

СТУДІЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



МОСКВА, 10 МАРТА 1912 Г.

№ 23

ЦѢНА 25 К.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 10-го марта: Псиша.

Въ Воскресенье, 11-го марта: УТРОМЪ—Бумъ и Юла;
ВЕЧЕРОМЪ—Псиша.

Въ Понедѣльникъ, 12-го марта: Псиша.

Во Вторникъ, 13-го марта: Псиша.

Въ Среду, 14-го марта: Псиша.

Въ Четвергъ, 15-го марта: Псиша.

Въ Пятницу, 16-го марта: Псиша.

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 7½ час. вечера, 2-го — въ 9 час. вечера и 3-го — въ 10½ 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.

ПОСМЕРТНАЯ ВЫСТАВКА

КАРТИНЪ, ЭТЮДОВЪ, КАРТОНОВЪ, ЭСКИЗОВЪ и РИСУНКОВЪ

ПРОФЕССОРА ЖИВОПИСИ

В. П. ВЕРЕЩАГИНА

(Духовнаго, былиннаго, библейскаго, историческаго и изъ путешествій).

Въ галлерей Лемерсье, Петровка, Салтыковскій пер. Телефонъ 169-37.

ЕЖЕДНЕВНО отъ 10 до 5 час. — ВХОДЪ 50 к., учащ. 25 к.

СТУДІЯ

№ 23.

10-го Марта

1912 г.

СОДЕРЖАНИЕ: 1) Третейский судъ между дирекціей и артистомъ; 2) Конецъ театра, статья Ю. Айхенвальда; 3) Театръ, авторъ, актеръ (Отвѣтъ Ю. Айхенвальду)... К. и О. Ковальскихъ; 4) Старинный театръ, статья С. Раз—аго; 5) Тургеневъ на сценѣ Художественнаго театра, статья Т. Полнера; 6) „Убѣжденія г-жи Обрэ“, отзывъ Макс-Ли; 7) Спектакль курсовъ драмы С. В. Халютиной, отзывъ Ал. Ник. Вознесенскаго; 8) Совѣщаніе сценическихъ дѣятелей, замѣтка Н. К.; 9) „Рабы современности“, статья Я. Тугендхольда; 10) Раймондъ Дунканъ, статья У; 11) Дѣтскій театръ въ Мадридѣ, статья Н. Бахтина; 12) Великій король, замѣтка Вилли; 13) Былое; 14) „Смѣхъ“, стихотвореніе Л. Никулина; 15) Анекдоты изъ жизни Далматова и Бородинъ; 16) Хроника; 17) Провинція; 18) Наши приложенія: Картина Т. Т. Гейне „Освободитель“; Скульптора и виньетка Т. Т. Гейне; 2 декорациі, 3 зарисовки Эльскаго; 1 каррикатура Дева; Иллюстрація А. Мартини; 1 зарисовка Любимова.

ТРЕТЕЙСКІЙ СУДЪ МЕЖДУ ДИРЕКЦІЕЙ и АРТИСТОМЪ.

МЕДЛЕННО, но вѣрно идея третейскаго суда проникаетъ въ толщу театральнаго міра. Нѣтъ необходимости доказывать всю важность и признанность института скорого и справедливаго товарищескаго разбирательства инцидентовъ, возникающихъ въ сгущенной и нервной атмосферѣ сценической практики. И было бы крайне желательно, чтобы возможно большее количество театральнаго дѣла и недоразумѣній, минуя коронный судъ, находили для себя быстрое и разумное разрѣшеніе черезъ посредство товарищеской взаимопомощи.

Остановимся на очень характерномъ случаѣ, имѣвшемъ мѣсто въ московскомъ театральномъ бюро во время послѣдняго великопостнаго сѣзда.

Представитель Иркутской театральной Дирекціи Н. И. Вольскій окончилъ словесно съ актеромъ К. Э. Олигинымъ и женой его г-жей Барятинской сдѣлку, на зиму въ Иркутскъ на слѣдующихъ условіяхъ: Олигинъ долженъ былъ получать 400 р. ежемѣсячно и Барятинская 200 р. Объ этомъ, тотчасъ же по соглашенію обоихъ сторонъ было заявлено Ольгѣ Юрьевнѣ (лицу, пишущему договоры), съ просьбой втеченіе нѣсколькихъ дней составить офиціальную бумагу. Когда г. Олигинъ освѣдомился у Ольги Юрьевны: „готова ли бумага?“—и получилъ отвѣтъ, что договоръ еще не написанъ, онъ сказалъ: „Вотъ и прекрасно, я буду просить Вольскаго нѣсколько измѣнить цифры окладовъ: мнѣ пусть поставитъ 350 р., а женѣ 250 р.“.

Пріемъ въ театральную практикѣ часто встрѣчающійся для антрепренера никоимъ образомъ не убыточный, но устраивающій артистовъ въ ихъ совмѣстной, семейной жизни.

Но какъ только, сейчасъ же вслѣдъ за этимъ г. Вольскій тоже узналъ, что бумага не готова, онъ поспѣшилъ сказать:

— Не готова? И не нужно! Считаю договоръ несостоявшимся!

Очевидно, за очень короткій срокъ въ рѣшеніи г. Вольскаго произошла какая-то перемѣна, и придрав-

шись къ случаю, онъ счелъ возможнымъ нарушить условіе. Дѣйствительно, какъ оказалось потомъ, г. Вольскій „услыхалъ“, отъ „кого-то“, что Барятинская „будто-бы“ первыя роли исполнять не можетъ.

И вотъ, благодаря этимъ слухамъ г. Олигинъ и г-жа Барятинская не только потеряли ангажементъ, но и остались на лѣто не у дѣла, такъ какъ, покончивъ съ г. Вольскимъ, они отказались отъ предложенія на лѣто въ Астрахань, гдѣ спектакли заканчиваются 7-го сентября и откуда они технически не могли во время попасть въ Иркутскъ.

Тогда цѣлая группа антрепренеровъ пыталась указать г. Вольскому на некрасивость и не этичность его поступковъ, а также на то, что выставляемая имъ причина неосновательна. Очень не легко пріобрѣсть артистку въ Иркутскѣ на первыя роли за 200 руб., такъ какъ 200 р. въ Сибири равняются окладу въ 115—125 руб., получаемому въ центральныхъ губерніяхъ средней артисткой вообще. Но уговоры и доводы не привели ни къ какому результату, послѣ чего и состоялся третейскій судъ, резолюцію котораго мы приводимъ здѣсь дословно.

„По дѣлу представителя Иркутской театральной Дирекціи, Н. И. Вольскаго и актера К. Э. Олигина въ составѣ В. Никулина, А. Гришина, М. Судьбинина, А. Дорошевича и супр-арбитра Н. И. Соболевскаго-Самарина, выслушавъ объясненіе сторонъ и свидѣтельское показаніе Ольги Юрьевны, завѣдывающей контрактнымъ отдѣломъ, постановилъ: 1) считать переговоры о службѣ Олигина и Барятинской въ Иркутскую труппу на будущій зимній сезонъ 1912/13 г. законченными, условія выясненными и сторонами принятыми, 2) Судъ, находя, что къ интересамъ сценическихъ дѣятелей необходимо относиться крайне бережно и осмотрительно, чего г. Вольскій по отношенію къ гг. Барятинской и Олигину въ данномъ случаѣ не сдѣлалъ, выражаетъ ему свое порицаніе, при чемъ единственнымъ, смягчающимъ вину обстоятельствомъ, г. Вольскому служить то, что онъ несамостоятельный предприниматель, а дѣйствуетъ, какъ лицо состоящее на службѣ, и свою „осторожность“ поставилъ выше интересовъ актеровъ Олигина и Барятинской. 3) Въ виду того, что Барятинская и Олигинъ лишились, благодаря вышеизложенному, службы на предстоящее лѣто и такимъ образомъ матеріально пострадали,

то, въ случаѣ если Барятинская и Олигинъ останутся безъ мѣста на лѣтній сезонъ, то считать виновникомъ этого г. Вольскаго, оставивъ эти послѣдствія на его Вольскаго совѣсти. Н. Соболевичъ-Самаринъ, В. И. Никулинъ, А. Гришинъ, А. Дорошевичъ, М. Судбининъ“.

Документъ этотъ, несомнѣнно, составитъ страницу въ исторіи русскаго театра.

Онъ является однимъ изъ первыхъ этаповъ на пути оздоровленія спутанныхъ, сложныхъ и тяжелыхъ взаимоотношеній между антрепренерами и артистами, благимъ починомъ, который даетъ возможность надѣяться, что времена произвола и взаимнаго насилія должны отойти въ область преданія и что спорные жгучіе вопросы будутъ, наконецъ, разрѣшаться не дикими расправами, не затыжымъ и часто безрезультатнымъ судилищемъ у мирового, не жалобами и кляузами, а честнымъ, безпристрастнымъ товарищескимъ судомъ, въ составъ котораго, какъ показываетъ вышеприведенная резолюція входятъ и антрепренеры, и артисты на равныхъ правахъ и съ равными полномочіями.

Пора, давно пора, сложному трудному дѣлу театральной организациі въ Россіи выйти на прямой и широкій путь, на путь самоустройства, самопомощи. И всѣмъ, кто приложитъ къ этому дѣлу свой трудъ и свои знанія—заранѣе привѣтъ и благодарность...



КОНЕЦЪ ТЕАТРА *).

Я думаю, что театръ переживаетъ теперь не кризисъ, а конецъ. Современному человѣку, избраннику высшей культуры, рампа становится все болѣе и болѣе ненужной. Иллюзія уже не беретъ его въ свой плѣнъ, и усилія театра фатально разбиваются объ утонченную сознательность теперешняго зрителя. Гамлетъ—не только на сценѣ, но и въ публикѣ. И хотя самъ принцъ датскій любилъ театръ, но любилъ его потому, что въ его меланхолическихъ глазахъ весь міръ былъ спектаклемъ и всѣ люди—актерами, только одни—явно, другіе—втайнѣ; онъ и предпочиталъ лицедѣевъ лицемѢрамъ. Во всякомъ случаѣ, рефлексія не покидала его и передъ сценой; иллюзія не возникала. И если человѣчество движется подлѣ знакомъ возрастающаго гамлетизма и духовности, то, чѣмъ дальше мы будемъ идти по этой дорогѣ прогресса и осложненій, тѣмъ меньше будетъ интересоваться насъ непобѣдимая элементарность и ребячливая суетность театра.

Если онъ дѣлается для насъ все болѣе и болѣе обходимымъ, то это лишь подтверждаетъ ту истину, что внутренне и принципиально онъ ненуженъ вообще. Конецъ театра наступилъ потому, что театръ и не начинался. Эстетически онъ не можетъ быть оправданъ. Его фактическое существованіе еще не свидѣтельствуетъ о его разумности. Театръ—ложный и незаконный видъ искусства. Иными словами, онъ вообще не принадлежитъ къ благородной семьѣ искусствъ. Онъ не знатенъ. Отрада плебса, онъ говоритъ не чистой эстетикѣ въ насъ, а скорѣе нашей физиологической дѣйственности, нашимъ потребностямъ въ движеніи. Онъ не искусство, а что-то другое.

Искусство свободно, театръ—нѣтъ. Онъ не самостоятеленъ. Онъ зависитъ отъ литературы; не будь ся, не было бы и его. Между тѣмъ, не будь театра, все равно литература, пьеса, была бы (я имѣю въ виду не столько историческое, сколько идеальное взаимоотношеніе театра и драматической словесности). Спутникъ, только спутникъ драмы, онъ ничего не прибавляетъ къ ея существу. Онъ не даетъ внутренне-новаго. Выражаясь язы-

комъ Канта, театръ—сужденіе аналитическое, а не синтетическое, т.-е. онъ—сказуемое, которое только раскрываетъ содержаніе подлежащаго (пьесы). Отношеніе между текстомъ пьесы и спектаклемъ, между тихими строками писателя и громкими разговорами артистовъ, можно ли сравнить, хотя бы, съ переводной картинкой или негативомъ—до и послѣ проявленія? Нѣтъ, потому что и до сценическаго воплощенія, помимо него, пьеса вовсе не страдаетъ отсутствіемъ яркости, живой красочности. Здѣсь не приходится потенциальную энергію претворять въ кинетическую: написанная драма уже сама энергична вполнѣ; она совершенно закончена, и ей больше ничего не нужно. Къ великому прибавляетъ нечего.

Итакъ, драма безъ театра мыслима, театръ безъ драмы немислимъ. Если бы онъ составлялъ къ ней неизбѣжное дополненіе, это бы его узаконяло; но онъ, повторяю,—только спутникъ ея. Необходимъ же путь, а безъ спутниковъ, вообще, можно обойтись.

Въ силу этой косвенности и зависимости театра, который себѣ довлѣть не можетъ, въ противоположность литературѣ и всякому другому искусству, который себѣ именно довлѣетъ, театръ въ своемъ существѣ ограниченъ. Театру тѣсно. И притомъ ограничиваютъ его, разумѣется, не тѣ естественныя рамки, которыя есть для всего на свѣтѣ и, можетъ быть, для самаго свѣта—у театра вообще нѣтъ своей сферы, своего дома, своей автономной сути. Онъ по самой природѣ стѣсненъ. Вѣрнѣе сказать: нѣтъ у него даже никакой природы; самъ по себѣ, онъ—ничто, и недаромъ онъ куда-то улечивается, исчезаетъ, какъ только падаетъ занавѣсъ. Отзвучавшая музыка существуетъ въ нотахъ, она потенциально продолжается, ея жизнь обезпечена, и звуки безсмертны; а въ чемъ существуетъ кончившійся спектакль? И театръ,—гдѣ онъ, собственно?

Элегія актеровъ—то, что они умираютъ. Всѣ искусства имѣютъ свои безсмертныя воплощенія, свои вѣчные объекты,—театръ же не оставляетъ реальныхъ слѣдовъ. Музыка и поэзія имѣютъ свои знаки, свои начертанія, драгоценныя гіероглифы, благодаря которымъ всегда можно разбудить звукъ и слово,—у театра нѣтъ ничего. И это не случайно, это разумно, что актеръ умираетъ. Онъ умираетъ, потому что и не жилъ. Его искусство было мнимое, оттого и нельзя было его задержать, увѣковѣчить, обезсмертить. Искусство—надъ временемъ, театр—во времени. Текучій, мимолетный, призрачный, онъ изъ ничего переходитъ въ ничто. Театръ—маревъ потому, что реальна литература. Себѣ она беретъ все; для сцены уже не остается ничего.

Какъ бы ни былъ талантливъ актеръ, онъ слѣдуетъ чужой указкѣ, онъ осуществляетъ чужую тему: актеръ лишенъ инициативы,—а можно ли мыслить художника безъ инициативы, безъ почина и своеволия, художника несвободнаго (когда даже официально зовется онъ: свободный художникъ...)? Актеру повелѣваетъ книга, и все, что онъ говоритъ и дѣлаетъ, предопредѣлено. Руки у него связаны; онъ прислушивается къ суфлеру-автору. То, что артисту много остается и послѣ этого, я понимаю. Но это многое относится лишь къ области интонацій и мимики, простирается на внѣшнюю сферу жеста, не идетъ въ глубину психологіи. Ощущенія актеру приготовлены; его дѣло—только подыскать для нихъ соответственныя физиологическія выраженія. Поэтому то многое, что еще остается для него послѣ автора, не есть сущность, не есть коренное, не есть единое на потребу; а что не сущность, то, въ извѣстномъ смыслѣ, не есть ничего. Обреченный автору, жертва эстетическаго фатализма, актеръ не имѣетъ главнаго: у него нѣтъ своихъ словъ. Онъ можетъ, правда, и долженъ создать т онъ для своего героя,—но этого мало. Ему подсказываютъ. Можетъ ли быть настоящее творчество у того, кому подсказываютъ?

Не разъ утверждали, что критикъ художественнаго произведенія—самъ художникъ: такъ нельзя ли, въ опроверженіе предшествующихъ строкъ, замѣтить, что вѣдь и критикъ оперируетъ чужими словами, имѣетъ дѣло съ чужимъ творчествомъ,—однако же онъ остается творцомъ? Вѣдь считаетъ же Оскаръ Уайльдъ, что критикъ даже выше писателя? Такъ не будетъ ли актеръ выше автора?

*) Давая мѣсто глубоко интересной статьѣ г. Ю. Айхенвальда, редакция оговаривается, что не согласна съ основными положеніями автора, почему и печатаетъ одновременно отвѣтъ Ю. Айхенвальду.

На это я отвѣчаю: не касаясь уже того, что Уайльд не правъ; что критикъ всегда производенъ и вториченъ и что поэтому и на немъ, какъ и на артистѣ, тоже не лежитъ печать истиннаго творчества, печать ин-циативы,—не касаясь уже этого, критикъ, хотя онъ и располагаетъ матеріаломъ чужихъ словъ, однако, говорить о нихъ словами своими. У него есть то главное, тотъ элементъ творчества, котораго недостаетъ актеру: свое слово, т.-е. неистощимый источникъ новыхъ цѣнностей. И потому критика имѣетъ право на существованіе, театр—нѣтъ.

Далѣе,—быть можетъ, скажутъ, что исполнитель музыкальной пьесы тоже не самостоятеленъ: вправдъ ли мы, однако, изгонять его изъ области искусства? Развѣ музыкантъ не художникъ?

На это я отвѣчаю: разумѣется, музыкантъ меньше композитора,—но такъ какъ музыка не исполненная не есть музыка (драма же не поставленная, все-таки, есть драма), то исполнитель здѣсь точно отождествляется съ авторомъ, выступаетъ какъ его намѣстникъ, и постольку онъ—творецъ, постольку онъ—въ искусствѣ; кромѣ того, музыкантъ, властелинъ звуковъ, нуженъ и законенъ потому, что власть надъ звуками дана не всѣмъ и музыка не есть всеобщее достояніе: музыкантъ—специалистъ, особый, исключительный человѣкъ,—между тѣмъ какъ слово, сила драматурга, является нашей общей стихіей, всечеловѣческимъ даромъ, и для того, чтобы воспроизвести драматурга, приобщиться къ нему, надо только умѣть говорить, т.-е. быть человѣкомъ; посредничество актера здѣсь необязательно. Искусство слова, въ отличіе отъ всѣхъ другихъ искусствъ, стихійно; или оно, по крайней мѣрѣ, стихійно по преимуществу; скульптура, живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолженіе нашего существа, между тѣмъ какъ литература вытекаетъ непосредственно изъ нашей человѣческой специфичности, изъ нашего обладанія словомъ, изъ нашего Логоса; литература именно продолжаетъ насъ, и даже трудно провести опредѣленную границу между словомъ художественнымъ и словомъ утилитарнымъ, трудно отмежевать въ словѣ искусство отъ нашей органической особенности, отъ на-

шего природнаго признака; тѣмъ, что мы говоримъ, мы уже поэты. „Поэтомъ можешь ты не быть“ сказалъ Некрасовъ и этимъ согрѣшилъ противъ природы, потому что она обязываетъ насъ быть людьми, т.-е. поэтами. И вотъ, говорящія существа, мы и не нуждаемся въ артистѣ, который только говоритъ лучше другихъ; мы всѣ—исполнители, мы всѣ—актеры; какъ разъ поэтому и не нуженъ особый актеръ; между нами и музыкантомъ—разница качественная, и она дѣлаетъ его человѣкомъ искусства, дѣлаетъ его необходимымъ; между нами и актеромъ—разница только въ степени, а изъ-за нея не стоитъ и театра строить.

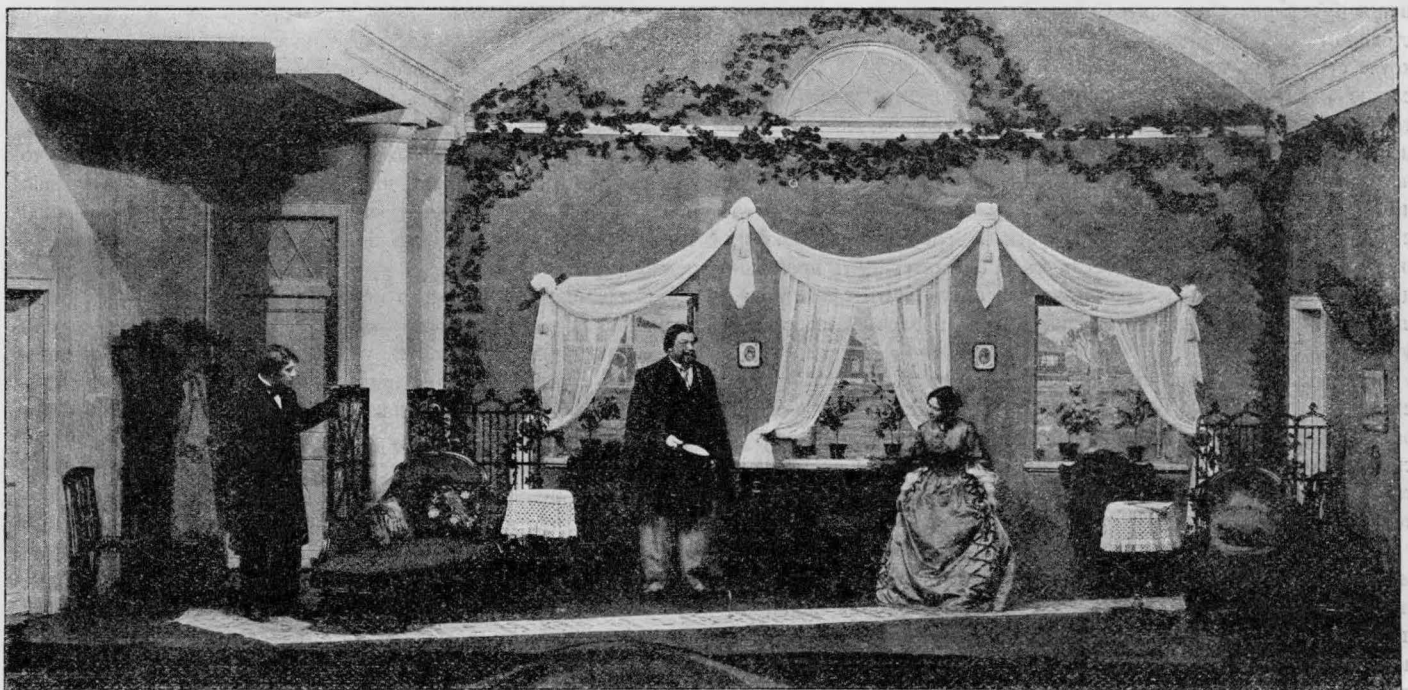
Отраженный, косвенный, отзвукъ, а не звукъ, театръ существуетъ не самъ по себѣ, а только въ качествѣ иллюстраціи. Всяческія дѣти любятъ „книжку съ картинками“. Она угрождаетъ ребячливости всѣхъ возрастовъ. Она пріятна, но только она не нужна. Иллюстрація навязчива, она парализуетъ активность воображенія,—она слишкомъ помогаетъ. Часто она можетъ оказаться бѣднѣе и блѣднѣе моей грезы. Впрочемъ, какъ общее правило, вѣрно то, что наша фантазія слаба,—и вотъ ей на подмогу идетъ, сверкая красками, шумя звуками,—идетъ театръ. Надъ каждымъ і онъ ставитъ свои блестящія точки, онъ все расцвѣчиваетъ, поясняетъ, онъ конкретизируетъ всѣ отвлеченности словеснаго текста. Онъ задаетъ роскошный пиръ глазамъ, онъ все для насъ приготовилъ, намъ остается только смотрѣть (и слушать); мы предупредительно освобождены отъ необходимости прилагать какія бы то ни было усилія и напряженія. Театръ играетъ на насъ, и потому едва ли можно сказать, что онъ оставляетъ насъ пассивными; но, несомнѣнно, гораздо больше творчества и соучастія автору, духовнаго сотрудничества съ нимъ, проявляемъ мы тогда, когда беремъ его книгу на свой рабочій столъ, къ свѣту своей одинокой лампы, и остаемся съ нимъ наединѣ. Въ эти именно часы происходитъ желанное сочетаніе двухъ душъ,—въ тишинѣ и тайнѣ, далеко отъ шумной пестроты театра.

Онъ иллюстрируетъ; но была бы очень дурна та пьеса, которая для раскрытія своей внутренней сущности непременно нуждалась бы въ услугахъ сцены. И если послѣдняя оказывается для драматическаго произведенія негостепріимной, то это еще

ТУРГЕНЕВСКІЙ СПЕКТАКЛЬ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

„Провинціалка“.

декор. М. Добужинскаго.



г. Грибунинъ.

г. К. С. Стаѣславскій.

г-жа Лилина.

ТУРГЕНЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.



„Нахлебникъ Кузовкинъ“—г. А. Р. Артемъ.
Репродукц. воспрещ. Наброс. Эльскаго.

ничего не говоритъ противъ него. Театръ не пустилъ къ себѣ Метерлинка, его интимныхъ задушевностей; онѣ оказались не сценическими,—тѣмъ хуже для сцены! Все очень тонкое и духовное, изысканно-психическое, нѣжные нервы внутренняго міра,—все это не поддается сценическому воплощенію. Пьеса-сказка, пьеса-мечта тоже не выдерживаетъ громоздкаго реализма рампы и гибнетъ, сворачивается, какъ мимоза, отъ грубыхъ прикосновеній бутафора. Она, какъ Синяя птица, линяетъ при искусствѣнномъ свѣтѣ подмостковъ. И когда на такихъ подмосткахъ, хотя бы очень искусныхъ, пробуютъ реализовать вотъ эту самую „Синюю птицу“ Метерлинка, то возникаетъ лишь какой-то триумфъ электричества, и убѣждаешься въ томъ, что мечту не надо воплощать. Истинная драма ведетъ свое существованіе въ черныхъ строкахъ своего текста: ея нѣмая жизнь, ея нерасцвѣченная картина сама по себѣ значительна и глубока, и только ей, а не эфемернымъ звукамъ и краскамъ сценической иллюзіи, принадлежитъ безсмертіе. И если въ новой литературѣ происходитъ явное перемѣщеніе драматической ситуаціи въ сферу духа, чистѣйшей идеальности, то это неизбѣжно повлечетъ за собою упраздненіе театра.

