

**ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК
ПЕТРОГРАДСКИХ
ГОСУДАРСТВЕННЫХ
АКАДЕМИЧЕСКИХ
ТЕАТРОВ**

V
1917
1922



11 22-



№ 8.

Воскресенье
5 Ноября.

Петроград
1922.

СОДЕРЖАНИЕ:

Передовая, А. Луначарского.—*Статьи:*—1. Старое и „нынешнее“ новое, Вл. Невского.—2. Профсоюзы и Академические театры, Любинского.—3. На переломе, Гр. Авилова.—Академические театры в эпоху Революции.—5. Страничка из истории борьбы Академических театров за свое существование.—6. Цели и задачи Государственных Академических театров.—7. Государственная Филармония.—8. „Пьеса—веха“, Л. Троицкого.—9. Хроника.—10. Репертуар.—11. Программы спектаклей Академич. театров.—12. Объявления.

Титульный лист и заставки работы худ. А. Я. Головина.

Ответственный редактор
Я. Я. Полферов.



Коммунистическая Театральная
Библиотека
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Каба́ре-Ресто́ран „ГЕРМЕС“ Пр. 25-го Окт., б. Невский, д. № 57.
Тел. 564-51.

ЕЖЕДНЕВНО концерты при участии артистов Государственных и частных театров.
УЮТНО! ТЕПЛО! СВЕТЛО! ВЕСЕЛО!

Русско-французская кухня.

ВИНО. ПИВО. КАБИНЕТЫ.

РЕСТОРАН открыт до 2 час. ночи НАЧАЛО кабарэ в 11 час.

Специально чулочно-трикотажная мастерская С. И. ДУБРОВСКОГО.
просп. Нахимсона (быв. Владимирский просп.), 15.

Трико для Балета!! Большой выбор.

Прием заказов на всевозможные вязанные изделия. Большой выбор готовых вещей.

К НАСТУПЛЕНИЮ ХОЛОДОВ: Жакеты, фуфайки и пр.

Кондитерская, булочная и хлебопекарня

П. А. ИВАНОВА-ШМАРОВА.

Пр. 25 Октября (б. Невский), 96.

Предлагает все сорта товаров, ранее вырабатываемых фирмой,
и того же, всем известного, **ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА.**

ОТПУСК ТОВАРОВ производится как в розницу, так и оптом.

**ФИРМА ТВЕРДО СТАВИТ СВОЕЙ ЦЕЛЮ ДОСТУПНОСТЬ, ЛУЧШЕЕ
ИЗГОТОВЛЕНИЕ. БОГАТЕЙШИЙ ВЫБОР и АБСОЛЮТНУЮ ГИГИЕНИЧ-
НОСТЬ ИЗДЕЛИЙ.**

КНИГИ

УЧЕБНЫЕ и ДРУГИЕ

— В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ —

Просп. 25 Октября (бывш. Невский), 100.

„ПОСРЕДНИК ПЕЧАТИ“ (И. СОЛОМИН).

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„Еженедельник Академических Театров“

в непродолжительном времени

— выпускает новую пьесу —

„ДНЕВНИК САТАНЫ“

(По роману Леонида Андреева).

Драматическая переделка Г. Г. ГЕ.

Для журнала «Печать и Революция» по поводу наступающей пятилетней годовщины я написал обозрение театрального дела за этот период, к которому и отсылаю интересующихся моим мнением об этой странице русской революции читателей. Здесь же ограничиваюсь немногими словами.

Все более устанавливается в руководящих кругах революционеров-коммунистов правильный взгляд на преемственность культуры. Толки о театральном и, вообще, художественном Октябре, как о каком-то внезапном перевороте, с марксистской точки зрения, являются пустыми разговорами. Пролетариат, в виду определенных исторических условий, может внезапно совершить политическую революцию, но уже перестройка социально-экономического строя есть дело длительное. И вот уже 5 лет, как мы, то наступая, то отступая, ведем работу по подготовке постепенного перехода к коммунизму. То же самое, конечно, относится и к области идеологии и, может быть, еще в большей мере. Пролетариат гораздо более подготовлен к тому, чтобы произвести длительный, конечно, в самом процессе своем -- переворот в области экономики, чем к тому, чтобы немедленно заменить старую культуру своей собственной.

Ни на минуту не отказываясь от того положения, что пролетариат в культуре произведет величайшие изменения, что культура будущего будет носить на своем челе его печать и превзойдет все, что знало прошлое человечество, мы, вместе с тем, твердо полагаем, что пролетариат лишь постепенно, во всяком случае, в годы и годы, созреет в России для такой роли, и что в промежуточный период ему надо будет напряженно учиться *старой* культуре, умело просеивая ее и критически ее усваивая, осторожно строя свои собственные выводы, свое собственное творчество, начиная с фундаментных камней его. Народный Комиссариат по Просвещению с самого начала стоял на этой точке зрения и считал очень важным, во-первых, охранить лучшие достижения старой культуры, и, во-вторых, приблизить их к пролетариату.

Исходя из этой точки зрения, он всячески старался защитить от бушующей стихии группу лучших театров, получивших потом название Академических. До сих пор это удавалось, и я

выражаю твердую надежду, что это удастся и впредь, вплоть до времени, когда нас перестанет душить разруха и нищета.

Менее, чем охрана театров, удастся нам сближение с ними пролетариата. В Москве, с переходом на новую экономическую политику, контакт Академических театров с пролетариатом сделался очень узким. Я с удовольствием слышу, что в Петербурге этот контакт более широк. Надо приложить все усилия, чтобы, несмотря на новую экономическую политику, не потерять этого контакта, а, наоборот, культивировать его.

Сближение это происходит не только путем устройства бесплатных или дешевых спектаклей, отведения такого же рода мест на нормальных спектаклях и т. д., но и соответственным подбором репертуара. Мировой и русский репертуары заключают в себе много пьес с разных сторон интересных и поучительных для молодой пролетарской публики. Умелый выбор должен быть здесь на первом месте.

Но и новая драматургия, европейская и русская, дает уже некоторые образцы более близкого к прямым требованиям революционной эпохи репертуара. Академические театры должны серьезно вступить на путь обновления и демократизации даваемых ими спектаклей. Это гораздо легче сделать в области драмы, чем в области оперы. Мировой оперный репертуар включает в себе порядочное количество приемлемых произведений, но чрезвычайно мало действительно воспитательных со специфической и страшно важной точки зрения служения социальному самосознанию народа. Даже самые лучшие вещи—оперы Вагнера, некоторые оперы Римского-Корсакова, оперы Мусоргского останавливаются, так сказать, на пороге того, чего мы желали бы. Раздаются голоса о необходимости возобновления той оперы Вагнера, которую он написал в период наиболее революционного развития его духа. Вагнер в области теории театра, в лучшую пору своей жизни, был прямым предшественником коммунистической революции. Приблизительно в то же время была им сочинена опера „*Риенци*“. Не удивительно, что революционная публика и критика все вновь и вновь требуют постановки этой оперы. Быть может, Академические театры могли бы попытаться сделать это.

Артисты Академических Театров, равно как и рабочие и служащие этих театров, в тяжелую пору принесли не мало жертв для сохранения этих театров. Постоянное, почти нормальное функционирование этих театров и замечательная заботливость по отношению к их имуществу должны быть отмечены, как серьезная заслуга. В общем счете никак нельзя за-

быть, что спектакли Академических Театров были большим утешением для революционной публики как раз в самые тяжелые годы, когда доступ ей в эти театры был шире открыт, чем теперь.

Надеясь на дальнейшее процветание этих театров и постепенное обновление их внутреннего духа, я в этой моей статье выражаю благодарность т. т. *Малиновской и Экскузовичу*, неизменным моим помощникам в деле защиты интересов театров, и всему коллективу артистов и работников Академических театров Петербурга и Москвы.

А. Лукачарский.

Für die Zeitung „Die Presse und die Revolution“ habe ich aus Anlass des künftigen fünf jährigen Jubiläums eine Rundschau verfasst, über die Thätigkeit der academischen Theater während dieser Periode, auf welchen ich den sich für meine Meinung interessirenden die Revolution betreffend, den Leser hinweise. In diesem Artikel begrenze ich mich auf einige Worte. In den leitenden Kreisen der revolutionären und communistischen Partei; hat man sich eine richtige Meinung von der Reihenfolge der bestehenden Kultur gebildet. Die Meinung von der Oktober Revolution im künstlerischen und theatralischen Sinne als ob einer unerwarteten Umwälzung ist vom Standpunkt des Marxismus grundlos. Das Proletariat kann in seinen bestehenden historischen Bedingungen eine politische Revolution hervorbringen. Aber der Wiederaufbau der Sozialpolitischen Frontlinie ist ein langwieriger Prozess. Schon fünf Jahre sind es hier das wir ankämpfen und gezwungen sind uns zurückzuziehen auf unser fortschreitendes Werk zum Übergange zum Kommunismus. Das gleiche kann man verhält nismässig von der ideologischen Sphäre besagen und selbst in höherem Masse.

Das Proletariat ist eher darauf vorbereitet auf einem langen Wege durch seinen eigenen Prozess eine Revolution in der economistischen. Sphäre des Lebens hervorzubringen als augenblicklich seine alte Kultur durch eine eigene zu ersetzen.

Ich stehe keine Minute von dem Prinzip ab, dass das Proletariat in seiner Kultur die grössten Wandlungen durchmachen wird und dass die Kultur der Zukunft auf ihren Stirn den Stempel tragen wird, und dass dieselbe alles dies übersteigen wird, was die Menschheit seinerzeit gekannt. Wir sind überzeugt dass das stets progressirende Proletariat von einem Jahr zum anderen in Russland heranreifen wird zu einer solchen Rolle. Aber in der Zwischenperiode muss es erstlich die alte Kultur studieren mit Klugheit sehen dieselbe kritisch ausnützend, mit Vorsicht seine eigenen Schlüsse ziehend seine eigene Kraft vom Grundstein an aufbauend. Das Kommissariat für Volksbildung war von Anfang an dieser Meinung, und betrachtet als ernsthaft folgende Momente den Schutz der alten Kultur und dessen Annäherung zum Proletariat. Sich auf diesen Standpunkt stellend, versuchte es durch alle Mittel die Zerstörung durch zerstörende Elemente zu verteidigen, nahezuhaltend eine Gruppe von Theatern die späterhin „Academische Theater“ benannt wurden. Bisher ist dies gelungen. Ich hoffe fest darauf für die Zukunft und für die Zeit wo die Zerstörung und die Armut aufhören werden uns zu bedrücken. Wir haben grössere Erfolge bei der Vertheidigung der Theater—als bei deren Annäherung des Proletariats an dasselbe. Die Verwandlung der neuen economistischen Politik in Moskau im Contact mit den Theatern, ist und wird ganz enger. Ich höre mit Vernü-

gungen das dieser contact in Petersburg sich erweitert hat. Man muss alle Kraft daran wenden ungeachtet der neuen economistischen Politik, diesen Contact nicht zu verlieren. Diese Annäherung entsteht nicht nur durch nachstehende Mittel als da sind: unentgeltliche Vorstellungen als auch billigen Schauspielen, unter normalen Umständen, für Stücke des gewöhnlichen Programmes und u. s. w. sondern auch durch die Wahl des Repertoires welches hauptsächlich entsprechende Schauspiele enthält. Das Repertoire der Welt und das Russische enthält genügend interessante und belehrende Stücke für das junge proletarische Publicum. Die Wahl der Stücke muss mit Verstand und Geschick getroffen werden. Die neue europäische Dramaturgie gibt einige Beispiele vom Repertoire welche den Anforderungen der revolutionären Epoche entsprechen. Die academischen Theater müssen den ersten Weg der Erneuerung und der „Demokratisation“ verfolgen und Stücke in dieser Richtung und in diesem Sinne darstellen. Dies ist viel leichter auf dem Gebiete des Dramas zu bieten als in der Richtung der Oper. Das Opernrepertoire enthält eine Anzahl von Werken die zulässig sind, welche aber in Wahrheit wenig belehrend vom specifischen Standpunkt sehr wichtig für das soziale Gewissen der Nation sind. Selbst die besten Werke Wagner's, einige von Rimsky-Korsakov, Opern von Mousorgsky, halten daselbst ein—auf der Schwelle dessen, das wir wünschten. Stimmen lassen sich vernehmen welche die Erneuerung der Oper durch Wagner verlangen, für solche welche er in der Periode seiner höchsten geistigen revolutionären Entwicklung componierte. Wagner war während der besten Zeit seines Lebens in der Sphäre des Theaters ein Vorgänger der communistischen Revolution. Zur gleichen Zeit war „Rienzi“ von ihm geschaffen. Es ist nicht erstaunlich wenn das revolutionäre Publicum, und die Kritik die Erneuerung dieser Oper verlangen. Viel-

leicht wird den akademischen Theatern dieser Versuch gelingen. Die academischen Künstler gleichfalls als die Arbeiter und angestellten dieser Theater haben grosse Opfer gebracht während der schweren Zeiten um dieselbe zu erhalten. Ihre beständige Tätigkeit fast normal und die Fürsorge in grossem Masse welche sie—für deren Eigentum bewiesen, muss als ein grosses Verdienst angerechnet werden.

Im allgemeinen Betrachten muss man nicht vergessen zu bemerken dass die Aufführungen der academischen Theater eine grosse Tröstung für das revolutionäre Publikum waren und gerade zu jener Zeit in den schwersten Jahren als die Zugänglichkeit dem Publikum viel leichter war als jetzt.

Indem ich auf das steigende Fortblühen dieser Theater hoffe, als auch auf deren sich erneuerenden inneren Geist derselben drücke ich hiermit meine Dankbarkeit den genossen Malinovsky und Exkousovitch aus, meinen getreuen Helfern in Betracht der Vertheidigung der Interessen der Theater, als auch dem gesamten collectiv der Künstler und Mithelfern der academischen Theater von Petersburg und Moskau.

A. Lunatcharsky.

Pour le journal „La Presse et la Révolution“ à l'occasion du prochain annuaire de cinq ans, j'ai écrit une revue de l'état des théâtres académiques pendant cette période au quel je dirige le lecteur s'intéressant à mon opinion vers la page de la révolution russe. Dans cet article je limite mes explications à quelques mots. Dans les cercles guidants les parties révolutionnaires et communistiques, il se fait une juste opinion, sur l'ordre de succession de la culture établie. L'opinion de l'Octobre artistique et théâtrale, comme d'une révolution inattendue, du point de vue du Marksisme comme—se manifeste déraisonnable. Le Proletariat peut dans des conditions hi-

storique fixés accomplir une révolution politique. Mais la reconstruction du front social economic est un procès prolongé.

Il y a déjà cinq ans que nous attaquons et sommes forcés à nous retirer à notre oeuvre de passage progressive au communisme. Le même on peut dire relativement de la sphère idéologique.

Et même dans un plus haut degrés. Le prolétariat est plus préparé d'accomplir dans une longue course par son propre procès, une révolution dans la sphère économique de la vie, que, de changer instantanément sa vieille culture par la sienne.

Je ne renonce pas une minute au principe que le prolétariat dans sa culture accomplira les plus grands changements, et que la culture du futur portera sur son front l'empreinte, et surpassera tout ceci que l'humanité d'aujourd'hui a su. Nous sommes convaincus que le prolétariat progressant toujours, d'un an à l'autre, mûrira en Russie pour un tel rôle, mais dans la période intermédiaire il doit étudier sérieusement la *vieille* culture; semer avec esprit, en appropriant critiqueusement, construisant avec prudence ses propres conclusions, sa propre force créatrice commençant à partir des pierres de la base. Le Commissariat de l'instruction publique du commencement était de cette opinion et considérait comme important d'abord: de défendre au mieux et d'atteindre la vieille culture, et en second lieu, de l'approcher du prolétariat. Se basant sur ce point de vue il essaya de tous les moyens à défendre des éléments destructeurs un groupe de meilleurs théâtres, qui plus tard avaient été nommés „Les théâtres académiques“.

Jusqu'ici cela a réussi. J'espère fermement que cela sera possible pour le futur, tant proche à ce temps, quand la destruction et la pauvreté finiront de nous opprimer. Nous avons plus de succès à la défense des théâtres — et moins à le rapprocher du prolétariat. Par le changement de la nouvelle politique économique à Moscou le con-

tact des théâtres académiques au prolétariat devint très étroit. J'entends avec grand plaisir que ce contact c'est plus élargi à Petersbourg. Il est nécessaire d'appliquer toutes forces, afin que, malgré la nouvelle politique économique ne perde pas ce contact; mais au contraire, le cultiver. Ce rapprochement ne se fait non seulement par moyens tels que: des représentations gratuites, ayant lieu, ainsi qu'à bon marché pour pièces du programme ordinaire etc., mais, encore en choisissant un répertoire correspondant. Le répertoire du monde et Russe, contient assez des pièces intéressantes et didactiques pour le jeune public prolétaire. Le choix des pièces doit être fait avec adresse. Mais la nouvelle dramaturgie européenne et russe donne quelques modèles du répertoire plus proche aux exigences de l'époque révolutionnaire. Les théâtres académiques doivent sérieusement suivre le chemin du renouvellement et de la „démocratisation“ et faire représenter des pièces en ce sens là. C'est plus facile à faire dans la sphère du drame que dans la sphère de l'opéra. Le répertoire d'opéras du monde contient un nombre d'oeuvres suffisant, et admissibles, mais en vérité extrêmement peu instructif au point spécifique et de vue très grave servant à la conscience sociale de la nation. Même les meilleurs oeuvres, les opéras de Wagner — quelques uns de Rimsky-Korsakoff, opéras de Moussorsky s'arrêtent — pour ainsi dire sur le seuil — de cela que nous désirons. Des voix se font entendre qui réclament le renouvellement de l'opéra par Wagner, qu'il a composé dans la période de son plus grand développement d'esprit révolutionnaire. Wagner a été pendant le meilleur temps de sa vie — dans la sphère du théâtre un prédecesseur de la révolution communistique. A peu près à ce temps l'opéra „Rienzi“ a été composé, par lui; il n'est pas étonnant que le public révolutionnaire et la critique réclame l'érection de cet opéra. Peut être les théâtres académiques pourront tenter son érection.

Les artistes des théâtres académiques ainsi que les ouvriers de ces théâtres ont également faits de grande sacrifices pendant les temps durs pour conserver ces théâtres. Leur fonction constante, a peu près normale, et la sollicitude remarquable a leur propriété, doivent être mentionnées comme un grand mérite. Au compte générale il ne faut pas oublier de remarquer, que les spectacles des théâtres académiques ont été une grande consolation pour le public révolutionnaire, juste au temps des années les plus dures, quand l'accession pour le public était plus largement ouverte qu'a présent.

Je souhaite la floraison progressive de ses théâtres et le graduel renouvellement de leur esprit. J'exprime ma gratitude dans cet article aux camarades Malinovsky et Excousovitch, mes assistants appréciés, à cette oeuvre de défense des intérêts de ces théâtres, et au collectif d'artistes et aux collaborateurs des théâtres académiques à Pétersbourg et Moscou.

A. Lounatcharsky.

For the Magazine „The Press and the Revolution“ on the occasion of the coming anniversary of five years I wrote an review of the theatrical deeds of this period, to which I direct readers being interested in my opinion on the page of the Russian revolution. I limit to a few words.

More and more a clear view about the order of succession of the culture establish in the leading circles of the revolutionary-communistic parties. Opinion about the theatrical and artistical octobre as an unexpected turn is reasonless from the view of marksism.

The proletariat in fixed historical conditions can unexpectedly accomplish an political revolution.

But the reconstruction of the social-economical front is a long wearying process. Already five years we agress and retreat in our work of progressive passage to communism. The same is to be said

régarding the sphere of idealogy and perhaps in a high degree. The Proletary is much more prepared to accomplish in a long course by its own process a revolution in the economical sphere of life, than to change its old culture by its own.

Not denying for a moment the principle that the proletariat will accomplish in culture the greatest changes, that the culture of the future will wear on its forehead the print, and will surpass all that former humanity knew, we are convinced that the proletariat progressively in any case from year to year will ripen in Russia for this part and the intermediary period it must study hard the old culture, skillfully sow it and critically appreciate it; carefully make its own conclusions its own creativeness, beginning from its stones of base. The Comissariat of The Public Instruction, from the beginning held this view and considered it important, for the first to take care and to attain the old culture, secondly to draw near in to the proletariat.

Basing on this point of view he by all means tried to defend from the raging elements a groupe from the best theatres, wich had been afterwards named „academic theatres“.

Up to now this has been successful. I hope firmly that this weill be able for the future quite close to this time, when we shall not any more be oppressed by poverty und destruction The defense of the theatres are less successful than the approaching to the Proletariat.

At Moscou the transaction to a new economical policy the contact of the academic theatres got very narrow. I hear with great pleasure, that this contact has widened considerably in Peter-sbourg.

It is necessary to apply all forces in order not to lose this contact, in spite of the new economical policy but on contrary to cultivate it. This approaching proceeds not only by means of gratuitous

cheap plays, by giving place for normal theatrical plays etc, but by corresponding choice of the repertoire. The Russian and wordly repertoir contains many plays didactic and interesting for the young proletaric public.

A skilful choice must be in the first place. But the new European and Russian dramaturgy demanding revolutionary episodes on the repertoire.

The academic theatres must seriously stand on the way of renovelation and democratisation and bring plays in this sense. This is much easier to do in the sphere of the opera. The repertoire of operas of the world contains a sufficient number of admissible works, but extremely few realy didactic.

Specifically very important in view serving to the social selfconscience of the nation, even the best works Vagner's operas, some of Rimsky-Korsakow, operas of Moosorgsky stop, that is to say, on the threshold of our wishes. Voices resound the necessity of the restauration of this Opera of Vagner, which he wrote, in the period of the revolutionary development of his spirit.

Vagner in the sphere of the theatre in the best time of his life was a predecessor of the communistic revolution. Approximating to this time the opera „Rienzi“ has been composed by Vagner.

No wonder, that the revolutionary public and critic demands the erection of this opera. Perhaps the academic theatres might endeavour to make it possible.

The artists of the academic theatres as well as the workmen, the employis of this theatres, have brought not small sacrifices in hard times for the conservation of this theatres.

The constant and nearly normal activity of these theatres and the wonderful sollicitude concerning its property, must be marked out as a great merit.

It must not be forgotten, in the general account that the theatrical plays of the academic theatres have been a great consolation to the revolutionary public during the hardest years, when the accession for the public to these theatres was easier than now.

I hope that the state of those theatres will prosper and express the hope of the progressive renewal of their interior spirit. I express my gratitude in this article to the comrades Malinowsky and Exkoosvitsh, my constant assistants at the work of the defense of the interests of these theatres, and to all the whole Collaboration of artists and laborers of the academic theatres in Petersburg and Moscow.

А. Louqatcharsky.

Старое и «нынешнее» новое.

Старый порядок оставил мало ценностей непреходящего значения. Октябрьская революция показала это наглядно. Многие из того, что хранилось старым порядком, восставший и освободившийся народ в своей детской резвости сбросил с пьедестала и разбил вдребезги. Но было бы величайшей ошибкой думать, что все, что мы унаследовали от прошедших веков, подлежит забвению и уничтожению. Было бы преступлением и варварством уничтожить то, что создавалось

теперь уже сыгравшими¹ свою роль классами в минуты подъема и истинного творчества, когда по воле истории классы боролись за новые прогрессивные начала жизни. В такие моменты своей жизни классы творили, действительно, нечто истинно-прекрасное и нетленное. Вот почему мы доселе не можем оторваться от этих удивительно радостных мадонн Рафаэля, вот почему нас так трогает Бетховен и вот почему борьба страстей, что развергывается в драмах

Шекспира, волнует нас не меньше, чем изображение тех коллизий, какие переживает современный человек. Люди, творя историю, кроме мелочей, никому ненужных подробностей и своих мелких страстишек, люди, как класс, завоеывая жизнь, закладывают между прочим и фундамент будущего, откуда, как от исходной точки, новый класс начинает новое творчество. И вот камни этого фундамента безнаказанно выдернуть нельзя, чтобы не сбросить новую верхушку. И очень часто это старое в миллион раз ценнее и дороже, чем те обрывки и пена, которые появляются на поверхности взбаломученного моря современности.

Посмотрите на эти пестрые афиши торжествующего торговца в искусстве, зайдите в театр, в кино и вы по большей части увидите „Великодушного рогоносца“ или нечто подобное, и поймете тогда, что непреходящую ценность хранит в себе наш старый театр, так что, создавая новый, прокладывая новые пути в области искусства, нужно хотя бы изредка заглядывать и в неисчерпаемые сокровищницы старины.

Такие мысли приходят всякий раз в голову, когда проходишь теперь по улице мимо крикливых афиш современности; и какое поистине неисчерпаемое наслаждение дает по сравнению с этими потугами на искусство наш старый академический Государственный театр! Очень часто ворчат любители новизны и перемен, что устарели эти театры и что анахронизмом врываются они в нашу нервную и быстро-текущую жизнь, что нужно или изменить их радикально или покончить с ними раз навсегда, ибо безумно тратить на них средства, когда не хватает на карандаши или обувь для детей. Да, прошлое говорит в этих стенах и новая жизнь, пожалуй, никогда уже не пойдет такими путями в искусстве, но позволительно спросить, что же лучше, похабный напев современного кабаре или неизяс-

нимо-божественные, исполненные прелести и неувядающей красоты дивные симфонии Глазуновской „Раймонды“? Скажут: балет отжил свой век, и не пролетариату наслаждаться зрелищем того, что когда-то тешило взоры царей. Однако, пролетариат заполняет в определенные дни Мариинский театр, и необыкновенная красота движений в сочетании со звуками Глазуновской „Раймонды“ вызывает неподдельный восторг пролетариата. Стало быть, и в балете, несмотря на все его анахронизмы, есть то непреходящее, что, вырастая из прошлого, сплетается самыми тесными узами с новым, свежим и молодым. Конечно, смешны и курьезны для нас многие частности и подробности старой оперы, без сомнения, как-то не вяжется, например, величайшая драма женской души в „Фаусте“ с теми досадными подробностями, какие лезут вам и в глаза и в уши, когда вы слушаете современную оперу. Все это так, но какая вместе с тем нетленная красота охватывает вас все в том же, немножко старомодном, но все прекрасном Мариинском театре, когда удивительно нежные и полные необыкновенной концентрированности звуки Чайковского сочетаются с блеском и страстью движений на сцене. И нужно прямо сказать, что в особенности за последний год наши государственные театры достигли многого.

Переболели горячкой расхлябанности и наши театры. Чувствуется теперь больше вдумчивости и дисциплины у всех,—и у виртуоза скрипки, послушного взмаху дирижерской палочки, и у балерины, порхающей в строгом ритме движений и музыки, и в мазке декоратора, делающего какое-то общее дело. Жизнь берет свое. Молодая новая жизнь властно врывается и в стены наших Академических театров. Бесплезно сопротивление. Бесплезно до такой степени, что даже те художники и артисты, которые как будто навсегда ушли за

рубеж, плачут кровавыми слезами по этим старым стенам и кулисам. Жизнь берет свое и, вливая новые молодые свежие силы в театры, скоро переделает и их. Только не следует рассуждать так: уничтожим их, ибо нет сил и средств поддерживать эту, может быть, красивую, но дорогую старину. Ну, а если эта красивая старина будет уничтожена, разве перестанет наполнять какие-то другие театры народ, разве жажда отдыха и удовольствия не будет гнать его к сцене, к экрану, к звукам и зрелищу? Конечно, попрежнему волнующиеся толпы будут осаждают кассы, с тою лишь раз-

ницей, что вместо непреходящей красоты „Руслана“ Глилки эти толпы будут внимать забубенному мотиву современной оперетки или пошло-скабрзным куплетам какого-либо кабачка. Нет, пускай лучше молодая пролетарско-крестьянская кровь забьется в жилах старых муз, переродит их, взявши у них те здоровые соки, которые способны еще дать свежие ростки; пускай будет лучше это, чем господство гнусной, действительно разлагающей жизни, нэпмановской сцены.

В. Невский.

Профсоюзы и Академические театры.

(Из отчета Культ-Отдела Совета Союзов).

Пять лет назад над мещанско-буржуазной жизнью, обывательско-шаблонным ее укладом пронесся грозным вихрем Великий Красный Октябрь. Этот вихрь, всколыхнув все стороны жизни, ворвался в область искусства, проник за кулисы театра, заставил задуматься деятелей театра над созданием нового искусства, искусства для массового зрителя, для широких народных масс. Если в дни старого, печального прошлого театрального искусства было на службе у буржуазного общества, питалось его идеологией, не было доступно для народа, то с первым веянием вихря Красного Октября всем стало ясно, что надо создать для пролетариата прежде всего возможность понять достижения искусства, а затем заставить искусство проникнуть в глубины народных масс. Но как приобрести грозных и великих творцов Октября к чаше, из которой бьет струя искусства, к той чаше, из которой пролетариат еще не пил, но которую с жадностью ищет. Как придвинуть искусство к массе и массу к

искусству? Кто должен подготовить рабочий класс к восприятию искусства, кто и как должен повести его по широкой дороге укрепляющего человеческого духа мира искусства?

Эти вопросы заставляли волноваться всех лучших работников театра, так как не ясно было, какой из государственных или общественных органов возьмется за разрешение всех вышеперечисленных задач.

И здесь за работу взялись профсоюзы. Считая своей основной задачей обслуживание рабочих масс, членов союза, со дня рождения до дня смерти, Профсоюзы сочли необходимым помочь пролетариям станка и сохи и в области искусства. Дело снабжения рабочих масс театральными билетами по удешевленным ценам в лучшие театры, доселе недоступные, профсоюзы взяли на себя и за пять лет с честью выполнили эту задачу. Нет в Петрограде ни одного фабрично-заводского предприятия, которое бы не получало возможности посещать те или иные спектакли в актеатрах, нет ни одного профсоюза,

который бы не был втянут в работу снабжения и распределения театральных билетов между членами своего союза. Создана известная система, которая с точностью часового механизма функционирует пять лет. Без перебоев, в полном контакте с управлением актеатров работа по приобретению широких пролетарских масс к искусству ширится и растет. С каждым сезоном число спектаклей, предоставляемых актеатрами профсоюзам непрерывно увеличивается и с 75 спектаклей сезона 1918—19 г.г. доходит до 84 спектаклей в сезон 1920—21 г.г., сразу повышается до 225 спектаклей в сезон 1920—21 г.г., и кончается 238 спектаклями последний сезон 1921—22 г.г. Если взять цифры спектаклей для профсоюзов по отдельным театрам, то и здесь кривая неуклонно растет. Нижеследующая таблица наглядно показывает рост спектаклей по театрам.

Совета профессиональных союзов.	Сезон 1918—1919 г.г.			Итого.
	Гос. Ак. т. оп. и бал.	Гос. Ак. т. драмы.	Гос. Ак. т. Мал. Оп.	
	9	39	27	75
	Сезон 1919—1920 г.г.			84
	56	25	3	
	Сезон 1920—1921 г.г.			225
86	76	63		
Сезон 1921—1922 г.г.			238	
77	80	81		

Примерный месячный график распределения мест в Академических театрах между профессиональными союзами (Ноябрь 1921 г.).

Всего с 1918 г. было предоставлено в Академических театрах даровых и со скидкой около 70%:

1) Для рабочих организаций через Культ. - Отд. Проф. Союзов—870.242 м.

2) Для военных организаций — 327.946 м.

3) Для школ—403.670 м.

Кроме этого, за это время предоставлялось громадное количество мест организациям, не вошедшим в вышеуказанный список.

Новая экономическая политика заставила как актеатры, так и профсоюзы перейти от системы бесплатного снабжения рабочих билетами к платной. Уже в конце сентября прошлого года Культ - отделом Петрогр. Совета Союзов был заключен договор с управлением Госуд. Акад. театрами, по которому 50% всех спектаклей по трем актеатрам отдаются в распоряжение союзных организаций для рабочих гор. Петрограда по цене на 70% ниже стоимости тех же спектаклей для публики. Этот же договор принят и в настоящем сезоне. Статистические цифры показывают, что Нэп сыграл положительную роль в области приближения к искусству рабочих масс. За сезон 1921—22 г.г. количество спектаклей, полученных профсоюзами, превысило в два раза число спектаклей при бесплатной системе снабжения билетами. Здесь не место распространяться о многочисленных цифрах, характеризующих среднюю стоимость билета посезонно, количество посещений, падающих посезонно по каждому актеатру на союзы физического и умственного труда, добывающей и обрабатывающей промышленности, репертуар и количество пьес, представленных отдельным союзам. В Культ-отделе Совета Союзов имеется большое количество диаграмм, рисующих ход театральной работы среди пролетарских масс за последние пять лет. Интересующихся этой работой я отсылаю туда.

Великий Октябрь положил начало. Искусство на службе у народа. За пять лет революции много сделано в области театра, еще больше остается сделать. Русский рабочий приобщился

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
RECORDS OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
RECORDS OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY

NO.	NAME	ADDRESS	DATE	REMARKS
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50

...

...

...

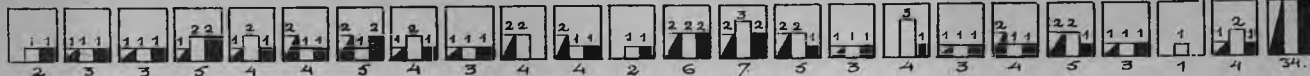
Один из месячных графиков (ноябрь 1921) распределения билетов в Петроградские Академические театры среди 22-х профессиональных союзов через Культ. Отдел Совпрофсоюзов

СОЮЗЫ ОБРАБАТЫВАЮЩЕЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

ДОБЫВАЮЩ. ПРОМЫШЛЕН. СОЮЗЫ ТРАНСПОРТ. РАБОТНИКИ ФИЗ. ОБСЛУЖИТ. РАБОТНИКИ УМСТВЕННОГО ТРУДА

МСТАЛ.	ДЕРЕВ.	ТЕКСТИЛ.	ШВЕИТ.	ХИМ.	ПИЩЕВ.	ПЕЧАТ.	КОЖС.	ЛЮДС. Б.	ТАБАК.	СТР. РАБ.	ВСЕГД.	ГОРНО.	ЦЕНТР.	ТРАНСП.	КОММЕР.	НАВЛИП.	СОБ. РАБ.	ИЩ. РАБ.	ПРОСВ.	НАГ. СВ.	ИСКУС.	ПРОЧЕ.	СОЮЗ. СОЮЗ.
--------	--------	----------	--------	------	--------	--------	-------	----------	--------	-----------	--------	--------	--------	---------	---------	---------	-----------	----------	--------	----------	--------	--------	-------------

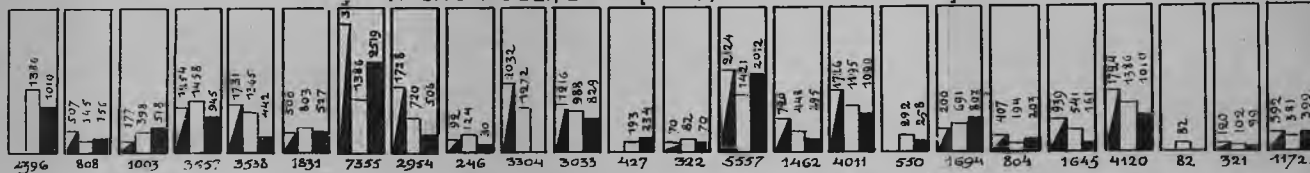
ЧИСЛО СПЕКТАКЛЕЙ:



ВСЕГО СПЕКТАКЛЕЙ 193, ИЗ НИХ ПО ТЕАТРАМ РАСПРЕДЕЛИЛИСЬ:

38 47 38

ЧИСЛО ПОСЕЩЕНИЙ ПРЕДОСТАВЛЕН. БИЛЕТОВ



ВСЕГО ПРЕДОСТАВЛЕНО БИЛЕТ 51653 ИЗ НИХ ПО ТЕАТРАМ:

21111 17007 13535

СТОИМОСТЬ БИЛЕТОВ:



ОБЩАЯ СТОИМОСТЬ ВСЕХ БИЛЕТОВ = 180507500 Р., А ПО ТЕАТРАМ:

87500000 482335000 44774000

СРЕДНЯЯ ЦЕНА БИЛЕТОВ ДЛЯ ВСЕХ ТЕАТРОВ:



СРЕДНЯЯ ЦЕНА БИЛЕТА ДЛЯ ВСЕХ СОЮЗОВ = 3455 Р. (ноябрь, 1921г.)

Условное обозначение театров:

Б. Марининский (white square) Б. Михайловский (black square) Б. Александринский (grey square)

к сокровищнице искусства и не отойдет от нее до тех пор, пока не создаст свой, свободный от пут буржуазного искусства, пролетарско-революционный театр. И если суждено искусству подняться на небывалую до сих пор высоту, если ему дано поднять уровень культурного развития трудящихся масс, то достигнет оно своего величия только тогда, когда

еще ближе подойдет к творцу новой жизни, рабочему классу, когда вместе с ним создаст новые творческие ценности, когда еще больше поймет свою трудную и ответственную службу народу.

Любинский.

(Заведывающий Культотделом Петроградского Губпрофсовета).



На переломе.

Будущий историк, говоря о том этапе Октябрьской Революции, который мы сейчас отмечаем, как пятилетнюю ее годовщину, занесет на свои страницы целый ряд выдающихся событий: он укажет на победоносную героическую борьбу, которую вели народные массы обнищавшей и разоренной страны с своими мощными противниками—западно-европейскими империалистами, он не забудет упомянуть о титанических усилиях, направленных на восстановление хозяйства в небывало-тяжелых условиях, но, на ряду с этим, историк не сможет обойти молчанием одно явление, которое так выпукло и ярко сказалось на протяжении всего этого периода—безудержно-стихийной тяги широких масс к театру. В театральные залы не вошел, не влился, а буквально вломился новый зритель и одним своим присутствием поставил перед театром ряд жгучих проблем, неразрешенных, в большой своей части, и по настоящее время. Становилось совершенно ясно, что, хотя таинственный загадочный новый зритель не пред'являет, или, но крайней мере, не формулирует точно своих требований к театру, но та пища, которой кормили до-революционного зрителя с его дряблым желудком, будет не по нутру здоровому молодому организму просыпающегося великана. Тогда-то и стал во всей широте вопрос о репертуаре, тем

более сложный, что для его решения необходимо было в первую очередь изучить и познать новую аудиторию. „Наука о зрителе“ в ряду наших театральных дисциплин представляет собой наименее затронутую область и, если теперь уже делаются некоторые, очень робкие, попытки к ее строительству, то тогда, в период лихорадочной ломки прежнего и замены его новым, в момент, когда ответ надо было дать сегодня, чтобы не опоздать завтра—разрешать проблемы научно—значило уподобляться известному по басне метафизику. Путь эмпирических попыток показался наиболее прямым и непосредственным. Однако, делать такие попытки, пользуясь для них всем арсеналом старого, до-революционного театра, было по многим причинам, невозможно. С одной стороны резко проявлялась тенденция отместить, в революционном увлечении, все то, что было (независимо от содержания, а хронологически) вчерашним днем, признав весь веками накопленный материал буржуазным искусством. Тщетно истинные идеологи поучали Марксу марксистов, тщетно указывал А. В. Луначарский на то, что учитель пролетариата высоко ценил античную литературу, Шекспира, Бальзака. приводил его гениальную статью в защиту Гейне и убеждал, что все это лучший пример мудрого отношения к художественным ценностям; „мы не-

навидим буржуазию“, восклицал он, „мы отрицаем, чтоб она создала в области искусства что-либо ценное, но, ведь, период ее господства относится к нескольким десяткам лет, а до того мы имеем иные жизненные уклады, в которых отражаются интересы и иных классов, в котором интеллигенция, главный проводник искусства, работала по другим заданиям, ничего общего с духом биржи и барыша не имеющим“. Все эти призывы научно-мыслящего и, потому, объективно оценивающего факты человека не приводили ни к чему, и театр должен был ограничить круг своих репертуарных возможностей, отказавшись от постановки целого ряда произведений мировой литературы. Правда, это явление не получило широкого распространения (и театры сплошь и рядом ставили даже до-революционную макулатуру), но фактическое положение вещей все же шло резко в разрез с теми принципиальными положениями, которые высказывались и усиленно проводились в жизнь. Указанный здесь взгляд, напр., имел широкое распространение среди ответственных деятелей по искусству на Украине. Сторонники этого течения (не одержавшие, впрочем, победы) находили, что пока пролетариат не создал своих духовных ценностей—лучше уничтожить (вернее, закрыть) все музеи, театры и т. п., чем давать ему прибегнуть к буржуазной культуре. Тщетно твердили представителям такого взгляда о возможности критического овладения, тщетно, ссылаясь на вышеприведенный авторитет, указывали, что относить огульно все прошлое наследие к продуктам буржуазной культуры—в лучшем случае—неосторожно, они продолжали стоять на своем. Прошло около трех лет со дня Октябрьской Революции, пока стали высказываться мысли, до того бывшие достоянием лишь отдельных, наиболее выдающихся умов эпохи:— „Мы являемся наследниками необычайных культурных *обще-человеческих*

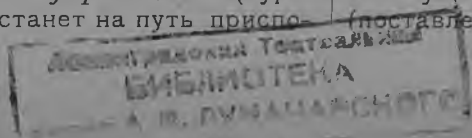
ценностей, которые по духу своему не являются привилегией одного какого-либо класса, говорил один из авторитетных деятелей в области пролетарской культуры:— „Мы не откажемся ни от народного искусства античной Греции, ни от произведений Шекспира, ни от симфоний Бетховена и Берлиоза..... все это наше, как и все остальное народное общечеловеческое, которое на протяжении веков проглядывало сквозь творчество гениев“. Таким образом, включение в репертуар после-октябрьского театра пьес классических авторов перестало, мало-по-малу, вызывать сомнения принципиального характера, но возбуждало ряд практических вопросов: хотя новый зритель и не был понят, хотя он и продолжал быть многоголовой загадкой — однако, было ясно одно — он пришел в театр, чтобы в нем получить немедленный ответ на волнующие его вопросы современности. Но тут театр наталкивался на непреодолимое препятствие: если раньше было верно положение Вс. Мейерхольда о том, что литература творит театр и что театр условный (создателем которого в свое время был сам Мейерхольд) порожден появлением таких авторов, как Метерлинк, отчасти Л. Андреев и др.,—то в бурную эпоху октябрьской революции положение резко изменилось: театр, как наиболее действительное искусство („на сцене“, говорил еще Герцен в своем дневнике 1842 г. „могут разрешаться, или, по крайней мере, обсуждаться живые вопросы современности, и реальность этого обсуждения в действии—чрезвычайна“) — должен был стать и проводником новых идей, для чего потребовал и новую литературу, между тем как эта последняя, естественно, не поспевала за бурным темпом жизни и не могла удовлетворить запросам театра. Получилась зияющая пустота, глубокая пропасть, которую хотя и пытались засыпать ворохом макулатуры, но положения спасти не могли. Острота вопроса усугублялась еще и

тем, что даже прежний героический репертуар не мог в полной мере оказаться соритмичным современности, так как в жизни преобладал и активно проявлялся пафос масс, и массовые усилия во всех областях как то затушевали, нивелировали личность. Жесточайший репертуарный кризис, вызванный совокупностью всех указанных условий, разразился над театрами и заставил их так или иначе встряхнуться от спячки, в которой их застала Революция, и искать выхода из создавшегося тупика.

