

СТУДИЯ

ЖУРНАЛЪ

ИСКУССТВА И СЦЕНЫ



Москва, 7 апрѣля 1912 г.

№ 26

Цѣна 25 к.

Отъ Главной конторы жур. „СТУДИЯ“.

Главная контора журнала „СТУДИЯ“ имѣетъ честь уведомить Гг. подписчиковъ на 3 и 6 мѣсяцевъ, что срокъ ихъ подписки кончается. Во избѣжаніе перерыва въ полученіи журнала просимъ озаботиться возобновленіемъ подписки.

Театръ К. НЕЗЛОБИНА.

Телеф. 71-61.
(ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ).

РЕПЕРТУАРЪ:

Въ Субботу, 7-го Апрѣля, Дитя любви.
Въ Воскресенье, 8-го Апрѣля, Орленокъ.
Въ Понедѣльникъ, 9-го Апрѣля, Псиша.
Во Вторникъ, 10-го Апрѣля, Мѣщанинъ-Дворянинъ.
Въ Среду, 11-го Апрѣля, Псиша.
Въ Четвергъ, 12-го Апрѣля, Орленокъ.

Въ Пятницу, 13-го Апрѣля, Женщина и Паяцъ.
Въ Субботу, 14-го Апрѣля, Не было ни гроша, да вдругъ алтынъ.
Въ Воскресенье, 15-го Апрѣля, Дитя любви.

ПОДРОБНОСТИ ВЪ АФИШАХЪ.

ОТКРЫТА ПРОДАЖА АБОНЕМЕНТОВЪ СЕЗОНА 1912—1913 ГОДА

на первыя представленія 8-миновыхъ постановокъ. О дняхъ абонементныхъ спектаклей будетъ извѣщено въ афишахъ и газетахъ за недѣлю до спектакля. Мѣста дешевле 1 руб. въ абонементъ не поступаютъ.

Оставшіеся абонементы въ кассѣ театра.

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

Пом. Директора П. Мамонтовъ.

ПОСМЕРТНАЯ ВЫСТАВКА

КАРТИНЪ, ЭТЮДОВЪ, КАРТОНОВЪ, ЭСКИЗОВЪ и РИСУНКОВЪ

ПРОФЕССОРА ЖИВОПИСИ

В. П. ВЕРЕЩАГИНА

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

Въ галереѣ Лемерсье, Петровка, Салтыковский пер. Телефонъ 169-37.

ЗАКРЫВАЕТСЯ 8-го Апрѣля въ 5 час. дня.

СЧЕТОВОДНЫЕ КУРСЫ

О. В. ЕЗЕРСКАГО.

Москва, Б. Тверская, 18. Тел. 22-63. ☞ Петербургъ, Невскій проспектъ, 43.

Курсы существуютъ съ 1874 г. ☞ Свѣдѣнія высылаются бесплатно. ☞ Канцелярія открыта отъ 10 ч. у. до 8 ч. в.

СТУДІЯ

№ 26.

7-го Апрѣля.

1912 г.

СОДЕРЖАНІЕ: 1) Царь Эдипъ у Софокла и Гуго фонъ-Гофмансталя, ст. А. Журина; 2) Юношескія драмы Герцена, ст. *Спартакъ*; 3) Ю. Айхенвальдъ противъ театра, ст. Н. Русова; 4) Безчестье, отз. *Максъ-Ли*; 5) „Царь Эдипъ“ въ постановкѣ Рейнгардта, отз. *Вас. Сахновскаго*; 6) Гастроли трагика Н. Россова, отз. *Спартакъ*; 7) Наполеонъ и Жозефина, отз. *Ал. Ник. Вознесенскаго*; 8) Живой трупъ, отз. М. Орлова; 9) Парижская жизнь, отз. М. Орлова; 10) Выставка отдѣла деревенскихъ театровъ, замѣт. О. К.; 11) И. Н. Крамской, ст. Д. Варпаева; 12) Тулузь-Лотрекъ, ст. Я. Тугендхольда; 13) Хроника; 14) Провинція; 15) Наши приложенія: „Иродіада“, карт. Крамского. Порт. Некрасова, Крамского. Эдипъ—Монси. 2 декор. Царя Эдипа. 6 снимковъ Выставки деревенскихъ театровъ. 3 карт. Тулузь-Лотрека. Порт. Крамского.

ТРАГЕДІЯ ЭДИПА У СОФОКЛА И ГУГО ФОНЪ-ГОФМАНСТАЛЯ.

Великія произведенія искусства вѣковѣчны не только потому, что они всегда доступны воспріятію человѣчества, такъ какъ могутъ сохраняться безконечно. Какъ разъ по отношенію къ своей обязанности благоговѣйно хранить святыя дары искусства человѣчество всегда отличалось неблагодарностью и варварскимъ святотатствомъ.

Сколько ничѣмъ не замѣнимыхъ драгоценностей навсегда пропало для міра! Сколько статуй, картинъ и зданій никого никто не увидитъ, сколько божественныхъ сочетаній словъ и звуковъ никогда никто не воспроизведетъ и не услышитъ! Прекрасныя созданія искусства живутъ вѣчно потому, что благодаря властной прелести формы, содержаніе ихъ (образы, чувства, мысли) измѣняясь, выростая и углубляясь вмѣстѣ съ ростомъ человѣчества, порождаютъ, въ союзѣ съ творческой душой поэта, новые образы, иногда съ тѣмъ же характеромъ и подъ тѣмъ же именемъ, иногда другіе, но всегда родственные душамъ, ихъ породившимъ. На землѣ обитаютъ вмѣстѣ со смертными тѣлами и душами подлинныхъ людей еще цѣлыя міры безсмертныхъ душъ живыхъ вымысловъ. Фантастическая жизнь этихъ вымысловъ несомнѣннѣе и дѣйственнѣе реальной жизни большинства обыкновенныхъ людей, такъ какъ въ наличности первой можетъ убѣдиться всякій, и, воспринявъ ее, не въ силахъ избѣжать ея воздѣйствія, а жизнь большинства только въ группахъ представляетъ какой-нибудь интересъ, а каждая въ отдѣльности, какъ единица въ видѣ черточки, только повторяетъ одна другую. Въ Элладѣ, на этой родинѣ европейской культуры, почти на самой зарѣ ея, Софокль создалъ царя Эдипа, Креона, Локасту, Терезію. Черезъ 2400 лѣтъ Гофмансталь пережилъ ихъ въ себѣ и возсоздалъ вновь, надѣливъ ихъ живыми силами отъ избытка своей души. Отъ Софокла Эдипъ дошелъ до насъ пожилымъ мужемъ и старцемъ. Проживъ въ такомъ возрастѣ 24 столѣтія, онъ возрождается у Гофмансталя юношей, только что вступившимъ въ борьбу съ Рокомъ. Созданія искусства, вопреки созданіямъ природы, могутъ

молодѣть послѣ старости и видимой смерти, никогда не старѣясь и не умирая духовно. Сопоставляя трагедіи Софокла и Гофмансталя, мы можемъ теперь пережить съ Эдипомъ почти всю сознательную пору его жизни. Трагедія Гофмансталя служитъ введеніемъ къ трагедіямъ Софокла и, хотя не является для нихъ необходимой, но, вытекая изъ нихъ, составляетъ съ ними одно цѣлое и еще болѣе усиливаетъ основную идею трагедіи Эдипа.

Въ трагедіи Софокла «Эдипъ-царь», Эдипъ, охваченный предчувствіемъ исполнившихся предсказаній, въ простомъ и трогательномъ монологѣ рассказываетъ Локастѣ о своемъ прошломъ. Изъ этой же трагедіи мы узнаемъ, что Эдипъ, придя въ Фивы, разгадалъ никѣмъ до него не разгаданную загадку Сфинкса, истреблявшаго еиванцевъ; за это былъ избранъ царемъ въ Фивахъ и женился на своей матери Локастѣ, вдовѣ убитаго имъ отца, царя Лая. Это прошлое Эдипа составляетъ основную фабулу трагедіи Гофмансталя «Эдипъ и Сфинксъ». Отдѣльные, короткіе намеки у Софокла на характеръ молодого Эдипа превратились у Гофмансталя въ живой и яркій образъ юноши, понятный и близкій намъ настолько, что Эдипъ Софокла кажется менѣе понятнымъ и менѣе близкимъ. Это зависитъ отъ того, что самъ авторъ молодого Эдипа намъ ближе, чѣмъ авторъ Эдипа—царя и полубога.

Софокль говоритъ объ Эдипѣ, что его въ Коринѣ «считали первымъ». У Гофмансталя старый, преданный слуга Эдипа, Фениксъ показываетъ, что это значить:

...„Земля подъ твоей колесницей дрожитъ,
Толпа за конями бѣжитъ,
А имя твое на устахъ у народа...
Ты — царь“.

При такомъ поклоненіи и лести, окружавшихъ Эдипа-юношу, въ немъ должны были развиться такая непомерная гордыня, такое чувство своего превосходства надъ всѣми окружающими, что обида, нанесенная ему на пиру, явилась для него роковой. Когда Эдипъ услышалъ отъ Ликіи, упившагося виномъ, что онъ—«найденнышъ», то, доведенный оскорбленіемъ до бѣшенства, онъ убилъ обидчика. Объ этомъ первомъ убійствѣ, совершенномъ Эдипомъ, Софокль не говоритъ. Но у Гофмансталя Эдипъ не очень-то безо-

коился этимъ убійствомъ и, что очень характерно для него, впоследствии могъ совсѣмъ забыть о немъ. Въ Эдипѣ было слишкомъ задѣто чувство собственного достоинства, чтобы, при своей бѣшенной и порывистой натурѣ, онъ былъ въ силахъ сдержатъ себя. Мнимые родители Эдипа, быть можетъ, изъ страха передъ его бѣшенствомъ, поклялись въ томъ, что онъ ихъ сынъ и «разгнѣвались», какъ говоритъ Софокль, на обидчика. Для Эдипа клятва ихъ была недостаточна—и онъ, мучимый сомнѣніями, отправился къ Дельфійскому оракулу, узнать истину о своемъ происхожденіи. Но, вмѣсто отвѣта на свой вопросъ, онъ услышалъ отъ Пифіи предсказаніе: «Утолишь ты на родномъ отцѣ убійства жажду, на матери—желанье утолишь. Такъ случилось, такъ сбудется!»

У Гофманстала это предсказаніе значительно отличается отъ того, какимъ вспоминаетъ его Эдипъ у Софокла. Гофмансталь внесъ въ него два психологическихъ условія, при которыхъ могутъ совершиться преступления: жажду убійства и желаніе женщины. У Софокла, внѣ всякихъ условій, преступления неизбѣжны; при чемъ такъ подчеркнута ихъ незаконность, ихъ противность природѣ, что все предсказаніе носитъ печать ужаснаго проклятія. У Софокла Эдипъ такъ вспоминаетъ это предсказаніе: «Онъ предсказалъ, что съ матерью кровосмѣшеньемъ ложе я оскверню, на свѣтъ произведу дѣтей, богамъ и людямъ ненавистныхъ, отца убью, зачавшаго меня». По Гофмансталу, Эдипъ передъ убійствомъ отца долженъ испытать жажду убійства вообще, передъ женитьбой на матери—желаніе обладать. Такъ потомъ и происходитъ въ соответствующихъ сценахъ. У Софокла же о побудительныхъ мотивахъ къ совершенію преступленій ничего не сказано. Эта очень существенная разница въ концепціи предсказанія указываетъ на то, какъ различно у обоихъ авторовъ представлена предсказывающая Судьба. У Софокла она, эта непобѣдимая Мойра, говоритъ только о фактахъ, совершенно не касаясь внутреннихъ переживаній обреченнаго на преступленія. Судьба у Софокла, какъ „deus ex machina“ является механической силой, заставляющей человѣка, какъ подчиненное ей орудіе, только механически совершать внѣшнія дѣйствія. У Гофманстала же Судьба, кромѣ этихъ внѣшнихъ дѣйствій, заставляетъ еще внутренне стать убійцей и мужемъ жены. Правда, эти переживанія такъ непосредственны передъ вытекающими изъ нихъ фактами, что можно было бы о нихъ и не говорить, но этотъ излишекъ психологіи у Гофманстала только ярче отгѣняетъ безучастную механичность Судьбы у Софокла.

Нѣкогда Дельфійскій оракулъ предсказалъ отцу Эдипа, Лаю, что его убьетъ сынъ. У Гофманстала онъ предсказалъ это даже съ нѣкоторыми, совершенно излишними, совѣтами о необходимой предосторожности со стороны Лая. Эдипъ услышалъ въ Дельфахъ подтвержденіе предсказанія, даннаго его отцу. Одно и тоже предсказаніе отцу и сыну можно рассматривать какъ испытаніе, какъ жизненную проблему, которую они оба должны были рѣшить. Нѣ тотъ, ни другой не разрѣшили этой задачи, не могли выпутаться изъ тѣхъ жизненныхъ условій, въ которыя ихъ поставили боги. Это безсиліе ихъ боги знали раньше, и потому предсказаніе исходило отъ Мойры. Но рѣшенія ихъ были также различны, какъ различны они были сами. Лай изъ страха за себя велѣлъ убить сына, а Эдипъ изъ страха совершить преступленіе бѣжалъ отъ того, кого онъ считалъ своимъ отцомъ. Лай былъ царемъ только по происхожденію, а не по рожденію,—и выбралъ прямолинейно-преступный способъ борьбы съ Роккомъ. Онъ подавилъ въ себѣ чувства отца и отдалъ маленькаго

сына слугѣ, чтобы тотъ убилъ его. Онъ рѣшился на сыноубійство изъ чувства самосохраненія. Лай за свое преступленіе получилъ возмездіе отъ сына. Местъ боговъ надъ нимъ совершилась въ полной мѣрѣ, при идентичныхъ условіяхъ. А это возмездіе Лаю было преступленіемъ для Эдипа.

Въ зловѣщемъ предсказаніи Пифіи Эдипъ услышалъ проклятіе отъ боговъ, отъ неодолимаго Рока. Рокъ властвуетъ не только надъ людьми, но и надъ безсмертными. Это всѣмъ существомъ чувствовалъ и сознавалъ Эдипъ, какъ сынъ своей страны и своего времени, какъ человѣкъ, окруженный непереступаемой стѣной сложившихся возрѣній. Но духомъ своимъ онъ былъ царственно выше окружающихъ его людей и не могъ подчиниться даже Року, когда тотъ предначерталъ ему путь отвратительныхъ и ужасныхъ преступленій. Ужасъ и негодованіе Эдипа были такъ сильны, что сознаніе неизбѣжности предсказаннаго не могло удержать его отъ борьбы даже съ неизбѣжнымъ. Отъ Дельфійскаго оракула Эдипъ уже никогда не возвратился въ Коринѳъ. Проклятый богами, онъ отказался отъ ожидавшаго его царскаго вѣнца и избралъ себѣ жизнь отверженнаго:

...Искать я не долженъ жилища,
Я долженъ бродить, не стучась у дверей,
И спутникомъ быть безсловесныхъ звѣрей“...

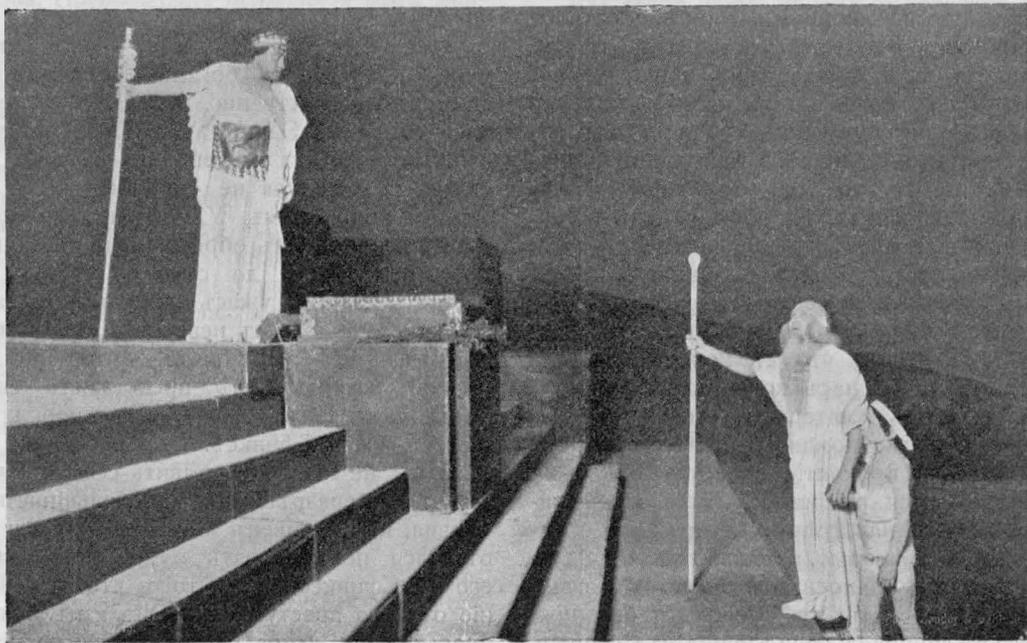
Эдипъ, отославъ своихъ слугъ и оставшись одинокимъ въ мрачномъ ущельѣ, вдругъ услышалъ, посреди грома и бури, голоса царскихъ тѣней:

„ЦАРЬ ЭДИПЪ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ М. РЕЙНГАРДТА.



Эдипъ—Сандро Муисси.

„ЦАРЬ ЭДИПЪ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ М. РЕЙНГАРДА.



Велкер
Эдипъ (Моисси) — Тирезій (Фрицъ Кортнеръ).

„Обликомъ властнымъ,
Духомъ тревожнымъ и страстнымъ,
Сынъ нашихъ дѣлъ —

Это сознание Эдипомъ своего царскаго призванія воплотилось для него въ видѣ царскихъ тѣней. Быть можетъ, никогда Эдипъ такъ не чувствовалъ себя царемъ, какъ въ тотъ моментъ, когда онъ добровольно отказался отъ предстоящаго ему престола. Эдипъ благоговѣнно сталъ на молитву въ узкомъ проходѣ, загражденномъ обломками скалъ и стволами деревьевъ. Въ это время приблизился къ Эдипу вѣстникъ Лая, ѣхавшаго на колесницѣ. Вѣстникъ, желая очистить путь и не раздавить человѣка, грубо крикнулъ во мракѣ Эдипу, чтобы тотъ отошелъ. Эдипъ хотѣлъ уйти, но просилъ подождать окончанія молитвы. Это взмутило вѣстника, и онъ замахнулся на него палкой. Но Эдипъ предупредилъ ударъ своимъ посохомъ и на смерть уложилъ царскаго вѣстника. При встрѣчѣ съ вѣстникомъ Лая, Эдипъ уже былъ ослѣпленъ сознаниемъ своего превосходства. Это ослѣпленіе помѣшало ему не только понять грубость слуги, но даже исполнить только-что принятый на себя долгъ: бѣжать отъ людей. Онъ не только не ушелъ самъ, но даже хотѣлъ задержать другихъ, пока онъ молился. Убилъ онъ вѣстника изъ чувства самосохраненія, а первое убійство повлекло за собой второе, какъ одно звено сползающей цѣпи неудержимо тянетъ другое. Послѣ убійства вѣстника, опасности для Эдипа увеличились, — и онъ ударомъ посоха убилъ царя Лая. Непослѣдовательность Эдипа, приведшая его къ убійству, выразилась въ томъ, что онъ, чувствуя свою божественную природу, не сумѣлъ и не захотѣлъ внушить встрѣтившимся ему вѣстнику и Лаю чувства уваженія къ себѣ, а принизилъ себя до степени равенства съ грубымъ слугою и отвѣтилъ ему на его попытку къ насилію такимъ же насиліемъ. Увидѣвъ при свѣтѣ луны въ убитомъ «злое, чужое лицо», Эдипъ успокоился и, не давая никакого объясненія происшедшему, чувствуетъ себя легко, чувствуетъ расцвѣтъ своей юной мочи, моши прирожденнаго царя, вступившаго въ борьбу съ Рокомъ. Съ убійствомъ Лая исполнилась часть предсказанія Дельфійскаго оракула. Сынъ убилъ

отца и, чувствуя себя способнымъ побѣдить Рока, какъ разъ въ этотъ моментъ и былъ самъ побѣжденъ этимъ Рокомъ.

Образъ Креона у Гофманстала изображенъ, какъ противоположность Эдипу, какъ отчужденная его контрасть, съ низкой, мелкой, завистливой душой, не вѣрящимъ въ свои силы, не вѣрящимъ даже въ силу своего золота. Креонъ ищетъ у кудесника не вѣщихъ словъ, а содѣйствія въ его замыслахъ. Для захвата престола ему необходимо помириться съ сестрой-царицей, — и онъ проситъ кудесника: «Сестру со мною помири, чтобы, душу мою освободивъ, меня на царство поставила она!» Креонъ даже не понялъ кудесника, который, говоря ему, что «врагъ его съ великою душой», подразумевалъ не Иокасту, а другого, достойнаго стать царемъ, кого никто здѣсь не зналъ. Креонъ не хочетъ, да и не можетъ сдѣлать что-нибудь для блага народа, надъ которымъ стремится царствовать. Онъ посылаетъ подкупленныхъ слугъ только обманывать народъ обѣщаніями, да, чтобы у народа было больше бѣдствій, побуждать его къ возстанію. Креонъ, вѣроятно, самъ поджегъ гавань въ Фивахъ. Вѣдь, на пожарѣ діоскуры Креона говорили народу, что Креонъ выстроитъ имъ новыя жилища. Гофмансталь, въ ущербъ единству дѣйствія, слишкомъ много мѣста отвелъ для Креона — цѣлый 2-ой актъ. Въ 4-мъ актѣ, когда Креонъ сопровождаетъ Эдипа къ Сфинксу, его предательство, зависть, бессильная злоба и рабское преклоненіе передъ истиннымъ царемъ, гораздо рельефнѣе показаны въ дѣйствіяхъ, чѣмъ во 2-мъ актѣ, въ его длинныхъ, иногда повторяющихся уже сказанное, монологахъ.