Иллюстраціи, примѣры, комбинаціи... это въ театрѣ—существенное, а это какъ разъ и не нужно, не нужно тѣмъ, кто сталъ эстетически взрослымъ. Часто сравниваютъ театръ со школой и справедливо говорятъ о наглядности его уроковъ, о его благотворномъ педагогическомъ вліяніи; это—такъ, но педагогія нужна только маленькимъ.

Какъ бы театръ себя ни утончалъ и какъ бы онъ ни стремился пойти куда-то дальше иллюстративности, только она останется его смысломъ и назначеніемъ. Отказываясь отъ конкретности, онъ отказывается отъ самого себя. Его дѣло досказывать, а не оставлять недосказаннымъ. Но какъ разъ это и губитъ его въ глазахъ современнаго зрителя. Не въ могоуту становится неизбѣжная осязательность театра. Такой выдающійся теоретикъ и практикъ сцены, какъ Вл. И. Немировичъ-Данченко, въ статьѣ о „Горѣ отъ ума“ употребляетъ выраженіе: „грубое искусство

театра“. Да, театръ не можетъ не быть грубымъ. А гдѣ грубость, тамъ нѣтъ искусства. Невыносима пошлость бутафоріи, машинъ, грима, кулисъ (вѣдь она не остается только за кулисами). Театральная техника оскорбительна. Главное же—то, что театръ, царство предѣльной, возможно большей конкретности, неминуемо переходитъ ею ту грань прекрасной лжи, то разстояніе, которыя должны быть между искусствомъ и дѣйствительностью. То, что слишкомъ похоже на правду, кажется неправдой и вызываетъ отчужденіе. Отвратительно въ музеѣ восковыхъ фигуръ. Копируя жизнь, воспроизводя все до послѣднихъ мелочей, стремясь къ иллюзіи, театръ ея не достигаетъ. Онъ хочетъ, чтобы его принимали въ серьезъ, чтобы какъ можно меньше дѣлалось пространство между нимъ и жизнью,—настоящее искусство вовсе къ этому не стремится. Живописцу не нужно, чтобы дѣвушку, написанную на полотнѣ, вы считали живой. Искусство не притворяется. Незрячая статуя скульптора и не утверждаетъ, будто она видима. Искусство честно,—честно тѣмъ, что оно приняло святую ложь и ея не маскируетъ. А театръ свои фальшивыя монеты выдаетъ за истинныя. У него—поддѣлка жизни. И потому его игра въ людей производитъ кошмарное впечатлѣніе. Картина, изображающая смерть, васъ не оскорбитъ; актеръ же, умирающій на сценѣ, очень недалеко отъ оскорбительной пошлости. Ложь искусства принимаешь, ложь театра возмущаетъ. Очевидно, въ своемъ воспроизведеніи жизни онъ перешелъ какую-то межу, нарушилъ чувство мѣры,—а не дѣлать этого онъ по существу своему не можетъ. Здѣсь—порочный кругъ: тѣмъ вѣрнѣе себѣ театръ, чѣмъ онъ ближе къ жизни, а чѣмъ онъ ближе къ жизни, тѣмъ онъ хуже. Еще разъ отмѣчу: театръ не можетъ не досказывать, но это и грѣшитъ противъ искусства слова. Ибо литература, гораздо больше чѣмъ изобразительныя искусства, стыдлива. Слово цѣломудренно. Оно какую-то дымку накидываетъ на свои образы. Они живы, они ярки,—но въ то же время они духовны и отъ насъ находятся въ извѣстномъ отдаленіи. То, что рассказано, то, что написано словами, ихъ безплотной кистью,—это вознесено въ нѣкоторыя идеальныя сферы, и прекрасный туманъ, занавѣсь дали, не слишкомъ приближающій къ намъ вымыслъ писателя, способствуетъ той чистотѣ и благородству настроенія, какія порождаетъ твореніе словесности. Образы драмы не больше нуждаются въ воплощеніи, чѣмъ образъ эпоса.

Зрѣніе безстыдно, слухъ стыдливъ. Слухъ—чувство души, органъ разума, посредникъ слова. Зрѣніе нужно для физическаго, слухъ—для метафизики. Зрѣніе неразборчиво и небрезгливо, слухъ аристократиченъ.

Литература—для слуха (слово по своей природѣ громко). Между тѣмъ, театръ, не довольствуясь слухомъ, все, существующее для послѣдняго, какъ бы транспонируетъ, и дѣйствіе онъ перемѣщаетъ сразу на двѣ плоскости—слуховую и зрительную. Этимъ онъ съ художественныхъ образовъ всякія дымки нескромно снимаетъ, и это не заслуга, что призраки поэта, его видѣнія и мечты онъ облакаетъ плотью и кровью,—наоборотъ, въ такой чрезмѣрной конкретности, въ безстыдствѣ и заключается первоначальный грѣхъ театра.

Современный театръ, во искупленіе этого грѣха, старается возможно больше уклониться отъ иллюстративности, и вотъ онъ идетъ по дорогѣ символики, условности и стилизаціи. Я привѣтствую эту дорогу, но главнымъ образомъ потому, что—сдѣлайте по ней еще одинъ шагъ дальше, и вы придете къ отрицанію театра. Вы придете къ драмѣ-книгѣ, а не къ драмѣ-спектаклю. Новый театръ будетъ отказъ отъ театра. Утонченіе исполненія, аристократизація театра вернуть къ вѣчной аристократкѣ—книгѣ; все тише и тише будутъ говорить на сценѣ, и это кончится первоначальной нѣмотой—вѣщей строкою литературы. Всѣ дороги ведутъ въ Римъ, въ обитель Слова. Теперешнія исканія ничего другого не найдутъ.

Эмансипировать сцену отъ автора, сдѣлать ее независимой отъ литературы,—это представляется мнѣ мечтою не только несбыточной, но и некрасивой. Тогда воцарилась бы на сценѣ не просто анархія, а что еще хуже, олигархія. Было бы много авторовъ,—не лучше ли одинъ? Истинное творчество никогда не коллективно. Искусство требуетъ одиночества. И если нѣко-

которые цѣнятъ театръ именно за то, что онъ, будто бы, соединяетъ въ себѣ разныя искусства, то какъ разъ это множество и подозрительно. Синтезъ искусствъ, это—жизнь, а не театръ. Послѣдній можетъ притязать только на ихъ механическую сумму, но вотъ она, избобичая отсутствіе внутренней цѣльности, высшаго единства, она и говоритъ противъ сцены съ ея накопляющей тенденціей, съ ея сотрудничествомъ многого и многихъ. И такъ, если въ театрѣ не можетъ быть дѣйствительнаго сочетанія разныхъ искусствъ, то не можетъ онъ объединить въ себѣ и творчества разныхъ лицъ. И умаленіе автора режиссеромъ, преступное ограниченіе писательскаго самодержавія, не только не приведетъ къ ожидаемой иными самостоятельности театра, но и покажетъ просто его несостоятельность. Самая нужда въ режиссерѣ (въ извѣстныхъ границахъ такая несомнѣнная), самая необходимость его колеблетъ внутренніе, разумные устои сцены. Это третье лицо—кто онъ? Каковы его необходимыя отношенія къ пьесѣ? Если онъ самъ—личность, творецъ, то не мѣшаетъ ли ему авторъ? А что онъ мѣшаетъ автору, можно ли въ этомъ сомнѣваться? И не является ли неизбѣжнымъ то, что онъ ограничиваетъ актеровъ? Театръ не концертъ: въ немъ именно всѣ мѣшаютъ другъ другу, если каждый изъ этихъ всѣхъ обладаетъ своею, ярко выраженной личностью. Легче всего столкнуться безличностямъ. Для того чтобы театръ сталъ сужденіемъ не аналитическимъ, а синтетическимъ, чтобы онъ далъ сравнительно съ пьесой нѣчто существенно-новое и не былъ только удвоеніемъ, повтореніемъ; для того чтобы пьеса на сценѣ представила собою по истинѣ другое, чѣмъ пьеса въ книгѣ,—для этого нужна какая-то жертва. Вотъ и хотятъ принести человѣческую жертву—въ лицѣ автора, хотятъ осуществить новую психологію безъ души. Забываютъ, что художникъ ни съ кѣмъ не дѣлится. Поэта, прирожденнаго самодержца, теперь просятъ потѣсниться и посторониться, быть лишь однимъ изъ многихъ, изъ творца стать сотрудникомъ. Послѣдовательно и то, что возникла мысль изгнать со сцены и актеровъ, замѣнить ихъ маріонетками. Еще послѣдовательнѣе для насъ, современныхъ взрослыхъ людей, совсѣмъ изъ театра уйти.

Не театръ приходится освобождать отъ литературы, а литературу отъ театра. Надо признать, что она можетъ обойтись

безъ него и что интеллигентный зритель уже такъ это и понимаетъ.

Какъ фактъ, театръ будетъ всегда. Эмпирически за его существованіе опасаться нечего. За него—вся элементарная сторона нашей психики и вся динамичность нашей природы. Въ его древнія двери будутъ непрерывной толпою входить не только любопытные любители эфемерныхъ живыхъ картинъ (насколько выше ихъ картины написанныя!), не только гонимые жаждой суетныхъ зрѣлищъ и одушевленныхъ человѣческихъ виньетокъ, но и тѣ счастливые, которые, не задумываясь о разумности и обоснованности театра, сохранили въ себѣ еще настолько непосредственной силы, прекрасно-дѣтскаго, святой простоты и наивности, что не сопротивляются чарамъ иллюзіи и, подобно Бѣлинскому, славятъ тряпичную луну на счетъ естественной. И если на сценѣ загорится талантъ, побѣдитель всѣхъ теорій и всѣхъ сомнѣній, то и въ благочестивыхъ прихожанахъ театра, и въ его скептикахъ онъ одинаково вызоветъ такія настроенія, за которыя можно только благодарить и благословлять.

Но недаромъ подобные моменты эстетическаго восторга все рѣже и рѣже посѣщаютъ театральную залу. И недаромъ ищутъ, мечутся, будятъ старину, испытываютъ новизну, стараются найти для сцены какое-то новое измѣненіе, реформируютъ, ломаютъ, строятъ: вся эта нервная тревога мнѣ говоритъ о томъ, что современное человѣчество переросло театръ.

Ю. Айхенвальдъ.



ТЕАТРЪ, АВТОРЪ, АКТЕРЪ...

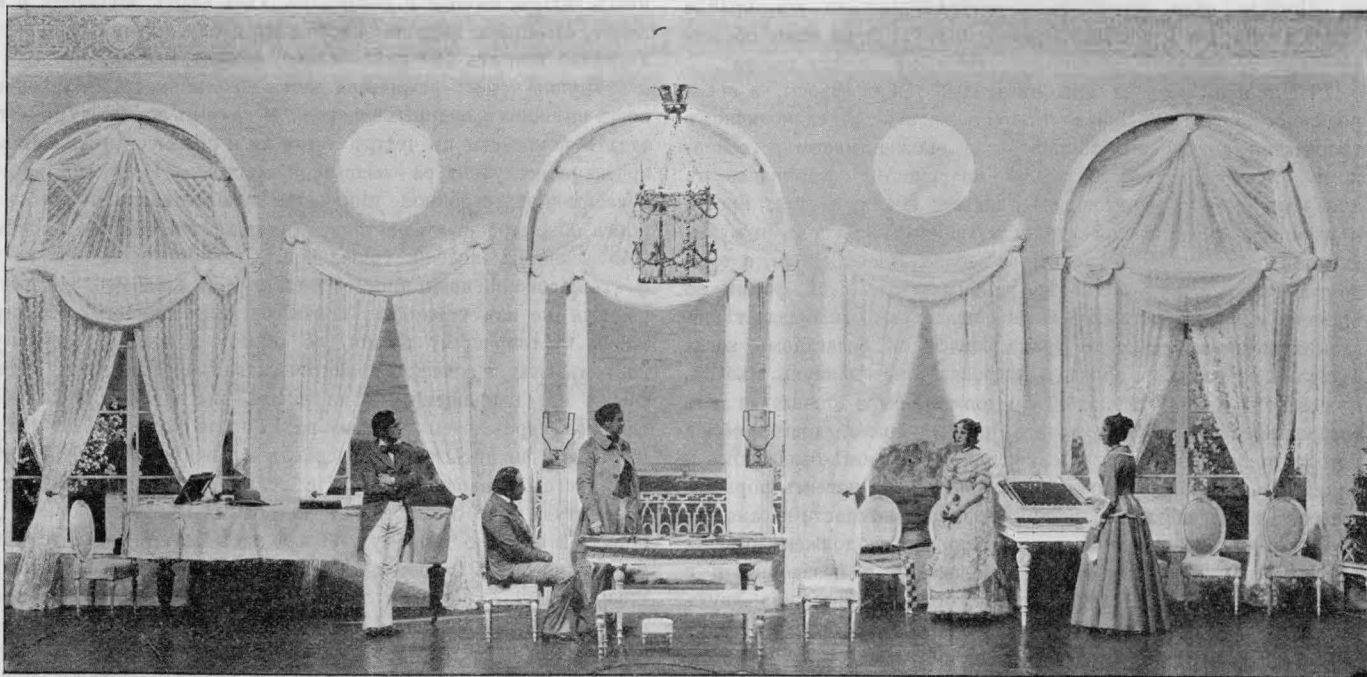
(Отвѣтъ Ю. И. Айхенвальду).

Суммируя все сказанное авторомъ предыдущей статьи, мы приходимъ къ заключенію, что краугольный камень эстетической схемы, которая создана г. Айхенвальдомъ для доказательства положенія о ненужности, неоправдываемости и непобѣдимой элементарности театра, лежитъ въ слѣдующихъ предпосылкахъ автора:

ТУРГЕНЕВСКІЙ СПЕКТАКЛЬ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ.

„Гдѣ тонко, тамъ и рвется“.

декор. М. Добужинскаго.



г. Качаловъ—Горскій.

г-жа Гзовская—Вѣра Николаевна.

СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ. „ЧИСТИЛИЩЕ СВ. ПАТРИКА“.



Людовико—г. Галинскій.

„Искусство свободно, театр—нѣтъ. Онъ несамостоятеленъ и зависитъ отъ литературы: не будь ея, не было бы и его. Драма безъ театра мыслима, театръ безъ драмы—нѣтъ. Если бы театръ составлялъ къ ней неизбежное дополненіе, это бы его узаконяло: но онъ только спутникъ ея. Необходимъ путь, а безъ спутниковъ вообще можно обойтись“.

Прежде, чѣмъ перейти къ возраженіямъ на эти, крайне важныя для насъ послышки, укажемъ вкратцѣ на одно обстоятельство, не принятое во вниманіе авторомъ „Конца театра“.

Не театръ родился изъ писаннаго текста пьесы, а пьеса родилась изъ театра. Начало театра лежитъ не въ единоличномъ творчествѣ „одинокато творца“, а въ коллективномъ, „соборномъ“ творчествѣ многихъ. Двѣ полярности соединились въ древнемъ театрѣ: религіозныя „дѣйства“ Индіи, Египта, Греціи и уличныя представленія странствующихъ плясунѡвъ и музыкантовъ, короче говоря: религія и забава. Впослѣдствіи, и то, и другое стало искать наиболѣе удобныхъ для себя формъ во времени и пространствѣ: религія нашла храмъ, площадь тѣшилась балаганомъ. И когда храмъ слился съ балаганомъ, когда въ храмъ вступилъ на правахъ импровизатора—плясунъ, пѣвецъ, музыкантъ и говорунъ, тогда и должна была появиться изъ созерцанія подобныхъ зрѣлищъ писаная драма, драматическій авторъ и, въ свою очередь слившись съ храмомъ-балаганомъ и лицедѣемъ-импровизаторомъ, положили основу новымъ формамъ театра. Такимъ образомъ, вопросъ объ автономности и самодержавности автора—эстетически и исторически—долженъ отпасть самъ собою... Рушится также и положеніе о незаконности и незнатности театра. Происхожденіе его коренится въ двухъ мощныхъ сферахъ: въ стихіи внутренняго, заложеннаго въ насъ ритма (пляска, пѣніе, музыка, декламация) и въ стихіи религіозныхъ переживаній, религіознаго чувства (таинства, мистеріи); недаромъ въ древнихъ представленіяхъ фигурируютъ: Рокъ, цари, первосвященники, полубоги, боги и хоръ (голосъ народа, vox populi)—величины, въ достаточной степени импонирующія

и по сіе время, величины, знатныя и мощныя по происхожденію, или по скрытому въ нихъ смыслу, или по массамъ (народъ)!..

Но, можетъ быть, скажутъ намъ, что драма и авторъ въ историческомъ и эстетическомъ развитіи своемъ окончательно и безповоротно отдѣлились, отошли отъ театра какъ отъ формы. Мы смотримъ на это иначе: просто, произошло раздѣленіе—весьма понятное и разумное—творческаго труда. Авторъ взялъ на себя развитіе фабулы и мысли, сцена и актеръ—воплощеніе въ звукахъ, краскахъ и линіяхъ тѣхъ образовъ и идей, которые даны авторомъ.

Проводимыя Ю. И. Айхенвальдомъ сравненія не—искусства театра съ искусствомъ живописи и ваянія основаны, намъ кажется, на недоразумѣніи: живописецъ и скульпторъ базируется на жизни, авторъ—тоже. Но въ то время, какъ живопись и ваяніе въ исходной своей точкѣ берутъ жизнь, театръ какъ сцена беретъ точку отправленія не отъ жизни, а отъ автора, преломившаго эту жизнь сквозь призму своей души и давшаго се въ писаномъ словѣ. Но, вопреки Ю. И. Айхенвальду, писаное слово по существу потенциально, по существу беззвѣтно и молчаливо, оно только іероглифъ мысли, чувства: читая автора, мы разгадываемъ его идеи и образы. Именно, по отношенію къ пьесѣ такимъ отгадчикомъ и воплотителемъ является театръ. Тѣмъ болѣе, что въ то время, какъ поэзія или проза описываетъ, поясняетъ, изображаетъ,—въ то же время драматическая форма литературы даетъ преимущественно дѣйствіе, которое жаждетъ и проситъ шумной, радостной, выявленной „во виѣ“ формы, требуетъ видимаго „оживленія“—какъ происходитъ это съ нотами композитора.

Ужъ если сравнивать искусство театра съ другими видами искусства, то нужно сравнить его съ архитектурой и музыкой.

Архитектура совмѣщаетъ въ себѣ не только технику строительства, но и одновременно—линіи, краски и формы: строительство, живопись, пластику. Оно является нѣкоторымъ „коллективомъ“, и несмотря на эту, отрицаемую Ю. И. Айхенвальдомъ „коллективность творчества“, является все же самостоятельнымъ родомъ искусства. Музыка еще болѣе поможетъ выяснитъ нашу мысль. Вопреки Ю. И. Айхенвальду, музыка, написанная, но еще не исполненная, все-таки уже есть музыка—творчество композитора, запечатлѣнное въ музыкальномъ знакѣ-словѣ. Но вотъ появился оркестръ и дирижеръ, и музыкальное слово уже волнуетъ, реально потрясаетъ насъ, страстно радуется или повергаетъ въ грусть.

По отношенію къ пьесѣ роль оркестра и дирижера исполняютъ театр: актеры и режиссеръ. Они даютъ звучность и видимое, слышимое движеніе писанному слову. Актеръ оживляетъ, вторично творитъ „во виѣ“—слово, фабулу, мысль.

Труппа черезъ режиссера даетъ ей стройность и законченность виѣшнихъ, видимыхъ формъ. И какъ въ архитектурѣ—этой задачѣ помогаетъ въ театрѣ (артисту и режиссеру) живопись—красками и скульптура—пластикой, жестомъ... И это совмѣстное, коллективное, стройное творчество удовлетворяетъ глубочайшимъ общественнымъ инстинктамъ, заложеннымъ въ человѣкѣ. Ибо человѣкъ явленіе социальное. Стадность есть только дефектъ несовершенной общности, есть атавизмъ. Но театръ родился не изъ стадности, а изъ организованности, изъ стремленія къ творчеству жизни „по образу и подобию Божьему“. Въ томъ сила и значеніе драматическаго творчества, что, видя и слыша его воплощеннымъ на сценѣ, мы вдвойнѣ волнуемся, вдвойнѣ переживаемъ „Ревизора“ Гоголя и „Гамлета“ Шекспира, ибо видимъ какъ въ зеркалѣ и вѣчную комедію, и вѣчную трагедію нашей души... Не только сказанную нами, но и пережитую нами совмѣстно съ актерами—живыми людьми „по образу и подобию нашему“. И для насъ актеръ является какъ бы воскресшимъ словомъ, какъ бы знакомъ новаго вида искусства: „слиянія творческаго слова и живой дѣйствительности черезъ душу и тѣло артиста“, и потому, именно, что въ эти минуты сліянія актеръ долженъ создать все изъ себя, изъ своей внутренней сущности, изъ собственныхъ переживаній и собственной работы, онъ есть такой же художникъ Божьей милостью, какъ и въ другихъ видахъ искусства. Кромѣ того, театральное зрѣлище удовлетворяетъ не элементарному, но глубоко

сложному чувству „театральности“, заложенной въ насъ самихъ отъ вѣка. Айхенвальдъ говоритъ, что природа обязываетъ насъ быть поэтами. Прекрасное обязательство, или скорѣе эстетическій вексель, который огромное большинство людей никогда не можетъ учесть! Зато природа нисколько не обязываетъ, а просто сдѣлала насъ отъявленными, закоренѣлыми „театралами“, вѣчными актерами. Этого не отрицаетъ и Айхенвальдъ. На бульварѣ и въ гостиной, на кафедрѣ и у гроба, въ нашей церковной и общественной жизни—подавляющее большинство людей сознательно или безсознательно играетъ, „театрализуется“, „изображаетъ“, и, слѣдовательно, наше тяготѣніе къ театру закономерно, ибо онъ—природа наша.

Да, пьеса существуетъ и безъ театра, мы ее можемъ прочесть и не въ зрительномъ залѣ. Но спросите любого драматурга: исчезли съ лица земли всѣ театры и актеры, исчезли даже самая возможность быть театру-сценѣ, и въ ту же минуту пьесы перестанутъ писаться. Истинный драматургъ всегда воображаетъ себя на сценѣ при писаніи пьесы, ибо онъ внутренне знаетъ, что колыбель его пьесы—во времени и пространствѣ—всегда сцена,—храмъ и подмостки въ одно и то же время.

И неправда, что отъ театра и отъ актера ничего не остается. Если бы это было такъ, то мы не могли бы оперировать съ такими понятіями, какъ „древне греческій театр“, „французскій театръ эпохи Людовика XIV“, „русскій театръ XVIII вѣка“ и т. д. Есть имена, есть достовѣрные образы прошлаго, есть могущія быть реставрированными формы, есть Рашель и Коминсаржевская:—значить, что-то реально сдѣлано что-то осталось, остались слѣды, даже книга, рисунокъ, стиль манеръ и пр., и пр.

И въ то время, какъ живопись и скульптура говорятъ мгновенію: „остановись, ты прекрасно“, или „я запечатлѣю твой ужасъ и твою печаль“, художникъ сцены властно говоритъ:—„мгновенія, проснитесь! Оживите! Заблестите всѣми цвѣтами радуги, пронеситесь бурнымъ шкваломъ!“ И когда творческія мгновенія волшебнѣе оживаютъ передъ моими глазами, на виду у всѣхъ и явно для всѣхъ, я вдругъ становлюсь соучастникомъ, пылкимъ другомъ этой живой, текучей какъ быстрая рѣка „театральности“, и поклонникомъ таланта-творца, разрушителя всѣхъ, даже самыхъ парадоксальныхъ теорій...

Забываю всякій аристократизмъ, забываю „безстыдство“ моего зрѣнія, „стыдливость“ моего слуха, и бурно рукоплещу, смѣюсь, плачу.

И не потому, что я—профанъ, плебсъ, стадо, а потому что я живу въ эту минуту двойной, обостренной до нелзя жизнью, потому что я—человѣкъ и ничто „человѣческое“ не чуждо мнѣ.

К. и О. Ковальскіе.



„СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ“.

(Къ гастролѣмъ въ Москвѣ).

„Старинный театръ“ закончилъ циклъ своихъ гастрольныхъ постановокъ... Прекрасные, незабываемые вечера!.. Передъ очарованнымъ зрителемъ въ трехъ серіяхъ прошли пьесы Лопе-де Вега, Кальдерона, Тирсо-ди-Молина, Сервантеса... Все это—краса и гордость старой испанской литературы,—опора стариннаго Испанскаго театра. Въ постепенности постановокъ и въ выборѣ самыхъ пьесъ сказанъ большой тактъ, вкусъ и остроуміе руководителей театра.

Въ первой постановкѣ—(„Фуентэ Овехуна“)—былъ данъ какъ бы прологъ, какъ бы синтезъ дальнѣйшаго. Представленіе „Фуентэ Овехуна“ явилось прежде всего демонстраціей типичныхъ приемовъ испанской сцены,—очеркомъ, вообще, по исторіи испанской драмы,—введеніемъ къ гастролѣмъ Стариннаго театра. Спектакль начался типической особенностью стараго испанскаго театра—„Лоа“, т. е. буквально похвалой пьесѣ и зрителямъ;

пьеса шла въ томъ видѣ, какъ она шла бы въ старину, въ приподнятыхъ тонахъ странствующей труппы, на площади небольшого города; представленіе прерывалось интермедіей—на этотъ разъ „Два болтуна“ Сервантеса; между дѣйствіями плясали уличныя танцовщицы. Это была реставрація постановки стариннаго испанскаго театра—одинаково типичная и для уличной толпы, и для придворной знати. Самое содержаніе пьесы также ярко выявляло типичную особенность характера испанца: преклоненіе его передъ властью короля—земного бога.

Въ слѣдующихъ спектакляхъ на этомъ основномъ фонѣ стали выясняться болѣе подробныя и рѣзкія детали, началась какъ бы аналитическая работа театра. „Великій Князь Московскій“ повелъ зрителя исключительно въ обстановку придворной жизни, во владѣнія этого самаго короля-бога, передъ которымъ актеры представили исторію объ Іоаннѣ Грозномъ, Годуновѣ и о царевичѣ Димитріѣ, которую такъ интересно было прослушать тамошнему двору, какъ сплетню о кровавомъ событіи въ далекой Москвѣ. На этомъ королевскомъ зрѣлищѣ все чопорно и важно: королевскіе гербы украшаютъ раздвижной занавѣсъ, пажы горящими факелами освѣщаютъ сцену въ темнотѣ королевскаго парка, костюмы роскошны, исполнители проникнуты сознаніемъ важности своего долга, и вдумчиво протекаетъ героическая „московитская“ драма. Выдвинувши снова на первое мѣсто необузданность королевской власти, показавши высоты трона, театръ затѣмъ стремительно ведетъ зрителя въ самую гущу народнаго быта, къ тому „пушечному мясу“, который создаетъ силу и поддерживаетъ престижъ абсолютизма.