Одни из театров пытались попросту отмахнуться от вопроса и, поскольку этому не мешали „объективные условия“ и определенное воздействие органов государственной власти, продолжали ставить прежние пьесы, как будто на „Шипке“ политической жизни было „все спокойно“. Другие, стремящиеся обосновать линию своей работы теми или иными теоретическими предпосылками, старались утвердить имманентность законов развития театра, обнадеживая себя и других мыслью, что новый зритель быстро взберется на те вершины, на которых пребывает „театр в себе“. В таком смысле высказывался на страницах печати (см. „Культура театра“ № 1) руководитель Московского Малого театра А. И. Южин: „Театр обязан“, говорил он, „поднять требовательность и запросы нового зрителя до своей художественной высоты, ни на одну линию не опускаясь ниже высшей ступени своих достижений и ни на минуту не приостанавливаясь в своем дальнейшем развитии, не поступаясь ничем из своих суровых требований к своей задаче. Временной розни сцены и зрителя бояться нечего: народ быстро догонит ход художественного процесса и не простит театру, если он, применяясь к современному нам уровню его художественной восприимчивости—ради дешевого успеха, или каких бы то ни было важных, но *лежащих вне его сферы задач* (курс. мой) и целей, станет на путь приспособ-

ления к этому уровню, или приостановит хотя бы временно вечное движение творчества вперед и вперед“.

Таиров, определяя в статье „К постановке Благовещения“ два полюса динамического театра—арлекинаду и мистерию, сознавал необходимость мистериального воплощения современности, но, в виду того, что эта последняя еще не написана—доказывал, исходя из того же принципа „самочности театра“—внутреннюю логичность постановки мистерии Клоделя в эпоху Sturm und Drang'a. Четвертая, наконец, группа, отчаявшись в возможности найти строго созвучный эпохе репертуар, намечала два пути: 1) постановку так наз. „революционных“, ad hoc приготовленных, наслех и неумело сделанных пьес (в лучшем же случае пользуясь пьесами из рабочей жизни, хотя и не проникнутых насквозь пролетарской идеологией—как Ткачи—Гауптмана, Борьба—Гелсуорти, Бартель Туразер—Лангмана и др.), но зато рисующих революционный „быт“ (как будто может существовать „быт“ в момент, когда все пришло в движение), или 2) переработку старых произведений применительно к данному моменту. Первым застрельщиком в этом последнем движении стал В. Керженцев, утверждавший возможность такого обращения с литературным материалом, а первым, воплотившим эту идею в жизнь—был „неистовый“ Вс. Мейерхольд, поставивший в измененном виде „Зори“ Верхарна (в сотрудничестве с Бебутовым) и намечавший постановку революционизированного Гамлета. Эту же точку зрения воспринял и Вл. Маяковский, который, написав Мистерию-Буфф и чувствуя временный характер всего, что пишется, как отклик на момент, сам предлагал в интересах „сиюминутности“ произведения перерабатывать его в зависимости от времени, когда оно будет поставлено. Впрочем—предложение Маяковского не осуществилось, так как пьеса эта (поставленная тем-же Мейерхольдом



в Москве), претендуя стать „Мистерией труда“—на самом деле представляла лишь, в лучшем случае, материал для большого „Теревсата“.

Надо сказать, что стремление к переработкам пьес и осуществление их—вызвало огромный шум в лагере хранителей „вечных“ ценностей, тщательно, впрочем, скрывавших, что идея эта, по существу, не нова и что громадное количество литературно-драматических произведений представляют собой переработку ранее бывшего материала, а всякое сценическое воплощение неизбежно всегда влекло ту или иную режиссерскую, а часто и литературную переработку пьесы.

Вопрос о репертуаре, не переставший волновать идеологов и руководителей театра в течение пяти лет Революции, не потерял своей остроты и в настоящее время.

Лучшим показателем еще не изжитого кризиса может служить постановка к празднествам пьес иностранных авторов („Ночь“ Мартинэ, „Газ“—Кайзера). Отечественная драматургия еще не дала ничего, что было бы воистину достойно великого движения

наших дней. Но перелом уже чувствуется и, быть может, недалеко то время, когда душа Революции, глубоко от нас скрытая, воплотится в живые сценические формы, чтобы показать сквозь хаос событий зерно истинной Красоты. Путь к этому—через творчество масс. „В пору пахоты и посева“, говорит Вяч. Иванов, „не увидишь на поле колосющихся всходов“. Будем терпеливы. Дождемся и праздника жатвы. Теперь же нам предлежит одно дело: как в стародавние времена земледельцы заговорными обрядами будили весенних духов плодородия, так надлежит и нам звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в новом действе, в новой игре, в новом зрелище и, затеявая невиданное, выразили в нем свою новую заветную мысль, свою новорожденную волю—то, к чему сердце лежит, чего хочет переполненное решимостью и надеждой сердце“.

Гр. Авлов.



Академические театры в эпоху Революции.

* * *

Государственный переворот в Октябре 1917 года застаёт бывшие Императорские театры в периоде исканий внешних путей и форм работы, идеологического разброда и идейной растерянности, начавшихся в результате февральской Революции. Публика оставалась прежнею, Государственная власть, предоставив театрам автономии, тем самым предоставила их своей собственной судьбе, как в об-

ласти управления, так и в области идеологической. Начался естественный в таких случаях сумбур: вопросы самоуправления, (автономности и проч.) заняли умы артистов и лиц, руководивших ими; начались собрания и митинги. С другой стороны—поднялся вопрос, неоднократно возникавший в эпоху пред-революционного декаданса, —какой нужен репертуар, что нужно показать публике, чего играть не нужно.

Октябрьский переворот окончательно и существенно изменяет путь как русского театра в целом, так и первых его представителей—бывших Императорских, ныне Академических театров. Изменяются не только внешние формы быта, управления, но и самый строй театра, его дух, его работа. Новые формы государственного режима должны были отразиться на театре и на его деятелях. Рушились один за другим прежние устои, вековые традиции, и в этом вихре расчищалось место для истинной и глубокой красоты многого, что прежде, покрытое плесенью, естественно скрывалось от глаз исполнителей и зрителей.

Во время революционных бурь, разрушивших многие учреждения, Академические театры были близки к катастрофе. Но захваченные духом эпохи, властно втянутые в переживаемый всем государством жестокий кризис—сильные организмы правительственных театров стойко выдерживали то тяжелое время, которое еще столь памятно всем.

Все житейские невзгоды внешнего бытия, конечно, коснулись и работников театров не меньше прочего населения. Художественное творчество часто проявлялось в таких условиях, какие в прежнее время показались бы кошмарными.

Такие существенные вопросы, как вопросы освещения, топлива, передвижения—принимали самые невероятные формы и переживали самые острые кризисы. Приходилось бороться со всеми теми лишениями, которые переживало все Государство. Приходилось создавать целые новые и обно-

вленные постановки при полном отсутствии материй для костюмов, холста для декораций, материалов для бутафории. Приходилось изобретать суррогаты грима и прочих необходимых принадлежностей сцены, исчезнувших одно время совершенно с русского рынка; так, например, долгое время не было никакой возможности приобрести танцевальных туфель и, не говоря уже о кордебалете, даже балерины танцовале в одной паре „туфель“, если это еще можно было назвать „туфлями“, по четырнадцать спектаклей, тогда как прежде полагалось на каждый спектакль по паре.

Кроме этого жестокого материального кризиса, театры в целом пережили еще более жестокий кризис в личном составе. По целому ряду причин—кто по малодушию, кто по фактическому нездоровью, кто в силу сложных личных или семейных обстоятельств, но в первое время Октябрьской Революции все три труппы правительственных театров утратили крупнейших своих артистов, являющихся не только любимцами публики, но и действительной душой театров. Достаточно вспомнить, хотя бы, отсутствие в первый момент Революции артистов Шаляпина, Давыдова, Юрьева, Фокина, Смирнова, Собинова, Липковскую, Кузнецову, Черкасскую и пр., чтобы оценить создавшееся положение (ниже мы перечислим потери в артистических силах и после Октябрьской Революции).

Все усилия должны были быть направлены не только на сохранение громадных культурных ценностей, доставшихся в наследство пролетариату от прежней эпохи, но еще и к

тому, чтобы все время пополнять кадр соответствующими силами, способными нести эту ответственную работу. Достаточно сказать, что, например, оперная и балетная труппы за этот период обновились на 60—70 % своего состава.

В то же время не нужно забывать, что эта работа протекала в исключительно неблагоприятных внешних условиях. Если все граждане Республики и особенно Петрограда переживали тяжелые материальные условия, то не нужно забывать, что артистическому персоналу приходилось нести *художественную работу*, т. е. работу, требующую всегда исключительного духовного напряжения. И вот, обращаясь к внешним условиям жизни артистов в эти годы, необходимо подчеркнуть всю тяжесть отражения этих условий на работе художественного персонала. В течение целых четырех лет все интеллектуальные и физические силы работников театров уходили на ожесточенную борьбу за существование. Несмотря на самые энергичные меры со стороны театральной администрации, материальное обеспечение артистов сильно отставало от действительных требований жизни и не только „прожиточный минимум“, но и „артистический максимум“ в сущности составлял незначительный процент жизненных потребностей. К тому же, обстановка самой работы в театрах была до крайности тяжела. Выше уже говорилось об отсутствии необходимых материалов для конструирования спектаклей,—это не могло не отражаться на артистическом самочувствии. Еще больше отражалась на работниках театров вся внешняя об-

становка театральных помещений. Всем памятна спектакли, когда перед зябнувшей в пальто и шубах публичкой пели, танцевали и играли артисты, сплошь и рядом, по условиям пьесы, легко одетые, а в балете, например, и полураздетые. Помнят деятели театров, как балетные артисты пользовались каждой паузой, чтобы выскочить погреться за кулисами (на секунду одев пальто). Помнят близкие к театру лица, как оркестровые инструменты, в силу температурных условий, совершенно не держали строя. Знают прикосновенные к театру люди, как при составлении репертуара избирались пьесы, требующие главным образом теплых костюмов (бойрских—в опере, характерных в балете и т. д.), или такие, в которых возможно было бы театральные костюмы одевать поверх житейских. Но не только взрослый контингент переживал эти условия: в большинстве спектаклей балета бывали занятыми воспитанники и воспитанницы младших классов балетной школы в самых легких костюмах... И дети и артисты постоянно жестоко простужались, что еще больше затрудняло составление спектаклей.

Как можно было требовать художественного исполнения от артистов, репетировавших, в опере—шопотом, в драме и балете—в шубах и валенках.

Не менее пагубно на работоспособности труппы отражалось и плохое питание. Громадная затрата физической и умственной энергии в постоянных репетициях и в спектаклях требует повышенного питания. А каково оно было—помнят, по всей вероятности, все.

Но помимо затрат профессиональных сил, был еще важный фактор— полное отсутствие способов сообщения. Какие художественные требования можно было предъявлять к человеку, живущему в 3-х-4-х верстах от театра или балетной школы, приходящему утром на спектакль и после спектакля в кинематограф и, наконец, в третьем часу ночи—домой, полуголодному и смертельно усталому, чтобы в леднике проспаться ночь. А отказаться от так называемой халтуры, для громадного большинства плохо обеспеченных артистов,—было совершенно невозможно. Халтура была единственным, и далеко не легким, средством улучшения благосостояния для артистов. Было время, когда халтура давала продукты, которых, даже имея деньги, купить было негде.

Положение всего организма театров было, однако, значительно сложнее, так как кроме чисто театральной, казовой работы, необходимо было по условиям эпохи не только не прекращать, но и расширять внутреннюю работу общего механизма Академических театров. Как видно ниже, значительно выросла Центральная библиотека Русской драмы; выполнен целый ряд новых работ Центральной Музыкальной Библиотекой, расширились некоторые мастерские и т. д. Независимо от этого, созданы совершенно новые учреждения в этот же период, как то: Музей и Архив. Возобновлено прекратившееся было издательство Правительственных театров. Выразившееся в до-революционный период в издании „Ежегодника“, оно за последнее пятилетие принимает более широкие формы—выпускаются

журналы „Бирюч“ и „Еженедельник“, создается издание специальной „Театральной библиотеки“.

Принимая во внимание описанные условия, работа деятелей Академических театров за этот период времени представляет собой громадный, самоотверженный, иногда просто сверхчеловеческий труд, направленный на поддержание любимого искусства. Волевое напряжение каждой отдельной единицы во всей массе может быть объяснено только царившей во все эти годы беспредельной верой в возможность общими усилиями побороть нарушающие работу обстоятельства. Если внимательно проследить все фазисы жизни театров за эти годы, то, как это ни странно, можно сказать безошибочно, что чем суровее было действие жизненных условий, тем сильнее было волевое противодействие работников Академических театров, (от скромного сторожа до премьеры включительно).

В чем же заключалась та сила, которая двигала этими работниками и заставляла их мужественно переносить памятные всем общегражданские невзгоды? Эту силу работники Академических театров черпали в зрительном зале, всегда наполненном необычайной, своеобразной, совершенно-исключительной публикой.

Если выше было указано, что Февральский переворот никак не изменил физиономии зрительного зала, то совершенно обратное надобно сказать про Революцию Октября. Зрительный зал оказался другим, не тем, к которому привыкли театры за много лет. Еще сильнее (чем состав труппы и репертуар), изменился контингент публики. Прежние постоянные аба-

ненты и неизменные посетители бесследно исчезли. Театр наполнился новым элементом; для большинства новых зрителей почти весь театр, особенно же опера и балет, было „terra incognita“, а потому оценка его была непосредственна и исключительно интересна, в смысле психологическом. Театр имел громадный успех у широких масс, о чем красноречиво говорят просьбы рабочих организаций о предоставлении им спектаклей и до сих пор. Будущий историк театров отметит глубоко-интересное явление театре, появление огонька, притягивавшего в момент наибольшей разрухи наибольшую массу пролетариата. С ней образовалась тесная связь. Об'единилось в общности переживаний то, что прежде так резко разграничивалось рампой. И даже старый багаж Академических театров в те минуты был чутко понят и воспринят новым человеком. Повышенная нервность,

новый уровень понимания и подхода к искусству,—вот те новые требования, которые принес с собою новый зритель. Простота, ясность мирозерцания, выявление тех красот, которыми живо искусство, чуткий отклик переживаемому героизму,—к этому стремится, этого добивается новый зритель. Своею молодой чуткостью, богатством своих непосредственных эмоций этот зритель властно перекинул из зрительного зала на сцену волны своего под'ема и тем самым влил ту жизненную силу, которую почерпали работники театров в своей тяжелой в те дни работе.

Благодаря этой силе, работники театров оказались подлинными героями, доказавшими, что они не только умеют бороться с тяжкими невзгодами, пережитыми Республикой, но и вместе с нею эти невзгоды побеждать и с честью выходить из переживаемых столкновений старого и нового миров.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ.

Чтобы возможно было правильно судить о значении деятельности двух оперных Государственных Академических театров, т. е. бывшего Мариинского и б. Михайловского за истекшее знаменательное пятилетие, необходимо рассмотреть эту деятельность в плане репертуарном. От количества исполняемых опер и от присутствия в репертуаре большего или меньшего числа произведений высокого художественного достоинства только и можно исходить, как для оценки смысла всей работы, так и для установления сте-

пени интенсивности этой работы. Сводка работы за пятилетие (1918—1923) указывает цифру 53 — число опер, прошедших в данное время. Сюда входят 28 опер русских композиторов и 25 иностранных. Русские оперы доминировали и в количественном и в качественном отношении. В их списке находились и исполнялись: „Руслан и Людмила“—Глинки, „Князь Игорь“—Бородина, „Русалка“ и „Каменный гость“—Даргомыжского, „Сын Мандарина“—Кюи, „Борис Годунов“ и „Хованщина“—Мусоргского, „Дубровский“—Направника, „Алеко“ и

„Скупой рыцарь“—Рахманинова, „Елка“—Ребикова, „Майская ночь“, „Снегурочка“, „Псковитянка“, „Сказание о невидимом граде Китеже“, „Кашей Бессмертной“, „Сказка о Царе Салтане“, „Моцарт и Сальери“, „Золотой петушок“ „Садко“, „Царская невеста“ — Римского-Корсакова, „Демон“—Рубинштейна, „Вражья сила“ и „Юдифь“ — Серова, „Соловей“—Стравинского, „Евгений Онегин“, „Пиковая дама“ и „Мазепа“—Чайковского.

Список иностранных опер и оперетт (25) включает: „Кармен“—Бизе, „Мефистофель“—Бойто, „Риголетто“ и „Травиату“—Верди, „Валькирию“—Вагнера, „Королеву мая“ и „Орфея“—Глюка, „Ромео и Джульетту“ и „Фауста“—Гуно, „Лакмэ“—Делиба, „Царя плотника“—Лорцинга, „Дон Кихота“ и „Вертера“—Массенэ, „Пророка“—Мейербера, «Нищего студента»—Мелликера, „Фенеллу“ и „Фра-Дьяволо“—Обера, „Птички певчие“—Оффенбаха, „Корневильские колокола“—Планкетт, „Богему“ и „Мадам Беттерфляй“—Пуччини, „Севильского цирюльника“—Россини, „Миньону“—Тома, „Луизу“—Шарпантье, и „Цыганского барона“—И. Штрауса. Иностранный репертуар качественно слабее русского. Причина ясна для каждого, кто знаком с театральной работой: с момента объявления войны, т. е. с сезона 1914—1915 года, выпали из репертуара б. Императорских театров все оперы Вагнера—обстоятельство, которое необходимо учесть, т. к. оно имело в итоге ряд выгодных и невыгодных для театра последствий. Выгодное для русской музыки последствие — перелом в художественном направлении театра, со все более ясно обозначившимся уклоном в сторону выделения в репертуар выдающихся опер русских композиторов. Невыгодное последствие: изъятие из обихода театра великих музыкальных ценностей, на разучивание которых были потрачены усилия десятков лет и восстановить которые представля-

ется возможным лишь с крайней постепенностью, в виду колоссальной трудности такого рода реставрации. К тому же, декоративно-монтажная часть, да и вся сценическая постановка последних лет жизни вагнеровских опер в б. Мариинском театре уже в последние годы перед войной казалась устаревшей и неприемлемой. Ставить оперы Вагнера в прежнем плане обстановки (как это видно на примере возобновленной „Валкирии“) почти невозможно: за истекшие года многое изменилось и во вкусах и в характере восприятия. С этим необходимо считаться.

Кроме того, несомненно, что если бы оперный Академический театр с того момента, как сделалось возможным исполнение произведений Вагнера, все свое внимание и энергию устремил бы на восстановление вагнеровского репертуара в прежних правах,—вновь пришлось бы поступиться русскими операми. Театр на такой путь не вступил, что вполне справедливо и исторически неизбежно. Впрочем, ряд прекрасных исполнений „Валкирии“ (в ужасных физических условиях в одну из минувших зим) свидетельствовал о том, что возвращение Вагнера в театр может идти хотя и постепенным, но верным в музыкальном отношении путем. Исходя из этого, театры совершенно отказываются от реставрации вагнеровского цикла и приступили к работе о постановке полного цикла „Кольцо Нибелунгов“, для чего создана специальная комиссия, под председательством Э. А. Купера. В задачи этой комиссии входит установление единого художественного плана (до специального портала включительно) постановки всех четырех частей цикла с таким расчетом, что бы намеченная художественная линия единства проводилась бы убедительно, наглядно от начала до конца во всех областях представления: декорационном, музыкальном, драматическом, вокальном и т. п. В то же время Управление теат-

рами намерено производить эту работу в такой постепенности, чтобы затрачиваемое внимание и энергия на восстановление вагнеровского цикла в прежних правах не наносило бы ущерба русскому уклону оперного репертуара.

Чтобы дать себе ясный отчет о происшедшем в театре (б. Мариинском) переломе репертуара с исторической даты 1914 года, о результатах этого перелома, лучшим средством является опыт сравнения репертуара пятигодов, предшествовавших Октябрьской революции, с пятью годами последующими, именно, пятилетия 1913—1918 г.г. (считая с 1-го по 1-ое января) и 1918—1922 г.г.

Тогда, т. е. за пятилетие 1913—1918 г.г. прошло 56 опер, при 12-ти новых постановках. Теперь, т. е. за пятилетие 1918—1921 г.г. прошло 53 оперы при 15-ти новых постановках. Цифры почти равные. Но текущий год не кончен и принесет еще, минимум, три новых постановки давным давно не шедших опер („Млада“, „Сказки Гофмана“, — „Иоланта“ и оперетту „Герцогиня Герольштейнская“, и две новых постановки прежних репертуарных опер („Аиду“ и „Травиату“). Количественно числа уравниваются, причем общее число новых постановок (минимум 20), перевысит таковое прежнего до-революционного пятилетия. Но количество, конечно, не убеждает. Важно обратить внимание на исторически-обусловленный перелом репертуара в качественном отношении. В число (56) опер репертуара 1913—1918 г.г. входили следующие оперы русских композиторов: „Жизнь за царя“, „Руслан и Людмила“, „Князь Игорь“, „Евгений Онегин“, „Опричник“, „Пиковая дама“, „Черевички“, „Демон“, „Дубровский“, „Франческа да Римини“ (Направника, а не Рахманинова), „Борис Годунов“, „Хованщина“, „Орестей“, „Сказание о граде Китеже“, „Майская ночь“, „Снегурочка“, „Псковитянка“, „Сказка о царе Салтане“, „Русалка“, „Ка-

менный гость“, „Рогнеда“, „Юдифь“, „Алеко“, „Пан Сотник“, „Князь Серебряный“, „Измена“, „Чудо роз“, „Сын мандарина“, „Метель“. Итого 30 опер. Если исключить „Жизнь за царя“, не идущую по политическим соображениям, затем шесть крайне „посредственных“ новинок в роде „Измены“, „Метели“, „Мигаэ“, „Чудо роз“, и т. д., окажется, что репертуар истекшего пятилетия не только окончательно установился в пользу русских опер, но, мало того, в пользу выдающихся русских опер и, главным образом, в пользу опер великого мастера Н. А. Римского-Корсакова (см. ранее приведенный список его опер), вновь разученных с любовью. Такими особенно были возобновления: „Псковитянки“, „Снегурочки“, „Китежа“, „Салтана“ и „Садко“ (под управлением Э. А. Купера).

Прохождение в репертуаре опер Римского-Корсакова—заслуга последнего пятилетия. Путь к этим операм и господство их—естественно-исторический путь русского оперного театра.

Если обратиться к 26-ти иностранным операм пятилетия 1913—1918 г.г., то среди них выдается „Кольцо Нибелунгов“ — Вагнера и „Лоэнгрин“ его же, тогда как „Тристан“ и „Тангейзер“ к этому времени ушли из репертуара. Из остальных же иностранных опер ценным было мимолетное появление „Электры“ — Штрауса, и недолгое пребывание „Мейстерзингеров“. Остальные оперы—почти тоже, что и теперь, за исключением вышедших „Самсона и Далилы“, „Искатель жемчуга“, „Гугенотов“, „Манон“, „Гальки“. Среди русских крайне досадно исчезновение из репертуара „Орестей“ С. Танеева (впрочем исполнявшейся и поставленной крайне неряшливо. Исключением было выдающееся исполнение Ершовым партии „Ореста“) и „Черевичек“—Чайковского. О „Чуде роз“, „Мигаэ“, „Измене“, „Метели“, „Пане-Сотнике“, „Князе Серебряном“, да и о „Рогне-

де" с „Франческой" жалеть не приходится. Если признать неизбежность временной утраты произведений Вагнера и трудность их восстановления в новом облике, окажется, что оперные театры вступили на исторически и эстетически оправданный путь господства в репертуаре выдающихся русских опер, каждая из которых представляет собою своеобразную редчайшую художественную ценность и требует тщательно обдуманного воспроизведения. Этот путь привел к выравниванию и повышению художественного уровня всего репертуара и к ряду новых постановок „от гвоздя до гвоздя", не считая чисто музыкальных возобновлений, т. е. разучивания заново не исчезавших из репертуара опер, что являлось неизбежным в силу двух существенно важных причин: возникновения нового оперного театра (б. Михайловский) и больших перемен в исполнительном составе б. Мариинского театра: на 75—80% новая труппа, хор и дирижеры. Для того, чтобы получить хотя бы смутное понятие о тех переменах в художественном персонале, какие произошли в 1918 г., надлежит вспомнить, что к этому моменту труппу покинули: Шаляпин (лишь впоследствии вернувшийся на сцену), Касторский, Каракаш, Собинов, Д. Смирнов, Александрович, Витинг, Черкасская, Липковская, Кузнецова, Збруева, Петренко, Маркович, Позенковский, Сибиряков.

Интенсивная работа над художественной выправкой исполнительских коллективов не прошла бесследно; в короткое сравнительно время выработался прекрасный хор в б. Михайловском театре, отличившийся в одной из труднейших новых постановок: в „Луизе"—Шарпантье (сезон 1920—21 г.). Соединение же хоровых коллективов двух театров давало возможность исполнять „Бориса Годунова" в пышном великолении полнозвучия хоровых (народных) масс. Из вновь поставленных, заново разученных и возобновленных в декоративно-

сценическом отношении опер выделяется постановка „Пиковой дамы", „Вражьей силы". Ценными вкладами были постановки „Соловья", „Золотого петушка", „Кащей бессмертного" (теперь опять возобновляемого), „Скупого рыцаря" и „Царской невесты", а из иностранных: „Царя Плотника", „Луизы", „Королевы мая", „Миньон", „Фра-Дьяволо", и опереток „Цыганский барон" и „Корневилльские колокола". Ярко проявляющаяся тенденция к возобновлению старых репертуарных опер лишь в условиях полного декоративно-сценического обновления (как наприм. „Риголетто", „Ромео и Джульетта" и только что состоявшееся возобновление „Фауста"). Наконец были удачные сценические перестановки опер, как наприм. „Кармен" и, отчасти, „Псковитянка" при условии сохранения прежней монтировки. Стремление к тому, чтобы каждая появляющаяся в репертуаре старая опера подвергалась либо полной реконструкции (музыкально-декоративно-сценической), либо тщательному разучиванию вновь, приводит к выводу, несколько расходящемуся с выводами формально статистическими.

Возвращаясь к изложенному в начале, т. е. к цифре 53 опер, прошедших в пятилетие 1918—1922 г.г., приходится отметить, что количество новых постановок в полном смысле этого слова (их 15: „Кащей Бессмертный", „Золотой Петушок", „Царская невеста", „Пиковая дама", „Елка", „Вражья сила", „Соловей", „Королева Мая", „Луиза", „Фауст", „Ромео и Джульетта", „Риголетто", „Миньон", „Царь плотник", „Корневилльские колокола", „Цыганский барон") должно быть еще пополнено столь же значительными в музыкальном отношении возобновлениями, в итоге чего число опер, хотя и находящихся в репертуаре, но не подвергшихся „художественной ревизии" и переработке, сводится к ничтожной цифре. Следовательно, устойчивая работа театров должна будет идти в дальнейшем за-

крепления в репертуаре ценностей русской музыки, в реставрации вагнеровского репертуара, в постановках классических иностранных опер (Мозарт) и в стремлении обогатить репертуар музыкальными новинками, если таковые окажутся достойными. В заключение к данному обзору количества и художественного качества

репертуара оперных театров необходимо присоединить еще краткое напоминание о появившихся в текущее пятилетие (1918—1922) музыкально и декоративно выдающихся новых постановок в балете, каковыми являются балеты Стравинского „Жар-Птица“ и „Петрушка“, потребовавшие особенно напряженной работы оркестра.



АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ.

События 1917 года застают нашу драму в период только что понесенных ею утрат. В течение последних пяти лет перед Революцией сцена лишилась: Савиной, 40 лет стоявшей во главе труппы; Варламова, почти такой же период времени занимавшего место блестящего комика; Далматова, превосходного характерного актера;

Стрельской—прекрасной бытовой старухи; Степана Яковлева — еще много обещавшего в будущем, только что вступившего в пору полного расцвета таланта; Киенского — даровитого исполнителя бытовых ролей; Эльминой, отмеченной публикой и критикой — вдумчивой и тонкой артистки на эпизодические роли. Бреша эти были

пополнены только принятием Корчагиной - Александровской, заменившей во многих ролях Стрельскую и Эльмину, и заменившей их с большим успехом. Амплуа прочих, особенно Далматова, так и осталось незамещенным. Утраты эти, естественно, давали себя сильно чувствовать и уже заметно отразились на театре драмы еще в начале событий 1917 г. По мере того, однако, как события эти разворачивались, художественный персонал Драматического театра понес еще большие утраты, совершенно обездолившие драматическую труппу, и тем самым еще усугубившие сложность условий, в которых приходилось театру драмы нести свою работу.

В самом начале отчетного периода из труппы выбыли Давыдов, Ходотов, Уралов, Коваленская, Юрьев, Петровский, Санин; безвозвратно были похищены смертью: Судьбинин, Н. Васильева, Они - Чубинский, Уралов, Алексеева, Шувалова, Валуа, Новинский, Чернов. С такими потерями в общем водвороте революционных событий приходилось выполнять академические задания, приходилось культивировать старые традиции образцового драматического театра. Многие из перечисленных артистов впоследствии вернулись на сцену, но время их отсутствия дало себя знать с чрезвычайной силой, и стоило величайших усилий сохранить театру веками установленную за ним репутацию.

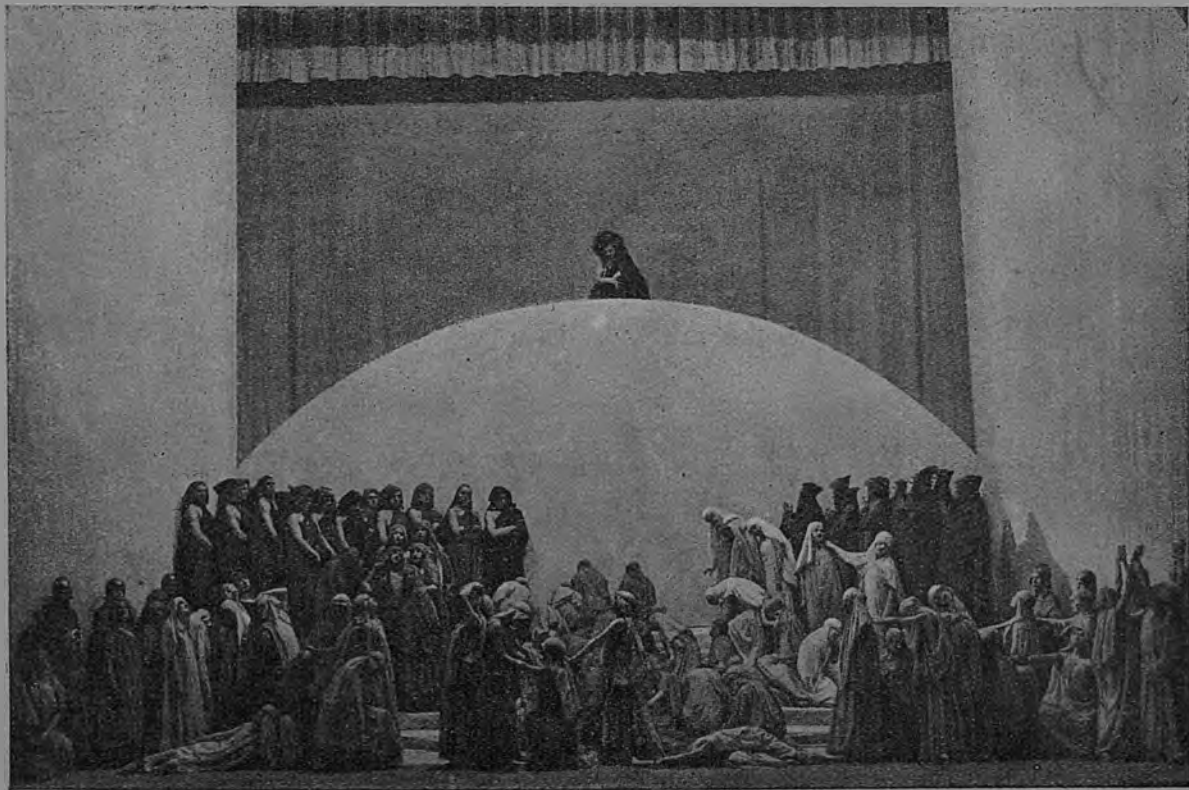
Те же события существенно отразились и на репертуаре драмы. Именно, этот репертуар должен был принять на себя всю полноту новых требований, ибо, если вопрос обновления в духе времени оперного и балетного репертуаров всегда условен, вопрос репертуара драматического не допускает условных толкований и совершенно ясен как руководителям, так и самой публике.

Между тем, вопрос репертуара Александринского театра всегда был самым больным вопросом и никогда не мог похвалиться систематичностью

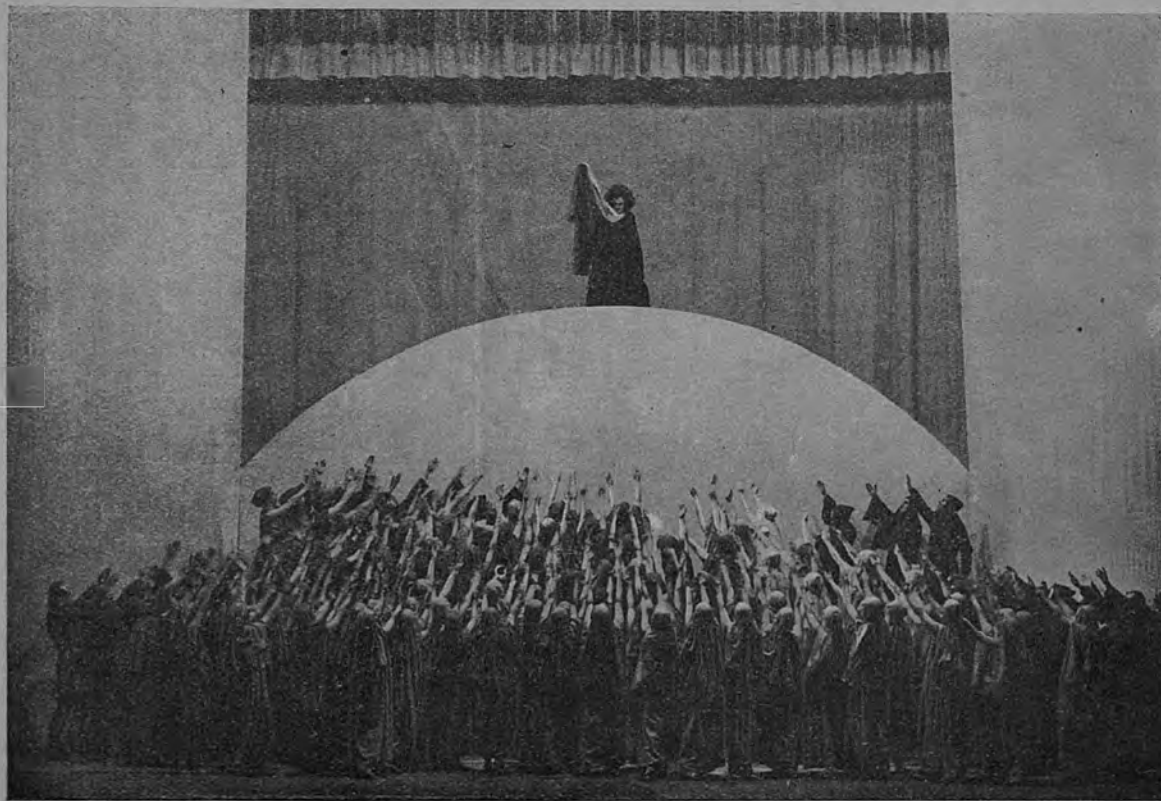
разрешения. На драматической сцене продолжалась та непоследовательность и бессистемность, которая наблюдалась более чем за полтора века существования правительственных театров. Постоянные колебания между античным и бытовым репертуаром, между мелодрамой и водевилем зависели, главным образом, от симпатий лиц, направлявших дело. Прежний период заканчивался в феврале 1917 года „премьерой“—был поставлен „Маскарад“ Лермонтова. Это был наградной бенефис Ю. М. Юрьеву, и вместе с тем это была последняя постановка при прежнем режиме.

После переворота явилась необходимость подвести под драматический репертуар совершенно определенный идеологический фундамент. Начался новый период исканий в этой области, незаконченный до настоящего времени, да и едва-ли могущий быть оконченным в такой короткий срок, который прошел с момента начала нового пути, на который стихийной силой Революции поставлены правительственные театры. Во всяком случае, академическая драма в после-революционную эпоху ставит себе определенные задания, к более или менее удовлетворительному разрешению которых и стремилась свести свою работу за истекшее пятилетие.

В задачи академической драмы входило, главным образом, развитие русской драматической литературы, особенно же, учитывая характерные черты большинства дарований драматических артистов,— развитие бытовой русской драмы. Вторым заданием драматического театра являлось знакомство зрителя с произведениями мировых иностранных писателей, опять-таки из соображений специфичности условий бывшего Александринского театра. И, наконец, введение в репертуар произведений новейших писателей, отражающих современную жизнь в тех литературных и художественных формах, которые приемлемы для крепкого традиционными устоями



Декорации к пьесе А. В. Луначарского „Фауст и Город” в б. Александр. театре.



Декорации к пьесе А. В. Луначарского „Фауст и Город“ в б. Александр. театре.

образцового драматического театра. Обращаясь к фактическим данным репертуарного вопроса в до-революционный период, мы видим, что в сезон 1912—13 г.г. общее число пьес Драматического театра было 36, из коих 27 пьес русских и 9 пьес иностранных авторов. Из этого общего числа 36 драматических произведений новых постановок был—один юбилейный спектакль в память 1613 г. Всего же за последнее перед Революцией пятилетие было дано 20 новых постановок. Наибольшая цифра числа пьес в отдельном сезоне—42.

Если просмотреть перечень составивших репертуар пьес в это пятилетие, то встретимся как раз именно с тою болезненной его пестротой, о которой сказано выше. Это не должно понимать, как упрек, так как болезнь эту переживает академическая драма и посейчас.—Обращаясь к фактическим данным репертуарного вопроса в после-революционный период, мы видим, что в настоящее время общее число пьес драматического театра равняется 42, из коих 24 пьесы русских и 18 пьес иностранных авторов. Наибольшее число пьес в сезоне за этот период—47. Из общего числа драматических произведений новых постановок было: в 1918 г. „Петр Хлебник“, „Флорентийская Трагедия“, „Горе от ума“, в 1919 г. „Красное яблочко“, „На дне“, в 1919—20 г.г. „Светлый бог“, „Заговор Фиеско“, „Ревизор“, „Фауст и город“, 1921—22 г.г. „Всех скорбящих“, „Трактирщица“, „Бедность не порок“, „Власть тьмы“, „Соломенная шляпка“;—все перечисленные пьесы поставлены с совершенно новыми декорациями. За этот же период времени с подбором декораций и частичной допиской некоторых декораций поставлены пьесы: „Бесчестные“, „Лекарь по неволе“, „Укрощение строптивой“, „Декабристы“, „Ночной туман“, „Идиот“, „Женитьба Фигаро“, „Царь Федор“, „Обрыв“, „Недоросль“, „Светит, да не греет“, „Монарх“, „Парижские ни-

щие“, „Король Дагобер“, „Король и поэт“, „Сестры Кедровы“, „Женитьба“, „Дитя улицы“, „Коварство и любовь“,—(последние семь пьес поставлены в Михайловском театре, причем к двум из них даны частично новые декорации, а к остальным подобраны и перенесены из Александринского театра). Обращаясь теперь к сущности репертуара мы наблюдаем исключительное повышение его в смысле качества выбранных пьес. Впервые появляются пьесы Максима Горького, прежде недоступные Александринскому театру по традиционно-дипломатическим соображениям; появляются многие пьесы Л. Толстого и Луначарского. Классический остов репертуара составляли „Плоды просвещения“, „Власть тьмы“, „Петр Хлебник“, „Живой труп“, „Свадьба Кречинского“, „Дело“, „Смерть Тарелкина“, „Ревизор“, „Женитьба“, „Грех да беда на кого не живет“, „Бесприданница“, „Не было ни гроша“, „Невольницы“, „Последняя жертва“, „Бедность не порок“, „Не все коту масленица“, „Волки и овцы“, „Лес“, „Шутники“, „Богатая невеста“, „Гроза“, „Женитьба Балзаминова“, „На всякого мудреца довольно простоты“, „Светит, да не греет“, „Без вины виноватые“, „Доходное место“, „Горе от ума“, „Маскарад“, „Дон Жуан“, „Тартюф“, „Жеманницы“, „Лекарь по неволе“, „Хоть тресни, а женись“, „Смерть Иоанна Грозного“, „Царь Федор Иоаннович“, „Посадник“, „Дядя Ваня“, „Вишневый сад“, „Недоросль“, „Скупой рыцарь“, „Заговор Фиеско“, „Вильгельм Телль“, „Коварство и любовь“, „Усмирение строптивой“, „Антоний и Клеопатра“, „Трактирщица“, „Нора“, „Дочь моря“, „Месяц в деревне“, „Нахлебник“, „Провинциалка“, „Завтрак у предводителя“, „Стакан воды“, „Женитьба Фигаро“. Однако, столь широкий диапазон драматического репертуара еще не исчерпан упоминанием одной „классики“. На ряду с перечисленными пьесами шли произведения

более близких современности авторов: Гауптмана, Гейсмана, Гейерманса, Зудермана, Харта, Штуквен; Андреева, Гнедича, Горького, Луначарского, Майской, Найденова, Немировича-Данченко, Потапенко, Сумбатова, Щепкиной-Куперник.

Сравнивая репертуар правительственного Драматического Театра за два пятилетия до и после Революции, легко заметить прежде всего количественное повышение репертуара. При максимальной цифре 42 пьесы в сезон до-революционного пятилетия стоит цифра 47 в сезон эпохи последнего пятилетия. Этой цифры бывший Императорский театр не достиг при всех нормальных условиях работы. Существенно изменилось и содержание репертуара, в смысле ярко заметного уклона в сторону определенной тенденции, до конца еще не выявленной. Произошла основательная чистка от многого наносного и поверхностного, что было естественным следствием необходимости для бывших Императорских театров считаться с придворной политикой.

В корне изменился также и способ непосредственного управления театром Драмы. Еще в 1919 году при Дrame была образована комиссия литературно-художественного харак-

тера, состоявшая по преимуществу из профессоров-специалистов. Она дала заключение о желательности введения в репертуар целого ряда произведений мировой литературы. Самый способ работы в комиссии гарантировал широту репертуара:—европейский театр был поделен между специалистами на отделы: немецкий, французский, испанский, итальянский, голландский, английский, скандинавский, античный и русский. Каждый отдел был поручен специалисту-профессору, владеющему соответствующим языком. Обширный список этих произведений лежит в основе настоящей и будущей работы Драматического театра.

В текущем году, весной, учрежден художественный совет, на который возложена работа не только о выявлении художественности и литературности в академическом репертуаре, но и наблюдение за характером исполнения пьес на сцене, с возложением также на компетенцию Совета и вопроса о пополнении и очистке труппы.

Это лишь указание на еще одно наследие прежней эпохи, которое пришлось преодолеть, в ряду других тормозов, Академической драме в первое пятилетие революции.

ШКОЛА РУССКОЙ ДРАМЫ.

