

6434

19262

4926

# НОВЕ № 15 МИСТЕЦТВО



87780



# ДЕРЖАВНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР

Вівторок 13-го квітня

**КНЯЗЬ ІГОР**

Середа 14-го квітня

**ФАУСТ**

Четвер 15-го квітня

**АІДА**



# ДЕРЖАВНИЙ ДРАМТЕАТР

Спектанли полн. ансам. Моск. Драмат. театра б. КОРШ

Вторник 13-го апреля

**Я Д**

Пятница 16-го апреля

**Васильковые дурачества**

Среда 14-го апреля

**Торговцы славой**

Суббота 17-го апреля

**Торговцы славою**

Четверг 15-го апреля

**ЧАН-ГАЙ-ТАНГ**  
(меловой круг).

Воскресен. 18 апр. 2 спект.

Днем в 1 ч. дня по уменьшенным ценам  
**ПИГМАЛИОН. Вечером ЯД.**

Директор **Ю. Солонин.**

Зав. худ. част. засл. арт. **Н. Радин.**



# 1-й ДЕРЖАВНИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДІТЕЙ

вул. Свердлова, 18.

П'ятниця 16, субота 17 і неділя 18 квітня

**ПРЕМ'ЄРА**

**„ПОВІСІЛЬНИК“**

П'єса Горліва на 3 дії

Постановка **І. Юхименка** та **Е. Вігільова**

Танки **Вігільова**

Худож. оформ. **Цапка**  
Муз. **Мейтуса**

Четвер, П'ятниця  
й Субота вистави  
закриті для шкіл  
**СОЦВИХ'у.**

У неділю 18/IV відкр.  
вистава платна. Ціна  
на квитки від 20 коп.  
до 75 коп.

Початок о 1 годині.

Дир. театру **С. П. Горюньська**  
Гол. адміністр. **А. Б. Якобсон.**



# Оперный Театр

Продажа билетов в  
Оперном театре и в  
Центральной кассе  
ежедневно.

## ДВА КОНЦЕРТА

понедельник 19 и среда 21 апреля 1926 г.

премьеров ленинградск. и московск. госакадем. оперы

СЕРГЕЯ ИВАНОВИЧА МИГАЙ  
ЕЛЕНУ СТЕПАНОВУ  
и АНДРЕЕВНУ

РУССКАЯ

Музыкальная Комедия  
(театр б. Муссури) телеф. 18-08



С УЧАСТ. СВЕТЛАНОВОЙ,

Болдыревой, Карениной, Любовой,  
Морозовой, Наровской, Старостиной,  
Черновской, Бенского, Брянского,  
Джусто, Вадима Орлова, Райского,  
Робертова, Ровного, Ушанова, Шадрина

Вторник 13-го апреля

ГОЛЛАНДОЧКА

Среда 14-го апреля

ФАВОРИТКА

Четверг 15-го апреля

ВЕСЕЛАЯ ВДОВА

Пятн. 16, суб. 17 и воскресен. 18 апр.

ЖЕМЧУГА  
КЛЕОПАТРЫ

Глав. режиссер Д. Ф. Джусто.  
Глав. дирижер Н. А. Спиридонов.  
Балетмейстер Ив. Бойко.  
Прима балер. Марина Нижинская.  
Ответст. руков. З. Е. Зиновьев.  
Главн. администр. М. Б. Ратимов.

Начало в 8 ч. веч.

К концу спектакля  
подаются автобусы

УВАГА!

Держкіно імені К. ЛІБКНЕХТА

УВАГА!

### МІСЦЯ НУМЕРОВАНІ.

Щоб уникнути незручності, яку публіка терпить займаючи місця в театрі, а також усунути давку біля дверей, адміністрація театру повідомляє, що

ДО ПОСТАНОВКИ ВІДОМОГО ВСІМ ФІЛЬМУ

„КОЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР“

3 13 Квітня всі місця будуть номеровані.

Науч. бр. 1926



ПЕРШИЙ ДЕРЖКІНО

ІМЕНІ

К. Лібкнехта

продаж квитків щоденно  
з 1 год. вдень в касі театра



з 13-го квітня

ЩОДЕННО

Заслужен. арт. І. М. МОСКВІН

:: :: в нашумілім фільмі :: ::

# КОЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР

— МІСЦЯ НОМЕРОВАНІ —

:: Початок о 6 годин. вечора ::

По неділях та святах денні сеанси



ДЕРЖКІНО

ІМЕНІ

КОМІНТЕРНУ

(вул. 1-го Травня)

2-й ТИЖДЕНЬ

з 13 до 18 квітня

один з кращих фільмів останнього випуску  
ВУФКУ постанов. відомого реж. Анощенка

## „ТРИПІЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ“

на 7 частин.

Каса з 4 год.

В неділю денні сеанси.

Анонс: „ИЗГИБЫ ЛЮБВИ“  
„КИРПИЧИКИ“

У. С. Р. Р.

Н. К. О.

Державний Єврейський  
Театр.

(Харків набер. № 6.)

Субота 17-го, неділя 18-го квітня

## ШАБСЕ ЦВІ

Трагедія на 4 акти

АНОНС: Незабаром прем'єра  
**ЦВЕЙ КУНІЛЕМЛЕХ**  
(за Гольдфаденом)



## ЗАЛА ДЕРЖКНИГОЗБІРНІ

Незабаром відбудеться

КОНЦЕРТ КАПЕЛИ

# ДУХ

під  
керуванням  
Ф. Соболя

## ВЕСНЯНКИ

НАРОДНІ ТА ОРИГІНАЛЬНІ

Адміністрація



# НОВЕ МИСТЕЦТВО

Адреса редакції:  
Харків, вул. Карла  
Лібкнехта № 9.

ТЕАТРАЛЬНИЙ ТИЖНЕВИК.

ВИДАННЯ ВІДДІЛУ МИСТЕЦТВ УПО УСРР.

№ 15 (24)

13 КВІТНЯ

1926 р.

## В справі організації Українського Народнього театру в Харкові

Група харківських робітників сцени вже підносила думку про організацію Народнього Українського театру в столиці України. Однак в формі проєктованій піонерами її, ледви чи був сенс реалізувати справу. Справді, що міг дати українській культурі такий театр, організований з пересічних виконавчих і керованих сил. Не більше за невеличке зменшення кількості безробітних членів спілки Робмис, бо задоволення народницьких симпатій частини Харківського українського суспільства ми не можемо визнати за здобутки на полі українського мистецтва.

Сьогодні справа виглядає інакше. «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Ревізор» показали нам які скарби акторського майстерства, марновані до сьогодні, маємо ми в особі Народнього Артиста Республіки П. Саксаганського, артиста М. Садовського. Марнувати ці скарби далі було б злочинством. Саксаганського й Садовського мусить бачити публіка на рідній їм сцені, що виплекала нам цих великих майстрів.

А такою сценою буде й для їх і для нас Український Народній театр.

Однак чому саме в Харкові?

Тому насамперед, що майстерство цих двох артистів має для нас значнішу ціну за ту, що її варто лишень демонструвати сьогоднішньому глядачеві для спочинку. Його треба нам зберегти, взяти для будівництва новітнього театру через засвоєння вічно цінного новим поколінням робітників сцени. Великі творці нашого театру мусять жити на сцені й після своєї смерті.

Друге,—справа українізації вимагає інституту, що став би школою мови для широких верств, а найкращою такою школою був завжди театр. В цій справі, і доскональна мова українського побутового репертуару, і добірна мова старих наших акторів зробить нам неоціниму послугу. Особливо за ці перші роки, коли й молодому акторському поколінню нашому треба ще не мало повчитися для досконального опано-

вання і мовою на сцені й українською мовою, взагалі.

Тому ми перш за все мислимо Народній український театр у Харкові тільки в складі найкращих сил нашого побутового театру й за проводом великого знавця театральної справи взагалі й українського театру зокрема.

Цей театр однак не мусить бути старим побутовим, слово «Народній» ми не мислимо в розумінню репертуару, а тільки в розумінню сценічної подачі цього репертуару в формі цілком приступній широким пролетарським масам.

Такою формою є за здобутим досвідом реалістична театральна форма, що має через наш передреволюційний побутовий театр досить високого порядку кристалізацію.

Що до репертуару, то він має складатися й з нових революційних змістом п'єс наших радянських драматургів, і з старого класичного та добірного побутового репертуару, серед якого не мало п'єс ще й нині цінних не тільки суто мистецькою своєю вартістю, а й соціальною трактовкою після де-яких змін, часом лишень текстувальних.

Нарешті, ще один момент. Народній український театр можна буде використати для культури нової української оперети, через осучаснення старих напів опереточної форми п'єс, бо цей жанр цілком надатний буде і для такого типу театру й для його аудиторії.

Не останнє місце в справі організації Народнього театру займає помешкання, на які Харків не дуже багатий. Тут є кілька моментів, що передрішують справу. Театр перш за все мусить мати своє помешкання, бо тільки тоді зможе виконати свою місію. Він має бути розташований поблизу своєї аудиторії, в одному з робітничих районів.

А справу цю треба поставити на реальний ґрунт. Вчасність і потребу її найкраще доводять вщерть повні залі 30 березня й 4 квітня в опері та 8 квітня в Держдрамі, а матеріальний успіх її той ентузіазм, з яким публіка вітала великих майстрів української сцени.