Въ „Благочестивой Мартѣ“ это уже не городская толпа благонамѣренныхъ гражданъ, чинно созерцающихъ на обывательской площади роднаго городка печальную повѣсть о злочленіяхъ жителей „Овечьяго Источника“: это—дно народное, это—уголокъ „дантова ада“, гдѣ сгрудились въ одну кучу погонщики муловъ, нищія,

СТАРИННЫЙ ТЕАТРЪ. „ЧИСТИЛИЩЕ СВ. ПАТРИКА“.



Патрикъ—г. Мгебровъ.

Репродукц. воспрещ.

Рис. Эльскій.

слѣпцы - музыканты, пропонцы, можетъ быть, даже преступники. Бражничая во дворѣ венты, побуждаемые хмелемъ и жадной зрѣлищъ, они требуютъ кровавыхъ сценъ, шутовскихъ выходокъ, полуобнаженныхъ гитанъ съ ихъ разнузданными мавританскими плясками...

Третья постановка дала суроваго Кальдерона. Пылкій темпераментъ Лопе-де-Вега съ его бурной драматической техникой ограниченъ теперь разсудочной холодностью „королевскаго капеллана“, чей отточенный стиль и блестящая реторичность такъ подстать лицемѣрному двору, предвѣщая вмѣстѣ съ тѣмъ упадокъ національнаго творчества. Сообразно особенностямъ своего дарованія, Кальдеронъ и темы беретъ грандіозныя. На этотъ разъ онъ славить великую католическую церковь—ту силу, которой подвластны и скипетръ короля, и сердце крестьянина. Въ „Чистилищѣ св. Патрика“ все такъ же, какъ и въ другихъ испанскихъ пьесахъ добраго стараго времени; неукротимъ и буенъ король въ его неограниченной власти надъ подданными, но уже выдвигается сила выше власти человѣческой, передъ которой долженъ преклониться и самъ король. На мѣсто воинствующаго деспота выдвигается воинствующая церковь—сила неба, подчиняющая себѣ силу земли. Представитель св. Креста—Патрикъ заставляетъ трепетать злодѣйство, если даже оно озарено нимбомъ вѣковаго преданія. Историческая эволюція уже низводитъ короля съ высотъ недосягаемости: чтобы оправдать деспотизмъ монарха, Кальдеронъ дѣлаетъ его язычникомъ, одѣваетъ въ звѣриную шкуру и, въ концѣ-концовъ, не стѣсняется даже погубить представителя непогрѣшимой власти, ввергнувши его въ адскую пропасть.

Объединяя такіе элементы стараго испанскаго быта, какъ церковь, король и народъ, Старинный театръ заканчиваетъ реставрацію картины стараго испанскаго театра полнымъ и могущественнымъ аккордомъ. Если прибавить, что въ „Чистилищѣ св. Патрика“ показаны зачатки типовъ Донъ-Жуана и Лепорелло—этихъ любимцевъ позднѣйшихъ драматурговъ, то станетъ еще очевиднѣе, что картина исчерпывающе полна—отъ проблесковъ разсвѣта драматической поэзіи въ Испаніи до первыхъ закатныхъ лучей упадка ея творчества. И вотъ, когда догорятъ огни,—театръ покинетъ Москву,—въ душѣ благодарнаго зрителя останутся чудесныя воспоминанія: въ минуты отчаянія—это проза современности надорвала ему сердце,—какъ старая греза, возникнуть передъ нимъ видѣнія прошлого: порталъ готическихъ храмовъ, роскошь королевскаго парка, городская площадь, уголокъ простонародной венты, — всѣ эти короли, монахи, инфанты, страдалцы, плуты, гитаны, ханжи, весельчаки,—и онъ скажетъ отъ души благодарность безкорыстнымъ волшебникамъ „Стариннаго театра“.

С. Раз—ій.



ТУРГЕНЕВЪ НА СЦЕНѢ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.

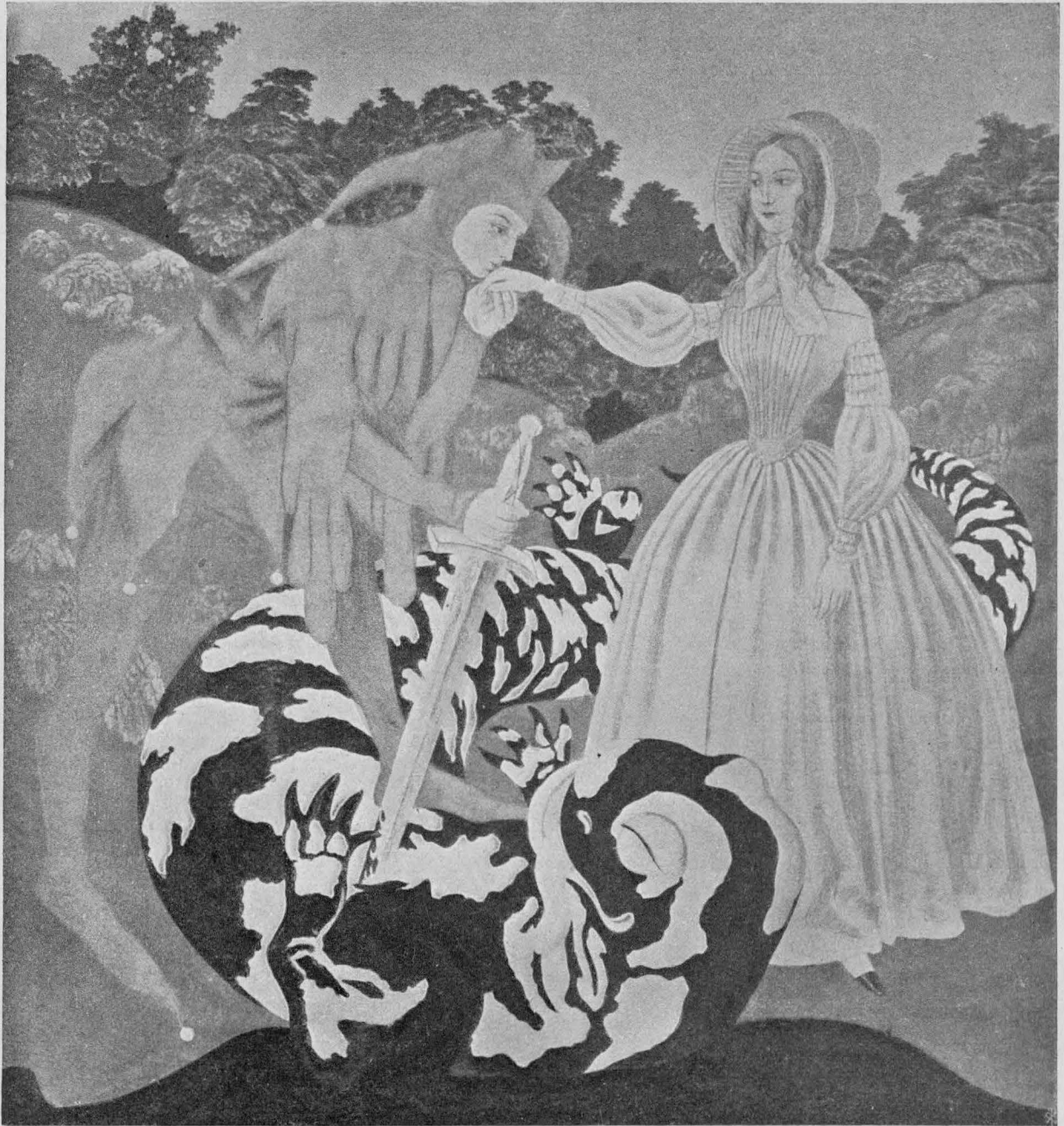
ПОЛОЖЕНІЕ Художественнаго театра годъ отъ году становится труднѣе. Слава обязываетъ. Каждая постановка перваго драматическаго театра Россіи—событіе. Нельзя выступить съ чѣмъ-нибудь. Нужно удивлять, поражать, вызывать крики негодованія и восторга. Кружокъ глубокихъ интеллигентныхъ, талантливыхъ подвижниковъ искусства, открывшихъ и подарившихъ когда-то Россіи драмы Чехова, силою вещей превращается въ компанію всемірно извѣстныхъ театралныхъ предпринимателей. Имъ нельзя уже просто и хорошо ставить простыя и хорошія пьесы. Приходится гнаться

за необычайнымъ. Приходится „мудрить“. Какъ тяжела, должно-быть, эта вѣчная обязанность дѣлать все по новому, по необыкновенному!..

Желаніемъ отдохнуть, наконецъ, отъ погони за сенсацией объясняется, вѣроятно, выборъ пьесъ для послѣдней сезонной постановки театра: имя Тургенева говоритъ само за себя, а его несложныя комедіи не даютъ поводовъ для какихъ-либо особенныхъ новшествъ. Правда, всѣ три выбранныя театромъ пьесы—далеко не первой молодости: имъ шестьдесятъ лѣтъ съ хвостикомъ. По своимъ литературнымъ достоинствамъ онѣ нейдутъ ни въ какое сравненіе съ позднѣйшими произведеніями автора. Въ періодъ ихъ созданія (1847—1851 гг.) Тургеневъ уже „нашелъ себя“, но совершенно въ другой области: какъ разъ въ это время появились въ печати первые очерки „Записокъ Охотника“. Пьесы скучноваты, растянуты, написаны въ старой манерѣ. И тѣмъ не менѣе онѣ интересны до сихъ поръ. Въ нихъ все-таки чувствуется будущій крупный мастеръ. Надъ такимъ матеріаломъ (при всѣхъ его недостаткахъ) можно работать. И реставрируя давно отошедшую въ область преданій эпоху сороковыхъ годовъ, Художественный театръ сумѣлъ дать интересный и пріятный спектакль. Впрочемъ, наиболѣе значительная изъ трехъ поставленныхъ пьесъ („Нахлѣбникъ“) на мой взглядъ наинѣе удалась: общій темпъ исполненія почему-то замедленъ, цѣльнаго впечатлѣнія отъ одного перваго акта не получается. Среди исполнителей блещетъ Л. М. Леонидовъ (Тропачевъ): онъ даетъ совершенно законченный, сочный образъ, къ которому, кажется, прибавить нечего. Главную роль играетъ А. Р. Артемъ. Почтенный артистъ отражалъ каждое движеніе, каждый жестъ Кузовкина; все задумано выполнено съ большимъ умомъ и артистической чуткостью; нѣтъ промаховъ. Но невольно чувствуется, что для „Нахлѣбника“—этого мало: фигура не захватываетъ. Образцово выполненная въ бытовомъ отношеніи, она мелка въ трагическомъ смыслѣ. И потому „Нахлѣбникъ“ въ общемъ смотрится все же безъ большаго интереса.

Хорошо знакомая публикѣ „Провинціалка“ поставлена, конечно, совершенно по-новому. „Графъ“ К. С. Станиславскаго—своеобразная грубоватая фигура, очень интересная. Удивительна М. И. Лилина. Ея Дарья Ивановна—и „воспитанница“, и уѣздная дама, и—главное—особа отнюдь не современная, а строго выдержанная въ исторической перспективѣ.

Центромъ спектакля надо считать „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“. Пьеска имѣла наибольшій успѣхъ. Прелестная декорация М. В. Добужинскаго: большая, бѣлая гостиная, вся залитая солнечнымъ свѣтомъ; сквозь окна и стеклянную дверь открывается русскій пейзажъ въ Леви-тановскомъ вкусѣ: деревья сада, тихая лѣсная рѣка и тонуція въ лѣтней истомѣ дали. Тургеневъ (всегда очень аккуратный) полностью выписалъ обстановку своей комедіи; конечно, Художественный театръ сдѣлалъ все по своему. Показанная публикѣ картинка ничуть не похожа на тщательную ремарку автора. Но картинка эта прелестна сама по себѣ и не находится ни въ какомъ противорѣчій съ духомъ пьесы. Детали дѣйствія (входы, выходы) иногда тоже расходятся съ Тургеневымъ; мѣстами сдѣланы купюры, мѣстами поправленъ Тургеневскій нарочито-старомодный стиль. Но все это въ концѣ концовъ несущественно. Гораздо важнѣе, конечно, исполненіе. Публика была въ восторгѣ отъ В. И. Качалова. Талантливый актеръ, дѣйствительно, весело, тонко и легко передалъ скользкую роль Горскаго. Имъ держалась вся пьеса: своей наружностью, увѣренностью, простотою, тонкою, умной читкой—онъ приводилъ въ трепетъ дамскія сердца. Но объяснилъ ли онъ своего героя? Въ его обрисовкѣ, Горскій—мягкій молодой человѣкъ, большой болтунъ съ хорошо повѣшаннымъ языкомъ и добродушнымъ юморомъ. Злость, сарказмъ, безжалост-

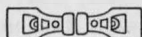


Т. Т. ГЕЙНЕ.—«Освободитель».

ность игры, которую онъ ведетъ, сухость и эгоизмъ сердца—всѣ эти несомнѣнные свойства Горскаго куда-то исчезли. Серьезная комедія получила отбѣнокъ водевиля. Неясна и Вѣра Николаевна въ исполненіи О. В. Гзовской. За глаза Горскій называетъ ее нѣсколько разъ „бѣсенкомъ“. Въ глаза онъ говоритъ: „Вы прозрачны, какъ стекло, молоды, какъ двухлѣтній ребенокъ, и рѣшительны, какъ Фридрихъ Великій“. Въ исполненіи О. В. Гзовской (впрочемъ, очень простымъ и изящномъ) Вѣра Николаевна показалась намъ немножко отяжелѣвшей дѣвицей, очень заурядной, съ задатками теплаго чувства къ Горскому, но всего болѣе стремящейся умненько пристроиться. Едва-ли это то, что хотѣлъ дать Тургеневъ. Маленькія детали въ характеристикѣ Мухина (его несомнѣнная заинтересованность Вѣрой) и Варвары Ивановны (ея подхалимство) совершенно упущены изъ виду, и двѣ эти фигуры стали балластомъ пьесы.

Но критиковать легко. А въ концѣ концовъ все же надо благодарить театръ за его работу надъ Тургеневымъ: въ самыхъ слабыхъ вещахъ крупнаго таланта всегда есть и жизнь, и правда. И доброе желаніе театра подойти къ пьесамъ Тургенева просто и почти не мудрствуя лукаво должно быть отмѣчено съ сочувствіемъ и признательностью.

Тихонъ Полнеръ.



МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

„УБѢЖДЕНІЯ Г-жи ОБРЭ“.—А. Дюма.

„Никогда не нужно задавать лишнихъ вопросовъ“—эту прописную мораль знаютъ не только дѣти, но и взрослые. Взрослые въ особенности. Вотъ почему и мы не станемъ спрашивать: „зачѣмъ“ поставилъ Малый театръ пьесу Дюма? Кого соблазнили увядшія литературныя и сценическія прелести m-me Обрэ? Мы ограничились лишь констатированіемъ факта: пьеса шла. На нее были затрачены время, деньги и трудъ такихъ выдающихся артистовъ, какъ Правдинъ, Ермолова, Яблочкина, Климовъ. Участіе этихъ силъ сумѣло спасти пьесу отъ полнаго внѣшняго провала, но никогда не переживалъ Малый театръ такого „внутренняго“ поражения, такого подчеркнуто-снисходительнаго отношенія публики. Только глубокое уваженіе къ традиціямъ театра, только неизбывная любовь москвичей къ исполнительницамъ заглавной роли сдерживали ядовитость насмѣшки и шумныя выраженія недоумѣнія. Но то, что говорилось въ фойѣ и коридорахъ во время антрактовъ, въ особенности на генеральной репетиціи, гдѣ публика всегда болѣе чутка, подвижна и воспримчива, чѣмъ на премьерахъ,—не отличалось мягкостью. Нѣтъ, это былъ очень суровый приговоръ, очень горькій и заслуженный упрекъ:

— Ничѣмъ не оправдывается такая постановка!..

— Ни при какихъ обстоятельствахъ Малый театръ не долженъ ставить такихъ пьесъ!

— Достойны сожалѣнія тѣ артисты, которые по обязанности участвуютъ въ этой пьесѣ!..

Да, по-истинѣ и участь артистовъ, и участь публики была одинакова печальна: однимъ приходилось слушать нелѣпость, другимъ ее говорить, и неизвѣстно, кто испытывалъ наибольшую досаду и неловкость. Казалось, что кто то захотѣлъ вдругъ сыграть злую шутку: заставить насъ повѣрить, что не было Ибсена, Гауптмана, Чехова, что все, внесенное въ сокровищницу театра молодой литературой—гниль, чепуха, дребедень и, что единственно „разумное“, „доброе“ и „высоко-благородное“ суть именно такія пьесы какъ „убѣжденія m-me Обрэ“. Кисло-сладкія, приторныя и фальшивыя moralités.

Но самое печальное было то, что неподражаемая М. Н. Ермолова сама внутренне была увлечена образомъ добродѣтельной мѣшанки, ханжи и „благотворительницы“, что, желая

„КРИВОЕ ЗЕРКАЛО“ 86 МАРТОБРЯ.



Егоръ Степанычъ (чиновникъ)—Г-нъ Лебединскій.
Репродукц. воспрещ.

Рис. И. Любимова.

быть искренной и трогательной, она только усугубляла всю лживость „образцовой женщины“, что сама ошибаясь, она все-таки не могла насъ ввести въ заблужденіе относительно истинной сущности г-жи Обрэ.

И оставалось до боли непонятнымъ, почему артистка такъ очевидно и горячо вѣрить въ эти сухія лживыя проповѣди о „всепошеніи“, „раскаяніи“ и „очищеніи“, почему въ голосъ ея дрожали настоящія слезы и настоящий плачь.

Вотъ это оставалось загадкой такой грустной и мучительной, вотъ это придавало внутренней усмѣшкѣ острую горечь.

И хотѣлось вѣрить, что это только случайныя промахи, случайная ошибка, которая никогда больше не повторится. Никогда.

Въ общемъ, оставляя въ сторонѣ докучныя подробности самой мелодрамы, суть которой заключается въ томъ, что добродѣтельная М-me Обрэ воспитала добродѣтельнаго сына (Камилль—Максимовъ), который долженъ жениться на чистой подругѣ своей юности (Люсьенна—Щепкина), но, въ концѣ-концовъ, возгорается любовью къ недобродѣтельной, согрѣшившей нѣкогда дѣвицѣ Жаннѣ, которая все-таки, въ концѣ-концовъ, оказывается страшно добродѣтельной—оставляя все это въ сторонѣ, скажемъ, что самъ по себѣ спектакль былъ необычайно характеренъ по... своей разногласности. Такого „пестраго“ исполненія Малый театръ не видывалъ давно. Былъ полный внутренній разладъ между артистами—въ тонѣ, въ манерѣ игры, въ пониманіи ролей.

Каждый игралъ по-своему.

Великолѣпный Правдинъ (отецъ Люсьенны, Барантенъ) съ его великолѣпной головой временъ самого Дюма, то впадалъ въ чисто-французское и очень подходящее для роли пѣніе, то, вдругъ, мощнымъ талантомъ своимъ вырвавшись изъ объятій цѣпкой мелодрамы, начиналъ говорить истымъ русскимъ говоромъ изъ „Островскаго“, и вмѣсто Барантена былъ только восхищающій насъ Правдинъ. Г. Максимовъ—Камилль игралъ художника изъ „Обнаженной“ съ тѣми же своими привычными растягиваніями словъ: „ба-лаженство“, „съ-частье“ и удареніями:

„имѣю Ches-stъ“ и т. д., что придавало и безъ того ходульному типу Камилла несносную приторность. Г-жа Щепкина? Но почему переведена она на роли бѣбѣ? Только благодаря своей миложавости?! Но почему она должна непременно бѣгать, прыгать, кружиться и носить дѣтскія платьица? За что такое мученіе артистки, которая въ „Дѣтяхъ Ванюшина“ умѣла дать высшіе моменты трагизма?! Въ Маломъ театрѣ Щепкина исчезла, ея нѣтъ, а вѣдь это почти утрата.

И теперь въ Люсьеннѣ это была та же милая толстушка, какъ въ пьесѣ Персіяниновой „Большіе и маленькіе“. Тѣ же интонаціи и придыханія, все округло-русское.

Г-жи Яблочкина и Левшина, чередовавшіяся въ роли Жанны, напротивъ, слишкомъ мало „играли“, нарочито удерживаясь отъ мелодрамы и это, наравнѣ съ Ермоловой, которая вся уходила въ свои слова, въ свою роль, въ свою убѣжденность. Г. Муратовъ (Телье, прежній любовникъ Жанны) тоже игралъ по автору — такъ, какъ играли въ прежнія времена: подчеркнуто — отрицательно, натура почти злодѣйская и въ этомъ былъ свой *raison-d'être*: онъ оставался въ плоскости данной эпохи.

Но зато г. Климовъ! Вотъ кто былъ героемъ вечера, со-вѣстью зрителей. Сохранивъ до щепетильности всѣ вишія признаки жуира 60-хъ годовъ — онъ занялъ очень интересную позицію: онъ внутренне и здѣвался надъ пьесой, надъ данной ему ролью, надъ нелѣпостью всей ситуаціи. Онъ прямо говорилъ: я долженъ играть? Прекрасно. Но вы видите, а я понимаю, что такіа пьесы — анахронизмъ и, вотъ, я открыто смѣюсь, смѣйтесь со мной! Это лучший исходъ!..

Въ такомъ исполненіи прошли „Убѣжденія г-жи Обрѣ“. И этого нельзя не учесть. Есть ошибки, которыя можно не замѣтить, но только тогда, когда онѣ больше не повторяются.

Максъ-Ли.



СПЕКТАКЛЬ КУРСОВЪ ДРАМЫ С. В. ХАЛЮТИНОЙ.

(Литературно-Художественный кружокъ).

Оригинальный замыселъ курсовъ С. В. Халютиной дать инсценировку Иліады и Одиссеи Гомера заслуживаетъ вниманія.

На спектакль 7 марта въ пользу недостаточныхъ учениковъ были исполнены сценическіе этюды изъ Гомера; инсценировка V и VI пѣсни Иліады и V, VI и VIII пѣсни Одиссеи Гомера.

На сценѣ Художественнаго кружка ожили пластическіе барельефы гомеровскихъ героевъ, и слѣпой рапсодъ Гомеръ съ эпическимъ спокойствіемъ рассказывалъ объ ихъ дѣяніяхъ.

Предъ глазами зрителя прошли Зевсъ, Афродита, Афина, Аполлонъ, Арей, Гекторъ и Андромаха, Одиссей и Навзикая и пр. Группы дѣйствующихъ лицъ были составлены съ большимъ вкусомъ и тщательностью.

Порой разговоръ происходилъ при излишней дѣятельности заставшаго движенія.

И жизненность приносилась въ жертву картинности.

Порой утрировка жеста выступала съ нарочитой подчеркнутою, но это были только шероховатости, не оскорблявшія глаза.

Чтеніе юныхъ исполнителей отличалось продуманностью и чистой дикціей.

Изъ 24 пѣсенъ Иліады и Одиссеи можно найти не мало мѣстъ, полныхъ красоты, иллюстрировать которыя — благодарная задача и для учениковъ и для учителей.

Въ поэмахъ Гомера раскрывается старый міръ сильныхъ страстей и титаническихъ подвиговъ, гдѣ жизненная правда перемѣшалась съ вымысломъ, гдѣ люди борются съ богами, а боги любятъ и страдаютъ, какъ люди.

Облагораживая и воспитывая поэтическое чувство, классическій эллинизмъ Гомера служитъ неизсякаемымъ живымъ источникомъ художественной красоты и эстетическаго наслажденія.

И для школы драмы работа надъ эпическими драмами Гомера является вѣрнымъ путемъ сценическаго воспитанія и сценическаго творчества.

Ал. Н. Вознесенскій.



ЧЕСТВОВАНИЕ К. Д. БАЛЬМОНТА.

(Къ 25-лѣтію литер. дѣятельности).

5 марта въ залѣ Тенишевскаго училища друзья и почитатели таланта Бальмонта чествовали 25-лѣтіе его литературной дѣятельности.

Сначала говорили литераторы: Е. В. Аничковъ и А. И. Арабажинъ, С. А. Кречетовъ (Грифъ) читалъ свои воспоминанія.

Затѣмъ поэты прочли свои стихотворенія, посвященныя Бальмонту (Федоръ Сологубъ, Сергѣй Городецкій, И. Рукавишниковъ).

Въ заключеніе, послѣ очень интересно составленнаго концерта, былъ поставленъ „Хороводъ дѣвушекъ-цвѣтовъ“ изъ 2-ой картины Бальмонтовской драмы „Три разцвѣта“ въ инсценировкѣ доктора Дапертутто съ музыкой Грига.

Оживаютъ цвѣты. Медленно двигаясь, читая нараспѣвъ:

„Мы цвѣты, цвѣты, цвѣты
Мы живемъ для красоты“.

Онѣ образуютъ веселый хороводъ...

Хороводъ размыкается корифейкой, и наступаетъ цѣлый рядъ красивыхъ, ритмическихъ движеній...

Всѣ дѣвушки — цвѣты, одна за другой, рассказываютъ, каждая сама о себѣ:

Дѣвушка Роза, Дѣвушка Макъ,
Дѣвушка Гвоздика, Дѣвушка Дрема,
Дѣвушка Рубинъ, Дѣвушка Коралль.

Медленно, медленно, еле двигаясь выходитъ Дѣвушка-Плакунъ-трава, рассказывая о своей судьбѣ.

Уходитъ она медленно, такъ же, какъ и пришла.

Шесть дѣвушекъ, смотря на уходящую Дѣвушку-Плакунъ траву тихо, еле слышно дочитываютъ свои слова.

„Солнце въ морской неоглядности тонетъ,
Тайныя пропасти солнце хороняетъ,
Ночь наступаетъ, окончился часъ,
Свѣтъ еще свѣтитъ, но вечеръ погасъ“.