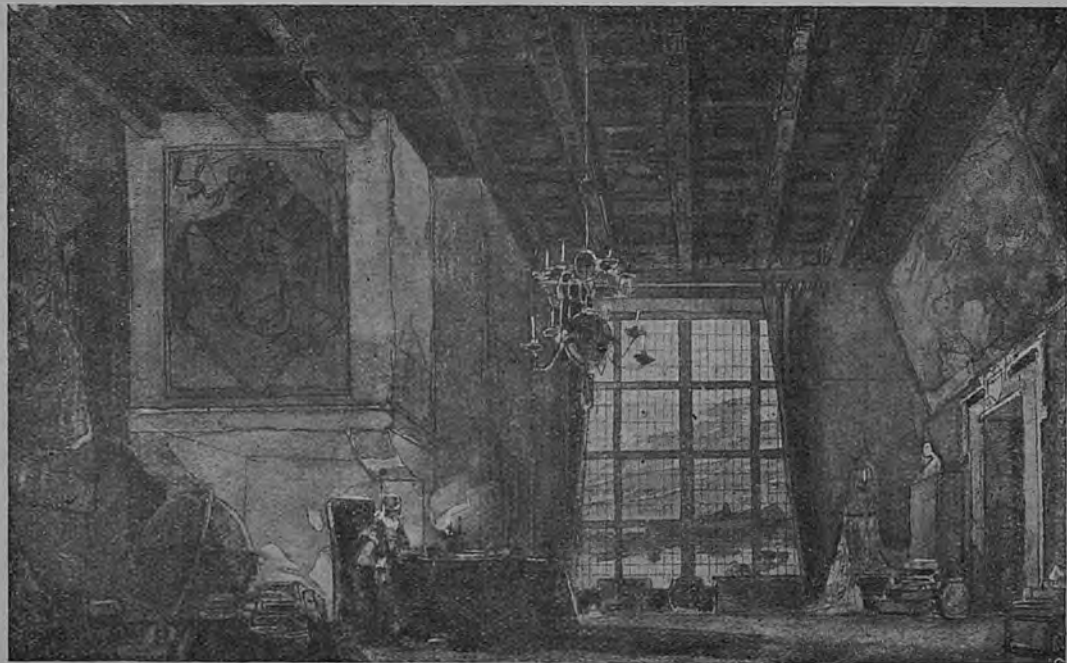
До 1917 г., до Февральского переворота существовали Драматические курсы при Императорском СПб Театральном Училище. Существование их „при“ Балетной школе предопределяло и более чем скромное положение, и более чем скромную программу. Положение этих курсов в ряде других учебных заведений Империи было чем-то вроде среднего и даже ниже среднего, только по воинской повинности права учащихся на Драматических курсах уравнивались с правами учащихся в В. У. З. по особому высочайшему повелению. Курс трехгодичный. Из

теоретических предметов читались только на двух первых курсах преподавателями Балетного училища: 1) церковная история, 2) литература русская в связи с иностранной, 3) история драмы и театра, и 4) бытовая история. И все-таки это было лучшее учебное заведение для подготовки артистов драмы не только в Петербурге, но и во всей Империи. Здесь были лучшие преподаватели драматического искусства, здесь был блестящий учитель—Александринский театр.

Кроме практики на уроках драматического искусства у талантливого



Эскиз декораций 1 и 6 картин к готовящейся постановке „Мария Стюарт“ в б. Александр. театре, раб. худ. Г. А. Косякова.



Эскиз декораций 7 карт. к готовящейся постановке „Мария Стюарт“ в б. Александр. театре.
раб. худ. Г. А. Косякова.

актера, кроме посещения спектаклей Александринского театра, эта школа ничего не давала, и окончившие ее не унесли оттуда никакого научного багажа.

Этот период—период талантливо-кустарничества...

Учебный год 1917-18 г. г. проходил в „самоопределении“, в борьбе за „автономию курсов“, за отделение от Александринского театра и от Балетного училища.

Конференция курсов вырабатывает новую программу, ни-чем в сущности не отличающуюся от прежней. Но дисциплина, державшаяся до Революции, совершенно падает, преподаватели и учащиеся совсем не ходят на занятия, что и побудило Временный Комитет Александринского и Михайловского театров „Государственную Школу Драматического Искусства“, просуществовавшую так печально один год—закреть.

Этот период—период фазвала.

На общем собрании труппы Александринского театра 31-го мая 1918 г. заведующим новой школой была избрана заслуженная артистка В. А. Мичурина; избрание это ознаменовывало новую эру для будущей школы при Русской драме, подчеркивало связь театра со школой, флагом которой должна была стать В. А. Мичурина.

1-го августа 1918 г. Временным Комитетом был назначен артист Александринского театра Е. П. Студенцов инспектором школы и помощником Заведующего; на него была возложена сложная задача по проведению всей реформы б. Драматических курсов, сконструирование Педагогического и Административного Советов и проведение в жизнь программы, выработанной особой комиссией при Временном Комитете Государственных театров.

К 1-му сентября 1918 г. Педагогический и Административный Советы приступили к работам.

К 1-му Октября учреждена Школа Русской Драмы Государствен. Петро-

град. Театров, высшее учено-учебное заведение художественно-профессионального типа, имеющее широкие задания по подготовке кадра артистов Русской Драмы. Курс четырехгодичный. Положение об этом высшем учебном заведении утверждено Наркомом Просвещения А. В. Луначарским.

В течение октября проведены вступительные экзамены в школу. Все экзаменуемые принимались по первому экзамену условно,—затем разбивались на группы, делились между специалистами сценического искусства, которые давали им разные задания для более подробного ознакомления, затем происходил вторичный подробный экзамен, после которого удовлетворившие требованиям Школы, зачислялись в кадр (*Просеминарий*).

В 1918—19 г. г. были приняты студенты на I цикл Школы Русской Драмы. От Драматических курсов оставлены при Школе два курса: третий под руководством А. И. Долинова и второй под руководством Р. Б. Аполлонского.

Школой совместно с управляющим Александринским театром было решено дать возможность 3-му курсу закончить свое образование по старой программе, II-й же курс Р. Б. Аполлонского закрыть, ввиду малого количества учащихся (9 человек, остальные или ушли, или поступили на I цикл реформированный Ш. Р. Д.).

Р. Б. Аполлонским была подана докладная записка Наркому Просвещения А. В. Луначарскому, в которой Аполлонский просил дать возможность его ученикам продолжать занятия по особой программе, переименовав свой II-й курс в студию Р. Б. Аполлонского, с правом приема новых учащихся.

По предложению Заведующего Государственными театрами и с согласия Управления Александринского театра, студия Р. Б. Аполлонского стала существовать при Школе Русской Драмы.

По постановлению Педагогического Совета совместно с Управлением Александринского театра и с санкции Наркомпроса срок окончания работ в Студии предрешен 1 июля 1920 г., после чего Студия при Школе должна прекратить свое существование.

Администрация Школы от Драматических курсов в 1918 году получила пять гнилых парт и одну кафедру. Акта раздела имущества с Балетным училищем произведено не было.

Помещение от Драмкурсов перешло от всей колоссальной территории по Театральной 2—две комнаты, общая уборная и театр для совместного пользования с Балетным училищем.

Реформаторы Школы Русской Драмы поставили своей целью научную подготовку деятелей Русской Драмы, исследование и установление науки об искусстве драмы, научную разработку методов преподавания сценического искусства и всех смежных с ними дисциплин.

При Педагогическом Совете были учреждены предметные комиссии по всем дисциплинам основным.

В состав Совета профессоров и преподавателей были привлечены лучшие силы, находившиеся в Петербурге и сумевшие в это страшное время работать.

Дисциплина в школе была образцовая.

Посещаемость профессоров и студентов была от 880/0 до 960/0 при полном обслуживании спектаклей Александринского и Михайловского театров, где в неделю бывало до 16 спектаклей.

С 1919 по 20 г. все слушатели-мужчины, призванные декретом на военную службу, состояли в труппе. Ю. М. Юрьев и Е. П. Студенцов состояли при Окровоенкоме, где по *особому договору* должны были играть спектакли, приготовленные школою.

Организация этой труппы спасла Школу от развала, т. к. без мужчин

Школе делать было-бы нечего. Военному Комиссариату Школа дала молодую культурную труппу в прекрасных спектаклях, учащимся Школы—блестящую практику, выковавшую из способных учеников—хороших актеров.

В трудное голодное время, учащиеся, кроме практики в своем деле, получали все без исключения от Окровоенкома красноармейский паек, а мужчины и жалованье по ставкам и разрядам Сорабиса.

Заведывал труппой Е. П. Студенцов, режиссерами были Ю. М. Юрьев, и Е. П. Студенцов.

С января 1919 г. по ноябрь 1920 г. Школа ни разу не отапливалась, температура доходила до 7° ниже нуля, но ни занятия в школе, ни репетиции на сцене по программе Школы и для спектаклей Военного Округа, ни обслуживание своих театров, ни разу не прекратились.

При школе функционировала столовая для учащихся под непосредственным наблюдением В. А. Мичуриной.

Все остальные функции были на Е. П. Студенцове.

В 1919 г. в должности ученого секретаря Школы—В. И. Кораблев—во многом разгрузил Е. П. Студенцова.

Администрацией Школы за этот короткий двухгодичный период, страшный, голодный и холодный достигнуто:

1) проведение программы в жизнь в 100%, при посещаемости в среднем до 94%.

2) Интенсивной работой по организации Школы разработаны программы методов и методологии всех дисциплин, смежных с основной—сценическим искусством.

3) Признания в Правительственных и во всех Государственных научных органах.

4) Оборудование Школы блестящей Библиотекой.

5) Оборудование Школы зеркалами, уборными, посудой, столовым бельем, кухонным инвентарем и проч.

Этот период—период строительства и больших достижений.

Нельзя обойти молчанием неутомимых работников на процветание Школы—П. К. Шатилова, М. А. Лисовскую и С. П. Эрнольд, не пропускавших ни одного дня и работавших часто и ночью.

С 11-го июня 1920 г. Управляющим Государственным Драматическим Театром был назначен Е. П. Карпов, которому Правление Государств. Академич. Театров поручило наблюдение за ведением дел в Школе Русской Драмы при Александринском театре, и Уполномоченным Правления по делам Школы Русской Драмы Заслуженный артист В. Н. Давыдов.

Заведующей Драматической Школой осталась заслуженная артистка В. А. Мичурина.

На первом же заседании Педагогического Совета при Уполномоченном по делам Школы В. Н. Давыдове, был поднят вопрос о необходимости пересмотреть и привести в систему программу преподавания в Школе русской Драмы, как научных дисциплин, так равно и специальных предметов по драматическому искусству. В комиссию по пересмотру программы и выработке плана занятий по выборам Педагогического Совета вошли: В. Н. Давыдов, Е. П. Карпов, В. А. Мичурина, П. П. Гнедич, В. Н. Песецкий и от учащихся: Гурьев и Путилова.

В продолжение летнего времени Комиссия выработала программу занятий в Школе как по научным предметам, так и по предметам драматического искусства и представила ее на рассмотрение Педагогического Совета, который, обсудив, утвердил как программу, так равно и план работ на предстоящий учебный сезон 1920—1921 г.

С 1-го по 8-е сентября 1920 г., после произведенных испытаний, было принято 63 ученицы и 50 учеников. Все они принимались условно, до 1 января 1921 года, когда, после

вторичного, поверочного экзамена, выдержавшие зачислялись в штат учащихся школы.

Для занятий по научным предметам приглашены выдающиеся профессора Университета: Д. К. Петров, И. И. Лапшин, Л. В. Щерба, а также А. А. Бардовский, П. П. Гнедич и С. К. Боянус. Преподавание драматического искусства было поручено; В. Н. Давыдову, Е. П. Карпову, Н. Н. Арбатову, П. И. Лешкову, А. А. Усачеву.

Вновь принятые ученики и ученицы 1-го курса были разделены на три группы для практических занятий по Драматическому искусству. Все учащиеся в школе пользовались удовольствием и получали хлебный паек.

Занятия в Школе Русской Драмы во все время сезона продолжались от 10 до 4-х ч. дня по научным предметам, а занятия по драматическому искусству в школьном театре и в б. „студии Аполлонского“, по вечерам от 7-ми до 9-ти и более. Несмотря на крайне тяжелые условия, в которых приходилось заниматься в неотапливаемом помещении школьного театра, „студии“ и аудиториях, при весьма скудном освещении, тем не менее, посещение уроков как учащими, так равно и учащимися было вполне удовлетворительное. Экзамены по научным предметам показали, что учащиеся хорошо усвоили преподаваемые им знания и вполне сознательно относятся к своим занятиям. Показательные спектакли-экзамены по всем группам дали весьма хорошие результаты и процент учеников, невыдержавших испытаний, был крайне ничтожен.

13-го июня 1921 года, для более успешного ведения занятий, а также и в видах экономии, состоялось соглашение Управления Школы Русской Драмы с Дирекцией Балетного Училища, по которому Балетное Училище и Школа Русской Драмы объединяются под общим Управлением в

единую Школу Государственных Академических Театров. Слияние Балетного Училища и Школы Русской Драмы заключается в учебном, административном, и хозяйственном отношениях, при условии пользования общим помещением. Заведывание Школой-Студией Государственных Академических Театров, имеющей два отделения: балетное и драматическое—перешло в руки правления, состоящего из следующих лиц: Директора А. А. Облакова, Заведующего Драматическим Отделом В. А. Мичуриной, Ученого Секретаря С. К. Воянуса, Инспектора Г. Г. Исаенко, Заведующего Хозяйственной частью П. К. Шатилова, Управляющего Канцелярией А. В. Кобелева.

Сезон 1921—22 года прошел при еще более тяжелых экономических условиях для Школы-Студии, чем предыдущий. Помещение Школы, несмотря на суровые морозы, отапливалось весьма скудно, освещение, за недостатком лампочек, также было крайне неудовлетворительно. Температура в театре, студии и аудиториях иногда опускалась ниже нуля. Но, тем не менее, занятия в Школе шли непрерывно как на драматическом, так и на балетном отделениях. Профессора читали лекции в шубах и валенках, преподаватели драматического искусства занимались в неотопленном школьном театре или у себя на дому, так как в шубах и валенках

репетировать было невозможно ученикам. Только ранней весной репетиции происходили в школьном театре.

В продолжение сезона состоялись показательные спектакли экзамены на всех курсах и прошли, — как и в прошлом году, вполне удовлетворительно. Экзамены по научным предметам также дали хорошие результаты. Попрежнему оба отделения Школы - Студии обслуживают Академические театры, участвуя в их плановой работе.

В конце мая были даны в Школьном театре 8 спектаклей для оканчивающих курс Школы - Студии. Все ученицы и ученики были признаны выдержавшими экзамен хорошо и выпущены из Школы, получив свидетельства об успешном окончании курса. Из 23-х окончивших, пять зачислены кандидатами в сотрудники Государственного Академического Драматического Театра, остальные приглашены в труппы частных больших Петроградских, Московских и провинциальных театров артистами на амплуа.

Весной 1922 года Драматическому Отделению Школы было присвоено наименование Школы - Студии имени Народного артиста В. Н. Давыдова.

В настоящее время Управлению Госактеатрами удалось побороть посторонние, мешающие нормальным занятиям, причины и снабдить Школу топливом и светом.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БАЛЕТ.

Октябрьская Революция застала Государственный Петроградский Балет в первом периоде исканий автономной организации. Переход от бюрократического управления к полной автономии был настолько резок, что, подобно другим труппам,—балет не мог сразу установить определенной организации, тем более, что в течение первого же революционного сезона из состава труппы выбыли наиболее авторитетные и ответственные работники. Чтобы судить о качественном и количественном составе труппы, как главном факторе художественной работы, необходимо вернуться к пятилетию, предшествовавшему Революции. В пос-

ледний до-военный сезон труппа состояла из 182-х артистов при 2-х балетмейстерах (Н. Г. Легат и М. М. Фокин) и пяти балеринах: М. Кшесинской, О. Преображенской, А. Павловой, Т. Карсавиной и Л. Егоровой. Новых постановок была лишь одна — „Прелюды“, одноактная хореографическая фантазия М. Фокина. Возобновленных балетов за сезон также не было, и весь репертуар состоял из балетов, перешедших от прежних лет. С первого сезона во время войны (1914—15 г.) покинула Россию А. П. Павлова и началось уменьшение мужского персонала, вследствие широкой мобилизации. Все же, при наличии

крупных творческих сил и сохранившихся общих условий мирного времени — за этот сезон не было дано *ни одной новой постановки и ни одного возобновленного балета*. Следующий сезон 1915—16 г. г., совпавший с максимальным национальным подъемом, отразившемся на театрах целым рядом специальных благотворительных спектаклей, отмечен постановкой М. Фокиным пяти одноактных миниатюр. Первые три из них („Стенька Разин“, „Фраческа да-Римини“ и „Ученик чародея“) нельзя считать художественным приобретением балета, ибо они были представлены лишь один раз в частном благотворительном спектакле, в репертуаре не сохранились и быть восстановленными без М. Фокина — не могут. Две остальные: „Эрос“ и „Арагонская хота“ входят в репертуар и до настоящего времени. Весной 1916 г. балетмейстер С. К. Андрианов возобновил по первоначальному программ балеты „Сильвия“ (П. А. Гердта и Л. И. Иванова) и „Ненюфар“ (М. Петипа).

Этим ограничивается вся балетмейстерская работа до-революционного пятилетия.

Громовой раскат Революции потряс Петроградский Балет значительно сильнее, чем весь период войны. Если прежде и наблюдались случаи отъезда артистов во время сезона за границу, то они были единичны и хотя чувствительны, но сравнительно редки. А за революционный период, не считая ушедших в отставку артистов по выслуге пенсий, Балетная труппа потеряла: умершими — 11 человек; покинувшими службу и уехавшими в провинцию — 23 чел. и уехавших за границу — 34 чел.

Массовое бегство в провинцию и особенно за границу, принявшее в сезонах 1918—19 и 1919—20 г. г. угрожающие размеры, имело главными причинами тяжкие условия жизни с одной стороны, и заманчивые предложения частных антреприз, платив-

ших в провинции — продуктами, а за границей — золотом, с другой стороны.

Балет, как искусство в полном смысле слова интернациональное, не требующее знания языков и одинаково понятное во всех частях света, в лице русских артистов, уже окруженных ореолом славы с 1909 года, — стал высоко расцениваться за границей. Веры в возможность улучшения жизни умалодушных не было, и началась естественная тяга их из России, вырвавшая из рядов балета многих крупных деятелей, как Фокину, Карсавину, Владимирову, Романову, Смирнову, Фокина, Вильтзака, Люком, Шаврова, и др. Особенно тяжело сказался отъезд М. Фокина в 1918 году; в нем труппа лишилась талантливого и тогда единственного балетмейстера. Убедившись в полной непригодности Н. Г. Сергеева, как режиссера и репетитора, труппа еще в первый год Революции отказалась от его услуг. Фактическими руководителями труппы остались Комитет и репетиторы — артисты А. М. Монахов и А. И. Чекрыгин.

Эпоха управления труппой выборными комитетами, переменявшими три раза составы, сменилась в 1919 году организацией Директории, в состав которой входил выборный же Заведывающий труппой (Б. Г. Романов).

С отъездом Романова и Е. А. Смирновой и упразднением Директории в 1920 году вновь вернулись к выборному Управляющему труппой — (Л. С. Леонтьев), сложившему свои полномочия в конце сезона. В течение сезонов 1920—21 и 1921—22 г. г., труппа возглавлялась Управляющим по назначению (А. М. Монахов) и, наконец, осенью текущего года последовала реформа управления балетом с назначением Управляющим вновь Л. С. Леонтьева.

Таким образом, Петроградский Балет за Революционный период переменял пять способов внутреннего управления.

Обращаясь к внешним условиям жизни артистов балета в эти годы,



Декорация 1-й карт. к балету „Сольвейг“ (в бывш. Мзринском театре), раб. худ. А. Я. Головина.



Декорация 2-й карт. балета „Сольвейг“ (в б. Мариинск. театре) раб. худ. А. Я. Головина.



Декорация 3-й карт. балета „Сольвейг“ (в бывш. Маринском театре) раб. худ. А. Я. Головина.

необходимо отметить, что эти условия, будучи тяжкими для всех, особенно отражались на деятельности балетной труппы, в силу специфичности ее работы.

Качественный и количественный состав труппы за революционный период подвергался сильным колебаниям и изменениям. Не говоря уже об отсутствии специалиста-балетмейстера, с отъездом Е. А. Смирновой в феврале 1920 года труппа осталась без балерин. Факт небывалый на протяжении всей истории Петербургского балета. Главные роли в балетах исполняли солистки (как первые танцовщицы), из которых три, лишь позднее, весной произведены в балерины (Е. П. Гердт, Е. М. Люком и О. А. Спесивцева). С мужским персоналом дело обстояло еще сложнее. Если хорошие солистки могли с успехом заменять балерин, то за отъездом П. Владимирова, В. Семенова и А. Обухова, в труппе положительно не оставалось ни одного артиста на классико-героические роли с драматической мимикой. Это грозило необходимостью снять с репертуара целый ряд лучших больших балетов и пробавляться „Коппелией“, „Тщетной предосторожностью“ с одноактными миниатюрами. Но энергия труппы и ее руководителей не остыла даже при таком бедствии; с лихорадочной быстротой, из кадра молодых был подготовлен новый „классический кавалер“—А. И. Вильтзак, в чрезвычайно короткий срок разучивший целый ряд балетов и спасший положение. Впоследствии был подготовлен Шавров, заменивший Вильтзака, уехавшего за границу.

Весь репертуар малых и комических балетов держался благополучно благодаря наличию в труппе за весь описываемый период двух прекрасных классиков-гротесков Л. С. Леонтьева и В. И. Пономарева. Пантомимные мужские роли также не терпели ущерба, находясь в руках опытных и не покидавших дела артистов—И. Ф. Кшесинского, Н. А. Соляникова,

А. И. Чекрыгина А. М. Монахова и П. М. Бакланова.

Количественно, несмотря на ежегодные, довольно крупные подкрепления школьными выпусками, труппа все же таяла с каждым сезоном, а последнее сокращение штатов весной текущего года вынудило уменьшить труппу еще на 30 артистов и привело ее из состава в 180 человек, бывшего в начале революции, к 119-ти, ныне фактически принимающих участие в балетах. Это заставляло переконструировать большое число ансамблевых номеров старых балетов, рассчитанных при первоначальной постановке на громадную и образцовую труппу. Не говоря уже о массовых „balabile“ кордебалета, „восьмерки“ приходилось превращать в „четверки“, а „четверки“—в „двойки“. Но художественность исполнения от этого не упала, а пострадало лишь общее впечатление грандиозности прежних „grands-spectacles“, все же частично возмещенных образованием нового института „мимистов“. Поскольку не хватало труппы на заполнение всех ролей и мест, видно из того, что, например, в „Спящей красавице“ целый ряд небольших ролей, исполнявшихся прежде артистами балета, ныне возложен на мимистов. Конечно, эти роли без танцев, но все же исполнение их требует повышенного балетмейстерского и режиссерского труда по выучке и подготовке лиц, не прошедших школу и менее опытных.

Обращаясь к репертуару последнего пятилетия—мы сталкиваемся с изумительным явлением: несмотря на все указанные беспримерные тяготы жизни и условий труда, распыление труппы, потерю лучших сил и отсутствие присяжных балетмейстеров, артисты, сами, своими силами дали больше, чем за последнее пятилетие монархии.

С 1917-го по 1922 год поставлены совершенно новые балеты: „Петрушка“ „Андалузиана“, „Жар-птица“, „Роман бутона розы“, „Шубертиана“, „Сало-

мея" и „Сольвейг“. Поставлены заново (с новой композицией всех танцев)—„Жавотта" и „Сильфида" (для экзаменационных спектаклей Школы). Реставрированы по прежним программам: „Времена года“, „Щелкунчик“, (2 д.), „Талисман“, „Волшебная флейта“, „Коппелия“, „Эрос“, „Испытание Дамиса“, „Грациелла“, „Павильон Армиды“, „Фея кукол“, „Синяя борода“, „Капризы бабочки“, „Египетские ночи“, „Исламей" и „Фиаметта" (2 д.).

Итак, сличая творческую работу балета двух пятилетий, видим, что точная статистика показывает в первом пятилетии: новых балетов—6 (из коих удержались в репертуаре лишь 2); возобновлений—2.

Во втором пятилетии: новых балетов—7, с постановкой заново всех танцев—2 и возобновлений—15.

Этот гигантский труд, по его исполнителям распределился следующим образом: Л. С. Леонтьев—новых балетов 2, возобновленных 2; Б. Г. Романов—новых балетов—1; Ф. В. Лопухов—нов. балетов 1; П. Н. Петров—нов. бал. 1+целый ряд постановок танцев для опер Михайловского театра; А. И. Чекрыгин—нов. балетов 2, с композицией заново танцев—1 и возобновлений—11; А. М. Монахов—возоб-

новлений 2 и В. И. Пономарев—с композицией заново танцев—1.

Постановка балета—это сложнейшее сочетание тысячи комбинаций разных фигур на квадратах шахматной доски—сцены. В балете суфлера нет, и каждое движение должно быть заучено исполнителями с математической точностью.

Нельзя обойти вниманием и еще одну крупную отрасль деятельности балета—участий его в операх. В современном оперном репертуаре танцы составляют одну из существеннейших и не отъемлемых его частей. Со сведением репертуара последних лет, главным образом, на оперы русских композиторов, работа в них балета значительно увеличилась. За эти годы очень редко выдавался день, когда балет не был бы занят в одном из театров.

Последняя реформа Управления труппой привела в стройную симметрию все функции должностных лиц и артистов, установила разумную и сознательную дисциплину, значительно улучшила материальное положение труженников сцены и предоставила широкую возможность проявления индивидуального дарования каждому члену труппы.

БАЛЕТНАЯ ШКОЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА.

Если хореграфическое искусство, в силу исторически сложившихся условий, достигло в России и особенно в Петербурге высокого развития, создавшего всеми признанную мировую славу Русскому Балету, то оно этим обязано главным образом своей „Almae matris“.

Значение школы, как рассадника целого ряда поколений русских хореграфических артистов чрезвычайно велико, ибо весь состав Балетной труппы за последние 140 лет, не считая незначительного числа иностран-

ных гастролеров, состоял исключительно из бывших питомцев Школы. Свой исторический путь Петербургская Школа начала с 1738 года, под названием „Танцевальной Ея Величества Школы" основанной Ж. Ланде. В промежутке с 1779 по 1783 г.г. она была переименована в „Театральное Училище“, под которым названием существует и поныне.

Преподавание балетных танцев постоянно находилось в руках опытейших учителей, развивавших первоклассные таланты среди артистов и



Эскизы костюмов к балету „Сольвейг“ в б. Маринск. театре, раб. худ. А. Я. Головина.



Эскизы костюмов к балету „Сольвейг“ в б. Маринск. театре, раб. худ. А. Я. Головина.

достигших блестящих результатов в исполнении ансамбля.

Чтобы проследить преемственность профессуры соответственно развитию самого искусства, достаточно кратко перечислить главнейших руководителей школы за XIX-е и начало XX ст. Это были: И. И. Вальберх, К. Л. Дидло, Н. О. Гольц, Ж. Мазилье, Жюль Перро, Мариус Петипа, К. П. Иогансон, П. А. Гердт, Л. И. Иванов, А. В. Ширяев, Н. Г. Легат и М. М. Фокин. Основным принципом этих учителей было строгое и неуклонное сохранение традиций чистой классики, как основы искусства и охраны школы от антихудожественных веяний. Как видно из приведенного перечня имен, почти все учителя были вместе с тем и балетмейстерами сцены, что давало им возможность создавать и фильтровать кадры пополнения труппы, из года в год — лишь полезным элементом.

За свое многолетнее существование, Школа пережила целый ряд внешних реформ, изменений программы научных предметов, улучшения быта и упорядочения педагогического надзора, но размер журнальной статьи не дает возможности остановиться подробнее даже на крупнейших исторических перипетиях этого единственного в своем роде Училища.

Революция сразу изменила внешность Школы и подняла к ней размер требований. Состоявшая до 1917 г. обычно из 70—80-ти учащихся, Школа в 1918—19 учебном году разрастается сразу до 300 человек.

Попутно произошла крупнейшая реформа всего научного курса. Не превышавшая размера 4-х классов городских училищ — программа развертывается до предела полного среднего образования, распределенного на 7 учебных лет, в течение которых параллельно проходит и методически систематизированный курс классических, характерных и бальных танцев, с широкой сценической практикой, начиная с 3-го года. Далее с органи-

зована студия высшего художественного образования в виде двухгодичного специального курса с преподаванием предметов, прежде совершенно неизвестных в Училище, как История балета, История Европейского театра, История Русского театра, Этнография, История и теория музыки, История быта, мифа и легенд, История искусств, Античный театр и пантомимы, История Западной литературы и практика балетного искусства и сценических постановок.

На кафедры означенных предметов приглашены известные специалисты. Благодаря такой постановке дела, Школа имеет возможность на протяжении 7-летнего общеобразовательного курса сделать тщательный выбор учеников, достойных оставления в студии, не выбрасывая остальных за борт жизни без всякого образовательного багажа, как это хотя и не часто, но бывало раньше.

За революционный период 1917—1922 г.г., несмотря на исключительно тяжелые условия существования и часто полное отсутствие в распоряжении Школы самого жизненно-насущного и необходимого, Школа продолжала интенсивную работу, дав кадр пополнения труппы в числе 54 молодых артисток и артистов. В настоящее время это школьное пополнение последних пяти лет составляет 45% различного состава труппы, являясь компенсацией, если пока еще не равноценной по качеству, то абсолютно необходимой количественно — за оскудением труппы благодаря массовому бегству артистов за границу. О качестве школьных выпусков за революционный период можно судить из того, что они дали 4-х артистов 1-го плана, 15 артистов 2-го плана, а остальные составляют большинство нашего кордебалета, в составе которого лишь 14 человек старослужащих артистов.

Возвращаясь к современной деятельности Школы, укажу еще на чрезвычайно интересные и совершенно новые, чисто студийные опыты, про-

изведенные прошедшим летом. Последний выпуск 1922 года, за сокращениями штатов труппы не мог быть принят в состав труппы и оставлен в Школе до открытия вакансий. Практические занятия выпуска продолжались до начала сезона, и по мысли Директора Школы А. А. Облакова, был применен опыт самостоятельного хореографического творчества самих учащихся. На определенные, заданные (по выбору самой ученицы или ученика) музыкальные темы, предлагалось их пластически иллюстрировать, вполне индивидуально, без посторонних указаний. Опыт оказался очень удачным как в педагогическом, так и в чисто художественном смысле: составленный из таких хореографических

диссертаций студии вечер прошел с весьма большим успехом два раза: в зале школьной дачи и в „Доме отдыха ученых“. По свидетельству присутствовавших артистов, учителей и любителей, во многих номерах были проявлены совершенно новый подход к пластическому толкованию музыки и незаурядное дарование в исполнении. Этому интересному начинанию несомненно предстоит крупная будущность в смысле развития в молодежи творческих инстинктов и самостоятельного музыкально-хореографического критерия.

В текущем сезоне, в виду переполнения Школы, нового приема не было.



ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА РУССКОЙ ДРАМЫ ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ.

Драматическая театральная библиотека по долголетию является вторым после библиотеки Академии Наук государственным хранилищем. Ее основание следует относить к первым годам существования казенной сцены. Документальной датой учреждения библиотеки следует считать 1 Марта (16 Февраля по старому стилю) 1784 года. В начале Библиотека помещалась в русском театре, а с постройкой нынешнего Александринского—в одной из его комнат верхнего этажа. Цен-

тральная Библиотека Русской Драмы в том виде, как она существует теперь, и в том помещении, где она находится в настоящее время, была открыта в конце 1889 года и предназначена для хранения репертуарного материала, ранее бывшего в русской, французской и немецкой библиотеках. Библиотека по прежнему должна была обслуживать только императорские театры, а занятия в ней частных лиц допускались с особого разрешения. Образовалась драматическая би-

блиотека, как говорят нам документы, из тех пьес, которые шли на казенной сцене, путем их печатания, переписки по особому заказу и приобретения отдельными экземплярами и даже целыми собраниями. Пьесы на немецком и французском языках выписывались непосредственно из-за границы. Впоследствии в библиотеку поступали пьесы от переводчиков, авторов, представлявших свои произведения Дирекции, а потом Театрально-литературному Комитету. Особенно ценным даром для Библиотеки было собрание французских пьес Лобанова-Ростовского, преимущественно изданных в XVIII веке. Можно сказать одно, плана пополнения Библиотеки не было, поступления были случайны и грешили большими дефектами, особенно в русском отделе. Положительно плохо было представлено последнее столетие. Налицо оказывались только те произведения, которые шли на императорской сцене. Революция оказалась, как и для многих библиотек и научных собраний, эрой в жизни Центральной Драматической Библиотеки.

За последние пять лет особенно возрос репертуарный отдел Библиотеки. Даем для сравнения несколько цифр. К 1 Января 1918 года в русском отделе было 16.632 экземпляра пьес, к 1 Ноября 1922 года в инвентарь занесено 65.436; французский за это время возрос с 32.998 до 38.634, немецкий с 3.860 до 6.000, на других европейских языках с 150 экз. 1918 г. до 1.400 в 1922 г. Ранее совершенно отсутствовали, так называемые, иноязычные пьесы (финские, армянские, грузинские, литовские, латышские, эстонские, еврейские (жаргон) и др.), число которых теперь превышает 4.200 номеров. Цифры иноязычных пьес даны приблизительно, т. к. они еще все не описаны и не введены в инвентарь за недостатком вполне подходящих работников, знающих, кроме европейских, и другие языки, здесь

перечисленные. Русское собрание цензурированных пьес, приведенное теперь в порядок, пополнило значительно каталог драматических произведений последних пятидесяти лет и сразу сделало Центральную Библиотеку первоклассным хранилищем русского драматического репертуара. С этих пор Библиотека приобрела не только театральное, но и большое научное значение, так как ее собрание состоит в большинстве случаев из рукописей, очень часто автографов. Утроилось сравнительно с прошлым и количество либретто опер, опереток, балетов и пантомим, а именно, с 1.121 до 3.317. Отдел истории театра был довольно в жалком положении и вместе с журналами, книгами справочного и постороннего театру содержания—едва достигал 1.000 томов по инвентарю. Путем покупки частных собраний, приношений и пожертвований отдел был увеличен, и насчитывает теперь около 3.000 томов, причем подобран полный комплект театральных журналов. Очень интересна коллекция номеров дивертиссента, образовавшаяся за последнее пятилетие и состоящая из 5.000 номеров песней, песенок, рассказов, шансонеток, в их специфическом понимании, на разных языках и, большею частью, писанных.

Художественный отдел Библиотеки в настоящее время состоит из 200 номеров эскизов декораций к различным пьесам; кроме того, имеется около 20.000 эскизов (оригинальных и в копиях) к 80 драмам и комедиям, 82 балетам и 153 операм. Книг художественных изданий 1.100 томов; большинство художественных журналов пополнилось за время Революции. Среди эскизов имеются экземпляры огромной художественной ценности. Число альбомов превышает 700 номеров; в них заключается около 50.000 рисунков. Цифры здесь даются приблизительно, так как за недостатком рабочих сил, при огромных поступлениях последнего времени, все-

го зарегистрировать не было возможности.

В 1919 году при Библиотеке открыт рукописный отдел, в который вошли приобретенные и поступившие в дар целые архивы: Артиста П. М. Свободина, Н. Ф. Сазонова, Н. С. Васильевой, П. П. Гнедича, Е. М. Беспятова и пожертвования отдельных лиц. В настоящее время насчитывается более 3.000 рукописей. Часть из них уже поступила в обработку и появилась в печати. Доступ в рукописный отдел, как и для всех занимающихся в Библиотеке, свободный.

Особо стоит отдел имени Заслуженного Артиста Н. Н. Ходотова, образовавшийся к 1 Декабря прошлого года. Отдел состоит целиком из книг Библиотеки Н. Н. Ходотова, который подарил ее в полную собственность Петроградских Академических Театров. Состав Библиотеки весьма разнообразен (беллетристика, поэзия, история литературы, критика, публицистика, история, этнография, социология, искусство, философия, естествоведение и др.) и представляет собой образец „Библиотеки для чтения“. Надо заметить, что количество слу-

жащих Академических театров составляет вместе с семьями—население среднего уездного городка России. До сих пор и служащие и артисты пользовались книгами других библиотек. Теперь и эта потребность удовлетворяется Центральной Библиотекой Русской Драмы. Всего в Библиотеке насчитывается свыше 15.000 томов, куда еще не вошли не переплетенные и несколько обветшалые и требующие ремонта книги.

К 1 Ноября 1922 года во всей Библиотеке насчитывается 829 абонентов. На театральную Библиотеку приходится 328 человек: артистов—52, артисток—37, учеников школы—47, учениц—95, служащих театров—47 и частных лиц—50. Отдел Ходотова начал функционировать с 1 Декабря 1921 года при 102 абонентах. К 1 Ноября с. г. состоит 401 человек, из них артистов—80, служащих театров—158, работников мастерских—55, учеников школы—81, учащихся других учебных заведений—27. Общее количество выдач в отделе Н. Н. Ходотова за время 1 Декабря 1921 года по 1 Ноября 1922 года—8.669.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА.

Громадное количество нотного материала, составляющего крупнейшую в России театральную нотную библиотеку, наименованную Центральной Музыкальной Библиотекой, досталось Академическим театрам по наследству от Императорских.

Революция 1917 года не остановила напряженной деятельности театров, превратив их из Придворных-Императорских в Государственные Академические.

В трудные времена, которые приходилось переживать, напрягались все усилия к тому, чтобы не только продолжать работу, но и давать новые постановки с расширением круга дея-

тельности: создание нового оперного театра с своеобразным, совершенно новым репертуаром — Михайловский театр. В нем на ряду с оперой зазвучала оперетта. Музыкальной Библиотеке необходимо было безостановочно снабжать *театры* всем необходимым нотным материалом в пределах предъявляемых к ней требований.

Отсутствие возможности приобрести новый нотный материал заставило Центральную Музыкальную Библиотеку жить и работать за счет сделанных запасов, приспособивая то, что имелось, ремонтируя обветшавшее, а главным образом, создавая новое рукописным путем. Эта работа

требовала громадного напряжения. Музыкальная Библиотека заготовила: в 1917 году полные комплекты опер „Елка“, „Игрок“, „Орфей (Роже-Дюкаса)“, „Фенелла“, „Черевички“ и балет „Баядерка“.

В 1918 г. оперы: „Царь Плотник“, „Боккачио“, „Корневильские Колокола“, „Птички певчие“, а для драмы „Дочь моря“ и „Петр Хлебник“.

1919 году. Оперы: „Дон-Кихот“, „Нищий Студент“, „Красное яблочко“, „Пелеас и Мелиссанда“, балет „Сольвейг“; для драмы: „Светлый Бог“, и целый комплект Песней Каторги.

1920 г. Оперы: „Луиза“, „Семь принцесс“, „Женитьба“, „Фрадьволо“, балет „Петрушка“, „Жар-птица“, а для драмы: „Заговор Фиеско“ и „Фауст и Город“.

1921 г. Оперы: „Торжество Вакха“, „Золотой петушок“, „Псковитянка“ и

пролог „Вера Шелога“. Обновлен „Евгений Онегин“, а из оперетт „Где поют жаворонки“, „Фабричная работница“ и „Цыганский барон“.

Краткий перечень дает картину крупных работ; в нем совершенно не упоминается о массе постоянных мелких работ, имеющих вспомогательное значение в сложном аппарате Музыкально-Библиотечного дела, особенно если принять во внимание обязательное ежедневное дежурство библиотекарей на каждой репетиции и спектакле.

Текущий год, с открывшейся возможностью приобретать материалы, запасы которых совершенно иссякли или поистрепались, дает надежду значительно повысить производительность Центральной Музыкальной Библиотеки, неразрывно связанной с репертуарами театров.

МУЗЕЙ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ В ПЕТРОГРАДЕ.

Мысль о необходимости иметь в Петрограде театральный музей начала зреть очень давно. Но только в эпоху Революции эта мысль смогла получить осуществление. В 1918 году был учрежден Музей, получивший наименование Музея Государственных Академических театров. Его программа с самого начала имела и имеет в виду—музей театра вообще, по преимуществу русского.

Во главе Музея стал Совет из артистов и других представителей Академических театров, историков театра, музейных деятелей. Первым председателем Совета и первым Директором Музея была избрана заслуженная артистка Н. А. Васильева, первым товарищем председателя—заслуженный артист В. Г. Вальтер, и при помощи нескольких фанатиков музейно-театрального дела в невероятно трудных житейских условиях,

при отсутствии средств как технических, так и материальных, стал формироваться Музей, для которого Управление Академическими театрами отдало квартиру бывшего Директора Театров.

Опыт совмещения в одном лице Председателя Совета Музея и директора Музея дал крупные, незабываемые результаты, но боевой момент учреждения Музея миновал, фундамент был прочно заложен, и наступило время повседневной, специально-музейной работы, которой невозможно требовать от артиста, которую артист не может взять на себя, и Совет отделил обязанности Председателя от обязанностей Директора. Председателем был избран заслуженный артист Владимир Николаевич Давыдов, а собственно музейную работу Совет возложил на непосредственных музейных работников с большими правами и с

большую ответственностью, чем ранее. Совет определенно стал на точку зрения необходимости для Музея Академических Театров итти тем же путем, каким идут современные большие государственные музеи (имея, конечно, в виду все особенности театральных материалов); в Музее должен занимать почетное место мемориальный отдел, воскрешающий дорогие для театра образы, но в то же время Музей должен быть учреждением, где собираются, хранятся, группируются и выставляются вещественные памятники театра сообразно научным требованиям и требованиям современной музейной техники, где над материалом должна итти исследовательская работа, где должна иметься в виду реконструкция различных моментов сценических постановок.

Такова была идеологическая сторона дела в Музее, и в этом направлении Музей и стремится работать практически. Здесь не представляется возможным дать сколько-нибудь подробный фактический отчет о собранных Музеем материалах и о его деятельности за 4 года его жизни, но в отношении собранных материалов можно отметить, что число предметов, которыми располагал Музей при основании, было около 10,000, а в настоящее время их в Музее более 50.000, причем, не говоря уже о материалах, переданных Академическими Театрами и Управлением Академических Театров, Музею предоставили значительное количество материалов Музейный Отдел, Экспертная Комиссия, Музей Города, Общество Поощрения Художеств, Петрогубполит просвет и оказали большую моральную поддержку Государственный Эрмитаж и Русский Музей. Все коллекции Музея находятся в настоящее время в трех частях Музея.

1) В центральной Части Музея в настоящее время открыт мемориальный отдел и сосредоточено очень большое количество фотографического и

графического материала, исключительное собрание макетов, эскизы театральных декораций (в том числе значительное собрание работ Роллера), некоторое количество вещественных памятников театра (сосредоточить их в большом количестве Музей пока не может по недостатку места, но он уже располагает ими). Здесь, помимо постоянной выставки, в процессе работы над материалом, устраиваются временные выставки. Так, Музеем за отчетный период были устроены: выставка эскизов Роллера, выставка эскизов Шишкова и ряд юбилейных выставок. В настоящее время готовится выставка, характеризующая различные постановки „Руслана и Людмила“.

2) Музей имени В. В. Протопопова—это переданные в 1919 году его вдовою В. С. Протопоповою в дар Управлению Академическими Театрами библиотека и коллекции театральных предметов, собранные покойным Протопоповым. Библиотека заключает в себе ценный подбор литературы по театру на русском и других европейских языках (2161 номер) и имеет печатный каталог. Музейные коллекции наполняют четыре комнаты и заключают в себе материалы как по русскому, так и по мировому театру (живопись, скульптура, фарфор, материал графический и фотографический). В составе этих коллекций находится, между прочим, замечательное собрание сиамских масок.