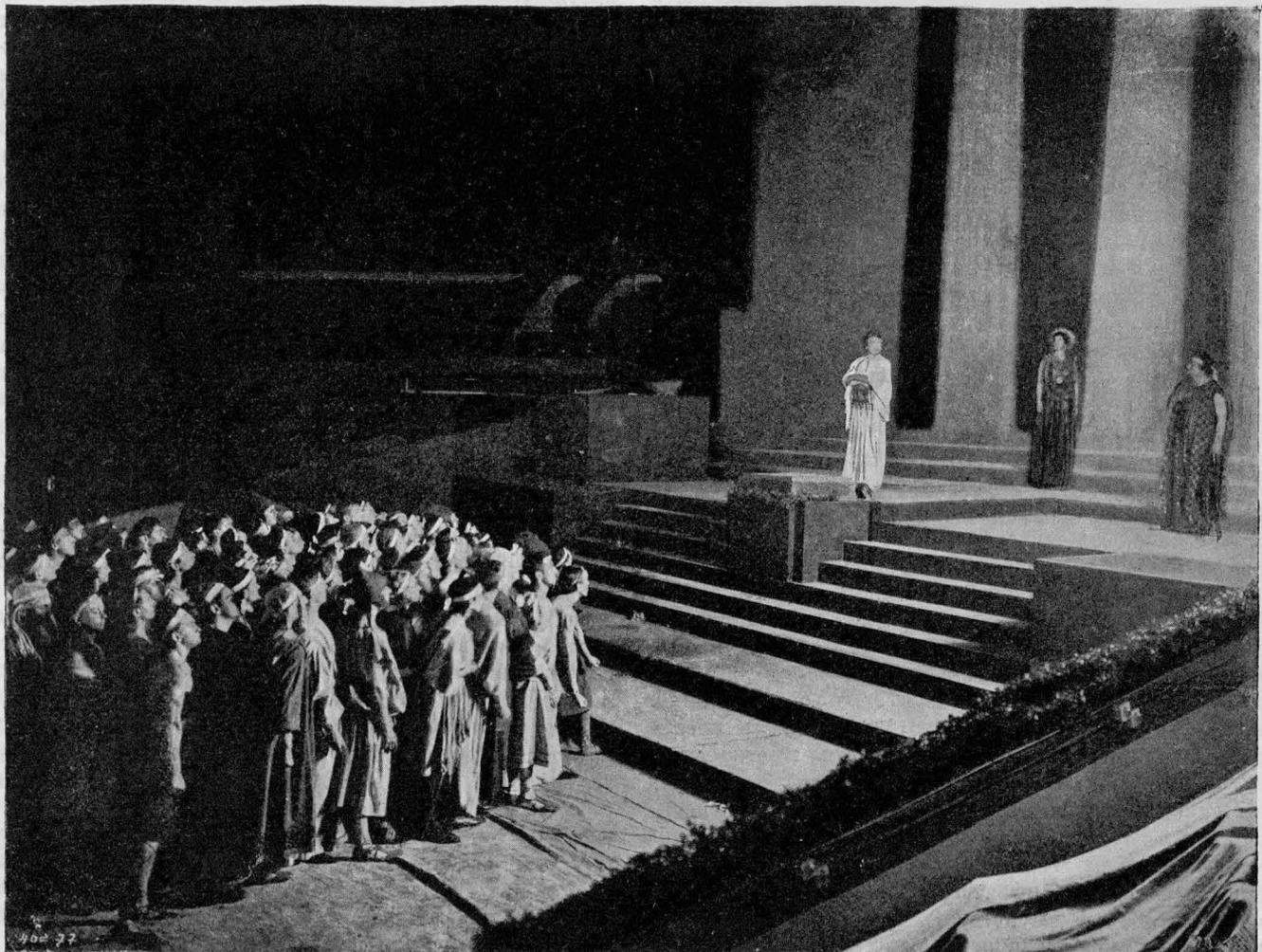
Въ то время, какъ Креонъ бессильно стремится распространить вокругъ себя только гибель для другихъ, Эдипъ, войдя въ Фивы, какъ герой, спасаетъ народъ изъ пламени пожара. вмѣстѣ съ убійствомъ въ горахъ, Эдипъ позабылъ и о своемъ долгѣ, который онъ принялъ съ такою торжественностью, когда почувствовалъ надъ собой проклятіе Рока: «Я долженъ бродить, не стучась у дверей»... Эдипъ поступилъ вопреки этому, измѣнилъ своему долгу и вошелъ въ многолюдные Фивы. Принятое имъ рѣшеніе уйти отъ людей было противно его природѣ. Онъ, всю жизнь

спасавший народъ отъ различныхъ бѣдствій, былъ спасителемъ народа по призванію и психологически былъ правъ, забывъ обязательство отреченія. Увидѣвъ народъ, собравшійся передъ дворцомъ, Эдипъ обратился къ нему съ первымъ вопросомъ: «Гдѣ царь твой?» Пусть для Фивъ онъ былъ невѣдомымъ пришельцемъ, «пускай, какъ говоритъ народъ,—разбойникъ онъ, но если насъ избавить,—онъ полубогъ и будетъ онъ царемъ». Эдипъ узнаетъ о Сфинксѣ и благодаритъ «милостивыхъ боговъ» за то, что ими «изгнаннику былъ уготованъ подобный подвигъ». За побѣду надъ Сфинксомъ народъ обѣщаетъ Эдипу провозгласить его своимъ царемъ. Народъ призываетъ Иокасту, которая, какъ царица, въ качествѣ атрибута царской власти, должна стать женой будущаго царя. Она сама говоритъ объ этомъ: «Я—тоже, что съ короной царской мечъ: кто побѣдитъ, тотъ насъ возьметъ по праву». Иокаста умоляетъ Эдипа «матерью» его не ходить туда, гдѣ—смерть. Но при упоминаніи о матери передъ Эдипомъ вновь встаетъ проклятіе предсказанья, и въ немъ вновь пробуждается рѣшимость быть отверженнымъ, рѣшимость пойти навстрѣчу смерти. Онъ отвѣчаетъ: «Ты заклинаешь матерью, царица, такъ я пойду». Передъ уходомъ Эдипъ приноситъ въ жертву богамъ единственное, что у него есть: свой посохъ, и безоружный отправляется въ сопровожденіи Креона къ Сфинксу. Встрѣтивъ Сфинкса, Эдипъ услышалъ изъ «ужасныхъ, блѣдныхъ устъ» его привѣтствіе: «Привѣтъ тебѣ, кого я ожидаю, привѣтъ тебѣ, Эдипъ, кому приснились сны: вѣщіе».

Произнеся эти слова, Сфинксъ, издавъ «неслыханный крикъ, въ которомъ сочеталось съ мученіемъ предсмертнымъ торжество», сбросился въ пропасть и погибъ.

Изъ трагедіи Софокла мы знаемъ, что Эдипъ «мудростью, дарованною богами», побѣдилъ Сфинкса. Миѣ болѣе непосредственно передаетъ загадку Сфинкса и разрѣшеніе ея Эдипомъ. У Гофманстала ни о какой загадкѣ Сфинкса ничего не сказано, и Эдипъ побѣждаетъ Сфинкса не «мудростью», а только однимъ своимъ появленіемъ. У Гофманстала достаточно было Эдипу быть такимъ обреченнымъ преступникомъ, чтобы довести Сфинкса до самоубійства, и этимъ самымъ внушить Эдипу ужасъ проклятія и жажду смерти. Гофмансталь возвелъ невольныя преступленія Эдипа до убійственныхъ размѣровъ. Отцеубійство и связь съ родной матерью онъ представилъ силой, могущей убить даже такое сверхестественное, кровожадное существо, какъ Сфинксъ. Съ другой же стороны, Гофмансталь не могъ представить себѣ миѣической загадки Сфинкса, неразрѣшимой для большинства. Загадка эта наивна, какъ наивенъ миѣ, ее создавшій. Гофмансталь рѣшился пожертвовать мудростью Эдипа и борьбой его со Сфинксомъ для того, чтобы усилить впечатлѣніе отъ его преступленій. Онъ какъ будто забылъ, что преступленія Эдипа бессознательны и невольны, и это обстоятельство уже лишаетъ ихъ нѣкоторой доли значительности. Сфинксъ Гофманстала слишкомъ человѣченъ, въ немъ недостаетъ inferнальности. Отнявъ у Сфинкса его загадку, онъ его самого сдѣлалъ за-

„ЦАРЬ ЭДИПЪ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ М. РЕЙНГАРДТА.



Эдипъ передъ народомъ.

гадкой. Что онъ такое? Осталось только человѣческое лицо искаженное ужасомъ, и пропали туловище и хищныя лапы льва. Преобладаніе психологіи надъ дѣйствіемъ—характерная черта нашего времени. Гофмансталъ только приблизилъ къ намъ трагедію Эдипа, надѣливъ античныхъ героевъ душами нашего времени, а самъ не уходилъ, да и не могъ уйти, въ ту сказочную жизнь Эллады, которая теперь вся представляется, какъ фантазія поэта.

Въ томъ, что Сфинксъ назвалъ Эдипа по имени, въ томъ, что это чудовище такъ испугалось его, что ему даже не пришлось съ нимъ бороться,—Эдипъ съ новой силой почувствовалъ, какое ужасное проклетіе тяготѣетъ надъ нимъ, почувствовалъ весь ужасъ тѣхъ преступленій, на которыя онъ обреченъ, и понялъ, что для него одинъ только выходъ изъ этого—смерть. Онъ то самъ хочетъ убить себя—и для этого едва не убилъ Креона, ибо «не переноситъ свидѣтелей та жертва, что намѣренъ принести» богомъ отмѣченный царь; то умоляетъ Креона, растеряннаго и подавленнаго величіемъ героя, взять кинжалъ и «жертву принести». Онъ говоритъ Креону: «Чудовище и вмѣстѣ съ тѣмъ я—царь; однимъ ударомъ умертви обонхъ, ихъ разлучить не въ силахъ сами боги!» Попытка Креона убить Эдипа оказалась безсильной. Этотъ ужасъ Креона, помѣшавшій ему убить своего соперника и воспламенившійся отъ молніи тысячеклѣтній стволъ, какъ знакъ народу о совершившейся побѣдѣ надъ Сфинксомъ, опять пробуждаютъ въ Эдипѣ его гордое сознание въ себѣ героя и царя. Ослѣпленный сознаниемъ своего царскаго величія, такъ же, какъ во время убійства Лая, Эдипъ называетъ Іокасту своей парией, вступая съ ней въ бракъ, въ бракъ съ родной матерью. Пророчество оракула исполнилось до конца. Рожденный на царство, заслужившій его, народомъ избранный и провозглашенный царемъ, Эдипъ въ тотъ же моментъ сталъ исключительнымъ преступникомъ. Народъ встрѣчаетъ спускающагося къ нему Эдипа, обнявшаго Іокасту, торжественно-мощнымъ и трагическимъ воплемъ: «Царь Эдипъ». Если въ трагедіи Гофмансталя мы видѣли цѣной какихъ страданій, путемъ какихъ подвиговъ и благодѣяній для народа Эдипъ, по рожденію и по праву, сталъ царемъ, то въ трагедіи Софокла мы видимъ, какъ онъ царствовалъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).

А. Журинъ.



ЮНОШЕСКІЯ ДРАМЫ А. ГЕРЦЕНА.

Въ мартовской книжкѣ „Русскаго Богатства“ за текущій годъ напечатана чрезвычайно любопытная статья г. Иванова-Разумника о драмахъ А. Герцена. Содержаніе драматическихъ опытовъ великаго народнаго трибуна представляетъ собою столь выдающійся идейный, историческій и литературный интересъ, а самый фактъ творчества Герцена въ области драматургіи настолько мало извѣстенъ, что мы считаемъ долгомъ познакомить читателей нашего журнала съ пьесами Герцена, основываясь на изложеніи г. Иванова-Разумника.

„Лициній“ и „Вильямъ Пеннъ“—двѣ юношескія, социальнорелигіозныя драмы Герцена написаны въ 1838—39 годахъ, во время пребыванія Герцена во Владимірѣ на Клязьмѣ, послѣ извѣстной вятской ссылки писателя. Въ свое время пьесы эти не удовлетворившія въ литературно-художественномъ отношеніи ни самого автора, ни друзей его въ лицѣ Кетчера и Бѣлинскаго яростно напавшаго на неправильный пятистопный ямбъ „Лицинія“ и „Пенна“, были уничтожены самимъ Герценомъ. До насъ

дошли лишь сценаріи обѣихъ пьесъ, одна сцена первой и почти полный списокъ второй изъ нихъ.

Обѣ драмы носятъ на себѣ несомнѣнный слѣдъ вліянія, съ одной стороны, мистическихъ идей друга Герцена, гениальнаго и несчастнаго зодчаго Витберга, мечтавшаго о построеніи новаго всемірнаго храма счастья человѣческаго черезъ вторичное рожденіе въ духовной жизни; съ другой стороны, вліянія идей сень-симонизма, на почвѣ социальнорелигіозныхъ устремленій котораго давно ужъ стоялъ молодой авторъ.

Тема первой пьесы—борьба древняго Рима съ христіанствомъ; тема второй—борьба англійской официальной церкви XVII вѣка съ квакерами и отъѣздъ Вильяма Пенна въ Америку, въ Новый Свѣтъ для организаціи тамъ квакерскихъ общинъ. Въ основу обѣихъ драмъ заложена характерная для міровоззрѣнія Герцена коллизія борьбы двухъ міровъ, разложенія стараго міра и зарожденія новаго: въ первомъ случаѣ—разрушеніе древне-римскаго міра и рожденіе новаго, демократически-христіанскаго міропониманія; во второмъ случаѣ—разложеніе христіано-европейскаго міра и появленіе новыхъ, религіозно-демократическихъ общинъ въ свободной Америкѣ.

Обѣ пьесы должны были стать звеньями глубокаго и грандіознаго замысла Герцена—написать трилогію „Палингенезія“. Умираетъ Римъ, но „пролетарій“ съ тяжелой борьбой и мукой вноситъ въ міръ новыя цѣнности—„христіанство“. Старое рушится безнадежно. Загорается возможность новой вѣры. Въ міръ приходитъ новая сила, подымаетъ духъ обездоленныхъ, равняетъ раба съ патриціемъ и дѣлаетъ изъ „пролетаріевъ“ римскаго государства передовую колонну, авангардъ новаго человѣчества. Но гибнетъ рядъ поколѣній: рожденные въ плѣну не войдутъ въ землю обѣтованную, рабство обезкрылило ихъ души, они будутъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ, наиболѣе сильныхъ, погребены въ пустынь.

Въ круговоротѣ вѣковъ мировая драма повторяется вновь. Все усложнилось, обострилось. Снова начинается распадаться старый міръ отъ внутреннихъ противорѣчій. Умираетъ неудавшееся, официальное „христіанство“, гибнутъ феодальныя формы. Новыя цѣнности вновь стали—насиліемъ, богатствомъ, властью. Снова „пролетарій“ остался безъ опоры, снова нарастаетъ прежняя коллизія—новая борьба, новое разрушеніе, но и новое строительство. Пуританинъ, послѣдователь идей проповѣдника Фокса, Вильямъ Пеннъ—одинъ изъ многихъ борцовъ за новую жизнь. Независимая, демократическая мысль въ лицѣ его находитъ спасеніе на дѣйственной почвѣ новаго міра. Пролетарій уходитъ „туда“: „Америка спасаетъ Европу“.

Но только на время. Опять завершается кругъ вѣковъ. Опять умираетъ старый міръ—современная Европа—въ борьбѣ съ „пролетаріемъ“; гибнетъ сословный строй; социализмъ—у дверей новаго общественнаго строительства, и раньше или позже молодой, нарождающійся строй побѣдитъ старый и одряхлѣвшій.

Такова величавая концепція „Палингенезіи“. Но эту послѣднюю часть Герценъ не написалъ. Страстный борецъ написалъ только прологъ къ ней, но уже не въ драматической формѣ, а въ циклѣ публицистическихъ статей, и подкрѣпилъ ихъ собственной жизненной драмой—борьбой до самой смерти за тѣ же идеалы новаго міроваго строительства...

Перейдемъ теперь къ краткому изложенію пьесъ Герцена. Начнемъ съ „Лицинія“.

Въ первомъ дѣйствіи молодой, больной Лициній, вернувшійся недавно изъ Аѳинъ въ Римъ, присутствуетъ на „пышной оргіи“ у дяди, патриція Пизона, который работаетъ надъ заговоромъ противъ Нерона. Горячія рѣчи, тосты, вино, цвѣты... Одинъ Лициній не участвуетъ въ общемъ разгулѣ и „на веселый тостъ отвѣчаетъ печальною рѣчью“. Онъ говоритъ, что старый Римъ умеръ, не воскреснетъ; на немъ лежитъ грѣхъ раздѣленія и братоубійства; не Ромулъ убилъ Рема, а патриціи угнетали и убивали плебеевъ, и теперь, вызывая прошлое изъ могилы,—не вызвать бы вмѣсто Ромула—Рема, голоднаго и одичалаго?!

И его уже ждуть, но „не граждане Рима, не патриціи, а безправныя рабы, пролетаріи, угнетенная „чернь спартаковская“! Рѣчь Лицинія разстраиваетъ шумный пиръ заговорщиковъ.

ОРГАНИЗАЦ. КОМИТЕТЪ ВЫСТАВКИ ДЕРЕВЕНСКАГО ТЕАТРА.



Гр. В. Н. Бобринская, В. Д. Польновъ, Н. В. Скородумовъ, Д. А. Толбузинъ, М. В. Шемшурина, Н. Третьяковъ и друг.

Во второмъ дѣйствіи Лициній, тяжело больной, лежитъ въ своемъ саду, бесѣдуя съ другомъ Мевіемъ, юношей, который блестяще умомъ и красотой. Мевій проповѣдуетъ философію эпикуреизма, а Лициній мучается въ вѣчномъ колебаніи, въ тяжеломъ невѣрїи и въ жизнь, и въ смерть, и въ боговъ. Мевій заводитъ разговоръ съ подошедшимъ патриціемъ о заговорѣ противъ Нерона; оба бранятъ „рабовъ, подлое отродье подлыхъ корней“, которые позволяютъ себѣ нечестивыя рѣчи противъ аристократовъ, но рабовъ поощряетъ Неронъ. Мевій вѣритъ, что вновь проснется освобожденный Римъ въ лучахъ прежней славы. И снова разрушаетъ эту вѣру Лициній горячее, убѣжденной рѣчью, приблизительно такого же содержания, какъ на пиру. Заговорщикамъ не на кого опереться, ибо плебей ихъ ненавидятъ: въ основѣ своей Римъ носилъ зародышъ гибели и старое въ немъ должно погибнуть. Лициній вспоминаетъ о своей встрѣчѣ въ Афинахъ съ какимъ то старикомъ-пророкомъ, вѣра котораго была полна покоя и надежды на будущее. Лициній впадаетъ въ забытье, галлюцинируетъ, видитъ этого старика, который заветъ его за собой. Дыханіе останавливается, Лициній, видимо, умираетъ.

Третье дѣйствіе — форумъ Арріи. Поютъ пѣвцы, народъ требуетъ рапем et circenses. Нероновскіе шпіоны успокаиваютъ народъ: львы и тигры уже готовы и скоро будутъ рвать назареевъ. Какая то женщина говоритъ, что она видѣла на Аппіевой дорогѣ одного назарея: онъ проповѣдывалъ, поучалъ, исцѣлялъ. Голоса подхватываютъ: „слышите, слышите! Говорятъ, и слѣпые стали видѣть, и мертвые воскресаютъ!“ Но толпа реветъ: „Въ циркъ его! Но сначала поидемте его смотрѣть!“

Послѣднее дѣйствіе—via Арріа: хоронятъ Лицинія, за гробомъ его идутъ родные, Сенека, патрици, сенаторы, народъ. Процессію встрѣчаетъ апостолъ Павелъ со своими спутниками. Отецъ Лицинія съ сарказмомъ проситъ, чтобы апостолъ воскресилъ его сына. Павелъ обращается съ проповѣдью къ народу, пророчитъ кончину стараго міра и водвореніе новаго. Окончивъ проповѣдь, апостолъ преклоняетъ колѣно и молится. Лициній приходитъ въ себя и узнаетъ въ Павлѣ аѳинскаго старика-пророка. Народъ—въ ужасѣ, видя воскрешеніе мертваго. Отецъ Лицинія предлагаетъ апостолу часть своего состоянія, но Павелъ приказываетъ ему раздать богатство бѣднымъ. Исцѣленный Лициній слѣдуетъ за Павломъ, который теперь для него „и мой

отецъ. и моя родина...“ Народъ привѣтствуетъ апостола. Возмущенные жрецы бѣгутъ дѣлать доносъ во имя боговъ въ языческую „консисторію“.

Тѣ же мысли, тотъ же основной мотивъ звучатъ, и тѣ же двѣ нравственности съ ненавистью глядятъ другъ на друга въ „Вильямѣ Пеннѣ“—„сценахъ въ стихахъ“. Онѣ распадаются на три дѣйствія, каждое подъ отдѣльнымъ заглавіемъ: Пролетаріи, Лордъ-отецъ, Вильямъ Пеннъ.

Въ первомъ дѣйствіи авторъ рисуетъ намъ настроенія и образъ сапожника-пролетарія Фокса, живущаго въ величайшей бѣдности съ больнымъ ребенкомъ и подмастерьемъ въ подвалѣ въ городѣ Лейчестерѣ (въ 1650 г.). Фоксъ—типичный протестантско-проповѣдникъ. Онъ страстно говоритъ о мученіяхъ народа, ограбленнаго лордами и обманываемаго лицемерными епископами; онъ признаетъ христіанство лишь какъ проповѣдь идеаловъ „братства, равенства, свободы“. Подмастерье Жоржъ видитъ въ мастерѣ пророка и учителя: „ты не для шила родился на свѣтъ“—говоритъ онъ и совѣтуетъ пойти въ солдаты и пробить себѣ дорогу въ жизни. Но сапожникъ не хочетъ сражаться этимъ оружіемъ: „не мечъ вручилъ намъ Богъ, а слово, оно врожденное, святое право, и мощь его обширна, велика“. Стучится въ дверь ободранный и дрожащій нищій. У сапожника ничего нѣтъ, но онъ оставляетъ у себя голоднаго брата во Христвѣ и дѣлится съ нимъ послѣднимъ.

Вторая сцена происходитъ десятью годами позже, на сельской дорогѣ изъ Лейчестера въ Лондонъ. Фоксъ, теперь уже бродячій проповѣдникъ, сидитъ и утѣшаетъ слѣпую нищенку-старуху, рассказывающую о притѣсненіяхъ лордовъ, о гибели сыновей на войнѣ. Проѣзжаютъ охотники, глумятся надъ старухой. Скачетъ сынъ лорда Пенна Вильямъ, но не подаетъ милостыни старухѣ. Фоксъ останавливаетъ его и укоряетъ въ жестокосердіи. Юноша бьетъ Фокса хлыстомъ, но потомъ раскаивается и отдастъ старухѣ свой кошелекъ съ деньгами. Фоксъ тронутъ, и они расстаются друзьями.

Въ трехъ сценахъ второго дѣйствія авторъ рисуетъ новаго Вильяма Пенна, вступившаго въ тяжелый конфликтъ съ семьей своей и съ отцомъ-лордомъ, только что вернувшимся съ войны и чествуемымъ королемъ, пэрами, всѣмъ городомъ. Вильямъ уже послѣдователь ученія квакера Фокса и молится за отца, прося Бога простить отцу пролитую имъ на войнѣ кровь. Общій

ужасъ и негодованіе. Собирается семейный совѣтъ, Вильяма убѣждаютъ раскаяться и отречься отъ „лжеученія гнусной шайки сапожника Фокса“, грозятъ ему лишеніемъ правъ, наслѣдства, изгнаніемъ. Но Вильямъ твердъ какъ желѣзо въ своихъ убѣжденіяхъ. Всѣ покидаютъ его, народъ встрѣчаетъ квакера свистомъ и камнями. Въ пятой сценѣ — лордъ-отецъ умираетъ; его окружаютъ жадные наслѣдники; но онъ примиряется съ сыномъ и оставляетъ ему свои богатства.

Въ третьемъ дѣйствіи происходитъ разговоръ старика Фокса съ Вильямомъ, теперь уже однимъ изъ богатѣйшихъ людей Англій. Вильямъ говоритъ, что почва Англій и Европы отравлена, что для созданія новаго царства Христова нуженъ новый міръ. Вильямъ видитъ неизбѣжный распадъ старой Европы и ищетъ новой земли обѣтованной. Такой землей для Пенна является новый открытый міръ—Америка и туда хочетъ онъ перевезти толпу людей „обиженныхъ древнимъ міромъ“ и основать общину „равенства, любви и братства“. Фоксъ не вѣритъ въ эту свѣтлую возможность „новаго міра“ въ старыхъ мѣхахъ, потому что колонисты перенесутъ въ Америку заразительную болѣзнь богатства, власти и насилия. Но Пеннъ настаиваетъ на своей правотѣ, и тогда Фоксъ благославляетъ его на новую жизнь, благославляетъ его итти нищимъ въ міръ и проповѣдывать нищимъ же вѣсть о новомъ мірѣ.

Здѣсь конецъ рукописи Герцена. По позднѣйшему сценарію— въ седьмой сценѣ—Пенсильванія. Вильямъ Пеннъ уже дряхлый старикъ, близкій къ могилѣ. Жизнь кипитъ въ новомъ краю, растутъ города и деревни, стучитъ топоръ, пашетъ плугъ. Но старикъ печаленъ: мечты его юности не осуществились. Фоксъ былъ правъ: новая община оказалась видоизмѣненнымъ старымъ обществомъ, новой постройкой изъ стараго кирпича.

Финалъ драмы слѣдующій; въ 80-хъ годахъ XVIII вѣка на могилѣ Вильяма Пенна стоятъ три путника, пришедшіе поклониться праху великаго квакера: Вашингтонъ, Франклинъ и

Лафайетъ, граждане сѣверо-американской республики, тѣ самые дѣятели, что укрѣпили фундаментъ стараго зданія въ „Новомъ Свѣтѣ...“

Нельзя судить неоконченныя произведенія. Но талантъ великъ даже въ ошибкахъ. И если внѣшняя форма двухъ первыхъ частей грандіозной трилогіи не удовлетворила ни автора, ни критиковъ-друзей его, зато даже по отрывкамъ, даже по одному сценарію можно утверждать, что мы имѣемъ дѣло съ настоящимъ дарованіемъ драматурга. Судьба не дала развиваться этому дарованію, не позволила ему превратиться изъ грубаго алмаза въ чистѣйшій брилліантъ. Во всемъ литературномъ обликѣ Герцена несомнѣнно есть черты трагическаго писателя: огромная активность слова и поступковъ, страстность темперамента, энергичный стиль, блестящій, разнообразный діалогъ, убѣжденность отрицанія, глубина вдохновенія. А такъ какъ опыты юношескихъ драмъ показываютъ намъ, что онъ построены стройно, сжато и дѣйствительно, что монологъ ихъ по существу энергиченъ и яркъ, а фигуры выпуклы и колоритны, то мы склонны утверждать, что только жестокая судьба россійской дѣйствительности и личная активность натуры Герцена затушили въ немъ несомнѣнный талантъ драматурга.