59



## Рецензенти й актори

— Рецензенти й Актори!

Дві групи людей, що не розуміють одна одної, дві сторони, що мислять право й досконалість театрального дійства, кожна по своєму. Часом метушаться вони, шукаючи спільної мови й майже ніколи не знаходять її.

І завжди, якось по чудернацькому: коли в рецензентів бувають моменти «просвітлення» на думку широкої акторської маси, коли рецензенти приймають актора в його творчості й славлять його майстерство, то майже не знати випадків, щоб місцеві актори «просвітлено» сприймали місцевих таки рецензентів.

— Хвалить, щоб потім вилаяти.

— Гудить за те, що в N ніс гудзиком і хоче свій розум показати.

— Хвалить чи гудить,—все одно, бо ж нічого не розуміє.

В каламутнім морі акторському неминучим стоїть: — «А судить хто?».

Так от про суддів і суджених.

Критика театральна—дріб'язкові причіпки, несправедливість, недоброчливість. Так, або ж майже так мислить актор.

Творчість акторська неподільно зв'язана з його особою. Актор одночасно,—творець і знаряддя творчості. Тому театральна критика, в значній

Київ

„Березіль“



„Жакерія“.— Арт. С. Шагайда

мірі,—критика акторської індивідуальності. А раз так,—значить, який би обережний рецензент не був, завжди знайдеться щось, щоб закинути йому суб'єктивізм, персональні симпатії або антипатії, чи інші смертні гріхи.

Тому, скільки б не розпинався сьогодні критик, скільки б не голосив про свою прихильність до театру, як би не закликав «жити й умерти в театрі»,—його критика нікого не переконає, а йому самому не повірять.

У N ніс картоплею, а критик любить тільки квашену капусту.

Цього упередженого постулату не перескочити. Доки?

Доки свідомість критиків і критикованих не витончиться, доки не винеться в мозок, міцно й на завжди правда про роботу рецензента.

Рецензент же,—не редакційний хлопчик—посланець, не сюжет для гумористичного оповідання, не всезнавець, що нічого не знає й не незнавець, що знає все.

Ми важили час, коли рецензію про спектакль писав кожний, кому тільки не лінь було, коли театр шкандибав десь хвостиком за суспільністю й правив лишень за розвагу байдужому буржуа.

Сьогодні рецензент мусить знати, як, що й про що він пише. Він не тільки розповідає про свої враження, він висвітлює, він очі й вуха глядачів, що не були сьогодні в театрі, але підуть туди завтра.

Він відповідальний і тому мусить бути знаущий. Коли він говорить,—але—хай. не доведе, що саме, а коли,—гарно,—хай скаже чому гарно.

Тому помилка непоправима, коли в якійсь редакції рецензент—брехун несвідомий, або брехун нарочитий. Бо не можна обдурити глядачів. Хто збрехав раз—того й правді вже не повірять.

Тому лихо, коли в справу оцінки театрального явища, яке б воно не було, велике чи мале, вплутують якусь залаштункову політику. Підтримують те, що падає, незалежно від його художньої цінності, або валять міцне у що вірять маси глядачів...

А потім місцевий кислий патріотизм.

Дозвольте рецензентові не бути патріотом, дозвольте йому безстороннє критикувати те, що є, що він бачить на власні очі, раз довіряють його знанням, досвідом і розумінню на мистецькій творчості.

Колись, дуже давно, писав про репертуар руської сцени Белінський: «Несправедливо вимагати від публіки, щоб вона круглий рік дивилася тільки «Горе от Ума», або «Ревізора» і не прагнула б побачити щось нове. Ні, новинка й розмаїтість необхідні, щоб театр існував. Такі ж п'єси мусять іти не що дня, а в ряди—годи,—навіки їх вистава мусить бути мистецьким святом, його урочистістю. Щоденною ж їжею сцени мусять бути твори рядові, наповнені сучасністю, що дратують цікавість публіки. Без багатства й довільності на такий репертуар театр схожий на примару, а не на щось справді реальне».

Наше лихо в тім, що на місце «Горе от ума» й «Ревізора» стали «Пухкий пиріг» і «97», а для щоденної їжі ми маємо «Разложеніє буржуазії» криваві біфштекси «Нельської вежі» й гнилу пристрасть «Заговора імператриці».

Це поважний промах, що відбивається, звичайно, й на взаєминах акторів та їх критиків. Комусь закидають брак гарного смаку, комусь причіпливість, комусь не розуміння важких завдань, що стоять перед театром, повисли між ре-



лістичними соловейками та страшною, ніби смерть з косою, конструкцією.

І коли перед такою імпровізованою шибеницею зупиняється мало підготовлений, або просто випадковий рецензент, то виходить справді щось, чого не розкусиш. В кращім разі, це буде—«актори сумлінно поставились до своїх ролів і мило танцювали в значній частині й мужчини й жінки», в гіршім,—«актори силкувалися фокстротом створити занепад капіталізму, а натомість дали еротіку, прикриту портретами вождів революції».

Не поминаємо лихим тут тьму тьму нота-ток, скромно підписаних однією літерою,—що люб'язно—від щирої душі ляскають по плечі Шекспіра, Лєгара, помішника режисера й чергового пожежного в міднім племі. Ці скромні свої—хлопці, ці обивателі, що заявляють про себе котичим муркотом з печі, ці маленькі підлизи—не критика, тільки гриби-дощовики. Ростуть, пухнуть і... лопаються, а далі—жовтий порошок і чхання.

Інша звичайно справа, для чого ці геранею осяяні цінителі Софоклів і маринованих грибів приють над своєю ситцевою лірикою й заповнюють нею ті нечисленні рядки, що з багатьох причин присвячуються театрові.

Найбезглуздіша річ—стати посміховиськом. Стриматися від цього вже перемога, вже досягнення. Значить в реальних межах треба говорити про реальне. Розглядаючи п'єсу, треба говорити про те, що є в п'єсі, а не що в ній могло бути. Оцінюючи актора,—треба брати його у всіх ви-мірах, зрозуміти, як брак хисту він заміняє розумом, освітою, вивченням.

«Актор—велике дитя». Про це говорили й у це вірили. Вірили в щирість і теплоту акторських сліз і акторського серця. Тепер перестали, та й актори десь більше не плачуть.

Проте можна зрозуміти актора, хай навіть нездарного, коли щиро він помиляється в своїй роботі й сумлінно ставиться до неї.

Адже чесність в театрі—більше ніж «чесність з собою».

«В сліпучім світлі прожекторів, серед скрипіння доморобних рухомих сцен і безумства конструкцій творить новий Сальвіні, і напів гола танком і голосінням розкриває свою душу нова велика Елеонора».

— Повірте, ми любимо вас, лицедії театру, і ми ненавидимо вас нездарних, упертих і тупих у цій нездарності. І коли ви хочете «жити й умерти на театрі», то вмірайте такими, як народилися й жили. Не морочте голови публіці! Захистити її, попередивши—наш обов'язок.

А сьогодні,—сьогодні завдання рецензента, коли його читають,—спробувати розтлумачити в чім, власне, річ, розповісти глядачеві, коротко й стисло,—бо глядач поспішає,—чому йому подо-

Одеса

Драмтеатр



Артист К. Блакитний

сяються Світланова й Саксаганський,—йому, глядачеві.

От і готові нові дріжджі для акторського гніву на рецензентів, бо себелюбство поодинокого актора, більше для його, ніж увесь спектакль, що в ній він грає.

І будь архісумлінний рецензент,—не мине його чаша докорів збуреної жовчи. А коли, ненароком, критик помилившись, або редакція, в гонитві за місцем, скоротить там, де не треба,—кінець всьому! Страшний тоді актор!..

Тяжко ще сказати, яку форму приберуть акторсько-рецензентські взаємини. Одного хочеться: більше обопільної шаноби, довір'я, віри в необхідність роботи обох сторін і якомога менше неприязни, ворожнечи й шпильок. Шаноба й товариська солідарність, відповідальність перед суспільством за взяття на себе місії, бо театр, перш за все, громадський.

Писати про театр, одно з найкультурніших надбань наших,—мусять тільки, не ті, хто знає цей самий театр, хто може нести прапор культури, а не тягти його в поросі й гної.

Наша установка—1) на розумного, об'єктивного, талановитого, марксістські освіченого, культурного рецензента, і 2) на розумного, культурного, талановитого, знаючого, технічно досконалого актора.

Взаємини цих двох сил дадуть театрові пере-могу. Така наша думка. **Вол. Волховской.**

Вимагайте журнал

„Нове Мистецтво“

у всіх

ТЕАТРАХ І КІОСКАХ

м. Харкова



## Сучасний театр в його основних напрямках

Цікавий розгляд нових театральних течій подає також А. Редько в своїй праці «Театр и еволюция театральных форм» (Вид-ня М. і С. Сабашнікових, 1926). Коли П. Марков (див. «Нове Мистецтво» ч. 14, 1926) гадає, що театральний напрямок визначається системою своїх мистецьких засобів (характером роботи режисера та акторів), то А. Редько цікавиться філософськими основами різних театральних течій, що виникали в кінці 19-го та на початку 20-го ст. А проте, не дивлячись на цю різницю в основних засадах, у обох авторів часто зустрічаються однакові погляди, що до окремих театрів або театральних напрямків.