3) Государственный Дом—Музей М. Г. Савиной—дом, в котором М. Г. Савина жила с своим мужем А. Е. Молчановым до самой смерти и который в 1917 году был передан Молчановым со всем имуществом в дар Академическим Театрам. Дом этот имеет музейно-театральное значение прежде всего, как единственное в России, сохраняемое жилище русской артистки, со всей обстановкой, с частью гардероба, небольшой личной библиотечкой и перепиской, причем сюда перенесена из Александрин-

кого Театра и ее уборная, восстановленная Молчановым со всей возможной точностью в том виде, какой она имела в этом театре. Кроме того, в этом доме—музее имеют весьма большое значение материалы, собирающиеся Молчановым в течение всей его жизни. Здесь должны быть отме-

чены подбор литературы по истории театра (книги, брошюры, журналы, вырезки), разного рода материалы архивного характера, эскизы театральных декораций и огромное количество фотографических снимков с артистов и целых сценических постановок.

АРХИВ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ.

Архив Управления Государственными Академическими Театрами организован в Августе 1919 года, с целью приведения в порядок и сохранения документов всех частей сложного театрального дела, накопившихся со времени сдачи старейших дел и документов на хранение в Общий Архив б. Министерства Двора.

Содержание Архива чрезвычайно разнообразно как по характеру документов, так и по времени их возникновения, что естественно делит Архив на 2 части: 1) Материал живой, т. е. имеющий движение поныне и потребный для постоянных справок в жизни театров и 2) Материал мертвый, давно законченный производством и представляющий ценность лишь научно-историческую. К первой категории принадлежит большинство документов персонального характера, т. е. „дела о службе лиц“, куда входит и богатейший биографический материал о всех артистах и деятелях казенных сцен с 1885—1918 г.г. Вместе с Узаконениями касательно театров, распоряжениями Дирекции и периодическими с 1886 года „Журналов распоряжений“—они составляют Отдел I Архива — „Административный“. Отдел II, „Репертуарный“, весьма обширный, включает в себе сводки Репертуара Петербургских и Московских театров с 1864 года; годовые комплекты афиш тех же театров с 1818 года. В нескольких десятилетиях комплекты эти включают также

и афиши всех столичных частных театров, Варшавских Правительственных театров и Гельсингфорского Александровского театра; дела о переписке с авторами, композиторами и переводчиками и договоры с ними на постановку их произведений; сборники ежедневных раппортов режиссеров и таблицы числа участия в спектаклях артистов всех трупп; книги ежедневных сборов со всех спектаклей с 1836 года; комплекты программ и пр.

III-й отдел, „Цензурный“ заключает дела по драматической и либреттной цензуре; дела и протоколы заседаний Литературно-Театрального Комитета и Указатели пьес, принятых к постановке на казенных сценах с 1856 года.

IV-ый отдел, „Постановочный“ содержит материальные и шнуровые книги по имуществам: декорационному, бутафорскому, гардеробному, парикмахерскому и инвентарному всех театров и присоединных к ним учреждений, а также сметы по постановкам пьес и счета по монтировочной части с 1872 года и пр.

V-ый отдел, „финансовый“, заключает кассовые, бухгалтерские, ресконтровые и пр. счетные книги; платежные документы, копии ассигновок, приходо-расходные книги подотчетных лиц и пр. В этот отдел включено все „пенсионное и по пособиям“ производство, содержащее дела о послеслужебном обеспечении артистов, чиновников, служащих и их семей.

VI-ой отдел „по внешним сношениям“ содержит делопроизводство по Московским казенным театрам и переписку Дирекции с провинциальными и частными антрепризами, а также с заграничными агентами по заключению ангажементов, выписке материалов и изданий и др.

VII-ой отдел, „хозяйственный“, содержит журналы заседаний строительно-технической комиссии, делопроизводство по управлению внутренним хозяйством театров и зданий Дирекции; протоколы технических осмотров и испытаний; делопроизводство электрических станций; рапорта и книги по полициеймейстерской части.

VIII-ой отдел, „Общий“, заключает делопроизводство Редакции „Ежегодника Имп. театров“; письма в Дирекцию, оставленные „без последствий“; справочные издания, планы театров, проекты перестроек и неосуществленных сооружений и пр. материал, не имеющий отношения к упомянутым Отделам Архива.

Материалы, собранные в Архиве, в подовляющем большинстве представляют громадную историческую ценность, несмотря на имеющиеся частичные пробелы в виде пропавших бесследно в прежние годы дел и документов. За трехлетний период со времени организации, работники Архива привели в полный порядок большую часть документов. Составлены инвентари, описи и алфавитные ука-

затели, значительно облегчающие нахождение нужных дел. В настоящее время идет работа по составлению карточного каталога важнейших отделов.

Необходимо отметить, что повсеместное сокращение штатов сильно отражается в первую очередь на таких учреждениях „глубокого тыла“, как Архив, музей и пр.

А между тем, существует в достаточной мере справедливое мнение, что настоящей истории Русского театра, как научной работы, основанной на подлинных, а потому неоспоримых документах—по сие время не имеется.

Была единственная попытка, выразившаяся в издании в 1892 году первого выпуска „Архива Дирекции Имп. Театров“, составленного В. П. Погожевым, А. Е. Молчановым и К. А. Петровым. Принимая во внимание, что История Русского театра вплоть до 1882 года фактически сводится к истории казенных сцен, труд этот является единственной научно-документальной работой, обнявшей первый, старейший период с 1746—1801 г.г. Таким образом жизнь русского театра с начала царствования Александра I и до наших дней является в настоящее время достоянием лишь Архивов. Основанный за истекшее первое пятилетие Революции—Архив Академических театров и является, наряду с музеем и библиотеками, фундаментом грядущей науки о театре.

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕТРОГРАДСКИХ АКТЕАТРОВ.

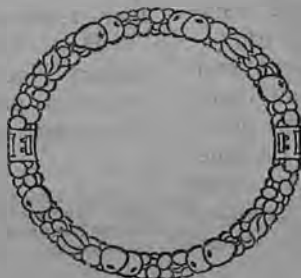
Как ни тяжелы были условия печатания в последние пять лет, но и здесь Актеатры кое-что сделали. Их предшественник, Императорский театр, еще в 1915 году постарался прекратить какую-либо издательскую деятельность и к огорчению театралов отказался от издания „Ежегодника“, двадцать пять лет печатавшегося и

давшего обширный статистический и историко-театральный материал.

Уже летом 1918 года возникает в административных кругах Актеатров, тогда Гостеатров, мысль издавать, хотя бы в скромных размерах, еженедельный журнал, в котором давалось бы для нового зрителя, ранее весьма далекого от театра, доступное чтение

по различным вопросам искусства. Журнал получил название „Бирюча Петрогр. Гос. Театров“ и на ряду со статьями помещал программы и репертуар Государственных театров. Среди его сотрудников мы находим видных литераторов, актеров, деятелей сцены и ученых. Первый номер „Бирюча“ был издан 1-го ноября, в 1918 году вышло всего восемь номеров. Между тем, типографские условия были настолько трудны, что не представлялось возможности выпускать журнал аккуратно,—в 1919 году до мая месяца его вышло только 12 номеров, некоторые из них двойные. К осени 1919 года вышел 1 сборник Бирюча размером в 12 листов, а весной 1921 года второй сборник (424 страницы). Последние номера журнала и сборника носили научный, историко-театральный характер и содержали ряд работ, основанных на еще неизвестных данных. Сборник 1921 года давал краткий отчет о художественной работе Актеатров за сезон 1919—20 года. В то же время Актеатры лелеяли мысль продолжать Ежегодник, чтобы на ряду со статьями давать подробный статистический и иллюстрационный материал. Это предположение одно время было близко к осуществлению, начата была печатанием в 1919 году первая часть „Ежегодника“, законченная только в феврале 1922 года. В „Ежегодник“ вошел ряд исследований и напечатана неизвестная пьеса А. Н. Островского. Вторая часть, статистическая, за сезон 1919—20 года хотя и была приготовлена для печати, но в свет не появилась. Из отдельных изданий Актеатров следует отметить

выход писем И. С. Тургенева и М. Г. Савиной под редакцией А. Е. Молчанова и с предисловием А. Ф. Кони. Книга печаталась в Экспедиции заготовления Гос. бумаг и небольшой завод ее был издан с поразительной не только для 1918 года роскошью, а содержание издания явилось событием для того времени. Кроме того, Актеатры издали пьесу Л. Н. Толстого „Петр Хлебник“ и П. П. Гнедича „В Старом Петербурге“. С начала 1922 года Актеатры приступили к изданию „Театральной Библиотеки“ под редакцией А. С. Полякова. Номером первым вышла биография М. И. Петипа, написанная Д. И. Лешковым. В настоящее время печатаются работы А. В. Лейферта „О балаганах“, „Воспоминания“ А. А. Усачева, „Мемуары“ Вальберга и „Устройство малых сцен“ Ан. А. Петрова. Готовятся к печати мемуары m-ше Жорж, монографии о Ф. А. Кони и В. А. Каратыгине. Издания „Театральной Библиотеки“ взял на себя „Еженедельник Актеатров“. С начала нынешнего сезона Актеатры приступили к изданию „Еженедельника“, специального журнала под общей редакцией Я. Я. Полферова. Настоящий юбилейный выпуск журнала является пока восьмым его номером, но уже и теперь у большинства столичной прессы журнал получает одобрительные отзывы. Сборник в честь Островского, который составляется „Обществом имени Островского“, а также „Письма“ Новерра, которые будут выходить выпусками, размером в 4 листа каждый, также издаются „Еженедельником“.



ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ ГОСАКТЕАТРОВ (1918—1922 г. г.).

К началу 1918 года, когда великая европейская война была в самом разгаре, Государственные Академические театры все время постепенно осуществляли новые постановки, пользуясь и расходуя свои материалы из тех запасов, которые были накоплены за все предыдущее время до 1914 г., и в конце концов, к указанному времени запасы эти совершенно истощились. Пополнение запасов не могло быть произведено из-за закрытия европейских границ, откуда главным образом черпались до войны необходимые материалы (балетная танцевальная обувь, тарлатан для тюников, блески, анилиновые краски, кружева, тюли, агрананты и пр.), а также в виду временного замирания в самой России промышленности и торговли.

В виду создавшихся условий дальнейшая работа Государственных Академических Театров, казалось бы, должна была совершенно замереть и остановиться.

Необходимо было установить новый подход к разрешению вопросов снабжения путем устройства своих мастерских по различным отраслям производства.

Старый, негодный декоративный холст перемывался в особой мастерской, и из последнего часто делались новые декорации и костюмы. Пришедшие в негодность и не ценные по письму старые декорации разбирались, и материал из них, как-то: лес, петли, винты, крючки, пратикабли—шли на изготовление новых декораций и поделку. То же происходило и с изготовлением костюмов и бутафории.

Независимо от этого, Художественно-Постановочной Частью были предприняты шаги к точной проверке всего имущества Государственных Академических Театров и с этой целью был начат в 1919 году ряд ревизий гардеробов, декорационных и иных

складов. Работы эти идут уже к концу, а по многим частям уже и закончены. Составляются каталоги в тех частях, где таковых не было.

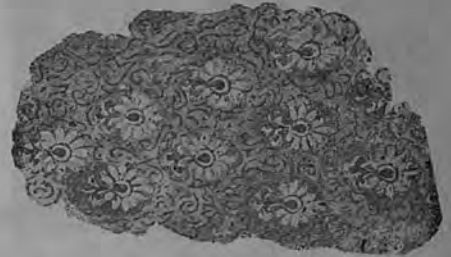
Все имущество Государственных Академических Театров хранится в соответствующих складах, где записано в особые инвентарные книги. Уничтожаемое имущество, за его износом, или идущее для переработки на новые постановки принимается особой Художественной Комиссией и исключается из книг по особым разрешениям Управления.

Вновь изготовляемый инвентарь поступает в склады при актах, составляемых особой Комиссией и записывается в инвентарные книги.

По складу материалов все продукты потребления поступают также по актам и записываются в сортовые материальные книги. Расход же производится по требованиям Заведывающих мастерскими, утверждаемым Художественно-Постановочной Частью. Выдаваемый материал записывается на личные счета лиц, их потребовавших. По окончании той или иной работы потребовавшими материалы лицами представляются исполнительные сметы, которые сверяются в мастерских в натуре с изготовленными фабрикатами. По утверждении их Художественно-Постановочной частью фабрикаты передаются в соответствующие склады для заштемпелевания изготовленных предметов и после сего, согласно этих смет, материал списывается в расход с личных счетов под отчетных лиц *).

В настоящее время в Художественно-Постановочной Части Гасактеатров работают художники: *А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Б. М. Кусто-*

*) С начала 1922 года, для поддержания доходов при Художественно-Постановочной Части образовался Эксплуатационный и Торговый Отдел, развивающий ныне свои операции весьма успешно.



Рабочие эскизы (Ю. В. Корвина-Круковского) для мастерских (трафаретной и костюмерной) к готовящейся постановке „Мария Стюарт“ в б. Александр. театре.



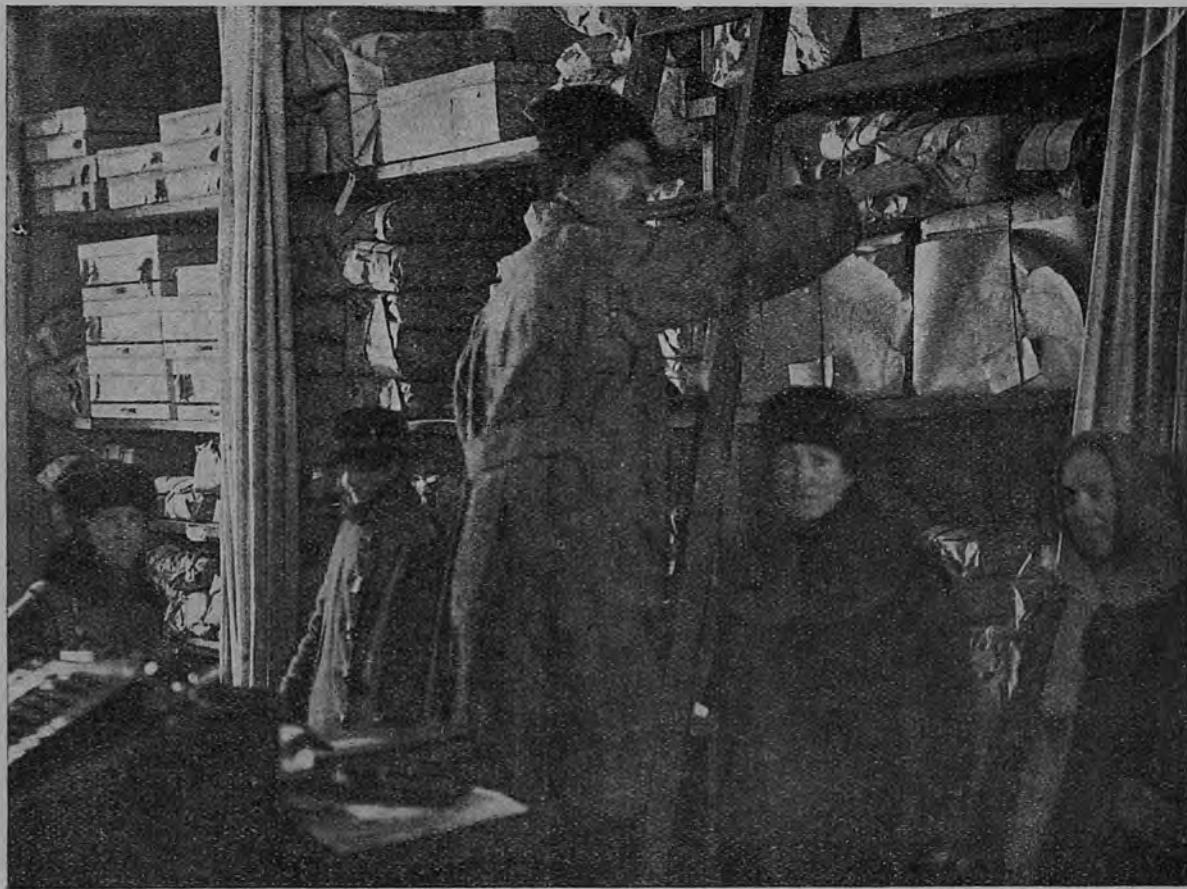
Рабочие эскизы (Ю. В. Корвина-Круковского) для мастерских (трафаретной, костюмерной, оружейной и бутафорской) к готовящейся постановке „Мария Стюарт“ в б. Александр. театре.



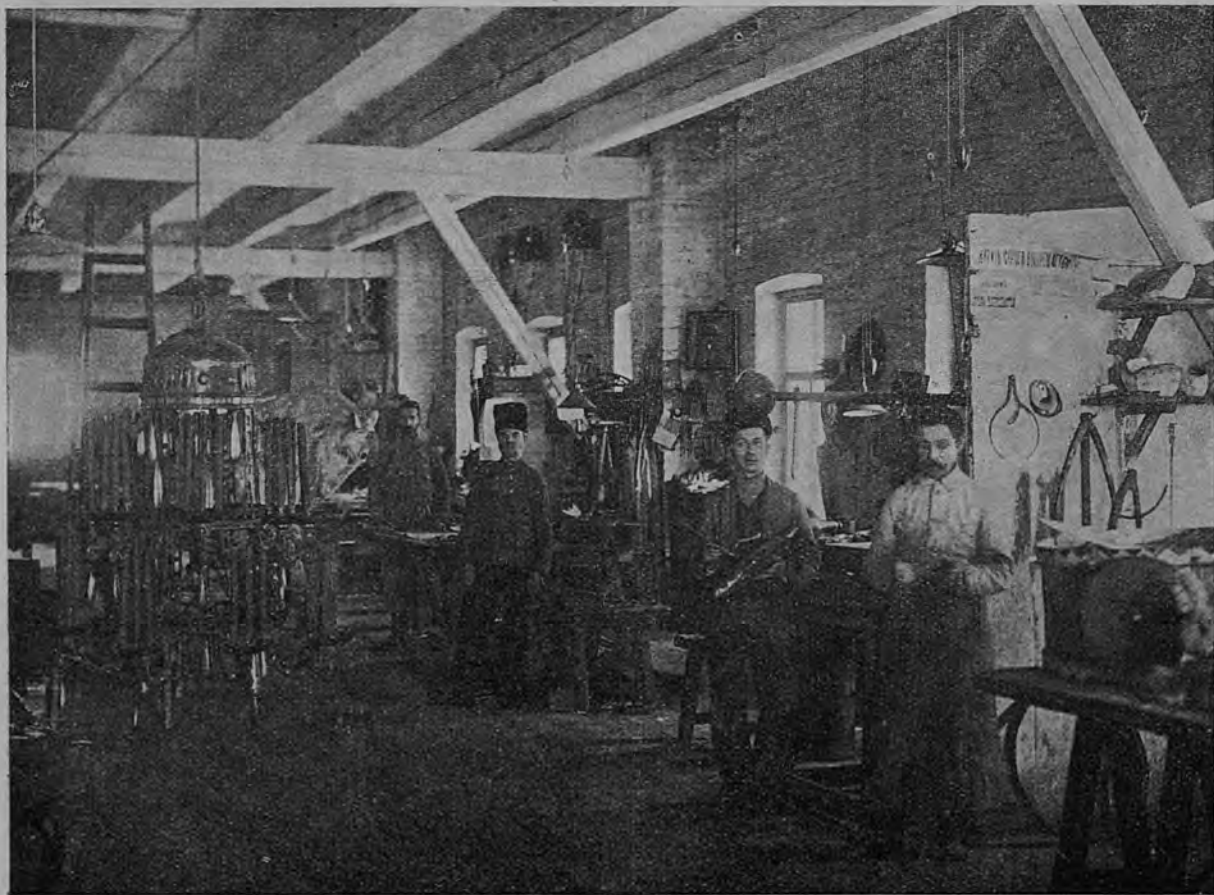
Часть рабочих эскизов грима (раб. худ. В. Далькевича) артистов к готовящейся постановке „Мария Стюарт“ в б. Александр. театре.



Эскизы костюмов (худ. В. А. Шуко) к готовящейся постановке в б. Александр. театре „Антоний и Клеопатра“.



Галантерейно-мануфактурное отделение материальных складов Госактеатров.



Слесарно-оружейное отделение главной бутафрской мастерской Госактеатров.



Отделение трикотажной и трафаретной мастерской Госактеатров.

диев, В. А. Щуко, Н. Н. Бенуа, П. Б. Лалбин, Г. А. Косяков, М. П. Бобышев, С. Н. Воробьев, П. Н. Шилдкнехт, Б. А. Альмедимен.

С 1918 г. Художеств. -Постановоч-

ной Частью было выдано или безвозмездно или с громадной скидкой не менее как 100 различным организациям около 250.000 комплектов костюмов.

ЭЛЕКТРОТЕХНИЧЕСКАЯ И СТРОИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ГОСАКТЕАТРОВ.

За годы небывалой империалистической войны и, несомненно, за несколько лет и до ее начала многочисленные здания, принадлежащие ведению б. Дирекции Императорских театров, были лишены необходимого капитального ремонта.

Не упоминая о массе помещений—отдельных подсобных учреждений, расбросанных в 9 зданиях, оказавшихся в неремонтированном виде,—три действовавшие театра требовали уже к 1918 году весьма серьезных ремонтных работ—для поддержания их непрерывной работы.

На почве перебоев работы электрических станций, при крайнем недостатке в снабжении топливом—являлась неотложная необходимость обеспечить театры непрерывным светом, для чего потребовалось приключить их к коммунальным станциям города, сделать вводы городских кабелей, а в театрах установить значительные батареи трансформаторов и оборудовать умформеры.

Положение по охране театров в пожарном отношении было не на высоте и требовало больших усилий к восстановлению более или менее нормальных устройств, частями действовавших.

Работы сразу же намечались в огромной схеме, и приходилось выбирать и исполнять их в постепенной срочности, начиная от самых насущных.

Катастрофическое положение с топливом 1918 и 1919 года—отразилось, к сожалению, на таких сложных устройствах—как многочисленные системы центральных отоплений, а суровая зима 1919 года—произвела в них весьма крупные разрушения. Обяза-

тельство это невольно вклинивало новые заботы и отсрочило исполнение программы улучшения технического оборудования зданий.

В списке работ, ниже приводимом, можно усмотреть такие отделы исполненных работ, которые обычно к числу ремонтов почти не относятся.

Особая тяжесть в сложных технических оборудованьях театров легла на необходимость поддерживать почти окончательно сработанные и пришедшие в негодность котельные установки, в коих некоторые котлы прослужили уже предельные 25—30 лет своей службы...

Новых котлов, и паровых и водогрейных—достать было невозможно, приходилось и, к сожалению, до сего времени приходится поддерживать эти ответственные части систем непрерывным ремонтом, строго наблюдая за их нормальной эксплуатацией.

До обычного ремонта крыш и фасадов пришлось дойти только в истекший 1922 г. и то лишь благодаря неограниченному участию в этом деле Петроградского Исполкома и Петрогуботкомхоза. В более значительной степени удалось лишь исполнить ремонты крыш трех театров и привести в порядок—их лицевые наружные фасады.

Краткий перечень наиболее крупных и капитальных работ по Электро-технической и строительной части в Госактеатрах (за период с 1918—23 год).

1. б. Маринский театр.

(Театр Оперы и Балета).

1. Постройка трансформаторного помещения на эл. станции и уста-

новка новой батареи трансформаторов.

2. Ввод с Торговой улицы—кабеля от городских сетей б. Об-ва 1886 года—трехфазного тока.

3. Переделка комутации сетей дежурного освещения в помещениях театра на отдельные 4 системы магистралей.

4. Полный ремонт регулятора, софит и рампы.

5. Устройство и постанова подвижной-вращающейся рампы.

6. Переделка системы маневровки противопожарными дымовыми клапанами на сцене.

7. Капитальный ремонт спускных и подъемных механизмов трюма сцены, а также выдвижных частей планшета.

8. Ремонт планшета сцены, местами пришедшего в ветхость.

9. Полный ремонт пожарной сигнализации сцены.

10. Переустройство помещений фотографии под репетиционный зал, с устройством наклонного планшета.

11. Ремонт и переустройство системы центрального водяного отопления со сваркою лопнувших радиаторов в декораци. сараях, под сценой, в фотограф. павильоне, мужск. и женск. гардеробах.

12. Установка аппаратов и приборов станции ацетилено-кислородной заливки металлических частей.

13. Сооружение нефтехранилищ-резервуаров—при станции эл. освещ. и отопления театра.

14. Устройство всего нефте и паропровода к паровым котлам в помещении котельного отделения.

15. Переустройство топок паровых котлов электрич. станции и станции отопления под все виды горючего (дрова, уголь, нефть).

16. Капитальный ремонт крыши над всем театром.

17. Ремонт лепной и штукатурной работы по всем фасадам театра.

18. Внешняя окраска всех наружных фасадов театров.

19. Установка в помещении эл. станции театра мощного (в 120 лощ. сил) умформера—с мотором высокого напряжения с соответствующей комутацией—специально для действия железного противопожарного занавеса сцены театра.

20. Устройство нового пожарного пункта при сцене театра.

2. б. Александринский театр.

(Драматический театр).

21. Полный ремонт котлов центрально-водяной системы отопления и сварка лопнувших радиаторов.

22. Установка нового насоса для откачки воды из подвала театра.

23. Приведение в порядок системы дымовых клапанов сцены—окон верхнего яруса вокруг сцены.

24. Ремонт планшета сцены.

25. Устройство нового помещения режиссерского управления.

26. Устройство и оборудование помещения Заведывающего Художеств. частью театра.

27. Капитальный ремонт крыши театра.

28. Окраска наружных фасадов.

29. Ввод в помещение театра кабелей от городской уличной сети и установка батареи трансформаторов.

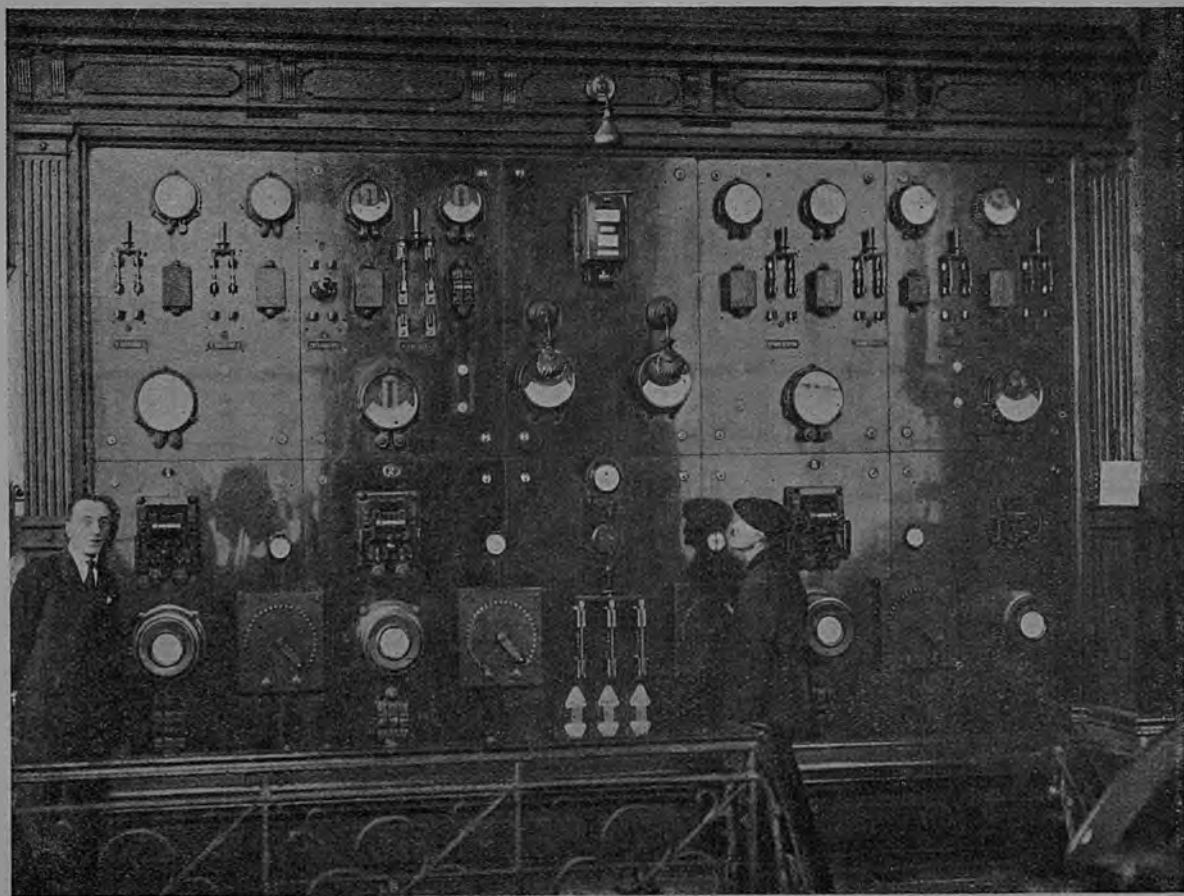
30. Переключение всей коммутации освещения театра на городской ток б. Об-ва 1886 года.

31. Установка на бывшей электрич. станции б. Александринского театра умформера мощностью в 80 лощ. сил для действия железного противопожарного занавеса сцены театра.

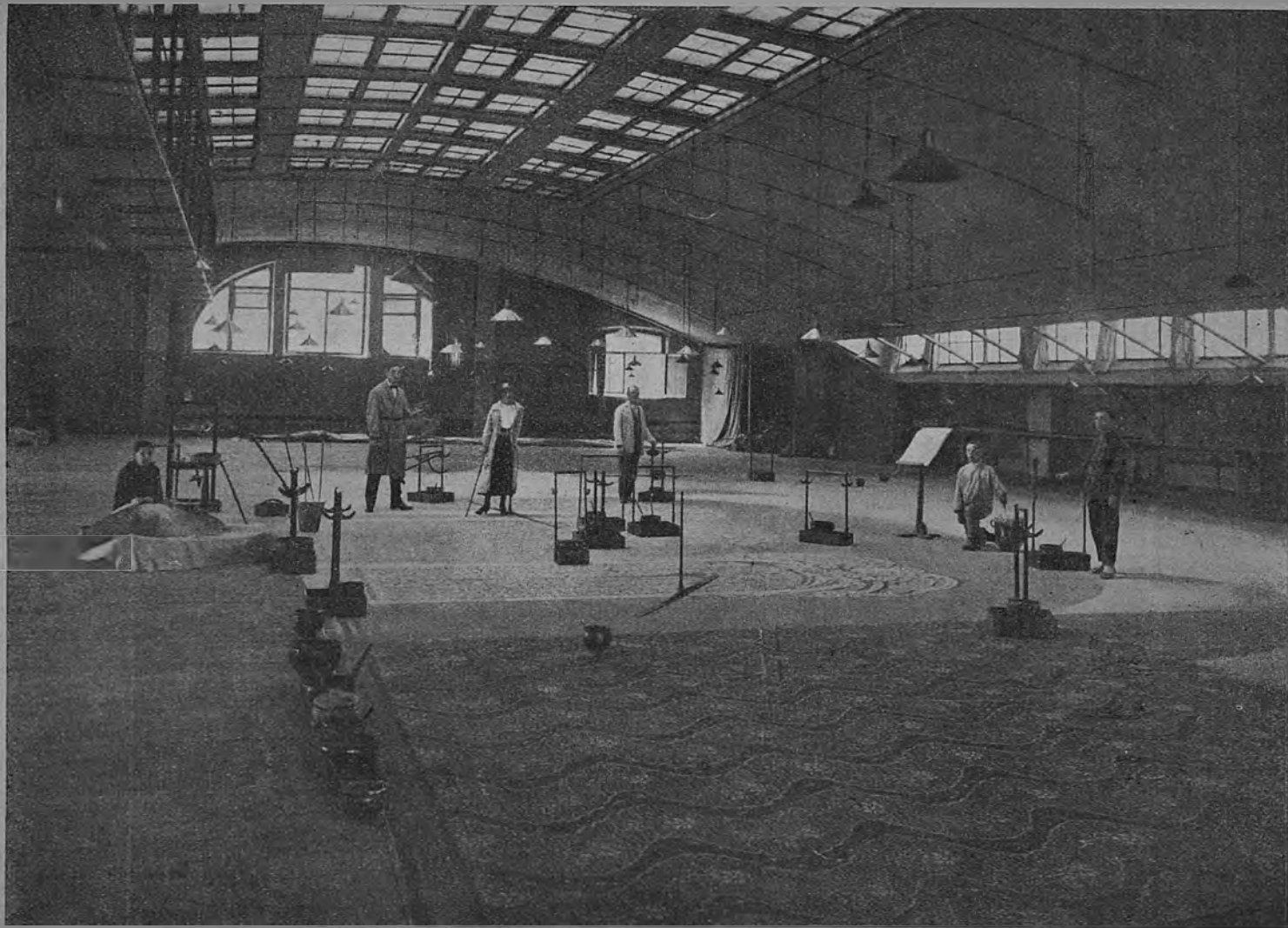
III. б. Михайловский театр

(театр Малой Оперы).

32. Полный ремонт всей системы центрального водяного отопления с принудительной циркуляцией воды.



Главный распределительный щит электр. станции б. Михайловск. театра.



Одна из 9 декорационных мастерских Госактеатров.

33. Ремонт циркуляционных электронасосов системы центрального отопления.

34. Подвод пара под сцену—для сценических эффектов.

35. Установка новых добавочных радиаторов сети центрального отопления.

36. Постройка трансформаторного помещения и установка батареи трансформаторов во дворе здания театра.

37. Переустройство коммутации электрич. станции под систему снабжения театра трехфазным током от городской сети б. Об-ва 1886 года.

38. Устройство на сцене театра пожарного пункта постоянной охраны сцены и театра.

39. Переустройство системы пожарной сигнализации театра.

40. Ремонт крыш театра.

41. Окраска наружных фасадов театра с исправлением штукатурки и лепных украшений.

42. Устройство нового приемного покоя в театре.

43. Переустройство в жилом флигеле при театре б. общежития—под клуб, а затем под помещение месткома.

IV. Здание Управления Школ и Мастерских (Театральная ул., д. № 2).

44. Переустройство в помещении Драматич. школы двух классов пения и музыки.

45. Соединение двух классов—в один большой.

46. Переустройство нового приемного покоя из бывшей частной квартиры. При нем помещение аптеки.

47. Устройство общей столовой и помещения для выдачи продуктов питания (кооператив).

48. Ремонт и расширение общей бани.

49. Оборудование и ремонт помещений для Музея Государств. Академ. театров.

50. Ремонт помещений Репетиционного зала Балетной труппы.

51. Оборудование прачешной и гладильного помещения для Постановочной части.

52. Общий ремонт мастерских портновских.

53. Общий ремонт кухни общежития балетного и драматич. училища.

54. Ремонт пяти систем центрального отопления.

55. Ремонт калориферных (Амосовских) печей.

56. Ремонт канализации и мостовых на дворах.

V. Здание складов и мастерских (пер. тов. Матвеева, № 3).

57. Частичные ремонты крыш над зданиями.

58. Перекладка части дымовых труб сверх крыши.

59. Устройство нового склада на чердаке дворового корпуса.

60. Капитальный ремонт красильного отделения сушилки и бензинового отделения.

61. Оборудование нового приемного покоя из бывшей квартиры коменданта.

62. Ремонт бутафорских складов.

63. Ремонт всей дворовой канализации и мостовой.

64. Ремонт общих кухонь и уборных.

65. Ремонт системы центрального водяного отопления.

66. Ремонт котла системы центр. водяного отопления.

67. Устройство нового трансформаторного помещения с проводкой электрич. света в помещ. главных гардеробов, бутафорских, декорац. склад. и пр. помещений.

VI. Декорационный зал и склады декораций (Алексеевская ул., 2).

68. Ремонт кровли и световых фонарей.

69. Ремонт центр. системы водяного отопления и водоснабжения.

70. Ремонт спускных декорацион. люков.

71. Ремонт пожарных кранов—в помещении декорацион. складов.

72. Устройство нового ремонтно-декорационного зала.

VII. Декорационный зал и склады декораций. (Б. Под'яческая ул., № 20).

73. Ремонт кровли и световых фонарей.

74. Ремонт системы центр. водяного отопления.

75. Ремонт водогрейного котла сист. отопления.

76. Ремонт пожарных кранов и системы водопровода.

VIII. Здание помещения транспорта и общежитие служащих (Вознесенский пр., 39).

77. Ремонт крыш и световых фонарей над конюшнями.

78. Полный ремонт конюшень и склада при них.

79. Ремонт общежития конюхов.

80. Ремонт прачешной общей.

81. Ремонт всех помещений служащих.

82. Ремонт и оборудование слесарной мастерской.

83. Оборудование теплых двух гаражей.

84. Устройство навесов для склада досок.

85. Устройство отделения для склада масла.

86. Ремонт канализации и мостовых.

87. Капит. ремонт железных ворот.

IX. Здание Музея имени Савиной (ул. Литераторов, № 17).

88. Ремонт крыши частичный.

89. „ световых фонарей.

90. „ водоснабжения.

91. „ канализации.

92. „ служебных помещений.

93. „ железных ворот.

В настоящем 1922 г. по постановлению Петроградского Исполкома, Откомхозом была произведена починка крыш на 3-х театрах и окраска их фасадов, с исправлением лепки и фасада по Театральной, 2.

ФИНАНСОВО - ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ГОСАКТЕАТРОВ.

Первые годы после Революции экономическое положение Петроградских Государственных Академических театров и служащих их не ухудшилось по сравнению с прочими учреждениями Петрограда. Кроме того, благодаря обслуживанию Актёрами военных частей Западного фронта, артисты и рабочие получали красноармейский паек в 1919 году. Для замены дореволюционного шестнадцатичасового дня восьмичасовым, был увеличен штат технического персонала до 25%. Начиная же с 1920 года финансовое положение Госактеатров и материальное—служащих начало значительно ухудшаться. Управление вынуждено было несколько раз сильно сокращать штаты, как художественного, так и техническо-

го персонала. Несмотря на переход с 12-ти и 16-ти часового рабочего дня на 8-ми и 6-ти часовой и сконструирование нового оперного театра (б. Михайловского) с хором и оркестром с соответствующим увеличением парикмахеров портных и пр. (вместо небольшой французской труппы) штат служащих в Госактеатрах в настоящее время не превышает до-революционного состава.

Дефицит Госактеатров при переводе на золотую валюту (исходя из стоимости хлеба по справке Губстатбюро) выражается в ничтожных суммах, как например: при дефиците этих театров до Революции с 1913—1916 г. в среднем 1.087.610 руб. в год, общий дефицит по всем Академиче-

ским театрам Петрограда с Музеями и Студиями за период с 1918—22 г. выражался в среднем в сумме 119.435 золотых рублей в год.

Сравнительные таблицы

ДЕФИЦИТА ГОСАКТЕАТРОВ в период 1913—16 г. и 1918—22 г.

Таблица № 1.

	1913—16 г.	1918—22 г.
Общий дефицит в среднем (за 1 год).	1.087.610 (в зол. руб.)	119.435 (в зол. руб.)

Таблица № 2.

	1916 г.	1921 г.
Общий дефицит в среднем (за 1 год).	1.301.362 (в зол. руб.)	263.029 (в зол. руб.)

Таблица № 3.

	1916 г.	1922 г.
Средний дефицит (за месяц).	108.446 (в зол. руб.)	26.128 (в зол. руб.)

МЕДИКО - САНИТАРНАЯ ЧАСТЬ ГОСАКТЕАТРОВ с 1917 по 1922 г.

Деятельность Медико-Санитарной части бывш. Императорских театров, до Революции, выражалась в приеме амбулаторных больных по внутренним и хирургическим болезням. При двух амбулаториях существовали небольшие аптечки, из которых отпускались лекарства по несложным рецептам. Вся медицинская часть состояла из четырех врачей, одного лекарского помощника, одного фельдшера, одной фельдшерицы—акушерки и двух санитаров. Кроме того, при двух лазаретах Балетного училища состояли: один врач, два лекарских помощника и два санитаря. Весь этот медперсонал находился в ведении придворно-медицинской части.

Со дня революции, т. е. с 1917 г., медицинская часть перешла всецело в ведение Управления Госактеатрами, причем, ввиду свирепствующих эпидемий, сразу была проведена основательная реорганизация всей части.

1. Значительно расширены 2 амбулатории, причем вместо бывшего одного врачебного кабинета, в каждой амбулатории устроены несколько врачебных кабинетов по специальностям.

2. Прежний персональный состав

Медико-Санитарной части изменен в следующем виде:

1. Вместо старшего врача, поставлен Заведывающий медицинской частью;
2. Назначены 2 врача-терапевта, по внутренним болезням;
3. 1 врач гинеколог;
4. 1 ларинголог;
5. 1 офтальмолог;
6. 1 санитарный врач, он-же врач по кожным болезням;
7. 3 зубных врача;
8. 3 лекарских помощника (один из них заведывающий хозяйством и канцелярией амбулаторий).
9. 3 сестры милосердия;
10. 5 санитаров.

При 2-х лазаретах Балетного училища, всего на 30—40 кроватей, состоят:

- 1 врач.
 - 2 лекарских помощника,
 - 4 санитаря.
 3. Для обслуживания больных медикаментами и перевязочным материалом, при Центральной Амбулатории оборудована аптека со штатом:
 - 2 фармацевта,
 - 1 ассистент.
- Центральная аптека снабжает ме-

дикаментами: подсобную амбулаторию, 2 лазарета балетного училища и 5 врачебных кабинетов в театрах.

Точно также при каждой из 2-х амбулаторий оборудованы для врачей-специалистов по одному кабинету: ларингологическому, офтальмологическому и гинекологическому и по одному зубо врачебному кабинету.

Врачебная помощь всем служащим при Госактеатрах и их семьям, в общем числе около 10.000 душ, в настоящее время состоит в следующем:

1. Амбулаторные больные ежедневно принимаются в 2-х амбулаториях (Театральная ул. 2, Тюремный пер. 3) от 11—3 часов. По воскресным дням дежурство врачей от 12—2 часов.

2. Квартирные больные посещаются дежурными врачами по требованию или самих больных, или Управления и Заведывающих отдельными частями.

3. Дезинфекция квартир, после заболеваний служащих инфекционными болезнями, в каждом отдельном случае строго производится санитарным врачом.

4. Аптека обслуживает больных ежедневно от 10—4 часов, по воскресным дням от 12—2 часов.

5. При каждом из 3-х Академических театров имеются врачебные кабинеты. На время вечерних спектаклей назначается в каждом театре дежурный врач для подачи первой помощи, как служащим театров, так и публике.

Число дежурных врачей в 3 театрах 24 человека.

С 1921 года амбулатория по требованию Петрогубздравотдела перешла в ведение Наркомздрава. Продуктивность медико-санитарной части, в течение всего 1921 года, сильно сократилась из-за недостатка денежных средств и медикаментов, ввиду чего Управление Госактеатрами вынуждено было на свои скудные сред-

ства содержать весь медперсонал и отчасти покупать медикаменты. С переходом мед. сан. части в ведение Комздрава, аптека при центральной амбулатории была переименована в Коммунальную, с отпуском лекарств, кроме служащих, и посторонним.

В 1922 году распоряжением Губкомздравотдела, мед. сан. часть была передана обратно в Управление Госактеатрами.

Благодаря указанной выше реорганизации медико-санитарной части, в силу которой в состав медперсонала к работе приглашены были специалисты почти по всем врачебным специальностям,—борьба с эпидемическими заболеваниями, свирепствовавшими по всему Петрограду с 1917 года, пошла успешно и Управлению Госактеатров удалось локализовать отдельные очаги заболеваний среди служащих, хотя Академические театры, как массовые скопления публики, представляли собою самые благоприятные условия к распространению заразно-эпидемических болезней. Эпидемическое распространение заразных заболеваний среди служащих, проживающих в зданиях Управления Госактеатров, а также в многолюдных мастерских, за время эпидемии, совершенно не наблюдалось.