И кто знаетъ, не подарилъ ли бы Герценъ міровой литературѣ одно изъ серьезнѣйшихъ художественныхъ воплощеній міровой трагедіи челоѳчества, если бы онъ въ зрѣлыхъ годахъ могъ съ спокойными душой и совѣстью посвятить свой досугъ обработкѣ намѣченныхъ имъ въ юности драматическихъ сюжетовъ—конечію, не въ стихахъ, а въ прозѣ?!

Но мракъ и горе стономъ стояли надъ далекой родиной, и пѣснь негодующаго набата была сильнѣе робкихъ голосовъ драматическаго автора: его пересилилъ боецъ, ринувшійся съ открытымъ забраломъ въ гущу жизненной схватки...

Спартакъ.



ВЫСТАВКА ОТДѢЛА СОДѢЙСТВІЯ УСТРОЙСТВУ ФАБРИЧ. И ДЕРЕВЕНСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



Уголокъ выставки: дешевые костюмы изъ раскраш. холста и коленкора и бутафорія работы крестьянъ подъ руководствомъ режиссеровъ отдѣла.

Ю. И. АЙХЕНВАЛЬДЪ ПРОТИВЪ ТЕАТРА.

Мысли, высказанныя Ю. И. Айхенвальдомъ о театрѣ,—прямы, рѣзки, развиваются неумолимо, безъ околичностей, а все-таки съ ними какъ-то не хочется соглашаться. Увлекаетъ красивая рѣчь Ю. И. Айхенвальда, его афоризмы, подчиняетъ себѣ логичность его статьи, а, наперекоръ всему, что-то въ душѣ протестуетъ, и отчего-то больно...

Неужели правда, что актеръ—не художникъ? Неужели это вѣрно, что театръ, нашъ прекрасный, всегда такой притягательный театръ, такой властный надъ нами, неужели его искусство—незаконно и ложно? Да, конечно! Тутъ, въ сущности, спорить нечего. Если всякое искусство должно быть бессмертнымъ, если оно—свободно и, въ своей независимости, уединенно, самоцѣнно, то театръ—за предѣлами искусства. Тутъ можно въ огорченіи разводиться руками, но защититься нечѣмъ. И я понимаю, что тонкаго, эстетически брезгливаго человѣка такъ оскорбляетъ бутафорія, неизбежная грубость театра, его черезчуръ „роскошный пиръ глазамъ“, его шумъ и сверканіе, весь этотъ элементъ балаганщины, пусть иногда художественной и красивой. Но, вѣдь, все оправданіе театра—въ актерѣ...

Ю. И. Айхенвальдъ говоритъ жалѣющимъ тономъ (т. е., въ сущности, ему то не жалко!), но тонъ его лукаво меланхоличенъ: „текучій, мимолетный, призрачный, театръ изъ ничего переходитъ въ ничто“. Онъ не оставляетъ слѣдовъ. Театръ—маревно. Но такъ ли ужъ искусство, на самомъ дѣлѣ, бессмертно, такъ ли ужъ его образы вѣчны? Поскольку искусство—форма, нѣчто осязаемое, постольку оно—матеріально, а, стало быть, бренно. Всякій образъ художникомъ воплощается и, такъ сказать, приобщается матеріи, нашимъ чувствамъ, и тѣмъ самъ переходитъ отчасти въ условія нашего человѣческаго существованія, живетъ долго болѣе или менѣе,—тѣ ли три часа, которые продолжается спектакль, или тѣ три тысячелѣтія, которыхъ достаточно, чтобы мраморный храмъ превратился въ развалины. Но всякое созданіе искусства своей матеріальной смерти не минуешь, и, какъ форма, исчезнетъ, разсыпется, распадется... А безъ формы, безъ конкретнаго,—гдѣ же и какое же искусство?

Но станемъ на столъ любезную автору „Силуэтовъ русскихъ писателей“ субъективную точку зрѣнія. Въ предѣлахъ моей души, въ предѣлахъ моей жизни, впечатлѣнія отъ театра и, съ другой стороны, отъ книги, отъ картины,—развѣ эти впечатлѣнія различны? Ю. И. Айхенвальдъ спрашиваетъ: въ чемъ существуетъ кончившійся спектакль? Ему возражаютъ К. и О. Ковальскіе, что остаются имена, формы, которыя можно реставрировать, рисунки, манеры, традиции... Да, но Ю. И. Айхенвальдъ ставитъ вопросъ о каждомъ данномъ спектаклѣ, какъ о цѣльномъ художественномъ созданіи, которое послѣ перваго представленія идетъ, по его мнѣнію, прахомъ, погибаетъ, обращается въ ничто... Въ чемъ существуетъ спектакль? Отвѣтъ единственный: въ моей душѣ, т. е. тамъ же, гдѣ хранятся образы отъ книги, отъ картины. Съ теченіемъ времени (а оно безпощадно и къ искусству!), безъ возобновленія воспріятій, всѣ образы тускнѣютъ въ душѣ одинаково и тамъ, вмѣстѣ со мной, субъективно умираютъ или вытѣсняются другими. „Музыка и поэзія,—утверждаетъ Ю. И. Айхенвальдъ,—имѣютъ свои знаки, свои начертанія, драгоценныя гіероглифы, благодаря которымъ всегда можно разбудить звукъ и слово“. Но, вѣдь, книга перчаточная и музыка, услышанная во второй разъ, уже не та книга и не та музыка, ибо я самъ, воспринимающій ихъ, живу и мѣняюсь, „покорный общему закону“. Все это хорошо знаетъ Ю. И. Айхенвальдъ, умѣющій доказать въ своемъ „Предисловіи“ къ „Силуэтамъ“, что Пушкина объективнаго, общеобязательнаго, не существуетъ. Пусть я никогда не увижу больше на сценѣ „Юлія Цезаря“, но его герои еще не умирали въ моей благодарной памяти, ну, а вотъ такъ читать „Евгенія Онѣгина“, какъ я читалъ его семнадцать лѣтъ, я уже не могу. Гдѣ онъ,—тотъ Евгений Онѣгинъ? Даже для меня, въ моемъ воображеніи онъ вытѣсненъ другимъ, теперешнимъ Онѣгинымъ. Или примѣръ болѣе грубый: я съѣздивъ въ Парижъ, благо- временно, и мнѣ тогда удалось застать „Джіоконду“. Но я

больше въ Парижъ не попаду, и для меня картина, какъ таковая,—все равно, виситъ она въ Луврѣ или нѣтъ,—уже не существуетъ; мнѣ, въ сущности, горя мало, цѣла она или пропала, у меня сохранилось свое впечатлѣніе, однократное, теперь уже, при всемъ желаніи, неповторимое, но съ меня его довольно. Я это впечатлѣніе уберегу. И развѣ я когда-нибудь забуду игру Ермоловой? Зачѣмъ мнѣ думать, что Ермолова не бессмертна? На мой вѣкъ, такъ сказать, Ермоловой хватитъ, а, съ другой стороны, не только Ермолова, а и всѣ мы тамъ будемъ...

Но вотъ, дѣйствительно, если такъ разсудить: „Джіоконду“ украли, и ея объективно нѣтъ. Колокольня св. Марка рухнула, или англійскія, или чьи тамъ, не помню, бомбы полуразрушили Парѳенонъ,—подите, спрашивайте, съ кого хотите... Но это смерть насильственная. Ю. И. Айхенвальдъ согласится, что искусство для проявленія своихъ „вѣчныхъ объектов“ необходимо пользуется тѣми грубыми, недолговѣчными средствами, какія доставляетъ ему природа. Душа безъ тѣла не есть чело- вѣческой организмъ, художественная идея, не выраженная ни въ языкѣ, ни въ мраморѣ, ни въ краскахъ, ни въ звукахъ, не есть искусство. Но, вѣдь, я говорю, *sub specie aeternitatis* все въ мірѣ скоротечно, и передъ Богомъ тысячи лѣтъ, какъ одинъ мигъ. А выдержать ли самый крѣпкій мраморъ тысячи лѣтъ? „Гдѣ существуетъ спектакль?“ А гдѣ всѣ эти знаменитые въ исторіи восточные дворцы и храмы? Гдѣ свѣжесть красокъ на картинахъ Леонардо-да-Винчи? Гдѣ руки Венеры Милосской? Но, вѣдь, и языкъ умираетъ! И даже Пушкинъ не бессмертенъ! Что такое для насъ творенія Эсхила, Вергилія, Овидія? „Цвѣтокъ засохшій!“ Классическіе образы уже наполовину восковыя фигуры изъ литературнаго музея. Я признаюсь: театръ — самое недолговѣчное изъ искусствъ, самое мимолетное (повторяю: говоря объективно), но въ этомъ отношеніи качественнаго различія театръ съ другими искусствами не имѣетъ...

„Искусство—свободно, театръ—нѣтъ“. Вотъ другой основной тезисъ Ю. И. Айхенвальда. Въ немъ для меня нѣкоторое недоразумѣніе. Долженъ сказать, что я вообще внимательный читатель нашего автора и, какъ будто, всѣ его идеи и характеристики отлично помню. И мнѣ приходятъ на умъ его разсужденія, въ „Предисловіи“ къ „Силуэтамъ“, о психологіи творчества. Развѣ, по мнѣнію Ю. И. Айхенвальда, художникъ самочиненъ? Ни отъ кого, ни отъ чего независимъ? Но не самъ ли Ю. И. Айхенвальдъ цитировалъ тамъ Алексѣя Толстого:

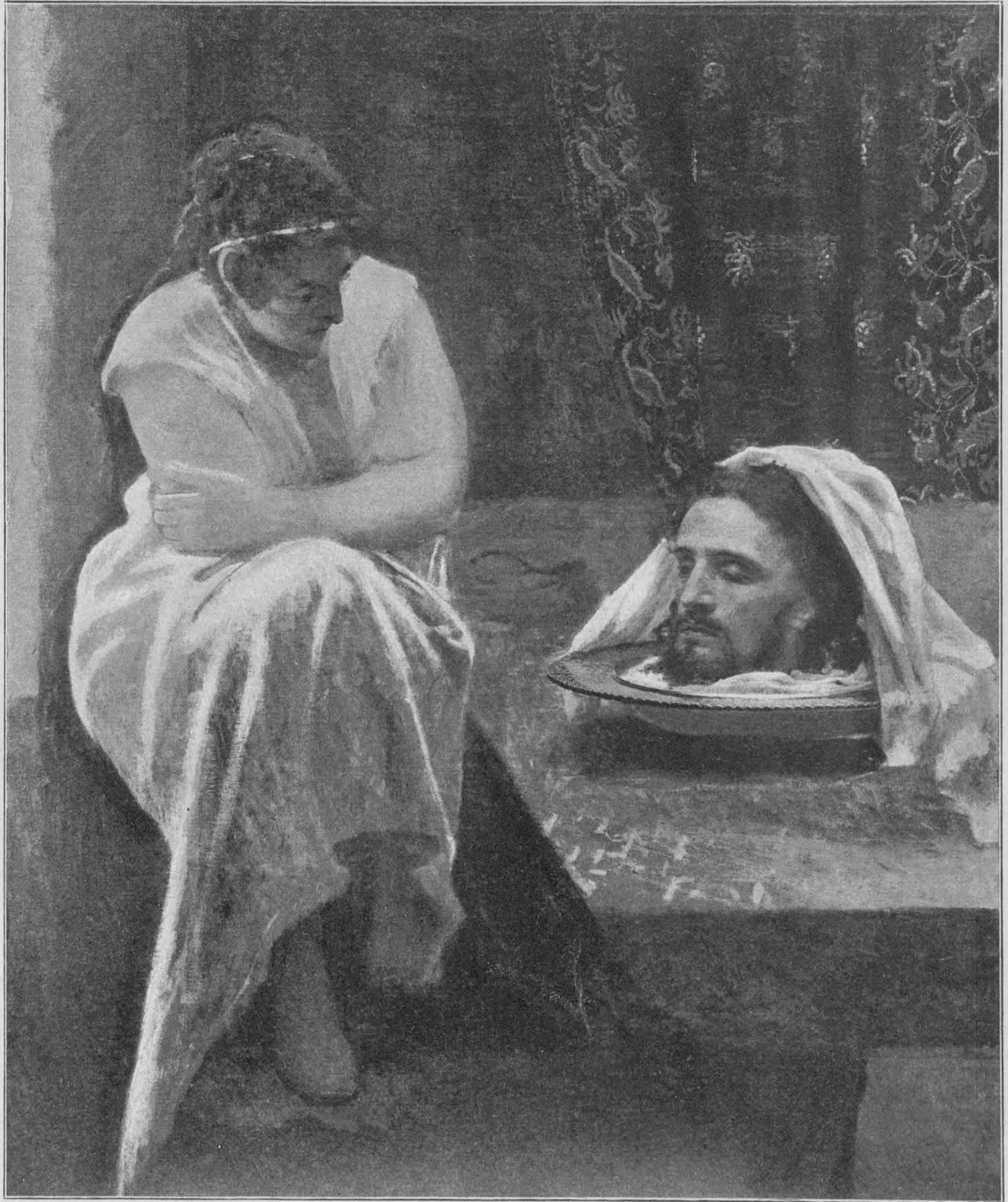
Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель?

Не авторъ ли статьи „Конецъ театра“ вспоминалъ тамъ признанія Пушкина, что всѣ его дивныя пѣсни шепталъ ему „какой-то демонъ“? А теперь Ю. И. Айхенвальдъ упрекаетъ актера въ его зависимости. Но, вѣдь, талантливый актеръ потому и талантливъ, что это чужое напечатываніе принимаетъ въ себя, какъ родное, „близкое сердцу“, что онъ его дѣлаетъ своимъ, вживается въ него... Авторъ овладѣваетъ имъ такъ же, какъ „демонъ“ поэтомъ. Для актера авторъ—инструментъ или рупоръ Творца, единаго для всѣхъ, не болѣе. Въ этомъ нѣтъ ничего унизительнаго. Всякій художникъ,—и актеръ, и поэтъ, и пианистъ,—не свободенъ, ибо онъ только орудіе Высшей Силы. И всѣ они внимаютъ въ себѣ Ея глаголамъ...

„Тѣмъ, что мы говоримъ, мы уже поэты“. Тѣмъ, что мы вѣчно мурлычимъ себѣ подъ носъ или отбиваемъ пальцами какіе-то такты, мы уже музыканты. И лира Орфея укрощала даже дикихъ звѣрей. Ю. И. Айхенвальдъ не рѣшается посягнуть на пианиста, на симфоническій оркестръ, но если онъ—умолимъ, ему нужно, кажется мнѣ, пощадить и актера, ибо онъ тоже „отожествляется съ авторомъ, выступаетъ, какъ его намѣстникъ, и постольку онъ—творецъ, постольку онъ—въ искусствѣ“. Къ тому же подлинное лицедѣйство далеко не такъ общедоступно, и въ минуты творчества актеръ чувствуетъ въ себѣ такое же присутствіе благодатнаго вдохновенія, какъ и всякій другой художникъ.

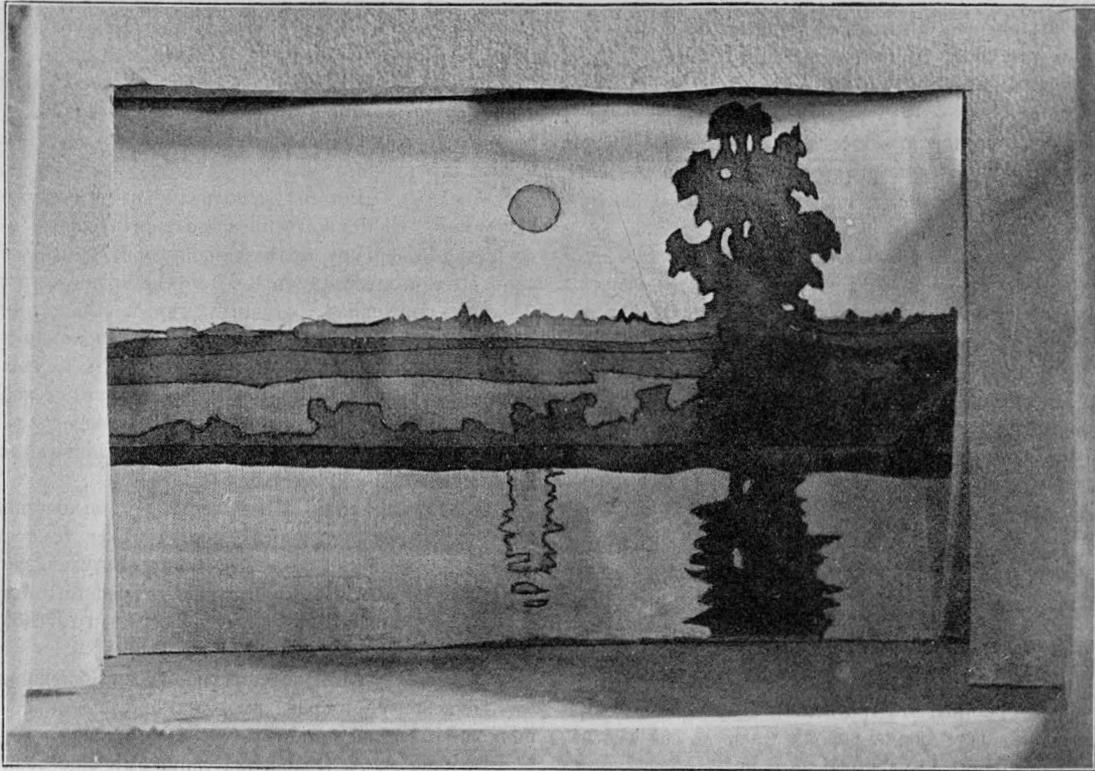
Н. Н. Русовъ.





И. Н. КРАМСКОЙ. — *Иродиада*.

ВЫСТАВКА ОТДѢЛА СОДѢЙСТВІЯ УСТРОЙСТВУ ФАБРИЧНЫХЪ И ДЕРЕВЕНСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



Макета упрощенной постановки (задняя декорация из колленкора и боковыя нейтральныя сукна).

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

„БЕЗЧЕСТЬЕ“.

Представленіе въ 4-дѣйствіяхъ Филиппи.

У себя на родинѣ въ Германіи драматургъ Филиппи занимаетъ весьма определенное мѣсто и положеніе: его называютъ „маленькимъ Зудерманномъ“, и образцовыя сцены не удѣляютъ мѣста его „драмодѣльству“. Онъ очень старъ, бѣдный Филиппи, очень слабъ и, послѣ Ибсена, Гауптманна, Гальбе, послѣ торжественнаго и великолѣпнаго расцвѣта натуралистической и символической драмы, его экскурсіи въ область „возвышенныхъ“ чувствъ и „благородныхъ“ страстей остаются достояніемъ маленькихъ провинціальныхъ сценъ, и берлинскаго Schauspielhaus'a, гдѣ иногда самъ Вильгельмъ, навсегда отвергнувшій Нѣмецкій театръ послѣ представленія „Ткачей“, любитъ поглядѣть что-нибудь не очень грустное, но всегда благородное и благополучно кончающееся. Въ Германіи всѣ знаютъ, что изъ Филиппи сыплется песокъ, не золотой, о нѣтъ, а самый безобидный старческій песокъ, и не принимаютъ его болтовни въ серьезъ. Боже мой! Ему такъ страстно и такъ горячо хочется занять мѣсто самаго современнаго, самаго моднаго драматурга. И потуги его такъ наивны, что даже „злая“ критика уже не трогаетъ „маленькаго Зудерманна“. Для большой и серьезной публики онъ не существуетъ, ну, а если гдѣ-нибудь въ провинціальномъ городкѣ какой-нибудь „великій мимъ“, маленькій Мейеръ или „великая“ артистка фрейленъ Шульцъ выберутъ его пьесу для бенефиса, и сидя въ театрѣ, жена мясника или дочь бюргермейстера уронять слезу, то отъ этого, вѣдь право, вреда никому не будетъ.

Но уже, конечно, внѣ сомнѣнія, что ни покойный Кайнцицъ, ни Зорма, ни Тришъ—не избирали драматурга Филиппи для своихъ триумфовъ. Они хорошо знали, что есть драматурги болѣе талантливыя, болѣе имъ по-плечу. Бездарность Филиппи имъ претила: и безъ этого имени вѣнокъ ихъ славы былъ достаточенъ пышенъ. Но у насъ, въ Россіи въ образцовомъ театрѣ

на пьесѣ Филиппи, кстати сказать, прошедшей уже у Корша, остановила свой выборъ г-жа Рошина-Инсарова. Для нея поставлена эта пьеса исключительно. Посмотримъ же, чѣмъ руководилась артистка въ своемъ выборѣ.

Содержаніе произведенія Филиппи слѣдующее: у богатаго банкира Оддендала есть семья. Жена, двѣ дочери и сынъ. Одна изъ дочерей, Агнеса, вышла замужъ за помѣщика и представляетъ изъ себя, то что нѣмцы называютъ: „eine brave kleine Frau“ образецъ хорошей жены и благодарной дочери; сынъ—отставной лейтенантъ, конечно, пустой молодой человѣкъ, вторая дочь Беата—современная дѣвица, насыщенная, о, ужасъ, идеями Векенда.

Старый Оддендалъ—человѣкъ необычайной честности (мы должны вполнѣ и безпрекословно увѣровать въ это, иначе не будетъ никакой драмы) находится наканунѣ полнаго краха. Единственный человѣкъ, который можетъ его спасти, это банкиръ Штейнгартеръ, прожигатель жизни и пожиратель женскихъ сердецъ, человѣкъ желѣзной воли и непреклоннаго ума. По совѣту своего стараго друга Петерсена, Оддендалъ рѣшается обратиться къ Штейнгартеру съ просьбой выручить его и дать заимоборазно на годъ ни болѣе, ни менѣе, какъ четыре милліона марокъ. Штейнгартеръ обѣщаетъ помочь, но... „несчастный“ отецъ не знаетъ, что его дочь, его чистая Беата находится въ связи съ коварнымъ „спасителемъ“. Старый конторщикъ Брокена, прослужившій честно и непорочно тридцать лѣтъ въ фирмѣ Оддендала и случайно видѣвшій Беату, выходящей отъ Штейнгартера, раскрываетъ глаза опозоренному старику.

Въ порывѣ горя Оддендалъ хочетъ убить Штейнгартера, но тотъ обезоруживаетъ его своимъ предложеніемъ жениться на Беатѣ. Казалось бы, все устраняется наиблагополучнѣйшимъ образомъ но, нѣтъ: капризная кокетка Беата отказывается отъ руки Штейнгартера, потому что не признаетъ (!) законнаго брака, повергаетъ отца въ новое горе и только, когда узнаетъ, что Штейнгартеръ спасъ отца отъ краха, даетъ свое согласіе.

Все хорошо, что хорошо кончается.

Проведя надъ страшными пропастями своихъ героевъ, добрый Филиппи позволяетъ зрителю уйти изъ театра съ облегченнымъ

сердцем и съ радостной вѣрой въ то, что справедливость на земля торжествуеть.

Мотивъ, какъ мы видимъ, богатый, обстановка—grimé.
Mein Liebchen, was willst du noch mehr?

Почти „Праздникъ цвѣтовъ“ или, по крайней мѣрѣ, „Габриэль Боркманнъ“.

Весь Зудерманнъ, немножко Ибсена и даже того самого ужаснаго Ведекинда, который испортилъ фрейленъ Беату.

Для русскихъ артистовъ—масса новыхъ заданий и воплощеній.

Роль Беаты? Она положительно великолѣпна! Въ ней есть все: во-первыхъ, возможность четыре раза переменить туалетъ, (каждый изъ нихъ, конечно, le dernier cri); во-вторыхъ, танецъ съ покрываломъ, полумаска, въ которой Беата является къ Штейнгартеру и, наконецъ, плащъ Монны-Ванны, подъ которымъ надѣтъ одинъ лишь красный газъ. Въ самомъ характерѣ—бездна психологии: съ одной стороны—наивность, съ другой—испорченность и при этомъ такая рѣзкая оппозиція: „нѣтъ брака, есть любовь! Признаю страсть, не хочу штопать чулки!“ Это почти суфражистка, во всякомъ случаѣ, для Филиппи—верхъ свободомыслия.

