообще, друзей искусства придавало ему особый характеръ большей углубленности въ философскую сторону творчества; и, по правдѣ сказать, наибольше интересными, живыми и, пожалуй, нужными вышли доклады, именно, этихъ членовъ съезда, часто подымавшихъ аудиторію къ вершинамъ человѣческой мысли, будившихъ въ ней интересъ къ психологіи творчества. Ярче всего на съездѣ выяснилась полная неприспособленность нашей художественной среды къ общественнымъ выступленіямъ и къ самой элементарной технике преній; въ случаяхъ замѣшательства и „неразберихи“ выручали съездъ изъ затруднительнаго положенія и выясняли сущность спора, опять-таки, эти „не специалисты“.

Огромный интересъ вызывалъ рядъ докладовъ князя С. М. Волконскаго: „Ритмъ въ исторіи человѣчества“, „Ритмъ въ сценическихъ искусствахъ“, „Сценическая обстановка и человѣкъ“, а также привѣтствіе съезду, сказанное въ день открытія. Останавливаться подробно на этихъ докладахъ не буду, такъ какъ, теоріи, проповѣдуемая авторомъ, въ достаточной степени освѣщены имъ самими на страницахъ „Студіи“. Для художниковъ этотъ анализъ значенія ритма въ искусствѣ несомнѣнно долженъ принести большую пользу, заставивъ задуматься надъ ролью случайнаго въ искусствѣ и ролью гармонично-уравновѣшеннаго, подчиненнаго вѣчнымъ законамъ ритмичности.

Чрезвычайно заинтересовали съездъ декорации Аппія, показанныя докладчикомъ на экранѣ. Онѣ являются попыткой совершеннаго изгнанія писанной, тряпичной декорации и сведенія ихъ къ простѣйшимъ формамъ, гдѣ доминируетъ прямая: лѣстницамъ, колоннамъ, горизонту далекаго моря. Кн. С. М. Волконскій далъ простой и ясный анализъ отношенія писанной декорации къ человѣку и постройки, доказавъ ихъ несліянность, а также враждебность писанной декорации и освѣщенія. Докладчикъ проводитъ ту мысль, что обликъ человѣка опредѣляется свѣтотѣнью, а его поза и движеніе — постройкой. Выясненію сущности теоріи докладчика весьма помогло изслѣдованіе имъ роли въ искусствѣ прямой, которую человѣкъ вводитъ въ природу, какъ коррективъ.

Нѣкоторыя изъ показанныхъ декораций Аппія очень интересны по тому спокойствію линий и простотѣ формъ, которая позволяетъ отдохнуть современной душѣ, уставшей отъ сложности и изощренности ея ощущеній. Именно эта сторона — исканіе новой красоты въ ясной простотѣ и спокойствіи — была очень чутко отмѣчена одной участницей преній. Конечно, композиціи Аппія слѣдуетъ считать первой попыткой, не всюду удачной, и, думается, что для художника можетъ открыться совершенно особая

область творчества въ этомъ направленіи, требующемъ спеціальнаго дара — способности красиво комбинировать простѣйшія, геометрическія формы, мыслить ими.

Считаю, между прочимъ, не лишнимъ отмѣтить здѣсь инцидентъ, вызванный докладомъ кн. С. М. Волконскаго „Ритмъ въ исторіи человѣчества“. Критикъ „Новаго Времени“, художникъ Н. Кравченко, заявилъ, что, хотя такіе доклады и интересны сами по себѣ, но что, молъ, съѣхавшіеся художники проголодались по болѣе насущнымъ матеріальнымъ вопросамъ ихъ быта, вопросамъ художественной техники и проч., чему, по его мнѣнію, слѣдовало бы отвести главное мѣсто на съездѣ. Заявленіе Кравченки встрѣтило слабое сочувствіе и болѣе энергичное неодобреніе, доказавшее, что съездъ проголодался въ духовномъ смыслѣ, можетъ быть, гораздо больше, чѣмъ въ матеріальномъ.

Вопросамъ художественнаго быта на съездѣ, во всякомъ случаѣ, было тоже удѣлено не мало вниманія. Одно изъ общихъ собраній было посвящено докладу графа П. Ю. Сюзора объ организаціи Союза взаимопомощи русскихъ художниковъ. Принципъ благотворительности, какъ, въ существѣ своемъ, унижительно, совершенно исключается; только взаимопомощь въ самыхъ разнообразныхъ формахъ можетъ поддержать членовъ союза въ самое нужное для нихъ время — въ моментъ творчества; тогда какъ теперь помощь, въ лучшихъ случаяхъ, приходитъ къ художнику слишкомъ поздно, когда жизненная борьба надломляла его силы, или же приходитъ къ его семьѣ, когда самъ онъ распростился съ земной юдолюю. Въ Парижѣ, въ одномъ изъ музеевъ, по словамъ графа Сюзора, ему пришлось видѣть трогательный символъ этой безпощадной, жизненной борьбы художника съ бѣдностью. Символъ этотъ — отлитая изъ бронзы статуя безъ руки, работы одного современнаго художника, умершаго съ голода. Когда друзья его пришли къ нему въ мастерскую, то нашли его уже окоченѣвшимъ; тутъ же стояло послѣднее его произведеніе — статуя съ отвалившеюся рукою.

Докладъ этотъ вызвалъ нѣсколько практическихъ предложеній, напр. Н. И. Кульбина объ организаціи союзовъ магазиновъ и мастерскихъ для приготовленія красокъ и прочихъ художественныхъ матеріаловъ, съ цѣлью борьбы съ эксплуатаціей художниковъ фабрикантами, а также предоставленія имъ дѣйствительно пригодныхъ къ дѣлу матеріаловъ, — постоянныхъ выставокъ картинъ и т. д. Для разработокъ деталей проекта организаціи союза съездомъ была выбрана особая комиссія.

Однимъ изъ важнѣйшихъ вопросовъ, поднимавшихся на съездѣ, оказалась русская старина и ея охрана. Вниманіе съезда было нѣсколько разъ занято сообщеніями о состояніи российскихъ памятниковъ искусства и старины, и кульминаціоннаго своего напряженія достигло на одномъ изъ общихъ собраній, посвященномъ недавно внесенному правительствомъ въ законодательныя учрежденія проекту охраны памятниковъ старины.

Докладамъ и преніямъ объ этомъ проектѣ былъ предпосланъ мартирологъ русской старины. На экранѣ аудиторія увидѣла цѣлый рядъ гибнущихъ памятниковъ былой красоты, вернуть которую, конечно, нельзя, но не поддержать — преступленіе. Художникъ Билибинъ показалъ памятники деревяннаго зодчества русскаго сѣвера; В. А. Плотноковъ — каменное церковное зодчество нашего сѣвера и средней полосы Россіи; Г. К. Лукомскій — образцы церковной и гражданской архитектуры болѣе поздней эпохи и А. П. Эйсеръ — гибнущіе храмы и фрески Закавказья.

Печальна была развернувшаяся передъ зрителями картина ужаснаго состоянія поруганной красоты прошлаго и неутѣшительно было затѣмъ выслушать жесточайшую критику изготовленнаго въ глубинѣ канцеляріи проекта охраны памятниковъ старины. Докладчики А. А. Ростиславовъ, Н. П. Кондаковъ (приславшій на съездъ свою за-

*) Секціи эти слѣдующія: 1) Вопросы живописи и исторіи искусства. 2) Художественное воспитаніе въ семьѣ и школѣ и преподаваніе графическихъ искусствъ. 3) Живопись и ея техника. 4) Архитектура и художественный обликъ городовъ. 5) Русская старина и ея охрана. 6) Художественная промышленность и кустарное дѣло. 7) Искусство въ театрѣ и 8) общіе вопросы.

писку), гр. Сюзоръ и др. не оставили, что называется, камня на камнѣ отъ проекта. Не говоря о смѣхотворной мизерности предположенной къ ежегодному отпуску суммы, сама организация проектируемаго органа, къ участию въ которомъ призвано слишкомъ малое количество компетентныхъ въ искусствѣ художественныхъ и научныхъ силъ, — совершенно не гарантируетъ мало-мальски дѣйствительной защиты остатковъ старины.

Общее собраніе единогласно признало обсуждавшійся правительственный проектъ негоднымъ и постановило обратиться, какъ въ министерство, такъ и въ законодательныя учрежденія съ просьбой вернуть проектъ обратно, съ цѣлью совершенной его переработки при широкомъ участіи художниковъ и ученыхъ.

Всеволодъ Воиновъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

ПО ПОВОДУ ВСЕРОССИЙСКАГО СЪѢЗДА ХУДОЖНИКОВЪ.

Въ № 2 отъ 13 января с. г. петербургскаго журнала „Запросы жизни“ скульпторъ Илья Гинцбургъ высказываетъ интересныя мысли по поводу докладовъ И. Е. Рѣпина и А. Н. Бенуа объ реорганизациі Академіи художествъ. Приводимъ замѣтку г. Гинцбурга въ извлеченіи.

Эти два доклада имѣютъ значеніе не только для художниковъ, но и для всего общества. Ими косвенно затронуты тѣ взгляды на искусство, которые въ послѣднее время занимаютъ общество, волнуютъ его. Представитель реального направленія, популярнѣйшій художникъ И. Е. Рѣпинъ, такъ же какъ и представитель модернизма, популярный критикъ А. Н. Бенуа сошлись въ томъ, что Академія должна быть нѣчто въ родѣ „солнца“, лучи котораго проникаютъ повсюду, но что Академія, таковая, какая она теперь, не популярна, не удовлетворяетъ художниковъ, а по отношенію къ искусству она не въ состояніи сдѣлать то, что она можетъ и должна сдѣлать. Расходятся эти два представителя разныхъ міровоззрѣній и разныхъ эпохъ въ томъ, что именно надо дѣлать, чтобы Академія могла стать на высоту своего положенія. И. Е. Рѣпинъ совѣтуетъ привлечь новыя молодыя силы, которыя внесутъ новую, свѣжую струю въ жизнь Академіи. Эти новыя силы—профессора—должны быть выбраны будущими съездами художниковъ, которые будутъ сзываться черезъ каждые два года.