Цифровые данные

о движении больных с 1918 по 1-е октября 1922 г.

Больные.

	Амбулаторн.	Квартирн.	Заразные.
1918 г. .	15.944*	1.196	162
1919 " .	21.905	1.872	345
1920 " .	20.493	2.418	324
1921 " .	58.790	11.894	536
1922 " .	53.714	10.725	415
Итого .	170.846	28.105	1.782

Число рецептов, отпускаемых из аптеки при Центральной амбулатории, доходит до 150 рецептов в день.



Страничка из истории борьбы Академических театров за свое существование.

(в период 1917—1922 год).

Это было в июне мес. 1919 г., когда обстоятельства сложились так, что Госактеатры Петрограда и Москвы должны были переживать весьма жуткие моменты.

Различные родственные учреждения, промотавшие свои наследия, решили получить новые, окружив тесным кольцом богатую добычу, которую представляли собой тогда еще Государственные Театры со своим нетронутым и богатейшим имуществом. Громадное количество заманчивых проектов с посулами блестящего будущего, были поданы Правительству. Хитро задуманные планы, с тонко расставленными сетями, были поставлены на весьма выгодных позициях. Не учтены были только индивидуальные и коллективные силы противника, хранившиеся в действенном кадре не разбежавшихся работников Академических Театров.

В ночь с 17-го на 18-ое июня ответственным работникам Госактеатров стало известно, что 18-го июня, в 2 часа дня, произойдет решительное сражение между ними и их противниками. По счастливой случайности, а, может быть, и по инстинкту, к этому времени в Москве были собраны все ответственные руководители Академических театров Петрограда и Москвы и их ближайшие сотрудники.

На состоявшемся ночью экстренном собрании было решено для спасения Госактеатров от гибели немедленно образовать ассоциацию из шести лучших театров Республики.

Протокол этого исторического для Академических театров заседания гласит:

“Театр, как отрасль искусства, требует тех питомников, в которых создаются образцовые художественные ценно-

сти, разливающиеся затем по всей стране. Эти питомники служат базой всего театрального дела в России и влияют на него всесторонне. Такими художественными центрами в России являются несколько отдельных театров—Государственные Москвы и Петербурга и Художественный в Москве, кроме еще многих театров исканий, в которых идет для будущего работа весьма важная. Эти театры ценны и своими началами, и отбором своих художественных индивидуальностей, и высотой коллективного творчества, и характером своей многолетней сплоченной работы.

Интересы русской культуры требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и разрушение в их структуру или произвести растление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей.

Необходимо бережно и строго охранять их сущность и условия, в которых возможно осуществление их задач.

На основании вышеизложенного Выборные Представители Государственных театров Петрограда—Маринского, Александринского и Михайловского и Москвы—Большого, Малого и Художественного, собравшись на экстренном заседании 18 июня 1919 года, образовали между указанными театрами (признаваемыми равноценными для искусства) общий, объединяющий их стремления, аппарат, имеющий свое представительство и в Союзе и в Правительственных органах”.

На этом же заседании было постановлено отправить в Наркомпрос следующее заявление:

Народному Комиссару по Просвещению и Заведывающему Отделом Центро-театра.

“На экстренном заседании временного Правления ассоциации шести Академических театров был рассмотрен вопрос

об избрании кандидатов от названной ассоциации в члены Коллегии Центро-театра. Единогласно был избран П. В. Экскузович с тем, чтобы во время его отсутствия из Москвы работу по Коллегии при Центро-театре исполнял бы Заместитель его заслуженный артист А. И. Южин. Временное Правление ассоциации обращается к Вам и к Коллегии Народного Комиссариата по Просвещению с глубочайшей просьбой назначить на одну из четырех вакансий в Коллегию нашего кандидата, могущего реально представлять стремления шести Академических театров России".

Примечание:

На этом же заседании было решено настаивать на немедленном проведении в жизнь переименования указанных Государственных театров в Академические. Протокол подписали: Ф. Шаялин, Э. Купер, П. Экскузович, А. Южин, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В. Кубацкий, П. Садовский, А. Остужев, Д. Пашковский, Л. Исеев.

В этот же день протокол был утвержден со следующей надписью:

"Прект ассоциации одобряю и приветствую" Народный Комиссар по Просвещению и Заведующ. ТЕО А. Луначарский.

В последующем громадном заседании с многочисленными противниками Госактеатров, позиции последних были полностью выиграны, после чего стали закрепляться упорнейшей работой в самом Центро-театре, вплоть до того, когда в декрете, подписанном Председателем Совнаркома В. И. Лениным о Центро-театре, между прочими статьями, появилась статья об „Ассоцированных Академических Театрах Петрограда и Москвы“.

Это было решающим успехом в борьбе того времени за существование Академических Театров.

Все те, кому дорога судьба Академических театров, не должны забывать ночь с 17 на 18 июня 1919 г., когда из отдельных, атакуемых порознь, театров образовался крепкий фронт, сыгравший в дальнейшем решающую роль в смысле охранения Госактеатров от полнейшего развала и уничтожения.



ЗАДАЧИ И ЦЕЛИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ.

Оперное творчество — одно из высших достижений в искусстве. Слово и жест сочетаются в нем с музыкальным звуком, создавая могучее средство выражения эмоций и мыслей человечества: от переживаний и созерцаний личности до актуальных выступлений народных масс. В эволюции музыки опера заняла одно из главенствующих положений, так как в ней скрещиваются то в борьбе, то в тесном единении два течения: тепло и дыхание человеческого голоса (пение) с могуществом и гибкостью инструментального коллектива (оркестр). Сила воздействия оперы, как одного из великих завоеваний чело-

веческой культуры, а вместе с тем сложность конструкции механизма, обуславливающего правильность функционирования оперного дела, приводят к необходимости создания такой образцовой базы, где наибольшая интенсивность работы достигалась бы и при наименьшем *распылении* средств. Таковая база — академические оперные театры в центре русской оперно-симфонической культуры, т. е. в Петербурге. Цель и задачи их: поднятие уровня художественного восприятия и понимания искусства, как мышления образами; поднятие художественного производства в деле русской музыкальной культуры; развитие вкуса и чув-

ства стиля путем борьбы с диллетантизмом, невежеством и поверхностными взглядами на музыку. Эти цели осуществляются чрез вдумчивую напряженную работу, сводящуюся к тщательнейшему воспроизведению ценнейших произведений западно-европейской и русской оперной литературы. Русской, в особенности, так как наша музыка базируется на опере, и знакомство с классиками русской музыкальной мысли (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Чайковский и Римский-Корсаков) немислимо *вне* восприятия и познания их оперного творчества, равноценного, как в преломлении богатейшего культурного достояния народного творчества (русская песня), так и в претворении западных влияний. Склад народной песенной речи и обще-европейский музыкальный язык одинаково доступны русским музыкантам, и как средства выражения глубоких философских замыслов—нашли свое применение в русской опере. Но классические, „устоявшиеся“ и общепризнанные произведения оперной литературы—одна сфера, новые и смелые искания и достижения в этой области—другая сфера. Первые воспитывают, будят мысль и служат основой, фундаментом и отправной точкой. Вторые ведут к неизведанным далям, будят воображение и противодействуют застою. Одна сфера питает, другую, но смешивать их в работе немислимо: они требуют различного подхода к исполнению, иного состава артистов, иного стиля и школы воспроизведения. Но, помимо такого разграничения сфер, важно считаться еще с другим: репертуар, базирующийся на глубочайших трагических концепциях и философских созерцаниях классиков русской и западной оперы (Вагнер, Римский-Корсаков, Мусоргский), немислимо сочетать с выдающимися образцами остроумия, интима, грации и искристого веселья, раскрывающимися в

иной, но не менее ценной области оперной культуры: в так называемой малой опере и в музыкальной комедии—области, где созданы произведения великой, непреходящей ценности. Благодаря наличию двух различных областей выражения вечных *законов, фитма*, лежащих в основе музыки и чувств человека, высказываемых в мелосе и гармонии, намечается вполне *естественное* деление Академического театра—базы—на два театра—отдела или разветвления: 1) театр оперы—трагедии и оперы—драмы с преобладанием в нем классического репертуара; 2) театр оперы—комедии, и вместе с тем театр новых исканий и достижений. Но и там и тут одно и то же задание: показывать в наилучшем претворении ценности музыкальной культуры и старой, и новой, содействуя чрез это росту культурного сознания масс, так как никакая сила, кроме *слова—понятия, углубленного в музыку* и благодаря ей становящегося конкретно, а не рассудочно постигаемым, не заставит столь пытливо и напряженно работать человеческую мысль. Этим об'ясняется тяга людей к опере, и на этом, в глубине сокрытом, смысле зиждется ее обаяние, власть и значение.

Римский и Вагнер—вот шефы театра б. Мариинского. Заканчивая ныне первую свою задачу поднятия 12 опер Римского, б. Мариинский театр приступает теперь же к планомерной и серьезной подготовке по осуществлению второй поставленной задачи—поднятию репертуара Вагнера, ведя в то же время подготовительную работу для осуществления поставленной задачи перед Михайловским театром—среди общего репертуара иллюстрации классиков 18 века (Моцарт, Сальери, Глюк, Пуччини). В какой срок удастся это осуществить, покажет будущее, но это есть первая основная задача оперных Академических театров.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО Б. АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА.

В основу деятельности Гатедра положены следующие принципы:

1) Хранить и развивать русскую драматическую литературу, входящую в общую сокровищницу всемирной литературы и, в то же время, служащую развитию, усовершенствованию и художественному облагораживанию русского языка.

2) Знакомить народ с классическими произведениями мировых иностранных писателей.

3) Вводить в репертуар выдающиеся произведения новейших писателей, отражающие в литературных, художественных формах современную русскую и иностранную жизнь.

4) Ставить только те драматические произведения, которые могут быть выявлены на сцене Гатедра в возможно художественных формах, как с декоративной и обстановочной стороны, так и со стороны их внутреннего художественного исполнения, при данном составе артистического и технического персонала.

Вот те главнейшие принципы, которые заложены в основу Академического театра драмы.

Переходя к изложению конкретного плана деятельности Академического Драматического Театра, руководствуясь вышеприведенными принципами, необходимо сделать некоторые предпосылки для уяснения понятия слова „академический“, в применении его к б. Александринскому театру.

Обычно определение „академический“ дается каждому учреждению, в котором осаживаются проверенные на опыте, твердо установившиеся достижения в области искусства и науки. Лишь общепризнанное удостоивалось чести стать принципом и методом, пропагандируемым академией. Искание же производилось отдельными

личностями, не только стоявшими вне Академии, но подчас и изгнанными ею из своего состава за ересь и недостаточную правоверность принципам Академии. Таким образом, Академия не только не руководила движением искусства, но постоянно была в хвосте его.

Такая Академия, несомненно, является Академией упадка в смысле движения, что наглядно можно доказать, сравнив ее с Академией Греции периода расцвета культуры, где под сенью Академии развивались самые различные, иногда даже противоречивые течения и зарождались самые новые и самые смелые идеи.

За последние годы во взглядах на искусство вообще произошел переворот, и понятие общепризнанного во многих случаях берется под сомнение. Для Академий наступает момент восстановить свою первородность, извращенную эпохой упадка, и изменить формы своей работы.

И „Академическому“ театру, без сомнения, предстоит тот же путь, если он не хочет быть мертвым театром. Ему уже нельзя заниматься исключительно измерением пройденного пути, раз'яснять ясное, ему необходимо начать с осторожной мудростью врача вливать новые соки в вены своего еще крепкого, но уже пожившего организма. Наши работы не должны быть оторваны от прошлых культур, но должны явиться как логический шаг вперед. Наш путь эволюционен. В этом, вполне естественном и логическом процессе, некоторые могут усмотреть посягательство на традиции театра, но да будет разрешено сказать в этом случае тем, кто придерживается такого мнения о слове „традиция“, что ограждение китайской стеной своих, так называемых, славных традиций,

уже есть нарушение самих традиций. Создание новых традиций тоже входит в круг деятельности тех, кто охраняет свято старые традиции. И в самом деле, они явились не сами по себе, их кто-то создавал и культивировал, они наслаивались постепенно, идя рядом с развитием самого искусства, всегда оправдываясь самой жизнью. Глубокое заблуждение—анахронизм принимать за традицию.

Нет нужды заниматься исключительно только тем, чтобы раз'яснять ясное, преклоняться пред почтенным, поддерживать прочно установленное и славословить раз навсегда решенное.

Несомненно, такому театру, каким является б. Александринский, надлежит зорко охранять добытое им,—ценное—уже апробированное и канонизированное. И это должно иметь место в Академическом Театре, но только, как одно из слагаемых, одно из главнейших слагаемых—это его фундамент, зерно, из которого должно произрастать дальнейшее.

Академический театр есть собрание всех ценностей, уже добытых, общепризнанных, апробированных вполне, канонизированных—и это его главное, его, так сказать, корень; но этот корень должен стремиться ко всевозможным разветвлениям, к новым исканиям, к разрешению все новых и новых проблем, к открытиям, и, наконец, к узаконению уже *своих* достижений, пополняя, таким образом, общую сокровищницу театральных достижений и театрального мастерства.

Естественно, репертуар академического театра должен отвечать самому названию театра. Пьесы классического репертуара, мирового порядка, как русского, так и западного, разрешающие общечеловеческие проблемы, будут составлять главную основу в репертуаре б. Александринского театра. Следовательно, основной репертуар будет состоять из великих произведений, а великие произ-

ведения потому и велики, что они вечны. Они в одно и тоже время старые, и вместе с тем, всегда новые. Каждый их воспринимает и чувствует по своему, ибо великие произведения были и будут лишь точкой отправления, так как каждая эпоха, как и каждый человек различной степени культуры, чувствует по своему и по своему творит произведения, которые живут в сознании грядущих поколений, живут со всем строем жизни, бок-о-бок с новым пониманием жизни, новой культурой и новой философией.

Теперь несколько слов о методе работы и подходе и выявлению творчества при постановках классических пьес. Так как Академический театр есть учреждение художественно-общественное, а не создание отдельной индивидуальности,—учреждение, преследующее какую-либо одну „свою“ цель специальную, то ему не надлежит замыкаться в какой-либо определенный „свой“ круг. Его деятельность есть деятельность широкого масштаба, она должна включить в свой кругозор все современное искусство, не забывая о своем богатом прошлом, но и не игнорируя всего, что есть ценного в современном.

А потому на сцене Академического театра обязательны отдельные постановки, к которым должны быть привиты все дошедшие до нас лучшие традиции, переходящие от одного поколения к другому. Это и будет тем главным стволем, от которого мы вправе ждать и новых ростков, и новых плодов. На ряду с традиционно-установленными постановками должны иметь место и иные постановки, где будут применяться прививки достойных свежих достижений, добытых современной культурой.

Мы требуем от искусства, чтобы оно создавало новые художественные ценности из произведений, написанных великими мастерами. Мы признаем художественным не то, что подходит под установленный канон.

а то, что мы, как люди нынешней культуры, признаем прекрасным. Мы с благодарностью учтем и охраним наше наследие и воспользуемся им, когда это нужно, но *своими* глазами мы должны увидеть правду и назвать предметы своими именами.

Вот это и будет вторым этапом в деятельности нашего театра, вот это и будет синтезом добытых результатов и достижений, являющихся самой главной силой в области развития искусства.

Но этого мало. Надо и добывать эти ростки. Надо создать питомник для них.

Лабораторный путь — вот путь, подсказываемый нашим сознанием и опытом. И это — третья область в деятельности нашего театра.

Для осуществления намеченного плана во всем его объеме намечаются три отдельных помещения.

Первое — б. Александринский те-

атр, это, — как говорилось выше, фундамент всего Академического театра, его исходная точка.

Второе — б. Михайловский театр, где будут применяться более смелые опыты, с теоретически определенвшейся надеждой на благоприятный их исход. Отсюда наиболее выявленное может вливаться в главное русло театра, т. е. в б. Александринский театр.

И, наконец, третье — театр Студия, вновь создаваемый. Это Театр экспериментальный, лабораторный, который, в свою очередь, наиболее удачные достижения свои отдаст для второго театра — Михайловского.

В таком вполне естественном и логическом процессе наследственного наложения и синтеза создается непрерывная цепь смены веществ, необходимых для всякого здорового организма, каким мы хотим видеть Академический театр драмы.



ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО БАЛЕТА.

Государственный Академический балет в осуществлении намеченного плана работы стремится исходить из принципов высокой художественности, базирующейся на твердых основах восстановления дисциплины и порядка, содействующих достижению намеченных задач, и в своей работе стремится проявить максимум энергии к под'ему и одухотворенности каждого спектакля Академического театра. В план художественных работ труппы включены балетные постановки, имеющие значение, как в хореографическом, так и в музыкальном отношении, причем в выборе их осуществилось стремление, наряду с балетными произведениями позднейших современных композиций, дать место лучшим

постановкам старых мастеров классического танца. В этом взаимодействии всех ценных художественных элементов балетного искусства наиболее ярко и сильно выявятся все возможности балетного театра и разносторонне проявятся талантливость всех артистов, в широко предоставленной им разнообразной работе, могущей использовать все стороны дарования. Особенное внимание обращено на балеты, отличающиеся высокими музыкальными достоинствами, с целью предоставить наиболее ценный материал для развития и воспитания музыкальности аудитории балетного театра. Для усовершенствования форм хореографии, диктуемым современными взглядами на искусство, балет ставит

задачей—итдти по пути своей естественной и закономерно - правильной эволюции, прогрессируя во всех направлениях, чтобы быть на уровне запросов и требований, поставленных задачами современного искусства. Не замыкаясь в узкие рамки традиционных взглядов на балетное искусство, Управление Балетной труппой считает необходимым дать выход творческим стремлениям современных идей,

живущих в балете, также как и в других областях искусства. Из указанных положений вытекает и, по мере возможности, осуществляется большая и разносторонняя художественная работа, заполняющая внимание всех наличных художественных сил труппы и ее управления, соединенных единой идеей—работать не покладая рук для развития своего искусства.



Государственная Академическая Филармония.

(К открытию сезона).

Содержание образцового оперного театра на счет государства есть факт в такой степени распространенный, что об этом даже как то и не говорят. Гораздо более спорным является вопрос об обязанности государства содержать или хотя бы только поддерживать учреждения, задачей коих было бы образцовое исполнение симфонической, хоровой и камерной музыки. И такие учреждения содержались в огромном большинстве случаев либо на средства специальных обществ, носящих названия Музыкальное, Филармоническое и т. п., либо на средства меценатов или коронованных особ, как это чаще всего имело место в 17-м, 18-м и 19-м веках, либо на местные городские средства, или же, наконец, были предметом эксплуатации разных антрепренеров.

В Петербурге перед Революцией функционировали: 1) Русское Музыкальное Общество, основанное в 1859 г. Антоном Рубинштейном, когда то славившееся своими симфоническими и камерными концертами, в последние годы сильно опустившееся. Источником средств Общества были: членские взносы, пожертвования, доходы с концертов и, кажется, ничтожная субсидия от правительства (на консерва-

торию). Своего оркестра Общество не имело, и попытка создать таковой в конце 1880-х годов окончилась большим дефицитом.

2) „Попечительный Совет для поощрения русских композиторов и музыкантов“, основанный М. П. Беляевым в 1885 году. Совет обладал огромными средствами, завещанными Беляевым (он умер в 1903 году), и на эти средства он давал симфонические концерты, поддерживал Спб. Общество Камерной Музыки, и вел огромное издательское дело (Петроград—Лейпциг), отделение которого в Лейпциге не прерывает до сих пор своей деятельности.

3) „Концерты А. Зилоти“, основанные в 1903 году, содержавшиеся на личные средства основателя—симфонические и камерные концерты.

4. „Концерты С. А. Кусевицкого“, основанные несколько позже в Москве на личные средства основателя, имевшего там собственный оркестр, с которым Кусевицкий ежегодно приезжал давать симфонические концерты в Петербург.

5) Концерты графа Шереметьева, имевшего собственный оркестр, дававшего под своим управлением много

концертов ежегодно, концертов дилетантского характера.

6) Квартет герцога Мекленбург-Стрелицкого, содержащийся на средства герцога, приобретший своими выступлениями в России и за-границей в течение 25 лет большую известность.

7) Придворный оркестр, созданный Александром III, содержащийся на государственные средства, но служивший почти исключительно для услаждения слуха членов императорской фамилии. Собственно придворных оркестров было даже два: струнный и духовой. Первый очень редко показывался публике, и то в последние годы, второй обыкновенно играл летом в Петергофе в саду.

8) Придворная певческая капелла, содержащаяся на средства государства, готовившая хор для царской церкви (знаменитый хор!) и выпускавшая из своих классов регентов для всей России. Возникновение этой капеллы относится к XV веку.

Революция смела все частные, названные выше, учреждения, но б. Придворный оркестр и Капелла, имевшие прочную организацию, как по личному составу, так и огромному имуществу (здания, библиотеки, музей), удержались. Переименованные в государственные, эти учреждения однако влачили все более замиравшую жизнь за отсутствием человека, который мог бы создать и осуществить план новой деятельности этих учреждений, направленной к внедрению в массы музыкальной культуры.

Такой человек нашелся в лице главного дирижера Гос. Акад. оперы Э. А. Купера.

Он доказал Правительству необходимость сохранения Академического оркестра, хора и квинтета, и 13 мая 1921 года было утверждено Положение о Госуд. Акад. Филармонии, которая после некоторых изменений (введенных 1 декабря 1921 года) имеет в настоящее время следующий вид.

Филармония, вместе с другими Академическими учреждениями (Академия наук, Академия художеств, Академические театры и др.), находится в ведении Академического Центра (Комиссариат народного просвещения) и управляется директором (Э. А. Купер), имеющим при себе помощника (А. В. Оссовский) и Художественный Совет из десяти наиболее авторитетных музыкальных деятелей Петербурга.

Музыкальные учреждения, входящие в состав Филармонии, следующие: 1) Государственный симфонический оркестр (б. придворный); 2) Государственный квинтет (Стефания Банцер, Кранц, Кениг, Шиферблат, Буткевич); 3) Музыкальное издательство; 4) Музыкальная библиотека; 5) Музыкально-инструментальный музей. Кроме того, в обязанности Филармонии входит назначение ответственных руководителей Хоровой Академии (б. Придворная капелла) и художественный контроль над нею. Сама же Хоровая Академия (здание, школа и интернат) находится в ведении Петропрофобра.

Назначение Филармонии — содействовать всестороннему развитию музыкальной культуры в Петрограде и в России. Академический характер Филармонии выражается в том, что она, не преследуя никаких материальных выгод, должна дать возможно большому числу граждан образцовое исполнение симфонической, камерной и хоровой музыки. При этом, такое академическое учреждение обязано быть на высоте современного музыкального творчества, следя за всеми направлениями и течениями музыки.

Оправдала ли Филармония свое назначение в первый год своей работы?

Начну с неизбежных в нашей обстановке физических препятствий для всякой работы. Чтобы давать концерты в Большом зале Филармонии (все здание б. Дворянского Собрания от-

дано в распоряжение Филармонии) необходимо было исправить водопровод и отопление зала, что, при недостатке денежных средств, могло быть выполнено только к 4 дек. 1921 г., а малый зал Филармонии был приведен в порядок (для камерных концертов) только к 16 марта 1922 года.

Несмотря на большой перерыв в работе, обусловленный указанным ремонтом (со 2 октября по 4 декабря 1921 г.), Филармония дала за год сто симфонических концертов, 17 хоровых концертов и 34 камерных.

Программы этих концертов всегда имели строго планомерный характер: исполнявшиеся сочинения в каждом концерте подбирались либо по авторам, либо выражали определенный стиль или эпоху, либо иллюстрировали какую-либо из великих, движущих человечество, идей. Иногда несколько концертов образовывали цикл для выражения такой идеи.

Таким образом, в течение года были представлены все важнейшие авторы мирового музыкального творчества, как прежних времен, так и последних дней. Но оторванность наша от Западной Европы до сих пор является препятствием к получению из-за границы необходимого нотного материала.

Общее число платных посетителей было около 160-ти тысяч по ценам самым доступным.

Большинство симфонических концертов было проведено Э. А. Купером. Кроме него за дирижерским пультом Филармонии выступали: А. К. Глазунов, С. М. Ляпунов, М. Е. Климов, Н. А. Малько, М. А. Бихтер, А. В. Павлов-Арбенин.

Собственными сочинениями дирижировали авторы: Г. Л. Бик, А. Н. Канкарович, И. С. Миклашевский и В. В. Щербачев.

Хоровыми концертами дирижировали М. Е. Климов и П. Чесноков (из Москвы), проведший четыре концерта.

Камерные концерты в основе своей исполнялись Академическим квинтетом (Стефания Банцер, Кранц, Кениг, Шиферблат и Буткевич), приглашавшим для больших ансамблей необходимых артистов. Особые вечера были посвящены песенному творчеству русских и иностранных композиторов.

Издательская деятельность Филармонии была направлена прежде всего на выпуск в свет небольших брошюр, служивших пособием для понимания исполнявшихся программ.

Кроме них выпущены книги: В. Беляев „Глазунов“, Игорь Глебов „Симфонические этюды“, его же „Чайковский“, и др. И. И. Крыжановский „Физиологические основы фортепианной техники“. Очень жаль, что обещанный периодический журнал „Орфей“ до сих пор не появился.

Академическая музыкальная библиотека Филармонии составила из нотной и книжной (о музыке) библиотеки б. Придворного оркестра, пополненной остатками библиотеки оркестра Шереметьева, Общества Sing academie, графа Строганова, барона Каульбарса, бар. Штакельберга, архивом Арнольда. Богатое собрание библиотеки служит не только для нужд концертной жизни Петрограда, но дает возможность лицам, желающим работать по источникам по вопросам музыки, использовать этот богатый материал—такой возможности в Петрограде до сих пор не имелось.

Музыкально-инструментальный музей Филармонии, размещенный в пяти залах, представляет исключительный интерес по тем собраниям портретов, инструментов (коллекции старинных исчезнувших инструментов, напр., роговой музыки XVIII и XIX в.в.), архивного материала, рукописей и документов специально по новой русской музыке, которые являются едва ли не единственными по богатству в Европе. Но все эти богатства рискуют погибнуть, если, как было до сих пор,

помещение музея не будет отапливаться.

Из выше сказанного становится достаточно ясным, что расходы государства на Академическую Филармонию в Петрограде достаточно производительны. В настоящее время исполнение серьезной музыки на средства „музыкальных обществ“ или отдельных меценатов едва ли может иметь место, а, как источник дохода для антрепренера, симфонические и камерные концерты никогда не казались коммерческим людям заслуживающим уважения. Таким образом, при обилии кабаретной и ресторанной музыки, без поддержки государства исполнение музыки высокого стиля рискует сойти на нет, и мы можем оказаться в положении близком к тому времени, когда Антон Рубинштейн основывал

Музыкальное Общество: музыканты будут оканчивать консерваторию, не услышав хорошего исполнения Бетховенских симфоний, а композиторы будут слышать свои сочинения только в собственном воображении. Нам очень грозит крайний упадок музыкальной культуры, и в настоящем периоде восстановления национальных сил только средствами государства могут сохраниться учреждения, назначение которых—давать образцовое исполнение высших достижений музыкального творчества.

Большая заслуга Э. А. Купера, что он сумел защитить это положение перед Правительством и фактами доказать, что ему поверили не напрасно.

Виктор Вальтер.



Новые театры за пять лет Революции.

В связи с 5-ой годовщиной Октябрьской Революции следует отметить несколько особо положительных явлений в области петроградского театрального дела. Однородность этих явлений придает им еще более важный и определенный характер, широко уясняющий то благотворное влияние, которое имел вообще на театр кипучий революционный подъем данного времени. Колоссальная разница, непроходимая пропасть лежит между петроградскими театрами старого, дореволюционного периода и театрами теперешними, обновившимися, переродившимися, задавшимися новыми плодотворными целями и, во многих случаях, сумевшими уже приблизиться к такому.

Это театральное обновление ярче и нагляднее всего отразилось на популярнейших петроградских театрах, обслуживавших наибольшую часть петроградской публики.

Возьмем, хотя-бы, театр Народного Дома, который прежде едва-ли оправдывал такое лестное и многообязывающее название; из театра, культивировавшего часто обстановочные пьесы, феерии и мелодрамы, он за истекшее революционное пятилетие обратился в серьезный, осмысленный Петроградский Драматический театр, служащий систематическим и определенным заданиям искусства. Цикл исторических пьес, данных театром, идейно объединенный и художественно выполненный, по справедливости пользуется выдающимся успехом, а польза, приносимая им широким кругам публики в смысле понимания и уяснения исторических явлений, навряд-ли будет кем-нибудь оспариваться.

Еще более непостижимая метаморфоза за эти годы произошла с б. Суворинским театром, Малым театром, когда-то любимцем весьма определенной части петроградской публики. Под

влиянием революционного под'ема этот театр преобразился в Большой Драматический театр, посвятивший свою сцену, силы своей молодой труппы, выдержанному до художественной строгости классическому репертуару. На наших глазах протекала эта работа обновившегося театра на берегу той же мутной Фонтанки. На наших глазах он проделывал творческую работу и шаг-за-шагом создавал себе прочный успех и формировал свой, постоянный кадр зрителей. За это пятилетие театром созданы многие образцовые постановки, выработан постоянный состав согласованных артистических сил и проложен один из вернейших путей к светлым целям истинного, подлинного театрального искусства.

Волна театрального обновления, под'ем артистической одухотворенности за указанный период вообще, широко пронесли по Петрограду. Благодарная почва для этих устремлений была уже налицо в Передвижном театре, а потому расцвет его в эти годы не вызывает особенного удивления, но все же не должен и не может остаться неотмеченным. Тонкая художественная работа Мастерской Передвижного театра в новых условиях свободной, кипучей революционной жизни шла с удесятенной мощью, яркостью и продуктивностью. Кадр его постоянных зрителей тоже едва ли не удесятерился, пополнившись массами вновь народившейся и сплотившейся трудовой, рабочей интеллигенции. За это пятилетие Передвижной театр вырос в крупное художественное явление, насчитывающее за собою многие даты незабываемых сценических триумфов, закрепившее за собою вес и значение выдающейся театральной школы определенного яркого и ценного характера.

Прямыми и родными детищами пережитого знаменательного периода времени являются два молодых театра, основанных за этот период, окреп-

шие и бодро и плодотворно работающие. Один из них—Театр Юных Зрителей—едва ли не первый в России по своему замыслу и по строгим заданиям своего репертуара. Проблема театра для юношества, театра для детей, казавшаяся и бывшая в действительности столь трудной для разрешения, нашла себе в названном театре умелого толкователя и счастливого исполнителя. Кто бывал в уютном помещении на Моховой, кто видел оживленные детские личики и подмечал на них признаки осмысленного внимания и увлечения, тот, вероятно, долго не забудет этих светлых впечатлений. Только в наши дни подобное театральное предприятие, чуждое всяких материальных расчетов, могло найти поддержку со стороны подлежащих органов власти и так успешно вести свою самоотверженную идеологическую работу.

Точно также и второй театр—б. Лиговский, ныне Театр Новой Драмы—театр исканий и устремлений, мог осуществить свою программу лишь в условиях современной жизни, лишь при той поддержке, которая дается у нас теперь всем новым и смелым выявляемым духовного творчества. Работа молодого театра исканий ведется быстрым, неустанным темпом, и многие реальные достижения его столь несомненны и убедительны, что заставляют следить за его руководителями, новаторами театрального искусства, с неослабным вниманием. Новая сценическая техника, новые приемы драматического творчества, выработка „нового актера“—все это в названном театре поставлено с категорической ясностью и решительностью.

Новые веяния театрального творчества за истекшее пятилетие коснулись даже театров со специально-легким, опереточным репертуаром. В этих театрах произошел заметный сдвиг в сторону требований большей художественности и цельности сценического исполнения. Мы уже имеем

не специально опереточные театры, а театры „Музыкальной Комедии“ и им подобные, что указывает на известное, несомненное сценическое обновление и в этой области.

Бегло пересчитывая благоприятные результаты театральной работы за истекшее пятилетие, нельзя не упомянуть об успешной деятельности некоторых театральных студий, этих первоначальных мастерских, этих лабораторий сценического искусства. Учреждение, ведающее идейной стороной театрального дела Петрограда—Петрогубполитпросвет—в настоящее время имеет две театральные студии—Шимановского и Арбелова, работаю-

щие с неослабной энергией в области искания и создания нового театра. В предстоящих октябрьских юбилейных торжествах ученики студии примут деятельное участие, выполняя программу художественных народных зрелищ. Эти студии тоже являются одним из плодотворнейших достижений знаменательного пятилетия в области театра.

На рубеже нелегких пяти прошлых лет кипучей революционной жизни Петрограда есть на что с удовлетворением оглянуться, есть на что порадоваться.

М. Двинский.

Да здравствует

Великая

Республика Советов!



МАРСЕЛЬ МАРТИНЭ.

«НОЧЬ»

драма в 5 актах.

Предисловие Л. Д. Троцкого *),

перевод С. М. Городецкого,

рисунки Гастона Пастрэ, гравированы на дереве И. Павловым.

Пьеса—Вежа.

Городецкий передал не только текст пьесы, но и ее тон. Русские читатели получают возможность ознакомиться с драматическим произведением, несомненная и благородная художественность которого обуславливает в то же время его общественную, политическую, революционную значительность.

Первое впечатление пьесы, по

счастливому выражению Луначарского, сумеречное. Но осесть и закрепиться такое впечатление может только у того, кто глядит на революционную драму французского пролетариата, лежащую в основе сценической драмы Мартинэ, *со стороны*. Солдатско-пролетарское восстание подавлено; буржуазная реакция торжествует; күрз уводит верующих в церковь. Взятая в этом своем театральном образе, т. е., вырванная из контекста длящейся

*) Перепечатано из издания Государственного издательства.

революционной борьбы, со всеми ее отливами и приливами, пьеса, действительно, мрачна. Да и как иначе? Поражения всегда мрачны. А французский пролетариат, которому пьеса посвящена в первую голову, еще не победил. И то, что он не победил во время империалистской войны или непосредственно за нею, есть само по себе огромное поражение. Эту большую историческую веху-оценку и ставит пьеса. Отсюда мрачность тона. Но тут нет и тени безысходности. Веха „Ночи“ не замыкает пути, а только направляет его. На языке художественных образов, символически приподнятых над повседневной жизнью, пьеса служит дальнейшему движению, его напряженности и ясности. Именно поэтому мрачный колорит ее, особенно заключительных сцен, ни в малейшей мере не противоречит революционному оптимизму, наоборот, психологически углубляет, художественно и политически осмысливает его.

Драма говорит: „Вы, рабы фабрики и пашни, вернулись после бойни в ваше ярмо; и это несмотря на то, что бойня заставила вас с небывалой раньше силой прочувствовать невыносимую подлость ярма!“ Свидетельство мрачно, но в мрачности своей оно звучит обличением изнутри, а не со стороны и претворяется в революционный призыв.

Драма говорит: „Вы поднялись, но вас раздавили. Ваш враг оказался вооружен всеми средствами демагогии, коррупции и репрессии. А вы не знали своих путей и средств. Вы передали руководство либо близоруким кротам, либо рутинерам революционной болтовни, всегда готовым на измену, либо, в лучшем случае, молодым героям, лишенным опыта и организации. Вас победили и раздавили—и вы вернулись под ярмо“. Пьеса не агитирует. Но порождаемые ею настроения ищут выхода в мысли и в действии.

Восстание подавлено. Сердце старой Мариэтт,—а это сердце народной

Франции—поражено тягчайшим ударом. Первородный сын ее убит, враги торжествуют. Но есть невестка Анна-Мария. Есть внук, ему 12 лет в момент действия (1918 г.)—стало быть, 16 лет ныне. Вот чуть-чуть намеченные, но строго обдуманые и точно взвешенные элементы будущего. Чтобы не ослабить сосредоточенно-мрачной силы предупреждения, автор не сбивается на заманчивый путь внешнего утешения. Он не хочет отпустить зрителя из-под своей власти удовлетворенным или хотя бы полууспокоенным, ибо за стенами театра еще господствует враг, который в самые опасные для него годы оказался победителем. Зритель должен уйти с судорогой в сердце и со сжатым кулаком. „Второй раз это не повторится!“

Автор не видит своей задачи в том, чтобы внушать ненависть к буржуазии, к ее военщине и проповедывать необходимость разбить ярмо: он берет классовую войну, как почву действия, общую ему с его читателями и зрителями, со всем борющимся пролетариатом. Хитрый полишинель-император, тупой чревовещатель-генералиссимус и дешевый парламентский демагог—вот три фигуры враждебного мира. Они созданы не ненавистью, а презрением. Автор говорит: „Вот *этих*, вот *этаких*, вы оказались бессильны победить“. Тем самым драма своим главным действием обращена во внутрь класса, против ветхого и гнилого в самом пролетариате,—против нерешительности, сантиментального благодушия, легковерия, короткомыслия, предрассудков и инстинктов рабства. Вот почему автор избегает примиряющих аккордов и, тем более,—утешающего финала. Ему нужно, чтобы поднимаемые его драмой чувства нашли свое разрешение не здесь, под куполом театра—основная психологическая функция буржуазной драматургии!—а на заводах и фабриках, на мостовых рабочих кварталах, под топором пролетарской гильотины. Отсюда

мрачный колорит пьесы: она в целом— только зарница тех боев, которые предстоят пролетариату Франции.

* *
*

Мартинэ вышел из школы Ролана. Ролан—колеблющийся интеллект на вспышках отравленного скепсисом чувства: тип нереволюционный, созерцательно-высокомерный в своих вечных колебаниях и в решительные минуты—всегда враждебный восставшему пролетариату. С Роланом родила Мартинэ тихая лирическая вдумчивость. Но у Мартинэ нет артистической претенциозности, интеллигентского высокомерия, морализующей учительности и той эгоистической уклончивости, которая образует сущность Ролана. Только на-днях Мартинэ рассказал нам о другом своем учителе—американце Уоте Уитмане. Если Ролан—нервы, то Уитман—плоть и кровь. Его строфы—мускулистый оптимизм. Конечно, Уитман не социалист и не коммунист,—на чем с захлебывающейся торопливостью настаивает его плохой русский переводчик (Чуковский),—но это по той простой причине, что по своим настроениям и идеям Уитман до-социалистичен: протоплазма его творчества не дифференцирована по этой линии, как и протоплазма той идеальной демократии, которую он пел. Но в своей борьбе за осуществление на земле идеальной демократия могла идти только путями революции. „Слова дорогого Уота—пишет Мартинэ—не слова писателя, а слова подлинной революции, которые ставят на ноги обескураженного человека, как открытие великой надежды“.

Протоплазма реальной „демократии“, именуемой Северо-Американскими Соединенными Штатами, кристаллизовалась по двум осям: торжествующего доллара и подготавливающего мятежа. Уитман не социалист и не коммунист, но наследник Уитмана—не Гардинг и не Юз, а революцион-

ный пролетарий. Мартинэ чувствует это всем существом своим. Он ни на минуту не хочет встать в стороне от „свалки“, как Ролан,—он с восставшими в борьбе, с ними в поражении и в передних рядах подготавливает победу, не утешая, а просветляя.

Говорят о новом театре в смысле театрализации жизни. Мысль большая, но это—послезавтрашний день. А для завтрашнего нужен театр, который вторгается в жизнь—на равных правах—и, своими методами и приемами, движет жизнь вперед, подготавливая тем самым ее всестороннее обогащение и, если угодно, ее театрализацию. Пьеса Мартинэ нужна для сегодняшнего и завтрашнего дня. А это уже страшно много.

Л. Троцкий.

1 августа 1922 г.

MARCEL MARTINET.

DIE NACHT

Drama in 5 Akten.

Vorwort von **L. D. Trotzky.**

Uebersetzung **C. M. Gorodetzky.**

Zeichnungen — Gaston Patre auf Holz gravirt
I. Pavlov.

Gorodetzky hat nicht nur den Text des Theatersfückes, sondern auch dessen Ton wiedergegeben. Die russischen Leser erhalten die Möglichkeit sich mit dem dramatischen künstlerischen Werke bekannt zu machen, welches unzweifelhaft edel und künstlerisch ist, und gleichzeitig seine gesellschaftliche, politische und revolutionäre Bedeutung hat. Der erste Eindruck des Stückes, zufolge des Gleichnisses von Lunatscharsky. ist finster.—Nur diejenigen, die einerseits, d. h. von Ferne, das französische revolutionäre proletarische Drama betrachten, kann dieses Drama fesseln und einen bleibenden Eindruck hinterlassen. zu welchem das scenische Schauspiel von Martiner den Grund gelegt hat.

Militär und proletarische Aufstände über die bürgerliche reaktionäre Partel triumphirt. Der Geistliche (Gnré) führt die Gläubigen der Kirche zu.

Aus seiner theatralischen Darstellung, d. h. aus dem Leben, dem dauernden revolutionären Kampfe, mit all seinem auf und abwogen, ist das Schauspiel wirklich finster. Wie wäre es wohl anders möglich? Eine Unterdrückung, ein Verlust ist immer traurig. Das französische Proletariat, dem das Stück gewidmet ist, hat noch nicht gesiegt. Und dies, dass dasselbe nicht zur Zeit des imperialistischen Krieges gesiegt hat, oder gleich unmittelbar infolge desselben, ist an und für sich ein grosser Verlust. Diesen grossen historischen Hinweis und Wert erklärt das Schauspiel. Daher ist der traurige Ton desselben erklärlich. Hier ist kein Schatteu von Unlöslichkeit. Der Wegweiser des Schauspieles „Nacht“ verschliesst nicht den Weg, sondern—weist nur auf denselben hin in der künstlerischen Darstellung, symbolischen über dem ajeetäglichen Leben, und der geführten Sprache, dient das Schauspiel in der folgenden Bewegung als Vorbild mit seiner Straffheit und Klarheit. Gerade deshalb drückt sich das trübe Colorit desselben, besonders in der Schlusscene, aus, wo sich nicht im geringsten Masse der revolutionäre Optimismus widerspricht, im Gegenteile es versinnlicht denselben im künstlerischen, politischen und psychologischen Sinne.

Das Drama sagt: Ihr Sklaven der Fabriken und Felder seid nach der Schlächtereie in Euer Joch zurückgekehrt. Ungeachtet dessen dass der Metzler Euch zwang mit ungeheurerer früherer Kraft die Niedrigkeit des Joches zu empfangen. „Das Zeugnis hievon ist traurig, doch in seiner Trübseligkeit klingt es wie ein innerer Tadel von lerne und verwandelt sich in einen revolutionären Aufruf. Das Drama sagt: Ihr habt Euch erhoben, man hat Euch jedoch unterdrückt. Euer Feind hat sich mit allen Mitteln der Demagogik, Corruption und Repression bewaffnet erwiesen. Aber Ihr kanttet Euere Wege und Mittel nicht. Ihr übergabt Eure Führung den kurzsichtigen Mardern oder den Routineuren der revolutionären Plauderei, welche jederzeit zu Verrat bereit,—oder im besseren Falle jungen Helden, welche der Erfahrung in der Organisation entbehren. Euch hat man besiegt und erdrückt.—Und Ihr seid in das Joch zurückgekehrt“.

Das Schauspiel agitirt nicht. Die entstehende

Stimmung desselben sucht nach einem Ausweg in Gedanken und Taten.