Як же поділяється новітній театр під філософським поглядом А. Редька? Об'єктом обсервацій його є російський театр за той же самий період, що і в роботі П. Маркова, ц. т. за останніх 25—30 років. Але класифікація напрямків у А. Редька інша. Коли викинути «Заумний театр», що подається А. Редьком на кількох сторінках, як курйозний епізод, то будемо мати два основних напрямки: «Театр живої людини» і «Умовний театр», що поділяється ще на три окремих напрямки: «містичний», «естетичний» та «інтелектуальний». Крім того, в кінці книжки зазначається ще «Мішаний театр» або театр компромісових форм. Таким чином, класифікація А. Редька можна зафіксувати в такій таблиці:

I. Театр живої людини або реалістичний театр.

II. Театр умовний:

1. містичний,
2. естетичний,
3. інтелектуальний.

III. Театр компромісових форм.

Перший театральний напрямок—найдавніший. А. Редько зараховує до нього як традиційний реалістичний або натуралістичний театр, так і Московський Художній Театр. Це значить, що натуралізм, реалізм і психологізм в розумінні А. Редька об'єднуються поняттям «**театру живої людини**». Підставою для такого широкого узагальнення є ніби-то погляд зазначених театрів на людину, як на «істотність» життя, ц. т. як на такий фактор, що формує життя. Щоб довести цю думку, А. Редько пропонує свою інтерпретацію театального натуралізму або реалізму (ці поняття в нього тотожні), а саме: на його погляд, натуралізм або подібність до життя в реалістичному театрі ніколи не були метою сами по собі. Життєва подібність обстанови та персонажів є не канон реалістичного виконання п'єси, а лише могутній засіб захопити глядачів і з'ясувати авторову думку. Побут в п'єсах Островського, Л. Толстого або М. Горького виставляється в Малому Театрі (Москва) або в Художньому у всіх своїх деталях зовсім не тому, що ці театри хотять дати імітацію дійсності: їхня головна мета—показати не побут, а те, що робиться в даному побуті з людиною. Наприклад, в п'єсі М. Горького «На дні» М. Х. Театр мусив переконати глядачів, що «людина—це гордо звучить» навіть на самісінькому дні життя. Жаклиний натуралізм обстанови був для цього лише засобом.

Майстерність акторів цього театру полягає теж не в самому наближенні до життя: між виконавцем ролі та театральним образом завжди лишається якась межа і відчування цієї межі,

а не щось інше, є головним джерелом театального зачарування. Глядач бачить перед собою найреальнішого полковника Вершиніна (в «Трьох сестрах» А. Чехова) і разом з тим він завжди певен, що це є не полковник Вершинін, а актор К. Станіславський. На думку А. Редька, саме цим почуттям і викликається симпатія до образу та захват актором (стор. 20).

Різницю між театром традиційним (Малий Театр, наприклад) та театром психологічним (М. Х. Театр) А. Редько бачить у тім, що перший є театром людини індивідуальної, а другий—театром людини колективної; іншими словами: перший орієнтується на індивідуальну творчість актора, а другий—на колективну творчість цілого театру, на ансамбль. Через це на цьому театрі висувається наперед ролі режисера, що робиться єдиним інтерпретатором п'єси і організатором вистави. В цьому пункті А. Редька нічим не відрізняється від П. Маркова й інших авторів. Характерне, може, тільки те, що саме в цьому факті А. Редько бачить початок театального кризису (стор. 16): актор ставиться в залежність од завдань режисера і творча індивідуальність його обмежується.

Окрім цього, так-би мовити, технічного театального кризису, наростає і кризис ідеологічний, що й покликав до життя новий театр—**містичний**. Народження цього театру зв'язується з іменами двох великих майстрів російського театального мистецтва—акторки В. Комісаржевської та режисера В. Мейерхольда, що заснували в Петербурзі новий театр. Цей театр був піонером «умовного» напрямку і через короткий час загинув (за браком коштів). Але ролі його в еволюції театральних течій досить велика. Другим представником містичного театру був «Театр імени В. Комісаржевської», заснований в Москві режисером Ф. Комісаржевським. Цей театр теж мав короткий вік. Яка-ж була філософська основа містичного театру і як вона одбилася в його мистецьких формах?

А. Блок після смерті В. Комісаржевської писав, що вона бачила не самий тільки передній план дійсності, а й те, що заховано за ним, ту «невідому далечину», що для звичайних людей зап'ята «наївною дійсністю». Ця друга дійсність не виявляється в матеріяльних формах. Вона і є та справжня дійсність, що мусить виявлятися на театрі в формах умовних. Так само розумів завдання нового театру і перший режисер його, В. Мейерхольд (1907—1908 р.). Мета його умовних постановок полягала не в тім, щоб показувати «живих людей», а в тім, щоб викликати «містичний тремін» перед тим «Невідомим» («Некто в сером», за Л. Андрєєвим), хто править людським життям. Боротися з цим «Невідомим»—годи; можна тільки з мудрим спокоєм задивлятися на його велич. Так робить в своїх п'єсах М. Метерлінк. До цього ж «страждання з усмішкою на обличчі» закликав і В. Мейерхольд, настроєний—ким-би ви думали?—Савонаролою. От де, дійсно, до речі нагадати: *tempora mutantur...*

Таким чином, перший умовний театр з'являється під прапором містичних ідей. Особливості цих ідей та настроїв зумовлювалися і його форми.

В умовному театрі ролі режисера робиться ще більшою. Режисер не тільки організатор вистави, її «єдина воля»: він ще й та індивідуаль-



ність, що вияляється виставою. Він, а не автор п'єси! Бо що таке автор? Текст ролі виконується актором, як йому подобається. Автор міг-би, в деякій мірі, керувати виконанням ролі через ремарки, але й тут його доконали, бо «прийшов режисер і украв ремарку» (Ф. Сологуб). На думку А. Редька, в умовному театрі інакше й бути не може. Річ в тім, що містичний, чи будь який інший, світогляд автора може об'явитися на театрі лише в тих умовних формах, що утворюються виключно режисером.

Разом з автором в містичному театрі—дозвольте так висловитися—обдупили як Сидорову козу й актора. Бо чого вимогав од актора містичний театр? Людина (а значить і актор), в цьому театрі не є жива істота: вона робиться алгебраїчним знаком, що через нього об'являється грізний фатум. В. Мейерхольд виявив за цього часу колосальну вигадливість, надаючи тим знакам надприродних форм. Але акторська індивідуальність була доведена цими знаками до нуля. Актор використовувався в різних планах (просторових, часових), так же само, як використовуються глина й фарби для утворення горельєфу й картини. Цим фактом, гадає А. Редько, ще більш поглиблювався театральний кризис.

Містичні театри,—як зазначено—були недовговічні. Вони мали своїх авторів і своїх критиків, що по кожній прем'єрі констатували завоювання нових позицій; але завоювати глядачів їм не пощастило. А. Редько робить з цього висновок, що містичні завдання не по силі театрові і «містичний тремінь»—не його стихія (стор. 54).

Містичний театр загинув, але умовність театральних постановок, що була покликана цим театром до життя, залишилася й живе до-нині, як театр естетичний, або як театр інтелектуальний.

В характеристиці естетичного театру А. Редько, мало відрізняється від П. Маркова. Філософія естетизму, на його думку, були, головним чином, Ф. Ніцше і О. Уайльд. Вплив їх на мистецтво кінця 19-го і початку 20-го ст. був безмежний. Естет, що з призраством ставиться до законів логіки, до вимог етики й до всяких інших норм суспільного життя, такий естет робиться в цей час типовою постаттю по всіх галузях мистецтва. На кону ця постать, як ми бачили, з'являється спочатку закутана в містичний серпанок; а коли цей серпанок спав, то глядач побачив перед собою... машини італійського балагану 16—18 ст. Естетичний принцип в театрі виявився, як ретроспективний ідеал: назад до

чистки театральних форм, до «театрального театру»! Таким театром вважалася *Comedia de l'arte* в ній актор сам імпровізував текст ролі ц. т. не залежав од автора, од літератури. Гегемонія літератури визнається тепер головною причиною театрального кризису. Театр—видовисько; філософія, психологія, література—речі ворожі театрові по своїй істотності. Слово на кону мусить мати більш музичне, ніж психологічне значіння. Основа акторської майстерності—рух і жест, що культивуються *apud und für sich*, без жодного психологічного виправдання.

Естетичний театр почався експериментами того ж самого В. Мейерхольда, що в цей період був режисером «Александринського Театру» в Петербурзі. Зразком естетичних постановок його був «Дон-Жуан» Мольєра, що виставлявся, як реконструкція придворного театру Людовика XVI-го. Зараз же найвидатнім представником естетичного напрямку в театрі А. Редько, разом з іншими театрологами, визнає Московський Камерний Театр, на чолі з А. Таїровим. В цьому театрі естетичний напрямок доходить своїх крайніх консеквенцій і його можна назвати «театральним супрематизмом». На виставах цього театру ніхто не повинен журитися чужим горем і радіти чужою радістю, бо тут і горе і радість—лише красивий звуковий матеріал для акторів і лише привід для таких же красивих рухів і жестів. До цього ж напрямку зараховується і 3-я Студія М. Х. Театру, в таких постановках, як наприклад,



Артисти балету Павлова й Новіков на гастролях в Нью-Йорці. Балет «Асірійці»



«Принцеса Турандот» (режисура Є. Вахтангова) і ще де-яких.