Роль Штейнгартера? Тоже интересна. Безумно богатъ, безумно красивъ, безумно испорченъ.

Отецъ? Въ мелодрамѣ французской есть „ma raucge mère“, нѣмецъ предпочитаетъ Vater'a! Это какъ-то солиднѣе: напоминаетъ короля Лира.

И образъ честной сестры! Это трогательно, это даетъ слезу. Все предусматрѣно, все „очень хорошо“—какъ сказалъ на генеральной репетиціи одинъ уважаемый московскій профессоръ.

— Но зачѣмъ такъ глупо?

Если выборъ пьесы принадлежитъ, дѣйствительно, Рошнот-Инсаровой то въ этомъ видна извѣстная прямолинейность. Заканчивая сезонъ, артистка подчеркиваетъ и намѣчаетъ свою линію поведения и въ дальнѣйшемъ: уклонъ несомнѣнный въ сторону иностранщины, въ сторону салонныхъ пьесъ, съ туалетами и „декадансомъ“.

Репертуаръ классическій, бытовой внѣ средствъ артистки, и мѣсто занимаемое когда-то молодой М. Н. Ермоловой на сценѣ Малаго театра остается по прежнему безотраднѣ-пусто. Прекрас-

ная слова и чувства замѣнены шелестомъ шелковыхъ юбокъ и томными лобзаниями подъ звонъ бокаловъ. Но не слишкомъ ли скользокъ этотъ путь и не можетъ ли публика, въ концѣ-концовъ, пресытиться этимъ жонглерствомъ?

Туалеты, техника, „поза“ на сценѣ—все это очень похвально, но дайте же немного истинной души, истинныхъ переживаній, немного того, что составляетъ цѣнность искусства: правды! Мы устали отъ суррогатовъ и поддѣлокъ.

Роль Штейнгартера исполняли: на генеральной репетиціи Максимовъ, на первомъ представленіи Ленинъ. Ленинъ даетъ, несомнѣнно, фигуру болѣе типичную и яркую; въ его толкованіи Штейнгартеръ не только ловеласъ, прожигатель жизни, это банкиръ, биржевикъ, „крупный звѣрь“. И такого звѣря, гибкаго, ловкаго и умнаго играетъ Ленинъ. Это пониманіе роли вполне обосновано: создаются рѣзкіе контрасты, сильные моменты. Такъ—въ той сценѣ, гдѣ Беата заставляетъ возлюбленнаго цѣловать свои ноги, Ленинъ превосходно отгнѣяетъ ту почти физическую муку, съ которой сильный человѣкъ исполняетъ капризъ взбалмошной женщины.

У г. Максимова—Штейнгартеръ только слащавый любовникъ, съ вѣчной полуулыбкой на устахъ и томностью во взорѣ. Конечно, фракъ г. Максимова сидитъ безукоризненно, тужурка великолѣпно сшита, но... и только. Кромѣ того, артисту слѣдуетъ совершенно избавиться отъ этого постоянного „сгиба“ въ колѣнахъ и запрокидыванья головы.

Въ роли Агнесы чередовались г-жи Яблочкина и Найденова.

Первая аристократичнѣе, мягче, любовнѣе, вторая болѣе подходитъ къ типу добродѣтельной нѣмки.

Вообще А. А. Яблочкина слишкомъ еще обаятельна, свѣжа талантомъ и сильна прошлымъ репертуаромъ своимъ, чтобы играть такія незначительныя роли, какъ Агнесъ.

Садовскому типъ лейтенанта удался лучше, чѣмъ Худолѣву: гримъ, костюмъ, манеры типичнѣе, острѣе.

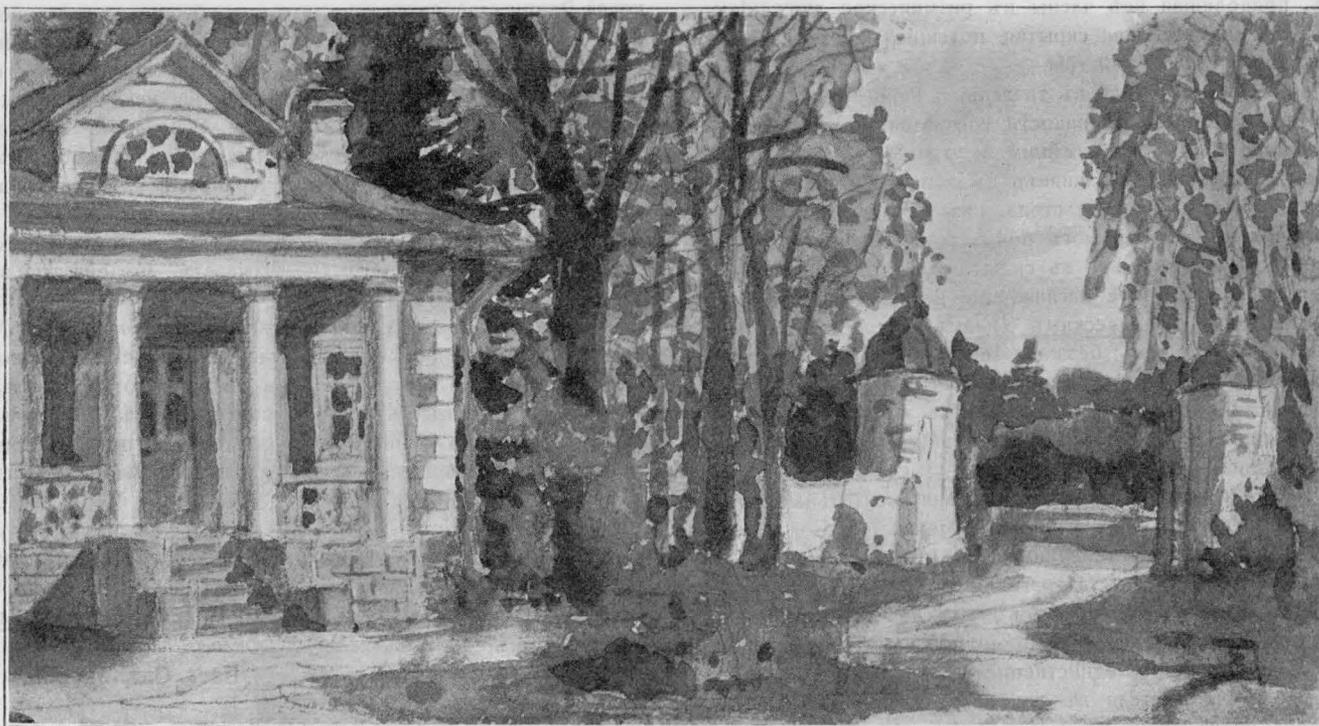
Г-жа Благова на генеральной репетиціи въ роли старухи Оддендалъ дала вполне законченный и выдержанный портретъ въ стилѣ Ленбаха.

Г-нъ Лепковскій въ интерпретаціи стараго Оддендала подошелъ къ Ибсеновскимъ типамъ, углубилъ, психологически всю фигуру, поскольку это было возможно, но артистъ не счумѣлъ

ВЫСТАВКА ОТДѢЛА СОДѢЙСТВІЯ УСТРОЙСТВУ ФАБРИЧНЫХЪ И ДЕРЕВЕНСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



Эскизъ декораціи Гюнтера изъ колленкора по рисункамъ И. Билибина.



В. Д. ПОЛЪНОВЪ. — Эскиз декорации „Помъщичій домъ“ для деревенскихъ театровъ.

подчеркнуть аристократичность сенатора, его старо-дворянскую кровь пэтимъ самымъ отняли у себя много хорошихъ моментовъ

Опять, какъ и въ „Убъжденіяхъ г-жи Обрэ“ было жаль затраченныхъ силъ, затраченной энергій... Да и, вообще, на этотъ разъ князь А. И. Сумбатовъ-Южинъ могъ воспользоваться своими широкими полномочіями и не включать пьесу въ репертуаръ Малаго театра.

Максъ-Ли.

ЦАРЬ ЭДИПЪ.

Трагедія Софокла, передъпланная фонъ-Гофмансталеми, въ постановкѣ Макса Рейнгардта.

«Греки и музыка трагедій. Греки и художественное произведение пессимизма. Самый удавшийся, самый прекрасный, наиболѣе соблазнявшій другихъ къ жизни народъ, греки, которымъ всѣ завидовали, — какъ, и имъ нужна была трагедія?»

Такъ спрашивалъ себя Ницше въ своей замѣчательной книгѣ о происхожденіи трагедій.

И вотъ этотъ вопросъ о греческомъ пессимизмѣ, о власти ихъ думъ, о власти ихъ воли къ жизни надъ нами — пришелъ, когда я смотрѣлъ «Царя Эдипа», поставленнаго Рейнгардтомъ, изображеннаго Моисси.

То, отчего содрогался наивный художникъ, нѣжный мечтатель, любящій загадки, эллининъ, присутствуя на представленіи трагедій, то же передалось намъ.

Но Рейнгардтъ, передавая Софокла намъ, зрителямъ, живущимъ двѣ тысячи триста слишкомъ лѣтъ спустя со дня перваго появленія Эдипа передъ народомъ, Рейнгардтъ пошелъ какъ разъ не тѣмъ путемъ, который былъ кратчайшимъ между трагедіей Софокла и наивнымъ художникомъ зрителемъ греческаго амфитеатра.

Онъ не возстановлялъ архаизмовъ античной трагедій, онъ не развернулъ эллинскаго представленія въ незлинскомъ амфитеатрѣ.

Онъ передалъ на иной языкъ, онъ какъ бы гармонизировалъ чувствомъ Гофмансталия античную трагедію.

Онъ не только перевелъ на иной языкъ словъ, но перевелъ на иной языкъ чувствъ и на иной языкъ жестовъ — трагедію Софокла.

Рейнгардтъ, Гофмансталь и Моисси овладѣвали этимъ бушующимъ единствомъ аполлоновскаго и діонисовскаго началъ въ античной трагедіи.

Они, каждый для себя, каждый въ чертѣ своего искусства, пережили единственную прелесть трагедій и нашли ей выраженіе, бросившее насъ въ пучину, очищающую страсти, какъ полагалъ о трагедіи Аристотель.

Рейнгардтъ открылъ эту красоту, влияющую на насъ не въ нѣжныхъ линіяхъ, не въ сіяющихъ лучезарностью образахъ аполлоновскаго искусства, яснаго, наивнаго, убѣдительнаго своей красотой, а натискомъ мрачной бури страстей, волны которой разбиваютъ этотъ ледъ нашей невосприимчивости и доводятъ зрителя какъ бы до нѣкотораго экстаза.

Если бы онъ сохранилъ всю чистоту формъ Софокловой трагедіи съ ея хорами, прологомъ, эпизодіемъ и эксодами; если бы движенія актеровъ были лишь тѣ, которыя позволительны были для актеровъ, представлявшихъ на сценѣ эллинскихъ театровъ, и были они въ трагическихъ маскахъ и котурнахъ; если бы выходы и удаленія хора были изъ соответственныхъ входовъ оркестры; если бы Рейнгардтъ представилъ археологически вѣрный греческій театръ и если бы во всю эту литургическую стройность античнаго дѣйствія Рейнгардтъ вдохнулъ бы всю поэзію и музыку аполлоновскаго духа, — то онъ бы показалъ эллинскій театръ, показалъ трагедію Софокла какъ бы при солнечныхъ лучахъ, залитую ослѣпительнымъ блескомъ неба, моря, мрамора, какъ она была, какъ она представлялась имманентная греческой жизни. Но мы ужъ не тѣ. И если эти почти что двѣ съ половиной тысячи лѣтъ насъ — не бывшаго тогда еще народа — не оторвали, а вновь связали съ мечтой, идеаломъ и муками уже теперь угасшаго народа, то все же эти тысячи лѣтъ создали невозможность воспринимать, какъ древніе, по-эллини, ихъ красоту, «наивно погрузиться въ красоту призрака».

Ницше писалъ: «Въ діонисовскомъ дненрамбѣ чловѣкъ возбуждается до наивысшаго напряженія всѣхъ своихъ символическихъ способностей; онъ чувствуетъ и хочетъ выразить нѣчто еще никогда не испытанное... необходима вся символика тѣлесныхъ образовъ, не только символика рта, лица, слова, но еще полная мимика всего тѣла, мимика тан-

цевь, приводящая всѣ члены въ ритмическое движеніе».

Такова внутренняя, скрытая потенциальная энергія трагедіи, трагического дѣйствія.

Такъ это чувствуетъ въ трагедіи и Рейнгардтъ.

«Въ самой высокой радости слышится крикъ ужаса или тоскующій вопль о незамѣнимой утратѣ».

Такъ нерасчлененно живетъ въ чемъ-то единомъ, въ мірѣ, въ духѣ, въ трагедіи столь, казалось бы, взаимно противорѣчащее — и это могъ почувствовать эллининъ.

Вѣра въ жизнь, вѣра въ силы людей! Такое наслажденіе красотой жизни, такое наслажденіе величіемъ ея и вмѣстѣ недовѣріе къ титаническимъ силамъ природы; панической страхъ предъ Роккомъ; безжалостно царящая надъ всѣми познаніями Мойра — разодравшая, какъ коршунъ Прометея, нависающая проклятіемъ надъ родомъ Атридовъ, кидающая въ страданія мудраго, гордаго, сильного, стойкаго правдолюбца Эдипа.

Это все нужно было отлить въ монументальные образы, это все предстало современному зрителю. Но этого достигъ нѣмецкій режиссеръ не эллинскими средствами.

Ему было мало текста трагедіи. И чтобы заставить насъ, зрителей, увидѣть, услышать въ трагедіи то, что онъ чувствовалъ и испыталъ, ему, проникнувшему въ психологію массы, представилось единственно возможнымъ обратити духовные взоры зрителя въ глубь, въ сокровенный смыслъ трагедіи, воздѣйствуя на него внѣшними средствами.

Онъ какъ бы говорилъ: для того, чтобы пережить мрачное величіе и муку героя, царя Эдипа, намъ надобенъ мракъ. Прорѣзающіе этотъ мракъ голубые лучи, заливающіе то группы, то толпы людей, то одинокія фигуры, намъ нужны, чтобы почувствовать что-то болѣе главное, намъ нужны грубые звуки ударныхъ инструментовъ и мѣдныхъ трубъ, вопли, внѣшнее вульгарное, потрясающее нервы, и, на ряду съ этимъ, глубоко интимныя, человѣческія, всечеловѣческія чувства, что давалъ своей игрой Моисси.

Вотъ этотъ контрастъ и показалъ въ своей постановкѣ Рейнгардтъ. Эти два противоположныхъ, казалось бы, начала представленія онъ соединилъ.

Онъ уничтожилъ какъ бы ликующую красоту хоровъ и ввелъ толпу стариковъ, выкликающихъ или растягивающихъ слова въ унисонъ, онъ ввелъ огромную, затопляющую всю арену цирка толпу, вопящую, стонущую, онъ минутами заставлялъ какъ бы застынуть въ античный барельефъ живыя группы, или по огромной вздымающейся съ половины арены навѣрхъ черной лѣстницѣ дворца какъ бы бросалъ мечущіяся въ отчаяніи, ужасѣ и страхѣ груди тѣлъ и на фонѣ этого снованія и вопля, въ мгновенія замирающихъ движеній и голосовъ—такая ясная, простая, глубоко искренная, прерывающаяся лишь экстаическимъ паѳосомъ, вдохновенная игра Моисси.

Рейнгардтъ внѣшними эффектами вступающихъ мѣдныхъ трубъ или оканчивающихъ трагедію стонувъ, зывающихъ: «Эдипъ, Эдипъ!»—нагоняетъ жуть на зрителя. Зрителю страшно отъ всего совершающагося.

Когда вначалѣ зритель смотритъ на черную лѣстницу и черныя колонны дворца и вдругъ начинаетъ различать гдѣ-то за стрѣнами нарастающій вопль толпы, которая затѣмъ, воздѣвъ руки, врывается, какъ нѣкій потокъ и кидается къ ступенямъ, умоляя Эдипа помочь отъ охватившей городъ чумы — страшно.

Но много красоты. И содроганіе забывается.

Однако, думается, если бы въ своемъ распоряженіи Рейнгардтъ имѣлъ бы не Моисси, а хотя бы такой матеріалъ, какъ исполнительница Иокасты, Мэри Дитрихъ, то всѣ эти внѣшнія вліянія на зрителя не связались бы съ основнымъ сюжетомъ трагедіи и не ввели бы въ этотъ діонисійскій духъ ея, какъ этого хочетъ своей постановкой Рейнгардтъ.

Въ этомъ отношеніи характерно, что передъ моментомъ,

когда Эдипу становится ясно, что онъ абсолютно преступенъ, и въ моментъ, когда Иокаста дѣлаетъ отвратительныя мимическія и жестовыя движенія,—она страшна, она ужасна, она пугаетъ и до болѣзненности больно на нее смотрѣть. И весьма передается этимъ намѣреніе Рейнгардта сообщить зрителю этотъ ужасъ, этотъ страхъ, граничащій съ нежеланіемъ испытать его, страхъ, почерпнутый изъ трагической маски, изъ искаженного лица.

Но Мэри Дитрихъ не властвуетъ красотой паѳоса, она хрипло кричитъ или радостно зываетъ, но она не владѣетъ тайной Моисси.

Моисси — мудро спокойный Эдипъ перваго появленія, Моисси — гнѣвный Эдипъ въ сценахъ съ Тирезіемъ, Креономъ или пастухомъ и Моисси — Эдипъ съ проколотыми глазами, уходящій въ мракъ съ истрадавшимся лицомъ, съ простертыми руками, осудившій себя—это тотъ артистъ, который таинственно причащаетъ къ священнымъ основамъ искусства толпу.

И высоко несетъ имъ свѣточъ трагедіи надъ бушующими волнами внѣшнихъ эффектовъ Макса Рейнгардта, вводящихъ насъ, оторванныхъ отъ чистѣйшихъ созданій искусства, въ діонисійскій, подернутый такимъ безнадежнымъ пессимизмомъ, духъ трагедіи Софокла.

Вас. Сахновскій.



ГАСТРОЛИ ТРАГИКА Н. РОССОВА.

(Интернаціональный театр).

„Гамлетъ“, „Отелло“, „Разбойники“, „Кинъ“... Какой благородный репертуаръ! Какое разнообразіе трагическихъ типовъ! Какая многоцвѣтность творчества!

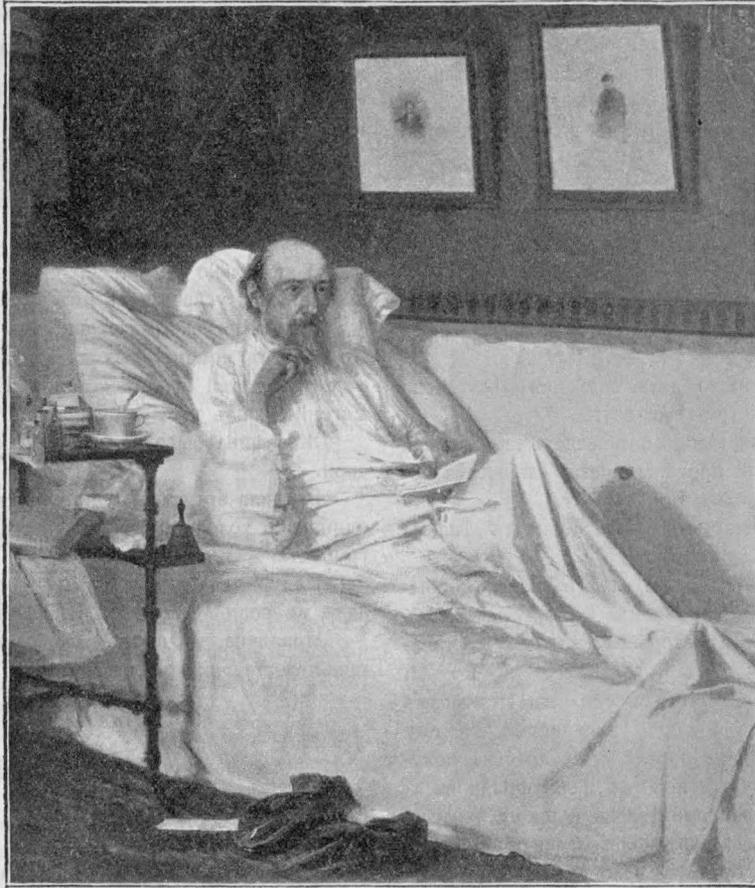
Такимъ же разнообразнымъ и многоцвѣтнымъ должно быть творчество артиста, взявшаго на себя тяжелый трудъ воплощенія на сценѣ столь благодарныхъ героическихъ „ликовъ“. Тѣмъ болѣе тяжелый и отвѣтственный, что одинъ ликъ не похожъ на другой, а въ предѣлахъ каждаго изъ перечисленныхъ сценическихъ образовъ нужно передать еще и могучую гамму человѣческихъ страстей, нужно отгнѣить множество тончайшихъ нюансовъ...

А можно все это сдѣлать только въ томъ случаѣ, когда артистъ не только воображаетъ себѣ извѣстный типъ согласно заданіямъ роли, но и переживаетъ его въ себѣ столь сильно, столь глубоко, что каждый моментъ переживанія становится на сценѣ доподлинной, второй жизнью.

Къ сожалѣнію, этой второй, ярко-отраженной жизни въ игрѣ г. Н. Россова мы не увидели, не почувствовали. Не было той страстной силы и глубокаго трагизма, которые потрясаютъ зрителя, заставляютъ его перевоплощаться черезъ артиста-художника въ изображаемое на сценѣ лицо. Увы!—Гамлетъ былъ подобенъ Кину, Отелло—Францу Моору. И не потому, чтобы у г. Россова не было таланта или, чтобы онъ не работалъ надъ ролью: нѣтъ, въ артистѣ несомнѣнно теплится искра Божья... А потому, что человѣкъ—Россовъ, измученный жизнью, изнервничавшійся, озлобленный долгой и тяжелой борьбой съ неудачами, пересиливаетъ артиста-творца, и за трагедіей Отелло или Кина все время настойчиво звучитъ личная драма Россова, драма, близкая по существу не героямъ Шекспира и Шиллера, а скорѣе „хмурымъ людямъ“ Чехова. Разныя плоскости, разныя высоты!..

Отсюда—затуманенный, слабый фонъ рисунка каждой роли; отсюда однообразная трактовка сценическаго образа, отсутствіе подъема, какая-то неуловимая тусклость и ненужная „ровность“ игры.

Провинціальная сцена оказала несомнѣнное, отрицательное вліяніе на г. Россова. Особенно сильно это сказывается на жестахъ и произношеніи артиста. Ритмъ жестовъ совершенно произвольный. Больно смотрѣть, какъ г. Россовъ вѣчно „обдергиваетъ“ и „разглаживаетъ“ свой костюмъ, какъ это было, напри- мѣръ, въ „Кинѣ“. Что касается дикціи и интонаціи, то онъ по-



И. Н. КРАМСКОЙ. — Портрет Некрасова.

строены чрезвычайно своеобразно: выкрики чередуются с моментами почти бормотанья, не слышного в театре... Или, может быть, очень плоха акустика Интернационального театра? Темь болѣе, тогда нужно было бы считаться с ней!..

Н. Россовъ игралъ съ труппой—заурядной и случайной по составу. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ „Гамлета“ и „Отелло“ участвующіе изображали нѣчто отъ „Вампуковой теоріи“. Въ „Кинѣ“ двѣ артистки характеризовали высшее лондонское общество при помощи хихиканья и волнообразныхъ движеній...

Нельзя выступать съ такой труппой на столичной сценѣ! Пора положить конецъ случайностямъ и художественному безпорядку „гастрольной системы“.

Въ общемъ скажемъ, что г. Н. Россовъ показался намъ не героемъ-трагикомъ, а скорѣе Освальдомъ изъ „Привидѣній“ Ибсена. Кромѣ того, на основаніи хорошо проведенныхъ массовыхъ сценъ въ „Кинѣ“, думаемъ, что изъ г. Россова вышелъ бы хорошій режиссеръ. Можетъ быть, артисту, столь чуткому къ истинно хорошему репертуару, слѣдовало направить свои усилія именно въ сторону режиссуры и завѣдыванія репертуаромъ.