Der Aufstand ist unterdrückt. Das Herz der alten Mariette—dies ist das Herz des französischen Volkes—ist besiegt durch den heftigsten Schlag. Ihr Erstgeborener ist getötet; die Feinde frohlocken. Doch die Schwiegertochter ist vorhanden. Anna Maria. Ein Enkel, er ist 12 Jahre alt zur Zeit der Handlung im Jahre 1918, nunmehr 16 Jahre alt. Hier sind fast die bemerkenswertesten, vorwiegendsten und streng überwogenen berechneten Elemente der Zukunft. Um die concentrirte Aufmerksamkeit der traurigen Kraft nicht abzuschwächen und zu warnen, such der Autor nicht den verführerischen weg der äusseren Tröstung. Er will den Zuschauer nicht aus seiner Macht entlassen befriedigt, oder wenigstens halbberuhigt—gerötet, denn im Theaterraum herrscht noch der Feind, welcher in den für ihn allergefährlichsten Jahren sich als Sieger erwiesen hat. Der Zuschauer muss von hinnen gehen mit „Krämpfen im Herzen und mit geballter Faust und sich Sagen: Ein zweites Mal darf sich dies wiederholen nicht Der Author sieht sein Ziel nicht darin, dass er den Hass gegen die Bourgeoisie einflösst, gegen ihren Militarismus, und die Notwendigkeit der Zerstörung ihres Joches predigt.

Er bringt den Klassenkampf als den Grund der Handlung gleichsam für ihn, als auch für den Leser, Zuschauer insgesamt dem ganzen kämpfenden Proletariat. Der schlaue Polichinell—Kaiser, der stumpfe Bauchredner Generalissimus, der käufliche parlamentariste Demagoge—das sind die drei Figuren der feindlichen Welt. Sie sind nicht aus dem Hass entstanden, sondern aus der Abscheu. Der Author sagt: „Dies sind diejenigen, vor welchen Ihr kraftlos waret sie zu besiegen“.

Diesemzufolge ist die Haupthandlung des Dramas auf die Tiefe der Klasse des Proletariats gerichtet, gegen das Alte und Faule in demselben, die Unentschlossenheit, die Sentimentalität, Gleichmütigkeit, Leichtgläubigkeit, Leichtsinn, Vorurteile und die Instincte der Sklaverei. Gerade deshalb vermeidet der Author versöhnende Accorde, umsomehr einen aussöhnenden Ausgang. Er wünscht, dass die erhebenden Gefühle in seinem Drama ihre Entscheidung nicht hier, unter der Kuppel des Theatres empfangen—

der begründeten psychologischen Function der bürgerlichen (Bourgeoisischen) Dramaturgie! Sondern auf den Fabriken und in den Maschinenräumen, auf dem Pflaster der Arbeiter Viertel' unter dem Hammer der proletarischen Guillotine, Hieraus entsteht das trübe Kolorit des Schauspiels: Es ist nur ein Blitzstrahl der Kämpfe, welche dem Proletariat Frankreichs bevorstehen.

Martinet ging aus der Schule Roland's hervor. Roland ein schwankender Intellekt, eine Explosion durch Scepticismus vergifteter Gefühle, also ein nicht revolutionärer Typus, der stolz und selbst in seinen ewigen schwankenden Minuten sich erhält, und ein Feind des sich erhebenden Proletariates bleibt, Roland und Martinet sind durch eine stille Träumerei geistig verwandt. Bei Martinet jedoch findet sich nicht eine künstlerische Prätentiosität eines intelligenten Stolzes vor, welche moralisirt, schulmeistern und jene egoistische Unaufrichtigkeit, welche Roland charakterisirt. Neulich erst erzählte uns Martinet von seinem Lehrer—dem Amerikaner Jote Uitman. Wenn Roland den Nerv darstellt stellt Uitman den Leib und das Blut dar.—Seine Strophen sind musculöser Optimismus. Natürlich—Uitman ist weder Sozialist, noch Kommunist. Worauf sein sich mit Eilfertigkeit verhaspelnder Übersetzer (Tschuhovsky) mit Eifer besteht. Dies aber aus dem einfachen Grunde weil Uitman seinen Ideen und Richtung hin dem Sozialismus nicht genügend nahe steht. Das Protoplasma seiner Schaffung ist nicht in derselben Linie differenzirt, alswie das Protoplasma jener idealen Demokratie, welche er besang. In seinem Kampfe zur Verwirklichung der idealen Demokratie auf Erden, so, konnte dieselbe nur auf dem Wege der Revolution stattfinden. „Die Worte des teuren Uite“ schreibt Martinet. „sind nicht Worte eines Schriftstellers, sondern einer wahren Revolution, welche einem mutlosen Menschen auf die Füße verhilft, als eine Entdeckung einer grossen Hoffnung, zu betrachten.

Das Protoplasma der wirklichen „Demokratie“, benannt die Nord Amerikanischen Vereinigten Staaten, haben sich um die Hsuptlinien des Weltall kristallisirt, des triumphirenden Dollar und der sich vorbereitenden Aufruhr. Yitman ist weder Sozialist noch Kommunist,—jedoch ist der Nachkommen Yitman's—weder Harding noch Juz, sondern das revolutionäre Proletariat.

Martinet fühlt das mit seiner ganzen Natur

Er will keine Minute von dem „Kampfe“ abstehen, wie Roland—dieser ist mit den Aufständischen im Rampfe; vereint mit ihnen im Falle und bereitet er in den Vorderreihen den Sieg, nicht beruhigend—sondern erklärend,

Man spricht von einem neuen Theater im Sinne der Verbildlichung des Lebens. Der Gedanke ist gross, gehört jedoch der Zukunft; an dem Tage, der folgt, ist das Theater unentbehrlich, welches das Leben erfasst—mit gleichen Rechten mit seiner Methode und seinen Wirkungen, das Leben in den Vordergrund stellt, und durch dasselbe allseitig bereichert; wenn nötig selbes—theatralisirt, das ist selbes verbildlicht.

Das Schauspiel Martinet's ist für den heutigen und morgigen Tag nötig. Und dies ist schon von grossem Wert.

L. Trotzky.

1. August 1922.

MARCEL MARTINET.

LA NUIT

Drame en 5 actes.

Intraduction par L. D. Trotzky.

Traduit par S. M. Gorodetzky.

Gravures en bois par Gaston Patré.

Le drame — L'Indicateur Gorodetzky ne nous a par seulement rendu le texte, mais aussi le ton et le style du drame. Les Lecteurs Russes recoivent la possibilité de faire connaissance avec l'oeuvre dramatique, qui est sans doute rempli de noblesse et d'art et qui a même temps une grande importance sociale dans la politique revolutionnaire. La première impression, selon l'heureuse comparaison de Lounatcharsky—est morne. L'impression peut seulement s'emparer de ceux qui, de loin considèrent le drame Français du point de vue revolutionnaire et prolétaire dont le drame par Martinet, et les révoltes militaires et prolétaires qui ont été étouffées. La réaction bourgeoise triomphe; le curé reconduit les croyants à l'église. De ces tableaux théâtraux de la vie et arrachés aux durantes guerres révolutionnaires

res, avec leurs affluents et leur cours la pièce est plutôt morne. Comment pourrait—cela être autrement? Une oppression, une défaite est toujours triste. Le prolétariat français auquel la pièce est dédiée, en premier ordre n'a pas encore remportée la victoire. Et le fait, qu'il n'a pas remporté la victoire au moment des guerres impérialistes, en suite, ou en conséquent d'elles, est à soi même une grande défaite. Cette démonstration historique, démontrée par cette pièce est d'une grande importance. Li le Son de la pièce est morne et triste c'est tout a fait naturel. Il n'y a pas une ombre d'insolubilité. „L'Indicateur de ce drame appelé la nuit“ ne barre pas le chemin mais au contraire indique le chemin à suivre. Par la représentation symbolique et artistique au dessus de la vie quotidienne et le langage qui règne, le drame sert comme exemple de tenacité et clarté. C'est pourquoi le colorit est sombre dans la scène finale, où l'optimisme révolutionnaire ne se contredit pas le moindre, au contraire il le représente artistiquement dans un sens politique et psychologique. Le drame parle en disant!

„Vous esclaves d'usines et des champs vous êtes retournés d'après le massacre dans votre jong. Néanmoins que le massacre vous a forcés d'éprouver la bassesse du jong“. Le témoignage en est triste mais dans sa tristesse cela sonne comme un blâme intérieur de loin et se transforme en un appel révolutionnaire. Le drame nous dit: „Vous nous êtes revoltés, mais on vous a suprime: Votre ennemi c'est servi de tous les moyens de la demagogie, de la corruption, la repression, dont il a été armé. Mais vous ne connaissiez point les chemins à prendre et les moyens nécessaires. Vous êtes livrés à des mardres aveugles, on a des routineurs de la causerie révolutionnaire, qui furent toujours prêts à la trahison; ou a de jeunes héros sans experience dans l'organisation. On vous a vaincus et supprimés.—Et vous êtes revenus dans l'esclavage—au jong. Le drame ne fait pas d'agitation. Les humeurs qui y sont nées par cette pièce cherchent un issu en idées et faits. La révolte est supprimé. Le coeur de la vielle Marinette c'est le coeur de la nation Française il est conquis par le plus dure coup.—son fils aîné est tué; les ennemis se rejouissent. La belle-fille existe Anne Marie. Son petit-fils il a douze ans, a l'époque du drame en 1918 en ce moment seize ans. Voici les éléments plus remarquables les plus importants, les plus considérables de l'avenir. Pour ne pas affaiblir la forte tristesse, et pour prévenir, l'auteur ne cherche pas a employer le chemin séduisant de la consolation exiérieure. Il ne veut pas que le spectateur se défende de sa puissance contenté, au moins—à moitié—soit consolé; car dans le théâtre règne encore l'ennemi qui, pendant les années les plus dangereuses s'est démontré comme un conquérant pour lui. Le spectateur doit quitter le théâtre avec un „coeur tremblant d'émoi et le poing crispé „en se disant“. Ceci ne doit pas se repeter une seconde fois.—L'auteur ne poursuit pas son but en versant la haine contre la bourgeoisie, contre son militarisme et la nécessité de la destruction de son jong.—Il considère le combat des classes comme le fond des faits, pour le lecteur, le spectateur et tout l'ensemble du Proletariat combattant,

Le Polichinelle rusé—empereur, le ventriloquist-Generalissime le demagogue aisément a persuader et a gagner pour payement, ce sont les trois personnages du monde ennemi.—Il n'ont pas été créés par la haine, mais par le dédain. Ce sont eux, devant lesquelles vous étiez impuissants de les vaincre. Par ces événements les actes principaux du drame sont dirigés a l'intérieur au fond des classes proletaires, sur tout ce qu'il a de mauvais, pourri son indécision, une bonhomme sentimentale, l'incroyance, la frivolité, la pauvreté d'esprit le prejudice, les instincts de l'esclavage.

Le Polichinelle rusé—empereur, le ventriloquist-Generalissime le demagogue aisément a persuader et a gagner pour payement, ce sont les trois personnages du monde ennemi.—Il n'ont pas été créés par la haine, mais par le dédain.

Ce sont eux, devant lesquelles vous étiez impuissants de les vaincre. Par ces événements les actes principaux du drame sont dirigés a l'intérieur au fond des classes proletaires, sur tout ce qu'il a de mauvais, pourri son indécision, une bonhomme sentimentale, l'incroyance, la frivolité, la pauvreté d'esprit le prejudice, les instincts de l'esclavage.

Voici pourquoi l'auteur évite des accords reconciliateurs dans la scène finale. L'auteur veut que les sentiments élevés que son drame à évoqué ne trouvent point un dénouement ici sous la cupole du théâtre—principale fonction psychologique de la dramaturgie bourgeoise! Mais dans les usines et fabriques, sur le pavé des quartiers ouvriers, sous le marteau de la guillotine prolétaire. De là résulte le sombre colorit de la pièce; elle est en, tout un éclair des combats que le prolétariat Français doit subir encore.

* * *

Martinet sort de l'école de Roland. Roland est un intellect chancelant une espèce d'explosion de sentiments empoisonnés par le scepticisme. Un type pas révolutionnaire, hautain et contemplant dédaignant dans ses constants chancellements et dans les moments, décisifs toujours hostile au prolétariat revoltant. Roland et Martinet sont unis par un caractère et esprit tranquille et rêveur. Martinet ne possède pas la prétention artistique d'une intelligence hautaine, qui moralise, instruit et cette insincérité égoïstique qui caractérise Roland. L'autre jour Martinet nous parle de son maître l'Américain Jote Ouisman. Le Roland représente le nerf, Ouitman est le corps et le sang. Les lignes ont du musculéux optimisme. Naturellement Ouitman n'est pas Socialiste ni communiste—ce qui affirme son mauvais traducteur en s'étouffant d'ardeur. Tshouchovsky c'est par la raison que par son idée Ouitman pas assez rapproché du Socialisme. Le protoplasme de production n'est pas différenciée dans le même sens comme de l'idéale démocratie dont il a chanté les éloges.

Mais dans son combat pour la réalisation d'une démocratie idéale sur terre, celle-ci ne pourrait s'accomplir qu'au moyen de la révolution. Les paroles du cher Ouitman", écrit Martinet—ne sont pas les paroles d'un auteur, mais les mots d'une vraie révolution qui ont aidé à mettre sur pieds

un homme de courage comme une découverte d'une grande espérance.—Le protoplasme de la vraie „Democratie“ nommé. Les Etats Unis de l'Amérique du Nord se sont cristallisés autour des deux axes du monde: Le dollar triomphant et les menaçantes révoltes. Ouitman n'est pas socialiste ni communiste—ses héritiers ni Harding, ni youze mais le prolétariat révolutionnaire.

Martinet ressent cela de tout son être. Il ne veut pas pour une minute rester en arrière pendant les révoltes comme. Roland-Lui—au contraire est au combat avec les revoltants, avec eux dans la défaite, et il prépare dans les rangées du front la victoire, en éclaircissant. On parle du nouveau théâtre au sens de la vie. L'idée est grande, mais c'est pour le—surlende main. Pour la journée de demain le théâtre est nécessaire, le théâtre qui envahit la vie—avec les mêmes droits—par les méthodes et ses moyens, qui stimule la vie en avant, préparant ainsi son enrichissement, et si possible sa théâtralisation.

La pièce de Martinet est nécessaire pour la journée d'aujourd'hui et celle de demain—c. a. d. du futur. Et cela vaut déjà beaucoup.

L. Trotzky.

1 Aout. 1922.

MARCEL MARTINET

THE NIGHT

Drama in 5 Parts.

Introducing speech by L. D. TROTZKY.

Translated by S. M. GORODETZKY.

Designed on wood by GASTON PATRE.

The Indicator—a theatrical play. Gorodjetzky has not only rendered the play, but also style and tone. The Russian readers have the possibility to get connected with the dramatical & artistic work which is doubtless full of art & nobility. The same has a great social—political & revolutionary importance.

The first impression seems „dusky“ as of the following gifted expression of Lunatscharsky. Only those, who as bystanders consider the French revolutionary & proletarian dramatical play can be interested, and a during impression will be left after the scenical drama, to which Martinet has given the foundation. Military & proletarian (rising) insurrections are suffocated. The reactionary party is triumphanting.

The priest (curé) recalls the true believers to the church.

From his theatrical pictures of the life and the during revolutionary battles, with all their rising & falling streams, the play is rather dusky. How could it be else? An oppression, a loss is always sad. The French proletariat to whom the play is dedicated has not yet conquered. And the event that it has not got the victory in time of the imperialistic war, or immediately in consequence after it is for itself a great loss.

This historical demonstration has a great importance and is explained & shown by this play. The tone of the piece being sad & dull is quite natural. There is no sign of insolubility. The „Indicator“ of this drama called „Night“ does not barrel the way—but only gives a directive to it. By an artistic speech, by overwhelming symbols which set on above the daily life the play will serve for further political events by its strength & clearness. Just therefore its dusky colouring, & especially in the final scene does not contradict the revolutionary optimism, on the contrary, it gives its psychological ground, & brings forth its artistical & political sense.

The drama says: „You slaves of the factories & acres, you came back after the slaughter to your yoke, & this, after that the slaughter had made you suffer & endure with an imperemptible force all the hardness & meanness of your yoke“.—

The witness is gloomy, but in its dullness it sounds like an inward con-

viction & from far it transformes it in a self revolutionary appeal.

The drama tells us: „you rose but you have been crushed.

Your enemy showed to be weaponed with all means of demagogy corruption & repressals. And you did not know your ways & remedies. You delivered yourself to shortsighted moles as leaders or to „Routineurs“ revolutionary chatters, always ready to mutability, or occasionally to young heroes without experience in organisation, you have been vanquished & crushed, and you returned to your slavery“.

The play does not agitate. But the erected mood seeks for an issue (outlet) in thoughts and by deeds. The riot is suffocated. The heart of the old Mariette—& that is the heart of the French nation—is vanquished by the hardest stroke. Her first born son is dead. The enemies frolic. But there still is her daughter in—law Anna Maria. Her grandson who is 12 years old at the moment of the event in 1918—and now about 16 years old.

These are the most remarkable, important and overthought elements of the future. Not to diminish and worn the concentrated attention of the sad force showed, the author does not attempt the unalluring way of the consolation. He will not allow the spectator to be out of his power in a contented or half console mood, because in the theatre the enemy is still present who during the most dangerous years has received the victory. The spectator must leave the theatre with an „ached heart and a clinched fist“ and say—No more will this happen.

The author does not perceive his aim to awaken „hate for the „Bourgeoisie in preaching against its militarism æ the necessity of destruction of its yoke. He enlightens the battles of the classes as motive of the facts for himself in the play, as well for the readers æ spectators the whole fighting proletarian mass.

The sly „punch“ Emperor, the ven-

trilouquist Generalissimus, the Demagogue who is easily to be persuaded by cheap means. These are the three figures of the oppositional world. They have not been created by hate but by disdain. The author says: „These are those before whom you were unpowerful and unable to vanquish“. By these events the chief moments of the drama are directed against the depths of the proletarian classes, against the old and corrupt, its indecision, coolnatured sentimentalism, easy-minded frivolity, prejudice and the low instincts of slavery, just therefore the author avoids all reconciling accords in the final scene. The author desires that the high feelings in his drama might not receive their decision here in the theatrical Hall—the place of the founded psychological Functions of the citizen dramaturgy.

He wants the feelings and facts of the dramatical play to be understood—appreciated there in factories, on the pavement of workmen quarters, under the hammer of the proletarian guillotine. Herefrom results the dark colour of the piece. It is only a lightning of the battles which the French proletariat has to undergo.

Martinet has undergone the school of Roland. Roland is an (hesitating) haughty, contemplating intellect poisoned by sceptic feelings, not a revolutionary type, proud, who keeps his means and will stay an enemy against the rising proletarian events in decisive minutes. Roland and Martinet are united by a quiet dreamy lyrical character. Martinet does not possess the artistic pretensions of an intelligent pride, who will moralize, teach, and has not the egoistic insincerity which characterizes Roland.

The other day Martinet told us about his teacher—the American Wote Wytman. If Roland is the nerv, Wytman represents the body and the blood. His strokes are sinewed of strong optimism. Wyt-

man is neither Socialist nor Communist, as his bad and zealous translator insists upon this (Tchoukowsky). In consequence of Wytman not approaching sufficiently the socialism in the direction and ideas of his works. The protoplasm of his creativeness is not differentiated as the ideal Democracy which he preached in his works. In his struggles for the accomplishments of an ideal Democracy in nowadays in the world, it could only take place by means of Revolution. „The words of the esteemed Wytman“, writes Martinet are not words of an author but of a true revolution, which has helped a discouraged men to stand on his feet, and is to be noted as a discovery of great hopes. The protoplasma of the true „Democracy“ named. The North American United States have crystallized themselves around the two chief axes of the world. The dollar as triumphator and the preparing riots. Wytman is neither Socialist nor Communist but his successor is not Harding nor Jouz—but the revolutionary Proletariat. Martinet is impregnated by this in all his character. He will not rest for one minute in this battle; will stay united with the fighting in their loss—and he aims in the fighting front rows at victory—but not calming or consoling but-enlightening. The theatre is spoken of as a figurative element of life. This idea is great but might only be considered for the future. The theatre is necessary as a stimulant for life who with equal rights as life, brings up the principal effects with all means, and will if necessary enrich it and demonstrate by living characters f. e. actors its daily struggle and bring life itself forward, and by this way have great results.

The play of Martinet is written for to days events and those of to—morrow. and that gives to it a high standard.

L. Trofzky.

1-of August 1922.



Х Р О Н И К А.

Обязательное постановление.

Зрелища в октябрьские дни.

Губисполком постановляет: 1. Обязать все театры, коллективные и частные, концертные залы, цирк, кинематографы и прочие увеселительные учреждения немедленно представить в центральную комиссию по празднованию 5-й годовщины Октябрьской Революции (Смольный, ком. 84, т. Тивелю) на утверждение свои репертуары. 2. Выполнение программ и выступлений, не получивших утверждения центральной комиссии, допущены не будут. 3. Лица, виновные в неисполнении сего постановления, будут привлечены к ответственности в административном порядке.

Зам. председателя *А. Васильев.*

Секретарь *Н. Комафов.*

**
*

Народный Комиссар А. В. Луначарский к Октябрьским торжествам приезжает в Петроград.

Украшение города.

План украшения города к Октябрьским торжествам проводится преимущественно силами безработных артелей.

На площади Урицкого воздвигается большая трибуна на 500 человек. У трибуны ставятся 2 семисаженных мачты, на коих будут реять алые знамена с лозунгами: „Да здравствует диктатура пролетариата“ и др. Здесь же на площади устанавливаются 4 колоссальных мачты 10-саж. высоты с громадными стягами, вещающими всемирный лозунг „Пролет-

тари всех стран соединяйтесь“, на французском, немецком, английском и итальянском языках.

На поле жертв Революции, со стороны Садовой улицы и моста Равенства, воздвигаются две великолепных арки с надписями, посвященными покоящимся здесь борцам за революцию:

— Слава павшим за великое дело освобождения всех трудящихся!

— Пролетариат верен клятве Октября. Красное знамя коммунизма не выпускается нами из рук!

— Мы помним вас, герои революционной борьбы. Слава вам!

— Павшим—память поколений,

Труд упорный—для живых...

Слава вам, родные тени,

Жизнь отдавшим за других!

Из лозунгов на площади Восстания особенно заслуживает внимания лозунг, посвященный великим победам Революции:

— Мы знали удачи на фронте военном,

Победа за нами на фронте труда.
Блести же нам светом своим неизменным,

Пятилучевая звезда!..

Около «пугала» (памятника Александра III), будет трибуна, обращенная к вокзалу и к проспекту 25 Октября, украшенная революционными надписями на пяти языках. Фигура и постамент «пугала» будет ночью освещаться электрическим светом, для чтения высеченного на постаменте четверостишия Демьяна Бедного.

Смольный и дворец Урицкого украшаются по рисункам академика Щуко, устанавливаются обелиски. Дворец Урицкого вечером будет особо эффектно иллюминирован. В настоящее время

работы по украшению уже выполнены на 60 проц.

Пять лет революции на сцене.

Для подготовки Октябрьских торжеств на местах, в клубах, домах просвещения и т. д., политпросвет разделил весь город на 6 районов. В каждом районе образована организационная тройка, во главе которой стоит ответственный инструктор.

Центральным местом районных торжеств является переименование заводов и фабрик. Торжественные крестины предприятий будут сопровождаться специальной инсценировкой, разработанной М. В. Соколовским и носящей название „За 5 лет“. Инсценировка будет поставлена во всех районах силами районных клубов, при участии сотрудников студии Шимановского.

Краткое содержание инсценировки следующее:

На сцене возвышается красная лестница с 5 ступеньками, завершающаяся небольшой площадкой. Лестница закрыта черным занавесом, который постепенно, под напором красного знамени — символа революции, отодвигается на одну ступень по мере прохождения революционных годов. Перед черным занавесом стоит толпа. Хор работниц и рабочих поет „Красное Знамя“. Во время пения поднимается красное знамя, которое держит в своих руках рабочий.

Занавес отодвигается на одну ступень. Рабочий со знаменем произносит: „Революции год первый“. На первой ступеньке изображается саботаж интеллигенции, спецов и других. Черный занавес отодвигается еще на одну ступень, означающую второй год революции. На этой ступеньке происходит зарождение красной армии, чтобы отбить белых генералов. На третьей ступеньке (3-й год революции) будет показана производственная разруха, а на 4-й — голод. Кончается инсценировка на последней ступени, на ко-

торой происходит торжественное переименование заводов, а также апофеоз, означающий торжество революции.

Отдельные клубы готовят специальные инсценировки, составленные самими рабочими.

Государств. Академическ. театры к Октябрьским торжествам будут специально декорированы, под руководством художников Академических театров.

**

Управление Петроградских Государственных Академических театров по случаю Пятой Годовщины Октябрьской Революции объявляет конкурс на сочинение оперы, балета и драмы на сюжеты, взятые из истории русской революции 1917—1922 г.г.

Подробные условия конкурса, срок и состав жюри будут объявлены в „Еженедельнике Академических театров“ № 9.

**

Центральная комиссия по организации Октябрьских празднеств объявляет, что все постоянные билеты, выданные в Академические театры учреждениям, на спектакли 4-го и 5-го ноября считаются аннулированными.

Пятилетие Октября в Петрограде.

К постановке „Ночи“ Мартинэ

на сцене б. Александринского театра.

Основным принципом, по которому создана монтировка настоящей пьесы, является единство декоративных элементов всей постановки.

По указанию академика В. А. Щуко по эскизам которого исполнены декорации к этой постановке, на этом соответствии декораций, костю-

мов и всей конструкции сцены зиждется успешность выявления сущности подхода к настоящей постановке. Координация этих элементов особенно важна в моменты резкого изменения настроения на сцене, которое должно находить как бы немедленный отзвук во всем декоративном обрамлении постановки.

Так, акад. В. А. Шуко особе внимание уделяет исключительно „декоративному“ моменту пьесы, когда при известии о зажегшемся зареве революции вся декорация избы, как бы потрясенная, разрушается.

Связующим элементом между декорациями и движениями акт. масс на сцене являются, между прочим, световые и прочие эффекты, как бы уравнивающие ритмику всей постановки.

Большой Драматический театр.

6-го ноября состоится первое представление революционной пьесы Кайзера „Газ“. Действие происходит на заводе, питающем газом весь земной шар. Газ, вырабатываемый этим заводом, движет всем миром. Но происходит взрыв, и завод гибнет. Владелец завода приходит к убеждению, что те формы, в которых течет жизнь, не годятся, что нужна новая эра. Он призывает стать прежде всего „человеком“, познать самого себя, и из бездушных частей машин, в которые превратились рабочие на заводе, стать людьми, вернуться от техники к земле, и разделив на участки, возделывать ее. Рабочие, огорошенные новыми словами, не могут усвоить непонятных им мыслей, отвергают идею владельца завода и идут обратно восстанавливать завод. К этому призывает их и инженер, являющийся душой завода и вождем масс.

Основная мысль автора сводится к следующему: какие бы формулы люди не изобретали для улучшения условий человеческого существования—все равно будут взрывы, будут

революции, пока не явятся новые люди, которые найдут новые слова. Кайзер находит выход в возвращении к природе и в познании самого себя—и здесь выявляется в пьесе столкновение двух идеологий Карла Маркса и Ж. Ж. Руссо. Побеждает титаническая фигура инженера, ярого марксиста, который ведет рабочих обратно на завод.

Ставит пьесу К. П. Хохлов. Декорации художника Ю. П. Анненкова, который даст в первом акте картину работающего завода, движущие громадных поршней, стержней, колес, рычагов и прочих фабричных атрибутов. Главные роли играют—Музалевский (инженер) и Софронов (владелец завода).

Петроградский Драматический театр.

В дни Октябрьских торжеств будет поставлена народная драма „Стенка Разин“, а также исполнено „Двенадцать“ Александра Блока.

**
**

Мастерская Государственного Передвижного Театра

(П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской) закончила подготовительные работы к спектаклю, посвященному Октябрьским дням, под названием (по Блоку) „*Ветер, ветер на всем Божьем Свете*“; спектаклю будет отдана вся неделя с 6-го по 12-е Ноября.

Параллельно с данной работой идет разработка „*Хозяйки*“, по Достоевскому; в дальнейшем — „*Три сестры*“ Чехова и „*Жертвоприношение*“, Рабиндраната Тагора; план постановок последних двух пьес уже разработан в совместных обсуждениях участников, по методу Н. Ф. Скарской, пронизывающему ныне не только лабораторные работы Палестры Передвижного Театра, но и все новые постановки Театра.

**
**

Большой оперный театр.

В октябрьские дни состоится ряд концертов при участии хоров рабочих всех петроградских клубов в 1000 человек, под управлением Немцова, и великорусского оркестра объединенных заводских клубов.

**

Театр Новой Драмы.

В дни празднования Октябрьской годовщины пойдет пьеса Минина „Город в кольце“, рисующая один из главных эпизодов обороны Царицына красными. Пьеса заново переработана Б. Алтрсом. Постановка А. Л. Грипича, декорации художника Е. Б. Словцова.

**

Театр юных зрителей.

Для октябрьских спектаклей будет ставится новая пьеса Шмелева „Догоним Солнце“.

**

Еврейский театр.

В репертуар октябрьских спектаклей включена драма Гордина „Сиротка Ася“.

**

Передвижные труппы.

Петрогубполитпросветом организован ряд передвижных трупп для обслуживания заводов на октябрьские дни.

**

Маленький театр.

7-го, 8-го и 9-го ноября здесь будет идти злободневное обозрение „И нашим и вашим“.

**

Памятник Некрасову.

5-го ноября состоится торжество открытия памятника Некрасову, на б. Бассейной улице.

**

Похоронный марш.

А. Нецецким написан похоронный марш, который будет исполнен в 5-ю октябрьскую годовщину на могиле жертв революции.

**

В Сорабисе.

По случаю Октябрьской годовщины всем безработным членам выдается мука и денежное пособие.

**

„Ночь“ на заводе.

На Аккумуляторном заводе будет поставлен отрывок из „Ночи“ Мартинэ.

**

Вольная комедия.

В „Вольной Комедии“ возобновили к Октябрьским торжествам пьесу Н. И. Евреинова „Самое главное“. В этой пьесе Евреинов, проповедник театрализации жизни, показывает, какую действительную, животворящую, утешающую роль может играть искусство. Герой этой пьесы, Паракист, Христос театра, заставляет плохих актеров провинциального театра выступать в своих ампулах в жизни, смешавшись с нею, и они оказываются чудотворными целителями жизненных ран, горестей и падений. Причудливая пьеса эта выдержала на сцене „Вольной Комедии“ 96 представлений.

**

К и н о.

Севзапкино закончена постановкой новая кино-лента: «Сказ о том, как лапотники вошли в разум», рисующая современный быт деревни.

„Сказ“ будет демонстрироваться в годовщину Октябрьской революции во всех рабочих районах и, кроме того, при помощи специальных передвижных кино-средств, на площадях и в местах наибольшего скопления публики. Затем во всех больших кинематографах, в дни Октябрьских торжеств, пойдет революционная кинолента, сценарий по известному рассказу Поля Лафарга, „Проданный аппетит“.

Высшее Художественное Образование за революционные годы.

Советское правительство, проявившее исключительное внимание к театральному искусству в целом, озаботилось с первого же года своего существования созданием кадра театральных работников высшей квалификации. Не только крепки и размножились школы актерского мастерства, но были созданы совершенно новые учреждения для подготовки режиссеров и других руководителей, теоретиков и историков театра, которых нет по сию пору в Западной Европе. Передовые деятели искусства получали всяческую поддержку Комиссариата Народного Просвещения, вседвигающие искусство вперед, начиная с В. Э. Мейерхольда, поставленного в 1918 году во главе инструкторских режиссерских курсов, кончая Айседорой Дункан, получали возможность популяризировать свои завоевания, упрочивать свою работу созданием школы. Не перечисляя все возникшие за этот период новые театрально-педагогические учреждения, мы даем ниже сведения о некоторых из них.

* * *

Курсы детских празднеств.

Отделом Социального Воспитания систематически организуются курсы по подготовке руководителей детских празднеств. Курсы дали уже шесть выпусков, направив в школы, детские дома и дошкольные учреждения ряд специалистов. В настоящее время на курсах обучается до 60 слушателей-педагогов.

Петроградские театры в сезон 1922—23 гг.

Академические театры.

Управление Петроградских Государственных Академических Театров заканчивая в текущем сезоне осуществление первой части программы работ по опере—постановку опер Римского-Корсакова, приступает в настоящее время к срочной разработке второй части программы—постановке цикла музыкальных драм Рих. Вагнера, для чего Управление созывает специальную комиссию, в состав которой будут приглашены следующие лица: Почетным председателем—А. К. Глазунов, председателем—Э. А. Купер, членами комиссии: Б. В. Асафьев, Александр Венуа. А. Я. Головин, М. В. Добужинский и В. А. Щуко.

* * *

250 лет русского театра.

(В Музее актеатров)

Заседание открыл Тов. Предс. Сов. Музея В. Гр. Вальтер, первым выступил Академик В. Н. Перетц с докладом на тему: „Российский театр 250 лет тому назад“.

Докладчик прежде всего отметил исключительное значение празднуемого юбилея.

17-го Октября 1672 года, в Старой Москве впервые зажглись огни ramпы, стало возможным то, за что ранее люди извергались из церкви, появилось театр. искусство в организованном виде.

Далее, В. Н., ознакомив слушателей с ходом научной разработки вопросов

театра и с тем, в каком они находятся теперь по новейшим исследованиям, докладчик перешел к непосредственному обзору текстов. Ярким сопоставлением предложенных отрывков были определено выявлены два исключительно важных элемента театральных представлений конца XVII столетия: это чередование комического с трагическим и торж. пафоса с шутством. В. Н. отметил и еще одну весьма примечательную сторону театр. предст. конца XVII-го века—это внесение элемента светской любви, что, конечно, было ново зрителю того времени.

Далее выступил проф. Н. Ф. Финдейзен с сообщением о музыке в стар. русских театр. представлениях.

В своем докладе Н. Ф. ознакомил собрание с дошедшим до нас о музыкальной стороне спектаклей в конце XVII столетия и исполнил (на рояле) несколько сохранившихся до настоящего времени отрывков.

После этого доклада к присутствующим обратился с речью Директор Музея П. Н. Шеффер, в которой отметил, что по вопросу о том, являются ли 250 лет, истекшие с 17-го Окт. 1672 года, юбилейною датой в истории русского театра, обнаруживается в настоящее время два течения, и что одни считают эту дату достаточно знаменательной, чтобы она была торжественно отмечена, а другие держатся мнения противоположного.

Музей отметил эту дату, имея в виду между проч. и те сожаления, которые часто высказываются авторитетнейшими театральными деятелями, что мы не дорожим прошлым русского театра. Музей признает огромное значение за праздниками культуры и полагает, что он действовал вполне в духе традиций русского театрального сознания. Ведь, в 1872 г. 200-летие той же даты связано с дорогими для театра и его истории именами Островского, напис. для этого празднования пьесу „Комик XVII в.“ и Н. С. Тихо-

нравова, капитальный труд которого примыкает к настоящему юбилею.

Еще было заслушано сообщение Члена Гос. Акад. Худ. Наук Л. И. Жевержеева о том, что Академия поручила ему приветствовать Музей в настоящем заседании, посвященном столь знаменательному событию в истории р. театра. По окончании заседания, по единодушной просьбе собравшихся, Н. Ф. Финдейзен исполнил увертюры из опер XVII в.: „Мельник“, „Февез“ и „Цефал и Прокрис“.

К юбилею труженика сцены В. М. Кокина.

В № 6-м „Еженедельника“ уже было отмечено, что в настоящем году исполняется пятьдесят лет деятельности старейшего работника Академических Театров—маляра Вас. Мих. Кокина, который является одним из первых героев труда. Юбиляр родился в 1859 году, в Костромской губернии. Работать в Казенных Театрах начал с 1872 года, когда он поступил в Большой театр.

Там он проработал у знаменитого декоратора А. А. Роллера, прозванного „волшебником русской сцены“ и у декор. Вагнера до 1879 года. Работая в декорационной мастерской этих декораторов, исполнял задания, даваемые и тем и другим мастером (Роллер преимущественно писал архитектурные декорации, Вагнер—пейзажные). Т. о. В. М. Кокин является единственным работником, унаследовавшим от своего первого руководителя маститого А. А. Роллера ту особую приспособляемость, трудолюбие и любовь к своему делу, которое явл. примечательной чертой этого труженика (м. проч. живя в Озерках, он нередко отправлялся на работу пешком, будучи уже в преклонном возрасте). Мастерские Академич. Театр. могут гордиться, имея в своих кадрах одного из сотрудников Роллера, с которым он работал по созданию

таких замечательных (для этого времени) постановок, как, напр., балет „Царь Кандавл“, оп. „Африканка“ и бал. „Дочь Фараона“. За недостатком места нет возможности осветить этот исключительно важный период его работы у Роллера.

С 1879 по 1885 год В. М. Кокин был на военной службе, по окончании которой он поступил к декоратору М. Н. Бочарову, а после был переведен к И. П. Андрееву.

Далее необходимо отметить 1887 г.—год его перехода к декоратору Мариинского театра акад. М. А. Шишкову, к этому исключительно знатому декорационному искусству.

Следует отметить, что работая в мастерской и, будучи занятым во всех ее работах, Кокин т. о. принимал участие в создании декораций для всех трех театров.

В данное время Кокин работает (у декор. П. Н. Шильдкнехта) над декор. к оп. „Аида“. С этим художником Кокин выполнил декорации к „Петрушке“ Стравинского и к „Пиковой Даме“ по эскизам А. Н. Бенуа. И здесь нужно указать на то, что Кокин был весьма близок к этой педагогической стороне деятельности М. А. Шишкова, усиленно помогая (насколько то позволял краткий досуг) — его ученикам.

Со смерти Шишкова, в 1879 году, его мастерская (на Подъяческой) перешла к декоратору Ор. Карл. Аллегри, с которым Кокин работал до отъезда Аллегри за границу. Первой постановкой был тогда балет „Дочь Микадо“. Когда было отстроено спец. здание для декорационных работ на Алексеевской (для Аллегри), Кокин перешел и туда вместе со своим руководителем.

В заключение, небезынтересно отметить, что Кокин является одним из немногих свидетелей и участников тех фееричных представлений, которые совершались в старину, на Марсовом поле, каждую масленицу и на Пасхе, и кот. сохр. в памяти петерб. старо-

жилов, связанные с воспоминаниями о чудесах, представляемых на подмостках балаганов Лейферта и Малафеева.

**

29-го октября с. г. в Госуд. Академическ. театре Оперы и Балета (б. Мариинском), во время представления балета „Раймонда“, состоялось закрытое чествование Помощн. Завед. мужскими костюмерными мастерскими Госуд. Академ. театров Ивана Христиановича Гартвига, прослужившего 30 лет в Академ. театрах. Юбилея приветствовали его сослуживцы, местком, артисты Балета, Худож.-Постановочная Часть Управления, Балетное Отделение Школы и Управляющий Госактеатрами.

**

*

Серьезно заболел воспалением легких Заслуженный Артист Государ. Акад. театров Ю. В. Корвин-Круковский.

**

А К Т.

Настоящий акт составлен пятнадцатого октября тысяча девятьсот двадцать второго года в Управлении Государственных Академических Петроградских театров Управляющим Центральной Инспекцией Просвещения Н. К. Р. К. И. И. Ф. Поповым, Старшим Инспектором той же Инспекции Б. С. Штейгер и Заведывающим Подотделом Просвещения Бюджетного Управления Наркомфина В. М. Сергеевым, в присутствии Управляющего Государственными Академическими Театрами И. В. Экскузовича и Заведывающего Финансовою частью означенных театров В. А. Бергрюна, в том, что путем обследования и опроса указанных выше руководителей Государственных Академических Петроградских Театров *установлено:*

1) Управлению Петроградских Го-

сударственных Академических театров подведомственны: 1) Театр Оперы и Балета (б. Мариинский); 2) Театр Драмы (б. Александр.); 3) Малый театр (б. Михайловский); 4) Балетная школа (с интернатом); 5) Драматич. школа; 6) Медико-Санитарная часть: а) Центральн. пункт с аптекой, б) лазареты школ: Балетной и Драматической, в) Амбулаторный пункт в районе Мариинского театра; 7) Музеи: а) Центральн. Музей, б) Музей имени Савиной, в) Музей имени Протопопова; 8) Мастерские: а) Центральн. портняжная мастерская Оперы, Балета и Драмы (мужская), б) Центральная портняжная маст. Оперы и Драмы (женск.), в) Центральная портняжная маст. Балета и Головн. убор. (женская), г) Бутафорская маст., д) Красильная мастерская, е) Цветочная мастерская, ж) Трикотажная мастерская, з) Слесарная мастерская, и) Три подолочных мастерских, к) Семь декорационных мастерских, л) Транспортный отдел с мастерскими; 9) Прокатный Отдел с Магазином; 10) Библиотеки: а) Художественно-Постановочная Библиотека, б) Музыкальная Библиотека, в) Драматическая Библиотека, г) Библиотека для служащих имени Ходотова; 11) Материальные склады: а) Центральн. склад материалов, б) Два Бутафорских склада (центральных), в) Три Бутафорских Склада (в трех театрах), г) Пять декорационных центральных складов, д) Три декорационных склада по театрам; 12) Гардеробы: а) Центральн. Гардероб, б) Три гардероба при театрах (мужских), в) Три гардероба при театрах (женских); 13) Дома общежитий: шесть домов; 14) Каменно-островский театр с декорационным складом (не функционирующий). Все означенные учреждения расположены в 14-ти зданиях в разных частях Петрограда. При театрах: бывш. Мариинском, Михайловском и Александринском имеются электрические станции.

2) Ревизирующими лично осмотрено большинство из перечисленных в

пункте 1-м учреждений. Повсюду отмечен порядок, интенсивная работа, бережное отношение к имуществу.

3) За период с 1918 года произведен ряд крупных капитальных ремонтов: из них особенно отмечаются: ремонт и переустройство отопления в бывш. Мариинском театре, работы по электрическим устройствам в том же театре, капитальный ремонт зданий театров: бывш. Мариинского, Михайловского и Александринского. Подробное перечисление других произведенных работ см. в приложении № 1.

4) Все штаты Госактеатров были установлены Комиссиями в законном составе при широком участии Художественно-Технической Экспертизы (см. прилож. № 2). В настоящее время весь штат доведен до 1.762 человек актами Комиссии по сокращению штатов от мая 1922 г. (см. приложение № 3).

5) Система управления строго централизована; отдельные театры и крупные предприятия не имеют самостоятельных ни управления, ни финансовых и ни хозяйственно-материальных частей. Большинство возглавляющего персонала, включая Управляющего театрами исполняет свои обязанности с Октябрьской Революции (см. приложение № 4).

6) Счетоводство ведется по двойной итальянской системе с 1 января 1919 года. При Финансовой части организован небольшой контрольный аппарат. Взятые на выдержку: Кассовая и Главная книги оказались в ажуре. Имущество Управления Госактеатров учтено, инвентаризировано и его расходование и переработка учитываются по системе, изложенной в приложении № 5.

7) Имеется выработанный на сезон 1922—23 г.г. репертуар и составлен детальный план художественных работ по его выполнению (см. приложение № 6).

8) Настоящий акт составлен в четырех экземплярах.

Управляющий Центральной Инспекцией Просвещения Н. К. Р. К. И. (подпись) *Попов*.