Идея создать новую, свободную Академію на началахъ „всеобщей подачи голосовъ“ очень благородна, но совершенно утопична, ибо Рѣпинъ самъ создаетъ, что по существу Академія бюрократична; ея „конституционность“ сомнительна; хотя она и призвана служить свободнымъ художествамъ, но она не могла даже отстоять свободу преподаванія, ввести въ прошломъ году процентную норму для евреевъ. Неутопичнымъ является рѣшеніе академическаго вопроса А. Н. Бенуа, хотя онъ самъ называетъ его утопіей. По его мнѣнію, плохое состояніе Академіи объясняется негоднымъ составомъ профессоровъ; стоитъ только переимѣнить весь составъ Академіи, какъ все пойдетъ къ лучшему и Академія начнетъ функционировать на славу. Надо только призвать въ Академію тѣхъ людей, которые уже отрекомендовали себя въ послѣднее десятилѣтіе, т. е. модернистовъ. А. Н. Бенуа перечисляетъ заслуги этихъ людей и дѣлаетъ выводъ, что только они способны ввести искусство въ новое русло. По моему, нѣтъ ничего утопичнаго въ этомъ предложеніи. Очень возможно ввести „новый курсъ“ въ Академію; вѣдь вступили же 20 лѣтъ тому назадъ передвижники въ Академію, внеся туда свои принципы, свои взгляды на искусство. Вопросъ только, принесетъ ли вступленіе въ Академію модернистовъ пользу, да хорошо ли это будетъ для самихъ модернистовъ? Странно, А. Н. Бенуа, какъ историкъ, обладающій эрудиціей по части исторіи возникновенія и развитія направленій въ искусствѣ, придаетъ такое большое значеніе вступленію модернистовъ въ Академію. Ему хорошо извѣстно, что какъ модернизмъ, такъ и „передвижничество“ создали себѣ популярность, пустили глубоки корни въ сферѣ академическихъ вліяній, скорѣе даже вопреки Академіи и успѣхомъ своимъ обязаны частному почину. Ему извѣстно, что передвижники, войдя въ Академію, ослабили себя и не подняли искусства въ Академіи. Ему извѣстно, что все то новое, что дѣлается на Западѣ, что выросло и достигло значительныхъ размѣровъ процвѣтанія, происходитъ безъ содѣйствія и безъ помощи официальныхъ Академій. Не можетъ и

быть, чтобы А. Н. Бенуа, считая, что модернизмъ ослабѣваетъ и чтобы усилить его вліяніе, совѣтуетъ ей прибѣгать къ поддержкѣ со стороны власти и денежныхъ средствъ. Вѣрнѣе то, что А. Н. Бенуа, говоря о вступленіи модернистовъ въ Академію, мечтаетъ о министерствѣ изящныхъ искусствъ (объ этомъ было предложеніе на съѣздѣ) и вѣрить въ то, что официальное учрежденіе можетъ и должно вѣдать всѣми свободными искусствами страны и что ради этого слѣдуетъ въ Академію собрать всѣ лучшія силы и снабдить ее самыми широкими полномочіями. „Министерство Двора,—писалъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ А. Н. Бенуа въ „Рѣчи“,—и есть учрежденіе вообще вѣдующее эстетической стороной государства. Самыя понятія о „дворѣ“, о „дворцѣ“, объ ореолѣ, объ его орнатѣ—понятія вполне (и даже исключительно) эстетическаго характера“. Взгляды на Академію, какъ на насадителя и единственнаго руководителя искусства, устарѣлы. Въ дѣйствительности же искусство давно уже вышло изъ рамокъ официальной Академіи. На Западѣ всѣ заботы и попеченія, всѣ щедрія поощренія государства мало поднимаютъ престижъ и значеніе искусства. Искусство стремится къ тому, чтобы сдѣлаться всенароднымъ и свободнымъ. Только возвратомъ къ старымъ идеаламъ аристократизма можно объяснить стремленіе возсоздать центръ для завѣдыванія искусствомъ. Наша Академія, какъ и всѣ Академіи, исполняла и исполняетъ свою роль и свою миссію, пока она держалась и держится опредѣленныхъ рамокъ школы, и негодности Академіи, о которой теперь такъ говорятъ, происходитъ не отъ того, что профессора мало и плохо учатъ, а отъ того, что на нихъ наложени столько обязанностей и функций, которыхъ они не въ состояніи и не должны выполнять. Не виноваты же теперь профессора, что, сидя въ Академіи, они должны еще заботиться и о памятникахъ въ далекихъ, неизвѣстныхъ имъ окраинахъ Россіи, о посылкѣ учителей рисованія въ мѣста, имъ чуждыя, и присуждать Куинджевскія и др. преміи. Пришлось профессорамъ заняться политикой: въ этомъ году они обратились съ ходатайствомъ къ президенту Академіи о принятіи въ ученики способнаго еврея, не имѣющаго права учиться, въ силу своего происхожденія.

Не увеличеніе прерогативъ Академіи, не сосредоточиваніе всего дѣла искусства въ рукахъ той или другой группы лицъ можетъ поднять искусство. Въ богатой, обширнѣйшей странѣ, разнородной и разнохарактерной по природѣ, должно быть множество источниковъ для развитія вкуса и пониманія красоты. Лучшія условія жизни создадутъ и расширятъ искусство, но пока необходимо основать на мѣстахъ побольше школъ художественной грамотности. А таланты? Если они въ странѣ рождаются, они мало нуждаются въ попеченіи и заботѣ Академіи, а если ихъ нѣтъ, то никакая группа профессоровъ не можетъ вызвать ихъ.



„КАЖДЫЙ“ *).

(Пьеса Гуго фонъ-Гофманстала въ циркѣ Шумана, двѣ картины которой зарисованы нашимъ Берлинскимъ сотрудникомъ худ. Ивановымъ).

Въ прологѣ возмущенный испорченностью человечества Богъ велитъ призвать къ себѣ „Каждого“ съ книгой счетовъ. „Каждый“—равнодушный къ людскимъ бѣдствіямъ, утопающій въ довольствѣ, справляетъ шумный пиръ. Смутныя и тяжелыя предчувствія овладѣваютъ, однако, имъ. Появляется „Смерть“. „Каждый“ проситъ отсрочки, чтобы найти спутника и „Смерть“ соглашается. Всѣ отказываются. „Добрыя дѣла“ слишкомъ ничтожны. Полный отчаянія онъ прибѣгаетъ къ „Вѣрѣ“. Его раскаяніе и молитва услышаны. Появляется монахъ и старанія „Чорта“ утащить „Каждого“ съ собой, оканчиваются неудачей.



ЗА РУБЕЖОМЪ.

АЙСИДОРА ДУНКАНЪ.

(Письмо изъ Парижа).

Въ Парижѣ прошли „утра“ Айсидоры Дунканъ. Какъ многимъ это имя знакомо только по наслышку, какъ много людей никогда ея не увидятъ! Айсидоръ Дунканъ было суждено вступить на тѣ высоты человѣческаго творчества, гдѣ человѣческое соединяется съ божественнымъ, гдѣ творецъ, близкій познанію истины, освобождаетъ нашу душу отъ сомнѣній, сообщаетъ намъ восторги чистой радости.

* Подробное изложеніе см. № 11 „Студіи“.



Дунканъ.

Искусство Айсидоры Дунканъ есть рядъ глубокихъ и всеобъемлющихъ художественныхъ откровений. Все, что можетъ дать гениально-одаренная натура—силу ума, глубину чувствований, напряженность воли, все это сочеталось въ ея синтетическомъ искусствѣ. Нѣтъ лица, нѣтъ деталей тѣла—остается впечатлѣніе божественно прекрасныхъ, чистыхъ линий, простыхъ въ ихъ всеобъемлющей сложности и логически необходимыхъ. Матеріальное и психическое сливаются въ одномъ переживаніи тамъ, гдѣ въ безсиліи остановились бы слова и жесты.

Всему случайному, всему, что не возвысилось надъ уровнемъ минуты, въ этомъ искусствѣ нѣтъ мѣста. Искусство достигаетъ здѣсь той ступени, когда оно становится торжествомъ челоуѣческаго духа въ его высшемъ проявленіи.

Лучшимъ свидѣтельствомъ глубины творческихъ переживаній Дунканъ являются ея собственные слова: „...Танецъ не есть только искусство; онъ—основа міропониманія... Въ танцахъ я ищу постоянное, всеобщее единство формы и движеній... Я ищу ритмическое единство, живущее во всѣхъ явленіяхъ природы...“

Вотъ, гдѣ пропасть между чудомъ, творимымъ ею, и внѣшней условной красотой „мэтровъ“ балетнаго искусства. Она—живая, совершенная природа, они—лишь одаренные „жрецы“ искусства.

Роденъ, быть можетъ, наиболѣе авторитетный художественный судья нашей эпохи, пишетъ про нее: „...Отъ природы почерпнула она ту силу, которой имя—не талантъ, но гений... Въ ея танцѣ объединена вся жизнь... Это—полное и всемогущее искусство...“

И довольно посмотрѣть стоику Родена или рисунки Сегонзака, такъ полно и гармонично изобразившаго внутренній ритмъ, одушевляющій искусство Дунканъ, чтобы понять его всеобъемлющій характеръ.