Спартакъ.



„НАПОЛЕОНЪ И ЖОЗЕФИНА“ Пьеса г. Бара. (Интернациональный театр).

Комедія Бара принадлежитъ къ новому роду творчества, который слѣдовало бы назвать „комедія-пасквиль“.

Не считаясь съ исторической правдой, авторъ задался мыслью вскрыть отношенія Наполеона къ Жозефинѣ и по этой канвѣ вышли самые фантастическіе узоры.

Кто будетъ отрицать привязанность Наполеона къ Жозефинѣ, кто будетъ спорить, что Наполеонъ въ повседневной жизни могъ страдать, какъ обыкновенный человѣкъ?!

Но авторъ пошелъ дальше и сдѣлалъ Наполеона смѣшнымъ въ своей ревности и въ своихъ страданіяхъ.

Первое дѣйствіе застаётъ Наполеона нередь отправленіемъ въ Италію, куда онъ ѣдетъ по настоянію Жозефины и рѣшительно противъ своего желанія.

Во второмъ актѣ передъ нами уже не Наполеонъ, а венеціанскій мавръ.

Непріятель смялъ все лѣвое крыло французовъ, адъютанты и ординарцы умоляютъ Наполеона предпринять какіе-нибудь рѣшительные шаги для спасенія арміи, а Наполсонъ катается въ корчахъ по полу отъ ревности, подозрѣвая въ измѣнѣ Жозефину и не обращая ни малѣйшаго вниманія на то, что происходитъ на полѣ сраженія.

Третье дѣйствіе рисуетъ встрѣчу Наполеона съ Жозефиной въ Лоди, въ Италіи.

Въ ожиданіи мужа, Жозефина скучаетъ и заводитъ флиртъ съ однимъ изъ полковниковъ арміи Бонапарта.

Въ своемъ „кокетствѣ“ Жозефина заходитъ настолько далеко, что не стѣсняется въ комнатѣ, которая должна изображать парадную нріемную, раздѣваться до рубашки, какъ будто бы бѣдняжка не могла найти для этой церемоніи другого мѣста.

Въ четвертомъ актѣ Наполеонъ неожиданно охладѣваетъ къ Жозефинѣ; онъ грубо кричитъ на нее при всякомъ удобномъ и неудобномъ случаѣ.

Наполеонъ приглашаетъ артиста Тальма давать ему уроки хорошихъ манеръ, и смѣшной сценой обученія Наполеона красивымъ жестама и позамъ заканчивается пьеса.

* * *

Нѣмецкій авторъ довольно свободно распорядился французской исторіей.

По его замыслу, Наполеонъ послѣ свадьбы съ Жозефиной не хочетъ ѣхать въ Италію и дѣлаетъ это только по настоянію Жозефины, которая хочетъ видѣть его знаменитымъ,

Увы!—это не было так.

Бонапартъ былъ назначенъ командующимъ французской арміей въ Италіи 23 февраля 1796 года, а свадьба его съ Жозефиной состоялась 9 марта того же года.

Медовый мѣсяцъ Наполеона, какъ гласитъ исторія, длился ровно два дня. Наполеонъ уже спѣшилъ въ Италію.

Очевидно, г. Баръ поймалъ Бонапарта въ этотъ крохотный промежутокъ времени.

Непонятенъ замыселъ автора.

Если онъ хотѣлъ показать трагедію чувства Наполеона, то онъ не достигъ цѣли и сдѣлалъ только начало, да и то очень вульгарно и неглубоко.

Безумно влюбленный и страдающій Наполеонъ, неизвѣстно по какимъ причинамъ, проявляетъ по отношенію къ Жозефинѣ полное охлажденіе въ IV актѣ!

Нелѣпа ревнивая сцена второго акта, еще нелѣпѣе сцена съ раздвѣніемъ Жозефины въ третьемъ актѣ.

Въ концѣ послѣдняго акта Наполеонъ ведетъ курьезный разговоръ съ Тальма, который при знакомствѣ держится болѣе гордо и независимо, чѣмъ самъ Бонапартъ.

Исторія говоритъ иное,—знакомство Наполеона съ Тальма относится къ временамъ болѣе раннимъ.

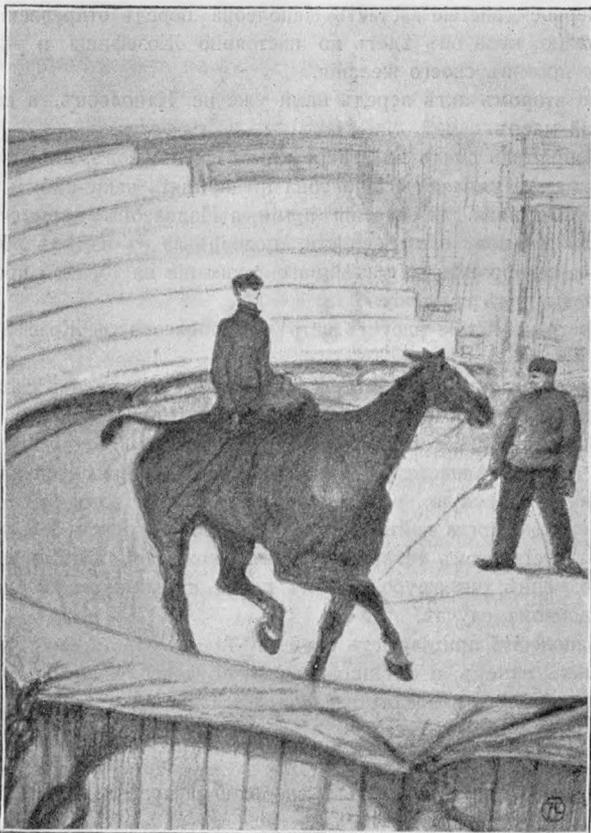
Наполеонъ подружился съ Тальма съ самаго начала пребыванія въ Парижѣ, съ 1794 года, при чемъ Тальма оказывалъ Наполеону, какъ говорятъ, даже нѣкоторыя услуги имущественнаго характера.

Наполеонъ любилъ сцену, артистовъ и усиленно посѣщалъ трагедію. Хотя у г. Бара Тальма гордо заявляетъ, что ему ничего не нужно, это не помѣшало впослѣдствіи артисту получить отъ Наполеона ежемѣсячную пенсію въ 2.000 франковъ.

Во всякомъ случаѣ, весьма сомнительно и ни на чемъ не основано предположеніе, что Наполеонъ пользовался обществомъ Тальма, только для того, чтобы брать у него уроки хорошихъ манеръ.

Поставлена и разыграна пьеса была очень недурно.

Къ сожалѣнію, г. Слоновъ съ перваго же акта взявшій слишкомъ высокій стиль, еще болѣе этимъ утрировалъ тѣ смѣшныя черты характера Наполеона, которыя приписалъ ему Баръ.



ТУЛУЗЪ-ЛОТРЕКЪ. — Въ циркѣ.

Наполеонъ Слонова—нервный, раздражительный субъектъ, гнѣвающійся изъ-за всякихъ пустяковъ, бѣгающій быстрыми нервными шагами по комнатамъ.

Бытописатели эпохи перваго консула рисуютъ его другимъ,—мягкимъ и болѣе спокойнымъ во внѣшнихъ проявленіяхъ своего чувства, а походку Наполеона называютъ медленной и размеренной.

Наполеонъ никогда не былъ грубымъ, а особенно съ Жозефиной, поэтому сцена IV акта въ толкованіи г. Слонова не совсѣмъ удачна.

Внѣшняя доброта Наполеона, по свидѣтельству историковъ была не только внѣшней, она составляла часть цѣлаго ряда принциповъ, усвоенныхъ имъ у семейнаго очага.

Г-жа Борская была слишкомъ юной Жозефиной. Красавица Креолка въ моментъ выхода замужъ за Бонапарта имѣла 32 года и двухъ дѣтей отъ Александра Богарне, изъ которыхъ сыну Евгению шелъ уже семнадцатый годъ.

Жозефина была интересна и кокетлива въ исполненіи Борской.

Вредила артисткѣ однотонность игры: Жозефина оставалась одинаково холодной какъ къ ласкамъ Наполеона, такъ и къ его грубости.

Недурную фигуру стараго слуги „маленькаго капрала“ сдѣлалъ въ роли Мустаха г. Шахаловъ.

Прилична, въ предѣлахъ возможнаго для случайнаго спектакля, постановка режиссера Н. К. Ленскаго.

Ал. Н. Вознесенскій.



„ЖИВОЙ ТРУПЪ“ ВЪ ТЕАТРѢ КОРША

(постановка г. Гардина).

Геростраты свойственны каждой средѣ; богата ими и среда артистическая.

Мѣстная извѣстность, провинціальныя лавры удовлетворяютъ не на долго.

Какъ цвѣты къ живительному солнцу, такъ и актерская братія инстинктивно тянется къ Москвѣ. И если кардинальскую шапку получаютъ въ Римѣ, то къ конклаву „именъ“ приобщаются въ Москвѣ.

Отсюда извѣчная тяга провинціи—талантливой и безталанной; тяга понятная, а, главное, неизбѣжная.

Чѣмъ и какъ заявить о своемъ правѣ на признаніе избалованной, требовательной и скептически настроенной столичной публики? Всепообѣждающимъ талантомъ?

Но мало ихъ въ послѣднее время.

Въ самомъ дѣлѣ, чѣмъ, какъ не безумнымъ желаніемъ прославиться во чтобы то ни стало, можно объяснить постановку г. Гардинымъ „Живого трупа“ въ театрѣ Корша.

Дерзновеніе надо имѣть большое, чтобы пренебречь или забыть о Камергерскомъ переулкѣ. Но о немъ не забыли, имъ не пренебрегли, и дерзновеніе потеряло свой поэтической обликъ. Ничего оригинальнаго, яркаго въ исполненіи, убожество инсценировки, пустынный до жути зрительный залъ...

Все это легко было бы предвидѣть, не владѣй г. Гардинымъ очевидная мысль: вернувшись въ Царевококшайскъ говорить гордо о томъ, какъ онъ и Станиславскій знакомили Москву съ „Живымъ трупомъ“.

А, можетъ быть, весь этотъ инцидентъ имѣетъ болѣе простое объясненіе?

Человѣкъ, очевидно, предприимчивый, г. Гардинъ учелъ то обстоятельство, что ставился „Живой трупъ“ только въ недоступномъ Художественномъ театрѣ; и отправился на „актерскую биржу“. Бродила тамъ унылая, оставшаяся за бортомъ, меньшая актерская братія.

Кликнулъ кличъ и труппа готова.

Окрылились надежды, засверкали усталые глаза, въ чаяніи радостныхъ перспективъ.

Если такъ, то это грустно и только грустно. Цвѣты отцвѣли, не успѣвши расцвѣсть.

М. В. Орловъ.



„ПАРИЖСКАЯ ЖИЗНЬ“.

Оперетта Оффенбаха.

Подъ режиссерством Монахова въ театрѣ „Эрмитажъ“ начала функционировать опереточная труппа, спектакли которой продолжатся все лѣто. Для открытія сезона была поставлена оперетта Оффенбаха „Парижская жизнь“.

Почему та жизнь, которую публика наблюдала на сценѣ должна называться парижской — это секретъ Полишинеля. Вѣроятно потому, что всѣ парижанки теперь съ легкой руки Габриель (перчаточница) поютъ нѣмецкіе куплеты: „mein Vater ist ein Schneider“, а всѣ сапожники въ Парижѣ называются Фрицами.

Qui pro quo, которыми по либретто „должно“ изобилуютъ пребываніе супруговъ Гондремаркъ въ Парижѣ, такъ нелѣпы и плоски, что мыслимы гдѣ угодно, но только не въ Парижѣ.

Парижскіе горничныя, лакеи, сапожники и перчаточницы — являющіеся главными дѣйствующими лицами оперетты, такъ скучны, однообразны, не остроумны, а главное, не изящны что вырости они могли лишь на остзейской почвѣ.

Что касается музыкальной части оперетты, то, намъ кажется, ея не было...

Ни одного яркаго мотива, красиваго дуэта, соло.

Изъ исполнителей на первомъ мѣстѣ, конечно, Монаховъ (сапожникъ Фрицъ). Прекрасная игра, масса юмора, недурныя голосовыя средства, и обидная, а главное совершенно ненужная для такого артиста наклонность къ шаржу.

Хорошъ Вавичъ; правда, голосъ его какъ будто потускилъ, но мы склонны приписать это досадное обстоятельство скорѣе антимузыкальности оперетты, чѣмъ злему воздействию времени.

Г. Тумашеву, артисту отнюдь не дурному, слѣдовало бы подумать о гримѣ, не только внѣшнемъ, но и внутреннемъ (passez moi le m6t): напоминалъ онъ не шведскаго барона, а гомельскаго банкира.

Изъ женскаго персонала упомянемъ г-жъ Никитину (Габриель) и Васильеву (Полина). Первая очень мило спѣла пресловутыя куплеты „mein Vater ist ein Schneider“.

Г-жа Васильева обладаетъ небольшимъ, но очень приятнымъ голосомъ; масса женственности и изящества въ игрѣ.

Общій ансамбль посредствененъ. Постановка тщательная.

Съ Монаховымъ, какъ режиссеромъ, Москва встрѣчается впервые. Дѣлать какой нибудь опредѣленный выводъ по первой постановкѣ, конечно, нельзя.

Констатировать можно лишь отсутствіе въ труппѣ крупныхъ величинъ. Но ясно видна рука опытнаго режиссера.

М. В. Орловъ.



Выставка Отдѣла содѣйствія устройству фабричныхъ и деревенскихъ театровъ при М. О. И. Р. Т. О.

Устроенная въ Медвѣдниковской гимназій и, къ сожалѣнію, длившаяся всего лишь нѣсколько дней выставка отдѣла фабричныхъ и деревенскихъ театровъ дала, несмотря на тѣсноту помѣщенія, довольно богатый и крайне интересный матеріалъ. Это молодое, очень у насъ въ Россіи разбросанное и не налаженное дѣло находится, конечно, лишь въ первыхъ стадіяхъ своего развитія, но тѣмъ большая честь и заслуга организаторамъ, сумѣвшимъ, все-таки, дать довольно полную картину всей организаціи.

Привлекаетъ, прежде всего, чисто матеріальная сторона дѣла, то-есть, тѣ шаги, которые предприняты, въ сторону удешевленія постановки вообще, что для деревенскихъ и фабричныхъ театровъ является, конечно, самымъ существеннымъ вопросомъ. На выставкѣ цѣлый уголокъ занятъ образцами костюмовъ, сдѣланныхъ подѣ



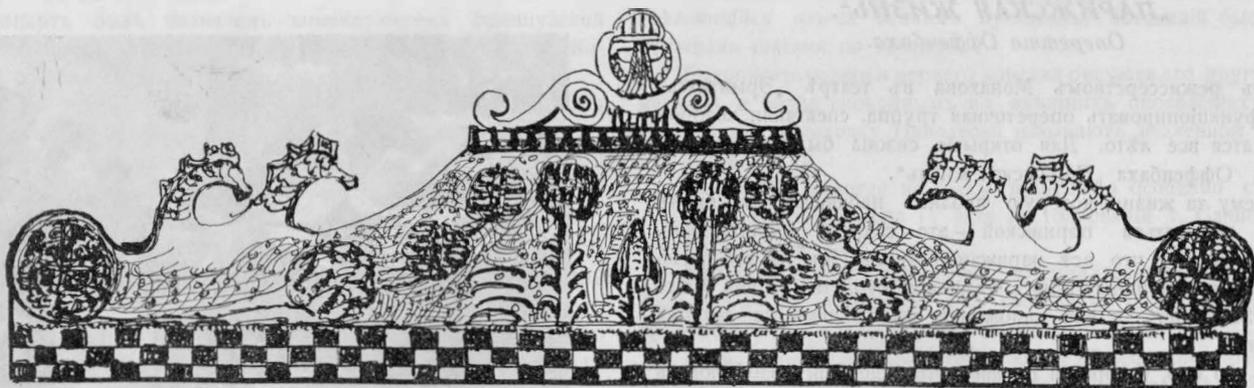
ТУЛУЗЬ-ЛОТРЕКЪ. — Въ Мулен-Ружъ.

парчу, мѣха, атласъ изъ колленкора, холста, фольги, войлока; такимъ образомъ, какой-нибудь пышный боярскій костюмъ изъ „Бориса Годунова“, съ великолѣпными желтыми сапогами подѣ дубленую кожу обходится не болѣе 3—4 руб. и т. д. Всѣ костюмы исполнены крестьянами подѣ руководствомъ режиссеровъ отдѣла. Вообще, колленкоръ и анилиновыя краски, образцы которыхъ выставлены тутъ же, являются незамѣнимымъ матеріаломъ при дешевыхъ постановкахъ. Интересны также декорации изъ цвѣтной бумаги и того же все замѣняющаго колленкора: пейзажъ получается необыкновенно рельефный, выпуклый и четкій. Многіе эскизы декораций сдѣланы такими большими художниками, какъ Полѣновъ, Билибинъ, Васнецовъ. Богатая коллекція фотографическихъ снимковъ даетъ ясное представленіе о томъ, какъ живо, интересно и художественно исполняются нѣкоторыя пьесы, на деревенскихъ и фабричныхъ сценахъ. Въ особенности хороши, напримѣръ, постановка пьесы „Отъ нея всѣ качества“, Л. Н. Толстого въ Телятникахъ у Черткова и постановка Н. В. Скородумова „Борисъ Годуновъ“ въ селѣ Бурмакинѣ (Ярославской губерніи). Есть сценки, разыгранныя прямо на открытомъ воздухѣ, на фонѣ березокъ, и кустовъ. Здѣсь фигуры крестьянъ великолѣпно сливаются съ пейзажемъ и производятъ не меньшее впечатлѣніе, чѣмъ мистерія Обераммергау на фонѣ горъ.

Литература по исторіи народнаго театра, вообще, довольно полно представлена коллекціями изданій и брошюръ, принадлежащихъ товарищу предсѣдателя общества Н. В. Скородумову.

Въ общемъ, выставка является благимъ починомъ и позволяетъ надѣяться, что нужное и важное дѣло не заглохнетъ, а проложитъ себѣ въ будущемъ широкій и твердый путь.

О. К—ая.



АРХИТЕКТУРА, ВАЯНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

И. Н. КРАМСКОЙ.

25 марта текущего года минуло двадцать пять лѣтъ со дня смерти Ивана Николаевича Крамского, художника, сыгравшаго видную роль въ исторіи русскаго искусства.

Крамской родился въ 1837 году, въ уѣздномъ городкѣ Воронежской губерніи, Острогжскѣ, въ семьѣ острогжскаго мѣщанина Николая Седоровича Крамского.

Отецъ будущаго художника служилъ столоначальникомъ въ городской думѣ на жалованіи десять рублей въ мѣсяць. Были однако доходы, по тому времени значительные, рублей пятьдесятъ въ мѣсяць, давашіе возможность семьѣ Крамскихъ существовать болѣе или менѣе сносно.

Когда Крамскому исполнилось 10 лѣтъ, онъ былъ опредѣленъ въ уѣздное училище и черезъ три года окончилъ въ немъ курсъ первымъ ученикомъ, награжденный похвальнымъ листомъ за отличные успѣхи по всѣмъ предметамъ.

Дальше уѣзднаго училища Крамской, къ великому своему огорченію, не пошелъ: смерть отца помѣшала ему поступить въ гимназію. Съ этимъ обстоятельствомъ Крамской никогда не могъ помириться, сожалья, что ему не удалось получить серьезнаго образованія, каковымъ, по его мнѣнію, долженъ былъ обладать художникъ.

Свое огорченіе по этому поводу, уже во время своей художественной дѣятельности онъ высказывалъ въ письмѣ къ одному изъ своихъ друзей: „я всегда, съ ранней юности съ завистью взиралъ на людей науки, а теперь зависть хотя и улеглась съ лѣтами, но уваженіе и любовь къ наукѣ остались, какъ сожалѣніе о чемъ-то окончательно утраченномъ“.

Четырнадцать лѣтъ Крамской, по желанію матери и старшаго брата, былъ водворенъ въ качествѣ писца на службу въ канцелярію городской думы.

Свободное время онъ отдавалъ рисованію и чтенію. Черезъ годъ Крамскому удалось упросить старшихъ, дать ему возможность посвятить себя живописи. Его желаніе удовлетворили, отдавъ въ ученье къ нѣкому иконописцу въ свой губернской городъ Воронежъ. Тамъ его однако ждали занятія, имѣвшія весьма отдаленныя отношенія къ искусству: онъ долженъ былъ растирать краски, носить обѣды на работы и вообще оказывать различныя услуги, какъ своему патрону, такъ и мастерамъ.

Все это, естественно, заставило Крамского отказаться отъ дальнѣйшаго пребыванія въ „ученьѣ“ у иконописца. Кстати представилась возможность поступить ретушеромъ къ одному заѣзжему фотографу. Работа у фотографа была трудная и неблагодарная, но раздумывать и выбирать не приходилось, и Крамской провелъ у него три года, послѣ чего перемѣнилъ мѣсто, поступивъ ретушеромъ же въ петербургскую фотографію Александровскаго.

Въ Петербургѣ Крамской познакомился съ ученикомъ академіи Литовченко и подъ его руководствомъ сталъ готовиться къ поступленію въ академію, о чемъ мечталъ какъ о высшемъ счастьѣ. Въ 1857 году двадцатилѣтній Крамской вступилъ въ число учениковъ академіи, но вскорѣ же увидѣлъ, что мечты его были весьма далеки отъ дѣйствительности. Въмѣсто живого слова и свободного духа искусства, въ стѣнахъ высшаго художественнаго училища царилъ мертвая рутина навѣяннаго западомъ псевдоклассицизма. Изъ писемъ Крамского видно, каково было впечатлѣніе, произведенное на него академіей.

Такъ уже въ 1874 году говорилъ онъ въ письмѣ къ Рѣпину: „Помню я мечты юности объ академіи, о художникахъ; какъ все это было хорошо! Мальчишка и щеночекъ, я инстинктомъ чувствовалъ, какъ бы слѣдовало учиться и какъ слѣдуетъ учить... Но дѣйствительность не дала возможности развиваться правильно, и я, увядая, росъ и учился. Чему? вы знаете; дѣлалъ что-то съ проснью, ощупью“.

Однако Крамской быстро совершенствовался въ рисункѣ и техническихъ приемахъ и считался однимъ изъ лучшихъ учениковъ академіи. Въ 1863 году произошло извѣстное событіе, послужившее до нѣкоторой степени началомъ переворота въ русскомъ искусствѣ.

Группа кончавшихъ курсъ учениковъ отказалась работать на заданную совѣтомъ тему, для соисканія золотыхъ медалей. Во главѣ этой группы стоялъ Крамской.

Академическая рутина, давно уже возбуждавшая духъ протеста въ наиболѣе чуткихъ и отзывчивыхъ къ явленіямъ общественной жизни ученикахъ, сдѣлалась наконецъ для нихъ невыносимой. Молодыхъ художниковъ интересовали задачи болѣе широкія, болѣе близкія къ идеаламъ, царившимъ въ то время въ литературѣ и обществѣ.

На смѣну академическимъ композиціямъ начали появляться произведенія Перова, Якобія и другихъ жанристовъ, съ сюжетами изъ народнаго быта. Это было тогда ново, имѣло успѣхъ въ прессѣ и обществѣ, соотвѣтствующимъ образомъ настроенныхъ.

Быть „мелкаго“ люда, чиновниковъ, мастеровыхъ, крестьянъ — сталъ источникомъ вдохновенія молодыхъ художниковъ протестантовъ.

Крамской находилъ, что живописное произведеніе должно быть реалистично и заключать въ себѣ извѣстную идею, не въ ущербъ, однако, формѣ и техникѣ, чему онъ придавалъ также очень большое значеніе.

Передвижники, явившіеся преемниками и продолжателями дѣла Крамского и его единомышленниковъ, въ послѣдствіи переусердствовали, принеся въ жертву лапотному реализму самое искусство живописи и низведя свои произведенія на низкую ступень дешевыхъ разсказовъ,

протоколовъ и анекдотовъ, до которыхъ такъ падка массовая, плохо разбирающаяся въ искусствѣ публика.