Старший Инспектор Центральной Инспекции Просвещения Н. К. Р. К. И. (подпись) *Штегер*.

Заведывающий Подотделом Просвещения Бюджетного Управления Наркомфина (подпись) *Сергеев*.

Управляющий Государственными Академическими Театрами (подпись) *Экскузович*.

Заведывающий Финансовой Частью Петрогр. Госуд. Акад. Театров (подпись) *Берирюн*.

Московские Академические театры.

В состав труппы Московск. Малого Академич. театра вступила артистка Н. А. Белевцева.

**
*

Серьезно заболел воспалением легких и плевритом один из Директоров и Главный Режиссер Московск. Малого Академическ. театра И. С. Платон.

**
*

Первый выход артистки Н. А. Белевцевой в Московск. Малом Академическ. театре состоится в пьесе „Снегурочка“, в заглавной роли Снегурочки.

**
*

В этом сезоне Московск. Малый Академич. театр намечает празднование 25-ти летнего юбилея артистической деятельности П. М. Садовского. Чествование юбиляра будет приурочено к первому представлению пьесы „Снегурочка“.

**
*

Народный артист В. Н. Давыдов, в текущем сезоне впервые сыграл

роль Чугунова в пьесе „Волки и Овцы“ в Московск. Малом Академич. театре.

**
*

Художник М. А. Вербов закончил портрет А. И. Южина и одновременно заканчивает сейчас портрет В. Н. Давыдова. Оба портрета были заказаны Моск. Малым Академич. театром, для помещения их в фойе театра.

**
*

В этом сезоне исполняется 25-ти летие артистической деятельности Л. В. Собинова. Чествование юбиляра намечено в феврале месяце 1923 г. в Московск. Большом Акад. театре. Пойдет опера „Лоэнгрин“, с юбиляром в заглавной роли.

**
*

К предстоящему юбилею Л. В. Собинова, художнику М. А. Вербову заказан портрет юбиляра.

**
*

Готовится к постановке новая пьеса В. Ф. Боцяновского „Патриарх Никон“. В пьесе семь картин, не считая небольшой интермедии „Адам и Ева“, разыгрываемой во втором акте драмы. Интермедия сделана в стиле комедий, разыгрывавшихся в свое время в „комедийной хоромине“ царя Алексея Михайловича. Музыкальные номера (хоры, церковные песнопения) по крюковым старым нотам XVII века.

**
*

Мастерская Государственного Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской посвятила (по примеру прошлых лет) свои вторники камерным вечерам, которые должны явиться дальнейшим развитием идеи театрализации концертов; одним из этапов данных исканий Мастерской является поставленный в прошлом сезоне и идущий ныне театральный концерт „Под знаком Чехова“ (исполнители: В. И. Павловская-Боровик, С. С. Полоцкая-Емцова, Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров,

А. С. Белогорский, М. И. Бережнова),—первый опыт слияния музыкального начала и эмоционального содержания воспроизводимой вокальной и инструментальной литературы и драматического действия в новой театральной форме концерта.

Ближайшими вечерами, разрабатываемыми Передвижным театром в данном направлении, явятся „Песни вишневого сада“ и концерт, посвящаемый современной поэзии, где исполнение В. И. Павловой-Боровик и С. С. Полоцкой-Емцовой будет объединено рядом музыкально-пластических композиций, разработанных на основе системы К. Далькроза.

„Пассаж“.

В праздничный репертуар войдет комедия „Хорошо сшитый фрак“.

Коллективные театры

„Музыкальная комедия“.

31-го состоялось первое представление оперетты Эйслера „Анни танцует гоп-са-са“. Следующей постановкой будет „Сельский музыкант“ Оскара Штраусса.

**
*

Палас-театр.

В ближайший репертуар включен „Золотой мотылек“ Валентинова из жизни богемы.

Гиньоль.

В репертуар „Гиньоль“ (Театр Переживаний) включена новая пьеса Брайтона (псевдоним) „Необычайное и необходимое преступление“.

Самая необыкновенная пьеса. Интерес этой пьесы, помимо оригинального сюжета, заключается в самой постановке. Автор вводит на сцену 4 стену. Занавес уничтожается. Декорация представляет фасад особняка—в котором происходит вся пьеса;—перед особняком полисадник, который находится в публичности. Пьеса весьма занимательна по совершенно новым неожиданным трюкам. Ставит пьесу Вал. Трахтенберг. Новые декорации худ. Богданова.

**
*

Следующей новинкой является новая

пьеса А. Вальтера „Роковая женщина“, ставит пьесу В. Гремона.

**

В репертуар театра „Гиньоль“ в скором времени войдет новая американская динамическая пьеса Гудсгона „23 этаж“ в 6 картинах.

**
*

В театр „Гиньоль“ включены пьесы: „Спасайтесь!“ Гр. Ге, „Танго смерти“ М. Двинского, „Тайна Пальмиры“ Форна и друг.

**
*

„Страсть“ с В. Л. Юрениной попрежнему продолжает держаться в репертуаре „Вольной Комедии“.

**

В „Балаганчике“ пойдет смешанная программа из лучших номеров обширного репертуара этого театра.

**
*

Открытие кружка „10-я муза“ в Малом зале „Вольной Комедии“ намечено на 7 ноября. Вход в „10-ю музу“ будет только по приглашению.

**

Театр „Ассамблея“.

29 октября состоялось открытие опереточных спектаклей в театре „Ассамблея“. Шел „Мартын-рудокоп“ Цирера. Для дальнейших спектаклей составлен репертуар, в который вошли: „Редкая парочка“ Цирера, „Король веселится“ Нельсона, „Жрица огня“ Валентинова и классические оперетты Оффенбаха „Орфей в аду“ и „Прекрасная Елена“. Главным режиссером труппы состоит Г. В. Пиневский. Дирижирует Анатолев (оркестр из 20 человек). Балетмейстер И. Н. Кусов. Во главе труппы Веринская, Морская, Михайлов, Пронский, Майский, Валерьянов, Аркадьев.

**

Кабарэ.

5-го ноября в зале б. Доминик открывается новое кабаре „Ноктюрны“.

Разные.

Российский Ин-т Истории Искусств.

1 Разряд Истории Музыки.

В 1919 г. возникла мысль об учреждении при Ин-те Истории Искусств, первоначально ограничивавшем круг занятий изобразительными искусствами, музыкального отдела. По инициативе Е. М. Браудо состоялся ряд заседаний, в которых приняли участие видные музыкальные деятели во главе с А. К. Глазуновым. Педагогическая деятельность разряда истории музыки сперва свелась к созданию 6 кафедр; в настоящее время разряд насчитывает 8 действительных членов и 12 научных сотрудников, которыми читается ряд курсов и ведутся занятия в семинариях.

В текущем году состоялся первый выпуск прослушавших курсы разряда. Окончившие курс С. Л. Гинзбург, Р. И. Грубер и А. В. Финагин оставлены при Ин-те в качестве научных сотрудников.

Председателем разряда состоит в настоящее время Б. В. Асафьев, секретарем А. В. Финагин. Надо отметить немалые труды по развитию деятельности разряда, кроме названных Е. М. Браудо и первого декана разряда С. К. Булича.

II Разряд Истории Театра.

Разряд создан в 1920 году. Как и прочие разряды Ин-та, он подвергался преобразованиям, в зависимости от изменения основных задач Ин-та. В настоящее время разряд является научно-исследовательским учреждением, в ведении которого находятся курсы для подготовки специалистов по истории театра (программа рассчитана на 4 года). Разряд в немалой степени обязан своим открытием инициативе С. Э. Радлова, С. К. Боянуса и Д. К. Петрова. Ныне пред-

седателем разряда состоит А. А. Гвоздев, секретарем В. Н. Соловьев. Разряд насчитывает 10 действительных членов и 6 научных сотрудников.

✱

Художественное воспитание детей.

В настоящее время в Петрограде и Павловске открыто 6 учреждений Секции Эстетического Воспитания, в которых насчитывается до 550 детей учащихся. Новая экономическая политика не нарушила хода работы Секции; большинство школ осталось бесплатным, некоторые из них обслуживают специально рабочие районы. В ведении Секции находятся Художественная Студия - мастерская, Детская Студия (Красная, 69), Художественная школа для детей в Павловске, Студия Нарвско-Петергофского района, Студия имени Лилиной и Музыкальная школа для детей. В этих учреждениях дети развивают свои художественные способности, готовятся к поступлению в высшие художественные учебные заведения, или же получают профессиональное художественное образование. Действуют художественные, музыкальные (даже оркестровые) и театральные классы, классы танца и движения.

✱

Запрещение пьесы.

Политпросветом не разрешена к постановке пьеса немецкого драматурга Экслера „Аборт“.

✱

Сорабис.

Тарифно-экономическому отделу поручено обследовать организационную сторону дела Института живого слова и произвести обследование хозяйственной жизни консерватории.

✱

Комиссия по организации помощи безработным членам Сорабиса разрабатывает план дальнейшей работы, в том числе и детальный план организации понедельничных спектаклей.

**

В Союзе писателей.

Союз драматических писателей заявил об отказе от авторского гонорара за спектакли в пользу безработных.

С возобновлением зимнего сезона РТО рассылает по труппам свой новый устав и декларацию о предстоящей деятельности е-ва. На основании нового устава делегатские собрания, в ведении которых находится об-во, состоят из членов отделов РТО и должны быть образованы вместо прежних местных отделов при труппах. Совет о-ва надеется, что ему удастся в этом году собрать съезд, который займется рассмотрением вопросов, которыми должно заняться РТО. В частности намечается такая программа: 1) Развитие издательской деятельности в смысле издания художественных материалов по истории театра, худ.-техн. руководств, словарей и т. п.; 2) организация выставок со спектаклей показательного характера и 3) филантропическая деятельность, как признание престарелых артистов, детей и субсидирование художественных начинаний.

**

Вышла из печати новая интересная книга „Танцсимфония Федора Лопухова на музыку Бетховена“ с иллюстрациями художника П. И. Гончарова. Издание Г. П. Любарского.

**

Уполномоченный Союза драматическ. и музык. писателей В. Ф. Ромашков просит нас оповестить, что содержателю кафе Пекарь, Гр. Кельсон, воспрещено исполнение произведений членов союза с эстрады кабаре, с последствиями в случае нарушения этого воспрещения применительно ст. 198 уг. код.

**

Вести из заграницы.

Театр „Зимний Сад“ в Лондоне открылся опереткой „Девушка из кабачка“. Оперетка очень изящна, в ней много жизни, но мало музыки.

**

Умерла в Париже на 82 году знаменитая балерина 2-й Империи М-ме Марикета блиставшая в балетах „Михаил Строгов“, „Кот в сапогах“ и др.

**

В зале Филармонии (Лондон) демонстрировалась новая фильма „Нерон“. В постановке заняты 65 тыс. чел. Съемки производились в Италии, где специально был возведен целый город, напоминавший Рим Нерона.

**

В Кингевэ театр (Лондон), сезон открылся новой пьесой „Я служу“ (Jeserve) с мисс Эдит Иванс в главной роли.

**

В Париже делает много шума пьеса Pierre Frondaie „lensoumise“, где автор говорит о столкновении 2-х различных рас, культур и религий. Молодая богатая француженка Фабиэна влюбляется в сына кади и выходит за него замуж. Но супруги настолько не понимают друг друга, что жизнь их становится тяжелой драмой. Муж уезжает в Аравию, жена следует за ним, там он ее запирает в гарем, друзья Фабиэны ее освобождают, убивают при этом мужа.

**

17 октября состоялся в Берлине концерт известного тенора Розинга. Розинг провел последние 5 лет в Англии, где дал 104 концерта, посвящен. русской музыке. Он совершил также большое турне по Америке, где выступал в концертах, носивших название „Душа России“, исключительно из произведений Мусоргского. Перед отъездом из Америки он дал концерт в пользу голодающих в России, давший свыше 10.000 франц. франков.

**

14 октября состоялся в Берлине концерт А. В. Неждановой, посвященный русским композиторам. В концерте принимали участие: дирижер Большого театра Голованов и Арнольд Рахманов.

**

В Берлине в середине октября Исидор Ахрон дал свой Klavierabend.

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА
„Еженедельник Академических Театров“.

Театральная библиотека
под общей редакций **А. С. Полякова.**

Напечатано:

ВЫП. I. **Д. М. Лешков.** Мариус Петипа (1822—1910). К столетию его рождения. С портретом М. И. Петипа. П. 1922. 16°. 71 стр. 75 руб.

Печатается:

ВЫП. II. **А. В. Лейферт.** Балаганы, с предисловием **А. Н. Бенуа.** Со снимком балагана Лейферта.

ВЫП. III. **Ан. А. Петров** (бывш. машинист-механик Александринского театра). Устройство и оборудование малых театральных сцен. С 16 чертежами вне текста.

ВЫП. IV. **А. А. Усачев,** арт. б. Александр. театра. Кое что о себе и из моих воспоминаний. С портретом автора.

ВЫП. V. Журнал **М. М. Вальберха,** придворного балетмейстера. (По неизданной рукописи 1802 г., с приложением писем и дневника до 1817 г.). Предисловие и примечания **Д. Лешкова.** С портретом автора.

Готовится к печати:

ВЫП. VI. Мемуары *т-ле Жорж*, перевод с франц. **Ж. Ю. Жуковской** и **В. К. Лисенка.**

ВЫП. VII. **С. А. Переселенков.** Ф. А. Кони и его театрально-литературная деятельность.

ВЫП. VIII. **В. Ф. Боцяновский.** В. А. Каратыгин.

РЕПЕРТУАР

Петроградских Государственных
Академических Театров

с 4-го по 12-е ноября 1922 года.



Репертуар ПЕТРОГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ Театров.

Дни и числа.	Театр ОПЕРЫ и БАЛЕТА.	ДРАМАТИЧЕСКИЙ Театр.	МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ Театр.	Дни и числа.
Ноябрь. Суббота. 4	Спектакли в честь Пятой Годовщины Октябрьской Революции и Четвертого Конгресса Коминтерна.			Ноябрь Суббота. 4
	СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.	Н О Ч Ь.	Ф А У С Т.	
Воскресенье. 5	Сказка о царе Салтане.	Н О Ч Ь.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Воскресенье. 5
Вторник. 7	Сказка о царе Салтане.	Н О Ч Ь.	НИЩИЙ СТУДЕНТ.	Вторник. 7
Среда. 8	РАЙМОНДА.	БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК.	ШУТ ТА Н Т Р И С.	Среда. 8
Четверг. 9	ДУБРОВСКИЙ.	Н О Ч Ь.	Ф А У С Т.	Четверг. 9
Пятница. 10	ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН.	Тот, кто получает пощечины.	Ф Р А - Д Ь Я В О Л О.	Пятница. 10
Суббота. 11	ВАЛКИРИЯ.	КОВАРСТВО и ЛЮБОВЬ.	БЕДНЫЙ ИОРИК:	Суббота. 11
Воскресенье. 12	1) Ф Е Я. 2) АРЛЕКИНАДА.	Н О Ч Ь.	ЦЫГАНСКИЙ БАРОН.	Воскресенье. 12

Начало спектаклей в 7 $\frac{1}{2}$ час. вечера.

ПРОГРАММЫ

ПЕТР. ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

с 4-го по 12-е ноября 1922 г.

Спектакли на 4 и 5-е ноября в честь Пятой Годовщины Октябрьской Революции и Четвертого Конгресса Коминтерна.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

Академический Театр Оперы и Балета.

(бывш. Маринский).

В Субботу 4 Ноября

СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА

Балет-феерия в 3 д., с прологом и апофеозом.

Содержание заимствовано из сказок Перро, муз. П. И. Чайковского.

Постановка и танцы соч. М. Петипа.

Декорации и костюмы, по эскизам акад. К. А. Коровина, работы: Пролог—П. Я. Овчинникова, 1-й акт: „Дворцовый сад“—В. С. Яковлева и С. И. Петрова, 2-й акт: „Панорама“—Н. А. Клодт, „Внутренность дворца“—С. И. Петрова и В. С. Яковлева, 3-й акт: „Эспланада дворца“—и апофеоз—П. Я. Овчинникова.

Роль „Флорестана XIV“ исп. Засл. Арт. И. Ф. Кшесинский.

Действующие лица:

Флорестан XIV, король	И. Ф. Кшесинский.
Королева	О. М. Яковлева.
Принцесса Аврора, их дочь	Е. П. Гердт.
Принцы	Шери (В. И. Пономарев.
	Шарман (Л. С. Петров.
	Фортюнэ (А. В. Лопухов.
	Флер-де-пуа. (И. Н. Петров.

Каталабют, обер-церемониймейстер короля Флорестана П. М. Бакланов.

Принц Дезирэ М. А. Дудко.

Лакей Н. А. Иосафов.

Галифрон, наставник принца Дезирэ П. И. Гончаров.

Феи	Сирень	М. Ф. Романова.
	Канарейки	М. А. Кожухова.
	Виолант	О. А. Облакова.
	Крошка	Л. А. Иванова.
	Кандид	Т. А. Трояновская.
	Флер-де-фарин	Е. Н. Гейденрейх.
Карабосс, злая фея	А. И. Чекрыгин.	

Придворные: дамы, кавалеры, пажи, охотники и охотницы, гвардия, лакеи, духи, свита, феи, кормилицы, няньки, крестьянки, крестьяне и проч.

ПРОЛОГ.

Картина 1-я.

Крестины принцессы Авроры.

ДАРЫ ВОЛШЕВНИЦ.

Grand pas d'ensemble.

Феи: Романова, Иванова, Кожухова, Облакова, Гейденрейх, Трояновская.

Свита феи Сирени: Григорьева, Свекис, Тюнтина, Коукаль, Вадимова, Платонова, Лисовская, Евграфова.

Пажи: феи Сирени; феи Канареек; феи Виолант; феи Крошки; феи Кандид; феи Флер-де-фарин— артистки и артисты Госуд. балета.

Молодые девицы—восп-цы Государственного Театрального Училища.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

Картина 2-я.

Четыре жениха принцессы Авроры.

Gaquetes des tricoteuses.

Valse: Кусова, Лисовская, Ольхина, Власова Павлова, Франгопуло. Комендантова, Григорьева, Михайлов, Кирхгейм, Прокофьев, Томсон, Кривалев, Андреев, Гуммерт, Кирсанов и др. артистки и артисты Государств. балета.

Grand pas d'action: Гердт, Яковлева, Кшесинский Чекрыгин, Пономарев, Петров 2, Лопухов 2 и Петров 1.

Фрейлины: Шиманская, Григорьева, Гейденрейх, Облакова. Молодые девицы: Декомб, Тюнтина, Коукаль, Свекис. Пажи: восп-цы Государственного Театрального Училища.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

К а р т и н а 3-я.

Охота принца Деzirэ.

Действующие лица:

Герцогиня Е. П. Петрова.
 Баронессы { Н. Ф. Рива.
 { Л. А. Баранович.
 Графини { Н. А. Комендантова.
 { А. М. Рупенас 1.
 Маркиза А. И. Раупенас 2.
 Охотницы, охотники, крестьянки, крестьяне.

Игра в жмурки.

Гончаров, Баранович 1. Петрова 1 и друг,
 Менует: Петрова, Баранович 1, Раупенас 1,
 Меркулова, Раупенас 2, Рива, Дудко, Ми-
 хайлов, Берестовский, Морозов, Фремон.
 Фарандола: Пюман, Петрова, Баранович 1,
 Рива и пр. артисты и артистки.
 Появление тени Авроры и ее свиты: Гердт,
 Романова и Дудко,
 Нимфы: Евграфова, Кирхгейм, Тютнина,
 Свекис, Коукаль, Большакова 2, Платонова,
 Декомб и др. артисты.

Панорама.

К а р т и н а 4-я.

Замок Спящей Красавицы.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

К а р т и н а 5-я.

Свадьба принца Деzirэ и принцессы Авроры.

ЭСПЛАНАДА ЗАМКА ФЛОРЕСТАНА.

Выход короля и новобрачных со свитой фей.
 Бриллиантов, Золота, Серебра и Сапфиров:

Шествие волшебных сказок.

1. { Синяя борода . . . А. М. Потанин.
 { Жена его . . . М. А. Озерова.
2. Кот в сапогах . . . Л. С. Леонтьев.
3. Маркиз де-Карабас . П. Г. Смирнов.
4. { Златокудр. красав. Н. . Комендантова.
 { Принц Авенан . . . М. А. Берестовский.
5. { Ослиная кожа . . . М. А. Эльман.
 { Принц Шарман . . . Н. А. Иосафов.
6. { Золушка Е. Э. Бибер.
 { Принц Фортюнэ . А. В. Лопухов.
7. { Голубая птица . . . Л. С. Петров.
 { Принцес. Флорина П. А. Трояновская.
8. Велая кошечка . . . М. А. Кожухова.
9. { Красная шапочка . Л. М. Тютнина.
 { Волк А. И. Бочаров.

10. { Принц Хохлик . . . А. А. Гуммерт.
 { Принцесса Эмэ . . . А. И. Раупенас.
11. Мальчик с пальчик
 и его братья Вос-ки Г. Театр. Уч.
12. { Людоед Н. Р. Кобелев.
 { Людоедка К. К. Иванов.

Фея Карабосс, фея Кандид и ее гении,
 фея Виолант и ее гении, колесница феи Ка-
 нареек и ее свита, фея Сириени.

Дивертисмент.

Pas de quatre.

Феи: { Бриллиантов . . . А. Д. Данилова.
 { Золота М. Ф. Коукаль.
 { Серебра Л. А. Иванова.
 { Сапфиров О. А. Облакова.

Pas de caractère. Кот в сапогах и Белая
 кошечка—Леонтьев и Кожухова.

Pas de deux. Голубая птица и принцесса
 Флорина—Трояновская и Петров 2.

Pas de caractère. Красная шапочка и Волк—
 Тютнина и Бочаров 1.

Pas de caractère. Золушка и принц Фор-
 тюнэ—Бибер и Лопухов 2.

Pas berrichon. Мальчик с пальчик и его
 братья—восс-ки Государ. Театрального Учи-
 лища. Людоед—Кобелев.

Pas de quatre.

Аврора Е. П. Гердт.
 Деzirэ М. А. Дудко.
 Фея Золота М. Ф. Коукаль.
 Фея Серебра Л. А. Иванова.

МАЗУРКА.

Артисты и артистки Государственного балета

Общая кода.

А п о ф е о з.

ИСПОЛНЯТ СОЛО:

на скрипке—Э. Э. Крюгер (Засл. Арт.),
 „ виолончели—Д. Я. Могилевский,
 „ флейте—И. М. Кляцес,
 „ гобое—К. К. Сикка,
 „ арфе М. Ф. Шоллар.
 Капельмейстер В. А. Дранишников.

Спящая красавица.

П. И. Чайковский (1840—1893)

М. И. Петипв (1822—1910)

Сценарий «Спящей красавицы» составлен в
 1888 году бывшим Директором Театров
 И. А. Всеволожским по известной сказке Пер-
 ро и разработан до размера полного либретто

Балетмейстером Мариусом Петипа. Музыка была заказана П. И. Чайковскому и выполнена им в промежутке от 5 июля 1888 по октябрь 1889 г. Несмотря на срочность работы и связанные свободу вдохновения требования Петипа, музыка «Спящей красавицы» и до наших дней остается перлом балетно-музыкальной формы. Сам покойный композитор неоднократно упоминал, что после «Евгения Онегина»—«Спящую красавицу» он считает наиболее удавшимся ему произведением.

Балет поставлен в первый раз 3 января 1890 года и с тех пор с неизменным успехом прошел на сцене Мариинского театра более 200 раз. В настоящем возобновлении хореографическая часть была просмотрена, очищена от последующих добавлений, купюры восстановлены, и это ценнейшее из творений Петипа идет в том виде, в котором шло при жизни Балетмейстера.

Содержание балета следующее:

Пролог: Во дворце Короля Флорестана XIX торжество по случаю крестин его дочери, принцессы Авроры. На бал приглашены все феи королевства, которые предсказывают юной принцессе красоту, ум, таланты и счастливую жизнь. В разгаре веселья слышен шум: во дворец приехала злая фея Карабосс, не включенная в список приглашенных по оплошности церемониймейстера Каталябута. Оскорбленная Карабосс явилась без зова и предсказывает Авроре в 16 лет смерть от укола веретеном. Король и королева в отчаянии, но на помощь приходит могущественная фея Сирени. Она не в силах отменить злое предсказание, но смягчает его: принцесса не умрет, но лишь заснет вместе со всем королевством на сто лет, по прошествии которых ее пробудит от волшебного сна прекрасный принц, который и будет ее мужем.

Д. I. Авроре 16 лет, и ко дворцу прибыли четыре принца для сонскания ей руки. Среди пришедших с поздравлениями крестьянок, Каталябют с ужасом находит нескольких работников с веретенами, употребление которых запрещено королевским указом под страхом смерти. Но король, не желая омрачать светлого дня совершеннолетия дочери, прощает крестьянок. Однако, предсказание злой феи должно исполниться, и она сама под видом старой няньки дает во время танцев принцессе веретено. Аврора играет с невиданным предметом, укалывает руку и засыпает волшебным сном.

Д. II. Через сто лет, в отдаленном царстве, в кругу своих придворных охотится Принц

Дезире. Среди веселящийся молодежи он один грустен и задумчив; ни одна из красавиц его двора не привлекает его сердца. Но появляется фея Сирени и вызывает перед ним образ прекрасной спящей принцессы. Дезире восхищен красотой Авроры и вызывается разбудить ее от векового сна. Он садится в лодку феи Сирени и плывет в далекое царство Флорестана, густо заросшее шиповником. При помощи своей кровельницы, Дезире проникает в замок, целует прекрасную принцессу и пробуждает от сна все королевство. Счастливые король и королева отдают ему руку своей дочери.

Д. III. Свадьба Авроры и Дезире. Нозобрачных поздравляют все персонажи сказок Перро, принимающие участие в общих танцах. Апофеоз—торжество добрых фей.

В Воскресенье 5 Ноября

В 55-й раз:

Сказка о царе Салтане

о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди.

Опера в 4-х д., с введением (в семи карт.).

Либретто В. И. Бельского (по Пушкину).

Музыка Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации по эскизам акад. К. А. Коровина, работы художников:

Введение—Деревенская светл.—Г. И. Голова.

Действие 1-е—Царский двор в Тму-таракани—г. Овчинникова.

Действие 2-е Остров Буян—Н. А. Клодта и г. Овчинникова.

Действие 3-е, картина 1-я—Остров Буян—Н. А. Клодта. Картина 2-я—Тму-таракань—г. Овчинникова.

Действие 4-е, картина 2-я—Город Леденец—г. Овчинникова.

Декорация 4-го действ. 1-й картины—Остров Буян—по эскизу работы худ. А. Я. Головина.

Костюмы и бутафория по рисункам акад. К. А. Коровина и худ. В. В. Дьячкова.

Сценическая постан. реж. Государ. Академ. Московских театров В. А. Лосского.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Введение: „Деревенская светлица“.

Вступление к первому действию:

„В те поры война была:
Царь Салтан, с женой простяся,

На добра коня садяся,
Ей наказывал—себя
Побережь, его любя“.

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

„Царский двор в Тму-таракани“.

Вступление ко второму действию:

„В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут,
Туча по небу идет,
Вочка по морю плывет,
Словно горькая вдовица.
Плачет, бьется в ней царица,
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам“.

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

„Остров Буян“.

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Картина 2-я—„Тму-таракань“.

ДЕЙСТВИЕ 4-е.

Картина 1-я—„Остров Буян“.

Вступление к последней картине:

Остров на море лежит,
Град на острове стоит,
С златоглавыми церквами,
С теремами и садами.
В городе житье не худо.
Вот какие там три чуда:
Есть там белка, что при всех,
Золотой грызет орех,
Изумрудец вынимает,
А скорлупку собирает,
Кучки ровные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
„Во саду ли, в огороде“.
А второе в граде диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге,
И останутся на бреге
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря.
Третье: там царевна есть,
Что не можно глаз ствесть,
Днем свет Божий затмевает.
Ночью землю освещает,

Месяц под косою блещит,
А во лбу звезда горит.
Я там был, мед, пиво пил
И усы лишь обмочил.

Картина последняя—„Город Леденец“.

Роль „Царя Салтана“ исп. Заслуж. Артист
В. С. Шаронов.

Действующие лица введения:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Младшая } сестры	{ А. И. Кобзарева.
Средняя } сестры	{ О. В. Гарновская.
Старшая } сестры	{ А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан	В. С. Шаронов.
Царица Милитриса, млад- шая сестра	А. И. Кобзарева.
Ткачиха, средняя сестра	О. В. Гарновская.
Повариха, старшая се- стра	А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.
Царевич Гвидон	Н. А. Большанов.
Царевна Лебедь	В. М. Стратанович.
Дед	А. М. Кабанов.
Гонец	П. З. Андреев.
Скоморох	Н. И. Соловьев.
1-й } корабельщики	{ В. М. Калинин.
2-й } корабельщики	{ Е. Г. Ольховский.
3-й } корабельщики	{ И. А. Сердюков.
Дьяки	{ Г. В. Серебровский.
	{ И. А. Сердюков.
	{ И. С. Григорович.
	С. И. Преображен- ский.

Бояре, боярыни, придворные, нянюшки,
стражники, войско, корабельщики, звездочеты,
скороходы, певчие, слуги и прислужницы,
плясуны и плясуньи, народ. Тридцать три морских витезя с дядькой Черномором.
Белка, Шмель.

Действие происходит частью в городе Тму-таракани, частью на острове Буяне.

Во 2-й картине 4 го действ. будут танцовать воспитанницы и воспитанники Государственного Академического Театрального Училища.

Танцы лостав. Балетмейст. Л. С. Леонтьевым.

Соло исп. на скрипке—В. Г. Вальтер (Засл. Арт.), на виолончели—Е. В. Вольф-Израэль (Засл. Арт.), на флейте—Н. И. Верховский, на трубе—Э. Г. Тронье.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Драматический Театр.
(бывш. Александринский).

В Субботу 4 Октября

в 1-й раз:

НОЧЬ

Драма в 8-ми картинах Марсель Мартинэ.

Перевод С. М. Городецкого.

Эскизы декораций и костюмов академика
Вл. А. Щуко.

Музыка: вступление и антракт Ю. А. Шапорина.

План декораций режиссера Ник. Петрова.

Декорации по эскизам В. А. Щуко, выполнены
Н. А. Бенуа.

АНТРАКТНАЯ МУЗЫКА:

П. И. Чайковского—Andante doluo из симфоний
„Манфреда“.

Д. Россине—Увертюра „Вильгельм Тель“.

А. К. Глазунова—„Элегия“.

Оркестром дирижирует М. В. Владимиров.

Постановка Николая Петрова.

Действующие лица:

Марьетта, крестьянка . . .	Н. В. Ростова.
Анна-Мари, ее невестка . . .	Н. П. Шигорина.
Луи, сын Анны Мария . . .	В. А. Усачева.
Ледрю } солдаты . . .	{ А. А. Мгеров.
Гугодь } . . .	{ П. И. Андриевский.
Фавроль } . . .	{ А. С. Любош.
Его Императорское Величе- ство	Н. В. Смолич.
Генералиссимус Бурбуз . . .	Я. О. Малютин.
Бордь-Дю-Патуа, народный депутат	Л. С. Вивьен.
Полковник Ольт-де-ла- Сурдьер	И. Н. Морвиль.
Генерал Дамфранши	В. М. Фокин.
Атташе	К. Я. Григорович.
Дедушка Туан	В. А. Гарлин.
Человек с гор	Г. И. Горелов.
Школьный учитель	Б. Н. Светлов.
Кюрэ Байон	Л. М. Клочковский.
Женщина с ребенком	Е. А. Реднова.

Женщина с мертвым ребен- ком	Е. В. Соболевская.
Женщина	В. А. Рачковская.
Старуха	М. П. Вороты- цева.
Девушка	Н. П. Карякина.
Старик	Н. С. Грибанов.
Вестник первый	А. В. Зилоти.
Вестник второй	С. А. Соколов.
Первый } комиссары	{ Д. Х. Пашковский.
Второй }	{ Н. Д. Лонтев.
Третий }	{ С. А. Угельский.
Оратор 1-й группы	Я. А. Курганов.
Оратор 2-й группы	* * *

Крестьяне, крестьянки, солдаты: ученицы и
ученики Школы-Студии Имени Народного
Заслуж. Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и
сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. Театра.

Антракты после 1, 3, 5, 7-й картин.

Воскресенье, 5-го Октября.

Во 2-й раз:

НОЧЬ

Драма в 8-ми картинах Марселя Мартинэ.

Перевод С. М. Городецкого.

Эскизы декораций и костюмов академика
Вл. А. Щуко.

Музыка: вступление и антракт Ю. А. Шапорина.

План декораций режиссера Ник. Петрова.

Декорации по эскизам В. А. Щуко, выполнены
Н. А. Бенуа.

АНТРАКТНАЯ МУЗЫКА:

П. И. Чайковского—Andante doluo из симфоний
„Манфреда“.

Д. Россине—Увертюра „Вильгельм Тель“.

А. К. Глазунова—„Элегия“.

Оркестром дирижирует М. В. Владимиров.

Постановка Николая Петрова.

Действующие лица:

Марьетта, крестьянка,	Н. В. Ростова.
Анна-Мари, ее невестка	Н. П. Шигорина.
Луи, сын Анны Мари,	В. А. Усачева.

Ледрю	} солдаты	{	А. А. Мгебров П. И. Андриевский. А. С. Любош.
Гутодые			
Фавроль			

Его Императорское Величество Н. В. Смоляч.

Генералиссимус Бурбуз Я. О. Малютин.

Бордые-Дю-Пауга, народный депутат Л. С. Вивьен.

Полковник Ольт-де-ла-Сурдьер И. Н. Морвиль.

Генерал Дамфранши В. М. Фокин.

Атташе К. Я. Грвгорович.

Дедушка Туан В. А. Гарлин.

Человек с гор Г. И. Горекон.

Школьный учитель Б. Н. Светлов.

Кюрэ Байон Л. М. Клочковский.

Женщина с ребенком Е. А. Реднова.

Женщина с мертвым ребенком Е. В. Соболевская.

Женщина В. А. Рачковская.

Старуха М. П. Воротынцева.

Девушка Н. П. Карякина.

Старик Н. С. Грибанов.

Вестник первый А. В. Зилоти.

Вестник второй С. А. Соколов.

Первый	} комиссары	{	Д. Х. Пашковский. Н. Д. Локтев. С. А. Угельский.
Второй			
Третий			

Оратор I-й группы Я. А. Курганов.

Оратор II-й группы **

Крестьяне, крестьянки, солдаты: ученицы и ученики Школы-Студии Имени Народного Заслуж. Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. Театра.

Антракты после 1, 3, 5, 7-й картин.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Малый Оперный Театр

(бывш. Михайловский).

В Субботу 4 Ноября

ФАУСТ

Опера в 5-ти действ. Музыка Ш. Гуно. Сценическая постановка А. Н. Феона.

Декорации 1, 2, 3 и 4 картины академика Г. А. Косякова.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

Действующие лица:

Доктор Фауст	С. В. Балашов.
Мефисторель	П. М. Журавленко.
Валентин	В. П. Грохольский.
Вагнер	С. И. Преображенский.

Маргарита, сестра Валентина В. М. Афрамеева.

Зибель О. Ф. Мшанская.

Марта Е. А. Сабинина.

В Воскресенье 5 Ноября

НИЩИЙ СТУДЕНТ

Комическая опера в 3 действ. и 4 карт., муз. К. Милленера.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Кулер.

Действующие лица:

Графиня Палматика	Е. В. Чайковская.	
Лаура	} ее дочери	Е. А. Бронская.
Бронислава		А. И. Попова-Журавленко.

Полковник Оллендорф, губернатор гор. Пешта П. М. Журавленко.

Ванегейм, майор А. С. Пятницкий.

Корнет Ритгоффен В. И. Воронов.

Лейтенант Похгофф В. Ф. Райков.

Генричи, ротмистр А. Н. Шебаршин.

Лейтенант Кирштейн Г. А. Гинзбург.

Богумил, кузен графини А. Т. Фомин.

Ева, его жена З. А. Бенземан.

Симон } студенты С. В. Балашов.

Ян } В. Л. Легков.

Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Театр Оперы и Балета

(б. Мариинский).

Во Вторник 7 Января

в 56 раз

Сказка о Царе Салтане

с сыне его славном и могучем богатыре князе
Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне
Лебеди.

Опера в 4-х д., с введением (в семи карт.).

Либретто В. И. Бельского (по Пушкину).

Музыка Н. А. Римского-Корсакова.

Декорации по эскизам акад. К. А. Коровина,
работы художников:

Введение—Деревенская светл.—Г. И. Голова.

Действие 1-е—Царский двор в Тму-таракани—
г. Овчинникова.

Действие 2-е—Остров Буян—Н. А. Клодта и
г. Овчинникова.

Действие 3-е, картина 1-я — Остров Буян—
Н. А. Клодта. Картина 2-я — Тму-таракань—
г. Овчинникова.

Действие 4-е, картина 2-я—Город Леденец—
г. Овчинникова.

Декорация 4-го действ. 1-й картины—Остров
Буян—по эскизу и работы худ. А. Я. Головина.
Бюсты и бутафория по рисункам академ.
К. А. Коровина и худ. В. В. Дьячкова.

Сценическая постанов. реж. Государ. Академ.
Московских театров В. А. Лосского.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Введение: «Деревенская светлица».

Вступление к первому действию:

«В те поры война была:
Царь Салтан, с женой простяся,

На добра коня садясь,
Ей наказывал—себя
Побережь, его любя».

ДЕЙСТВИЕ 1-е.

«Царский двор в Тму-таракани».

Вступление ко второму действию:

«В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут,
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет,
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней парца,
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам».

ДЕЙСТВИЕ 2-е.

«Остров Буян».

ДЕЙСТВИЕ 3-е.

Картина 1-я—«Остров Буян».

Картина 2-я—«Тму-таракань».

ДЕЙСТВИЕ 4-е.

Картина 1-я—«Остров Буян».

Вступление к последней картине:

Остров на море лежит,
Град на острове стоит,
С златоглавыми церквями,
С теремами и садами.
В городе житье не худо.
Вот какие там три чуда:
Есть там белка, что при всех,
Золотой грызет орех,
Изумрудец вынимает,
А скорлупку собирает,
Кучки ровные кладет
И с присвисточкой поет
При честном при всем народе:
«Во саду ли, в огороде».
А второе в граде диво:
Море вадуетя бурливо,
Закипят, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге,
И останутся на бреге
В чешуе, как жар горя,
Тридцать три богатыря.
Что не можно глаз отвести,
Днем свет Божий заливает,
Ночью землю освещает,
Месяц шод косою горит.

А во лбу звезда горит.
Я там был, мед, пиво пил
И усы лишь обмочил.

Картина последняя—«Город Леденец».

Действующие лица введения:

Царь Салтан	П. М. Журавленко.
Младшая } Сестры	{ Е. Н. Николаева.
Средняя }	{ Л. А. Самарина.
Старшая }	{ А. В. Висленева.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.

Действующие лица оперы:

Царь Салтан	П. М. Журавленко.
Царица Милитриса, младшая сестра	Е. Н. Николаева.
Повариха, старшая сестра	А. В. Висленева.
Ткачиха средняя сестра	Л. А. Самарина.
Сватья баба Бабариха	Н. М. Калинина.
Царевич Гвидон	Е. А. Третьяков.
Царевна Лебедь	В. М. Стратакович.
Старый дед	К. М. Кабанов.
Гонец	В. А. Селях.
Скоморох	Н. И. Соловьев.
1-й } корабельщики	{ А. А. Мишин.
2-й }	{ В. Л. Легков.
3-й }	{ А. В. Белянин.
Дьяки	{ А. Т. Фомин.
	{ И. С. Григорович.
	{ С. И. Преображенский.

Бояре, боярыни, придворные, мянющки, стражники, войско, корабельщики, звездочеты, скороходы, певчие, слуги и прислужницы, плясуньи и плясуньи, народ. Тридцать три морских витязя с дядькой Черномором. Белка, Шмель.

Действие происходит частью в городе Тму-таракани, частью на острове Буяне.

Во 2-й картине 4-го действ. будут танцевать воспитанницы и воспитанники Государственного Академического Театрального Училища.

Танцы постав. Балетмейст. Л. С. Леонтьевым. соло исполнят: на скрипке А. Г. Берглер, на виолончели—Н. В. Таротин, на флейте—Н. И. Верховский, на трубе—Э. Г. Тронье.

В Среду 8 Ноября

РАЙМОНДА

Балет в 3 действиях (4 картинах), соч. Л. Пашковой.

Сюжет заимствован из рыцарской легенды. Музыка А. К. Глазунова.

Постановка и танцы М. Петипа.

Декорации: 1-го действия 1-й картины—Г. Аллегри; 1-го действия 2-й картины, 3-го действ. и апофеоза Г. Ламбина; 2-го действ. Г. Иванова. Роль „Абдеррахмана“ — исп. Заслуженный Артист И. Ф. Кшесинский.

Роль „Короля“ исполнит Заслуженный Артист Н. А. Соляников.

Действующие лица:

Раймонда, графиня де-Дорис	Е. П. Гердт.
Графиня Сибилла, канонисса, тетка Раймонды	О. М. Яковлева.
Белая Дама, покровительница дома Дорис	З. И. Пюман.
Клеманс } подруги Раймонды	{ Т. А. Трояновская.
Генриэтта }	{ М. А. Кожухова.
Жан де-Бриен, жених Раймонды	М. А. Дудко.
Король	Н. А. Соляников.
Абдеррахман, сарацинский рыцарь	И. Ф. Кшесинский.
Бернар де-Вантадур, провансальский трубадур	В. И. Пономарев.
Беранже, аквитанский трубадур	Л. С. Леонтьев.
Сенешаль, управляющий замком Дорис	П. М. Бакланов.
Кавалер из свиты де-Бриен	П. И. Гончаров.
Сарацинские рыцари	{ Н. Р. Кобелев.
	{ Г. П. Богданов.
	{ А. А. Алексеев.

Дамы, вассалы, рыцари, сарацины, герольды, мавры, провансальцы, королевские солдаты и слуги.

В 1-м действии, в 1-й картине: La fête de Raymonde.

1) Jeux et danses: Трояновская, Кожухова, Пономарев 2, Леонтьев и др.

2) Entrée: Гердт.

3) Valse provençale: артистки и артисты Госуп. балета.

4) Pizzicato: Гердт.

5) La romanesque: Пономарев 2, Леонтьев, Кожухова и Трояновская.

6) Une fantaisie: Гердт.

Во 2-й картине: Visions.

Гердт и Дудко; La renommée: Gloire: Иванова, Гейденрейх, Кирхгейм, Декомб, Тюттина, Коукаль, Франгопуло, Свекис, Большакова 2, Лисовская.

Les chevaliers. Les amours: воспитанницы Государственного Театрального Училища.

Scène dramatique: Гердт, Кшесинский.

Во 2-м действии: *Cour d'amour*.

- 1) *Pas d'action*: Гердт, Трояновская, Кожухова, Кшесинский, Пономарев 2, Леонтьев.
- 2) *Pas des esclaves sarrasines*: артистки и артисты Госуд. балета.
- 3) *Pas des moriscos*: воспитанники Государственного Театрального Училища.
- 4) *Danse sarrasine*: Соболева и Уланов.
- 5) *Panadéros*: Иванова 1, Попухов 2 и др. артистки.
- 6) *Coda*: все участвующие.
- Les échansons*: воспитанницы Государственного Театрального Училища.
- 7) *Entrée*: Гердт.
- 8) *Ensemble*: все участвующие.
- 9) *Dénoûement*: Гердт, Пюман, Трояновская, Кожухова, Кшесинский, Дудко, Соляников и др. Белая дама.