Естетичний театр зараз не може рахуватися останнім словом театральної умовності. В революційні роки ця умовність виявилася в новій формі, що її А. Редько називає **інтелектуальним театром**, а П. Марков—театром революційним. На думку А. Редька, філософія цього театру наближається до колишніх думок Л. Андрєєва: утворити театр, що мав-би своєю основою ідею, а не емоцію. Завдання театру тепер бачать в чітких комплексах ідей, що мусять сприйматися інтелектуально, а не емоціонально. Глядач мусить проковтнути пиліюлю концентрованої думки, а майстерність актора полягає в тім, щоб полекшити цей процес (стор. 109). З цього театру виганяються всі емоції, за винятком лише одної—сміху. Найвиразнішим представником інтелектуального театру А. Редько вважає «Театр імени В. Мейерхольда» в Москві.

Цікаво зазначити, що попередником цього театру, не тільки під поглядом філософічним, але й з боку зовнішніх форм, на думку А. Редька, був той же автор «Життя Людини», Л. Андрєєв. Коли викинути з цієї п'єси одну символічно-містичну постать («Некто в сером»), то будемо мати перший зразок «гротескової форми» в російському театрі. Тепер ця форма є найбільш характерна для інтелектуального театру. Замість живих людей, тут (як і в «Житті Людини»), ми бачимо авторови (або режисерські) думки про них. Це—голівне, а далі умовність може переплітатися з натуралізмом в найвигадливіших комбінаціях. Забезпечується цими комбінаціями лише одно: відсутність театральних ілюзій. Не повинно бути жодних ілюзій там, де людина бореться за визволення від усяких облуд та ілюзій, утворених історичною культурою. Такий принцип нового театру В. Мейерхольда. Правда, в останній час В. Мейерхольд ухиляється од цього принципу, а все ж таки він характерний для нього.

Зазначеними напрямками не вичерпується театральна дійсність ні минула, ні сучасна. Завжди були й будуть театри мішаних принципів, **театри компромісових форм**. До таких театрів належать зараз, в значній мірі, академічні театри й багато театрів провінціальних. А. Редько дуже коротко зупиняється на характеристиці цих театрів і переходить в останньому розділі («Театр між минулим і майбутнім») до загальних підсумків. Умовний театр на всіх своїх етапах (містичний, естетичний, інтелектуальний) цікавився не живою людиною, а лише сучасними йому ідеями. Тому-то в його добу занепадала драматургія і акторська індивідуальність, а натомість утворилася диктатура режисера. Та це—тимчасово. Театр може жити тільки красою людських переживань і театральний кризис мине лише тоді, коли жива людина знов буде «істотною» мистецтва, як була колись, в добу реалізму (стор. 132). Цей поворот до реалістичного мистецтва проголошується зараз і авторитетними представниками революційної думки. Таким чином, А. Редько в своїх висновках прилучається до того гасла, що його кинув А. Луначарський: «Назад до Островського!».

Відсутність соціологічної методи в роботі А. Редька відчувається не менше, ніж у роботі П. Маркова. З його книжки не знати: чим же, зрештою, зумовлюється еволюція театральних форм та їхніх філософічних оснєв? І чому зараз ми мусимо чекати на поворот мистецтва до реалізму, а не до символізму чи будь якого іншого напрямку? Іноді автор суперечить сам собі і розминається з фактичною дійсністю.

Та за це буде мова далі.

Я. Мамонтов.

Москва

Камерний театр



„Розіта“—Арт. О. Коонен

## Чоколадні дітваки

(Лист з Москви).

На московських афішних тумбах замайорили густі чоколадні плями... На крикливих плакатах красуються, незвичайного для нас коліру тіла, «гості»—гастрольори... Написи зі знаками оклику щедрих розмірів виголошують:

Остання американська сенсація!  
Гастролює всесвітньо відомої трупи  
Негритоскої оперети

і  
Славетного американського  
— Джаз-Банда

50 негритосів 50!

Адже, непристойна, циркова реклама для столиці? Цілком по провінційальному...

Проте це й афішує Держцирк,—він має антрепризу негритоскої трупи, в його помешканні вона й грає.

... 50 негритосів 50!

і публіка плавом пливе дивитися...

Перш за все при старанім підрахункові у всій трупі з музиками Джаз-Банду більше, як 30 негритосів не налічити. Серед них де-які явно білі, це не виглядають ні трохи чоколадними, й навіть не шаріються з сорому...

Тепер про найважливіше.

Спектакль негритоскої трупи складають: 1) так звана оперета «Чоколадні дітваки» і 2) концерт Джаз-Банду. Це ввесь їх репертуар, що вичерпується в один вечір і повторюється день-у-день протягом гастролів.



«Чоколадні дівчаки» не назва п'єси, а власне прізвище негритосів. Та й не може ця «оперета» мати якусь назву, бо вона ніяка оперета,— нема в неї ні сюжету, ні теми, ні хоч трохи зв'язаної, логічної тетральної дії. Це просто поодинокі, ексцентричні, танки,—акробатичні й клоунські номери циркового гатунку.

Можна ні капелиночки не помилившись назвати мистецтво негритоскої трупи—естрадным.

З цього погляду негритоскі гастрольори дуже цікаві й потішні. Вони справді чудесно виконують свої атракціони.

Уявіть собі: темпераментні людські тіла, що мають замість кісток пружини, а замість м'язів—гуму,—вони витягаються, скорочуються, вигинаються, плігають, лігають... До всього вони не своїм гласом верещать і екзотично скалять білосніжні зуби та люто водять чорними, як смола счима...

Шалений темперамент! Подиву гідна біодинаміка! І найважливіше за все—разочий ритм!

Ритм,—органічна очевидно, національна стихія в негритосів. Він єдиний, сам собою значний центр у грі негритоскої трупи, що заслужено викликає наш дикий ентузіазм. І робиться щиро жаль, що так обдаровані почуттям ритму, живорадісні люди понесли свій комедіантський вогонь в шинки, шанти, бари Америки та Європи, де ледяні серця цивілізованих варварів гріються однаково й від віски й від прислужливого танку темпераментних негритосів... От чому в цих гастрольорів, крім ритму, решта, безоглядно на високу техніку й екзотичність, виглядає зацепало, цинічно, й безсмачно...

«Жінки грають» своєю натурою... Їх оголені чоколадні тіла, приймають постави й роблять рухи похабно—сексуального змісту, призначені для всім відомої цілі.

Джаз-Банд щось иншого вже. Він знайомить нас з негритосською музикою, що культурою своєю гостро різниться від європейської.

Оригінальна мозаїчність темпів, чіткість швидко мінливих контрастних ритмів, гостре й сміливе згучання мелодики, радісний танковий характер змісту,—це з приємністю зауважуємо, коли слухаєш Джаз-Банд. Та над усе захоплює майстерство виконавців—бездоганна гра ансамблю.

Цікаво, що Джаз-Бандівці граючи поведуться також ексцентрично: моргають, сміються, совають на стільцях, притоптують ногами, жестикулюють то-що... Особливо «пустує» ударник, що несе найвідповідальнішу службу за добрих ударних струментів і не робить при цьому найменшої хибі.

Такі ці «чоколадні дівчаки». Обдаровані великим темпераментом і ритмом, виглядають вони все таки зеленими дівчачками на яскравім тлі естрадно—музичного життя в Москві.

Д. Мєєров.

## „Розита“ в Моск. Кам. театрі

25 березня в московськiм Камернiм театрі пройшла останньою прем'єрою постановка мелодрами на 4 дії Глоби «Розита».

В Барселоні карнавал. Він припадає на оповіщення діяльності анархістів і страйковою хвилею, що вибухла через присуд 5-м учасникам Валентійського повстання.

Ласий на розваги й любовні шашні еспанський король, в образі якого проглядають риси живого Альфонса XIII, чудово схвачені памфлетом Бласко Ібаньеса «Альфонс XIII викритий»—приїздить до Барселони розважитися в далені від нудного тягару королівського родинного кубла. На карнавальнім майдані серед забав і танців міської юрби, піяцтва, суперечок, що доводять до бійки на навахах, між п'яними синьорами й гололитбюю, король зустрічає вулишно комедіантку Розиту й закохується в неї, не зважаючи на її пісеньку про короля—«Дурня й Шахрая». Тут-же Розита зустрічає лейтенанта Мануеля де Гуерто, що приїхав до Барселони з доручення Валентійського Комітета анархістів натовп, що підхвачує приспів Розити:

«Надо ваша честь

Вам поменьше есть

Чтоб побольше ел народ»

врізується поліція й арештовує Розиту. Король зі своїми прибічниками міністром Оліварес та абатом Фра Бартоломео зникають.

Мануель де Гуерто після хитань оступається за Розиту, забиває начальника поліцейського загону й разом з Розитою потрапляє до в'язниці. Так починається складна інтрига мелодрами. Король визволяє Розиту з в'язниці. Вона в королівськiм палаці ледви зносить королівські залицання, щоб визволити з в'язниці й Мануеля.