Вмѣстѣ съ Дунканъ выступалъ большой артистъ Мунэ Сюлли, снискавшій себѣ славу возсозданіемъ типовъ античнаго характера. Но его искусство было такимъ блѣднымъ, условнымъ, маленькимъ рядомъ съ общечелоуѣческой правдою Дунканъ. Никогда, быть-можетъ, его декламаторскій пафосъ не звучалъ такъ фальшиво, оскорбительно, какъ этотъ разъ. Онъ исполнялъ свой сольный номеръ, подобно флейтѣ и тенору, въ „Орфеѣ“

Глюка. Но Дунканъ ни на одно мгновеніе не дѣлалась „солисткой“—ни, когда она одна изображала Саифскій танецъ, ни, когда она танцевала „Вакханалію“.

И такъ могущественно было дѣйствіе ея синтетическаго искусства, что, думаю, самыя тяжелыя мѣщанскія сердца, теряя педантизмъ и важность, дрожали одною радостью со всѣми. Я никогда не былъ свидѣтелемъ такого энтузіазма, такихъ восторговъ, какъ на этихъ „утрахъ“. И, конечно, прежде всего они были праздникомъ художественнаго міра.

Что было лучшимъ въ переживаніяхъ Дунканъ? Съ невѣроятной силой, и казалось, съ одинаковымъ подъемомъ вдохновенія она интерпретировала Глюка, и Генделя, Шуберта и Вагнера. Но и въ самомъ совершенномъ творчествѣ можно отобрать жемчужины. И это не были моменты грусти, скорби, гдѣ она обаятельно прекрасна. Вершинъ ея гений достигалъ, когда она творила радость; когда въ экстазѣ, вся въ улыбкѣ, она неслась впередъ—чистая, легкая, прекрасная...

Алексѣй Боровой.



PRO DOMO SUO.

(Отвѣтъ г-ну Левенсону).

Въ одномъ изъ №№ „Русской Художественной Лѣтописи“ г. Андрей Левенсонъ, пишущій тоже о балетѣ, узрѣлъ въ моей статьѣ о „Жизели“ („Студія“ № 5) мысли и фактическія данныя совпадающія съ его „скромными сужденіями“ (№ 15 „Р. Х. Л.“).

Въ доказательство г. Левенсонъ повиыдергалъ изъ цѣлыхъ періодовъ и абзацовъ по 2—3 слова, сопоставилъ ихъ параллельно и готовъ ужъ обвинять меня въ плагиатѣ. Охотно уступаю право г. Левенсону на его „скромныя сужденія“ и „впечатлѣнія“, если онъ сумѣетъ мнѣ доказать ихъ оригинальность и самобытность, что эти сужденія не были никогда высказаны раньше, и что фактическія указанія, приведенныя мною и г. Левенсономъ, не совпадаютъ съ дѣйствительностью, а изобрѣтены самимъ г. Левенсономъ.

Мы оба писали о „Жизели“, о балетѣ, идущемъ много лѣтъ на сценахъ Москвы и Петербурга. Балетъ этотъ написанъ на либретто Теофіля Готье, и стоитъ только ознакомиться съ сюжетомъ, чтобы сразу понять, кѣмъ былъ вдохновленъ авторъ. Это первое, смущающее г. Левенсона совпаденіе. Второе совпаденіе нашихъ „сужденій“ это утвержденіе, что въ „Жизели“ дѣйствіе несложно и основано на смѣнѣ конкретнаго и ирреальнаго. Опять отсылаю къ сюжету „Жизели“: первая картина происходитъ въ обстановкѣ и условіяхъ конкретной дѣйствительности, здѣсь дѣйствующія лица—всѣ живыя, реальныя; вторая картина—среди тѣней, „виллисъ“. При всемъ желаніи не могу въ угоду г. Левенсону, только потому, что это фактическое утвержденіе совпадаетъ съ его „впечатлѣніемъ“, отказаться отъ мысли, что дѣйствіе „Жизели“ несложно, и что здѣсь налицо смѣна двухъ началъ реальнаго и ирреальнаго. Дальше г. Левенсонъ пишетъ, что послѣдній актъ лишенъ пантомимы, я пишу, что онъ лишенъ мимодрамы, причемъ мы оба указываемъ на преобладаніе въ немъ танцевъ въ противоположность первому акту, гдѣ первенствуетъ мимическая сторона. Отсылаю къ самому произведенію, а если этого мало, могу сообщить г. Левенсону, что „оригинальное сужденіе“ его было уже ранѣе высказано г. Плещеевымъ (см. книгу „Нашъ балетъ“, изданіе 1899 г.) и г. Свѣтловымъ (см. книгу „Терпсихора“ 1906 г.), почти въ тѣхъ же выраженіяхъ. Что касается третьяго „совпаденія“ въ фразѣ, касающейся рефлексивнаго повторенія балериной танца подъ замедленную репризу лейтмотива вальса, то и тутъ, при всемъ желаніи, нельзя высказать иного сужденія, иначе опять было бы неправильно понято произведеніе.

Г. Левенсонъ утверждаетъ, что у меня совпадаютъ съ нимъ „впечатлѣнія“ и „сужденія“, но было ли въ указанныхъ имъ совпаденіяхъ хоть одно „впечатлѣніе“, или одно „сужденіе“? Вѣдь, въ такомъ случаѣ можно пойти и еще дальше, и заявить, что у него заимствуютъ и такія „сужденія“ и „впечатлѣнія“, какъ указанія, что „Жизель“—балетъ, что въ немъ два акта, что главную роль танцуетъ балерина, и т. д. до безконечности...

Въ заключеніе могу прибавить только то, что въ статьѣ о „Жизели“ г. Левенсона около 150 строкъ, въ моей—столько же, но въ выводахъ и во всемъ, что не касается фактической стороны и построения самой „Жизели“, мы съ г. Левенсономъ не сходимся. Остается спросить, на какомъ основаніи г. Левенсонъ предъ-являетъ авторскія права на такія оригинальныя „сужденія“, какъ

указаніе ряда безспорныхъ, вполнѣ очевидныхъ фактовъ, вродѣ того, что либретто написано Теофілемъ Готье на мотивъ изъ Гейне, на противопоставленіе конкретныхъ и ирреальныхъ основъ въ дѣйствиіи балета, на преобладаніе танца во второй картинѣ и мимики—въ первой, и нельзя ли тутъ усмотрѣть признаки простой развязности или своеобразной *mania grandiosa*?

М. Л—о.



ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ ВЪ № 16.

- Стр. 18. Столб. 1. Напечатано: Обрея и Бердслея. Слѣдуетъ: Обрея Бердслей.
Стр. 19. Столб. 2. Напечатано: Задача любви. Слѣдуетъ: Зигзаги любви.
Стр. 24. Столб. 2. Напечатано: о Блэкѣ. Слѣдуетъ: о Блокѣ.

ХРОНИКА.

МОСКВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

На масленой недѣлѣ предполагаются гастролы Л. В. Собинова. 30-го января—въ „Травіатѣ“ и 2-го февраля—въ „Снѣгурочкѣ“.

— Теноръ Орѣшкевичъ приглашенъ участвовать въ вагнеровскихъ спектакляхъ, которые начнутся съ пятой недѣли великаго поста. Г. Орѣшкевичъ будетъ выступать въ „Золотѣ Рейна“ и „Валькиріяхъ“.

— Со второй недѣли великаго поста начнется обмѣнъ оперныхъ и балетныхъ абонементовъ.

— Съ г-жей Балановской возобновленъ на два года контрактъ.

— Артистъ петербургской оперы г. Лабинскій, поющій въ настоящее время въ Москвѣ, съ будущаго года переводится въ составъ труппы Большого театра.

— Циркулируютъ слухи о томъ, что г-жа Гукваи г. Богдановичъ покидаютъ Большой театръ и переходятъ на службу въ Кіевъ къ Багрову, который предлагаетъ имъ значительно большій окладъ жалованья.

БАЛЕТЪ.

На долю каждаго участвовашаго въ бенефисѣ кордебалета пришлось по 97 к. за спектакль, что составляетъ по 60—150 рублей на человѣка.

Дирекція Императорскихъ театровъ очевидно серьезно озабочена „отливомъ“ наиболѣе способныхъ танцовщицъ и танцовщиковъ за границу и рѣшилась наконецъ подумать немного объ улучшеніи матеріальнаго положенія вторыхъ артистовъ. Какъ мы слышали, цѣлому ряду солистокъ и солистовъ, получившихъ крошечныя прибавки въ 3—5 рублей въ мѣсяцъ въ прошломъ сентябрѣ, теперь будутъ болѣе или менѣе значительно повышены ихъ оклады. Такъ г-жа Фроманъ представлена къ повышенію годичнаго жалованья на 500 р., г-жа Андерсенъ—на 400 р., г-жа Адамовичъ 2-я—на 300 р., г-жа Маклецова—на 200 р., г. Жуковъ—на 300 р.

Предполагавшееся выступленіе г-жи Федоровой 2-й въ заглавной роли въ „Жизели“ въ этомъ сезонѣ не состоится.

Великимъ постомъ предположены въ Москвѣ гастролы петербургской прима-балерины г-жи Ксешинской.

Окончательно рѣшено возобновить въ будущемъ году „Лебединое озеро“.