Это была въ Петербургѣ первая попытка инсценировать „ярко-пѣвучія“ стихи Бальмонтовской лиры. Первая попытка оказалась удачной. Докторъ Дапертутто нашелъ гармоническую связь между размѣромъ стиха и ритмомъ движенія.

Изъ исполнительницъ слѣдуетъ выдѣлить. А. Ф. Гейнцъ и О. А. Глѣбову.

В. Н. Соловьевъ.



НА СОВѢЩАНІИ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ДѢЯТЕЛЕЙ.

Грустную картину представлялъ изъ себя зрительный залъ Незлобинскаго театра. Особенно грустную для тѣхъ, кто бывалъ на первыхъ всероссійскихъ сѣздахъ сценическихъ дѣятелей. Изъ всей громады сѣхавшихся къ четвертой недѣлѣ поста провинціальныхъ артистовъ только небольшая кучка — человекъ въ 200 пришла послушать о томъ, что будетъ говорить про новый уставъ.

Но предсѣдатель собранія, г-нъ Каютовъ не допустилъ обсуждения устава.

Совѣщаніе началось весьма подробными объясненіями управляющаго канцеляріей совѣта театральнаго общества К. К. Витарскаго, изложившаго исторію выработки новаго устава.

Затѣмъ говорилъ В. И. Никулинъ, о возрожденіи актерскаго общества; говорилъ какъ онъ, М. Л. Мандельштамъ и К. К. Витарскій будутъ осенью ѣздить изъ труппы въ труппу и учреждать мѣстные отдѣлы общества.

Далѣе говорили Мандельштамъ, Кугель, Свѣтловъ, Славскій, Чарскій — все не актеры, а литераторы, антрепренеры, адвокаты...

Больше всего объ актерахъ пекутся антрепренеры. К. К. Витарскій такъ и пояснилъ на собраніи, что въ засѣданіяхъ комиссій по выработкѣ устава антрепренеры всегда одѣвали

поверхъ сюртука овечью шкуру и даже опытный взгляд не могъ отличить ихъ отъ актеровъ.

Но признаюсь—я скептикъ и боюсь данайцевъ, даже приносящихъ дары.

Очевидно, такъ же смотрятъ и провинціальныя, опекаемые гг. антрепренерами, артисты.

Пусть, что то умерло въ актерской душѣ и вмѣсто театра Незлобина 2-го марта они отправились въ Баръ и Трехгорный. Пусть три четверти изъ нихъ не читали проекта новаго устава. Пусть замолкли ярые когда то бойцы и самыя горячія рѣчи на совѣщаніи принадлежали адвокату Мандельштаму и литератору Свѣтлову. Пусть все это такъ.

Но почему же тогда президіумъ—неизвѣстно кѣмъ и когда выбранный, не разъяснилъ собравшимся новаго устава. Почему, если предсѣдательствующие были искренни, они не дали актерамъ высказаться по поводу того, что они знали и хотѣли сказать.

— Потомъ, потомъ,—махали руками со сцены.—Въ вашихъ рукахъ будетъ вся полнота власти. Ваши делегаты обсудятъ, что окажется неудобнымъ въ уставѣ и измѣнять его...

Глухо шумѣла въ отвѣтъ актерская масса. Ея ораторы

пытались что то сказать по поводу устава. Г-нъ Морозовъ предложилъ К. К. Витарскому острый вопросъ.

— Если при старомъ уставѣ и помощи правительства оказалось у общества 104.000 р. долгу, то какимъ образомъ, вы полагаете, явятся эти средства теперь вмѣстѣ съ новымъ уставомъ?

— Потомъ, потомъ,—отвѣчалъ президіумъ—„Вотъ съѣдутся делегаты“...

Но кто же съѣдется въ будущемъ году, какіе делегаты? Кто рискнетъ быть делегатомъ?! Постомъ будущаго года, надо полагать, на собраніи делегатовъ отъ труппъ будутъ засѣдать антрепренеры, режиссеры и, быть можетъ, герои-любовники...

Грустные, разочарованные расходились послѣ совѣщанія актеры.

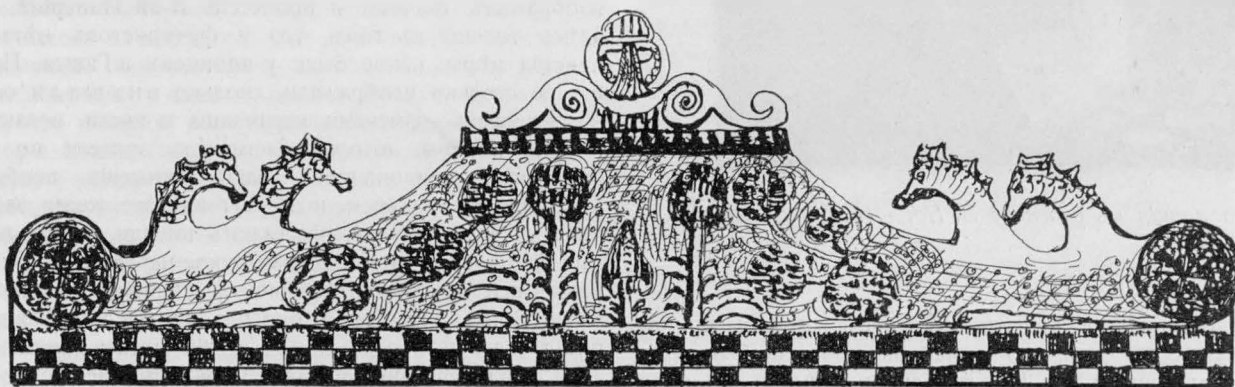
Ни въ старомъ или новомъ уставѣ дѣло. Въ старые мѣхи не вливаютъ новаго вина. Не въ такихъ формахъ возможно возрожденіе актерскаго общества.

Вотъ мысли, которыя высказывались на совѣщаніи—не съ кафедръ, не со сцены, а въ разговорахъ между собою.

Кто то даже сказалъ:

— Гражданскіе похороны театральнаго общества.

Н. К.



АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

РАБЫ СОВРЕМЕННОСТИ.

(Выставка футуристовъ въ Парижѣ).

НАКОНЕЦЪ-то итальянскіе „футуристы“, съ такимъ шумомъ возвѣстившіе *unbi et orbi* о своемъ появленіи пресловутымъ манифестомъ 1910 года, предстали передъ Парижемъ. Но едва ли они остались довольны парижскимъ приѣмомъ; правда, тысячи посѣтителей перебивали въ галереѣ Bernheim'a, но они приходили туда для того, чтобы смѣяться, а на лекціи, прочитанной вождемъ футуристовъ Маринетти, дѣло дошло до драки. Впрочемъ, парижанинъ—плохой судья: онъ не прочь полюбоваться такой *curiosité*, какъ русскій балетъ, послушать Раймонда Дункана, этого „революціонера“ справа, призывающаго назадъ, къ Греціи, или поэта Маринетти, „революціонера“ слѣва, зовущаго впередъ, въ царство скорости,—но посмотрѣвъ и послушавъ, онъ остается такимъ же консерваторомъ въ области вкуса.

Но дѣйствительно ли, ужъ такіе революціонеры эти футуристы, на словахъ низвергающіе всѣ основы, всѣ традиціи, всѣ академіи, всѣ чужія вліянія, и заявляющіе, что греки, Тиціанъ и Веронезе не стоятъ мѣднаго гроша? Дѣйствительно ли, ими открывается торжественно обѣщанная въ предисловіи къ каталогу—„новая эпоха живописи“?

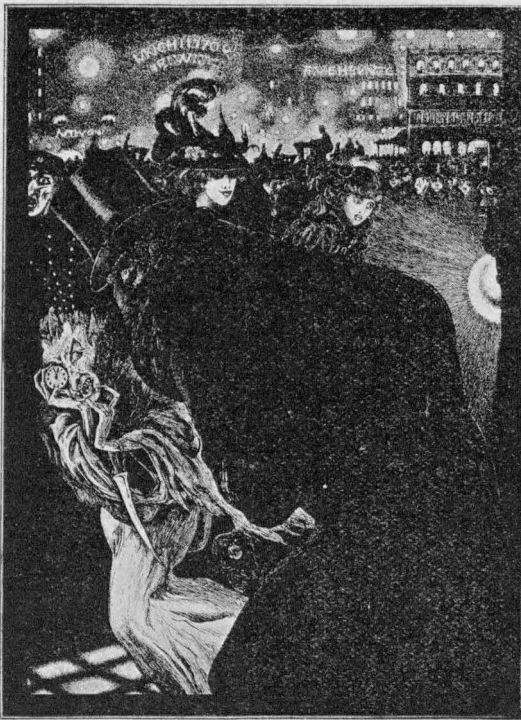
Революціонность футуристовъ это—ихъ идеи. Что-же касается ихъ живописныхъ достижений, то прежде всего

они не талантливы и не оригинальны. Ибо, какъ ни отмежевываются футуристы отъ своихъ французскихъ собратьевъ, нео-импрессионистовъ и кубистовъ—все же отъ первыхъ къ нимъ пристала пуэнтилистская техника, а отъ вторыхъ—геометрическая манера. Яркая мозаика Северини несомнѣнно заимствована у Синьяка и Кросса, а приѣмъ, которымъ Боцціони изображаетъ дома (или вѣрнѣе—какіе-то развалы домовъ, охваченныхъ землетрясеніемъ) взятъ у кубиста Долонэ. Есть въ футуризмѣ и чисто-итальянское вліяніе—въ нагроможденности страшныхъ аксессуаровъ, которыми Карра украшаетъ свою „Fille à la fenêtre“ угадывается демонизмъ рисовальщика Альберто Мартини, извѣстнаго русскому читателю по его иллюстраціямъ къ Брюсову.

Такимъ образомъ, революціонность футуристовъ должна быть локализована въ ихъ сюжетахъ и композиціи въ томъ, что они хотятъ изобразить и какъ комбинируютъ они уже готовые живописные элементы. Въ этомъ смыслѣ живопись ихъ представляетъ собой явленіе любопытное съ психологической и социологической точекъ зрѣнія.

„Живопись ощущений“—такъ опредѣляютъ футуристы свое искусство, противопоставляя его „живописи впечатлѣній“, на которой остановились импрессионисты. Воплощеніе множественности душевныхъ переживаній, одновременности разнообразнѣйшихъ чувствъ—такова главная тема ихъ творчества. Картина,—говорятъ они,—должна быть синтезомъ того, что видишь съ тѣмъ, что вспоминаешь; вмѣсто того, чтобы только посматри-

АЛЬБЕРТО МАТИНИ.

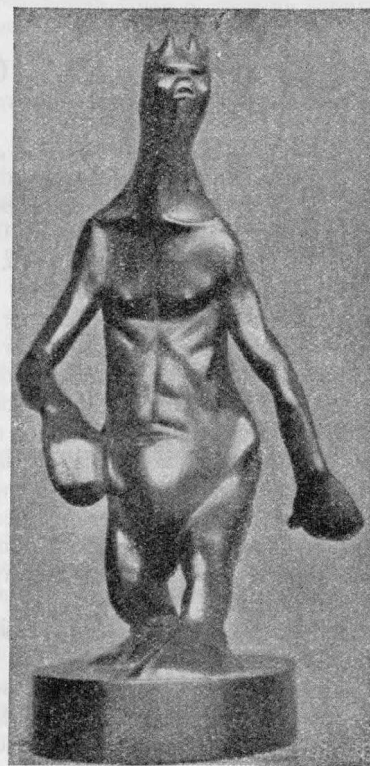


Иллюстрація къ разсказу Э. По.—„Человѣкъ толпы“.

вать, зритель долженъ быть въ центрѣ картины, принимать участіе въ томъ, что на ней изображено, быть дѣйствующимъ лицомъ ея. Все это очень хорошо, но бѣда въ томъ, что футуристы хотятъ достигнуть этого необычайно примитивными способами. Множественность ощущеній изображается въ видѣ множества различныхъ деталей, развертывающихся на полотнѣ въ хаотическомъ порядкѣ, ключъ къ разгадкѣ котораго неизвѣстенъ никому кромѣ автора. Изображая „Воспоминаніе объ одной ночи“ въ видѣ нагроможденія женщинъ, лошадей, домовъ, бокаловъ, толпы и попугая, Руссоло навязываетъ зрителю лишь свое узко субъективное воспоминаніе и совершенно не оставляетъ мѣста для работы творческой фантазіи зрителя. Боцциони впадаетъ въ другую психологическую ошибку, изображая „Тѣхъ, кто уѣзжаетъ“, — пассажировъ, уносимыхъ поѣздомъ. Передъ нами мельканіе вагонныхъ оконъ и опечаленныхъ лицъ, чередующихся съ первыми пятнами зеленой травы и послѣдними силуэтами домовъ. И вотъ является вопросъ: кто же дѣйствующее лицо этой картины—зритель, видящій уносимыя поѣздомъ опечаленныя лица или эти послѣднія, видящія первую загородную зелень и послѣдніе, пригородные дома? Другая картина того же Боцциони носитъ названіе „Улица входитъ въ домъ“; художникъ хотѣлъ показать емкость души современнаго горожанина, vibrating созвучно съ жизнью всего городского коллектива, — психологическая тема, которой молодой французскій поэтъ, Жюль Ромэнъ посвятилъ цѣлую книгу своихъ стиховъ (*La Vie Unanime*). Но посмотрите, что дѣлаетъ Боцциони: на первомъ планѣ онъ изображаетъ спиною къ зрителю даму у окна, т.-е. то, что видимъ мы, а на второмъ—дома, конки, фіакры, цѣлый городъ, „входящій“ или точнѣе, падающій въ ея душу, т.-е. то, что чувствуетъ она. Эта путаница, этотъ дуализмъ созерцанія—общая черта футуристскихъ картинъ. Единственная, болѣе или менѣе пріемлемая вещь, это—„Танецъ въ кафѣ Монико“ Северини. Но и она пріемлема только при томъ условіи, если предположить, что и художникъ, ее соз-

давшій, и герои, имъ созданные—пьяны. Тогда допустима эта красочная пестрота, это сдвиженіе и раздвоеніе всѣхъ человѣческихъ членовъ и контуровъ, — вся эта пляска вещей, словно видимыхъ сквозь призму граненаго стакана. Возможно, что Верлэнъ именно такъ видѣлъ дѣйствительность, но, вѣдь, нельзя же въ подобномъ созерцаніи міра сквозь призму вина видѣть міроощущеніе будущаго. Это не „футуризмъ“, а просто сценка изъ „Кривого Зеркала“ въ Евреиновской постановкѣ...

Изъ всѣхъ ощущеній больше всего привлекаетъ футуристовъ ощущеніе движенія, динамика людей и вещей, — *la vibration universelle*. Они хотятъ идти съ вѣкомъ наравнѣ, не отстать отъ поѣздовъ-молній и быстроходныхъ пароходовъ, и міръ рисуется имъ въ видѣ *perpetuum mobile*. Они хотятъ изображать лошадь, скачущую галопомъ, курьерскій поѣздъ, сутолоку бульвара, столкновеніе экипажей, хаосъ толпы. Все это въ сущности—не новость въ искусствѣ, не „абсолютно-новое“ открытіе футуристовъ, какъ они въ томъ увѣряютъ почтеннѣйшую публику. Развѣ японцы и въ частности гениальный Хокусай не зафиксировали въ своихъ эскизахъ мимолетности лошадиныхъ движеній? Развѣ Константинъ Гюисъ не изображалъ скачекъ и процессій II-ой Имперіи? Новое здѣсь только въ томъ, что у футуристовъ нѣтъ того чувства мѣры, какое было у японцевъ и Гюиса. Послѣдніе не столько изображали, сколько вносили въ картину ощущение движенія—намекami карандаша и кисти, незаконченностью манеры, которая заставляла зрителя по одной статически воплощенной фазѣ движенія воображать это движеніе во времени. Футуристы же, желая зафиксировать *maximum* движенія, галопъ лошади, молнію поѣзда, забываютъ одно простое физическое наблюденіе. Однажды извѣстный баталистъ Мейсоннье, уѣздивъ на одной изъ аллей Bois de Boulogne, просилъ своего пріятеля кавалериста скакать передъ нимъ, чтобы имѣть возможность зарисовать движенія лошади. Черезъ полчаса полковникъ, прыгнувъ, подошелъ къ художнику—его альбомъ былъ

Т. Т. Гейне.—„Чортъ“.
Скульптура изъ дерева.

чисть—„я ничего не видѣлъ“—сказаль Мейсоннье—„вы такъ быстро скакали, что я ничего не замѣтилъ“. Именно таковъ, въ концѣ-концовъ, долженъ быть живописный идеаль футуризма, доведеннаго до логическаго конца—бѣлое полотно, бѣлая краска, какъ синтезъ семи цвѣтовъ спектра! Но пока что футуристы до этого еще не дошли: они изображаютъ сутолоку улицы или толпы („Похороны анархиста Галли“) въ видѣ хаоса рыхлыхъ черно-бурыхъ пятенъ, испещренныхъ вдоль и поперекъ какими-то желѣзными полосами. Послѣднія, по терминологіи футуристовъ—„линии-силы“, которыми выявляется динамика предметовъ. Но и это—не открытіе футуризма: развѣ неистовый ванъ-Гогъ не старался въ каждомъ контурѣ зафиксировать динамическую тенденцію объека, его ритмъ? Но ванъ-Гогъ зналъ грани, отдѣляющія живопись отъ повѣствованія или театральнаго дѣйствія, а именно этого не знаютъ молодые итальянцы.

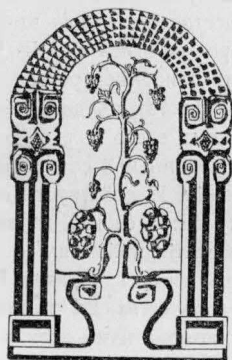
Движеніе протекаетъ во времени, а картина есть изображеніе на плоскости, которое должно быть постигаемо сразу, объемлемо глазомъ, какъ одно замкнутое цѣлое. Этотъ принципъ ритмической замкнутости выдержанъ даже въ самыхъ грандіозныхъ фрескахъ старыхъ итальянскихъ мастеровъ. Между тѣмъ, картины футуристовъ похожи на книги, которыя прочитываются страница за страницей. Чтобы постичь картину Северини „Дорожныя воспоминанія“, надо подробно разсмотрѣть ее сверху внизъ, ибо наверху ему угодно было помѣстить снѣжныя горы Италіи (исходная точка путешествія), внизу—парижскую улицу (прибытіе), а между ними—различныя подробности пути! Это—лента для кинематографа...

Кинематографъ, это божество современной улицы—вотъ подлинный вдохновитель футуризма. Это—эстетика улицы, это—міровоспріятіе современнаго горожанина, доведенное до своего кульминаціоннаго пункта, до парадокса. Разорванность переживаній, культъ мимолетностей, фетишизмъ „линій силъ“, похожихъ на рельсы и проводы, и обожествленіе электрическаго свѣта (фигурирующаго въ каждой картинѣ футуристовъ)—все это типичныя симптомы обезумѣвшей городской психики.

Хотя эти художники и называютъ себя „художниками будущаго“ и гордо заявляютъ, что ихъ произведенія—„результатъ этическихъ, эстетическихъ и социальнополитическихъ воззрѣній абсолютно (sic!) футуристскихъ“, но на самомъ дѣлѣ ихъ душа въ плѣну у современности, въ цѣпяхъ буржуазной культуры. Они—рабы сегодняшняго дня, ослѣпленные его электрическимъ свѣтомъ, оглушенные его уличнымъ грохотомъ. И ихъ идеаль будущаго—лишь обожествленный городъ современности, ибо эти „революціонеры“ не знаютъ того, что одна изъ завѣтныхъ грезъ революціи—освобожденіе города отъ судорожной анархіи и духа торопливости.

Футуристы пытались выдвинуть очень важную проблему—проблему научной живописи, какъ бы соответствующей научной поэзіи (Верхарна и др.). Но они же сами свели эту проблему къ каррикатурѣ.

Я. Тугендхольдъ.



ЗА РУБЕЖОМЪ.

РАЙМОНДЪ ДУНКАНЪ.

(Письмо изъ Франціи).

Апостоль и проповѣдникъ, артистъ, музыкантъ и драматургъ, учитель танцевъ и пѣнія, ткачъ и гончаръ, плотникъ и наборщикъ, а, главное, человѣкъ, влюбленный въ античную древность и желающій подражаніемъ ей возродить современное человѣчество,—таковъ Раймондъ Дунканъ, братъ знаменитой Айседоры.

Вотъ уже нѣсколько недѣль этотъ интересный человѣкъ не даетъ покоя парижанамъ, выступая съ рефератами и лекціями, основывая курсы „утилитарной“ гимнастики и драматическаго искусства, ткацкія мастерскія, наборныя и проч., и проч.

„Всегда восторженная рѣчь

„И кудри черныя до плечъ“.—

Невольно вспоминается пушкинскій стихъ, когда видишь и слушаешь этого пылаго, неутомимаго человѣка, неопредѣленнаго возраста, но юношески живого и подвижнаго. И слушая его неправильную французскую рѣчь, въ которую онъ влагаетъ столько жара и горячей вѣры въ непогрѣшимость своихъ откровеній, невольно поддаешься его очарованію. Онъ совсѣмъ особенный, совсѣмъ не похожъ на другихъ, и ходитъ, одѣтый въ греческую тунику, съ плащомъ черезъ плечо, съ непокрытой головой и въ сандаляхъ на босую ногу.

Одни смѣются надъ нимъ, считая его шарлатаномъ, другіе восторженно защищаютъ его, становясь въ ряды его учениковъ и послѣдователей.

Посмотримъ же, въ чемъ основа его проповѣди и чему учить онъ.

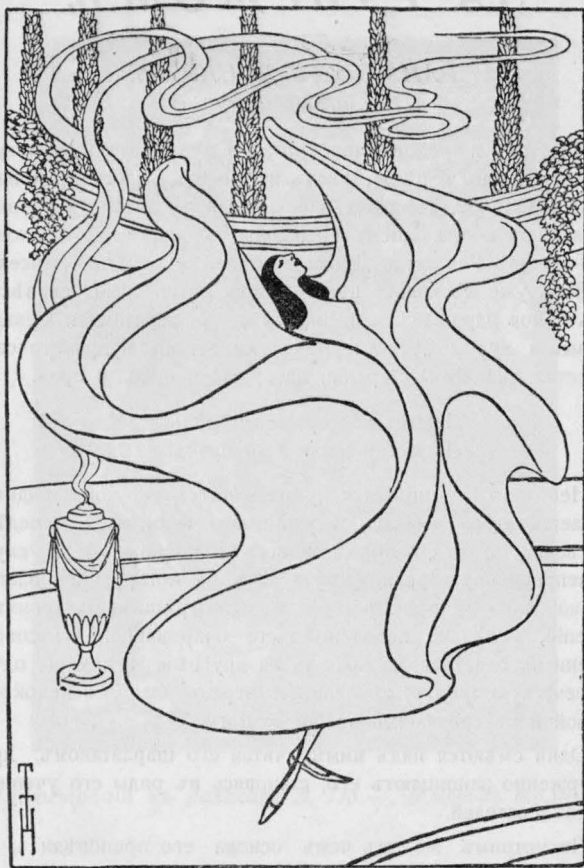
Проповѣдь его, скажемъ заранѣе, чисто утилитарная, и если онъ, въ добавленіе ко всему, собирается еще учить сократической философіи, то, надо думать, это будетъ Сократъ, изложенный утилитаристомъ Ксенофонтомъ, а не идеалистомъ Платономъ, это будетъ философія, изъясняющая, какъ надо жить, но не говорящая, что такое жизнь.

Но обратимся къ его идеямъ, поскольку намъ удалось выяснить ихъ изъ его докладовъ и статей.

Всѣ системы современнаго воспитанія, говоритъ онъ, исходятъ изъ ложныхъ основаній. Онъ заботится о развитіи нашего интеллекта, но не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія на развитіе нашихъ чувствъ. Гдѣ та школа, въ которой учили бы, какъ надо любить, радоваться, плакать?! Ея нѣтъ, и, благодаря этому, получается полная дисгармонія между „я“ мыслящимъ и „я“ чувствующимъ. Между тѣмъ, мы должны стремиться къ созданію человѣка гармоничнаго, ибо только всесторонне развитый человѣкъ сможетъ создать лучшее будущее, отрѣшиться отъ предрасудковъ и ложныхъ идей...

Если мы будемъ приглядываться къ себѣ, то мы замѣтимъ, какъ жалки и неловки наши движенія, сколько лишннихъ усилій приходится намъ тратить при какой-нибудь работѣ или игрѣ. И это вполне естественно. Мы живемъ, большею частью, въ городахъ, оторванные отъ природы, сдѣланные неловкими одеждами, лишеныя ласкъ солнца и воздуха. И мы не умѣемъ ни ходить, ни дышать; наши жесты или рѣзки и порывисты, или робки и несмѣлы, и почти всегда некрасивы. Этотъ результатъ получился вслѣдствіе разрыва между интеллектомъ и чувствами, носителемъ и выразителемъ которыхъ служитъ наше тѣло. Мы живемъ въ абстракціяхъ своего интеллекта, но какъ только мы пытаемся въ движеніи выразить наши переживанія, то нарушенная гармонія даетъ себя чувствовать, и наши движенія не могутъ передать во всей полнотѣ того, что мы желаемъ.

Но такъ ли было всегда? Нѣтъ, отвѣчаетъ Р. Дунканъ, и если мы заглянемъ въ античный міръ, въ Грецію, мы увидимъ совершенно другую картину.

Т. Т. ГЕЙНЕ.—*Иллюстрація*.*.

„Природа тамъ была сестрой искусству,
 „Тамъ истина была сродни мечтамъ,
 „И то, что здѣсь такъ недоступно чувству,
 „До глубины прочувствовано тамъ“.

(Шиллеръ).

Тамъ была гармонія между духомъ и тѣломъ. Греки умѣли заботиться о всестороннемъ развитіи человѣка, и тѣло ихъ не было въ разладѣ съ ихъ интеллектомъ и чувствами. Поэтому и движенія ихъ были ритмичны, не страдали той рѣзкостью и угловатостью, которыя присущи намъ. Они умѣли экономить энергію и не затрачивали ее больше, чѣмъ этого требовалось.