В 3-м действии: *Le festival des noces*.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

- 1) *Rapsodie*—воспитанники и воспитанницы Госуд. Акад. Театрального Училища.
- 2) *Palotas*: Макарова, Бочаров 1 и др. артистки и артисты Госуд. Балета.
- 3) *Mazurka*: Попухова и Монахов; артистки и артисты Государственного балета.
- 4) *Pas classique*: Гердт и Дудко; Романова, Гейденрейх, Кожухова, Трояновская, Данилова, Тюттина, Иванова 2, Коукаль, Леонтьев, Пономарев 2, Ефимов, Петров 2, Петров 1, Кирсанов, Попухов 2, Гусев.
- 5) *Final*: все участвующие.

А П О Ф Е О З.

ТУРНИР.

Капельмейстер В. А. Дранишников.

Исполнят соло:

На скрипке—Э. Э. Крюгер (Заслуж. Арт.).

На арфе—М. Ф. Шоллар.

На сесте и ф.-п.—Ф. Ф. Грибен.

Раймонда.

Опускаясь с высот чистой симфонии в форму балета. А. К. Глазунов должен был почувствовать себя почти пионером. Дебри балетной музыки, на огромном пространстве полутора-ста-летней давности, оказывались почти девственными. Единственным достойным указанием, могла быть тропинка, протоптанная Делибом и особенно Чайковским—начавая, но не законченная просека. Правда, в однообразной породе этих дебрей было разбросано, как бы случайно, несколько пунктов отдохновения,

вроде «Жизели» Адольфа Адама, неподдельно-наивной и милой, как цветочки на старом фарфоре, кроме того, к услугам каждого смелого пионера в этой области было некоторое пособие—тот подход к чисто танцевальной форме, который вызвали Шопен, Шуман, Григ и столпы русской оперы—Глинка и Римский-Корсаков.

Но четкая ритмика Шумана, роскошные странницы танца Шопена, не говоря уже о тех «номерах», которые опера уделяет хореографии—не есть балет во всем его целом, ибо даже идеальная сюита из танцевальных номеров не представляет балета, как самостоятельного сценического произведения, а есть лишь «дивертиссемент»—в лучшем случае добавляемый к балету, как придаток.

Типичная балетная форма ставила на первый план ясную ритмику веселого характера, представляя звуковое сопровождение танца, почти при полном отсутствии драматической тенденции и иллюстративности. Обычно партитура балета состояла из ряда попутных сцен и танцев, часто не имеющих внутренней связи, не говоря уже о принципе единой художественной спайки.

До конца 80-х годов в балетной музыке чрезвычайно редко применялась фиксация персонажей и основных идей сюжета определенной темой—лейтмотивом. Даже сам драматический элемент мимьяки, мало отличаясь от обще-танцевальной конструкции, а этнографическими оттенками музыки пренебрегали, как совершенно излишними. Как танцы, так и исторические события, будь то в древнем Египте, средневековой Франции, сказочной Индии или современной Скандинавии—музыкально иллюстрировались совершенно одинаково. Балет был призмой, через которую все цвета спектра преломлялись в один розовый—цвет трико и тюников.

И такая однобокость не есть следствие беспечности присяжных композиторов, а результат исторически сложившихся условий, в которых развивался сам балет. Почти без исключения все балетные композиторы были всегда связаны определенными строгими и сложными требованиями, которые ставил балетмейстер, и подчинялись им, ибо вне этого, осуществление балета было невозможно.

С другой стороны, даже весьма талантливые музыканты, работая для балета, прекрасно знали вкус и требования публики, которая в балете, в противоположность опере, совершенно обособлена. Балет всегда имел свою специальную публику, посещающую театр аккурратно из года в год и ставшую подобием касты, ко-

торая судила, по своему, веско и безапелляционно. Музыка балетов сочинялась не для большой публики и меломанов,—а для «балетоманов», которые боялись серьезного элемента, а тем паче симфонизма, как чумы.

Как в 1888 году, М. М. Иванов сделал попытку облечь свою «Весталку», хотя бы в части сюжета, в музыкально-драматическую форму—поднялся невообразимый ропот на «влезание в чужой монастырь со своим уставом». Критика обрушилась на Иванова за недопустимую в балете музыку и помянула «Весталка» создала в печати не малый шум. Но заслуга Иванова была очень велика: брешь была пробита и в нее вошел, во всеоружии, П. И. Чайковский. Эластически гибкий талант творца «Спящей красавицы» сумел, подчинившись безропотно жестоким требованиям Петица, не только сохранить физиономию, но дать неслыханный до того шедевр балетной музыки, глубоко содержательной, полной поэзии и живописно-иллюстрированной.

Склонность к пластическому роду у А. К. Глазунова определилась еще задолго до создания «Раймонды». Симфонист, по преимуществу, мало расположенный к вокальной форме, Глазунов редко парит в эмоциональных переживаниях; ему как то более свойственна живописность, описательность. Его симфонические картины «Море», «Лес», «Весна» и первые пять симфоний подтверждают это в достаточной степени. Даже в самой звуковой живописи Глазунова проступает тяготение к героической програмности—как раз то, что граничит области симфонической и балетной.

Приступая в 1897 году к сочинению балета, Глазунов, как и Чайковский, был связан детально-разработанной программой, а Петица, избалованный Чайковским, по обыкновению дал предварительные указания желаемого и разметил будущую музыку не только по номерам, но и по числу тактов, с подробными указаниями размера и ритмики. Это не смутило композитора; напротив, впоследствии он говорил, что наложенные на него оковы прекрасно сыграли роль школы для развития и воспитания чувства формы.

Партитура «Раймонды» была настолько крупным явлением в жизни балета, что повернув русло хореографии в новое направление, она оказала несомненное влияние и на дальнейшую деятельность самого композитора. Искренняя серьезность и глубокое увлечение, которые Глазунов вложил в свой балет, не могли оста-

новиться на одной «Раймонде»—за нею последовали еще два балета: «Испытание Дамиса» и «Времена года», «Средневековая сюита», и как дань благодарности за успех своего первого сценического детища, предстания «балетная сюита», посвященная оркестру Мариинского театра. А дух «Раймонды», тот неуловимый, чисто пластически-грациозный изгиб музыкальной мысли—остался доминирующим в последующем творчестве Глазунова и, что удивительнее всего (особенно для музыкальных моралистов), балет не только не убил в нем симфониста, но изощрил изящество и законченность его письма.

Громадный успех «Раймонды» заставил смутиться даже упорствовавшее меньшинство «балетоманов», понявших, что настоящий, крупный талант, может вносить свой устав и в чужой монастырь, ибо монастырь от этого только выигрывает. Глазунов достиг большего: он завоевал полную симпатию самих артистов, которые до того, хотя и признавали необходимость хорошей музыки, но все же в душе ворчали, ибо под нее трудно танцевать. Под музыку Глазунова оказалось танцевать приятно и легко.

Представленная впервые 7 ноября 1898 года «Раймонда», в исполнении таких первоклассных сил как Пьерина Леньяни, О. Преображенская, К. Куличевская, Е. Гельцер, В. Трефилова. П. А. Гердт, Н. Легат, С. Легат, Г. Якинт и др. сразу заняла почетное место в репертуаре и за 23 года прошла на одной Петербургской сцене 86 раз.

Содержание балета следующее:

Действие I. Картина 1-я. В замке графов Дорис готовятся к празднованию имени молодой графини Раймонды. Тетка ее, Сибилла, строгая канонисса, упрекает пажей и молодых девушек в праздности и пристрастии к танцам, напоминая о легендарной Белой Даме, кровившей замка, которая всегда предостерегает дом Дорис, когда кому-либо из членов его угрожает опасность, и наказывает не выполняющих своих обязанностей. Молодежь смеется над суровым канониссой и продолжает веселиться. Появляется Раймонда, и молодежь приветствует ее, усыпая путь ее цветами.

Слышен рог, возвещающий о прибытии гонца, который привозит Раймонде письмо от ее жениха, рыцаря Жана де-Бриен. Раймонда узнает из письма, что король Венгерский, Андрей II, под знаменами которого совершал Крестовый поход ее жених, возвращается в

свою отчизну и пожелал сам присутствовать на свадьбе своего молодого сподвижника.

Общая радость омрачается прибытием в замок сарацинского рыцаря Абдеррахмана, который прослышал об удивительной красоте Раймонды и гостеприимстве замка Дорис и приехал приветствовать молодую графиню богатыми дарами. Раймонда, с трудом скрывая негодование, отвергает подношения, что побуждает влюбленного сарацина решиться на похищение Раймонды. Появляются вассалы и поселяне с поздравлениями.

По окончании праздника Раймонда остается в кругу своих приближенных и, утомленная, отдыхает под звуки лютни, но внезапно всех охватывает волшебное оцепение. Озаряемая лунным светом, оживает статуя Белой Дамы и повелительным жестом приказывает Раймонде следовать за собой.

Картина 2-я. Белая Дама показывает Раймонде то, что ожидает ее в ближайшем будущем. Раймонда видит свой двойник в объятиях жениха, но видение исчезает и, вместо Бриена, оказывается Абдеррахман, который хочет силой завладеть красавицей. Раймонда в отчаянии падает без чувств. Видение исчезает вместе с Белой Дамой. С террасы замка выбегают пажы и прислуга и приводят в чувство Раймонду.

Действие II. В замке праздник по случаю ожидаемого прибытия Жана де-Бриена. Среди многочисленных гостей и Абдеррахман. Он делает Раймонде признание в своей страсти и старается всячески угодить ей, но она избегает его, помня предостережения Белой Дамы. Абдеррахман, чтобы развлечь Раймонду, призывает своих рабов и заставляет их танцевать восточные пляски. Видя невозможность овладеть Раймондой иначе как силой, он приказывает своим оруженосцам схватить ее и похитить. Но в этот момент в замок прибывают рыцарь де-Бриен и король Андрей II. Жан де-Бриен освобождает Раймонду из рук сарацинов и бросается на Абдеррахмана, но король повелевает соперникам кончить их распрю поединком, во время которого на башне является призрак Белой Дамы. Абдеррахман с изумлением смотрит на видение и в это время рыцарь де-Бриен наносит ему смертельный удар.

Король соединяет руки жениха и невесты.

Действие III. Свадебный пир в присутствии короля Андрея II. Апофеоз—Рыцарский турнир.

В Четверг 9 Октября

в 145-й раз:

ДУБРОВСКИЙ

опера в 4-х действиях и 5-ти картинах.

Музыка Э. Ф. Направника.

Сюжет заимств. из повести Пушкина, либретто М. Чайковского,

Костюмы по рисункам худож. Е. Пономарева,

Танцы поставлены балетмейстерами: контрданс—М. И. Петипа, русская пляска—Л. И. Ивановым.

Капельмейстер Д. И. Похитонов.

Заслуж. Арт. исп. роли: „Троекурова“—И. В. Тартаков, „Шабашкина“—Г. П. Угринович.

Действующие лица:

Андрей Дубровский
 Владимир, его сын Н. А. Большаков.
 Кирилл Петрович Троекуров И. В. Тартаков.
 Маша, его дочь Е. Л. Боголепова
 Таня, подруга ее М. Н. Павлова.
 Князь Верейский В. Г. Шушлин.
 Дефорж, француз-губернер . Н. С. Артамонов,
 Исправник А. М. Соболевский.
 Заседатель И. С. Григорович.
 Шабашкин, приказный . . . Г. П. Угринович.
 Егоровна Е. А. Сабинина.
 Архип С. И. Преображенский.
 Гришка В. М. Калинин.

Танцовать будут в 4-м действии:

Русскую пляску.—Л. Р. Соболева и П. Н. Уланов и друг. артисты и артистки балета.
 Контрданс.—Артисты и артистки Госуд. Ак. Балета.

Крепостные Дубровских и Троекурова, гости приказные, разбойники, солдаты.

Действие происходит в начале XIX столетия, в средней России.

Приказчик	П. Г. Смирнов.
Мистер Плумпетемер	Н. А. Соляников.
Мисс Плумпетемер	М. А. Озерова.
Бом, Том, Бетси, Джени, их дети	Воспитанницы и воспитанники.
Русский купец	Н. А. Иосафов.
Жена его	З. И. Пюман.
Дочь их	В-ца Гос. Ак. Т. Уч.
Комиссионер	В. И. Бочаров.
Служанка	А. П. Константинова.
Почталион	А. А. Христалсон.
Мальчик при лавке	Воспитанник.
Сборщик	И. М. Полянский.
Артельщики	{ Н. Р. Кобелев. Г. П. Богданов.

Покупательницы, покупатели и караульный.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

Мимическая сцена—Озерова, Пюман, Константинова, Гончаров, Бакланов, Соляников, Иосафов, Смирнов, Кобелев, Богданов, Бочаров II, Христалсон.

Танцы механических кукол.

Полишинель—Томсон.
Тиролька—Облакова.
Бебе—Тюнтина.
Кланяющийся господин—Потанин.
Паяц—Петров.
Русская крестьянка—Лопухова.
Танцы феи кукол—Вилль.

Мимическая сцена—Озерова, Бакланов, Гончаров, Соляников, Смирнов, Кобелев, Богданов.

Появление феи кукол—Вилль.

Оживленные куклы.

Вальс оживленных кукол—Рива, Кусова, Вдовина, Васанина, Константинова, Собинава, Рауленас II, Войтович, Леонтьева II, Комендантова, Костанди, Долинская, Андреев, Фремон, Гуммерт, Михайлов, Морозов, Кирхгейм, Журавлев, Кривалев, Прокофьев, Кирсанов, Берестовский, Славянинов.

Тиролька и трубочист—Облакова, Христалсон.

Фарфоровые куклы — Франгопуло, Декомб, Лисовская, Свекис.

Зайчик-барабанщик—Данилова.

Испанка—Иванова I.

Китайка и китаец—Большакова II, Уланов. Кружевные куклы—Кирхгейм, Григорьева, Стремлянова, Коукаль.

Марш кукол—(муз. П. Чайковского)—в-ки и в-цы Государств. Академ. Театрального Училища.

Вариации: 1) Китайка — Большакова 2, 2) Французенка (муз. Р. Дриго)—Трояновская, 3) Испанка—Иванова I, 4) Негр и негритянка—Бочаров I и Чекрыгин.

Бебе (муз. Лядова)—Тюнтина.

Русская пляска—(муз. А. Рубинштейна)—Лопухова и Орлов.

Pas de trois — (муз. Р. Дриго) — Вилль, Леонтьев и Пономарев 2.

Марш.

Галоп—все участвующие.

I. Фея кукол.

Балет «Фея кукол» (Die Puppenfee) сочинен Гаулем и Аррейтером на музыку Иосифа Байера и впервые поставлен 4 октября 1888 года на сцене королевской оперы в Вене, после чего, пользуясь большим успехом у публики, балет этот обошел многие сцены Австрии, Германии и Италии.

В России «Фея кукол», почти без изменений по сравнению с Венской редакцией, была поставлена Московским балетмейстером Иосифом Мендес на сцене Большого Московского театра 20 февраля 1897 г., с исполнительницей заглавной роли М. Даури. Шестью годами позже, братья Н. Г. и С. Г. Легат воспользовались лишь основной фабулой балета, руссифицировали ее, перенесли действие в Петербургский Гостинный двор эпохи 40-х годов и добавили целый ряд остроумных и весьма эффектных номеров.

Содержание балета следующее:

Хозяин игрушечного магазина сидя за конторкой поверлет счета, а приващики приводят в порядок товар, расставляя по местам игрушки и куклы. В магазин заходят последовательно: горничная, приносящая в починку сломанную куклу, русский купец с женой и дочкой и другие. Разбитной комиссионер приводит англичанина-туриста с супругой и четырьмя детьми. Хозяин и приказчики демонстрируют перед покупателями ряд механических кукол, из которых купцу более всего нравится русская крестьянка. Англичанин более разборчив, и его не удовлетворяет ни одна из игрушек, пока хозяин лывки не показывает свою гордость, самую дорогую—фею кукол, от которой англичанин в восторге, не торгуясь подписывает чек и отдает приказ доставить на другой день покупку к себе в отель. По уходе покупателей, хозяин и приказчики запирают магазин и удаляются. Наступает ночь и слышна лишь трещетка дежурного сторожа. В полночь со своего места сходят Фея кукол и волшебным мановением оживляет все игрушки, которые по ее знаку начинают танцевать. Кукольный бал продолжается до первых лучей восходящего солнца.

II.

АРЛЕКИНАДА

Балет в 2-х действ., соч. Мариуса Петипа.
Муз. Р. Е. Дриго.

Роль „Леандра“ исп. Засл. Арт. Н. А. Соляни-
ников.

Капельмейстер А. В. Гаук.

Действующие лица:

Кассандр	П. М. Бакланов.
Коломбина	Э. И. Виль.
Арлекин	Л. С. Леонтьев.
Пьеретта	Т. А. Трояновская.
Пьеро	А. И. Чекрыгин.
Пеандр	Н. А. Соляников.
Добрая фея	О. М. Яковлева.
Нотариус	
Офицер	М. А. Берестов- ский.
Сбир	А. А. Христансон

Гении, арлекины: Воспитанники Госуд. Теат-
рального Училища.

ТАНЦОВАТЬ БУДУТ:

В 1-м действии.

1) *La clef dérobée*: Трояновская, Бакланов,
Чекрыгин.

2) *Ballabile par une compagnie de masques*:
Тюнтина, Уланов; артистки и артисты Госуд.
Акад. Балета.

3) *La Sérénade* (исп. арт. Гос. Акад. оп
Н. А. Большаков), Виль, Трояновская, Гей-
денрейх, Данилова, Иванова 2, Кирхгейм,
Леонтьев, Ивановский, Ефимов, Лопухов 2,
Матятин, Гусев.

4) *Le rendez-vous des amoureux (pas d'en-
semble)*: Виль, Трояновская, Гейденрейх,
Кирхгейм, Данилова, Иванова 2, Леонтьев,
Ивановский, Ефимов, Лопухов 2, Гусев, Мат-
ятин.

5) *La batte enchantée*: Яковлева и Леонтьев.

Во 2-м действии.

6) *Polonaise*: Виль, Трояновская, Леонтьев;
и все участвующие.

7) *Arlequinade*: Воспитанницы и воспитан-
ники Госуд. Театрального Училища.

8) *La réconciliation de Pierrot et Pierrette*
Трояновская, Чекрыгин, Бакланов, Гейден-
рейх, Кирхгейм, Данилова, Иванова 2.

9) *La chasse aux alouettes*: Виль, Леонтьев,
Тюнтина, Коукаль, Евграфова, Григорьева,
Платонова, Меркулова, Декомб, Лисовская,
Франгопуло, Вадимова, Свекис и Большаков 2.

10) *Quadrille des merveilleuses*: Раупенас 2,
Петрова 1, Никитина, Раупенас 1, Войтович,
Рива, Ксмендантова, Кусова, Иосафов, Про-
кофьев, Морозов, Кобелев, Берестовский,
Фремон, Славянинов, Гончаров.

11) *Galop*: все участвующие.

Соло на скрипке исп. Э. Э. Крюгер (Засл. Арт.) .

II. Арлекинада.

«Арлекинада»—одно из наиболее ярких и
цельно-законченных музыкальных произведе-
ний Р. Дриго. И по сюжету, и по характеру
стиля и эпохи, задание это оказалось близким
и родственным музыкальному складу компози-
тора, вследствие чего и вылилось у него чрез-
вычайно быстро.

Вся музыка балета, от увертюры до финаль-
ного галопа написанная в легком изящном
жанре, полна мелодических красот и красиво
иллюстрировала в гармонизации и живописной
инструментовке.

Поставленная 10 февраля 1900 года в «Эрми-
тажном театре, «Арлекинада» давалась с не-
изменным успехом в течение 22-х лет, выдер-
жав более 50-ти представлений, а в 1910 году
поставлена в Москве.

Сюжет балета следующий: Первое действие
происходит на площади небольшого итальян-
ского городка в карнавные дни. Кассандр,
уходя из дому, приказывает своему верному
слуге Пьеро охранять дом и особенно следить
за тем, чтобы в его отсутствие к дочери его
Коломбине не пробрался на свидание влюблен-
ный в нее Арлекин. Кассандр против брака до-
чери с Арлекином, беззаботным бездельником;
он рассчитывает выдать ее за богача Леандра.
Появляется Пьеретта, подруга Коломбины, она
шутничает с Пьеро и доводит похищает у него
ключ от дома. Арлекин со своими друзьями
устраивает перед балконом Коломбины серена-
ду. Пьеретта помогает влюбленным встретиться,
но возвращается Кассандр и при помощи
сбиров, разгоняет палками всю кампанию, а
пленного Арлекина Пьеро сбрасывает с бал-
кона. Сбирь видят растерзанные куски тела
Арлекина и, в страхе перед приближающимся
патрулем, прячут их в чулан, получая щедрую
мзду от Кассандра. Но благодельная фея, по-
кровительница Арлекина, воскрешает его и да-
рит ему волшебную палочку, взмахом которой
он может достигнуть всех своих желаний. На

являющегося своим соперником Леандра, Арлекин выпускает целый рой маленьких арлекинов; при помощи могучей палочки заставляет балкон с Коломбиной и Пьереттой опуститься и похищает свою возлюбленную. Действие 2-е. Зал во дворце Карнавала. Коломбина и Арлекин в присутствии нотариуса и гостей подписывают свадебный контракт. Являются Кассандр, Леандр, Пьеро и сбирь и требуют немедленного возвращения Коломбины домой. Они готовы избить Арлекина, но взмах волшебной палочки парализует их. Нотариус превращается в фею-покровительницу, которая вызывает из стола золотой дождь и вынуждает Кассандра соединить сердца Коломбины и Арлекина. Сбирь, видя силу на стороне Арлекина, выгоняют вон Леандра. Свадьба заканчивается общим веселием и танцами всех участников Карнавала.

Д. Л.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ Академический Драматический Театр

(б. Александринский).

Во Вторник 7, Четверг 9 и Воскресенье 12-го Января

в 3-й раз:

НОЧЬ.

Драма в 8-ми картинах Марселя Мартинэ.

Перевод С. М. Городецкого.

Эскизы декораций и костюмов академика
Вл. А. Шуко.

Музыка: вступление и антракт Ю. А. Шапорина.

План декораций режиссера Ник. Петрова.

Декорации по эскизам В. А. Шуко, выполнены
Н. А. Бенуа.

АНТРАКТНАЯ МУЗЫКА.

П. И. Чайковского—Andante doluo из симфоний
„Манфреда“.

Д. Россине.—Увертюра „Вильгельм Тель“.
А. К. Глазунова—„Элегия“.

Оркестром дирижирует М. В. Владимиров.

Постановка Николая Петрова.

Действующие лица:

Марьетта, крестьянка . . . Н. В. Ростова.
Анна-Мария, ее невестка . . . Н. П. Шигорина.
Луи, сын Анны Мария . . . В. А. Усачева.

Ледрю	} солдаты . . .	{ А. А. Мгеров. П. И. Андриевский А. С. Любош.
Гутодые		
Фавроль		
Его Императорское Величество		Н. В. Смолич.
Генералиссимус Бурбуз		Я. О. Малютин.
Бордые-Дю-Патуа, народный депутат		Л. С. Вивьен.
Полковник Ольт-де-ла-Сурдьер		И. Н. Морвиль.
Генерал Дамфранши		В. М. Фокин.
Атташе		К. Я. Григорович.
Дедушка Тун		В. Я. Гарлия.
Человек с гор		Г. И. Горелов.
Школьный учитель		Б. Н. Светлов.
Кюре Байон		Л. М. Ключковский.
Женщина с ребенком		Е. А. Редкова.
Женщина с мертвым ребенком		Е. В. Соболевская.
Женщина		В. А. Рачковская.
Старуха		М. П. Воротынцева.
Девушка		Н. П. Карякина.
Старик		Н. В. Грибанов.
Вестник первый		А. В. Зилотти.
Вестник второй		С. А. Соколов.
Первый	} комиссары . . .	{ Д. Х. Пашковский Н. Д. Локтев. С. А. Угельский.
Второй		
Третий		
Оратор 1-й группы		Я. А. Курганов.
Оратор 2-й группы		***

Крестьяне, крестьянки, солдаты, ученицы и ученики Школы-Студии Имени Народного Заслуж. Арт. В. Н. Давыдова, сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драматич. Театра

Антракты после 1, 3, 5, 7-й картин.

В Среду 8 Января

в 12-й раз:

БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК

Комедия в 3-х действиях А. Н. Островского.

Постановка заслуженного режиссера Евт. П. Карпова.

Заслуженные Артисты исполняют роли: „Коршунова“—Н. П. Шаповаленко, „Любима Торцова“—К. Н. Яковлев, „Анны Ивановны“—М. А. Поточная, „Любовь Гордеевны“—М. П. Домашева.

Действующие лица:

Гордей Карпыч Торцов, богатый купец . . . И. И. Борисов.
Пелагея Егоровна, его жена . . . Е. П. Корчагина-Александровская.
Любовь Гордеевна, их дочь . . . М. П. Домашева.

Любим Карпыч Торцов, его брат, промотавшийся . . . К. Н. Яковлев.
 Африкан Савич Коршунов, фабрикант . . . Н. П. Шаповаленко.
 Митя, приказчик Торцова . . . П. И. Лешков.
 Яша Гуслин, племянник Торцова . . . Н. И. Золотов.
 Гриша Разлюбяев, молодой купчик, сын богатого отца . . . В. И. Воронов.
 Анна Ивановна, вдова . . . М. А. Потоцкая.
 Маша } подруги Любви { Е. В. Александровская.
 Лиза } Гордеевны . . . { О. Н. Арбенина.
 Егорушка, мальчик, дальний родственник Торцова . . . * * *
 Арина, нянька Любви Гордеевны . . . А. А. Чижевская.
 1-я } гости . . . М. Н. Мансветова.
 2-я } . . . А. Н. Троицкая.
 Старик . . . Н. Д. Локтев.
 Вожак . . . Л. М. Клочковский

Гости, гости, прислуга, ряженые и проч., сотрудники и сотрудницы Госуд. Акад. Драм. Театра.

Действие происходит в уездном городе, в доме купца Торцова, во время святок.

В Пятницу 10 Ноября

во 2-й раз

ТОТ, КТО ПОЛУЧАЕТ ПОЩЕЧИНЫ

представление в 4-х д. Л. Андреева.

Постановка режиссера Н. В. Петрова.

Заслуженные артисты исполн. роли: „Тота“ — Р. Б. Аполлонский, „Брике“ — К. Н. Яковлев
 Графа Манчини — Г. Г. Ге.

Действующие лица:

Консуэлла, наездница (по афише: „Царица танго на конях“) . . . М. А. Ведринская.
 Граф Манчини, отец Консуэллы . . . Г. Г. Ге.
 Тот, клоун в цирке Брике (по афише: „Тот, кто получает пощечины“) . . . Р. Б. Аполлонский.
 Брике („Папа Брике), директор цирка . . . К. Н. Яковлев.
 Зинида, укротительница львов, жена Брике . . . Е. И. Тиме.
 Альфред Безано, жокей . . . П. И. Лешков.
 Господин . . . Л. С. Вивьен.
 Барон Реньяр . . . Я. О. Малютин.
 Джексон, клоун („Солнце Джексона“) . . . В. А. Гарлин.
 Тили } музыкальн. клоуны { С. А. Угельский.
 Поли } . . . { В. И. Воронов.

Томас, борец . . . С. А. Соколов.
 Том, гимнаст . . . * * *
 Анжелика, гимнастка . . . Н. А. Шостаченко.
 Анри, берейтор . . . Е. А. Курганов.
 Граб, берейтор . . . *).
 3-й берейтор . . . *).
 1-я артистка . . . *).
 Дирижер . . . С. В. Брагин.

Музыканты, артисты и артистки цирка Брике, сотрудники и сотрудницы Государственного Академического Драматического Театра.

Действие происходит в одном из больших городов Франции.

В Субботу 11 Ноября

в 19-й раз:

КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ

Мещанская трагедия в 5-ти действ. Шиллера.
 Перевод Михайлова.

Заслуж. арт. исп. роли: „Лэди Мильфорд“ — В. А. Мичурина, „Фердинанда“ — Ю. М. Юрьев, „Миллера“ — К. Н. Яковлев, „Камердинера президента“ — Н. П. Шаповаленко, „Вурма“ — Г. Г. Ге.

Постановка Н. Н. Арбатова.

Действующие лица:

Президент фон-Вальтер при дворе германского владетельного герцога . . . П. И. Андреевский.
 Фердинанд, сын его, майор Ю. М. Юрьев.
 Гофмаршал фон-Кальб . . . В. М. Фокин.
 Лэди Мильфорд, фаворитка герцога . . . В. А. Мичурина.
 Вурм, домашний секретарь президента . . . Г. Г. Ге.
 Миллер, музыкант . . . К. Н. Яковлев.
 Его жена . . . Е. П. Корчагина-Александровская.
 Луиза, их дочь . . . Е. И. Тиме.
 Софи, камеристка . . . А. К. Де-Лазари.
 Камердинер президента . . . Н. П. Шаповаленко
 1-й } слуги лэди Мильфорд * * *
 2-й } * * *
 Слуга президента . . . Я. А. Курганов.

Разные побочные люди: Л. А. Трей, М. А. Новинская, М. О. Снежкова, сотрудницы и сотрудники Госуд. Академич. драматического театра.

*) Сотрудники Госуд. Акад. Драмат. театра.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
Академический Малый Оперный Театр
(б. Михайловский).

Во Вторник 7 Января

НИЩИЙ СТУДЕНТ

Комическая опера в 3 действ. и 4 карт., муз.
К. Миллекера.

Сценическая постановка А. Н. Феона.

Танцы поставлены П. Н. Петровым.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Графиня Паламатика	Е. Е. Чайковская.
Лаура } ее дочери	В. М. Афрамеева.
Бронислава }	М. Н. Павлова.
Полковник Оллендорф гу- бернатор гор. Пешта	И. И. Коржевский.
Ванегейм, майор	А. С. Пятницкий.
Генричи, ротмистр	А. Н. Шебаршин.
Лейтенант Кирштейн	Г. А. Гинзбург.
„ Пухгоф	В. Ф. Райков.
Корнет Ритгоффен	В. И. Воронов.
Богумил, кузен граф.	И. И. Подохин.
Ева его жена	З. А. Банзема.
Симон { студенты	М. Х. Братанов.
Ян {	В. П. Грохольский.
Энтерих, смотритель тюрьмы	Г. Н. Кустов.
Габриэль, слуга графини	М. И. Тихонов.
Бургомистр	Н. Д. Николаев.
Пифке } сторожа	Б. И. Хроновский.
Пуфке }	В. И. Гальмин.
Рей, хозяин ресторана	А. А. Красноленский.
Метр д'отель	„
Народ, торговцы, солдаты, музыканты, крестьяне, арестанты и др.	„
Действие происходит в Кракове в начале XVIII стол.	„

В Среду 8 Января

ШУТ ТАНТРИС

драма в 5-ти действ. Эрнста Хардта.

Перевод с немецкого П. П. Потемкина.

Декорации художника А. К. Шервашидзе.

Костюмы и бутафория по рисункам художника
А. К. Шервашидзе.

Музыка М. А. Кузьмина.

Постановка Вс. Э. Мейерхольда.

Пьеса возобновлена Н. В. Смоличем.

Действующие лица:

Марк, король Корнуэльса	Я. О. Малютин.
Госпожа Изольда Ирланд- ская, королева	М. А. Ведринская.
Брангена } ее дамы	Е. А. Редкова.
Гимелла }	А. К. Де-Лазари.
Паранис, ее паж	В. А. Усачева.
Герцог Деновалин	А. С. Любош.
Рыцарь Динас Лиданский	П. И. Андриевский
Пришлый } Маски рыцаря	
болящий } Тристана из Л. С. Вивьен.	
Пришлый } Лонуа.	
шут }	
Огрин, шут короля	Н. В. Смолич.
Ганелун	Б. Н. Светлов.
1-й } Гельские бароны	А. И. Бульгин.
2-й }	С. А. Соколов.
3-й }	Л. М. Ключковский.
4-й }	Я. А. Курганов.
5-й }	К. Я. Григорович.
Чужеземный рыцарь	М. И. Саларов.
Ивейн, вождь болящих	Н. Н. Урванцов.
Гилен	* * *
Пастух	* * *
1-й } слуги	* * *
2-й }	* * *
Парень	* * *
Девушки и женщины из народа: Артистки— О. Н. Арбенина, А. В. Алина, А. А. Дюроше, А. А. Лагинова, А. Н. Баженова, М. А. Новинская, М. А. Снежкова, А. А. Трей.—Лубинские боля- щие, палач, рыцари, оруженосцы, слуги. На- род: сотрудницы, сотрудники Гос. Академич. Драм. Театра.	

Действие происходит в замке Санкт-Лубина.

Между 4-м и 5-м действиями антракта нет.

*) Сотрудники Госуд. Акад. Драм. театра.

*В Четверг 9 Января***ФАУСТ**

Опера в 5-ти действ. муз. Ш. Гуно. Сценическая постановка А. Н. Феона.

Декорации 1-й, 2-й, 3-й и 4-й картин Академика Г. А. Косякова.

Действующие лица:

Доктор Фауст С. В. Балашов.
 Мефистофель Н. П. Молчанов.
 Валентин Е. Г. Ольховский.
 Вагнер А. Г. Фомин.
 Маргарита, сестра Валентина М. В. Коваленко.
 Зибель Л. А. Самарина.
 Марта Е. В. Чайковская.

Капельмейстер С. А. Самосуд.

*В Пятницу 10 Января***ФРА-ДЬЯВОЛО.**

Комическая опера в 3-х действ. муз. Обера.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Церлина Р. Г. Горская.
 Леди Помелла З. Н. Николаева.
 Лорд Г. А. Боссэ.
 Беппо И. И. Коржевский.
 Джакомо П. М. Журавленко.
 Лоренцо И. К. Денисов.
 Матео Г. Н. Кустов.
 Маркиз С. В. Болашова.

В Субботу 11 Января

в 3-й раз:

БЕДНЫЙ ИОРИК

Драма в четырех действиях М. Тамайо--и--Баус.

Действующие лица:

Иорик Б. А. Горин-Горайнов.
 Алиса Н. М. Железнова.
 Эдмунд А. П. Хованский.
 Вальтон А. С. Любош.
 Шекспир П. В. Самойлов.
 Автор А. В. Зилоти.
 Режиссер Г. И. Горелов.
 Суфлер * * *

Сотрудники и сотрудницы Гос. Акад. Др. Театра.

Действие происходит в Англии, в 1605 году.

*В Воскресенье 12 Января***ЦЫГАНСКИЙ БАРОН**

Ком. опера в 3-х действ., муз. Иоганна Штрауса.

Перевод М. Ярона.

Капельмейстер Макс Купер.

Действующие лица:

Карнеро, Имперск. комиссар Н. И. Соловьев.
 Мирабелла, его жена Е. А. Сабина.
 Оттокар, их сын И. К. Денисов.
 Зупан, богатый торговец
 овиньями И. И. Коржевский.
 Арсена, его дочь М. А. Елизарова.
 Ципра старая цыганка Е. Н. Николаева.
 Саффи А. И. Кернер.
 Граф, Омонай В. Л. Легков.
 Баринкай Н. Н. Рождественский.
 Пали } цыгане И. П. Падохин.
 Михали } * * *
 Слуга Зупана * * *

Цыгане, цыганки, лодочники, драбанты, гусары, вербовщики, маркитантки, солдаты, горожане.

Театральная публика, артисты, художники
и литераторы встречаются

у МАКСИМА,

с 10 час. вечера до 3 час. ночи.

Пр. 25 Октября, 50. ☎ Телефон. 134 - 25.

?!! СТОЛ АРТИСТА ?!

== Таверна Максим ==

По Вторникам ПРЕМЬЕРЫ.

Режиссер *Н. Ахтохов.* Зав. худ. частью *А. Троссер.*

Оркестр под управлением *А. Эдаховского.*

О. А. ЛЕБСКАЯ

Гостиный Двор, б. Суровская
119 линия 119

ПРЕДЛАГАЕТ БОЛЬШОЙ ВЫБОР изящных дам-
ских платьев, блуз, белья, сумочек и проч.

Прием заказов.

Т-во „След“

Гостиный Двор, Садовая линия, 45.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР изящной обуви собственных мастерских.

БОТЫ. ВАЛЕНКИ.

ПРИЕМ ЗАКАЗОВ.

ВНОВЬ ОТКРЫТ меховой магазин

ф. А. Штарев и ф. М. Д. Королев

сущ. с 1890 года.

Комиссаровская, 16, уг. Красного моста.

Т-во ФЕНИКС

146. Гостиный Двор, б. Суровская линия, у Часовни. 146.

ПОЛОТНО

Скатерти, полотенца, дорожки, носовые платки. **Дамское белье.**

МУЗЫКАЛЬНАЯ
МАСТЕРСКАЯ

И. А. КАПЧЕВСКОГО

бывш. мастера ПАСЕРЬСКОГО.

Просп. Володарского, д. № 49.

Прием заказов на великорусские инструменты, а также починка граммофонов
всевозможных музыкальных инструментов, настройка, починка.

КОРСЕТЫ и БАНДАЖИ

ТРОИЦКАЯ, II.

СОФИИ ЛАПИДУС

КОРСЕТЫ новейших фасонов, **ИЗЯЩНОЕ ДАМСКОЕ БЕЛЬЕ** и др.

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ АНГЛИЙСКИХ БЛУЗ.

Троицкая, II (переведено с Троицкой, 26).

Настоящие
Французские мыла

Tridas & Veloutine

В МАГАЗИНАХ ГУБМЕДСНАБА.

Казанская ул., 12 и Комиссаровская, 9.

Тел. 143-89.

Открыто от 11 до 7.

Тел. 149-50.

*После долгого перерыва
возобновил свою торговлю*

Цветочный магазин

старого владельца **В. С. КАЛАШНИКОВА**

МОХОВАЯ 23/10, уг. ПАНТЕЛЕЙМОНОВСКОЙ ул.

Громадный выбор цветов и растений.

M-me HELENE

Улица Толмачева, 3/35, кв. 12
(во дворе).

Возобновила прием заказов на корсеты, бандажи и лифчики.

Цены умеренные.

БОЛЬШОЙ ВЫБОР НОТ

(РУССКИХ и ИНОСТРАННЫХ ИЗДАНИЙ)
и УЧЕБНЫХ ПОСОБИЙ ПО МУЗЫКЕ
имеются во вновь открытом Нотном магазине

Ф. К. САДОВСКОГО и КО

Симеоновская ул., д. № 6, близ пр. Володарского

И. ДАТТЕЛЬ

Мужской и дамский портной

ул. Лассаля (б. Михайловская),
дом Европейской гостиницы.

Многолетняя практика в Лондоне, Париже и Вене.

Всевозможные меховые работы.

АТЕЛЬЕ ДАМСКИХ ВЕРХНИХ ВЕЩЕЙ

Братья А. и М. ПОРТНОВЫ

и С. С. СЕРГЕЕВ.

Троицкая ул. д. 5, кв. 22.

ПРИЕМ ЗАКАЗОВ дамских верхних вещей: пальто,
костюмы по последним журналам Парижа и Лондона.

ОТДЕЛ МЕХОВЫХ ВЕЩЕЙ и ПОДБОРКА РАЗНЫХ МЕХОВ.

„БАЛАБИНСКАЯ ГОСТИНИЦА“

ПЛОЩАДЬ ВОССТАНИЯ (БЫВ. ЗНАМЕНСКАЯ).

Заново отремонтированы и открыты 50 комнат со всеми удобствами
для приезжающих.

Ц Е Н Ы У М Е Р Е Н Н Ы Е.

При ресторане от 11 час. веч. кабаре.

Роскошная программа. №№. Оркестр музыки. Кабинеты. Первокласная
кухня.

СВЕТЛО! ТЕПЛО! УЮТНО! ВЕСЕЛО!

Ресторан открыт до 3 часов ночи.

ВИНО.

БИЛЛИАРД.

ПИВО.

**ПЕТРОГРАДСКИЙ
Государственный Трест Кожевенной Промышленности**

„ПЕТРОКОЖТРЕСТ“

Основной Государственный фонд 17.468.168 зол. руб.

ПРАВЛЕНИЕ: Петроград, ул. Герцена (б. Морская), 51.

Телефоны: №№ 5-54-56, 1-46-49 и 5-43-23.

Адрес для телеграмм: „ПЕТРОКОЖТРЕСТ“.

Магазины Треста и Комиссионерства по продаже обуви ф-ки „СКОРОХОД“ имеются в следующих городах Республики: Петрограде, Москве, Харькове, Киеве, Ростове-на-Дону, Колпине, Петрозаводске, Череповце, Детском Селе, Кингиссепе (Ямбурге), Новой Ладогe, Петергофе и Слуцке.

РОЗНИЧНЫЕ МАГАЗИНЫ ТРЕСТА В ПЕТРОГРАДЕ:

а) по продаже обуви фабрики „СКОРОХОД“:

- Магазины имеются во всех частях города (открыты с 11—7 вечера).
- 1) Гостиный Двор, 35/36—магазин обуви „СКОРОХОД“, тел. 1-40-21.
 - 2) Международный пр. (б. Забалканский), 89/91, у Московской Заставы, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-37-02.
 - 3) Просп. 25-го Октября (б. Невский), 61, б. „СКОРОХОД“, тел. 1-46-25.
 - 4) Петр. Стор., пр. Карла Либкнехта, 55/3, уг. Покровской, вход с Покровской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-40-10.
 - 5) Вас. Остр., Средний пр., 47, б. „СКОРОХОД“, тел. 5-58-27.
 - 6) Выб. Ст., пр. Карла Маркса (б. Сампсониевский), уг. Финляндского пр., д. № 1/2.
 - 7) Ст. Петергофский пр., уг. Курляндской ул., б. „СКОРОХОД“, тел. 1-34-25.
 - 8) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 61, во дворе, магазин бракованной обуви, тел. 5-57-40.

Весь товар на кожаной подошве, цены умеренные.

б) по продаже шорных изделий:

- 9) Лиговка, 116, торг. б. ДИКОВА, тел. 5-58-49.
- 10) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 128, магазин шорных изделий, б. СА-НОВА, тел. 1-58-87.

в) по продаже кожаной галантереи, щеток и дорожных вещей ф-ки „БЕХЛИ“:

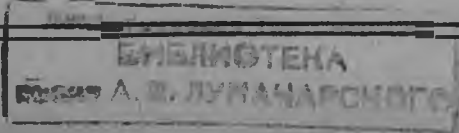
- 11) Пр. 25-го Октября (б. Невский), 20, уг. ул. Желябова, магазин б. БЕХЛИ, там же обувь ф-ки „СКОРОХОД“, тел. 5-31-03.

г) кожаная торговля и приклад:

- 12) Мучной пер., лавка № 7, б. Ивановский, тел. 5-28-16.
Розничный магазин обуви в г. КОЛПИНЕ, Красная, 7, тел. 41.
„ „ „ „ „ ПСКОВЕ, Великолуцкая, 10.

Розничные магазины в Москве:

1. Кузнецкий пер., 3, тел. 28-28.
2. Оружейный пер., уг. 2-ой Тверской-Ямской.



2-50

Л
61-1

МАГАЗИНЫ
2-50

399010/1289

П. I. 227
1922-8

Цена 300 руб.