Солисты московскаго балета г-жи Андерсенъ и Адамовичъ 2-я приглашены на лѣто танцовать въ Лондонъ вмѣстѣ съ г-жей Павловой.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

— Постановка „Герцогини Падуанской“ съ 30-го января перенесена на 1-ое февраля въ виду того, что г-жа Рощина-Инсарова, вслѣдствіе незначительнаго поврежденія ноги, не могла послѣднее время посѣщать репетицій.

— Помимо „Талантовъ и поклонниковъ“ намѣчены къ возобновленію въ концѣ сезона „Провинціалка“ И. С. Тургенева съ г-жей Левинской и г. Климовымъ въ главныхъ роляхъ.

ОПЕРА ЗИМИНА.

— Опубликованъ порядокъ гастрольныхъ спектаклей итальянскихъ пѣвцовъ. — 13-го февраля—„Камо Грядеши“ (Петроній—Баттистини), 14-го—„Сом-

набула“ (Амино—Гальвани, Эльвино—Джорджино), 15-го—„Эрнани“ съ участіемъ Баттистини, 16-го—„Травіата“ съ участіемъ Гальвани, Баттистини и Джорджини и „Паяцы“, 17-го—„Севильскій цирюльникъ“, 18-го—„Баль-маскарадъ“ и 20-го—„Риголетто“ съ участіемъ всѣхъ гастролеровъ.

— Возобновленъ на три года контрактъ съ басомъ г. Сперанскимъ; на такой же срокъ подписано условіе съ вновь принятымъ теноромъ г. Балашовымъ.

— На масленицѣ предстоитъ цѣлый рядъ дебютовъ. Такъ дебютировать будутъ г-жи Гуллеръ (сопрано), Лебедева (меццо-сопрано) и г. Горчаковъ (баритонъ)—всѣ въ „Аидѣ“. Г. Горчаковъ помимо этого выступитъ въ „Травіатѣ“.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Усиленно репетируется „Тургеневскій вечеръ“. Репетиціями „Нахлѣбники“ руководитъ Вл. Ив. Немировичъ-Данченко; „Провинціалкой“ и „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“—К. С. Станиславскій. Декорации и бутафорія по эскизамъ М. Добужинскаго закончены. Первое представленіе предполагается на пятой недѣлѣ поста. Одновременно идетъ и подготовительная работа для предполагаемой въ будущемъ году постановки „Перъ-Гюнта“ Ибсена. Художникомъ К. Рерихомъ уже доставлены эскизы декораций, по которымъ въ настоящее время изготовляются макеты.

Репертуаръ петербургскихъ гастролей болѣе или менѣе выяснился: „Живой трупъ“, „Гамлетъ“, „Тургеневскій вечеръ“, „Братья Карамазовы“, „На днѣ“ и одна изъ чеховскихъ пьесъ. Въ Варшаву и Кіевъ повезутъ „Живой трупъ“, „Братья Карамазовы“, „Дядя Ваня“ и „Вишневый садъ“.

Гордонъ Крэгъ передъ отъѣздомъ въ Лондонъ предложилъ дирекціи Художественнаго театра поставить въ ближайшемъ будущемъ пантомиму. Либретто для котораго долженъ написать ирландскій поэтъ Уейтсъ, а музыку—Скрябинъ или Рахманиновъ. Дирекція отложила рѣшеніе этого вопроса до середины поста.

Изъ труппы Художественнаго театра выбываетъ молодой артистъ г. Баровъ, подписавшій къ Синельникову.

ОБЩАЯ ХРОНИКА.

— Въ Введенскомъ народномъ домѣ спектаклей въ теченіе Великаго поста не будетъ и они возобновятся лишь со втораго дня Пасхи. На этомъ настаивалъ А. Бахрушинъ съ цѣлью дать отдыхъ труппѣ.

— 2 февраля въ Благородномъ собраніи состоится концертъ А. Д. Вьяльцевоу, въ которомъ примутъ участіе петербургскій балетъ и балалаечникъ Трояновскій.

— Устроенный 22 января М. Н. Ермоловой концертный вечеръ (въ Литературно-Художественномъ кружкѣ) въ пользу голодающихъ прошелъ съ большимъ художественнымъ и матеріальнымъ успѣхомъ. Бурными овациями была встрѣчена М. Н. Ермолова, прочитавшая „Будду“, „Алешу Поповича“ и „Противъ теченія“. Успѣхъ г-жи Ермоловой дѣлили г-жи Нежданова и Рощина-Инсарова.

— Опубликованъ отчетъ о концертѣ, даннымъ г. Баклановымъ въ пользу общества пособія нуждающимся студентамъ Московскаго университета. Всего выручено 3.823 р. 35 к., израсходовано 1.579 р. 60 к. Въ пользу общества, такимъ образомъ, очистилось 2.243 р. 75 к.

— Артистомъ Александринскаго театра В. Н. Давыдовымъ ведутся переговоры съ г. Щукинымъ о снятіи „Эрмитажа“ на апрѣль мѣсяцъ для гастрольныхъ спектаклей драматической труппы.

— Для разсмотрѣнія конфликта, произошедшаго, какъ извѣстно, между оркестромъ С. А. Кусевицкаго и дирижеромъ г. Куперомъ сформированъ третейскій судъ. Со стороны оркестра выступаютъ присяжный повѣренный Н. К. Муравьевъ и концертмейстеръ Маринской оперы г. Вальтеръ, со стороны г. Купера—присяжный повѣренный С. К. Авверино и музыкальный критикъ г. Сахаровскій. Суперъ-арбитромъ избранъ А. А. Кизеветтеръ. Къ разсмотрѣнію дѣла будетъ приступлено въ концѣ этого мѣсяца.

— Гастролы К. А. Варламова съ труппой Ильина въ зимнемъ театрѣ „Эрмитажъ“ начнутся 3 мая и продолжатся, какъ мы слышали, до 14.

— 4 февраля въ большомъ залѣ Консерваторіи состоится довольно интереснѣйшій концертъ въ пользу московскаго общества покровительства безпризорнымъ малолѣтнимъ и освобождаемымъ изъ мѣстъ заключенія несовершеннолѣтнимъ преступникамъ. Въ концертѣ примутъ участіе малолѣтняя босоножка Тина Валенъ, исполнительница народныхъ сказокъ и импровизаций О. Е. Озаровская, артисты гг. Бочаровъ, Сперанскій, Эйхенвальдъ и др.

— Съ цѣлью пріобрѣтенія новыхъ оперетокъ г. Щукинъ и режиссеръ Монаховъ уѣзжаютъ постомъ за границу.

— Въ ознаменованіе второй годовщины со дня смерти В. Ф. Коммисаржевской Общество помощи сценическим дѣтелямъ учреждаетъ койку ея имени для неизлѣчимо больныхъ сценическихъ дѣтелей въ одной изъ городскихъ больницъ.

— Намѣчается репертуаръ будущаго сезона оперы г. Зимина. Къ постановкѣ предположены: „Чародѣйка“ и „Юланта“—Чайковского, „Рогнеда“—Сѣрова, „Купецъ Калашниковъ“—Рубинштейна и „Садко“—Римскаго-Корсакова. Иностраннѣй репертуаръ будетъ состоять изъ „Тристана и Изольды“—Вагнера, „Ирисъ“—Массне, „Дочь Запада“ и „Тоска“—Пуччини, „Орелъ“—Нугеса. Постановка „Пелеаса и Мелисанды“—Дебюсси едва ли состоится въ виду отсутствія вращающейся сцены. Г. Зиминѣмъ привлечено много новыхъ и крупныхъ художниковъ. Такъ, эскизы декорацій для „Аскольдовой могилы“ будутъ написаны академикомъ Билибинѣмъ, къ „Рогнедѣ“—Н. К. Рерихомъ.

— Исполнительное собраніе кабаре „Летучей Мыши“, посвященное народнѣмъ на постановку „Гамлета“ въ Художественномъ театрѣ вызвало такой интересъ, что рѣшено повторить его въ третій разъ 31 января. Входъ будетъ открытъ всѣмъ желающимъ, внесшимъ десятирублевую входную плату.

Такая популяризація и демократизація когда-то строго интимнаго кабаре объясняется, какъ говорятъ со словъ Н. Ф. Балиева, задолженностью „Летучей Мыши“.

— Юбилейныя торжества настолько отразились на здоровьѣ Г. Н. Федотовой, что, по категорическому настоянію врачей, постоянно пользующихъ знаменитую артистку, банкетъ, предполагавшійся въ Литературно-Художественномъ кружкѣ 1-го февраля, отменяется.

— Составленіе оперной труппы, предпринятое Д. Х. Южинѣмъ, для организуемаго имъ большого лѣтняго турнѣ по провинціи,—заключено. Въ виду успѣховъ аналогичныхъ турнѣ въ прошломъ, г. Южинъ, какъ мы слышали, предполагаетъ не распускать труппу и на зиму.

— Антрепренеръ гастроллирующей въ „Эрмитажѣ“ малорусской труппы г. Гайдамака предлагаетъ инсценировку для малорусскаго театра оперу д'Альбера—„Въ долину“, идущую съ большимъ успѣхомъ у г. Зимина.

— Концертъ крестьянъ, устроенный г. Пятницкимъ въ Литературно-Художественномъ кружкѣ прошелъ съ крупнымъ успѣхомъ и вызвалъ въ публикѣ большой интересъ. Реализмъ исполненія доходилъ до того, что одна изъ женщинъ, изображавшая невѣсту, расплакалась самымъ настоящимъ образомъ во время обрядовыхъ причитаній. Сильное впечатлѣніе произвело исполненіе былины и духовныхъ пѣсенъ слѣпцами подъ звуки лиры. Концертъ будетъ повторенъ 29 января.