Нѣчто подобное Р. Дунканъ удалось подмѣтить и въ наши дни. Онъ наблюдалъ за цѣлымъ рядомъ рабочихъ и самъ послѣдовательно продѣлалъ нѣсколько ремеслъ. И ему стало ясно, что, такъ называемая, ловкость въ работѣ есть лишь автоматическая экономія энергіи, т.-е. достиженіе maximum'a полезной работы съ minimum'омъ затраченныхъ усилій. Но самое главное, что привлекло его вниманіе—это полная тождественность жестовъ и движеній этихъ ловкихъ рабочихъ съ тѣми жестами и движеніями, которые переданы намъ изображеніями на греческихъ вазахъ. Слѣдовательно, если возможно въ одной области достигъ гармоничности движеній, то отчего же не попытаться добиться этой гармоніи и въ болѣе широкихъ размѣрахъ, возстановить нарушенную гармонію между духомъ и тѣломъ.

Достигнуть же этого мы можемъ, думаетъ Р. Дунканъ, воспитаніемъ нашихъ чувствъ. Воспитаніе это должно совершаться при помощи музыки, гимнастики и драмы, какъ сочетанія первыхъ двухъ. Но, къ сожалѣнію, всѣ эти три воспитательныхъ дисциплины въ современномъ своемъ состояніи мало подходятъ для назначенной цѣли. Онѣ обезображены нашимъ социальнымъ строемъ и должны быть возвращены въ свое естественное состояніе. Только тогда онѣ смогутъ благотворно вліять на человѣка.

Въ то время, какъ у первобытныхъ народовъ въ пѣснѣ охотника звучалъ шелестъ листьевъ лѣса, рокотъ моря отражался въ напѣвахъ рыбака, а въ свирѣли пастуха, какъ бы, выливались очертанія горъ, окружающихъ его пастбища, въ наши дни наша музыка порвала свою связь съ природой. И что изъ окружающей дѣйствительности передаетъ она?—Грохотъ трамваевъ, ревъ фабричныхъ трубъ, уличные крики—весь этотъ городской шумъ, раздражающій и непріятно волнующій нервы вмѣсто успокоенія ихъ? Первобытная музыка ритмовалась съ движеніемъ, какъ это можно наблюдать еще и въ настоящее время у калифорнійскихъ индѣйцевъ, которые во время верховой ѣзды поютъ пѣсни, настолько ритмующіяся съ движеніемъ скачущей лошади, что и пѣсня и движенія сѣдока съ лошадыю, какъ бы, сливаются въ одну гармонію.

Музыка—это психическая сила, которая можетъ вліять на насъ и дурно, и хорошо. Нормальная музыка должна вызывать у насъ нормальныя движенія, должна не раздражать, а успокаивать, должна оживлять нашъ умъ, порождать у насъ естественныя эмоціи. И въ наши дни музыка должна служить для цѣлей воспитанія такъ же, какъ она служила у грековъ и, вообще, у первобытныхъ народовъ. Она должна находиться въ тѣсной связи съ гимнастикой, не-искусственно придуманной, а естественной, „утилитарной“, которая должна служить руководствомъ для всѣхъ движеній тѣла, должна давать и правильную постановку этого тѣла и учить насъ экономіи затрачиваемой энергіи. Если музыка вызываетъ въ насъ извѣстныя эмоціи, вызывающія, въ свою очередь, у насъ рядъ жестовъ и движеній, то „утилитарная“ гимнастика должна только оформить эти жесты, найти имъ дальнѣйшее развитіе, сдѣлать ихъ автоматическими, какъ автоматичны самыя сложныя движенія акробата. Тогда получится экономія энергіи вмѣстѣ съ красотой и плавностью.

Дальнѣйшей ступенью будетъ уже драма, являющаяся сочетаніемъ музыки и гимнастики. Говоря непосредственно нашимъ чувствамъ, она будетъ вызывать въ людяхъ тѣ эмоціи, въ которыхъ они нуждаются, или станетъ будить въ нихъ тѣ эмоціи, которыя таятся у нихъ въ глубинѣ души.

Только человѣкъ, перерожденный подобнымъ воспитаніемъ, сможетъ стать борцомъ за свѣтлые идеалы, потому что онъ сознаетъ свои силы, познаетъ самого себя.

Но невольно напрашивается вопросъ,—гдѣ же найти эту естественную музыку, гдѣ почерпнуть указанія для „утилитарной“ гимнастики, гдѣ взять драму.

На это Р. Дунканъ указываетъ, прежде всего, на музыку древнихъ грековъ, которая дошла до насъ и въ книжныхъ записяхъ, и въ народной передачѣ, чрезвычайно точной и вѣрной. А, кромѣ того, музыкальные мотивы, уцѣлѣвшіе въ простомъ народѣ цивилизованныхъ странъ въ мѣстахъ, мало затронутыхъ кафешантанной музыкой, дадутъ богатый матеріалъ для изученія. Ибо въ этой музыкѣ все построено на строгомъ соотвѣтствіи съ извѣстными душевными переживаніями, и она вызываетъ въ насъ простыя и естественныя эмоціи.

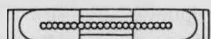
Для выраженія же этихъ эмоцій въ движеніи мы должны наблюдать и за работой ловкихъ рабочихъ или присмотрѣться къ изображеніямъ на греческихъ вазахъ, гдѣ выявлены и закрѣплены движенія наиболѣе гармоничнаго изъ всѣхъ народовъ. Изучая ихъ, мы поймемъ ихъ красоту и ихъ непринужденную грацію. Но не рабски копировать ихъ должны мы, а только взять ихъ въ качествѣ путеводной нити, понять и постичь, какая тѣсная связь существуетъ между этой естественной музыкой и движеніемъ, порождаемымъ ею. Въ дальнѣйшемъ же мы сами сумѣемъ находить наиболѣе простое и наиболѣе правильное выраженіе своихъ чувствъ въ движеніи.

И, наконецъ, вѣнцомъ всего должна быть драма и прежде всего драма античная, ибо въ ней сочеталась музыка съ движеніемъ въ полной гармоніи. И дѣйствуетъ она облагораживающе на человѣческую душу силой своихъ характеровъ, цѣльностью своего построенія и развитія дѣйствія.

Таковы, въ общихъ чертахъ, взгляды Р. Дункана на новую систему воспитанія человѣчества. Въ то новое направленіе пластическаго искусства, которое намъ дали и школа Далькроза, и фокинскіе балеты, и др., онъ стремится вложить нѣчто новое,

оригинальное и своеобразное. И для своей проповѣди онъ не побоялся выступить въ Парижѣ, городѣ, быть можетъ, наименѣе подходящемъ для воспріятія этихъ идей. Съ чисто американской рекламой онъ соединяетъ и американскую энергію, но ему крайне вредитъ увлеченіе всякаго рода утопическими мечтаніями, смѣсю Морриса, Рескина, анархизма и проч. При своей школѣ онъ основываетъ рядъ мастерскихъ, гдѣ можно будетъ учиться тканью, наборному искусству, сапожному и гончарному ремесламъ, и онъ доказываетъ, вполне серьезно, что, научившись всему этому, человѣкъ сможетъ самъ себя дѣлать и костюмы, и сапоги и проч., т.-е. выйдетъ изъ-подъ ига современной промышленности. Но всякому ясно, что социальный вопросъ не разрѣшится этимъ путемъ, какъ и система „утилитарной“ гимнастики не сдѣлаетъ человѣчество болѣе нормальнымъ и здоровымъ, пока оно живетъ при общихъ ненормальныхъ условіяхъ. Въ своей же узкой области, какъ отвѣтъ на нѣкоторые запросы нашего времени, его проповѣдь можетъ быть и сыграть извѣстную положительную роль.

□.



ДѢТСКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ МАДРИДѢ.

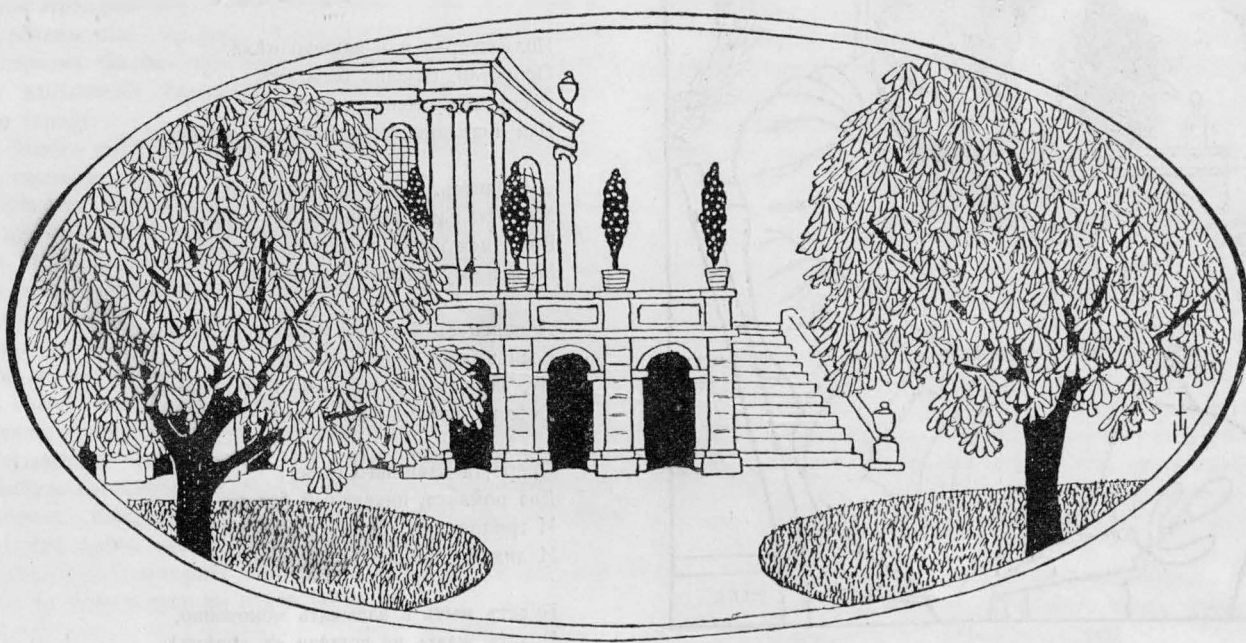
ЛОЗУНГЪ „эстетическаго воспитанія“ далеко не въ равной степени отразился на разныхъ областяхъ искусства. Въ области поэзіи онъ освѣжилъ атмосферу, обновилъ дѣтскую литературу и содержаніе школьныхъ хрестоматій; въ области лѣпки и рисованія произвелъ коренной переворотъ какъ въ отношеніи къ методамъ преподаванія, такъ и въ отношеніи къ способу иллюстраціи дѣтскихъ книгъ; въ области пластической гимнастики онъ также породилъ новое теченіе, только еще начинающее свои первые шаги (мы говоримъ о ритмической гимнастикѣ Жака Далькроза): въ области школьнаго пѣнія также замѣчаются повышенныя требованія къ школьнымъ пѣсенникамъ, исканіе новыхъ путей преподаванія, попытки устраивать концерты для дѣтей, съ цѣлью развитія ихъ вкуса. Наиболѣе забытою и обойденною является лишь область дѣтскаго театра; но и въ этой области начинается движеніе, которое, несомнѣнно, приведетъ къ извѣстнымъ результатамъ. Одно изъ интереснѣйшихъ явленій въ этой области—только-что возникшій дѣтскій театръ въ Мадридѣ.

Основателемъ этого театра является извѣстный испанскій драматическій писатель, Гіацинтъ или Хасинто Беневенте, авторъ не менѣе 18 томовъ пьесъ, написанныхъ для взрослыхъ, изъ которыхъ многія имѣли большой и, главное, заслуженный успѣхъ*). Свою идею—основать театръ, специально предназначенный для дѣтей, Беневенте сначала пустилъ въ обращеніе при посредствѣ печати; подѣ дѣтскимъ театромъ онъ подразумѣвалъ театръ, служащій подлинному, высокому и чистому искусству. Периодическая печать живо подхватила эту идею, обсуждая и развивая ее на всѣ лады; только специально педагогическіе органы уклонились отъ всякихъ дебатовъ. Самое серьезное возраженіе противъ театра для дѣтей заключалось въ томъ, что идея такого театра является полнѣйшимъ абсурдомъ на томъ простомъ основаніи, что дѣти не должны посѣщать театра. Въ отвѣтъ на это Беневенте высказалъ, что онъ первый считаетъ театръ отнюдь не идеальнымъ мѣстомъ для дѣтей, но что, въ виду того, что родители водятъ туда дѣтей, остается только предложить въ ихъ распоряженіе сцену, на которой дѣти встрѣтили бы не одни лишь танцы, вродѣ фанданго или матчишей, и не сомнительныя или совершенно недопустимыя шутки и выходки, а что-нибудь лучшее; нужно основать специально дѣтскій театръ. Такой театръ дѣйствительно былъ открытъ въ лучшемъ кварталѣ Мадрида, въ небольшомъ залѣ, убранномъ красиво и со вкусомъ. Беневенте собралъ и труппу, преданную его идеѣ, покорную малѣйшему его указанію, и дебютировалъ въ своемъ театрѣ двумя пьесами собственнаго сочиненія.

Первая пьеса—„Ganarse la vida“ (въ приблизительномъ переводѣ „Борьба за жизнь“) — коротенькая сентиментальная вещица; это—драматическая исторія двухъ несчастныхъ дѣтей, которыя страдаютъ и борются за свое существованіе.

Вторая—„El principe que todo lo aprendió en los libros“ („Принцъ, который всему выучился изъ книгъ“) — въ двухъ актахъ—была одною изъ самыхъ удачныхъ пьесъ всего репертуара истекшаго сезона. Въ ней выведенъ фантастическій принцъ, властитель воображаемой страны, имѣющій нѣчто общее съ Донъ-Кихотомъ Ла-

*) См. статью Діонео въ „Русск. Богатствѣ“ 1910 г. № 10 и А. Деренталя „Письмо изъ Мадрида“ въ „Вѣстн. Европы“ 1911 г., № 6.



Т. Т. ГЕЙНЕ—„Виньетка“.

манчскимъ. Этотъ принцъ, молодой и пылкій, поэтическая и мечтательная натура, покидаетъ родительскій кровъ и странствуетъ по свѣту въ поискахъ за приключеніями. Все, что онъ знаетъ о жизни, почерпнуто имъ изъ книгъ.

Очутившись на распутьи нѣсколькихъ дорогъ, этотъ наивный юноша избираетъ дорогу тѣмъ же способомъ, какъ и другіе путешественники въ собраніяхъ сказокъ, и встрѣчаетъ добрую и любезную старушку, которую принимаетъ за добрую фею. Въ лицѣ грубаго и жестокаго ростовщика, эксплуатирующаго бѣдныхъ, его воображеніе рисуетъ великана, пожирающаго дѣтей. Онъ встрѣчаетъ трехъ юныхъ и красивыхъ принцессъ и, какъ въ сказкахъ, воспламеняется любовью къ самой молодой изъ нихъ и собирается на ней жениться. Къ счастью, на выручку во-время является старушка, которую онъ принялъ за фею; она загадываетъ тремъ принцессамъ загадку и, при помощи этой загадки, обнаруживаетъ, что самая молодая изъ принцессъ въ то же время и самая злая изъ нихъ. Такимъ образомъ она исправляетъ ошибку принца и спасаетъ его отъ большого несчастья. Все кончается благополучно, какъ и полагается въ сказкахъ. Выводъ: все, чему принцъ научился изъ книгъ, оказалось для него совершенно бесполезнымъ, потому что опытъ пріобрѣтается только дѣйствительною жизнью.

Въ обработкѣ этого сюжета сказались самымъ яркимъ образомъ поэтическая и въ то же время слегка скептическая фантастика Беневенте, его тонкая и легкая иронія и неподражаемая грація. Пьеска эта вполне удовлетворила двумъ необходимымъ условіямъ дѣтской пьесы: она развлекаетъ малышей и заставляетъ мыслить дѣтей постарше.

Многія другія пьесы были разыграны на сценѣ этого театра. Сюжеты этихъ пьесъ обыкновенно заимствованы изъ народныхъ сказокъ. Къ предпріятію Беневенте при-

соединились и сдѣлали свои вклады нѣсколько испанскихъ писателей, изъ числа самыхъ извѣстныхъ и талантливыхъ. Помимо пьесъ, со сцены этого театра декламируются лучшія стихотворенія, классическія и современные. Старинные романы, романтическія стихотворенія, граціозныя произведенія, написанныя специально для него Рубеномъ Даріо, Маркиною и другими поэтами, дѣлаютъ театръ этотъ еще болѣе привлекательнымъ для юной публики. Только педагоги по профессіи остались въ сторонѣ отъ этого движенія, сулящаго возрожденіе этой забытой педагогами области искусства.

Н. Бахтинъ.



ВЕЛИКІЙ КОРОЛЬ.

„Великій Король“ — такъ называется историческая пьеса Лауффа, посвященная памяти 1743 года, памяти Фридриха Великаго. Первое дѣйствіе происходитъ въ Рейнсбергѣ, второе въ Фридбергѣ, третье въ Санъ-Суси. Музыка, составленная изъ композицій самого Фридриха, переложена для оркестра капельмейстеромъ Королевской Берлинской оперы Шляромъ. Первое представленіе было триумфомъ для казенной оперы, въ особенности для ея директора фонъ-Гюльзена. Постановку—благодаря исполненію, строго выдержанной исторической перспективѣ, невиданно-роскошнымъ декораціямъ—нужно считать образцовой; Вильгельмъ принималъ въ ней лично горячее участіе и часто присутствовалъ на репетиціяхъ. Великолѣпная картина второго дѣйствія—„На высотахъ Фридберга“ является точной копіей изъ извѣстной картины Кампахузена и производитъ огромное впечатлѣніе, которое усиливаютъ побѣдные звуки фридбергскаго марша.

Представленіе „Великаго Короля“ сопровождалось бурными оваціями. Присутствовалъ Вильгельмъ съ супругой, вся свита и дворъ. Когда въ третьемъ дѣйствіи занавѣсъ опустился надъ тѣломъ умирающаго короля и траурные звуки полковаго марша № 1 потрясли своды — вся зала поднялась, какъ одинъ человекъ, и склонила головы.

Вообще, весь спектакль носилъ подчеркнутый характеръ „національнаго“ торжества.

Вилли.



„СМѢХЪ“.

Подмастерья изъ нашего цѣха
Основали, создавъ балаганъ,
Распродажу дешеваго смѣха
Для впадающихъ въ дѣтство мѣщанъ.

„Заходите... Всего за цѣлковый
Мы усталымъ покажемъ на свѣтъ
Видъ искусства подержанно-новый:
Мелодраму, шантанъ и балетъ.

„Рядомъ съ фарсомъ изысканно-пошлымъ,
Если нужно дадимъ кабаре...
Ну, зачѣмъ сокрушаться о прошломъ,
Смѣхъ—забвенье... поставьте тире

Оперетта изящнаго стиля,
Два романа, пикантный балетъ
И тридцатыхъ годовъ водевили,
И лихой, злободневный сюжетъ.

Будетъ нить и вздыхать монотонно,
Будетъ ждать не вставая съ колѣнъ!..
Заходите, прелестная донна,
Больше смѣха... а прочее—тлѣнъ.



Ө. И. Шаляпинъ.

Каррик. Дебелъ.

Будетъ стынуть завернутымъ въ вату,
Веселиться повѣрите не грѣхъ...“
И вездѣ за дешевую плату
Продается подержанный смѣхъ...

Покупайте... Огромная скидка!
Мы забудемъ насмѣшки враговъ
И назадъ пополземъ, какъ улитки
Это—смѣхъ?.. Это пѣсня боговъ?..

Это—отзвукъ могучаго эхо,
Это—боль незатянутыхъ ранъ!
Распродажа дешеваго смѣха
Для впадающихъ въ дѣтство мѣщанъ!

Левъ Никулинъ.



Б Ы Л О Е *).

СМЫЧЕКЪ ВЪ НОВОМЪ РОДѢ.

Въ 1817 г. Николо Паганини былъ въ Веронѣ. Слава его тогда гремѣла уже какъ трубы и литавры. Капельмейстеромъ веронскаго театра въ то время былъ Вальдабрини, отличный скрипачъ и довольно хорошій компонистъ. Вальдабрини слушалъ нѣсколько разъ игру Паганини и когда у него спрашивали мнѣніе объ этомъ дивномъ артистѣ, онъ отвѣчалъ:

— Чему дивиться! Паганини не художникъ: онъ, просто, шарлатанъ.

— Да почему же?—спросили капельмейстера.

— А потому, что онъ составилъ себѣ концертный репертуаръ изъ нѣсколькихъ эффектныхъ пьесъ своего сочиненія, въ которыхъ онъ набилъ руку. Пусть-ка онъ сыграетъ мой концертъ, такъ я бы посмотрѣлъ,—какъ онъ отличится.

Добрые люди и, вѣроятно, друзья Вальдабрини, тотчасъ перенесли этотъ разговоръ синьору Паганини. Артистъ нисколько не оскорбленъ; онъ старается сблизиться съ капельмейстеромъ, и, при первомъ свиданіи, вызывается сыграть въ концертѣ какое-нибудь вдохновеніе Вальдабрини. Тотъ радъ и напередъ кричитъ по городу:

— Задать же я ему тему; смотрите, на этомъ онъ переломитъ смычекъ.

Назначенъ день репетиціи. Паганини является, но совѣтъ не для приготовления, а болѣе такъ,—для порядка, по принятому обычаю. Онъ даже играетъ совѣтъ не ту музыку, которая передъ нимъ разложена; онъ схватываетъ налету нѣкоторые мотивы оркестра и, по обычаю, начинаетъ ихъ разнообразить блистательными пассажами, создаетъ тутъ же чудныя, обворожающія вставки и разбрасываетъ и мѣняетъ ихъ съ непостижимой силой воображенія. Это не холодная проба концерта; это, просто, концертъ богатый, увлекательный, который, восхищая слушателей, не оставляетъ имъ даже надежды слышать когда-нибудь его повтореніе. Можно себѣ представить удивленіе Вальдабрини, который вдругъ слышитъ совѣтъ не свое сочиненіе. Послѣ пробы онъ подбѣгаетъ къ Паганини:

— Маэстро! — говоритъ онъ ему, — вы играли не мой концертъ: я не узналъ тутъ ни одной ноты!

— Не тревожьтесь,—отвѣчаетъ Паганини,—въ концертѣ вы вѣрно узнаете свое сочиненіе, за это я ручаюсь, только напередъ прошу: не судите слишкомъ строго!

На слѣдующій день назначенъ концертъ. Паганини играетъ нѣсколько пьесъ своего сочиненія, а концертъ Вальдабрини бережетъ къ концу вечера. Всѣ ждутъ чудесъ; самъ компонистъ думаетъ, что онъ трудныя мѣста замѣнитъ какими-нибудь своими вставками и напередъ торжествуетъ, въ надеждѣ этимъ обличить Паганини.

Наконецъ великій скрипачъ выходитъ. Въ рукахъ у него толстая, камышевая трость. Всѣ спрашиваютъ другъ друга: „Что это значитъ? На что это?“ Вдругъ Паганини схватываетъ у одного изъ музыкантовъ въ оркестрѣ скрипку, разстраиваетъ ее и начинаетъ играть на ней палкой вмѣсто смычка. Съ величайшей вѣрностью, не пропуская ни одной нотки, играетъ онъ весь концертъ Вальдабрини отъ доски до доски, концертъ, который авторъ почиталъ неисполнимымъ безъ долгаго изученія. Паганини не только соблюлъ всю чистоту, всѣ тонкости игры своей, но даже умѣлъ передать нѣкоторыя мѣста съ такой увлекательной энергіей, что самъ капельмейстеръ вскакивалъ неоднократно съ мѣста. Громкія рукоплесканія осыпали артиста, когда онъ кончилъ.

Паганини раскланялся и сказалъ публикѣ:

— Простите, я игралъ какъ шарлатанъ, палкой—и старался сдѣлать изъ пьесы, что могъ, какъ артистъ. Авторъ ея, истинный артистъ, вѣроятно, въ будущемъ моемъ концертѣ, сдѣлаетъ мнѣ честь и сыграетъ свою пьесу смычкомъ для того, чтобы поправить, что я испортилъ палкой.

Въ слѣдующій концертъ Паганини, афишки возвѣстили, что синьоръ Вальдабрини, по внезапной болѣзни, въ немъ участвовать не будетъ.

— Ай, да шарлатанъ! — говорили друзья капельмейстера,—онъ палкой отдулъ концертъ артиста.

КАНОНЫ МОЦАРТА.

Въ Лейпцигѣ Моцартъ жилъ въ домѣ извѣстнаго пѣвчаго Далеса. Они были друзья, и въ его семействѣ Моцартъ жилъ какъ у себя дома. Моцартъ предпринялъ путешествіе въ Дрезденъ. Наканунѣ отъѣзда его, Далесъ устроилъ маленькую пирушку и пригласилъ общихъ друзей. Моцартъ былъ особенно веселъ въ тотъ вечеръ, тѣмъ печальнѣе были его друзья, когда часть разлуки приблизилась.

— Напиши же намъ что-нибудь на память! Богъ знаетъ, когда мы увидимся,—сказалъ Далесъ.

— Извольте!—отвѣчалъ Моцартъ, который, проводя жизнь въ непрерывныхъ переѣздахъ, сталъ совершенно равнодушенъ къ разставаніямъ.

Онъ схватилъ листокъ нотной бумаги, разорвалъ его пополамъ; на одномъ клочкѣ написалъ канонъ на три голоса, бѣлыми нотами, въ самомъ печальномъ тонѣ, на другомъ — такой же канонъ, только въ шесть восьмыхъ и съ самымъ забавнымъ мотивомъ. Черезъ пять минутъ все было готово. Первый клочекъ онъ отдалъ Далесу-отцу, второй—Далесу-сыну.

— Пойте вмѣстѣ!—сказалъ Моцартъ,—это канонъ на шесть голосовъ.

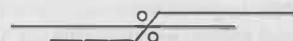
— Да гдѣ же слова?—спросилъ Далесъ.

Моцартъ схватилъ первый листокъ и подписалъ: „Увидимся скоро! Прощайте, друзья!“ На другомъ онъ написалъ: „Полно вамъ хныкать, какъ старыя бабы!“ Оба канона запѣли вмѣстѣ, и невозможно пересказать, какой смѣшной и вмѣстѣ глубокой эффектъ они производили на сердце. Всѣ были тронуты, и даже самъ Моцартъ едва могъ проговорить сквозь слезы:

— Прощайте!—и бросился въ почтовую карету.