По выходѣ Крамского изъ академіи, имъ была организована „артель“, члены которой и составили потомъ ядро товарищества передвижныхъ выставокъ. Среди „артельщиковъ“ были Перовъ, Ге, Шишкинъ и др.: къ нимъ вскорѣ присоединились и московскіе художники, Прянишниковъ, Саврасовъ, Мясоѣдовъ, принимавшій самое дѣятельное участіе въ организациі новаго товарищества и оказавшій ему немаловажныя услуги, и др.

Первыя же выставки передвижниковъ имѣли большой успѣхъ.

Въ дѣлахъ этого товарищества Крамской до самой смерти принималъ живѣйшее участіе.

Работоспособность и энергія его были по истинѣ достойны удивленія. Всегда занятый своими картинами и заказами, которые были ему необходимы для добыванія средствъ къ существованію большой семьи, онъ еще находилъ возможность работать въ качествѣ организатора выставокъ, заниматься дѣлами товарищества и писать по вопросамъ искусства.

На выставкахъ передвижниковъ перебивали всѣ произведенія Крамского: „Майская ночь“, „Христосъ въ пустынь“, „Неутѣшное горе“, „Неизвѣстная“ и много другихъ картинъ и портретовъ.

Наибольшее напряженіе творческихъ силъ, художникъ проявилъ въ картинѣ своей „Христосъ въ пустынь“. Онъ посѣтилъ Чуфуть-Кале, дѣлалъ тамъ этюды и изучалъ мѣстность, отвѣчавшую его задачѣ. Побывалъ также въ заграничныхъ галлерейхъ, знакомясь съ произведеніями, относящимися къ жизни Христа.

На выставкѣ картина имѣла большой успѣхъ и возбудила много толковъ. Самъ Крамской писалъ послѣ выставки художнику Васильеву: „Я былъ свидѣтелемъ такого впечатлѣнія, которое можетъ удовлетворить самага гордаго и самолюбиваго человѣка. Однимъ словомъ, результировать сверхъ моего ожиданія“.

Картина „Неутѣшное горе“, была написана Крамскимъ за три года до смерти. Самъ Крамской высказался объ этомъ своемъ произведеніи такъ: „Я въ данномъ случаѣ хотѣлъ только служить искусству. Если картина никому не будетъ нужна теперь, она не лишняя въ школѣ русской живописи вообще. Это не самообольщеніе, потому что я искренно сочувствовалъ материнскому, я искалъ долго чистой формы и остановился наконецъ на этой формѣ, потому, что болѣе двухъ лѣтъ эта форма не возбуждала во мнѣ критики“.

Крамскимъ написанъ цѣлый рядъ портретовъ, большинство изъ нихъ заказныхъ. Мечтой художника было создать циклъ картинъ изъ жизни Христа, но онъ не успѣлъ этого сдѣлать.

Духовныя силы его не покидали, но здоровье стало слабѣть: онъ могъ работать лишь съ большими усиліями. Грудная жаба, развившаяся у него, заставляла его страдать.

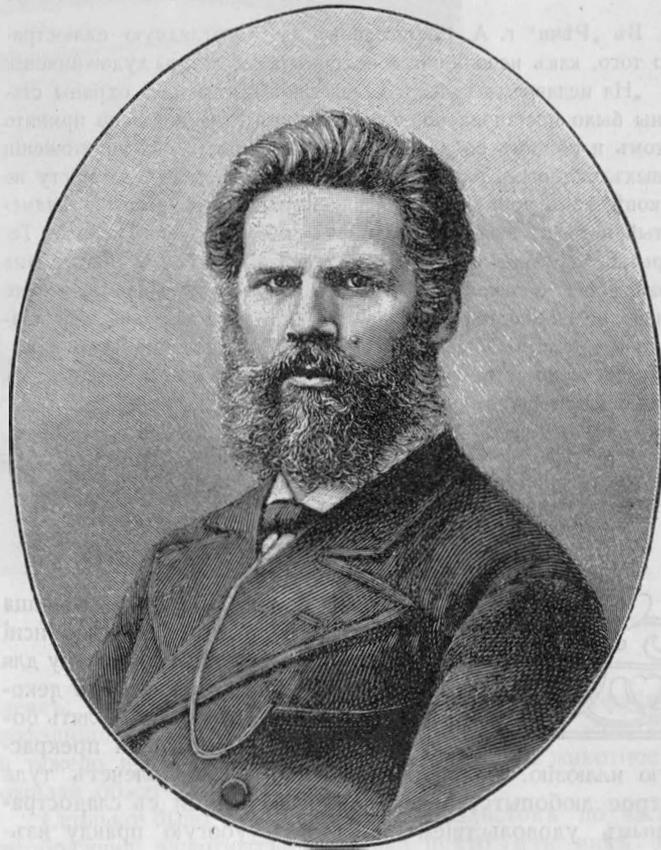
25 марта 1887 года Крамской умеръ за работой, когда писалъ портретъ д-ра Рауфуса.

Такіе люди, какъ Крамской, являются яркими показателями того, какія силы таятся въ широкихъ и темныхъ массахъ народа русскаго, почти лишеннаго возможности выдѣлять своихъ высокоодаренныхъ представителей, въ силу ненормальныхъ жизненныхъ условий, тяжелой борьбы за существованіе и отсутствію образованія. Только великими усиліями, благодаря своей желѣзной энергіи, люди, подобные Крамскому, появляются на аренѣ общественной дѣятельности.

Крамской былъ истиннымъ сыномъ своей родины (не съ точки зрѣнія современныхъ „націоналистовъ“, разумѣется) и ей отдавалъ всѣ свои силы.

Онъ обладалъ не только талантомъ художника, но и организаторскими способностями, умѣніемъ возбудить

КЪ 25-ЛѢТІЮ СО ДНЯ СМЕРТИ.



И. Н. Крамской.

энергію, охоту къ работѣ и вѣру въ идеалы, въ окружающіхъ.

Какъ художникъ, Крамской занималъ значительное мѣсто среди своихъ современниковъ.

Онъ прекрасно владѣлъ рисункомъ и техникой и никогда не останавливался передъ трудностью той или иной задачи. Можно упрекнуть его портреты въ излишней сухости, но ему приходилось работать при слишкомъ неблагоприятныхъ условіяхъ, да и прежняя его профессія ретушера могла нѣсколько отразиться на его художественныхъ произведеніяхъ.

Колоритъ его не былъ блестящимъ, такъ же какъ и у другихъ его современниковъ, напр. у Перова, но въ то время художники и не слишкомъ интересовались сложными колористическими задачами.

Крамской былъ продуктивенъ: художественное наслѣдство, имъ оставленное, весьма значительно. Большинство его картинъ хорошо извѣстны публикѣ, такъ какъ наиболѣе значительныя изъ нихъ находятся въ Третьяковской галлерей.

Среди представителей искусства и въ обществѣ память о Крамскомъ должна сохраниться, какъ о стойкомъ энергичномъ дѣятелѣ, достойномъ полнаго уваженія.

Д. Варапаевъ.



ПЛОДЫ ВСЕРОССИЙСКАГО СЪѢЗДА ХУДОЖНИКОВЪ.

Въ „Рѣчи“ г. А. Ростиславовъ даетъ наглядную иллюстрацію того, какъ исполняются постановленія съѣзда художниковъ:

„На недавнемъ съѣздѣ художниковъ отдѣломъ охраны старины было постановлено, между прочимъ (единогласно принято потомъ и общимъ собраніемъ), ходатайствовать объ уничтоженіи новыхъ нелѣпыхъ башенъ въ „восточномъ стилѣ“ на мосту въ Псковѣ, какъ уродующихъ исключительно прекрасный, знаменитый видъ на псковскій дѣтинецъ и соборъ св. Троицы. Теперь изъ замѣтки въ мѣстной псковской газетѣ А. Лихтермана (докладчика о псковской старинѣ на съѣздѣ) узнаемъ, что не только не снимаются башенныя украшенія, а заказаны уже аналогичныя новыя. Обывательскіе вкусы обыкновенно идутъ вразрѣзъ съ художественными, но должны же все-таки считаться съ компетенціей такихъ учреждений, какъ съѣзды“.



ТУЛУЗЬ-ЛОТРЕКЪ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО.

КАКЪ различна роль театральнаго зрѣлища въ русской и французской живописи! Наши художники идутъ на сцену для того, чтобы приносить ей свои декоративные дары, чтобы углублять богатствомъ своей фантазіи ея прекрасную иллюзію. Французскихъ живописцевъ влечетъ туда острое любопытство насмѣшника, который съ сладострастнымъ удовольствіемъ обнажаетъ убогую правду изъ-подъ грима иллюзіи.

Они являются туда съ отточеннымъ, какъ игла карандашемъ, усаживаются за кулисами и изучаютъ то, чего не видитъ зритель—зрѣлище жизни, сѣрую драму каждаго дня, укрывшуюся за величавой маской Мельпомены.

Домье, Дега, Форэнъ и Тулузь-Лотрекъ — вотъ наиболѣе яркіе представители этого своеобразнаго сатири-

ческаго подхода къ театру. Геніальный Домье иронизировалъ надъ современными героями классической трагедіи; Дега и Форэнъ, слѣдуя примѣру Галеви (написавшаго извѣстный романъ „Famille Cardinal“), изучаютъ закулисный бытъ балета. Тулузь-Лотрекъ спустился ниже ихъ, избравъ объектомъ своей любви и ироніи жизнь цирка и café-concert'a.

Творчеству послѣдняго, со дня смерти котораго исполнилось десять лѣтъ, я и хочу посвятить эту замѣтку; произведенія Тулузь-Лотрека по духу своему такъ близки нашей современности, а его талантъ возноситъ его надъ многими изъ нынѣ живущихъ мастеровъ. Правда, этому таланту не дано было доцвѣсть до конца: обреченный съ дѣтства художникъ погибъ на пол-пути. Но и то, что онъ успѣлъ оставить намъ — дѣлаетъ его бессмертнымъ...

Въ жизни художниковъ бываютъ странныя противорѣчія. Борисовъ-Мусатовъ, воспѣвшій въ краскахъ поэзію „Дворянскихъ гнѣздъ“, былъ сыномъ желѣзнодорожнаго рабочаго. Анри де-Тулузь-Лотрекъ, опустившійся на „дно“ театральнаго Парижа и самъ сгорѣвшій въ его геенѣ, происходилъ изъ очень знатной и странной семьи. И тотъ, и другой въ физическомъ смыслѣ были полукалѣками, но оба посвятили всю свою живопись женщинѣ. Однако, какъ непохожа нѣжная дѣвушка-греза Мусатова на порочную и простонародную героиню Тулузь-Лотрека!

Но въ этомъ внѣшнемъ противорѣчьи Тулузь-Лотрековской жизни—какая-то внутренняя логика; это—вѣдьне его иронической судьбы. Сынъ богатаго *bon viveur'a*, страстнаго спортсмена, охотника и любителя женщинъ, Тулузь-Лотрекъ носилъ въ жилахъ своихъ ту же кровь, что была у отца. Но—уввы! Уже въ дѣтствѣ вслѣдствіе паденія остановился его ростъ, и онъ всю жизнь остался уродомъ, напоминавшимъ шутовъ Веласкеца — съ взрослымъ туловищемъ и ногами ребенка. Внѣшность гнома и жизнерадостная душа *bon viveur'a*—поистинѣ, то была злая иронія судьбы, трагедія цѣлой жизни! Какъ въ Арнольдѣ Крамерѣ, столкнулось въ лицѣ Тулузь-Лотрека жадное право на жизнь съ жестокимъ закономъ жизни

ВЫСТАВКА ОТДѢЛА СОДѢЙСТВІЯ УСТР. ФАБРИЧН. И ДЕРЕВЕНСК. ТЕАТРОВЪ.



Эскизы декораций изъ цветной бумаги и макеты для школьных постановокъ работы кружка по устройству дѣтскихъ праздниковъ при отдѣлѣ.



ТУЛУЗЬ-ЛОТРЕКЪ. — Въ циркъ.

карающимъ слабыхъ. Правда, надъ Тулузь-Лотрекомъ никто не смѣялся, какъ смѣялись надъ героемъ Гауптмана. Но... онъ любилъ лошадей, движеніе и спортъ—и былъ калѣкой; онъ любилъ „вѣчно-женственное“—и женщины смотрѣли на него сверху внизъ...

И онъ отомстилъ жизни своимъ искусствомъ, своимъ единственнымъ, но могучимъ оружіемъ—жаломъ сарказма. Онъ рѣшилъ принять жизнь такую, какова она есть, и обнаженіе правды стало павосомъ его творчества, сладострастіемъ его души.

И вотъ онъ сталъ завсегдатаемъ цирка, бара, кафэ-шантана, народного театра; дни проводилъ въ работѣ, вечера и ночи—среди зрѣлищъ, среди толпы. Въ циркѣ онъ изучалъ лошадей, наблюдалъ чужую удачу, мнилъ себя самого наѣздникомъ и спортсменомъ. Въ театрѣ, въ кабаре, въ подпольи „бара“ онъ видѣлъ женщинъ,—десятки, сотни женщинъ. Не жеманныхъ и надменныхъ обольстительницъ высшаго свѣта, а простыхъ и доступныхъ жрицъ толпы, щедро дарящихъ направо и налево улыбки глазъ и тѣла. И здѣсь, среди мишурныхъ чаръ, обманной роскоши и искусственного свѣта рамы онъ чувствовалъ себя счастливымъ и сильнымъ со своимъ зоркимъ карандашемъ. Вѣдь, тутъ—въ циркѣ и на сценѣ—никто не былъ дѣйствительно красивъ и силенъ: здѣсь былъ мѣръ притворства, какой-то вѣчный маскарадъ. И художникъ настолько вошелъ въ этотъ призрачный мѣръ, что даже у себя въ мастерской не могъ жить безъ бутафоріи: его столь былъ вѣчно заваленъ предметами театральнаго обихода...

Во всемъ, что сдѣлалъ Тулузь-Лотрекъ, какая-то жуткая смѣсь этой сценической искусственности съ уродливой наготою правды, мистики—съ карриатурой. Вотъ онъ идетъ въ циркъ; но его интересуетъ тамъ не представленіе, когда арена залита электричествомъ лампъ и электричествомъ жадныхъ взоровъ толпы, а то что незримо для публики. Вотъ дрожь отъ холода упражняются передъ выходомъ акробаты, и жутки и странны ихъ рабочіе мускулы, замаскированные въ мишурное трико. Вотъ балерина за кулисами—какія у нея толстыя, пролетарскія ноги и какъ странно, что мы, зрители не замѣтили этого среди фееріи балета! Вотъ на пустой аренѣ директоръ цирка длиннымъ хлыстомъ дрессируетъ лошадь, чтобы вечеромъ, на представленіи, она изумляла публику свободнымъ изяществомъ своихъ движеній. Пустынно и холодно въ циркѣ среди обнаженныхъ ска-

меекъ; господинъ директоръ не во фракѣ, а въ фуфайкѣ; наѣздница подняла воротникъ своей дешевой жакетки, и тяжело и мучительно ступаетъ „благородное животное“, ожидая обжеговъ хлыста...

Сколько было художниковъ, специалистовъ по части изображенія животныхъ, и однако никто изъ нихъ до Тулузь-Лотрека не додумался до этой жуткой и столь современной мысли—показать „проклятіе звѣря“, порабощеннаго человѣкомъ. Красивый, гордый конь со смѣлой лебединой шеей, котораго такъ любили Делакруа и Жерико и Гюисъ—кому онъ нуженъ теперь, въ эпоху автомобилей, трамваевъ и велосипедовъ? Быть можетъ—на ипподромѣ, какъ орудіе азарта и наживы или на аренѣ цирка, въ плюшевой клѣткѣ, откуда нѣтъ пролета на волю и гдѣ люди сдѣлали его скоморохомъ, шутомъ. Но не только въ лошади—даже въ собакѣ умѣетъ выявить Тулузь-Лотрекъ этотъ человѣческой шутковскій элементъ, и есть что-то надрывное въ его цирковыхъ пуделяхъ, похожихъ на клоуновъ.

А вотъ и сама толпа, для которой паясничаютъ люди, и лошади, и собаки—„Une loge dans une music-hall“. Съ какой психологической остротой рисуетъ передъ нами художникъ этихъ зрителей—парижанъ, ищущихъ въ театральномъ зрѣлищѣ лишь возбужденіе нервовъ, которое съ такимъ же успѣхомъ находятъ они въ созерцаніи неудачнаго полета воздухоплавателя или торжествующей надъ преступникомъ гильотины. И я не знаю, въ чемъ явлено больше животнаго—въ тулузь-лотрековской лошади или тулузь-лотрековскомъ зрителѣ.

Таковы наблюденія Тулузь-Лотрека изъ области цирка; эти мимолетные рисунки и акварели останутся вѣчными памятниками нашей культуры наравнѣ съ „Братьями Земганно“ Гонкуровъ, „Четырьмя Бѣсами“ Германа Банга и „Гуттаперчевымъ мальчикомъ“ Григоровича...

Не меньшій интересъ представляютъ серіи произведеній, посвященныхъ Тулузь-Лотрекомъ театру: это цѣлая саркастическая лѣтопись парижской театральной жизни, иконографія главныхъ ея дѣятелей. Тутъ и Сара Бернаръ, и Моннэ Сюли, и Антуанъ, и Иветта Гильберъ, и цѣлый сонмъ „маленькихъ“ пѣвицъ и танцовщицъ. Какъ и слѣдуетъ ожидать, именно, послѣдняя категорія привлекаетъ Тулузь-Лотрека больше всего: классической Французской Комедіи онъ посвятилъ лишь одну литографію „Femmes Savantes“—злую сатиру на сатиру Мольера и

ея теперешних исполнителей. Большинство же его произведений рисуют перед нами героинь *téatres des quartiers*, „Moulin Rouge“ и кабаре Брюана. Весь Монмартр с его жгучей и порочной атмосферой, в которой распускаются ядовитые „Цветы зла“, сконцентрированы в этих эскизных рисунках. Слегка намеченные несколькими нервными касаниями карандаша или черными сгущениями туши, они кажутся какой-то лихорадочной стенографией этой бѣсовской монмартрской ритмики, этих извращенных мельканій города.

Художник садится у самой сцены или эстрады и зарисовывает пѣвицъ и танцовщицъ такими, какими онѣ рисуются при близкомъ свѣтѣ рампы—этомъ предательскомъ, колдующемъ свѣтѣ, который такъ красиво преобразуетъ издалека и такъ безжалостно подчеркиваетъ и заостряетъ черты голода и страданій на лицахъ артистовъ. Какъ зловѣщи они эти лотрековскіе женскіе лики, мертвые маски съ ихъ провалами глазъ и кровавой змѣйкой устъ и всѣмъ этимъ наивнымъ и чрезмѣрнымъ гримомъ! Какъ страшны ихъ руки, источенныя далеко не аристократической худобой или ихъ ноги въ черныхъ ажурныхъ чулкахъ, безстыдно взнесенныя въ угоду толпѣ съ такой явной тенденціей, что онѣ вызываютъ скорѣе эмоціи жалости, чѣмъ сладострастія!

Вообще, несмотря на остроту лотрековскихъ сюжетовъ, чары чувственности чужды его таланту—слишкомъ много холодного анализа было въ его душѣ, слишкомъ беспощаденъ и зорокъ былъ его глазъ. Достаточно сравнить женщинъ Бердслея, эти кружевные призраки утонченной эротики съ кошмарными видѣніями Тулузь-Лотрека—чтобы понять его раздвоенную, отравленную правдой душу. Каждый вечеръ тянуло его въ „искусственный рай“ кафэ-шантана или цирка, гдѣ онъ искалъ забвенія отъ своей личной драмы, но, увы,—вмѣсто чаемого опьяненія, лишь новую острую горечь уносилъ онъ оттуда...

И вотъ онъ спустился еще ниже, съ подмостковъ сцены на сцену мостовой, за кулисы публичнаго дома—туда, гдѣ протитуированное искусство открыто уступаетъ мѣсто искусству проституціи. Продуктами этого послѣдняго нисхожденія явилась серія его литографій „Elles“, рисующая бытъ тѣхъ безликихъ существъ, чье имя легионъ, и замѣчательная картина „Прогулка Гулсо“. *La goule*, эта простонародная Венера—излюбленный женскій образъ Тулузь-Лотрека: она вдохновляетъ его, какъ Фрина—Праксителя. И вотъ она передъ нами подъ руку съ сестрами—дряблая блондинка съ отвислыми грудями и маской красной смерти на лицѣ, отталкивающая и манящая своими смертными, пагубными чарами. Поистиннѣ, сумѣлъ прозрѣть художникъ *le beau dans l'homme*, какъ этого требовалъ Бодлэръ отъ художника нашего времени. Эти три лотрековскія чудовищныя граціи глубоко реальны, какъ типы и въ то же время мистичны, какъ символы. Это—геніальное воплощеніе нашей городской, „демократической“ эротики.

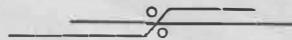
Да, я не обмолвился—Лотрекъ здѣсь геніаленъ.

Но былъ положенъ предѣлъ его генію. Слишкомъ глубоко и дерзостно заглянулъ онъ въ тайники городского веселья. И это не могло пройти ему даромъ. Городъ выдвинулъ противъ него самое ужасное оружіе свое, уже сгубившее Верленъ—алкоголь. Вѣдь, такъ тонка была грань между пассивнымъ созерцаемъ монмартрской вакханаліи и соучастіемъ въ ней. И художникъ перешагнулъ эту грань.

Какъ часто мечталъ Тулузь-Лотрекъ о поѣздкѣ въ Испанію и Японію, гдѣ талантъ его достигъ бы своего расцвѣта. Но вотъ начался внутренній кризисъ и друзья помѣстили его въ больницу для нервно-больныхъ, подѣ Парижемъ, называвшуюся—по ироніи судьбы—„Мадри-

домъ“. Но вскорѣ художникъ снова вернулся въ Парижъ и снова втянулся въ его лихорадочный, огненный вихрь, и снова упалъ на его угарное дно—и тамъ кончилась, сулившая такія возможности, „жизнь человѣка“.

Я. Тугендхольдъ.



КОНЦЕРТЪ МЕЙЧИКА И МОГИЛЕВСКАГО.

Состоявшійся во вторникъ 3 апрѣля въ залѣ Синодальнаго училища третій историческій сонатный вечеръ Мейчика и Могилевскаго прошелъ, какъ всегда, съ крупнымъ художественнымъ успѣхомъ. Программа состояла изъ Шумана, Брамса и Франка. Блестящая техника и тонкость исполненія, сказавшіяся въ особенности при исполненіи сонаты Брамса глубоко захватили слушателей. Вообще „историческіе“ вечера, имѣющіе помимо художественнаго значенія и педагогически-образовательное, начинаютъ пользоваться прочными симпатіями московской публики.



ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Милостивый Государь,

Господинъ Редакторъ!

Покорнѣйше просимъ напечатать въ ближайшемъ номерѣ Вашего уважаемаго журнала нижеслѣдующее письмо:

Прочитавъ въ № 23 Вашего уважаемаго журнала наши фамиліи въ составѣ труппы Д. И. Басманова на предстоящій зимній сезонъ въ Одессѣ, спѣшимъ исправить эту ошибку, такъ какъ съ г. Басмановымъ мы разошлись и остались опять у Н. Н. Синельникова на зимній сезонъ въ Харьковѣ, лѣтній—въ Екатеринбургѣ.

Съ совершеннымъ почтеніемъ

Е. Яниковская.
В. Версановъ.



ХРОНИКА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

— Въ будущемъ сезонѣ композиторъ С. В. Рахманиновъ продиржируетъ десятью спектаклями въ Большомъ театрѣ въ Москвѣ и десятью—въ Маринскомъ театрѣ въ Петербургѣ.

— Выдача абонементныхъ билетовъ по талонамъ на 5-й и 6-й абонементы будетъ производиться въ кассѣ Большого театра 10 апрѣля.

Больше тысячи человѣкъ изъ записавшихся удовлетворено не будетъ.

— Репертуаръ будущаго сезона окончательно опредѣлился.

Абонементныхъ спектаклей будетъ десять.

Въ каждомъ изъ абонементовъ пойдутъ оперы: «Хованщина» (съ Шалапинымъ), «Скупой рыцарь», «Франческа д'Рамини» (съ Баклановымъ), «Лоэнгринъ» (съ Собиновымъ), «Пиковая дама», «Жизнь за Царя», «Русланъ и Людмила», «Садко», «Снѣгурочка», «Карменъ», «Евгеній Онѣгинъ».

«Карменъ» пойдеть въ новыхъ декорацияхъ.