— В. И. Сафоновъ Великимъ постомъ пріѣзжаетъ въ Москву, гдѣ выступитъ 19 февраля совмѣстно съ виолончелистомъ г. Гейнингомъ, какъ пианистъ въ концертѣ. Говорятъ, что этимъ пріѣздомъ намѣрены воспользоваться его почитатели, чтобы отпраздновать исполнившееся 25-лѣтіе его педагогической дѣятельности. Организаторами чествованія называютъ гг. Скрябина, Шора, Гедике, Ипполитова-Иванова.

— 13 февраля въ театрѣ „Эрмитажъ“ начнутся гастролы петербургскаго кабаре „Кривое зеркало“, которая будутъ продолжаться весь Великій постъ. Въ программу включена — „Прекрасныя сабинянки“ Л. Андреева, „Гастролы Рычалова“ — авторовъ знаменитой „Вампуки“, опера И. Сава — „Восточныя сладости“, пьесы Рыжкова, Потемкина и др. Къ постановкѣ предложена также пантомима „Сумурун“.

— Въ воскресенье 29-го января во всѣхъ залахъ Благороднаго собранія состоится концертъ-балъ въ пользу недостаточныхъ слушателей Высшихъ женскихъ курсовъ, въ которомъ примутъ участіе гг. С. Болеста, Козленко-Погожева, Адашевъ, Власовъ, Свободинъ и др., а также солистки школы г-жи Нелидовой. Послѣ концерта-кабаре „Веселый часокъ“ въ исполненіи учениковъ и ученицъ школы А. И. Адашева и лоттерея-аллегри.

— Въ пользу общежитія при эстонскомъ обществѣ въ воскресенье 29 января состоится въ маломъ залѣ Консерваторіи концертъ съ участіемъ пианиста Лемба, пѣвицъ г-жъ Геллатъ-Лемба, Людигъ-Зинкель.

— 3-го февраля въ Благородномъ собраніи состоится единственный концертъ исполнительныхъ русскихъ былины и пѣсенъ М. А. Каринской. Въ концертѣ примутъ участіе: басъ Императорской петербургской оперы В. И. Касторскій, Свободинъ (комическіе рассказы), Ведринская (скрипка) и другіе. Концертъ устраивается въ пользу недостаточныхъ учениковъ коммерческаго училища Паршина и закончится баломъ.

— Сыномъ извѣстнаго скрипача и композитора г. Венявскимъ написана новая опера изъ японской жизни. Либретто написано на французскомъ языкѣ, но уже переведено г. Алексѣевѣмъ на русскій. Опера предложена театру г. Зимина, и ставить ее, въ случаѣ принятія, будетъ, какъ мы слышали, г. Алексѣевъ. Тому же театру предложена другая новая опера—„Тарасъ Бульба“, написанная Тралынымъ.

— 29-го января въ большой аудиторіи Политехническаго музея состоится лекція П. С. Когана—„Гамлетъ въ Художественномъ театрѣ“, о старомъ и новомъ театрѣ вообще.

— Состоявшійся 24-го января въ залахъ Купеческаго клуба вечеръ въ пользу Общества помощи сценическимъ дѣтелямъ привлекъ очень много публики. Изъ исполнителей наибольшій успѣхъ выпалъ на долю артиста Александринскаго театра П. В. Самойлова.

Въ пользу общества очистится, вѣроятно, довольно значительная сумма.

— Гастролы извѣстной малорусской артистки М. К. Занковецкой въ „Эрмитажѣ“ привлекаютъ массу публики.

— Дежурный врачъ при дирекціи Императорскихъ театровъ Ф. И. Ратомскій привлекъ къ уголовной отвѣтственности управляющаго конторой московскихъ Императорскихъ театровъ С. Т. Обухова. Поводомъ къ этому послужило слѣдующее обстоятельство. 24-го октября, 1911 года г. Обуховѣмъ былъ изданъ циркуляръ за № 2103, въ которомъ онъ указываетъ, что дежурные врачи выдаютъ завѣдомо неправильныя удостовѣренія о болѣзни гг. артистамъ, пожелавшимъ почему-либо освободиться отъ какой-либо репетиціи или спектакля, но уже получившимъ предварительно отказъ въ такомъ ходатайствѣ отъ режиссера или завѣдующаго оркестромъ.

„Изъ содержанія упомянутаго распоряженія — говоритъ въ своей жалобѣ докторъ Ратомскій — неминуемо вытекаетъ логическій выводъ, что г. Обуховъ приписываетъ дежурнымъ врачамъ недобросовѣстность исполненія своего долга и нарушеніе святости данной ими служебной присяги, т.-е. дѣянія, противныя правиламъ чести и порочація доброе имя“. (Р. У.).

ПЕТЕРБУРГЪ.

— Гастролы дягилевскаго балета въ Берлинѣ продолжены еще на недѣлю, и потому балерина Т. Карсавина ожидается въ Петербургъ только 31 января.

— Конкурсъ пьесъ, написанныхъ на сюжетъ 1812 года, въ дирекцію Императорскихъ театровъ поступило 50 произведеній, изъ нихъ 32 изъ Москвы. Общее впечатлѣніе отъ присланныхъ къ юбилею пьесъ очень печальное.

— Молодымъ композиторомъ Юл. Келибергомъ напечатана музыка къ мимосценѣ „Ночныя розы“ на текстъ „Пѣсенъ Билитисъ“ Пьера Луиса и къ пантомимѣ С. Горюдецкого „Музыка золотыхъ струнъ“. Обѣ пьесы пойдутъ въ театрѣ „Миниатюръ“.

— По слухамъ, Шаляпинъ приступилъ къ составленію своихъ мемуаровъ.

— Энергичный С. Кусевицкій рѣшилъ создать въ Петербургѣ, по образцу знаменитой лейпцигской библіотеки, бесплатную библіотеку, гдѣ будетъ собрано все выдающееся въ области музыкальныхъ произведеній и литературы о музыкѣ.

— Попечительство о народнѣй трезвости намѣрено выстроить на мѣстѣ стараго деревяннаго театра, въ Таврическомъ саду, новый каменный. Театръ будетъ называться „Народнымъ драматическимъ театромъ“.

— Касса взаимопомощи литераторовъ и ученыхъ устраиваетъ Великимъ постомъ большой благотворительный вечеръ-капустникъ. Намѣчены пьесы-миніатюры: Аверченко, Азова, Бѣляева, Василевскаго, Дымова, О. Л. д'Ора и Теффи. Режиссируютъ гг. Санинъ, Шмидтъ и Озаровскій.

— Вскрѣсью начинаются экзаменаціонныя спектакли третьяго (выпускнаго) курса Императорской драматической школы по классу Ю. Озаровскаго. Въ обширную программу выпускныхъ спектаклей, кромѣ ряда пьесъ Островскаго, Тургенева, Чехова, Шекспира, Мольера, „Страннаго челоуѣка“ Лермонтова и стариннаго репертуара (Шаховской, Загоскинъ, Екатерина II, Сумароковъ), войдутъ также „Саломея“ Уайльда и еще не шедшая въ Россіи великолѣпная драма Тора Гедберга „Гергардъ Гримъ“.

— Въ Михайловскомъ театрѣ при переполненномъ залѣ состоялся вечеръ ритмической гимнастики Жака Далькроза. И въ публикѣ, и во всей серьезной печати методъ Далькроза встрѣтилъ огромный интересъ и живѣйшее сочувствіе.

— Въ театрѣ „Комедія и драма“ готовится новая трехактная пьеса Федора Сологуба „Мечта-побѣдителиница“.

— Нынѣшнимъ постомъ «Невскій фарсъ» замѣняетъ свой обычный репертуаръ чисто комедійнымъ. Во главѣ труппы стоятъ г-жа Карелина-Ранчъ, гг. Діевскій и Смирновъ.

— На почвѣ жестокой конкуренціи между опереточными театрами въ тяжеломъ матеріальномъ положеніи очутился «Зимній Буффъ», прежде бывшій самымъ популярнымъ театромъ этого жанра въ Петербургѣ. Труппѣ не заплачено уже за полтора мѣсяца, назрѣваютъ конфликты и отказы отъ участія въ спектакляхъ, которые въ послѣдніе дни налаживаются съ большимъ трудомъ.

— Въ Петербургъ пріѣзжаетъ извѣстный опереточный композиторъ Францъ Легаръ, который продирѣжируетъ въ театрѣ «Пассажъ» своей новой опереттой «Ева». Новинка идетъ и у «вѣщевъ», и въ «Паласъ-театрѣ».

— П. В. Самойловъ со второй недѣли поста начинаетъ большое турнѣ по провинціи, и посѣтитъ Харьковъ, Вильну, Ростовъ, Екатеринославъ и другіе крупные города. Въ репертуаръ гастролей входятъ: «Гибель Содомы», «Безъ вины виноваты», «Ихъ четверо», «Концертъ», «Весенній потокъ», «Коварство и любовь» и др. Съ артистомъ ѣдутъ: г-жи М. Юрьева, Л. Элли-Потоцкая, Гринева и Чарторижская; гг. Альбовъ, Стефановъ и др.



ПРОВИНЦІЯ.

ОДЕССА.

(Отъ нашего корреспондента).

Музыкальная жизнь Одессы въ ноябрѣ сосредоточилась, главнымъ образомъ, на концертахъ, которыхъ было огромное множество.