Сынъ Далеса до сихъ поръ хранитъ этотъ канонъ, какъ священный памятникъ, въ своемъ семействѣ.

*) Перепечатано изъ театральнаго журнала 40-хъ годовъ „Пантеонъ“ съ соблюденіемъ стили.



МЕЛОЧИ ИЗЪ ЖИЗНИ В. П. ДАЛМАТОВА.

I.

Печатаемъ ниже анекдоты изъ жизни покойнаго В. П. Далматова, приводимые въ различныхъ повременныхъ изданіяхъ („Русское Слово“, „Биржевыя Вѣдомости“, „Солнце Россіи“ и др.).

В. П. Давыдовъ однажды остроумно пошутилъ надъ своимъ старымъ товарищемъ по сценѣ.

Разряженный въ пухъ и прахъ, въ новомъ лоснящемся цилиндрѣ, съ великолѣпною тростью Далматовъ на Невскомъ у Казанскаго собора готовъ сѣсть въ ландо.

Тамъ уже сидитъ одна дама. Двѣ другія—съ нимъ на троуарѣ. Артистъ готовъ вести ихъ въ экипажъ.

Вдругъ передъ Далматовымъ вырастаетъ фигура тучнаго, раздраженнаго человѣка въ скромненькомъ пальто, скромной шапкѣ.

— Не хорошо-съ, г. Далматовъ! Не хорошо-съ! Въ ландо катаетесь, цилиндръ и перчатки и все съ игопочки, а бѣдному портному, у котораго четверо человѣкъ дѣтей, 20 рублей заплатить не можете! Хожу, хожу,—дома застать не могу. Хоть на улицѣ лови!..

Дамы были афраппированы. Онѣ, конечно, повѣрили. В. П. пришлось познакомиться дамъ съ мнимымъ портнымъ—талантливымъ собратомъ-артистомъ.

* * *

Игралъ В. П. въ Юрьевѣ. Шла „Семья преступника“. Труппа—ужасъ. Ролей никто не знаетъ.

Суфлеръ кричитъ актеру:

— На немъ калабрійская шапка... Волоса длинные, борода всклокоченная.

Актеръ докладываетъ:

— На немъ англійская шляпа. Одна борода длинная, другая—всклокоченная.

Публика хохочетъ. Далматову сейчасъ выходить, и выходитъ его—моментъ трагическій.

— Можеть быть, это—бандитъ?—спрашиваетъ монсиньеръ актера.

— Нѣтъ, не архимандритъ,—отвѣчаетъ тотъ,—но личность подозрительная.

Далматовъ выходитъ. Можно представить, въ какомъ настроеніи! Публика встрѣчаетъ несчастнаго Коррадо смѣхомъ...

* * *

В. П., любившій-таки похвастать и своими сценическими триумфами, и изобиліемъ поклонницъ, сидитъ въ кассѣ провинціального театра и повѣствуетъ кучкѣ актеровъ о своихъ послѣднихъ побѣдахъ.

Подходить мѣстный нотаріусъ брать ложу.

— Жена—красавица!—пониживъ голосъ рекомендуетъ Далматовъ нотаріуса собратьямъ.—Самъ—мой горячій поклонникъ!..

— А что,—спрашиваетъ нотаріусъ у кассирши, не зная что арнстъ за стѣнкой,—Далматовъ завтра играетъ?

— Къ сожалѣнію, нѣтъ.

— Ну, и слава Богу. Терпѣть не могу этой богопротивной рожи.

Табло!

* * *

Много толковъ въ свое время вызвалъ „уходъ“ покойнаго Далматова изъ Александринскаго театра.

Причиной этого ухода послужилъ рядъ недоразумѣній между артистомъ Далматовымъ и всесильнымъ въ то время режиссеромъ Федоромъ Юрковскимъ.

Раздоры между Далматовымъ и режиссеромъ происходили весьма часто, и всякій разъ, благодаря посредничеству представителей труппы, они мирились.

Особенно острый инцидентъ разыгрался между ними за часть

до спектакля, на которомъ обѣщали присутствовать члены Императорской Фамиліи.

Оскорбленный рѣзкими нападками Юрковского, В. П. Далматовъ, обиженный, покинулъ театръ, оставивъ пьесу безъ исполнителя главной роли.

Скандалъ вышелъ необычайный. На скорую руку нашли дублера. Обо всемъ этомъ было доложено министру Двора, и Далматовъ черезъ 3—4 дня получилъ предписаніе покинуть труппу Александринскаго театра.

* * *

Во время своихъ гастролей, особенно въ городахъ Сибири, покойному приходилось по большей части играть при столь несносномъ антуражѣ, что вся тяжесть ложилась на него одного.

Не говоря уже о безмолвныхъ герояхъ, которыхъ изображали переодѣтые пожарные, плотники,—нерѣдко на роли болѣе или менѣе отвѣтственные выпускались лица совершенно не подготовленные, неспособныя подавать реплику.

Это создавало тоже немало курьезовъ, которые покойному, однако, страшно портили кровь.

Въ одномъ изъ сибирскихъ городовъ была объявлена гастроль артиста Императорскихъ театровъ В. П. Далматова въ роли „Федора Іоанновича“.

— Приѣхалъ я туда, на всѣхъ столбахъ аршинными буквами выведено полностью имя, отчество и званіе мое,—разсказывалъ Далматовъ.—А театра въ городѣ нѣтъ, для спектаклей снятъ манежъ. „Импредсаріо“, гроза сибирскихъ артистовъ, Долинъ, умоляетъ:

— Продажа билетовъ идетъ усиленно, не губите!—Попросилъ я познакомиться меня съ труппой. Ко мнѣ гуськомъ потянулись изголодавшіеся, хилые актеры. Профессіоналовъ, какъ оказалось, между ними мало, больше—любители.

Начался спектакль. Манежъ—биткомъ набитъ. Цѣны—столычныя. Я выбиваюсь изъ силъ, чтобы сглаживать миллионъ шероховатостей.

Когда ко мнѣ по тексту является бояринъ Иванъ, я указываю ему мѣсто на диванъ и говорю: „сидись на диванъ“.

Пришелъ актеръ, изображавшій боярина и, не дождавшись моего обращенія, сѣлъ на диванъ. Я на него сердито посмотрѣлъ—онъ всталъ, сѣдился, снова вставалъ и безконечно суетился.

Я закончилъ свой монологъ и вмѣсто кроткаго обращенія—сидись на диванъ—рванулъ во все горло: „сидись болванъ“! Хотя въ публикѣ раздался, а мой партнеръ за кулисами говорилъ, что въ столицѣ текстъ настоящій, другой...

АНЕКДОТЫ ИЗЪ ЖИЗНИ А. П. БОРОДИНА.

II.

В. В. Стасову, въ отвѣтъ на какое-то его приглашеніе, Бородинъ отвѣчаетъ:

„Откликнуться на вашъ призывъ

Рвался душой

Я страстно!

И вдругъ: на животъ нарывъ!

Да пребольшой!

Ужасно!“

* * *

Братъ Бородинъ разсказывалъ, что будучи уже лекаремъ онъ надѣлъ однажды лѣтомъ мундиръ, шпагу и фуражку и отправился по Сампсоніевскому проспекту въ академію—совершенно безъ брюкъ. Мать во время замѣтила черезъ окно, въ какомъ видѣ разгуливалъ по улицѣ сынъ, и позвала его обратно.

* * *

На фешенебельный музыкальный вечеръ съ танцами Бородинъ явился въ студенческомъ мундирѣ и при шпагѣ, съ заправленными въ сапоги панталонами, какъ онъ шелъ по улицѣ, гдѣ была грязь.

На одинъ изъ своихъ журфиксовъ, о которомъ онъ совершенно забылъ, Бородинъ явился позже своихъ гостей, усьлся въ углу, разсѣянно озирая собравшихся, затѣмъ поднялся и сталъ уходить.

— Куда вы, Александръ Порфирьевичъ?—спросили его.

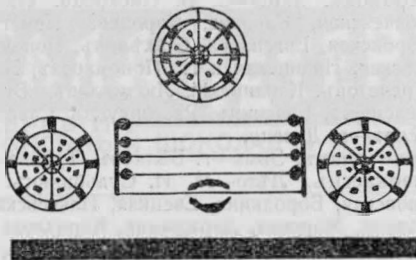
— Скучно мнѣ сегодня. Пойду домой.

Его поспѣшили завѣрить, что онъ у себя дома.

* * *

Возвращался однажды Бородинъ ночью домой съ другомъ дѣтства, Шиглевымъ. Темень была страшная. Вдругъ Шиглевъ услышалъ у себя подъ ногами звукъ флейты. Оказалось, что Бородинъ слетѣлъ въ подвалъ и, испугавшись за свою флейту, которая выпала изъ футляра, бывшаго у него подъ мышкою, прежде, чѣмъ встать, началъ пробовать—цѣль ли инструментъ... Этотъ эпизодъ весьма характеренъ для Бородина. Онъ, не шадя живота своего, подумалъ прежде всего о своемъ музыкальномъ инструментѣ.

(„Солнце Россіи“).



ХРОНИКА.

МОСКВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

— По слухамъ, режиссеръ Василевскій съ будущаго сезона покидаетъ службу.

— Г. Рахманиновъ въ слѣдующемъ сезонѣ будетъ дирижировать операми: „Евгеній Онѣгинъ“, „Пиковая дама“ и „Кармень“.

— На засѣданіи художественной комиссіи по выработкѣ репертуара будущаго сезона рѣшено трилогию Вагнера и прологъ въ абонементы не включать, а открыть для нихъ специальный абонементъ.

— Окончаніе сезона какъ въ Большомъ, такъ и въ Маломъ театрахъ состоится 28-го апрѣля.

— Опера „Зигфридъ“, не шедшая съ 1905 г., будетъ поставлена на ѳеминной недѣлѣ подъ управленіемъ В. И. Сука.

МАЛОЙ ТЕАТРЪ.

— Вслѣдствіе заключенія комиссіи, производившей осмотръ зданія Малаго театра, рѣшено еще одинъ сезонъ продолжать спектакли въ этомъ же зданіи.

— Дирекція Императорскихъ театровъ возобновила контрактъ еще на 3 года съ завѣдующимъ драматической труппой кн. А. И. Сумбатовымъ.

— Артистка Е. Н. Рошина-Инсарова уѣзжаетъ 1 мая въ гастрольное турнѣ по приволжскимъ городамъ отъ Нижняго-Новгорода до Астрахани. Репертуаръ состоитъ изъ 4-хъ пьесъ „Псиша“, „Дама съ камеліями“, „Гроза“ и „Обнаженная“.

Въ этихъ гастрольяхъ принимаютъ участіе гг. Рыжовъ, Истоминъ, Васильевъ, Вишневскій и Максимовъ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

— Артистка О. В. Гзовская получила отъ дирекціи театра разрѣшеніе уѣхать на гастроли въ королевскій театръ въ Прагу. Гастроли состоятся въ маѣ. Репертуаръ слѣдующій:

„Гамлетъ“, „Отелло“, „Нора“, „Саломея“, „Много шума изъ ничего“.

— Въ инсценировку пьесы „Братья Карамазовы“ во время петербургскихъ гастролей будетъ включена не шедшая въ Москвѣ сцена суда, въ которой одна рѣчь Фетюковича длится около 20 минутъ.

ОПЕРА ЗИМИНА.

— Приглашенная на гастроли на 5-ой недѣлѣ артистка Нельсонъ не выступала вслѣдствіе острой горловой болѣзни.

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА.

— На будущій сезонъ театръ еще остается за Незлобинь.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТРЪ.

— На пасхальной недѣлѣ антрепренеръ Рудзевичъ предполагаетъ поставить при участіи артистовъ Саратовскаго городского театра нѣсколько драматическихъ спектаклей.

Пойдутъ пьесы „Живой трупъ“ и „Наполеонъ и Жозефина“.

— Владѣлица театра г-жа Глѣбова-Стрѣшнева согласилась сдать театръ г. Сабурову еще на три года съ платой по 33.300 р. въ годъ безъ ремонта и по 40.000 р. въ годъ съ ремонтомъ за ея счетъ.

ГАСТРОЛИ РЕЙНГАРДТА.

— Гастроли Рейнгардта состоятся въ Москвѣ въ первыхъ числахъ Мая. Въ „Царѣ Эдипѣ“ будутъ участвовать извѣстные артисты г. Моисси и г-жа Дитрихъ.

Изъ Москвы Рейнгардтъ ѣдетъ съ труппой въ Харьковъ, Кіевъ, Одессу и Варшаву.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

— Въ засѣданіи художественнаго совѣта консерваторіи состоялись выборы директора. Избранъ М. М. Ипполитовъ-Ивановъ.

ТЕАТРЪ „СТРУНЫ“.

— Въ будущее, т.-е. 11 марта воскресенье, въ Охотничьемъ клубѣ артистами драматическаго театра „Струны“, для закрытія зимняго сезона, подъ режиссерствомъ бывшаго артиста Александринской сцены Д. С. Семашко-Орлова, дана будетъ переводная комедія „Шальная дѣвченка“ („Маленькая шоколадница“) С. Ѳ. Сабурова, въ которой участвуетъ вся труппа. По окончаніи спектакля, назначается „балъ-монстръ“ съ баталіей цвѣтовъ, серпантинъ и „почтой амура“, подъ распорядительствомъ П. И. Андронова, А. Н. Терешина и Я. Н. Эберлингъ. Играть будетъ концертный оркестръ А. А. Косаткина.

ОБЩАЯ ХРОНИКА

— Хоръ Большого театра устраиваетъ свой ежегодный концертъ 1-го апрѣля въ залахъ Благороднаго собранія.

— На средства г. Бѣляева по инициативѣ М. М. Ипполитова-Иванова въ московской консерваторіи открывается музей имени Н. Г. Рубинштейна, гдѣ будутъ собраны вещи и предметы, принадлежавшіе талантливому музыкальному дѣятелю.

Официальное открытіе музея состоится 11 марта.

— Выработанъ и посланъ на утвержденіе уставъ похоронной кассы для сценическихъ дѣятелей.

— Гастроли извѣстной артистки Режанъ состоятся въ Москвѣ въ первой половинѣ мая въ театрѣ Солодовникова.

Спектаклей предполагено—10.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— Къ постановкѣ въ Маріинскомъ театрѣ на будущій сезонъ пока приняты „Каменный гость“ Даргомыжскаго, „Чудо розъ“ Шенка и перенесенная съ текущаго сезона „Мадамъ Бутерфлей“ Пуччини.

Рѣшено также возобновить слѣдующія оперы: „Юдифь“, „Садко“, „Сказаніе о градѣ Китежѣ“, „Майскую ночь“, „Севильскій цирюльникъ“ и „Фра Дьяволо“.

— Торжества по поводу полулѣтняго юбилея со дня открытія консерваторіи начнутся 18 ноября, въ день рожденія Антона Рубинштейна и продолжатся три дня.

— Режиссеръ А. А. Санинъ выѣхалъ на три мѣсяца въ Парижъ, куда приглашенъ режиссеромъ театра Chatelet; это будетъ первый случай веденія русскимъ режиссеромъ сезона французской драматической труппы.

Въ программу спектаклей включены, между прочимъ, драма Верхарна „Елена Спартанская“ и, съ участіемъ Иды Рубинштейнъ, „Саломея“ Уайльда.

Изъ за поѣздки въ Парижъ А. А. Санину пришлось отказаться отъ полученнаго имъ приглашенія поставить въ „La Scala“ въ Миланѣ „Псковитинку“ съ участіемъ Шалаяпина, которая назначена на 18 марта ст. стили.

— Изъ пѣвицъ на пробѣ въ Маріинскомъ театрѣ пока получили дебютъ только г-жи Каченовская и Попова, гг. Калининъ (теноръ) и Грохольскій (баритонъ).

— Устроенный друзьями и почитателямъ Бальмонта литературно-музыкальный вечеръ, посвященный произведеніямъ поэта—„невольнаго изгнанника“, привлекъ полный залъ и прошелъ съ прекраснымъ художественнымъ успѣхомъ. Почему то была мобилизованъ большой нарядъ полиціи, черезъ который съ большимъ трудомъ проникли даже нѣкоторые изъ участниковъ концерта (С. Городецкій, И. Рукавишниковъ). Вечеръ былъ устроенъ въ пользу одной школы для рабочихъ, но полиціи не дала войти даже одному изъ нѣсколькихъ рабочихъ, явившихся выразить благодарность устроителямъ вечера и передать привѣтствіе чествуемому поэту.

== Новая пьеса Э. Сологуба „Заложники жизни“ принята к постановке в Александринском театре и пойдет в начале будущего сезона. Ставить пьесу Вс. Мейерхольд, декорации и эскизы к костюмам пишет Головин. Роли распределены, главным образом, между молодежью труппы — г-жами Ведринской, Тхоржевской, Тиме, Лепековым и г. Лежским и Усачевым.

== Согласно вышедшему только что отчету Союза драматических и музыкальных писателей, доходность Союза за 1911 г. возросла на 38%. Авторского гонорара поступило 167733 р., количество членов союза увеличилось с 488 до 524 чел. (в настоящее время 574), число агентов достигало 1496 (увеличилось на 276). На 11 марта назначено (в помещении правления) годовое общее собрание Союза; в программу, кроме текущих дел и выборов, входят вопросы о пересмотре устава Союза, о литературной конвенции с Францией и о порядке возврата авторам 10% — наго временного удержания.

ТЕАТРАЛЬНОЕ БЮРО.

Архангельск. Лето — г. Минаев. Приглашены г-жи Невская, Самсонова, Азаровская, Антонова, Ивинская, Савронская, Кулябко-Корещкая, Соломина, Нёгина, Астрова, Егеньева, Майская, Соснова и гг. Щеглов, Невский, Тамаров, Тарханов, Григорьев, Кругликов, Невфрин, Корнилов, Строганов, Мирский, Попов, Новиков, Полянский, Пёвцов.

Режиссер — Невский.

Сумы. Лето — Л. В. Егорова. Приглашены: Кирёва, Егорова, Гусева, Шатрова, Миганович, Красавина, Альская и гг. Ланко-Петровский, Кречетов, Загорский, Ленский, Каменский, Яновицкий, Чубатый.

Иркутск. Лето — Общество народных развлечений. Приглашены: г-жа Зотова, Арцыбашева, Черкасова, Киселева, Эллер, Савченко, Баратова и гг. Муравлев-Свирский, Субботин, Мосолов, Кибальнич, Разумный, Горин, Вельский, Панышев, Кауфман.

Режиссер — Муравлев-Свирский.

Керчь. Зима — г. Самарин. Приглашены: Романовская, Богрова, Азовская, Лебедева, Агапова, Львова, Лавровская, Максимова и гг. Максимов, Агапов, Волховской, Ткачев, Лавров, Рёчной, Морской, Саленко, Юлин, Евдокимов.

Режиссер — г. Самарин-Волжский.

Пенза. Дирекция Народного театра пригласила: г-ж Рамину, Петрову, Лаврову, Матросову, Ильину, Демидову, Зелинскую, Дорскую, Озерову, Кручинину-Валу и гг. Валу, Мирского-Муратова, Желябужского, Константинова, Любина, Савельева, Агёва, Плотова, Мальского, Стронева.

Режиссеры — Константинов и Мирский-Муратов.

Иваново-Вознесенск. Зима — Музыкально-Драматический кружок. Приглашены: г-жи Арсеньева, Тарина, Кольчевская, Севастьянова, Озерова, Шатровская, Амореццо и гг. Тамаров, Лавринович, Сычев, Атыков, Протасов, Войнаровский, Комиссаров, Тольский.

Режиссер — Барский.

Воронеж. Зима — г. Никулин. Приглашены: г-жи Гремина, Агринцева, Дюруа, О. И. Преображенская, Салиас, Пеликан, Ржевская, Чудновская, Веснинская, Шеина и гг. Лаврецкий, Кручинин, Маликов, Гардин, Мичурин, Чернец, Шенн, Ланов, Эльстон, Протасов, Громадов, Зацпин, Кишлалов.

Режиссер — Н. Андреев-Ипполитов.

Вологда. Зима — гг. Вяхирев и Орлов. Приглашены: г-жи Неволлина, Клементьева, Дарьялова, Энгельгардт, Державина, Гаммель, Александрова, Гришина, Алексёва и гг. Максимов, Гордский, Бардин, Орлов, Гришин, Муратов, Бахтиаров, Горностаев и др.

Вятка. Зима — г. Вяхирев. Приглашены: г-жи Преображенская, Кулябко-Корещкая, Бандина, Нёгина, Вяхирева, Смирнова, Ланская, Снёвская и гг. Горбатов, Константинов, Южанский, Кастровский, Гончаров, Гречин, Корнильев.

Режиссер — Донатов.

Новороссийск. Лето — И. А. Ростовцев. Приглашены: З. Чарова, Мальчевская, Минецкая, Гордон, Лирская, Панаева, Стоянович, Тушманова, Гамулецкая, Понтовская, Мартынова, Алешко и гг. Аркадьев, Истомин-Кастровский, Орлов-Чужбинин, Нератов, Кручинин, Милославский, Корнильев, Дарьялов, Войничский, Баллог, Варский.

Режиссер — Донатов.

Владикавказ. Зима — И. А. Ростовцев. Приглашены: Мальчевская, Липецкая, Панаева, Барковская, Лирская, Обудовская, Стоянович, Гамулецкая, Лазарева, Понтовская, Алешко, Воронина и гг. Юрнев, Дымский, Ленин, Простов, Милославский, Дарьялов, Золотарев, Петровский, Войничский, Евгеньев, Иванов, Баллог.

Режиссер — Донатов.

Харьков. Зима, театр Грикке — Н. Н. Синельников. Приглашены: г-жи Павлова, Морозова, Лаврова, Кирёва, Дроздова, Лисовская, Анцева, Кроткова, Радина, Колосова, Заварова и

гг. Урванцев, Смирнов, Салтыков, Колесов, Сумароков, Дьяконов, Скалов, Семенов, Донатов, Данилов, Истомин.

Режиссеры — Синельников, Урванцев, Дьяконов.

Симбирск. Зима — гг. Данилов и Кошелев. Приглашены: г-жи Васильева, Лолина Сарвещкая, Омская, Серелицкая, Бёлозерская, Морская, Яновская, Терина, Токаржевнич, Берсеньева и гг. Муравьев, Свирский, Самарин-Эльский, Германов, Молчанов, Богданов, Платов, Горев, Дёпров, Постнов, Годунов.

Режиссер — Муравьев-Свирский.

Великий Устюг. Лето — г. Селиверстовский. Приглашены: г-жи Галина, Заруцкая, Измайлова, Володина, Арская, Несговорова, Щедрина, Морская и гг. Миклашевский, Севастьянов, Ремизов, Лаврецкий, Невский, Онгин, Степанов, Эристов, Лазаревский.

Самара и Казань. Зима — гг. Н. Кручинин и Образцов. Приглашены: г-жи Саблина-Дольская, Рутковская, Писарева, Весеньева, Егорова, Миганович, Лилина-Тинская, Гусева, Разсказова, Ленская, Высоцкая, Мравина, Петровская, Эрлинская, Крылинская и гг. Аксенов, Харламов, Тинский, Ланко-Петровский, Любимов-Ланской, Тамаров, Разсудов, Тарханов, Муратов, Россин, Минко, Вент, Таланов, Свётловский.

Режиссер — г. Соколовский.

Симферополь. Зима — С. В. Писарев. Приглашены: Чарова, Горбачевская, Карпова, Коренева, Неметти, Дарлинг, Мирская, Вронская, Евгеньева, Стахвич, Пономарева, Балкашина, Ржевская, Надинская и гг. Пономарев, Писарев, Григорьев, Кречетов, Каплинский, Люмилов, Буховский-Владимиров, Мелешев, Кваснин, Расторгуев, Савицкий, Морской.

Режиссер — г. Девени.

Екатеринослав. Зима — г. Бёляев. Труппа составляется. **Новочеркасск.** Лето — М. И. Судбинин. Приглашены: г-жи Романовская, Бородкина, Евещкая, Ильчевская, Замойская, Марина, Львова, Морская, Державина, Кириллова и гг. Германов, Дорошевич, Сумароков, Чаров, Орлов, Бурин, Васильев, Лебедев, Наумовский, Вельтей.

Режиссеры — Самарин-Волжский, и Сумароков-Назимов.

Елизаветград. Зима — А. А. Васильев. Приглашены: г-жи Маркова, Крайская, Сербская, Савронская, Орская, Корсакова, Аярова, Русина, Стронская, Горская и гг. Андреев, Ливанов, Васильев, Лукашевич, Полёнов, Мамонов, Травин, Вельский, Витич, Невзгодин.

Режиссеры — гг. Полёнов и Лихачев.

Таганрог. Зима — г-жа Шатлен. Приглашены: Кочубей, Тарсовская, Нерова, Аридина, Стринникова, Дамина, Заикина, Лидина и гг. Пельтшер, Гарин, Чернышев, Любин, Баской, Волгин, Весновский, Неров.

Астрахань. Зима — С. А. Соколов. Приглашены: Лаврова, Медвёдева, Карелина, Кирсанова, Поварго, Соломина, Касаткина, Менеке, Жилина, Прижикова, Лаврова 2-я, Рюриков, Квитко, Грузинская и гг. Листов, Желябужский, Звёрев, Придонов, Кузатов, Насонов, Кочетков, Ефремов, Уманец, Юдин, Сысоев, Дружин.

Режиссеры — Соколов и Кузнецов.

Херсон. Зима — П. П. Медвёдев. Приглашены: г-жи Иваницкая, Корт, Малёва, Долева, Аталская, Микульская, Майская, Истомина, Лёновская, Аркадина, Лярова, Подкаминская, Ильина-Петросьян и гг. Каратаев, Истомин-Кастровский, Угрюмов, Лаврецкий, Ильинский, Георгиевский, Радов, Полянский, Хохлов, Балев, Харламов, Марков, Долинский, Дарьяльский.

Режиссер — А. И. Тунков.

Одесса. Зима — г. Басманов. Приглашены: г-жи Ларина, Дарьял, Павлова, Струйская, Паньховская, Гофман, Шаладина, Яблочкина, Овсянникова, Лелина, Ренева, Рётимова, Ермолаева, Яниконская, Бороздина, Скабович и гг. Борин, Вересанов, Булатов, Шатов, Бороздин, Корещкий, Паурич, Павленков, Кларов, Эйке, Ермолов.