Низка сцен у в'язниці, в'язничній церкві, в королівськiм палаці, на карнавальнім майдані розгортає любовну інтригу, ненависть, ревності й зрадничтво й помету.

Ставив мелодраму Таїров. Художник Ягор Якулов. Музику оранжував і оркестрував Метнер за еспанськими народними мелодіями.

Розиту грає заслужена артистка Республіки Коонен.

Д. М.

## Моск. Камерн. театр

Художня рада театру тепер розробляє виробничий план на прийдешній сезон. Прийняті до постановки: 1) Сучасна комедія типу народніх вистав—Булгакова «Багряний острів», 2) сучасна оперета над якою працює Донцігер, на сюжет повісті Соболя, «Оповідання про блакитний спокій». 3) П'єса еспанського драматурга Бенавете—«Вогнений дракон» в перекладі проф. Адамова. 4) Трагедія—«Пентезілія» німецького драматурга Кленста. Для останньої—п'ятої постановки п'єси ще не визначена.





## Марія Старицька

(З нагоди сорокалітнього ювілею артистичної та педагогічної роботи).

Не буде перебільшенням сказати, що майже всі сучасні українські актори середньої генерації—учні М. Старицької.

До революції на Україні була єдина театральна українська школа—«Музично-драматична школа ім. М. Лисенка». Марія Старицька була відповідальним керівником драматичного відділу в цій школі ще з 1904 р. і фактичним її ініціатором. На початку в школі дозволено було викладати тільки російську драму, проте трудами М. Старицької за згодою шефа школи, згодом організовано й український підвідділ, що й став першою українською драматичною школою.

М. Старицька з дня заснування працювала в цій школі (нині музично-драмат. інститут ім. Лисенка) заслужила великої шаноби й 1918 ро-

ку педагогічною радою титулована заслуженим професором.

До своєї педагогічно-театральної роботи, ювілянтка працювала довгий час на сцені артисткою. Після вищої школи вона училась в драм. школі артиста А. Федотова і закінчивши її вступила в трупу свого батька відомого театралного діяча й драматурга М. Старицького. Служила й по російських театрах (Соловцева, Бародая).

Не покидаючи педагогічної діяльності Марія Михайлівна в сезон 1919—1920 року працювала, яко характерна і драматична стара в Держдрамтеатрі ім. Шевченка в Києві.

В особі М. Старицької ми вітаємо найстарішого українського театрального педагога. **В. В.**

## Рецензії

„Ревізор“

(8/IV в театрі ім. Франка).

Франківці піднесли достойний подарунок Харкову на прощання. Вони не помилилися, що закінчили свій сезон «Ревізором». Після низки невдалих постановок цього сезону, що загущували одну дві гарних, п'єса безсмертного сатирика та ще з добром двох, не аби якого майстерства артистів, на головні ролі, скрасила сезон.

Критикувати п'єсу, що либонь на половину ввійшла в життєву мову і до нині ще не може спекатися залищань настирливих «писателів» охочих за два три місяці потрапити в Гоголі ми не зважуємося. Безсмертний твір незрівняного тонкого майстра дотепу і сьогодні на десять голів підноситься над усією драматичною продукцією останніх років і в Росії й на Україні. Його можна дивитися сотий, а може й тисячний раз і раз-у-раз спостерігати незнане нове, захоплюватись і відчувати справжню насолоду.

Обминувши постановку, що нас звичайно не може здивувати, перейдемо до виконання.

Садовський в ролі Городничого бездоганний. В його простій без тіни утрировки грі проглядає безгорячє велике майстерство. І городничий в його інтерпретації незабутній образ, достойний пам'яті Гоголя. Не зважаючи на свої 69 років, артист ще рівно й витримано проводить важку роль до кінця, не спадаючи, а навпаки з кожною дією підносячись. 8/IV нам навіть видалось, що він трохи м'явіше провадив першу дію ніж наступні. Франківцям слід скласти велику подяку, що дали нам нагоду, ще раз побачити цього великого майстра українського театру.

Трохи впадає в око слабкість всього ансамблю, що підсилюється значними хибками в мові Хлестакова—Віктора Петіпа, хоч він і дає надзвичайно цікаво задуманий і до витончености деталізований образ, пройдисвіта. Моменти брехні у нього стільки тонкі й реальні, що треба тільки дивуватися. Хлестаковим Віктор Петіпа заявив себе Петіпою і сказав, що не марно славне його ім'я.

З решти ансамблю треба згадати Земляніку-Петляшенка, який у цій ролі виявив не менше майстерности як і в недавній ролі Возного в «Натальді Полтавці». Його сцена на прийомі в

Хлестакова розроблена зі справжнім артистичним чуттям. Несподівано гарний для ролі купця Ватуля.

Більшого хотілося від Кречета—судді та Луки Лукича—Коханенка, хоча вони ще не дизгармонують у п'єсі так як Добчинський і Бобчинський—Пилипенко й Милотенко, що утрировано трохи псують враження й не дають гоголівських типів. З жалем, але мусимо сказати, що Йосип—Терешко Юра повторює себе з попередніх ролів і на це йому треба уважати.

Ганна Андріївна—Горська та Мар'я Антонова—Варецька, треба сказати слабші ніж завжди, проте пристойно проводять свої ролі.

А загалом «Ревізор» прекрасний спектакль, прекрасний. **Ель-Бе.**

Концерт Дм. Смірнова

(Державопера 5/IV).

Смірнов—виключний співець. Його майстерство не звичайне, його не можна не слухати раз він заспівав.

Роки, звичайно, поклали трохи примітну вуаль на його голос, де-не-де він узивав туманом, зі'яв, але, загалом ще згучить лискуче, горішній регістр зворушє здивованих слухачів.

Успіх Смірнова—успіх досконального художника. Яку-б заїзжену арію він не співав, той таки Надір, чи затианий герцог з «Ріголето»—співає він ніби малює тонким везерунком.

Здається, руська преса вже нотувала, що зараз основне для Смірнова репертуар. Треба думати, що артист не пройде байдуже мимо цієї справи. Ближче бувши до радянської дійсности, що від неї до сьогодні був далекий, він зрозуміє чого треба його новим слухачам.

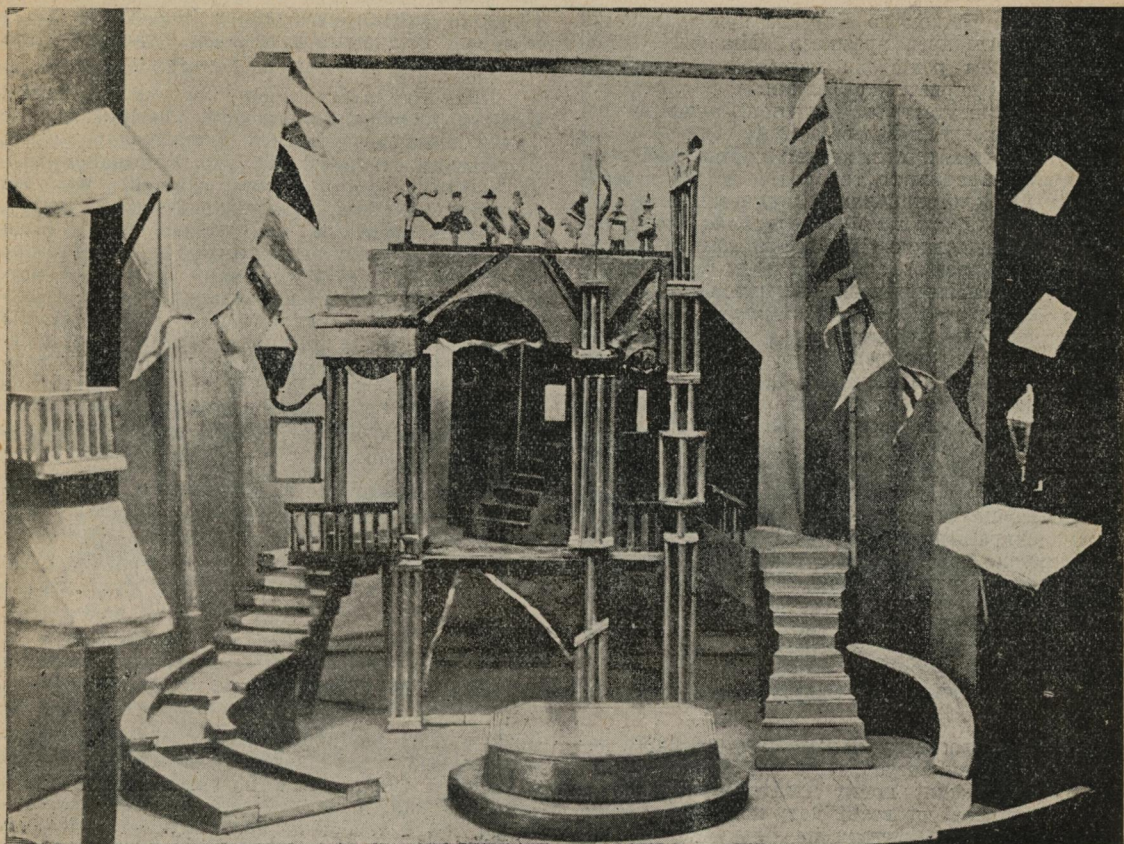
Покликання на вимоги публіки, що лементує про своє бажання чути старі романси й трухляві арії, не переконує нас, бо публіка так лементує тільки по тому, що не знає нової романсової й оперної літератури, Смірнов кілька років був закордоном, безперечно, за ці роки він узнав про многе нам невідоме. Певне, в запасі в артиста знайдуться шедеври, достойні уваги, згодніші за новими вокальними досягненнями слухачевської маси.