И. Р. М. О. (8 ноября) праздновало 25-лѣтній юбилей существованія въ Одессѣ отдѣленія симфоническимъ концертомъ. Оркестръ изъ учениковъ училища этого отдѣленія и немногихъ стороннихъ музыкантовъ подъ управленіемъ нынѣшняго директора училища г. Малишевскаго исполнялъ 5 симфонію Бетховена, отрывки изъ «Кн. Хоэмскаго» Глинки (партію Рахили исполнила оперная артистка г-жа Киселевская) и др. Въ концертѣ участвовала пианистъ Д. Ф. Фонъ-Рессель (концертъ Es-dur Листа) и упомянутая г-жа Киселевская (романсъ „Loreley“ Листа же). Предъявлять большія требованія къ юбилейному концерту нельзя, ибо громадной заслугой г. Малишевскаго является несомнѣнно уже одна возможность публичнаго выступленія съ оркестромъ изъ учениковъ училища, имъ же самимъ созданнымъ.

Г. Фонъ-Рессель отдался теперь всецѣло педагогической дѣятельности, а потому говорить о немъ, какъ о пианистѣ, не приходится. Публики концертъ совершенно не привлекъ; мало привлекаютъ ее также и камерныя собранія, устраиваемыя отдѣленіемъ И. Р. М. О. въ стѣнахъ училища. Между тѣмъ, въ распоряженіи И. Р. М. О. весьма недурной квартетъ, въ составъ котораго входятъ преподаватели училища—г. Безекирскій (1-ая скр.), г. Ступка (2 скр.), г. Перманъ (альт) и г. Брамбилла (виолончель). Очень вредитъ дѣлу безсистемность программы, что безусловно слѣдуетъ поставить въ вину дирекціи; напр., отъ Гайдна дѣлаютъ ничѣмъ не мотивированный скачекъ къ Золотареву, отъ Бетховена—къ Глазунову. Изъ 4 камерныхъ вечеровъ въ истекшемъ полугодіи (27 окт., 3 и 18 ноября, 8 декабря) самымъ интереснымъ и привлечшимъ сравнительно побольше публики былъ послѣдній, посвященный Бетховену и состоявшійся съ участіемъ прекрасной пианистки г-жи Биберъ-Гальперинъ. Къ сожалѣнію, эта талантливая артистка, въ исполненіи которой сочетаются мужская сила и женственная мягкость, у которой большой тонъ и красивая фраза, стала очень рѣдко появляться на эстрадѣ.

На огромный успѣхъ имѣлъ право разсчитывать С. В. Рахманиновъ. Но концертъ композитора-пианиста (25 ноября) не вызвалъ тѣхъ восторговъ, которые направлены были по адресу С. В. въ прошлый его пріѣздъ въ Одессу. Говоря откровенно, послѣднія композиціи Рахманинова, составившія большую часть программы (6 прелюдій ор. 32 и 5 этюдовъ ор. 33), съ ихъ смутными и характерными для творчества С. В. порывами и всплывками энергіи, остались непонятны одесской публикѣ. О проникновенномъ, дышащемъ искренностью чувства, полномъ

романтическаго настроенія и какъ бы желающемъ многое сказать исполненіи С. В. Рахманинова незачѣмъ распространяться; предъ нами несомнѣнно одинъ изъ самыхъ выдающихся современныхъ пианистовъ. Не безъ основанія здѣсь сильно сожалѣютъ, что не пришлось увидѣть С. В. за дирижерскимъ пультомъ въ симфоническомъ концертѣ.

Большимъ успѣхомъ сопровождались оба концерта извѣстнаго пианиста І. Сливинскаго, первый концертъ котораго (31 окт.) былъ посвященъ памяти Листа,—кстати сказать, единственный концертъ, которымъ у насъ ознаменовались листовскіе дни. І. Сливинскій—безусловно громаднѣйшій пианистъ, большой виртуозъ. Цѣннѣйшая черта его исполненія—стремленіе дать осмысленное, продуманное содержаніе произведенія, общую концепцію котораго онъ умѣетъ схватывать и выявлять во вдохновенномъ, нѣсколько декламаторскомъ исполненіи.

Много надежды возлагалось на Лейпцигское тріо въ составѣ профессоръ Юл. Кленгеля (виолонч.), Эф. Вольгандтъ (скрип.) и От. Вайрайхъ (форт.). Каждый отдѣльный участникъ этого рѣдкаго ансамбля представляетъ собой замѣтную самодовлѣющую величину (сильнѣе всѣхъ—Клингелъ, слабѣе—Вайрайхъ), умѣющую, однако, подчинять себя общей цѣли, общей задачѣ. Замѣчательная слитность и красота звука, рѣдкая сыгранность. Къ сожалѣнію, нѣсколько разочаровала программа обоихъ концертовъ (7 и 9 ноября), въ которую вошли исключительно произведенія изъ неизвѣстныхъ Одессѣ, главнымъ образомъ, современныхъ композиторовъ (Max Reger, Georg Schumann, Paul Suon, Wolf-Ferrari). Исполнены были безъ особеннаго успѣха тріо Брамса (C-dur, ор. 87) и Дворжака (Dishku, ор. 90) и соната для виол. и форт. Рахманинова. Одинъ только Рихардъ Штраусъ (Sonate ор. 6 для скрип. и ф.), да отчасти G. Schumann избѣгли общей участи прочихъ №№ программы, и слушались съ извѣстнымъ интересомъ. Вообще же блестящее исполненіе, благодаря уравновѣженности, рисковало впасть въ академическую сухость. Все же пріѣздъ иностранныхъ гостей будетъ памятенъ Одессѣ.

Очень тепло былъ принятъ скрипачъ Брониславъ Губерманъ, давшій два концерта (1 и 4 декабря). Здѣсь цѣнятся и любятъ этотъ громадный талантъ, умѣющий извлекать изъ скрипки звуки рѣдчайшей, чарующей красоты. Техническая сторона исполненія отходитъ на второй планъ, ибо, хотя Губерманъ и является громаднымъ виртуозомъ, техника для него есть только средство для достиженія истинно-художественныхъ задачъ. Жаль только, что въ программу вошли произведенія, которыхъ нельзя причислить къ лучшимъ въ скрипичной литературѣ; въ особенности это можно сказать о программѣ второго концерта.

Совершенно инымъ предсталъ предъ публикой кievскій скрипачъ, претендующій на извѣстность,—Михаилъ Эрденко. Нельзя у него отрицать извѣстныхъ природныхъ данныхъ для виртуоза, но слишкомъ у него поверхностное отношеніе къ фразѣ, излишнее стремленіе блеснуть эффектами технического свойства. У такихъ артистовъ, впрочемъ, есть своя аудиторія, для которой „Коль-Нидрэ“ есть альфа и омега музыкальнаго искусства. Послѣ перваго концерта (11 ноября), собравшаго полный залъ въ „Уніонѣ“, второй концертъ (23 ноября) имѣлъ, однако, печальный видъ, должно быть, благодаря отрицательнымъ отзывамъ мѣстной печати.

Заслуживающимъ всяческой похвалы является стремленіе привлечь у насъ духовныя концерты. Два такихъ концерта состоялись: 20 ноября (въ реформатской церкви) и 27 ноября (въ евангелическо-лютеранской церкви). Первый былъ проведенъ организмомъ реформатской церкви г. Гёфелфингеромъ и виолончелистомъ г. Брамбилла; во второмъ, кромѣ органиста г. Гольце, участвовали струнный оркестръ подъ управленіемъ виднаго въ Одессѣ музыкальнаго дѣлателя и критика д-ра А. А. Цѣновскаго и оперные артисты,—г-жа Карпова и г. Селявинъ. Въ первомъ концертѣ изъ крупныхъ №№ была исполнена на органѣ 2-ая симфонія Видора; въ концертѣ въ евангелическо-лютеранской церкви—симф. „Отъ мрака къ свѣту“ (органъ и оркестръ). И въ первомъ и во второмъ концертѣ было много публики, прослушавшей съ большимъ интересомъ всю программу.

Послѣ перечисленныхъ концертовъ какъ-то неловко даже упоминать о г-жѣ Плевицкой, г-жѣ Тамарѣ, г-жѣ Вальцовой. Замѣтимъ лишь, что „дивы“ эти не сдѣлали въ этомъ году такихъ блестящихъ матеріальныхъ дѣлъ, какъ прежде, о чемъ, конечно, меньше всего мы склонны жалѣть.

Чтобы исчерпать безконечный списокъ концертовъ за 1½мѣсячный періодъ, надо упомянуть еще о капеллахъ Завадскаго и Шкорбатаго. Достоянію вниманія только первая, превосходящая послѣднюю численнымъ составомъ, прекраснымъ, почти художественнымъ исполненіемъ превосходныхъ хоровыхъ пѣсенъ Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Рахманинова и другихъ композиторовъ, и, въ особенности, талантливостью и громадной энергіей руководителя г-на Завадскаго, вкладывающаго, видимо, очень много души и труда въ свое дѣло. Но публика не удостоила своимъ вниманіемъ обоихъ концертовъ, и сборы были минимальными.

В ближайшем будущем ожидаются, кроме постановки „Золотого пѣтушка“, еще бетховенскій вечеръ (проф. А. Ауэръ и Есипова), 2 симфоническихъ концерта въ городскомъ театрѣ (подъ управленіемъ Ф. Вайнгартнера съ участіемъ пѣвицы Люси Марсель и пианиста Сапельникова).

I. Шл—изъ.

ЯРОСЛАВСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

V.