Въ репертуаръ внѣабонементныхъ спектаклей, кромѣ оперъ, идущихъ въ абонементѣ, вошли: «Фаустъ», «Травиата», «Золотой Пѣтушокъ», «Тангейзеръ», «Миньонъ», «Золото Рейна», «Гибель боговъ», «Валькирія», и «Зигфридъ».

— Артистка А. В. Нежданова получила отъ дирекціи парижской «Большой оперы» приглашеніе выступить тамъ 29 апрѣля и 1 мая въ «Риголетто».

БАЛЕТЪ.

— Изъ всѣхъ балетныхъ труппъ, гастролировавшихъ въ Западной Европѣ и въ Америкѣ, наступающимъ лѣтомъ будутъ функционировать только двѣ: А. П. Павловой и С. П. Дягилева.

Говорят о поѣздкѣ части московскаго бадета по Сибири.
— Въ число преподавателей балетной школы назначена артистка В. И. Мосолова.

— Возвратившаяся изъ Америки артистка Осипова рассказываетъ, что импрессарио труппы г. Рабиновъ, не уплативъ артистамъ, сбѣжалъ изъ Америки въ Лондонъ.

По словамъ г-жи Осиповой, интересъ къ русскому балету въ Америкѣ совсѣмъ упалъ.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

— Изъ состава труппы выбываетъ режиссеръ Броневскій.

Прослужилъ онъ въ Маломъ театрѣ только одинъ сезонъ. Имъ были поставлены «Пиръ жизни» Пшибышевскаго и «На полпути» Пинеро.

Покидаетъ труппу и артистъ И. А. Рыжовъ, прослужившій на казенной сценѣ 30 лѣтъ.

— Въ репертуаръ театра на будущій сезонъ включена пьеса въ 3-хъ дѣйствіяхъ «Листопадъ» поручика Екатеринославскаго полка И. Истомина.

Пьеса Ю. Бѣляева «Поповна» принята къ постановкѣ и пойдетъ въ началѣ будущаго сезона.

ОПЕРА ЗИМИНА.

— Выѣхали въ концертное турнэ артисты г-жа Друзякина, П. Пикокъ и Донецъ, балерина Табаченко и концертмейстеръ Ѳедоровъ.

Концерты состоятся въ Саратовѣ, Пензѣ, Сызрани, Симбирскѣ, Казани, Нижнемъ-Новгородѣ и Рязани.

Сборъ поступить въ пользу общества, вносящаго плату за право ученія дѣтей недостаточныхъ служащихъ Московско-Казанской ж. д.

— На представленіи «Бориса Годунова» артистъ Лебедевъ, пѣвшій партію Отрепьева во время прыжка чрезъ окно въ «Сценѣ въ корчмѣ», зацѣпился ногой за подоконникъ и упалъ, ударившись лбомъ о мечъ, который держалъ въ рукахъ.

Пораненія, полученныя имъ, оказались не значительными и послѣ перевязки онъ окончилъ спектакль.

— Будущій сезонъ начнется съ 15 сентября.

Составъ труппы опредѣлился.

С о п р а н о: Алексѣевцева, Гусева, Друзякина, Закревская, Ивони, Истомина, Люце, Михайлова, Садкевичъ, Свицкая, Степанова, Турчанинова, Цвѣткова, Яковлева.

— М е ц ц о - с о п р а н о: Беренсъ, Бѣльская, Ершова, Лежень, Николаева, Нечаева, Остроградская, Петрова-Званцова, Покровская, Ростовцева, Эраарская.

Т е н о р а: Благовѣщенскій, Балашевъ, Волгинъ, Ламаевъ, Зиновьевъ, Каржевинъ, Кольцовъ, Лебедевъ, Неумѣвичъ, Платоновъ, Пикокъ, Скуба.

Б а р и т о н ы: Бочаровъ, Вишневскій, Диковъ, Лубинскій, Минѣевъ, Томашевскій, Уховъ, Хохловъ, Чугуновъ, Шиловецъ.

Б а с ы: Березнеговскій, Галецкій, Донецъ, Осиповъ, Петровъ, Серѣженко, Сибирякъ, Сперанскій, Трубинъ, Шувановъ.

Режиссерская часть сосредоточена въ рукахъ П. С. Оленина. Кромѣ него режиссируетъ А. В. Ивановскій.

Дирижеры: Плотниковъ и Палицынъ.

Хормейстеры М. Куперъ и Златинъ.

ТЕАТРЪ ЭРМИТАЖЪ.

— Въ зимнемъ театрѣ «Эрмитажъ» начались спектакли опереточной труппы подъ управленіемъ Н. Ф. Монахова.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

— 27 марта исполнилась годовщина со дня смерти артистки М. Г. Савицкой.

— На могилѣ покойной въ Новодѣвичьемъ монастырѣ отслужена была въ присутствіи всей труппы Художественнаго театра панихида.

— Отпуски артистамъ даются до 15 августа.

— Къ 1 августа вызываются только исполнители главныхъ ролей пьесы Ибсена «Перъ-Гинтъ», которой откроется сезонъ будущаго года.

Постановка этой пьесы поручена К. А. Марджанову.

ТУРНЭ „ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ“.

— Инициаторъ «Летучей Мыши» г. Баліевъ уѣзжаетъ въ турнэ по провинціи съ труппой, составленной изъ молодежи Художественнаго театра, принимавшей участіе въ исполнительныхъ собраніяхъ кабарэ.

«Вечера Летучей Мыши» состоятся въ Кіевѣ, Харьковѣ, Ростовѣ-на-Дону, Екатеринославѣ, Екатеринодарѣ, Тифлисѣ, Баку и Кисловодскѣ.

ОБЩАЯ ХРОНИКА.

— Въ драматической студіи Ѳ. Коммисаржевскаго кончили въ этомъ году курсы четыре ученика: двое мужчинъ и двѣ женщины. Всѣ они приняты въ труппу театра К. Незлобина на зимній сезонъ.

— Абонементные вторники для учащихся въ Императорскихъ московскихъ театрахъ будутъ функционировать и въ будущемъ сезонѣ.

— Сезонъ будущаго года въ московскихъ Императорскихъ театрахъ откроется 22 августа.

— Циркъ Никитина закончилъ сезонъ съ валовымъ сборомъ въ 270,000 рублей. Чистый доходъ незначителенъ.

— На концертѣ Собинова въ пользу голодающихъ обнаружены были фальшивые билеты. Поддѣлку отличили по шрифтамъ. Билеты эти продавали барышники, изъ которыхъ одинъ арестованъ.

— Театральная цензура за послѣднее время не разрѣшила къ представленію на малороссійскомъ языкѣ нѣсколько пьесъ. Тѣ же пьесы были разрѣшены какъ переводныя съ русскаго языка.

Саратовъ. Саратовское музыкальное училище преобразовывается въ консерваторію.

Варшава. Въ оперномъ правительственномъ театрѣ во время благотворительнаго спектакля съ галлерей въ партеръ брошено было много пузырьковъ съ ѣдкой жидкостью и нѣсколько десятковъ тухлыхъ яицъ.

По всему театру распространился нестерпимый запахъ.

Спектакль былъ прерванъ.

Арестованъ 1 челоѣкъ. Послѣ антракта театральнй залъ былъ провентилированъ, и спектакль продолжался.

СКОРБНЫЙ ЛИСТОКЪ.

† Н. К. Пимоненко.

Скончавшійся въ Кіевѣ академикъ живописи Н. К. Пимоненко родился 9 марта 1862 г. Въ 1880 году Н. К. поступилъ въ академію художествъ. Въ 1883 г. былъ награжденъ двумя серебряными медалями за рисунокъ и этюдъ съ натуры, а въ 1884 г.—большой серебряной медалью за этюдъ. Вслѣдствіе болѣзни, онъ вынужденъ былъ затѣмъ оставить Петербургъ и уѣхать на югъ.

Первая картина Н. К.,—«Галерка» была приобрѣтена И. Н. Терещенко. До 1893 г. картины покойнаго художника появлялись на академическихъ выставкахъ, откуда академія приобрѣла три его картины: „Художники“ въ 1887 г., „Гаданье“ въ 1888 г. и „Сваты“ въ 1892 г. Картина „Гаданье“ находится теперь въ музеѣ Александра III. Съ 1893 г. Н. К. Пимоненко участвуетъ на выставкахъ товарищества передвижныхъ выставокъ. Въ 1904 г. ему присуждено званіе академика. Въ 1908 г. музей Александра III приобрѣлъ его картину „Земляки“. Картины Н. К. Пимоненко появлялись и на заграничныхъ выставкахъ. Въ 1909 г. онъ былъ избранъ въ члены французскаго общества „Union Internationale des Beaux Arts et des Lettres“.

† А. М. Читау.

24 марта на Смоленскомъ кладбищѣ опустили въ могилу прахъ скончавшейся наканунѣ бывшей артистки Императорской труппы А. М. Читау (Огаревой). На выносъ тѣла въ часовню Мариинской больницы собрались представители артистическаго и литературнаго міра столицы: заслуженныя артистки Императорскихъ театровъ В. В. Стрѣльская и В. А. Мичурина, И. А. Стравинская, бывший режиссеръ Александринскаго театра М. К. Коваленко (Николаевъ), Р. Б. Аполонскій, І. В. Тартковъ, А. Л. Загаровъ, А. Е. Осокинъ, М. В. Дальскій, П. Н. Шаповаленко, драматурги: В. А. Рышковъ, Л. Н. Урванцевъ П. П. Гнѣдичъ и др.

На гробъ покойной А. М. Читау возложено было нѣсколько вѣнковъ, въ томъ числѣ отъ Императорской спб. драматической труппы, отъ Императорскаго театральнаго училища, отъ родныхъ и др.

† Габріэль Сундукянцъ.

Въ Тифлисѣ 88 лѣтъ отъ роду скончался одинъ изъ самыхъ популярныхъ армянскихъ писателей Габріэль Сундукянцъ. Литературное имя создала ему комедія „Хатабала“ (переполохъ), посвященная, главнымъ образомъ, изображенію царившихъ среди армянъ восточныхъ нравовъ. Одна изъ его комедій „Пепо“, полная юмора и движенія, въ 70-годахъ предполагалась, между прочимъ, по настоянію А. Н. Островскаго, къ постановкѣ въ Москвѣ на русскомъ языкѣ.

Русскимъ читателямъ Сундукянцъ извѣстенъ по переводамъ Ю. Веселовскаго и Александра Цатурьяна.

ПЕТЕРБУРГЪ.

— 28 марта въ первомъ дамскомъ художественномъ кружкѣ состоялось интересное сообщеніе С. Г. Рыбакова о татарскихъ и башкирскихъ пѣсняхъ. На основаніи собраннаго лекторомъ обширнаго матеріала онъ далъ характеристику пѣсеннаго творчества той и другой народности, причемъ справедливо поставилъ пѣсенное творчество башкиръ выше. Пѣсни башкиръ своеобразны и красивы и, видимо, древнѣе, чѣмъ исполненныя пѣсни татаръ, на которыхъ замѣтно позднѣйшее вліяніе русской частушки.

Сообщеніе было обильно иллюстрировано превосходнымъ исполненіемъ пѣсенъ извѣстной пѣвицей М. В. Яновой. Другую часть пѣсенъ съ обычной музыкальностью исполнилъ А. П. Сандуленко.

— 29 марта въ новомъ залѣ на Петербургской сторонѣ состоялась въ пользу торгового школы товарищества преподавателей благотворительный спектакль. Труппою драматическихъ артистовъ прочтены были: комедія-шутка В. В. Билибина „Говорящій пѣмой“ и фарсъ И. И. Мясническаго—„Я умеръ“.

— 29 марта въ Казанскомъ соборѣ была отслужена, по инициативѣ товарищества передвижныхъ выставокъ, панихида по скончавшимся членамъ товарищества, выставившимъ въ продолженіе 40 лѣтъ свои художественныя произведенія. Со дня своего основанія товарищество потеряло 30 членовъ, въ томъ числѣ Н. Н. Ге, А. А. Киселева, М. К. Клодта, И. И. Крамского, А. И. Куинджи, И. И. Левитана, К. В. Лемоха, Г. Г. Мясоедова, Н. В. Неврева, В. Г. Перова, Н. К. Пимоненко, В. А. Сѣрова, И. И. Шишкина и Н. А. Ярошенко.

— Въ „Зимнемъ Буффѣ“ начались обычныя ежегодныя гастроли Роб. Адельгейма, съ прошлаго года устраивающаго турнѣ отдѣльно отъ брата, Раф. Адельгейма. Репертуаръ и на этотъ разъ все тотъ же: неизмѣнная „Казнь“ вначалѣ, затѣмъ „Отелло“, „Кинъ“, „Уриель Акоста“ и т. д. Труппа слабая выдѣлить можно одну только г-жу Черновскую, недурную Кеттъ и Дездемону.

— Въ „Палась-театрѣ“ возобновили „Дочь улицы“ и „Даму въ красномъ“. Въ обѣихъ опереттахъ, являющихся лучшими въ этомъ жанрѣ новинками сезона, по прежнему, блистаютъ отличными голосами г-жа Кавецкая и Брагинъ; веселая и изящная Пепита г-жа Зброжекъ-Пашковская.

— Въ Александринскомъ театрѣ въ пользу дѣтскаго пріюта при русскомъ театральномъ обществѣ была поставлена „внѣ сезона“ „Исторія одного увлеченія“ прошедшая съ большимъ матеріальнымъ успѣхомъ. Участвовали г-жа Савина, гг. Ходотовъ, К. Яковлевъ, г-жа Стравинская и др. Печать отмѣчаетъ необыкновенно яркое и сильное исполненіе г-жей Савиной роли Елены Александровны, одной изъ самыхъ выпуклыхъ сценическихъ созданий знаменитой артистки.

— Въ Александровскомъ театрѣ возобновлены „Огни Ивановой ночи“ Зудермана съ г-жей Тиме въ отвѣтственной роли Марики. Молодая артистка послѣ перваго акта вполне овладѣла ролью и дала красивый и оригинальный образъ дикарки, въ душѣ которой костры Ивановой ночи пробудили буйныя, молодая силы.

— Прошелъ съ выдающимся успѣхомъ бенефисъ талантливой и заслуженной артистки украинскаго театра А. П. Затыркевичъ въ комедіи М. Кропивницкаго „Зайды—голова“. Бенефициантка въ роли сварливой бабы Ганки дала очень яркій образъ украинской Кабанихи; въ дивертисментѣ артистка исполнила юмореску—разсказъ „благославить бабу Параську скоропостижно вмерты“. Театръ былъ переполненъ. Состоялось чтеніе при поднятомъ занавѣсѣ адресовъ отъ украинской молодежи и „Громады“. Г-жа Затыркевичъ получила массу цвѣточныхъ подношеній—М. К. Заньковецкая выступить еще только въ нѣсколькихъ спектакляхъ украинской труппы, между прочимъ, въ роли Олены, въ пьесѣ „Глытай, абожъ павукъ“.

Концертъ г-жъ Сахновской и Касаткиной.

— Состоялся одинъ изъ удачнѣйшихъ камерныхъ концертовъ сезона—А. В. Сахновской и Н. Л. Касаткиной. Программа была составлена изъ произведеній современныхъ и старинныхъ, русскихъ и иностранныхъ авторовъ. (Монтеверди. Глюкъ, Рамо, Бахъ и на ряду съ ними—Дебюсси, Регеръ, Скрябинъ и др.). Меццо—сопрано г-жи Сахновской—красивое густое, звучное. Манера пѣнія—стильная, обдуманно выдержанная, детали нюансировки—прекрасно разработаны. Успѣхъ выпалъ на долю произведеній Дебюсси, Ц. Франка (съ сопровожденіемъ органа) и Мусоргскаго. Пианистка Н. Л. Касаткина показала солидную техническую данность и безспорную музыкальность. Наилучше ей удалось прелюдія g-dur Рахманинова и этюды „La Nuit“ (Op. 31) Глазунова.

Концертъ Раи Лившицъ.

— Выступившая впервые публично въ прошломъ сезонѣ пианистка Рая Лившицъ выказала въ своемъ концертѣ 1-го апрѣля несомнѣнные успѣхи.

Ударъ сталъ звучнымъ и четкимъ, техника усовершенствовалась; чаруетъ подкупающая непосредственность и грація. „Des Abends“ Шумана, ноктюрнъ и вальсъ Шопена были пере-

даны красиво и съ сохраненіемъ характера каждой вещи, зато такія пьесы, какъ скерцо Шопена или венгерская рапсодія № 13 Листа юной пианисткѣ пока не по силамъ.

— 1-го апрѣля въ обществѣ любителей камерной музыки состоялось очередное музыкальное собраніе по слѣдующей программѣ: Бородинъ—1-й струнный квартетъ; Брамсъ—2-я виолончельная соната; Бородинъ—2-й струнный квартетъ.

— 3 апрѣля, въ залѣ Реформатскаго училища состоялось 3-е музыкальное собраніе общества вокальной музыки. Программа была составлена изъ произведеній Шумана: „Minnespiel“, „Spanisches Liederspiel“ (соло, дуэты, квартеты), 9 пѣсенъ изъ „Вильгема Мейстера“ Гете и 2 женскихъ тріо.

— 4-го апрѣля въ залѣ Павловой состоялся интересный спектакль, устроенный артистомъ П. С. Неволнымъ. Была поставлена популярная трехактная пьеса Ланге „Самсонъ и Далила“, съ участіемъ артистки О. М. Антоновой.

— Въ Маломъ залѣ Консерваторіи 8 апрѣля состоится концертъ малолѣтняго скрипача Юсифа Хейфеца, обратившаго на себя вниманіе въ послѣднее время своею виртуозностью.

— 8 и 9 апрѣля состоятся два вечера О. Э. Озаровской. Программа перваго вечера (въ залѣ Тенишевскаго училища), рассчитанная на учащихся, состоитъ изъ Пушкина, Ал. Толстого, Чехова, Теффи и др. Г-жи С. Полоцкая-Емцова (рояль) и М. Небольсина (пѣніе) исполняютъ произведенія Мусоргскаго, Баха и Глюка. Второй вечеръ, по новой программѣ, состоитъ въ залѣ Петровскаго коммерческаго училища.

— Въ Маломъ залѣ консерваторіи 13 апрѣля состоится концертъ юной пианистки Ирины Энери, при участіи симфоническаго оркестра графа А. Д. Шереметева, подъ управленіемъ Д. С. Бертье. Кромѣ пьесъ для одного фортепiano, концертанка исполнитъ съ оркестромъ концерты: Шумана (a-moll) и Шопена (f-moll).

— Въ театрѣ „Мозаика“ съ успѣхомъ идетъ миниатюрная драма г. Л. Василевскаго „Эдельвейсъ“. Обвѣянная поэтической грустью, она изображаетъ эпизодъ изъ жизни двухъ тоскующихъ душъ художника и его случайной телефонной собесѣдницы, неожиданно для него, заочно влюбившагося, оказавшейся кокеткой. Главная женская роль поручена г-жѣ Мосоловой.

— Окончательно выяснилось, что очередной археологическій съѣздъ, созываемый московскимъ археологическимъ обществомъ, состоится въ Псковѣ въ 1914 г. съ 22-го июня по 6-е августа. Псковъ избранъ мѣстомъ съѣзда потому, что онъ находится недалеко отъ Новгорода, гдѣ былъ послѣдній археологическій съѣздъ. Предполагается, что члены предстоящаго съѣзда сдѣлаютъ научную экскурсію въ Новгородъ для завершенія тѣхъ обзорнѣй, которыя не были закончены на предыдущемъ археологическомъ съѣздѣ.

— На годовомъ общемъ собраніи союза драматическихъ и музыкальныхъ писателей рѣшено устроить спектакль въ пользу „фонда вспомоществованія“ при союзѣ. Въ почетные члены союза избраны: Федотова, Садовская, Стрѣльская, Варламовъ и Давыдовъ.



ПРОВИНЦІЯ.

Одесскія письма. (Отъ нашего корреспондента).

Нашъ зимній драматическій сезонъ, открывшійся 15 сентября „Тремя сестрами“ А. П. Чехова, пришелъ къ концу. Драматическая труппа, директоромъ которой состоялъ Д. И. Басмановъ, сама по себѣ не можетъ быть признана особенно блестящей по составу, но среди многочисленныхъ ея представителей было нѣсколько прекрасныхъ, даже выдающихся, артистическихъ дарованій. Я уже писалъ о томъ, что драма расположилась въ небольшомъ Сибиряковскомъ театрѣ, лишенномъ всякихъ машинныхъ приспособленій и не располагающимъ даже хорошо устроенными свѣтовыми приборами. Для того, чтобы скудными средствами, находившимися въ распоряженіи антрепризы, создать что-нибудь красивое, оригинальное во внѣшней сторонѣ постановокъ, нужно было обладать неистощимымъ источникомъ остроумія и большимъ режиссерскимъ дарованіемъ. Именно этого не всегда хватало тому лицу, которое призвано было нести всю отвѣтственность главныхъ постановокъ— главному режиссеру г. Висковскому. Большая часть его постановокъ, начиная отъ „Трехъ сестеръ“, которыми какъ я сказала, открылся сезонъ, и кончая его же бенефиснымъ спектаклемъ „Чайка“ почти въ концѣ сезона, носила на себѣ печать слѣгого постражанія либо трафарету провинціальныхъ театровъ, либо, въ лучшемъ, конечно, случаѣ, Московскому Художественному театру. („Три сестры“). Въ общемъ чувствовалось отсутствіе самостоятельности, яркой индивидуальности, собственной художественной

физиономии, въ особенности въ такихъ постановкахъ гдѣ это больше всего было необходимо. Все же справедливость требуетъ отмѣтить, что г. Висковскому удалось поставить нѣсколько пьесъ не только болѣе или менѣе удачно, но даже красиво, тонко, со вкусомъ и находчивостью, старательно и съ большимъ вниманіемъ („Дитя любви“, „Панна Малишевска“, „Живой трупъ“ — послѣдняя пьеса была поставлена такъ, какъ того требовало уваженіе къ памяти Толстого).

Но за г. Висковскимъ всегда стоялъ умный и интеллигентный антрепренеръ г. Д. И. Басмановъ, который иногда самъ ставилъ пьесы. („У жизни въ лапахъ“, „Бѣшенныя деньги“, ком. „Маленькая шоколадница“). Кроме того, бенефисы ставились отдѣльными артистами, праздновавшими свои сценическія именины (г. Харламовъ—„Каинъ“, г. Булатовъ—„Карьера Наблюдкаго“, г. Боринъ—„Какъ поссорились Ив. Ивановичъ съ Ив. Никифоровичемъ“).

Чтобы покончить съ внѣшней стороной дѣла нужно упомянуть о художникѣ г. Дмитріевѣ, въ лицѣ котораго антреприза имѣла отличнаго декоратора. Не его вина, если нѣкоторыя декорации, сами по себѣ исполненныя хорошо, не оказывались подходящими для тѣхъ или другихъ пьесъ. Ярво, красочно нарисованы были г. Дмитріевскимъ декорации для „Лѣсныхъ тайнъ“, и, въ особенности, „Гіотонуваша Колокола“,—въ стилѣ этой дивной сказки.

Апсамбль труппы поддерживался на высотѣ благодаря участию такихъ артистовъ, какъ г. Харламовъ и г-жа Дарьяль.

Г. Харламовъ особенно удачно изображаетъ бурную и страстную натуру, живущую порывами и вспышками темперамента. За то лирическихъ красокъ у него мало. Кроме того, г. Харламовъ не всегда выдерживаетъ въ продолженіи всего вечера взятый тонъ, и потому игра его носитъ характеръ порывистый и неровный. Лучшими его ролями должно признать, пожалуй, роль Протасова („Живой трупъ“), учителя Фридмана („Богомъ избранные“), Крумбана („Самсонъ и Далила“).

Г-жа Дарьяль играетъ ровнѣе но не всегда умѣетъ вывить весь ходъ развитія психологіи героини, въ особенности когда въ судьбѣ послѣдней происходятъ рѣзкія перемены („Трильби“). Но яркій драматизмъ артистки и ея умѣние захватить зрителя глубокой искренностью и силой своихъ душевныхъ переживаній, испускаютъ нѣкоторые неудачные моменты ея игры. Оттого ея Эсфирь („За океаномъ“), ея Дина („Въ городѣ“), ея Трильби (въ которой она такъ женственно обаятельна), оставляя въ памяти зрителя никогда не забываемые образы, совершенно затмеваютъ неудачные образы Лидіи („Бѣшенныя деньги“) или Бетси („Плоды просвѣщенія“).