Чим скоріше Смірнов познайомить нас з ним, тим більше від цього виграють обидва боки. А сьогодні,—сьогодні й «затианий» репертуар в передачі Смірнова дає велику художню насолоду, бо Смірнов все таки Смірнов. **Ю. Ж.**



Москва

Камерний театр



„Розіта“—Макет Якулова

## Держкіно ім. Комінтерна

### Трипільська трагедія

Чи не найжахливішою й разом з тим чи не найгероїчнішою сторінкою в історії українського Комсомолу є випадок з горожанської війни названий Трипільською трагедією. Мабуть кожен з «страны великой и богатой»—Комсомолі—знає історію Трипільля з гордістю відзначає його й з пошаною згадує загиблих товаришів.

1919 року горожанська війна на Україні досягла найбільшої розмаїтості й сили. Денікін і Петлюра майже з усіх боків оточували червону Україну, а в середині жмут бандитських повстань на чолі з Махном, Григор'євим, Ангелом, Соколовським та инш. Недалеко від Києва, в с. Трипільлі, на ґрунті боротьби куркулів з біднотою за землю й просто з бажання пограбувати, порушувати, стати на перешкоді будуванию нової держави—зорганізовується велика банда на чолі з отаманом Зеленим. Один час Зелений загрожував навіть Києвові. В цей саме час у Києві відбувалася конференція Комсомолу, де одногласно прийняли постанову про вирушення на фронт. Всі хлопці й дівчата молодшого й старшого віку вирушили з рушницями в руках на банду. Перші сутички трапились біля Трипільля. Незабаром бдитам підоспіла допомога і червоні загони розбили.

Всіх їх було дев'яносто,—шість повернулось назад.

Зловлених комсомольців різали, давили, заковували живими в землю й кидали в Дніпро накидаючи зверху гранатами. Більш жахливих, нелюдських тортурів за тодішнього часу не можна було придумати.

Г. Епик, що написав сценарій до цієї картини, дуже добре ознайомився з історією, тому й фільм цей можна вважати майже історичним. На жаль сценарист не зумів справитись з композицією, хоча, власне, про сценарій і важко говорити в постановці. Заслабна архітектура фільму. Немає драматичного наростання, немає патосного, як сподівався б, кінця. Намагання ввести «драму осіб» (Вчителька, Петро), зайвий раз підкреслює небездоганність сценарія. Оскільки немає персонажів—нема й акторів. Навіть Зелений, вчителька, Петро—ролі епізодичні.

Заснято картину в історичних місцевостях. Постановка картини, режисерська робота великої уваги не заслуговують окрім, хіба, цілого ряду технічних трюків. Фотографовано картину дуже але й виручає лише добре зроблений віраж.

Знову мусимо зауважити і надалі зауважуватимемо, що музика в кіно річ не остання, а тому треба як найуважніше ставитись до підбору її для картин.

Мих. Кор.



## До приїзду Миколи Садовського

5 квітня ранком до Харкова прибув відомий український артист-режисер Микола Садовський. Кілька років він перебував закордоном (у Чехії, Підкарпатті та Галичині), де працював в українських театрах. Артистові тепер 69 років, проте почуває він себе дуже добре.

Артист поінформував нашого співробітника про театральне життя тих країн, де він перебував та про свої найближчі перспективи.

Театр Чехії, сказав він, не уявляє з себе чогось дуже видатного. Він власне тільки народжується, бо чехи ще не мають ні оригінальної драматургії, ні своїх видатних акторів та режисерів. Зате театри мають колосальне й удосконалене технічне обладнання. Ставлять переважно перекладний репертуар. Останнього часу зацікавилися і українськими п'єсами. Переклали і поставили нашого «Запорожця за Дунаєм», що пройшов із значним успіхом. Очевидно цю п'єсу введуть в репертуар празької опери. Загалом же чеський театр іде вперед. Не малу роль в цьому відіграють величезні урядові субсидії національним чеським театрам.

Про український театр в Чехії, Підкарпатті та Галичині не доводиться говорити. Стан його жахливий: відсутність коштів, досвідчених ре-

жисерів, утиски (особливо в Польщі) не дають йому як слід розгорнути свою працю й стати на серйозний шлях.

Про себе зараз нічого не можу сказати. Приїхав, звичайно, працювати і певний, що ще зумію щось зробити для українського театру. З сучасним театром на Україні ознайомитись не встиг. Проте можу сказати, що всі симпатії на боці історико-побутового театру. Бо багато років я сам віддав йому. Коли я мислю про побутовий театр, то говорю про чисті його форми, без «Хмар» та іншого мотлоху, де поруч з п'єсами старих авторів ставитимуться твори нових сучасних драматургів. Це не значить, що я відкидаю театри інших напрямків. Навпаки, вони повинні існувати й працювати кожен в своїй галузі. Тоді тільки, не розкидаючись, всі театри матимуть певні досягнення. Головне ж тепер для всіх театрів творити нового актора.

Взагалі, закінчив М. Садовський, для українського театру тепер відкрилися величезні перспективи і широке поле діяльності. Отже залишається тільки працювати з подвійною енергією, а наслідки незабаром з'являться.

## Постановка „Шпани“ в Києві

Проблема розвитку нашого революційного театру є остільки актуальна, а вся робота «Березіля» в шуканні нових театральних шляхів остільки значна, що всяку нову постановку цього театру треба розцінювати не тільки з боку досягнень нової театральної техніки, а й з боку літературного та громадського.

А надто цього потребує нова п'єса В. Ярошенка «Шпана», яка відразу (це очевидно) заняла видатне місце в репертуарі та праці «Березіля».

«Шпана» — сатира з сучасного радянського побуту й до того — побуту міського, безпосередньо-близького до нас.

Від інших п'єс того-ж типу «За двома зайцями», «Пошилися у дурні», «Шпана» **позитивно** відрізняється саме цим своїм наближенням до сучасності, до сьогоднішніх властивостей та погреб нашого побуту та до проблеми його оздоровлення. У цьому, на нашу думку, полягає **насамперед** громадська вартість цієї п'єси, як нового театального надбання.

Цей перший момент — зв'язок п'єси з побутом — є дуже важливий, бо він ставить на шляху революційного театру нову віху, що до певної міри допомагає орієнтуватися в дальшому напрямі. Успіх «Шпани», що виходить не тільки з технічної майстерності її постановки в «Березілі», а й з самої сучасності п'єси, стверджує життєвість того шляху, яким іде революційний театр, та виявляє вимоги маси до цього театру.

**З цього погляду в першу чергу й треба розцінювати «Шпану»** — і як п'єсу, і як театральну постановку.

Як літературний твір «Шпана» має чимало хиб і в сюжеті, і в композиції. У ній зовнішній ефект переважує на тим внутрішнім змістом, який надає кожному явищеві позитивної чи негативної доцільності. Основна тема не досить виразна. Шкутильгають і персонажі. Незрозуміло, наприклад, чому автор на центральному

місці в п'єсі поставив «діячів» з того люмпен-пролетаріату, ролі якого в нашому житті була випадкова, тимчасова й належить уже до вчорашнього дня, а не до сьогоднішнього. Ми думаємо, що й теперішні наші службовці усякого походження дали-б багатющий матеріал для п'єси, соковитіші й характерніші постаті для сатири.

Цим ми, звичайно, не кличемо наш театр назад до побутовщини, але вважаємо, що наближення революційного театру до проблем сучасного побуту, який вже **досить для цього оформився**, і в той шлях, який допоможе цьому театрові вкорінитися в життя та в масу. Адже-ж побутові проблеми в нашому загальному державному й суспільному будівництві сьогодні щільно переплітаються з політичними та економічними проблемами.

У «Шпані» В. Ярошенко вже ближче підійшов до нашого побуту, ніж у своїх попередніх п'єсах, і в цьому його заслуга. Але він і в цій п'єсі ще не зовсім знайшов ту межу, яка не дозволяла-б занадто далеко відходити від життя. Можливо, що ця де-яка віддаленість і призвела до зменшення в п'єсі внутрішнього змісту та до переваги в ній зовнішньої сторони, а звідси й ті додатки, які переобтяжують п'єсу й не завжди мають органічний зв'язок з нею.

Крім того, п'єса остільки пересичена дотепами, жартами й трюками, що місцями занадто вже наближається до циркового, або кінематографічного видовища. І тут у новому театрі, на наш погляд, мусить бути якась межа. Знайти цю межу повинен не сам автор, а й режисер, особливо-ж тоді, коли до п'єси доточуються інтермедії, пародії то-що. Інакше-бо ці латки хоч які вони будуть цікаві та живі, будуть не доповнювати п'єсу, а переобтяжувати її.