Для своего бенефиса режиссеръ В. К. Татищевъ поставилъ „Синюю птицу“ Метерлинка. Спектакль успѣха не имѣлъ. Главной причиной этого является, какъ мнѣ кажется, неудачный выборъ пьесы: утомительная, растянутая, бездѣйственная, мѣстами риторичная, она даетъ большой матеріалъ исключительно для декоратора, машиниста и электротехника, но не для актеровъ. Между тѣмъ, при той снѣжной, нервной работѣ, которая является необходимой для провинціального театра, успѣхъ каждого спектакля зависитъ, главнымъ образомъ, отъ актеровъ; только они своимъ нервнымъ подъемомъ могутъ сдѣлать незамѣтными недостаточную спелетованность и другіе неизбежные дефекты постановки. Татищевымъ было сдѣлано очень многое, но тѣхъ чудесъ фееріи, которыя искупали постановку „Синей птицы“ въ Художественномъ театрѣ, онъ дать, конечно, не могъ. Лучшее всего прошелъ первый актъ. „Лазурное царство“ вышло довольно убогимъ.

Г-жѣ Гартингъ не удался Тильтиль. Ни внѣшній видъ артистки, ни „мальчишескій“ тонъ ея, неприятно дѣланный, не подходили къ этой роли.

Монотонно читала роль души Свѣта г-жа Иванникова. Очаровательной, хотя нѣсколько однообразной, Митиль явилась г-жа Добровольская. Хороши были Лаврецкій (песъ), Стрѣнковский (котъ), Горичъ (хлѣбъ), Кузнецовъ (сахаръ).

Кромѣ „Синей птицы“ (прошла 2 раза до праздниковъ и 2 раза на святкахъ) до праздниковъ была поставлена заграничная мелодрама „Трильби“, прошедшая довольно слабо (Преображенская только послѣдніе два акта провела ярко и сильно; Свенгали не удался Гольдфадену; блѣднымъ Билли былъ Орскій) и старая комедія-фарсъ „Соломенная шляпа“, разыгранная очень весело (г-нъ Орскій показалъ, что у него есть хорошія данныя и для комедійныхъ ролей: граціозная легкость и заразительная веселость).

Рождественскій репертуаръ Ярославскаго театра явился ужъ слишкомъ специфически-праздничнымъ. Изъ всѣхъ пьесъ только одну можно назвать литературной—это „Горячее сердце“ Островскаго. Комедія эта, кстати сказать, разыграна была очень слабо и производила впечатлѣніе чего-то сумбураго.

Остальными новинками явились „Генрихъ Наваррскій“, старинная, неизвѣстно для чего извлеченная изъ архива, историческая мелодрама; „Донъ-Жуанъ Австрійскій или сынъ императора“; ничтожная по литературнымъ (да и всякимъ другимъ) достоинствамъ пьеса Оленина-Волгаря „Какъ она любила“; и не новая „Казенная квартира“ Рышкова.

„Генрихъ Наваррскій“ принадлежитъ къ пьесамъ, лежащимъ внѣ литературы; ни стили эпохи, ни тонкости психологической въ этой лубочной передѣлкѣ изъ романа Дюма, конечно, нѣтъ, но скроена она очень ловко, эффектно и смотрится съ интересомъ (интересъ этотъ принадлежитъ къ тому же разряду, какъ интересность Шерлока Холмса).

Орскій умѣлъ придать много очарованія Генриху, этому смѣлому, лукавому и влюбленному королю. Доронинъ сдержанно, нигдѣ не утрируя, и вмѣстѣ съ тѣмъ, очень ярко сыгралъ короля Карла. Прелестной Марго была Преображенская. Отлично прошла комедія Рышкова „Казенная квартира“ (очень хороши были Ясновская (Лидія), Горская (Вилеява), Горичъ (Владыкинъ), Кручининъ (Вилеявъ). Для утренниковъ была поставлена милая сказка Шкляра „У царевны Динь“. Отлично играли дѣтей Гартингъ (Динь), Добровольская (Макъ), Зборовская (Пудикъ). Хороши были и всѣ сказочные персонажи въ царствѣ Дремы: дѣдъ Морозъ (Олаевъ), дѣдокъ шептунъ (Кручининъ) и др.

7-го января для бенефиса Орскаго былъ поставленъ „Гамлетъ“.

Трагедія Шекспира можетъ служить испытаніемъ для каждаго актера. Орскій, въ общемъ, выдержалъ это испытаніе весьма успѣшно. Трудно требовать совершенства отъ актера, выступающаго въ роли, которая всегда была послѣднимъ вѣнцомъ гениальныхъ трагиковъ, но и то, что далъ Орскій (играющій, кстати, впервые Гамлета, да еще въ такое трудное время: послѣ двухъ недѣль усиленной праздничной работы), позволяетъ говорить о немъ, какъ объ очень серьезномъ, талантливомъ и, главное, обаятельномъ артистѣ. Не было у Гамлета—Орскаго ни одного мгновенія неприятнаго, фальшиваго, недостойнаго. Особенно же удался Орскому сцену проищескія: разговоръ съ Полоніемъ, придворными, Офеліей. Съ большимъ подъемомъ провелъ онъ сцену на кладбищѣ и послѣднюю.

Огромный успѣхъ имѣла въ роли Офеліи г-жа Преображенская (вообще, эта артистка вполне заслуженно пользуется самыми широкими симпатіями у ярославской публики). Сцена „умасиствія“ очень удалась Преображенской. Ничего трафаретнаго, неискренняго не было въ созданномъ Преображенской образѣ, въ которомъ трогательно-нѣжное соединялось съ подлинно-трагическимъ.

Изъ остальныхъ исполнителей вполне корректны были Сычевъ (король) и Кручининъ (Полоній); зато всѣ другіе, начиная съ невозможной королевы (Двинская) и кончая стражами, были ниже всякой критики (исключеніе надо сдѣлать для вполне различныхъ: 1-го могильщика (Лаврецкій) и Озрика (Кузнецовъ)). Это прямо таки фатально, что какую-нибудь „Казенную квартиру“ русскіе актеры умѣютъ разыграть, что называется, концертно, а чуть дѣло коснется классиковъ они становятся безпомощными и непереносимыми. Поставленъ „Гамлетъ“ былъ довольно небрежно. Тронный залъ со стульями, обклеенными золотой бумагой, на фонѣ грязноватаго полотна, сборные изъ разныхъ эпохъ и народностей костюмы производили впечатлѣніе неприятное.

Сергѣй Ауслендеръ.

Отчетъ т-ва артистовъ театра имени Ѳ. Г. Волкова, съ момента перехода дѣла въ товарищество, т.-е. съ 15 ноября 1911 г. по 6 января 1912 г.: дано 53 спект., считая и утр. Валовой сборъ 23779 р. 62 к., по 448 р. 67 к. на кругъ. За вылетомъ расходовъ, на Т-во пришлось 9857 р. 28 к., т.-е. по 80 к. въ мѣсяцъ на марку.

Уполномоченный Т-ва Мих. Сычевъ.

НИЖЕГОРОДСКІЯ ПИСЬМА.

(Отъ нашего корреспондента).

Въ городскомъ театрѣ періодъ бенефисовъ. Открыла ихъ артистка Т. М. Максимова 1 декабря. Я считаю неудачнымъ ся выборъ пьесы „Женщина и паяцъ“. Бенефициантка выступила въ роли Кончи. Г-жѣ Максимовой не легко было справиться съ этой ролью. Она не могла вывить бурный, страстный темпераментъ Кончи, хотя мѣстами была интересна. Несомнѣнно, г-жѣ Максимовой не легко было въ день бенефиса играть роль отрицательнаго характера. Дарованіе г-жи Максимовой нѣсколько иного порядка.

„Первую любовь“ (др. сцены по разсказу И. С. Тургенева, пер. для сцены Н. А. Крашенинниковымъ) поставилъ въ свой бенефисъ г. Блюменталь-Тамаринъ. Передѣлка очень слабая. Въ истинное художественное произведеніе г. Крашенинниковъ ввелъ много своего, и получилось то, что И. С. Тургеневъ былъ посрамленъ. Въ заглавной роли Владиміра выступалъ г. Блюменталь-Тамаринъ. Этотъ даровитый артистъ и здѣсь не выдержалъ художественнаго тона. Вмѣсто того, чтобы представить лирическій образъ юноши, отдавашагося безсознательно пробудившемуся юному чувству, онъ много плакалъ и не далъ нюансовъ въ игрѣ. Меня часто удивляетъ г. Блюменталь-Тамаринъ своимъ легкимъ отношеніемъ къ исполняемымъ ролямъ. Онъ слишкомъ самоувѣренъ и смѣлъ; ему, какъ-будто, некогда поработать надъ ролью. Бравированіе артиста не проходитъ даромъ: вмѣсто цѣльнаго, законченнаго образа не рѣдко получается кричащее или слезливое распыляющееся пятно. Изящно и граціозно сыграла г-жа Галина роль Зины. Она гастролировала на этомъ спектаклѣ.

Многолюдно было на бенефисѣ антрепренера театра П. П. Струйскаго; бенефисъ его уже состоялся на святкахъ, 30 декабря. „Смѣшная исторія“ Трахтенберга удачно была выбрана для бенефиса. Режиссеръ И. Н. Невѣдомовъ ее хорошо поставилъ. Вѣрный образъ выѣлалъ г. Струйскій изъ роли Горбенко. Рисунокъ получился яркій, характерный. Но успѣху спектакля много содѣйствовала г-жа Шебуева. Небольшая роль Елены Филиппевны разыграна была ею съ художественной простотой и блескомъ. При ея появленіи на сценѣ весь театръ оживалъ, ея заразительный юморъ неотразимо дѣйствовалъ на публику. Г. Струйскому поднесены были—отъ почитателей, знакомыхъ, публики—цѣнные подарки. Спектакль имѣлъ успѣхъ какъ въ матеріальномъ, такъ и въ художественномъ отношеніи.