Режиссер — Н. Савинов.

Вся эта труппа летом будет играть в Смоленск.

ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

Киев. Гастроли артиста Императорских театров К. А. Варламова состоятся на Пасхальной неделе.

Из Киева маститый артист идет в Харьков, а затем в Одессу, Екатеринослав, Екатеринодар, Баку, Новочеркасск, Нижний-Новгород, Казань, Симбирск, Самару и Москву. Репертуар состоит почти исключительно из пьес Островского.

Кисловодск. Антрепренер Валентинов ведет переговоры с гг. Смирновым, Дамаевым и Дидурь, приглашая их в качестве гастролеров на летний сезон.

На пять вечеров театр снят г. Балевым для устройства кабаре „Летучая мышь“.

Одесса. Гастроли известного артиста Батистини в городском театре проходят при полных сборах.

Ростов-на-Дону. Гастроль Собинова прошла с громадным успехом зал был переполнен.

Предварительная продажа билетов на оперу Лохвицкаго дала солидную сумму 16.000 р.

Елисаветград. В зимнем городском театре для гастрولي артистки А. А. Пасхаловой поставлена была пьеса Ибсена „Нора“.

Г-жа Пасхалова, по общему отзыву, прекрасно исполнила главную роль.

Нижний-Новгород. Гастроль артистов московского Малаго театра г-жи Лешковской и гг. Бравича и Лепковского прошла с художественным и материальным успехом.

Шла пьеса Пинеро „На полпути“. Все исполнители были предметами восторженных оваций в течение всего спектакля.

Вильна. В городском театре с участием бывшего артиста Императорских театров П. В. Самойлова поставлено было „Без вины виноватые“.

Талантливый артист имѣлъ у виленцев громадный и вполне заслуженный успех.



ПРОВИНЦІЯ.

Иркутскъ. (Отъ нашего корреспондента).
(Итоги истекшаго сезона).

Въ сообщеніяхъ изъ Иркутска, печатавшихся на страницахъ «Студіи», почти ничего не говорилось до сихъ поръ о качествахъ драматической труппы, игравшей на сценѣ иркутскаго городского театра въ только-что истекшемъ сезонѣ. Въ настоящее время, съ окончаніемъ спектаклей этой труппы, умѣстно будетъ подвести краткіе итоги тому, какія впечатлѣнія оставила она по себѣ.

Прежде всего — о б щ е е впечатлѣніе. Оно таково:

Небывалая еще въ Иркутскѣ по своему количественному составу труппа истекшаго сезона въ качественномъ отношеніи была выше средняго. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не отмѣтить, что, наряду съ перегруженіемъ состава труппы лишними (однородными по амплу) персонажами, — въ ней ощущались и нѣкоторые пробѣлы, — правда, немногіе, но весьма существенные.

Такъ, при наличности въ труппѣ чуть ли не полудесятка разнообразныхъ любовниковъ, — въ ней, все же, не было достаточно сильнаго артиста на героическія роли. Благодаря этому, нѣкоторые изъ обычно ставящихся въ сезонѣ классическихъ пьесъ («Отелло», наприм.) совершенно не могли быть поставлены, — другія же, хотя и ставились, но шли неважно, за отсутствіемъ надлежащаго исполнителя героическихъ ролей («Разбойники», наприм., шли безъ Карла Моора и т. п.).

Были въ труппѣ и другіе, менѣе существенные, дефекты, останавливаясь на которыхъ не позволяютъ размѣры заѣмки.

Переходя отъ общей характеристики труппы къ отдѣльнымъ ея персонажамъ, остановимся, прежде всего, на г. Карамазовѣ. Всегдашнее и лучшее качество этого артиста — его неизмѣнная интеллигентность и чуткость, обуславливающая собою вдумчивое отношеніе къ ролямъ, проникновеніе ими. Артистъ, можно сказать, не играетъ, а живетъ на сценѣ.

Лучшими ролями г. Карамазова въ истекшемъ сезонѣ были: Федя Протасовъ («Живой трупъ»), Людовикъ XI (въ пьесѣ Делявини, того же названія), поэтъ Крумбакъ («Самсонъ и Далила»), Костомаровъ («Анфиса»), Иванъ Карамазовъ («Бр. Карамазовы»), Кн. Мышкинъ, («Идиотъ»), Чеховскій Ивановъ, Арбенинъ («Маскарадъ»). Хорошую память оставилъ артистъ также въ Шейлокъ, Францъ Мооръ, Фердинандъ («Коварство и любовь»), докторъ Штокманъ.

Менѣе удавались артисту роли, требующія: или внѣшней импозантности и силы (какъ, наприм., роль Кина), или особенной моши и напряженія голосовыхъ средствъ (Гамлетъ — въ сценѣ «мышеловки» и на кладбищѣ; Акоста —

въ финальной сценѣ отреченія и т. п.). Вторымъ «столпомъ» труппы былъ г. Градовъ, — хороший фатъ, приличный актеръ на нѣкоторыя характерныя роли, и ни въ коемъ случаѣ — не героическій любовникъ. Плохой Карлъ Мооръ, Чацкий, Кинъ, неважный Федя Протасовъ и Каренинъ въ «Живомъ трупѣ», — г. Градовъ былъ отличнымъ «Жуликомъ» (въ пьесѣ Потапенко), хорошимъ Генрихомъ Наварскимъ (въ пьесѣ того же названія), Телятьевымъ («Бѣшеные деньги»), графомъ Проскуровымъ («Золотая клѣтка»), интереснымъ прокуроромъ Олеско («Цыганка Занда») и т. п. Прекрасно удаются артисту также стильныя «костюмныя» роли: Петроній въ «Камо грядеши», Маркъ Великолѣпный въ «Новомъ мірѣ» и др.

Г. Гриневъ — хороший комедійный артистъ, особенно — на роли салоннаго фата. Къ сожалѣнію, при наличности въ труппѣ другого фата (г. Градовъ), г. Гриневу пришлось очень рѣдко выступать въ наиболѣе выигрышныхъ роляхъ своего хорошаго амплуа. Изъ сыгранныхъ имъ ролей отмѣтимъ: Каренина — въ «Живомъ трупѣ», барона — «На днѣ», Влад. Кармалѣва — въ «Золотой Клѣткѣ», Розенталя — въ «Анфисѣ» и др.

Г. Литвиновъ, занимавшій въ труппѣ амплуа драматическаго любовника, — сравнительно еще молодой артистъ, не лишенный способностей, но почти не обрабатывающій своихъ ролей и, зачастую, даже не знающій ихъ. Лучшими его ролями въ сезонѣ были: Вилли — въ «Гибели Содомы», Карла Мозера — въ «Двухъ мірахъ» М. Нордау, сына-алюката — въ «Неизвестной» и др.

Истиннымъ работникомъ въ труппѣ былъ г. Степановъ. (Характерный комикъ) — артистъ, съ рѣдкою добросовѣстностью относящійся къ каждой изъ порученныхъ ему ролей. «Мѣстный божокъ», горьковскій Лука, 2-й могильщикъ изъ «Гамлета», Курслѣповъ Островскаго, Кармалѣвъ-дядя изъ «Золотой клѣтки» и цѣлый рядъ другихъ ролей, сыгранныхъ въ сезонѣ г. Степановымъ, надолго западаютъ въ память. Но такія роли, какъ Фамусовъ — не въ жанрѣ г. Степанова, и отъ нихъ ему лучше всего отказаться.

Г. Боуръ (комикъ-резонеръ и характ.) — также хороший и полезный артистъ, онъ же и старый, опытный режиссеръ. Лучшія роли его репертуара — старый баринъ въ пьесѣ Пальма, Соломонъ — въ «Кинѣ», Осипъ — въ «Ревизорѣ», Репетиловъ — въ «Горѣ отъ ума» и др. Хорошо удаются артисту также роли старыхъ молодящихся седаюновъ, на примѣръ, въ «Пани Малишевской», въ «Бѣшенныхъ деньгахъ» Островскаго (Кучумовъ) и др. Но за такія роли, какъ раввинъ Де-Сантосъ въ «Акостѣ», кн. Абрѣзковъ — въ «Живомъ Трупѣ», король Генрихъ — въ «Осени Генриха Наварскаго» — г. Боуру лучше не браться.

Г. Аксеновъ (драматическій резонеръ) — прекрасный исполнитель бытовыхъ ролей въ пьесахъ Островскаго («Бѣшеные деньги» и др.), Л. Толстого («Отъ нея всѣ качества»), Немировича-Данченко («Цѣна жизни») и др. авторъ. Очень хороший горюничій въ «Ревизорѣ», Рогожинъ — въ «Идиотѣ», Мозеръ въ «Двухъ мірахъ». Нордау Слабѣ — въ королѣ Клавдіи («Гамлетъ»), Неронъ («Новый міръ», Камо грядеши).

Г. Шмитъ — вообще очень однообразный артистъ, занимавшій въ труппѣ «официально» амплуа перваго характернаго актера, — незамѣнимъ въ роляхъ старыхъ евреевъ репертуара Горлина, Юшкевича и др. Въ этихъ роляхъ создаетъ типичные и глубоко жизненные образы. Хорошъ также въ роли Іудушки Головлева, Карамазова-отца и т. п. Но для ролей: актера («На днѣ»), Пимена («Борисъ Годуновъ»), Загорѣикаго («Горѣ отъ ума») — мало пригоденъ.

Г. Василенко — симпатичный молодой артистъ на амплуа неврасениковъ и на роли мальчугановъ-подростковъ. Успѣшно выступалъ въ королѣ Карлѣ («Генрихъ Наварскій»), гимназистѣ — въ «Частномъ дѣлѣ». Но для выступленій въ «Орленкѣ» (пьеса Ростана) и кн. Мышкинѣ («Идиотъ») артистъ еще недостаточно «окрѣпъ».

Изъ артистовъ, занимавшихъ въ труппѣ второстепенное положеніе, упомянемъ о г. Соловьевѣ, добросовѣстно изучавшемъ поручаемыя ему роли и, видимо, старательно работавшемъ надъ ними. Къ сожалѣнію, артистъ зачастую, что называется, «переигрываетъ», и это во многомъ вредитъ ему.

Въ женскомъ персоналѣ однимъ изъ украшеній труппы была г-жа Макарова, выступавшая въ роляхъ героини, гриметъ и бытового жанра. Импозантная внѣшность, красивый и сильный голосъ (артистка прекрасно поетъ) и неизмѣнно добросовѣстная отдѣлка ролей — обезпечиваютъ г-жѣ Макаровой незаурядный успѣхъ. Лучшія ея роли — чародѣйка (въ пьесѣ Шпажнисккаго), Олфепьева (въ «Золотой клѣткѣ» Островскаго), Василиса («На днѣ»), цыганка Занда, героиня «Шакаловъ» Чирикова, Марфа («Отъ нея всѣ качества») и др.

Другимъ украшеніемъ труппы была г-жа Петрова (драматическая инженеръ и молодая героиня), артистка съ боль-

нимъ темпераментомъ и чуткостью, но, зачастую, и съ большимъ тяготѣніемъ къ истерикѣ. Лучшими ролями въ сезонѣ были: Пепина (въ пьесѣ Бѣляева), Нина («Маскарадъ»), Незвѣстная, Христина («Два міра» Нордау) и др. Попытка выступленія артистки въ «Анфисѣ» оказалась безуспѣшною.

Г-жа Казанская — хорошая артистка для легкой комедіи, подкупающая всегдашнею непринужденностью, живостью и простотой. Успѣшно выступала въ «Его свѣтлость на водахъ» и др. пьесахъ. Очень недурная Лиза въ «Горѣ отъ ума», Нерисса — въ «Шейлокѣ» и др.

Г-жа Вольская — инженеру — успѣшнѣе выступала въ роляхъ комедійнаго жанра, чѣмъ въ драматическихъ.

Г-жа Нѣжинна — молодая, способная артистка, на амплу инженеру. Была очень хорошею Кларою («Вѣчная любовь»), недурною Луизою («Коварство и любовь») и др. Съ успѣхомъ выступала также въ роляхъ подростковъ (Нинюшка въ «Анфисѣ» и т. п.).

Г-жа Морина — комич. старуха, — весьма полезная артистка въ роляхъ бытового жанра. Хорошая Курослѣпова въ «Горячемъ сердцѣ» Островскаго, Квашня — «На днѣ», экономка въ «Частномъ домѣ» Черешнева и т. п.

Г-жа Кривская — недурная драматическая старуха. Г-жа Кутузова — приличная грандъ-дамъ. Г-жа Дагмаръ — кокетъ, не безъ успѣха выступавшая въ роляхъ гривуазнаго «мальчишескаго» жанра.

Въ качествѣ режиссера обращалъ на себя вниманіе тщательностью постановокъ и несомнѣннымъ знаніемъ дѣла — г. Бѣльскій. Съ большимъ вкусомъ и умѣнемъ имъ были поставлены «Miserege» Юшкевича, «Шакалы» Чирикова.

Въ общемъ — труппа оставила по себѣ у иркутянъ весьма отрадное впечатлѣніе.

К. Дубровскій.

Севастополь. (Отъ нашего корреспондента).

Театральный сезонъ законченъ, а итоги весьма и весьма плачевные.

...Севастополь, претендующій на названіе культурнаго города, на рѣдкость городъ не театральный. Отчасти, быть можетъ, и потому, что театра въ немъ нѣтъ. Здѣсь имѣется почти чистый, но достаточно холодный амбаръ съ асфальтовымъ поломъ, съ усовершенствованными сквозняками, носящій названіе Народнаго Дома, кстати сказать, учрежденіе не совсѣмъ демократическое. Репертуаръ... Я не могу опредѣлить его однимъ словомъ, но скажу, что онъ очень разнообразный и вполнѣ отвѣчающій „духовнымъ“ запросамъ посѣтелей театра: тутъ и Шекспиръ, и Гордінъ, и Островскій, и Бѣлая, и Грибоѣдовъ, и Невѣжинъ!

Нужно отдать справедливость администратору театра: онъ храбръ и просто подходитъ и къ Шекспиру, и къ Грибоѣдову: труппа облачается въ какіе-нибудь костюмы, парикмахеръ надѣваетъ парики, прикрѣпляетъ бороды, усы, администраторъ узнаетъ, какъ дѣла въ кассѣ — и начинается исполненіе пьесы.

Труппа здѣсь частью прошлогодняя, частью пополнена новыми „силами“. Во главѣ, какъ и въ прошломъ году, стоялъ одно время г. Долговъ, столько имѣющій отношенія къ искусству, сколько крыловская шука къ ловлѣ мышей, ну, да дѣло не въ этомъ, а въ томъ, что г. Долговъ изъ управляющаго труппой превратился въ антрепренера, но не задолго до конца сезона „выбылъ“, а труппа вновь образовала т-во.

Но я извиняюсь — самое главное въ сезонѣ это не актеры, конечно, а публика, она играетъ главнѣйшую роль. Она усиленно посѣщаетъ Домъ Народный. Она мало требовательна: ей все нравится, можно сказать, безъ преувеличенія; она восторженно принимаетъ и комедію и драму, ждетъ антракта, бѣжитъ въ буфетъ, разсматриваетъ наряды, толкуетъ, шумитъ и въ этомъ отношеніи многимъ напоминаетъ нашу столичную публику. Большинство удовлетворено, меньшинство же иногда заключаетъ, что „для Севастополя и это хорошо“. Мнѣ неоднократно приходилось высказываться по поводу полной несостоятельности подобнаго взгляда. Провинціалы не понимаютъ равноцѣнности искусства и потому принимаютъ съ удовольствіемъ то, чего терпѣть не можетъ столица, что шокируетъ столицу. Провинція не понимаетъ, что не выдерживающее серьезной критики Питера и Москвы столько же дурно и слабо и въ Севастополѣ и въ другихъ городахъ. Впрочемъ, севастропольцы „понимаютъ“ и „чувствуютъ“ искусство и цѣнятъ его: циркъ съ борьбою ломится отъ публики, бѣоскопы тоже! Бѣоскопы полны. Отъ 5 часовъ вечера до 11 часовъ ночи Нахимовскій (главная улица города, гдѣ сосредоточены бѣоскопы) живетъ подъ „чудный и мощный аккомпаниментъ солдатской музыки“! Здѣсь публика чувствуетъ себя, какъ дома, чуть не приплясываетъ: здѣсь музыкальность ихъ, какъ и запросы духа, нашли себѣ пріютъ. Зрители высказываютъ въ бѣоскопахъ по нѣсколько сеансовъ, убаюканные „чарующей“ музыкой. Учащіеся среднихъ школъ съ захлебывающимъ интересомъ слѣдятъ за программами бѣоскопа и оркестра и, по примѣру взрослыхъ,

винтятъ (но, кажется, успѣшнѣе) ту грязь и пошлость, которыми полны наши бѣоскопы.

Музыкальна публика здѣсь своеобразно: ни Гофманъ, ни Ауэръ сборовъ не сдѣлали.

На лѣто лѣтній театръ остался вновь за Никитинимъ; его здѣсь любятъ; онъ имѣетъ успѣхъ.

„Общество защиты и воспитанія дѣтей“ обыкновенное „благотворительное“ общество, члены котораго желаютъ стать богатырями, какъ и члены другихъ обществъ, — взяло на себя устройство утренниковъ для учащихся, но уже послѣ второго утренника прекратило свою культурную и воспитательную дѣятельность — вѣроятно, рѣшивъ, что массы уже воспитанныхъ уже культурны... Я.

Таганрогъ. (Отъ нашего корреспондента).

Дѣла антрепризы Н. К. Шатленъ въ матеріальномъ отношеніи находятся въ прекрасномъ положеніи. Такъ, за четыре мѣсяца валовая вѣручка кассы достигла 33 тысячъ рублей. Лучшие сборы давали бенефисы и, такъ называемые, „субботники“. Чистая прибыль выразилась въ суммѣ 5 тысячъ рублей.

Касаясь художественной стороны дѣла, долженъ отмѣтить, что и здѣсь все обстоитъ благополучно, даже если учесть сравнительно разношерстный репертуаръ: явленіе „хронически провинціальное“, а поэтому легко терпимое публикой. Несмотря на пестроту, репертуаръ можно назвать очень и очень приличнымъ.

Изъ постановокъ считаю долгомъ отмѣтить бенефисъ касирши г-жи Говбергъ, остановившейся на новинкѣ сезона „Наполеонъ и Жозефина“, въ которой г-жа Агринцева не приминула, по обыкновению, блеснуть парижскими туалетами, въ главную роль пьесы. Наполеона довольно удачно изображалъ г. Альгинъ. Хорошій ансамбль и тщательная постановка вполнѣ удовлетворили переполненный театръ. Пьеса мѣстнаго журналиста А. С. Тумапскаго „Босякъ“, имѣющая нѣкоторыя шероховатости въ сценическомъ отношеніи, благодаря литературности слога и интересной фабулѣ, смотрится съ интересомъ. Надо отдать справедливость, что, какъ режиссеръ, такъ равно и артисты гг. Угрюмовъ, Георгіевскій, Гришинъ, Горскій и др. оказались на высотѣ призванія и съ большимъ подъемомъ провели свои роли, чѣмъ еще больше увеличили успѣхъ. Яркій слѣдъ оставилъ прощальный бенефисъ г-жи Агринцевой. Для своего бенефиса Е. П. Агринцева выбрала пьесу „Рампа“ барона Ротшильда. Бенефициантка, въ роли Мадлены Гранверъ, имѣла большой успѣхъ. Великолѣпно провела небольшую, но очень характерную роль Шатмана г. Георгіевскій. Очень хорошъ былъ г. Угрюмовъ, въ роли Клода Бургейля. Большой художественный и матеріальный успѣхъ имѣлъ прощальный „именинникъ“ г. Угрюмова, поставившаго „Шелковичные Черви“ князя Барятинскаго. На долю артиста въ этомъ сезонѣ выпала трудная и отвѣтственная работа, такъ какъ почти исключительно на немъ строился репертуаръ и, несмотря на такой каторжный трудъ, г. Угрюмовъ игралъ безъ усталости и всегда разнообразно, чѣмъ объясняется шумный успѣхъ его у зрителей. Бенефициантъ выступилъ въ роли доктора Ноябрьева и пользовался вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ. Много цѣнныхъ подарковъ и оваций выпало въ день прощальнаго бенефиса уполномоченнаго дирекціи и артиста М. Н. Незнамова, поставившаго новую пьесу Карпова „Вѣяніе времени“. Въ слѣдующемъ сезонѣ Незнамовъ уже не будетъ служить у г-жи Шатленъ. Рѣдкимъ празднествомъ оказался бенефисъ антрепренерши Н. К. Шатленъ. Была поставлена комедія въ 4 д. Эдгара Гейера „Дебютъ Венеры“. Послѣ второго акта на сценѣ собралась вся труппа для чествованія антрепренерши и г-жа Холина произнесла маленькое „слово“. Публика неистовствовала, вызовамъ не было конца, масса цвѣточныхъ и цѣнныхъ подношеній дополнили празднество.

Прощальный спектакль далъ полный сборъ. Шла пьеса „Общество поощренія скуки“. Публика устроила всѣмъ артистамъ грандіозную овацию.

На будущій сезонъ театръ опять остался за г-жей Шатленъ, которая пригласила на будущій сезонъ хорошо зарекомендовавшаго себя г. Легарова.

Сравнивая послѣдній сезонъ съ предыдущими, приходится отмѣтить, что наилучшія дѣла были въ истекшемъ сезонѣ. Во время антрепризы И. Ф. Булатова было взято всего 35.113 р. и въ среднемъ на каждый спектакль взято 285 р. 50 к. Въ прошлый же сезонъ всего взято 33.260 р. т.-е. 268 р. на кругъ, такимъ образомъ истекшій сезонъ, давшій на кругъ 308 руб. 40 к. оказался самымъ успѣшнымъ въ матеріальномъ отношеніи.

По окончаніи сезона, образовалось Товарищество, куда вошли г-жи Долева, Стругина, Холева; г-да Альгинъ, Георгіевскій, Угрюмовъ и нѣкоторые мѣстные любители. Т-во играетъ на второй и третьей недѣлѣ поста, а затѣмъ пріѣзжаетъ Ростовское-на-Дону Товарищество.

Г. А. М-скій.

Варшава. (Отъ нашего корреспондента).

Русское население окончательно соскучилось по русскому театру, такъ какъ подвизавшаяся зимой русская драматическая труппа дирекціи г-жи Поляковой, не дотянувшая своего дѣла задолго до окончанія сезона, во-первыхъ, не удовлетворила публику въ качественномъ отношеніи и, во-вторыхъ, засѣла въ такомъ плохомъ мѣстѣ, куда, какъ говорить, «не пройти, не пробѣжать».

Послѣ того уже попробовали дать рядъ гастролей различныхъ польскія труппы — и тѣ потерпѣли фіаско въ томъ же театрѣ, расположенномъ въ такъ называемыхъ «Дынасахъ».

Въ настоящее время всеобщее ликование среди любителей русскаго театра вызвали выпущенные на-дняхъ анонсы о пріѣздѣ къ намъ художественной драмы П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, объявившихъ четыре спектакля въ театрѣ Саксонскаго Сада, съ 27-го февраля по 1 марта.

Передвижного театра, оставившаго послѣ себя въ прошломъ году прекрасное впечатлѣніе, ждетъ, внѣ всякаго сомнѣнія, вполне заслуженный успѣхъ, какъ въ художественномъ, такъ и въ матеріальномъ отношеніи, такъ какъ составъ труппы пополнился, судя по отзывамъ газетъ, недюжинными силами, кромѣ тѣхъ талантливыхъ артистовъ, въ лицѣ г. Гайдебурова и г-жи Скарской, служащихъ украшеніемъ всей труппы.

Изъ пьесъ, намѣченныхъ въ репертуаръ передвижнаго театра, пойдетъ въ его исполненіи, въ 1-й разъ, въ новой оригинальной инсценировкѣ, трагедія Вильяма Шекспира «Гамлетъ» съ г. Гайдебуровымъ въ заглавной роли.

Л. Б. Абезгаузъ.

Нижній-Новгородъ. (Отъ нашего корреспондента).

21 и 22 февраля въ городскомъ Николаевскомъ театрѣ состоялись гастрольные спектакли (дирекція П. П. Струйскаго) при участіи артистовъ Императорскаго Московскаго Малаго театра Н. А. Смирновой и Н. М. Подарина и артиста театра Незлобина г-на Н. Въ первый вечеръ была представлена «Цѣна жизни», др. Немировича-Данченко, во-второй — «Миссъ Гобсъ» ком. Джеромъ-Джерома. Спектакли прошли съ художественнымъ успѣхомъ и почти при переполненномъ театрѣ; каждое дѣйствіе сопровождалось шумными овациями по адресу г-жи Смирновой, г-на Подарина и г-на Н. Послѣднему, какъ старому любимцу, нижегородцы преподнесли лавровый вѣнокъ, подарокъ. Появленіе его на сценѣ публика привѣтствовала долгими апплодисментами. Г-жа Смирнова получила отъ публики букетъ живыхъ цвѣтовъ. Она роль Анны Демуриной провела съ большимъ нервнымъ подъемомъ, захвативъ совершенно зрителя въ третьемъ актѣ. Съ поразительной силой, яркостью нарисовала образъ Даниила Демурина г. Подаринъ, представивъ всѣ сложныя душевныя переживанія. Хорошо былъ и г. Н.—Морской.

„Миссъ Гобсъ“ шла подъ непрерывный смѣхъ зрительнаго зала. Пьесу играли весело, живо, съ простымъ, милымъ комизмомъ. Миссъ Гобсъ исполнялась г-жей Левшинской. Очень хороши были г. Подаринъ и г. Н.

А. В.

Тверь. (Отъ нашего корреспондента).

Два концерта, 27 декабря — капеллы Завадскаго и 20 января — капеллы Славянской, невольно напрашиваются на сравненіе. Ставя въ вокальномъ отношеніи и по выдержкѣ капеллу Завадскаго выше капеллы Славянской, скажу, что изъ отдѣльныхъ вещей на публику произвело болѣе сильное впечатлѣніе „Бурлаки“ Чеснокова въ исполненіи Завадскаго.

Концерты обѣихъ капеллъ прошли при хорошихъ сборахъ и шумномъ успѣхѣ.

Въ виду того, что на концертъ 20 января не могла попасть вся желавшая публика, за недостаткомъ мѣста, концертъ былъ повторенъ 21 января.