Тут ми підходимо до постановки «Шпани».

Постановка ця дійсно є одне з найбільших досягнень «Березіля» з технічного боку. Вито-



ченість кожної постаті, надзвичайна динамічність усієї дії, загальна спасованість акторів, гострі підкреслювання, як наприклад—вивід звіринця—«шпани» (гіршого пловка на «шпану» бути не може)—все це т. Бортник, який ставить цю п'єсу, доводить до високого майстерного рівня.

І все-ж таки вся постановка в цілому втомлює, а поодинокі моменти викликають сумніви: чи не занадто вже того протесту й шаржу, які так насичують п'єсу? Чи потрібний вже отой дубок, в який перетворюються окремі ситуації й моменти. Хіба не більше дошкулите тонка, дотепна (а не лише смішна) сатира? Навіщо такий підкреслений грим і одяг Довгала? Навіщо цілком уже химерне вбрання бухгалтера? Або шарж з термометром?

Далі—чи всі інтермедії й пародії виправдують себе в п'єсі з боку доцільності?

Нам здається, що дубок, хоч і майстерний, не задовольняє вже нашого масового глядача, що цей глядач потребує тоншого й змістовнішого оформлення. В усякому разі на цей бік треба звернути увагу й з'ясувати докладніше, яке місце повинен займати дубок серед тих елементів гротеску, цирку й кіно, що вже остаточно прищепилися нашому конструктивному театрові. Треба знайти саму межу цього конструктивізму. Вона криється в сприйманні глядача.

У постановці «Шпана» режисер іноді не вловлює цієї межі. Правда, його загострення окремих моментів не можна назвати антихудожніми, але вони вкупі з різними прийомами втомлюють і навіть іноді дратують. Не та п'єса справляє гарне враження, яка часом перекоує й захоплює, а та, що захоплює й перекоує цілком. Для цього-ж їй потрібні не тільки досконала форма, а й поглиблений внутрішній зміст. Проте, що-до цього змісту, то це вже більше справа авторова. Такий чутливий сатирик, як ґрошенко, може знайти багато змістовнішого матеріалу в нашому побуті, в якому так драматично зустрілися дві епохи. Але цей побут треба пильно студіювати. Й такому соціально-чутливому театрові, як «Березіль», тоді легше буде дати потрібне оформлення.

Плюси й мінуси, як самої п'єси, так і її постановки, відбилися й на виконанні п'єси. Взагалі треба відмітити в цілому колоритну й сильну гру всіх акторів, особливо в головних ролях—Крушельницького (бухгалтер), Шагайди (замзава), Чистякової (друкарка Ольга Устимовна) та Сердюка (Довгаль), які і в тих несприятливих умовах, які ми зазначили вище, зуміли утриматися від балагану й дати закінчені типи та чітку гру. Проте й тут було не без де-якого надмірного підкреслювання (Довгаль і замзав). Можливо, проте, що ці хибі виходили з хиб п'єси.

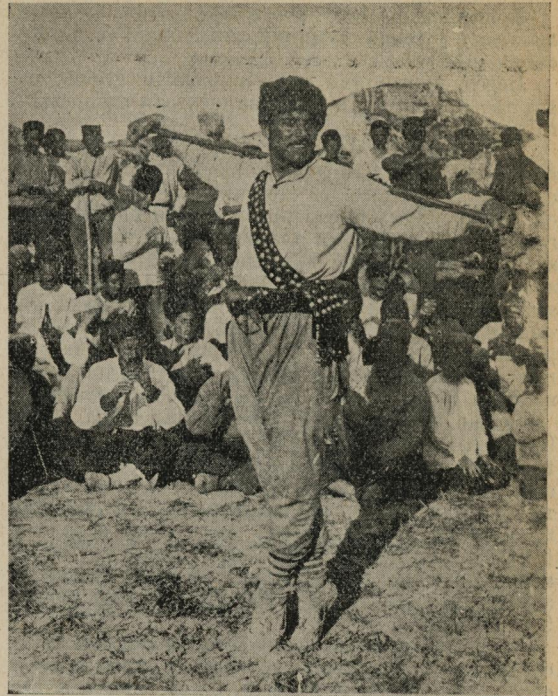
Ми думаємо, що «Шпана» потребує дальшого оброблення, як авторського, так і режисерського. І вона варта того. З усіма своїми хибками й позитивними властивостями ця п'єса попадає в свою мету. Вона б'є не тільки ту дореволюційну російсько-малоросійську інтелігенцію, яка в п'єсі не стоїть на першому місці, а ще дужче б'є широку масу дійсної «шпани».

Громадське значіння «Шпани» є безперечне. Основний загал її—сучасний і життєвий. П'єса ця не творить епохи в театральній справі, але вона потрібна, вчасна й в основному досягає своєї мети.

Вичерп переповнений театр є тому кращий доказ.

**К. Крав—ко.**

## Емір-Заде Хайрі



Від Криму до Казані славний цей самородок—артист своїм чарівним танцем. Про Хайрі місцеві татари говорять з гонором.

Емір-Заде Хайрі був шевцем, шофером і стихійно прийшов до мистецтва, ставши видатним артистом.

Його танок самобутний, без професійних прийомів і хитрощів, а яскравістю та майстерністю виконання він набуває поза національної цінності.

Недавно Хайрі надано титул Народного Артиста Кримської Радянської Республіки, а останній час, його запросили московські кіноорганізації зніматися в східних фільмах. На фото Хайрі в картині «Пісня на камені».

## До повороту режисера О. Загарова

Дирекція Державного Драматичного Театру ім. Заньковецької цими днями одержала від О. Загарова, який нині перебуває в Празі на Чехах телеграму з повідомленням про те, що дозвіл на в'їзд до УСРР він одержав і має на 15 квітня прибути до театру. О. Загаров буде головним режисером держтеатру ім. Заньковецької. Першою постановкою О. Загарова піде п'єса чеського письменника-комуніста Іпсі Волькера «Найвища офіра»; далі п'єса Г. Ростка «Сірано-де-Бержерак»; в перекладі Михайла Жука. Відомий артист Степан Кузнецов—по приїзді О. Загарова знов дасть в театрі Заньковецької кілька гастролів. Першою гастрольною виставою піде певне, «Ревізор» (О. Загаров—Городничий, С. Кузнецов—Хлестаков)—С. Кузнецов вивчає ролі Українською мовою.



## Кілька слів про авторське право

Немає жодної галузі в житті театру, що викликала б стільки сумнівів, як справа з авторським правом.

Перед дирекціями театрів завжди стоїть: за які твори, скільки й кому виписувати авторського гонорару.

В справі кваліфікації творів, належних до охорони через авторське право правники вже сказали своє слово на сторінках юридичної преси. І треба думати, що **права автора одержувати гонорар за виконання театрами його творів уже ніхто не заперечує**. За винятком авторів чужеземців, про яких немає спеціальної угоди поміж урядом СРСР і, відповідними державами та творів погашених давністю,—25 річною для авторів живих і 15 річною (не більше) для спадкоємців, починаючи з дня виходу твору в світ. Лишається нез'ясованим справа з перекладачами.

Згідно з ухвалою РНК УСРР від 8/XII 25 р. (газет. «Вісти» від 17/XII 25 р.), з автором чи його правовим представником з одного боку й споживачем його творів з другого, мусить прийти до згоди про оплату гонорару (ст. 1), при чім, на мою думку, така угода може бути складена й на засадах обоюдної згоди. Коли до згоди між сторонами не прийшли, то автор одержує гонорар за ставками поданими в тій таки ухвалі (ст. 2).

Вважати за не досягнення згоди, доводить ся й ті випадки, коли не було й спроб з боку споживача твором її досягти, бо за основним законом про авторське право (ухвала ЦВК й РНК СРСР від 30/I 25 р., ст. 5) «автор не правний заборонити публічно виконувати випущений ним у світ твір, але має право одержувати за його авторський гонорар».

Що до перекладачів, то, на мою думку, їх ніяк не можна вважати за авторів в справі користання з авторського права. Полишаючи на боці, в данім разі, об'єктивні прикмети автора, я вважаю, що мою думку поділяє Наркомос УСРР,

в своїй інструкції від 5/III 26 р. до ухвали РНК УСРР від 8/II 25 р., де у всіх статтях говориться тільки про автора.

Дирекції театрів трохи не ясні точки в і г ст. 2 закону від 8/XII 25 р., де встановлено гонорар «за драматичні твори перекладні»... Одначе, я гадаю, що й тут закон має на увазі тільки автора, а ставки знижені на тій підставі, що театр чи видавництво несе видатки ще й за переклад. Коли б це було не так, то закон про авторське право не був би витриманий, бо союзному авторові музичного твору треба було б виплачувати гонорар у якій місці нашого Великого Союзу його твір не виконувано, а автор драматичного твору цього привилею був би позбавлений, а виплачувати авторський гонорар і авторові й перекладачеві на однакових засадах значило б визнавати «подвійне авторство», що безперечно суперечить природі творчости.

Зі сказаного можна зробити хибний висновок, що я заперечую право перекладача, одержати плату за свою працю. Звичайно ні. Але перекладач може винагорожуватись тільки на засадах договірного або трудового права і ніколи не авторського.