3-го января былъ бенефисъ главнаго режиссера И. Н. Невѣдомова. Онъ поставилъ въ день „своихъ именинъ“ свою собственную передѣлку „Освобожденіе челоѣка“ („Панъ“). У публики пьеса и бенефициантъ имѣли успѣхъ. Но, мнѣ кажется, напрасно бенефициантъ исполненіе пьесы повелъ замедленно. Распределеніе ролей я нахожу неподходящимъ среди исполнителей. Вотъ почему сама пьеса потеряла нѣкоторую долю интереса и привлекательности.

А. В—ъ.

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

Издатель А. Ѳ. Линкъ.



Открыта подписка на 1912 годъ на ежемѣсячный иллюстрир. литературный, научный, общественно-политическій журналъ

„МІРЪ“

Пятый годъ изданія.

Редакція ставитъ своей задачею знакомить читателей со всѣми новѣйшими успѣхами и теченіями въ наукѣ, искусствѣ, литературѣ и общественной жизни. Къ сотрудничеству въ журналѣ „МІРЪ“ привлечены лучшія литературныя и научныя силы. Въ 1912 году всѣ подписчики журнала „МІРЪ“ получатъ: 12 №№ богато иллюстрированнаго журнала „МІРЪ“ и слѣдующія капитальныя, роскошныя изданія съ многочисленными иллюстраціями. 2 большихъ тома съ атласомъ, содержащими свыше 2000 иллюстрацій „ПРОИСХОЖДЕНІЕ И РАЗВИТІЕ ЧЕЛОВѢКА“ профессора К. Гюнтера. 4 большихъ тома съ 1980 иллюстр. и 132 таблицами „ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ВСЕМІРНАЯ ИСТОРІЯ“ отъ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Профессоровъ С. Видмана, П. Фишера и В. Фельтена. 3 большихъ тома съ многочисленными иллюстраціями „ИСТОРІЯ ИНКВИЗИЦИИ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА“ Генри-Чарльсъ-Ли. УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ на журналъ „Міръ“ въ 1912 году со всѣми приложеніями съ доставкою, пересылкою: На годъ—8 р.; на 1/2 года—4 р.; на 1/4 года—2 р.; за границу—12 р. Адресъ главной конторы и редакціи журнала „Міръ“: С.-Петербургъ, Лиговская, 47.

Издатель В. Л. Богушевскій.

Редакторъ Л. Л. Богушевскій.

Принимается подписка на 1912 годъ на иллюстрированный журналъ

„МАЯКЪ“.

Для дѣтей старшаго и средняго возраста съ отдѣломъ для маленькихъ. Подъ редакціей И. Горбунова-Посадова. 12 книгъ, до 1200 стр. 12 приложеній, до 500 иллюстрацій. Журналъ доступенъ по предварительной подпискѣ въ городскія училища, въ библіотеки ремесленныхъ, профессиональных и техническихъ училищъ всѣхъ типовъ и въ ротныя библіотеки 1-го и 2-го классовъ кадетскихъ корпусовъ. ПОДПИСНАЯ ПЛАТА съ пересылкой въ годъ 4 р., за полгода 2 р. За границу 6 р. Въ Москвѣ безъ доставки на домъ 3 р. 50 к., на полгода 1 р. 75 к. Подписка принимается: 1) въ конторѣ редакціи журнала „Маякъ“: Москва, Дѣвичье поле, Трубецкой пер., д. № 8. 2) въ книгоиздательствѣ „Посредникъ“ (Москва, Арбатъ, д. Тѣстовыхъ), 3) въ книжномъ магазинѣ „Посредникъ“ (Москва, Петровскія линіи) и во всѣхъ другихъ книжныхъ магазинахъ и конторахъ, принимающихъ подписку на журналы.

Издатель М. В. Горбунова. Редак. И. И. Горбуновъ-Посадовъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1912 г. на журналъ

„Вѣстникъ Воспитанія“

XXIII г. ИЗДАНІЯ.

Журналъ ставитъ свою ЗАДАЧЕЮ выясненіе вопросовъ образованія и воспитанія на основахъ научной педагогики, въ духѣ общественности, демократизма и свободнаго развитія личности. Въ журналѣ помѣщаются научно-популярныя статьи по различнымъ отраслямъ знанія и искусства, литературно-педагогическіе очерки, рассказы, воспоминанія и проч. Журналъ выходитъ 9 разъ въ годъ; въ каждой книжкѣ журнала болѣе 20 печатныхъ листовъ. ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: въ годъ безъ доставки—5 р., съ доставкой и пересылкой—6 р., въ полгода—3 р., съ пересылкой за границу—7 р. 50 к.; для недостаточныхъ людей цѣна въ годъ съ доставкой и безъ доставки—5 р. Подписка принимается: въ конторѣ редакціи (Москва, Арбатъ, Старо-Конюшенный пер., домъ № 32), во всѣхъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ учрежденіяхъ и во всѣхъ крупныхъ книжныхъ магазинахъ обихъ столицъ. Г.г. иногороднихъ просятъ обращаться прямо въ редакцію.

Редакторъ-издатель д-ръ Н. Ф. Михайловъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

„СТУДИЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Θ. ЛИНКЪ.

Программа: 1) Правительственныя распоряженія и мѣропріятія въ области искусствъ, театра и литературы. 2) Вопросы права и экономики. 3) Вопросы этики. 4) Исторія, философія, литература и статистика искусствъ и театра. 5) Фельетонъ: бесѣды на тему дня, біографіи и воспоминанія дѣятелей сцены, художниковъ, музыкантовъ и писателей, стихотворенія и пьесы. 6) За-недѣлю (хроника Московской и Петербургской жизни). 7) Голоса печати: обзоръ русской и иностранной печати. 8) Петербургскія театральныя, художественныя и музыкальныя письма. 9) Провинціальныя фельетонъ, провинціальныя письма. 10) За-рубежомъ: письма изъ мировыхъ центровъ. 11) Критика критики. 12) Обмѣнъ мнѣній. 13) Народный театръ. 14) Дѣтскій и школьный театры. 15) Любительскій театръ. 16) Замѣтки режиссера. 17) Письма о балетѣ. 18) Замѣтки археолога. 19) Архитектурный отдѣлъ: отзывы о новыхъ постройкахъ. 20) Былое: памятники, некрологи, старина. 21) Новыя постановки, выставки, симфоническіе концерты, концертные вечера, любительскіе спектакли, лекціи объ искусствѣ. 22) Отчеты о сѣздахъ: художественныхъ, театральныхъ, литературныхъ. 23) Свистокъ: карикатура, сатира, пародія и юморъ. 24) Обзоръ музыкальной и художественной Москвы. 25) Библіографія. 26) Почтовый ящикъ. 27) Иллюстраціи, снимки съ картинъ, постановокъ, памятники старины, портреты дѣятелей искусства и сцены, эскизы и декорации, шаржи, архитектурные проекты, снимки съ новыхъ зданій, автографы, музыкальныя рукописи. 28) Письма въ редакцію. 29) Объявленія.

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, К. И. Арабажинъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варпаевъ, Л. М. Василевскій, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергѣй Волконскій, Др. К. Hagemann (Nambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергѣй Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Др. А. Dschmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журиновъ, А. Л. Загаровъ, проф. Θ. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измаиловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, I. Кордесъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевскій, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгауэръ, Ф. Г. Мускатблитъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Польнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приват-доцентъ Н. И. Романовъ, И. Рубиновъ (Нью-Йоркъ), проф. П. Н. Сакулинъ, В. Сахновскій, И. Сацъ, А. Серафимовичъ, В. Н. Соловьевъ, М. Смирновъ, А. А. Санинъ, А. А. Стаховичъ, А. Сулержицкій, князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ, П. П. Соболевъ, Др. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковский, Д. И. Тихомировъ, М. Ткачуковъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приват-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Шепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвицкій (Болгарія), Н. Эфросъ, Эльскій.

Цѣна отдѣльнаго экземпляра **25** коп.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ: СЪ ДОСТАВКОЙ и ПЕРЕСЫЛКОЙ.

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

Подписка принимается: въ конторѣ журнала „Студія“, въ книжныхъ магазинахъ „Новое время“, въ магазинѣ „Россійскаго Музыкальнаго Издательства“, въ конторѣ Печковской (Петровскія лин.) и въ конторѣ типографіи П. П. Рябушинскаго, Путинковскій пер., соб. домъ.

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

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

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

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЖУРНАЛА „СТУДИЯ“: Петербургъ, Т-во изд. дѣла и кн. торговли О. Н. Поповой, Гороховая ул., 51. Кіевъ, кн. маг. Л. Идзиковскаго (Крещатикъ), Харьковъ, кн. маг. артели газетчиковъ, Н. Швагина (Московская, 2) Одесса, нотный маг. Г. и О. Балыцъ, Дерибасовская, 19 и кнж. маг. „Одесскихъ Новостей“, Дерибасовская, 20. Саратовъ М. П. Ткачуковъ (копт. газ. „Саратовскій Вѣстникъ“). Севастополь, кн. маг. Е. Н. Протопоповой (близъ „Сѣверн. част.“). Н.-Новгородъ, 1) кн. маг. „Книжный музей“, 2) муз. маг. „Аккордъ“ (Б. Покровка, д. Кемарскаго). Кременчугъ, Н. Михновскій (Докторская ул., д. 35). Тула, кн. маг. „Весна“ (Кіевская ул.). Екатеринославъ, Бюро періодическихъ изданій А. М. Плоткинъ и Сынъ.