3 февраля состоялся спектакль артистовъ московскаго Императорскаго Малаго театра. Въ бенефисъ устроителя этихъ спектаклей В. А. Зайцева шла комедія Оленина-Волгара — „Душа, тѣло и платье“. Къ сожалѣнію, участвующие артисты скрылись подъ псевдонимами и потому я не считаю возможнымъ называть ихъ фамиліи при разборѣ исполненія. Общее впечатлѣніе отъ спектакля осталось такое же, какъ послѣ исполненія симфоническимъ оркестромъ шантаныхъ танцевъ. Все хорошо. И знаніе нотъ есть и умѣніе, а нѣтъ только пустяка... легкости, игривости. Слишкомъ тяжело.

Не было той легкости, благодаря которой эта комедія въ исполненіи Грановской, Надеждина, Свѣтлова и Шаханова могла долго держаться на сценѣ Никитскаго театра. Кромѣ того, сдѣланныя въ пьесѣ купюры много повредили цѣльности впечатлѣній. Многое осталось неяснымъ и недоговореннымъ. Въ заключеніе скажу, что изъ отдѣльныхъ исполнителей многіе шаржиrowали и довольно неудачно, если можно такъ выразиться, балаганно, въ особенности былъ замѣтенъ шаржъ у исполнителей ролей студента Гришина и отца генерала.

Спектакль 4 февраля въ 40-лѣтній юбилей сценической дѣятельности Дмитріева-Волынскаго былъ составленъ очень разнообразно, въ общей сложности чуть ли не 12 актовъ. Не выдержавъ болѣе часа зрѣлища плохенькаго балагана, я перешелъ въ настоящій балаганъ на площади и тамъ было лучше, чѣмъ на указанномъ спектаклѣ.

Послѣднимъ концертомъ въ текущемъ сезонѣ былъ концертъ 19 февраля пианиста Ленскаго, рассказчика Свободина и исполнительницы цыганскихъ романсовъ Сенициной. Ленскій сравнительно недурно исполнилъ нѣсколько вещей, но можно бы и лучше. По примѣру прошлаго концерта, 4 января, Свободинъ пользовался у публики колоссальнымъ успѣхомъ, и былъ, если можно такъ выразиться, взвоздемъ не только отчетнаго спектакля, но и всего сезона 1911—1912 г. Исполнительница же цыганскихъ романсовъ Сеницина привела насъ въ большое недоумѣніе. Слаба. Очень слаба. И ея выступленіе невольно вызываетъ вопросъ — что это была шутка?

Теперь перейду къ обзору нстоящаго сезона съ матеріальной стороны.

За сезонъ 1911—1912 г. въ Общественномъ собраніи прошли 33 спектакля и концерта при чемъ: 1) съ благотворительной цѣлью спектаклей и концертовъ было дано 13, изъ которыхъ концертъ 28 декабря далъ 1151 р. 95 к., спектакли артистовъ московскаго Императорскаго Малаго театра 1 октября „Шалость“ (435 р. 25 к.), 9 октября „Снѣгъ“ (562 р. 50 к.), 30 октября „Свои люди — сочтемся“ (900 р.), 22 ноября „Невѣрная“ и балетный дивертиссментъ (598 р. 65 к.), кромѣ того, любителями и свободными артистами 16 октября „Живой трупъ“ (831 р. 50 к.), 23 октября (644 р. 75 к.), 13 ноября (1122 р. 75 к.), 18 декабря миниатюры (992 руб. 20 к.), 26 декабря кабаре (477 р. 70 к.), 27 ноября (834 р. 25 к.), 30 декабря (767 р. 80 к.) и 31 января „Которая изъ двухъ“ и дивертиссментъ (1175 р. 83 к.). Всего съ благотворительной цѣлью спектакли и концерты дали 10495 р. 13 коп.

2) 3 концерта серьезной музыки и одинъ вечеръ пластическихъ танцевъ: 11 сентября А. Корвинъ (96 р. 85 к.), 12 октября кон. М. Мейчика (266 р. 85 к.), 22 ноября вечеръ старинныхъ инструментовъ (258 р. 65 к.), 17 ноября Губермана (555 р. 60 к.) дали 1177 р. 95 к.

6 концертовъ легкаго жанра: 23 ноября Каринской (820 р. 30 к.), 25 ноября Панской (359 р. 90 к.), 4 января Лидарской (254 р. 25 к.), 20 и 21 января капеллы Славянской (720 р. 75 к. и 320 р. 10 к.), 19 февраля Сенициной (369 р. 75 к.) дали 2845 р. 05 к.

Всего же 10 концертовъ дали 4023 рубля.

3) Спектакли артистовъ Московскаго Малаго Императ. театра: 25 сентября „Лѣсъ“ (564 р. 65 к.) 4 декабря „Потопъ“ (281 р.), 3 февраля „Душа, тѣло и платье“ (847 р. 30 к.). Кромѣ того 3 спектакля театра миниатюры 14 декабря (24 р. 28 к.), 15 декабря (41 р. 70 к.) и 16 декабря (48 р. 47 к.), 10 декабря любители (485 р. 10 к.), 29 декабря „У царскихъ вратъ“ (189 р.), 4 февраля сп. Дмитріева-Волынскаго (519 р. 55 к.) и, наконецъ, 29 января спектакль Твер. Худ. муз. драматическаго кружка „Прохожіе“ (278 р. 10 к.). Всего за 10 спектаклей взято 3279 р. 85 коп.

Итого за 33 вечера взято 17797 р. 98 коп.

При чемъ въ сентябрѣ за 2 вечера 661 р. 50 к., въ октябрѣ за 7 вечеровъ 3899 р. 50 к., въ ноябрѣ за 6 вечеровъ 4291 р. 45 к., въ декабрѣ за 10 вечеровъ 4459 р. 20 к., въ январѣ за 5 вечеровъ 2749 р. 73 к. и въ февралѣ за 3 вечера 1736 р. 60 к.

Наибольшую сумму далъ декабрь мѣсяцъ, а наилучшіе сборы были въ ноябрѣ на кругъ по 700 р.

Относительно же спектаклей Тв. Худ. муз. драматическаго кружка и концертовъ въ дворянскомъ собраніи, какъ съ художественной, такъ и съ матеріальной стороны дамъ свѣдѣнія въ одномъ изъ слѣдующихъ номеровъ журнала.

Въ заключеніе, скажу, что отзывы о части спектаклей и концертовъ, на которыхъ я присутствовалъ, мною помѣщены въ №№ 3, 9, 15, 18 и нстоящемъ номерѣ журнала.

Сергій Протопоповъ.

Минскъ губ. (Отъ нашего корреспондента).

Сезонъ оконченъ. Это послѣдній сезонъ, въ которомъ на афишахъ красуется имя Е. А. Бѣляева. Съ сентябля по Рождество театръ данъ г. Славскому, остальное время г. Шейну подъ оперу, (обусловлено не менѣе 30 спектаклей оперы), затѣмъ поставлено

условием, что г. Шейнъ, сдавая театр гастролирующим труппамъ, не будетъ взимать за театр болѣе 35 руб. въ вечеръ. Г. Бѣляевъ, снимая нѣсколько лѣтъ подрядъ Миинскій театр безъ всякой за него платы, взималъ съ гастролеровъ по 90—135 рублей въ вечеръ, съ расходами, положимъ, но это дѣлало вечеровые расходы гастролеровъ на столько большими, что малорусскія труппы, наиримѣрь, не выдерживали и принуждены были бѣжать изъ Минска въ какой-либо Бобруйскъ или Борисовъ, Барановичи. Теперь „божеская“ цѣна 35 р. въ вечеръ, вѣроятно, привлечетъ гостей и театр не будетъ пустовать цѣлыми долгими періодами, какъ это было въ прошломъ году.

Труппа г. Славскаго игравшая одна въ теченіе цѣлаго сезона (былъ только мѣсяцъ перерыва, пока былъ базаръ и труппа уѣзжала въ Ковно). Вышла съ честью. Въ общемъ, дѣла ея, хотя и не были особенно блестящими, но и не плохи: взято на кругъ отъ 200 до 250 рублей. Праздничное время средняя цифра подымалась до 300 рублей.

Новинокъ ставили мало: „Живой трупъ“, „Miserere“, „Золотая клѣтка“, „Лѣсныя тайны“, еще двѣ—три пьесы изъ новыхъ и только. Шелъ почти все время старый репертуаръ. Вывозили на своихъ плечахъ его г-жа Эллеръ, г. Колпашиниковъ, Елисѣевъ, Никитинъ. Объ этихъ артистахъ мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ.

Г-жа Эллеръ вошла въ дѣло около Рождества, когда дѣла труппы пошатнулись изъ за слабаго состава женскаго персонала труппы: публикѣ надобно было разнообразіе—героння Добролюбова и инженеру Кирсанова. Г-жа Эллеръ—артистка хорошей школы, съ дарованіемъ и съ прекрасными голосовыми средствами, которыя и въ драмѣ весьма много значатъ, сразу завоевала прочныя симпатіи публики и подняла интересъ къ театру.

Кромѣ нея въ труппѣ были два талантливыхъ артиста: гг. Колпашиниковъ и Елисѣевъ. Оба они горѣли яркимъ огнемъ искусства среди остальныхъ полезностей.

Г. Колпашиниковъ особенно хорошъ въ „Женитьбѣ Бѣлугина“, „Бѣшенныхъ деньгахъ“, отъ него и г. Елисѣева всегда вѣяло самобытностью и переживаніемъ, какъ разъ въ полную противоположность „герою“ труппы г. Желябужскому, остававшемуся вѣчно г-номъ Желябужскимъ.

Постановкою руководилъ режиссеръ г. Лазаревъ, который теперь съ пятой недѣли поста начинаетъ ставить миниатюры въ кинематографѣ „Гигантъ“. Здѣсь же будетъ участвовать и г. Елисѣевъ не только какъ артистъ, но и какъ художникъ-декораторъ.

Труппа для этого театра Миниатюръ, уже составлена; въ нее вошли: Аренская, Моренъ, Ракитина, Тамарина, Фаддѣева, Аркунишъ, Багрянскій, Елисѣевъ, Злобовъ, Макаровъ.

Объщаны новинки, попури изъ оперетокъ, романсы, пластическіе танцы. Одно можно сказать, что нужда научить пѣсенки пѣть, хотя всетаки удивительно, почему такой артистъ, какъ Елисѣевъ, идетъ въ „миниатюры“, когда ему мѣсто на сценѣ большей чѣмъ Минская.

Вторую недѣлю поста въ Минскѣ гостилъ передвижной театръ художественной драмы Гайдебурова. Были даны: „Гамлетъ“, „Гедда“, „Габлеръ“, „Географія“, „Любовь“, „Зимній Сонъ“, „Кандида“.

Оригинальность постановки была, конечно, нова для Минска, но игра артистовъ производила впечатлѣніе какого то школьнаго спектакля. Казалось, что по сценѣ двигались манекены, которымъ г. Гайдебуровъ указалъ исполненіе, но въ немъ они сами не участвовали. И какая смѣсь модернизма со старыми приѣмами, уже покинувшими сцену! Одно только хорошо, что люди ищутъ, нащупываютъ, а кто ищетъ, тотъ „найдетъ“—говоритъ Лука—старецъ лукавый.

Съ пятой недѣли начинаются спектакли оперетты подъ дирекціей Вилькера. Составъ: Азовская, Борисова, Галицкая, Трепко, Гѣдичъ, Златова, Калмыкова, Любава, Мышецкая, Николаева, Полунина, Шиллингъ, Азовскій, Баратовъ, Горевъ, Дарьялъ, Державинъ, Писаревъ, Ковсадзе, Кузьминъ, Любовь, Мосоловъ, Рафальскій, Чугуевъ.

Оперетта, говорятъ, Полтавцева, но вслѣдствіе нѣкоторыхъ причинъ имя Полтавцева отсутствуетъ на афишахъ.

Ха! Ха!

Кишиневъ. (Отъ нашего корреспондента).

Закончившіеся осенній и зимній сезоны прошли съ рѣдкимъ для Кишинева оживленіемъ. Одновременно начали дѣйствовать двѣ драматическія труппы г. Каширина (въ Благор. собраніи) и г. Генбачева-Долина (въ Аудитории), малороссы подъ управленіемъ г. Замичковскаго и два театра миниатюръ. Помимо этого, сезонъ пестрилъ концертами Вяльцевой, Плевницкой, Зембрихъ, Губермана, Сливинскаго и др.

Такое обиліе развлеченій сказалось, конечно, на матеріальныхъ результатахъ антрепризъ. Каширинъ и Замичковскій едва дотянули до 1½ мѣс., а Генбачевъ, хотя и продержался съ октября до великаго поста, потерпѣлъ большіе убытки, которые простираются до 8000 р.

Въ этой печальной исторіи оказался не мало виноватымъ агентъ театральнаго общества, который отлично зналъ, что Аудитория съ переходомъ въ руки союза русскаго народа потеряла свой симпатичный обликъ и перестала совершенно посѣщаться интеллигентной и такъ-называемой чистой публикой. Тѣмъ не менѣе, онъ усиленно рекомендовалъ г. Генбачеву снять аудиторию и привезти въ Кишиневъ хорошую труппу.

Поступокъ театральнаго агента непростителенъ тѣмъ болѣе, что въ прошломъ году (1910) разыгралась подобная же исторія: антрепренеръ сбѣжалъ, артисты буквально голодали и съ превеликимъ трудомъ выбрались изъ Кишинева.

Несмотря на такой крупный дефицитъ, г. Генбачевъ все же рассчитался съ артистами полностью. Изъ состава его труппы, которая оказалась весьма удачно подобранной, нужно отмѣтить безусловно хорошія артистическія силы гг. Ф. Орбелани, Н. Рахманова и самого г. Генбачева, отличнаго комика-резонера. Изъ женскаго персонала своей милой, простой и художественной игрой производила большое впечатлѣніе несомнѣнно даровитая г-жа Линоръ. Хороши были г-жа Райская, Леонидова, комическая старуха Авилова и въ нѣкоторыхъ роляхъ г-жа Радзивиллъ. Репертуаръ былъ смѣшанный. Шли, конечно, „Живой трупъ“ и „Псиша“. Г. Адельгеймъ далъ пять гастролей съ своей труппой. Успѣхъ средній. До поста были спектакли оперетки г. Ливскаго. Составъ труппы хорошо подобранный и музыкальный, но, несмотря на такія положительныя качества, впечатлѣніе сильно умалилось стремленіемъ заправить всякую оперетку сдѣлать сальной и снабдить ее пикантностями. Впрочемъ, самъ г. Ливскій заявлялъ, что для него художественные принципы—пустой звукъ.

Съ великаго поста начались спектакли русской оперы подъ управленіемъ артиста Императорскаго театра Медвѣдева. Въ составѣ труппы гг. Цесевичъ, Селявинъ, Розановъ, г-жи Скибицкая, Карпова и др. Пріѣзжаетъ на нѣсколько гастролей г. Каміонскій. Пока спектакли проходятъ стройно, съ хорошимъ ансамблемъ и удовлетворительной художественной постановкой.

С. К.

Елисаветградъ. (Отъ нашего корреспондента).

На 2-й и 3-й недѣли Великаго поста у насъ гостила Кіевская „художественная оперетта“, сдѣлавшая, приблизительно, по 900 руб. на кругъ. Такой матеріальный успѣхъ является для Елисаветграда небывалымъ и, между прочимъ, повлекъ за собою отказъ оперы г. Циммермана пріѣхать сюда на гастроли, на 5-ю и 6-ю недѣли поста. Такимъ образомъ мы временно лишаемся оперы. Взамѣнъ нея 5-ю недѣлю займетъ драматическая труппа Борисовъ съ г-жей Пасхаловой во главѣ.

На пасху пріѣзжаетъ малорусская труппа г. Сабинина, а въ самомъ началѣ мая состоятъ гастроли русской оперы г. Ковалини. Лѣтній сезонъ покрытъ мракомъ неизвѣстности.

Lira.

Ростовъ-на-Дону. (Отъ нашего корреспондента).

Съ 13 февраля въ Ростовскомъ н/Д театрѣ гастроли „Художественной“ (какъ значится на афишѣ) оперетты, подъ управленіемъ М. С. Дальскаго.

Ансамбль труппы слабоватъ Имѣютъ видный успѣхъ г-жи Шарпанть, Ленская-Клавдина; г-да Дальскій, Звягинцевъ.

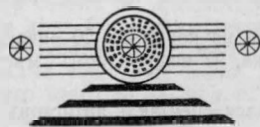
До сихъ поръ прошли: „Графъ Люксембургъ“, „Веселая вдова“, „Ночь любви“, „Разведенная жена“. Всѣхъ гастролей предположено 12.

Въ театрѣ миниатюръ „Chat noir“ возобновились опять сеансы.

Русскія пьески чередуются съ малорусскими. Успѣхъ слабый.

На пасхальной недѣлѣ въ Большомъ театрѣ Машонкина предполагаются спектакли Русской оперы Лохвицкаго.

К. Р. Жуковъ.



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

Издатель А. Ѳ. Линкъ.

4 р. 50 к. въ годъ
безъ доставки.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

4 р. 50 к. съ пере-
сылкой.

Большой безпартій-
ный журналъ лите-
ратуры, науки, ис-
журналовъ и по своей цѣнѣ доступный самому широкому кругу читателей. „Новая Жизнь“ выходитъ ежемѣсячно книжками большого формата (до 300 стр.), включая широко поставленные отдѣлы: 1) беллетристическій, 2) научно-популярный, 3) критическій, 4) общественно-политическій, 5) художественный (статьи по искусству иллюстрируются репродукціями съ картинъ извѣстныхъ художниковъ).

НОВАЯ ЖИЗНЬ

кустваи обществен.
жизни, включающей
всѣ отдѣлы толстыхъ

Краткое содержаніе книжекъ „Новой Жизни“ за 1911 г.

БЕЛЛЕТРИСТИКА: Леонидъ Андреевъ.—Цвѣтокъ подъ ногой. М. Арцыбашевъ.—Палата неизлѣчимыхъ. Д. Айзманъ.— Дисциплинарный батальонъ. С. Ауслендеръ.—Веселыя святки. В. Беренштамъ.—Записки адвоката. М. Горькій.— Сказка. В. Гоманъ.—Ложь. О. Дымовъ.—Новые голоса. Бор. Зайцевъ.—Густя. М. Криницкій.—Молодые годы До-
лецкаго. В. Ладыженскій.—Съ острогой. Вл. Ленскій.—За счастье. Н. Олигеръ.—Ангелъ смерти. Нина Петровская.—
На океанѣ.—А. Рославлевъ.—Гусь хрустальный. Ю. Слезкинъ.—То, чего мы не узнаемъ. Е. Чириковъ.—Луша.
Г. Чулковъ.—Домъ на пескѣ. Г. Яблочковъ.—Юстина Шенявская и др. СТАТЬИ ПО РАЗЛИЧНЫМЪ ВОПРОСАМЪ:
В. Агафонова, К. Арабаджица, О. Батюшкова, П. Берлина, Ф. Дана, Л. Дейча, Д. Заславскаго, проф. О. Зѣлинскаго,
С. Ивановича, Н. Кадмина, А. Коллонтай, Л. Крживницкаго, Л. Клейнборта, А. Луначарскаго, М. Невѣдомскаго,
Н. Морозова, прив.-доц. В. Пичеты, проф. Рейснера, проф. Сперанскаго, В. Тана, Я. Тугендхольда и др. Годовые
подписчики получаютъ бесплатное приложение по выбору: собраніе сочиненій Л. Н. ТОЛСТОГО (по тексту посмерт-
наго изданія гр. А. Л. Толстой) или собраніе сочиненій А. И. ГЕРЦЕНА. Подписная цѣна: на годъ безъ доставки
4 р. 50 к., съ пересылкой 4 р. 90 к. (Разсрочка: при подпискѣ 2 р. 70 к., къ 1-му Юля 2 р. 70 к.) За границу 7 р. 50 к.
Отдѣльныя книжки въ магазинахъ по 60 к. Пробный № высылается за одиннадцать 7 коп. марокъ (См. „Общая прим.“).

Ред. Николай Архиповъ.

1 р. 90 к. въ годъ
безъ доставки.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912 ГОДЪ

2 р. 20 к. въ годъ
съ пересылкой.

Вступая въ пятый
годъ изданія, жур-
наль ставитъ своею
основноюцѣлюодать

НОВЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛѢ ВСѢХЪ

самымъ широкимъ
кругамъ читателей
возможность имѣть
за всѣмъ доступную

цѣну ежемѣсячнику, въ которомъ помѣщаются произведенія лучшихъ литературныхъ и научныхъ силъ. художе-
ственность, серьезность содержанія и популярность изложенія, при полной доступности цѣны — Таковы задачи
„Нов. Журн. для Всѣхъ“. Широко поставлены отдѣлы: 1) беллетристическій, 2) научно-популярный, 3) критическій,
4) общественно-политическій, художественный и др. Журналъ выходитъ ежемѣсячно, книжками большого формата
(130—140 стр.) съ художественными иллюстраціями на отдѣльныхъ листахъ.

Въ журналъ постоянно принимаютъ участіе лучшія литературныя силы. Краткое содержаніе книжекъ за 1911 годъ.
Беллетристика: М. Горькій.—Старикъ М. Арцыбашевъ.—Еврей. А. Купринъ.—Бѣшеное вино. Е. Чириковъ.—На раз-
валинахъ. Д. Айзманъ.—Практическій нюхъ. О. Дымовъ.—Ночной кошмаръ. Г. Чулковъ.—Морская царевна. С. Гусевъ—
Оренбургскій.—Барабановъ. А. Свирскій.—Кровь. Б. Лазаревскій.—Меценаты. С. Городецкій.—Мотя. Вл. Кохановскій.—
Въ усадьбѣ. Г. Яблочковъ.—Тамара. Н. Фалѣевъ.—Еще одна жертва. Николай Архиповъ.—Побѣда и др. Годовые
подписчики получаютъ бесплатное приложение: 2 тома рассказовъ и повѣстей Ф. ШПИЛЬГАГЕНА. Подписная цѣна:
на годъ безъ доставки 1 р. 90 к., съ пересылкой—2 р. 20 к., на 1/2 г.—1 р. 20 к. За границу—3 р. 25 к., отдѣльныя
книжки въ магазинахъ по 25 к. Пробный № высылается за пять 7 коп. марокъ. (См. „Общая примѣчанія“).

ОБЩІЯ ПРИМѢЧАНІЯ: 1) Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ, въ Москвѣ у Печковской
(коммис.: за „Новую Жизнь“ год.—20 к., 1/2 г. 10 к.). 2) Подписная плата марками не принимается. 3) Подробн.
проспекты высылаются бесплатно. Адресъ главной конторы журнала: Петербургъ, Знаменская, 7. Выписывающіе
одновременно „Нов. Жизнь“ и „Нов. Журн. для Всѣхъ“ платятъ 6 р. 60 к. (разср.: 3 р. при подп., 2 р. — 1 Апр.,
3 р. — 1 Юля). Журналы разнаго типа. Подписавшіеся на „Новую Жизнь“ или на „Нов. Журн. для Всѣхъ“ до 15-го
Ноября (для окраинъ—до 1 Декабря) получаютъ декабрьскую книжку бесплатно.

Финляндія.

ПРОДАЕТСЯ маленькое доходное ИМѢНІЕ.

Здоровая, гористая мѣстность, озеро, луга, домъ, постройки, часть
ѣзды отъ станціи по шоссе, отъ Петербурга 1 1/2 ч. по жел. дорогѣ.

Цѣна 4,000 руб.

АДРЕСЪ: Москва, Страстной бул., д. Горчакова, подъѣздъ 10-й,
кварт. № 119.

== Телефонъ 502-19. ==

ПРОДАЮТСЯ РѢДКІЕ ОФОРТЫ.

Адресъ: Страстной бул., д. Горчакова, редакция „Студія“.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

„СТУДІЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Э. ЛИНКЪ.

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

ВЪ 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. Варапаевъ, Л. М. Василевскій, М. Ведринская, акад. А. Н. Веселовскій, В. Вересаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергій Волконскій, Dr. K. Hagemann (Hambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Dr. A. Dostmann (Berlin), Н. Евреиновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. Э. Зѣлинскій, Б. И. Ивинскій, А. А. Измаиловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдъ, Н. И. Иорданскій, С. Коненковъ, М. Н. Кланментова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, І. Кордесъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. Кусевицкій, Вл. Лебедевъ, Б. Лебедевъ (Англія), Е. А. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Ф. Линкъ, И. Латту, Н. Лопатинъ, Н. А. Малько, П. Н. Мамонтовъ, М. Л. Мандельштамъ, С. П. Мельгуновъ, Н. Молленгаузъ, Ф. Г. Мускатблитъ, С. А. Найденовъ, М. П. Невѣдомскій, С. В. Ноаковский, Л. Никулинъ, академ. Д. Н. Овсянко-Куликовскій, К. В. Орловъ, М. Орловъ, М. Осоргинъ (Италія), А. В. Оссовскій, Э. Пименова, В. М. Пичета, Г. В. Плехановъ, Т. И. Польшнеръ, Н. А. Поповъ, С. Разумовскій, О. Риземанъ, приватъ-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, Dr. L. Feuchtvanger (München), А. Таировъ, Н. И. Тимковский, Д. И. Тихоміровъ, М. Ткачуковъ, М. М. Томашевскій, Я. Тугенхольдъ, В. М. Устиновъ, В. М. Фриче, Е. Чириковъ, приватъ-доцентъ С. К. Шамбинаго, Т. Щепкина-Куперникъ, В. Шулятиковъ, А. Яблоновскій, В. Язвицкій (Болгарія), Н. Эфросъ, Эльскій.

ПЕРЕМѢНА АДРЕСА 20 КОП. ~~СЛЖИ~~ Подписной годъ считается съ октября по октябрь

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, Путинцовскій 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. Издиковскаго (Крещатикъ), Харьковъ, кн. маг. артели газетчиковъ, И. Швагина (Московская, 2) Одесса, нотный маг. Г. и О. Бальцъ, Дерибасовская, 19 и книж. маг. „Одесскихъ Новостей“, Дерибасовская, 20. Саратовъ, М. П. Ткачуковъ (конт. газ. „Саратовскій Вѣстникъ“). Севастополь, кн. маг. Е. Н. Протопоповой (близь „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.