Г. Басмановъ отлично сдѣлалъ, оставивъ въ своей труппѣ на будущій сезонъ г-жу Дарьяль.

Кромѣ только что указанныхъ артистовъ, выдѣляются еще г. Булатовъ на амплуа резонеровъ. Это вдумчивый, толковый артистъ, который очень сознательно относится къ своей задачѣ. Нѣкоторая сухость рисунка, въ которую легко впадаетъ всякій резонеръ, свойственна также и г. Булатову; въ роли Телятѣва („Бѣшенныя деньги“) артистъ далъ много мягкости и красиво провелъ разочарованность героя. То же самое можно сказать и о Онуфріи („Дни нашей жизни“). Каренинъ („Живой трупъ“) былъ изображенъ имъ отчетливо и опредѣленно, какъ большинство ролей, но съ значительнымъ отгѣнкомъ сухости, доходившей до надменности. Значительно содѣйствовали художественному успѣху спектаклей представители комическихъ амплуа—г-жа Матророва и г. Боринъ. Первая неподражаемо изображала старуху и никогда почти не давала ни одного лишняго штриха. Все въ игрѣ этой опытной артистки было закончено цѣльно и проникнуто значительной степенью добродушія и юмора, свойственныхъ старческому возрасту.

Г. Боринъ, обладающій тѣми же качествами, не надѣленъ, однако, въ той же степени чувствомъ мѣры и сбивается иногда на шаржъ (Музыкантъ въ „За океаномъ“); тѣмъ не менѣе, онъ создалъ прекрасную галерею типовъ, среди которыхъ особенно памятенъ—Довгочунъ („Какъ Ив. Ивановичъ поссорился съ Ив. Никифоровичемъ“—бенефисъ артиста).

Исключительнымъ лирическимъ дарованіемъ надѣлена г-жа Мунтъ, въ игрѣ которой очень много мягкости, изящества, граціи и неуловимаго кокетства, зато моменты драматическаго подъема проходятъ блѣдно, безвѣтно. Оттого въ „Норѣ“ артистка хороша лишь въ началѣ, пока въ душѣ Норы не произошло еще переворота, когда еще не вспыхнулъ бунтъ женщины, заявляющей свои права на самостоятельность.

Наоборотъ въ роляхъ Колетъ („Хочу любить“), Сони („Преступленіе и Наказаніе“), Саши („Живой трупъ“) и Пани Малишевской—артистка прекрасна.

Много надеждъ возлагалось на г-жу Кварталову, которая должна была занять второе мѣсто въ женскомъ персоналѣ. Однако, игра этой артистки лишь въ рѣдкихъ случаяхъ становится вдохновенной, и почти всегда кажется блѣдной. Наибольше удачной ролью ея является Ирина въ „Трехъ сестрахъ“.

Г. Аркадѣ въ иногда умѣлъ развернуть передъ зрителемъ хорошо задуманный образъ и провести въ опредѣленныхъ

мягкихъ тонахъ (художникъ Феликсъ въ „Маленькой шоколадницѣ“, директоръ частной гимназіи Полѣнова въ „Частномъ дѣлѣ и др.), но часто впадалъ въ противоположную крайность (Князь Абрезковъ въ „Живой трупъ“ и др.).

Слѣдуетъ упомянуть еще о г-жѣ Кожевой (очень яркая и интересная Талбухина въ „Плодахъ просвѣщенія“, проникнутая простотой и свѣжимъ юморомъ Людмила въ „Цѣнь жизни“ или характерная сестра пани Малишевской), о г-жѣ Огинской (вполнѣ опытной и владѣющей сценой артисткѣ, играющей отчетливо, хотя и не захватывающе; о г-нѣ Нароковѣ (хорошій Вершининъ въ „Трехъ сестрахъ“, Майеръ въ „Самсонъ и Далила“), о гг. Налидовѣ, Трояковѣ и Зенкевичѣ, болѣе или менѣе успѣшно подвизавшихся на 2 и 3-ихъ роляхъ, также о г-жахъ Климовой и Струйской).

Переходя къ репертуару, я долженъ замѣтить, что у насъ не могъ онъ быть богаче, чѣмъ гдѣ-нибудь въ другомъ мѣстѣ, а извѣстно, что въ истекшемъ сезонѣ была общая жалоба всѣхъ антрепренеровъ на скудость репертуара. У насъ въ Одессѣ, кромѣ того, особенно считались со вкусами публики и притомъ не самой культурной ея части. Весьма характерно, что первое мѣсто въ сезонѣ заняла мелодрама Я. Гордина „За океаномъ“ (съ участіемъ г-жи Дарьяль), которая сдѣлала 26 полныхъ сборовъ. Вторымъ гвоздемъ сезона сдѣлался „Живой трупъ“ (25 представлений). Для третьей, по числу представлений, пьесы цифра ихъ сразу падаетъ до 8 („Трильби“,—ставилась исключительно общедоступниками и утренниками). За тѣмъ идутъ: „Лѣсныя тайны“—7, „Что иногда нужно женщинамъ“—7, комедія „Хочу любить“ и „Золотая клѣтка“ (которая была поставлена уже въ концѣ сезона и могла, очевидно, выдержать довольно большое число представлений)—по 5. По 4 раза даны были „Въ городѣ“, „Синяя птица“ (на послѣднее возлагалось много неоправдавшихся надеждъ и „Преступленіе и наказаніе“ (исключ. утр. и общедост.). Новыя пьесы, изъ коихъ одна въ Петербургѣ у Нелюбина пользовалась громаднымъ успѣхомъ—„Псиша“, а другая удостоилась чести перваго представленія въ Моск. Худож. театрѣ—„У жизни въ лапахъ“,—едва собрали публику въ 3 спектакляхъ. Столько же разъ поставлены были „На днѣ“ и „Плоды просвѣщенія (общедост. и утр.); еще меньшее число постановокъ выпало на долю прелестнаго „Краснаго кабачка“ Ю. Бѣляевъ, „Отъ ней всѣ качества“, „Трехъ сестеръ“, „Измѣны“, увидѣвшихъ свѣтъ рампъ лишь по 2 раза. „Нора“ же и „Власть тьмы“ и до втораго спектакля не дотянули.

Г. Басмановъ оставилъ за собою и на будущій сезонъ Сибиряковскій театръ, въ которомъ по прежнему дастъ драму. Таковы итоги сезона.

Нельзя обойти молчаніемъ гастроль японской артистки г-жи Ганако, посѣтившей Одессу вмѣстѣ съ своей небольшою труппой. Появленіе у насъ г-жи Ганако было нѣкоторымъ событіемъ не прошедшимъ незамѣтнымъ. Первая ея гастроль, совпавшая съ концомъ зимняго сезона (5 февраля), прошла при среднемъ сборѣ въ залѣ „Новаго театра“; но со второй недѣли поста ея пребываніе въ Одессѣ использовалъ предпринимчивый антрепренеръ и артистъ г. Черновъ, который пригласилъ японскую труппу въ свой театръ, кошуунственно именуемый имъ „Художественнымъ“ по модному теперь типу „Миниатюръ“ съ иллюзионемъ. Въ японскомъ искусствѣ, представленномъ труппой г-жи Ганако, много еще примитивнаго и наивнаго. Но въ игрѣ г-жи Ганако, которую называютъ японской Дузе, есть дѣйствительно артистическое вдохновеніе, неподдѣльная искренность, искусная напряженность, передающаяся зрителю. Своей маленькой фигуркой, порхающей съ изящной граціей по сценѣ, г-жа Ганако сильно оживляетъ сцену.

Странное впечатлѣніе производитъ голосъ артистки съ ея гортанными звуками, напоминающими щебетанье птички. Голосъ такъ оригиналенъ, что глубоко запечатлѣвается въ памяти, наравнѣ съ милымъ образомъ маленькой артистки.

Кромѣ драмы г. Басманова, въ теченіе всего сезона весьма удачно въ смыслѣ матеріальномъ подвизались въ Одессѣ три театра—„Театръ миниатюръ“, „Малый театръ“ и упомянутый „Художественный театръ“, веселая программа которыхъ повторялась не менѣе 3 разъ за вечеръ. О художественныхъ достоинствахъ этихъ „очаговъ“ искусства я говорить не стану, хотя и не отрицаю, что въ отдѣльныхъ случаяхъ выступали тамъ и талантливые артисты. Разумѣется, эти театры являлись опасными конкурентами не только для серьезной драмы въ Сибиряковскомъ, но и для оперы въ Городскомъ театрѣ, не мало отвлекая отъ послѣднихъ публику и содѣйствуя тѣмъ пониженію сборовъ.

I. Шл-изъ.

Липецкъ (Отъ нашего корреспондента).

Зимній театральнй сезонъ въ Липецкѣ очень бѣденъ. Это объясняется отсутствіемъ въ Липецкѣ настоящаго зимняго театра. Вся театральная жизнь зимою сосредоточена въ тѣсномъ и неудобномъ „Коммерческомъ Собраніи“.

Постоянной труппы зимою въ Липецкѣ нѣтъ. Въ текущемъ году старшины „Ком. Собр.“ вели переговоры относительно устройства въ послѣднемъ спектаклѣ съ драматической труппой В. В. Шелихова-Васильева, играющей въ Ельцѣ, въ „Новомъ театрѣ“,—но эти переговоры успѣхомъ не увѣнчались, такъ какъ старшины предлагали труппѣ мизерную плату—всего только 75 руб. за спектакль.

Отмѣчу наиболѣе выдающіяся событія липецкой театральной жизни за истекшій зимній сезонъ. Ихъ немного.

28-го декабря 1911 г. въ „Коммерческомъ Собраніи“ состоялся концертъ скрипача Якова Михновскаго, пѣвицы (сопрано) Е. А. Лапшиной и пианиста В. Арно.

Успѣхъ концерта средній.

Г-нъ Михновскій—скрипачъ хорошей школы, вполне владеющій скрипичной техникой, но, къ сожалѣнію, игра его дышитъ академическою сухостью и не оставляетъ въ душѣ слушателя почти никакого впечатлѣнія. Голосъ г-жи Лапшиной небольшой, пріятный на среднемъ регистрѣ, непріятно крикливый на верхнемъ, и этотъ голосъ портитъ неудовлетворительная, нечеткая дикція. Г-нъ Арно свою второстепенную роль провелъ прилично.

2-го февраля въ томъ же „Ком. Собр.“ состоялся гастрольный спектакль А. А. Арабельской, именующей себя „красавицей, получившей въ Петербургѣ первую премію за красоту“, и „создательницей новаго жанра“. Были исполнены одноактные пьески—миніатюры „Нимфа и Сатиръ“, „Бриллиантовое кольцо“, „Элексиръ факира“, „Месть испанки“, а также танцы: „Шанте-клеръ“, „Лабрадоръ“, „Черный вальсъ“ и др. Участвовали: А. А. Арабельская, Павловская, И. Ф. Улихъ и А. О. Улихъ. Всѣ гастролеры играли, въ общемъ, недурно и имѣли у неособенно взыскательной липецкой публики большой успѣхъ, успѣхъ, такъ сказать, художественный. Сборъ же былъ неважный—около 200 рублей.

Лечебный сезонъ на Липецкомъ курортѣ въ текущемъ году обѣщаетъ быть не совсѣмъ удачнымъ. Въ прошлые годы, задолго до открытія сезона, чуть не съ октября мѣсяца, въ контору курорта присылалось изъ разныхъ городовъ много требованій о высылкѣ путеводителей по курорту. Требования эти исходили отъ лицъ, собиравшихся пріѣхать на курортъ лечиться или просто отдохнуть. Теперь такихъ требованій въ конторѣ курорта, какъ слышно, почти нѣтъ. А это плохой признакъ.

Димуръ.

Ростовъ на-Дону. (Отъ нашего корреспондента).

На смѣну уѣхавшей въ Таганрогъ опереточной труппы М. С. Дальскаго, въ Ростовскомъ городск. театрѣ съ 26 марта начались гастрольные спектакли драматич. труппы П. В. Самойлова. Ростовская публика восторженно встрѣтила стараго знакомаца.

Время мало измѣнило даровитаго артиста, яркій и рѣдкій по красотѣ талантъ даетъ ему право называться однимъ изъ лучшихъ исполнителей ролей Глумова („На всякаго мудреца“), Незнамова („Безъ вины виноватые“), Фердинанда („Коварство и любовь“), и др.

Изъ состава труппы выдѣляются: г-жа Юрѣва давно извѣстная Ростову, гг. Стефановъ и Пельтцеръ. Иные спектакли проходятъ при переполненныхъ сборахъ.

Въ томъ же театрѣ 3 апрѣля состоится 6 гастрольныхъ спектаклей московскаго фарса во главѣ съ г. Сабуровымъ и г-жей Грановской.

Въ театрѣ Машонкина 26 марта состоялась открытіе оперныхъ спектаклей оперы Лохвицкаго. Для открытія была поставлена опера „Аида“. Сборъ былъ полный.

Изъ мужского персонала выдѣляется г. Этели Кронъ (басъ).

Изъ женскаго г-жа Черненко.

Безусловно хороши гастролеры г-жи В. Люце, Долина, гг. Бонаичъ, Максаковъ.

Прошли оперы: „Фаустъ“, „Аида“, „Демонъ“, „Евгеній Онѣгинъ“ (бенефисъ Бонаича). „Кармень“, „Тангейзеръ“, „Пиковая дама“.

Театръ Миниатюръ дирекціи Викторова и Лихтера продолжаетъ пользоваться симпатіями публики.

Но выборъ пьесъ оставляетъ желать много лучшаго.

Въ Нахичеванскомъ Городскомъ театрѣ подвизается Т-во армянск. драмат. артистовъ подъ управленіемъ г. Абельяна.

К. Р. Жуковъ.

Кременчугъ. (Отъ нашего корреспондента).

Великопостный сезонъ закончился у насъ гастролями въ народномъ домѣ К. О. Шорштейна при участіи М. А. Борисовой, а въ зимнемъ театрѣ гастролями „товарищества итальянской оперы миланскаго театра арт. труппы Кастелано“.

Спектакли К. О. Шорштейна—„Кинъ“, „Израиль“ и „Темное пятно“ были цѣльны и художественны, въ матеріальномъ отношеніи прошли слабо.

На гастрояхъ же „итальянской оперы миланскаго театра“ мы остановимся подробнѣе.

Трудно себѣ представить что-либо болѣе уродливое, болѣе безпардонное, выражаясь мягко, этихъ гастролей. Это какая-то какофонія сцены и искусства. Объ исполненіи лучше не говорить. Мѣстный любительскій кружокъ въ сотню разъ интереснѣе, тщательнѣе и любовиѣ ставилъ „Цыганскаго барона“. Но, вѣдь, то любители, а это гастролеры „миланскаго театра“. Мы не читали ихъ аттестатовъ, но присутствуя на гастрояхъ, можно съ увѣренностью сказать, что ихъ „миланскій театръ“ набранъ либо около Глухова либо возлѣ Бердичева. 15-го марта шелъ „Трубадуръ“, а 16-го „Кармень“. Это былъ сплошной шаржъ на оперы, и публика такъ хохотала (добрая публика!), какъ только смѣются на вечерахъ „юмористовъ“. Въ афишахъ стояло огромными буквами „хоръ“ и „оркестръ изъ 25 человекъ съ пианино“. Но „хоръ“, какъ оказалось, состоялъ изъ одной престарѣлой особы. Это фактъ, а не шутка. И когда въ 3-мъ актѣ „Кармень“ эта дама закашлялась, „хоръ“ совершенно смолкъ. Оркестръ былъ собранъ изъ мѣстныхъ траги-музыкантовъ, и „Кармень“ олицетворялъ собою кошачій концертъ въ мартѣ мѣсяцѣ. Нечего уже говорить о „собственныхъ декораціяхъ“, о „собственныхъ костюмахъ“ и т. д.

Ничего подобнаго намъ не приходилось наблюдать въ нашемъ городѣ.

Въ виду того, что „миланское товарищество“ поѣхало „коледить“ по Россіи, мы считаемъ не лишнимъ привести его составъ, дабы предупредить прочіе хохотала Россіи насчетъ нежелательныхъ гостей и произвольныхъ расходовъ: г-жи Довани, Мари, Марсана, Фриццери и гг. Де-Лука, Мучанико, Плукино, Фриццери.

Дирижеръ, окончившій миланскую консерваторію, бывшій дирижеръ театра Даль-Верме О. Манжили.

Публика была введена въ заблужденіе рекламой, и сборъ былъ хорошъ, о чемъ мы очень жалеемъ.

Въ прошломъ году гастролы Акимова помѣшали солидному и добросовѣстному товариществу Медвѣдева; въ этомъ году миланскіе трансформаторы опернаго искусства снова поднесли пилюлю.

9-го и 10-го марта состоялись гастролы Пасхаловой.

11-го въ пользу голодающихъ въ народномъ домѣ былъ устроенъ духовный концертъ соединенными мѣстными церковными хорами, прошедшій съ громаднымъ успѣхомъ и стянувшій все духовенство уѣзда.

Astris.

Елисаветградъ. (Отъ нашего корреспондента).

13 марта у насъ закончились гастролы мѣстнаго уроженца артиста К. Н. Шорштейна. Гастролы сопровождался громаднымъ художественнымъ успѣхомъ. Гастролировавшая на 5-ой недѣлѣ г-жа Пасхалова „заболѣла“ и уѣхала. Теперь у насъ гастролируетъ при пустомъ театрѣ евр.-нѣмецкая труппа Я. Ш. Гузика.

Въ непродолжительномъ времени состоится, наконецъ уже полгода анонсируемый концертъ знаменитаго скрипача Ярослава Коціана.

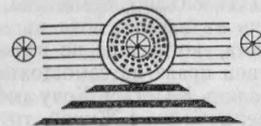
Нынѣшній весенній сезонъ вообще проходитъ очень сѣро, но равнодушіе публики вполне оправдывается качествомъ приносимыхъ ей „гастролеровъ“. Единственнымъ свѣтлымъ лучемъ былъ концертъ симфоническаго оркестра г. Ахшарумова. Концертъ сопровождался небывалымъ для Елисаветграда художественнымъ и матеріальнымъ успѣхомъ.

Дирекція проектируемаго „театра миниатюръ“ рѣшила отложить открытіе театра до августа, ввиду того, что помѣщеніе не будетъ готово къ условленному сроку (начало апрѣля).

Скверъ, въ которомъ находился сгорѣвшій осенью прошлаго года лѣтній театръ ар. Сановичемъ, опять перешелъ въ руки прежняго арендатора Е. В. Элькинда, который пока отказался отъ мысли строить въ скверѣ театръ.

Lira.

Р. С. Въ замѣткѣ въ № 23, журнала „Студія“ театръ Кузмицкаго ар. Элькиндою ошибочно названъ городскимъ театромъ.



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

Издатель А. Θ. Линкъ.

ВТОРОЕ ТУРНЭ ПО ВОЛГѢ.

КОНЦЕРТЫ ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

СЕРГѢЯ КУСЕВИЦКАГО,

съ участіемъ Артиста Императорскихъ театровъ И. А. АЛЧЕВСКАГО (пѣніе), М. МЕЙЧИКЪ (ф.-п.), Л. ЦЕЙТЛИНА (скрипка), В. ДЕГЕ (виолончель) и оркестра С. КУСЕВИЦКАГО, состоится:

Въ г. Рыбинскѣ 13 апрѣля,
" " Ярославль 14 апрѣля,
" " Костромѣ 15 апрѣля,
" " Н.-Новгородѣ 17 апрѣля и 11 мая,
" " Казани 19, 20 апрѣля и 9 мая,
" " Симбирскѣ 21 апрѣля и 8 мая,
" " Самарѣ 22, 23 апрѣля и 7 мая,
" " Саратовѣ 25, 26 апрѣля и 5 мая,
" " Царицынѣ 28 апрѣля и 3 мая
" " Астрахани 30 апрѣля и 1 мая.

ВЪ ПРОГРАММѢ КОНЦЕРТОВЪ:

Бахъ. Бранденбургскій конц. F-dur № 2.
Бетховень. Симфонія № 5.
" Увертюра Леонора № 3.
Р. Вагнеръ. Вакханалія изъ оп. „Тангейзеръ“.
" Арія Зигмунда изъ „Валькирій“.

Р. Вагнеръ. Пѣснь Зигфрида изъ „Зигфрида“.
Веверъ. Увертюра „Волшебный стрѣлокъ“.
Гайднъ. Концертъ для виолончели D-dur.
Глазуновъ. Симф. поэма „Стенька Разинъ“.
Листъ. Концертъ для ф.-п. Es-dur.
Лядовъ. „Баба-Яга“. Картина къ русской народной сказкѣ.
Мендельсонъ. Скерцо изъ „Сна въ лѣтнюю ночь“.
Моцартъ. Концертъ для скрипки Es-dur.
Мусоргскій. Вступленіе къ оп. „Хованщина“.
Римскій-Корсаковъ. „Битва при Кирженцѣ“ изъ оп. „Сказаніе о градѣ Китежѣ“.
Чайковскій. Симфонія № 6 (Патетическая).
" Фант. для оркестра „Франческа да Римини“.
Шуманъ. Симфонія № 4.

ПОДРОБНОСТИ ВЪ АФИШАХЪ И МѢСТНЫХЪ ГАЗЕТАХЪ.

Дирекція концертовъ С. КУСЕВИЦКАГО, Москва, Кузнецкій мостъ, 6.

Гор. ВОРОНЕЖЪ САДЪ СЕМЕЙНАГО СОБРАНІЯ.

Вновь оборудованный лѣтній театръ отдается подъ гастрольные спектакли оперныхъ, опереточныхъ, фарсовыхъ и драматическихъ труппъ.

Съ предложеніями обращаться
въ Совѣтъ Старшинъ Семейнаго Собранія.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на 1912 годъ

на еженедѣльный журналъ искусства и сцены

„СТУДИЯ“

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

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ ОБЩЕЙ РЕДАКЦІЕЙ

К. А. КОВАЛЬСКАГО и А. Θ. ЛИНКЪ.

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

ВЪ ЖУРНАЛЪ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ: Ю. Айхенвальдъ, А. С. Андреевскій, Евг. Аничковъ, К. И. Арабажинъ, Н. Архиповъ, проф. Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Бахрушинъ, И. Билибинъ, М. М. Блюменталь-Тамарина, академ. П. Д. Боборыкинъ, гр. В. Н. Бобринская, К. Ф. Богаевскій, В. К. Божовскій, Эльза Валери (арт. Гамбург. театра), Д. Д. Варпаевъ, Л. М. Василевскій, М. Ведринская, академ. А. Н. Веселовскій, В. Версаевъ, Ал. Н. Вознесенскій, Ал. Вознесенскій, В. Воиновъ, князь Сергій Волконскій, А. П. Воротниковъ, Dr. К. Нагеманн (Nambourg), Аксель Галенъ, О. В. Гзовская, Сергій Глаголь, А. Грузинскій, Н. Грушецкій (Лейпцигъ), В. И. Денисовъ, М. Добужинскій, Dr. A. Dschmann (Berlin), Н. Евреинновъ, В. Е. Ермиловъ, А. Журинъ, А. Л. Загаровъ, проф. Θ. Зѣлинскій, И. Ивановъ (Берлинъ), Б. И. Ивинскій, А. А. Измайловъ, И. Н. Игнатовъ, А. Иернфельдданъ, Н. И. Юрскій, С. Коненковъ, М. Н. Климентова-Муромцева, К. и О. Ковальскіе, П. Коганъ, П. Кожевниковъ, Ф. Ф. Коммисаржевскій, В. П. Коломійцовъ, I. Кордесъ, В. Ф. Коршъ, академ. Н. А. Котляревскій, В. П. Кранихфельдъ, Н. Д. Красовъ, С. 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. Молленгауэръ, 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. Польшеръ, 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. Тимковскій, 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. 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, Путинковскій пер., соб. домъ.

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

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

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

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЖУРНАЛА „СТУДИЯ“: Петербургъ, Т-во изд. дѣла и кн. торговли О. Н. Поповой, Гороховая ул., 51. Кіевъ, кн. маг. Л. Издиковскаго (Крещатикъ), Харьковъ, кн. маг. артели газетчиковъ, И. Швагина (Московская, 2) Одесса, нотный маг. Г. и О. Бальцъ, Дерибасовская, 19 и кнж. 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.). Екатеринбургъ, Бюро періодическихъ изданій А. М. Плотикинъ и Сынъ.