Тепер останнє, що не менше цікавить театр. Кому виплачувати належні, яко гонорар гроші? Монополію на це право хоче чомусь остаточно закріпити за собою Укр. Т-во Драм. і Композ., а насправду воно (Т-во) може стягати авторський гонорар тільки тоді, **як матиме від автора уповноваження на це**.

В ст.4 згадуваної інструкції Наркомосу УСРР просто сказано: «Збирання авторського гонорару на території УСРР може здійснювати автор особисто, або на підставі існуючих закономірностей, переуступати це право іншим особам, чи дооручати збирання товариству, статут якого затверджено законним порядком». **А. Свідлер.**

Ст. дискусійна. Ред.

## Хроніка

### Харків

#### Гастролі Степанової й Мигая.

У понеділок 19-го і в середу 21-го квітня у театрі державної опери відбудуться 2 гастролі прем'єра моск. акопери С. Мигая і прем'єрші лєнінградської опери Є. Степанової.

#### Єврейський держтеатр.

«Цвей кунілемелех». Прибув художник Рабічев розпочав роботу над оформленням п'єси «Цвей кунілемелех», що піде 20 квітня з нагоди 50-х роковин з дня заснування єврейського театру. Ставить п'єсу режисер Лойтер.

Сезон театр закінчує в середині квітня. Влітку театр намітив виїхати в гастрольну подорож. До кінця сезону пройде нова музкомедія «Трубочист» написана Фефером і Феделем.

#### В театрі ім. Заньковецької

Держтеатр ім. Заньковецької закінчив гастролі в м. Запоріжжі і нині гастролує в м. Зінов'ївську. Гастролі в м. Запоріжжі пройшли блискуче, в Зінов'ївську початок гастролів мав середній матеріальний успіх—(перед єврейськими святами), нині театр має повний зал глядачів. І в м. Запо-

ріжжі і в м. Зінов'ївську працювати було дуже важко через «шкуродерські» умови місцевих театральних хазяїв, ці «акули» деруть по 40% за помешкання театру—і це... з Держдрами.

Заньківчане нетерпляче чекають приїзду режисера О. Загорова, який має 15 квітня розпочати роботу.

В травні м-ці буде переведено переформування театру на-ново. Склад акторів буде значно змінений і доповнений до 35 осіб.

#### Студія театральної критики

Управління академічними театрами в Москві, має незабаром організувати студію театральної критики й репортажу.

Мета студії підготувати театрального критика,—робкора, навчити його орієнтуватися у всіх складних справах театральних постановок, уявити собі характер театального видовиська і відповідно оцінювати їх з точки зору сприймання масовим глядачем.

Управління театрами розпочало переговори з відділом друку ЦК й МК ВКП(б), Будинком друку, Культ-відділом ВЦРПС і МГРПС та театрами всіх напрямків в справі вироблення форм роботи цієї студії.



## Москва

### Український вечір у Москві.

Щоб ознайомити широкі кола руського суспільства з мистецьким і театральним життям України, Колегія НКО РСФРР вирішила під час гастролей «франківців» у Москві улаштувати великий вечір, присвячений Україні. Доповідачами виступлять Наркоми та видатні діячі. Після того відбудеться мішаний концерт-вечір за участю українських і моск. артистів. Концерт відбудеться в помешканні моск. Великого театру.

### Великий Московський оперний театр.

Художня рада театру намітила цей репертуарний план на сезон 1926—27 р.: «Борис Годунов», «Життя за царя» в новім ідеологічнім світлі й за новим текстом. «Золото з Рейну», «Винова Краля», «Закохання в три помаранчі», «Іван-жовнір» і «Пеллеас».

### Грановський і Міхоельс заслужені артисти.

Наркомос РСФРР за згодою ЦК Робмису, нагородив керівника Московського Державного Єврейського театру Грановського та артиста того театру Міхоельса титулом заслужених артистів республіки.

**Студія ім. Вахтангова** прийняла до постановки комедію Жюль Ромена «Партія чесних людей». Цю п'єсу драматург написав торік. Вона — остання з трилогії п'єс про авантюри О. Труадека, в особі якого подано символічне узагальнення сучасного буржуа-міщанина. Під п'єсу на початку наступного сезону в постановці С. Марголіна й І. Толчанова. Сезон студія закінчує 25-го квітня.

**Репертуарний план театру «Сатира».** Наступного сезону театр намітив дати 5 нових постановок: 2 сатиричних комедій (між ними написана Ардовим і Нікуліним «Склока»), один огляд одна оперета і одна вистава нового типу. В ній будуть використані всі приступні театру форми й засоби.

**Художній театр** закінчує зимовий сезон 15 червня. До кінця сезону підуть прем'єри, «Прометей» і «Біла гвардія».

**Всесоюзний з'їзд акторів відкладено.** ЦК спілки «Робмис» постановив відкласти всесоюзний з'їзд акторів на сезон 1926—27 року. З'їзд відбудеться в Москві.

## Ленінград

**Малий оперний театр.** Постановку опери Кшенека «Скок через тінь» намічено дати у наступному сезоні.

**Театр «Комедія».** 13-го квітня в театрі «Комедія» має піти прем'єрою п'єса Сомерсет-Могема «Седі» в перекладі на рос. мову К. Чуковського.

**Великий драмтеатр.** На кінці квітня у Великому драмтеатрі намічено дати останню прем'єру цього сезону — п'єсу Ромена Ролана «Прийде час». П'єсу автор написав під впливом англо-бурської війни. В ній він яскраво змальовує імперіалістичну колоніальну політику.

**«Криве дзеркало».** У «Кривому дзеркалі» готується нова програма, до якої війшли нові гротески й сатири Томського, Туманського, Крижидкого, Гросмана, Воскресенського та інших.

**Вечір, присвячений українському театрові** відбудеться 15-го квітня в музеї ленінградської академічної драми.

## Кіно

**Кіно-фабрика у Києві.** Будувати київську кіно-фабрику розпочнуть в травні. Проект кіно-фабрики розробили інженер Риков та учні київського художнього інституту (старші курси). До роботи на кіно-фабриці запрошено інженера Владіслава.

**«Дівчина з покликанням».** Кіно-колектив «Фотогенія» (в Москві) приступив до постановки кіно-комедії за сценарієм Шпіковського «Дівчина з покликанням». Цими днями колектив закінчив короткометражний комедійний фільм: «Пригоди Мишки-лижника».

**Сучасне кіно на заході.** Між Францією та Німеччиною поволі розпочинається обмін кіно-артистами: Вернер Краус працює в Парижі, «французи» Можухин і Колін знімаються в Берліні, Еміль Янінгс виїхав до Америки. Франц. екран живе тепер такими фільмами, як «Нана», «Саламбо», «Собор Паризької богоматері». П'єр Бенуа закінчив 2 сценарії для Дугласа Фербенкса. Одна з італійських кіно-фабрик готує фільм «Останній оператор» — хроніка з життя царя Миколи Романова. Ставить картину режисер Демі, ролі виконують виключно італійці.

**«Німецькі кіно-актори».** Видавництво «Академія» випустило книгу «Німецькі кіно-актори», у якій — 120 портретів і характеристик найвидатніших артистів німецького екрану.

**«Кіно-біблія».** В Парижі з благословення архієпископа розпочато роботу над фільмами «божественного» змісту. Сюди ввійдуть: «Старий завіт», «Свята Тереза» й «Дитинство Ісуса». Консультантом в справах догми моралі й літургії на фабриці працює піп — теолог. В Діжоні ж, навпаки, мало дбають про божественність і мораль, — все скеровано на збільшення церковних прибутків. Папа римський Пій XI дозволив Діжону демонструвати в церкві кіно-картини всякого змісту за вибором духовних осіб, але, щоб вівтар під час демонстрації був закритий.

### Нові п'єси

— **«Підземна Галичина».** Вийшла з друку нова драма Ірчана під назвою «Підземна Галичина».

— **Гнат Хоткевич** накладом видавництва «Рух» випустив п'єсу «Слово о полку Ігореве» на 7 картин.

— **Д. Коваленко** написала п'єсу «Ксантипа» на 3 дії.

— **Анатолій Каменський** закінчив сучасну трагікомедію «Бешкетництво» («Озорство»). Її прийнято до постановки берлінськими й пражськими театрами. В Москві п'єсу ставитиме студія ім. Вахтангова.

— **Н. Нікандров** (Москва) закінчив п'єсу «Чортово колесо».

### Жалібні дати

**Умер художник Вахромєєв.** У Ленінграді умер видатний художник А. Вахромєєв, професор художньої Академії в Москві. А. Вахромєєв перший, що почав малювати картини на революційні сюжети.

**Смерть режисера Н. Арбатова.** В Ленінграді умер відомий руський режисер Н. Арбатов.

Відповід. редактор **М. Христовий**  
Редколегія **Т. Т. Христовий, Ліфшиц, М. Любченко**



# Програми театрів Державопера

## Долина

Музична драма на 3 дії, муз. Д'Альбера.

Поміщик Себастьяно Загуменний; Марта його полюбовниця Литвиненко-Вольгемут; Педро, пастух Мосін; Надро, пастух Колодуб; Плітуха Слав'янська, Борисова, Мартинович; Нурі, дівчинка 10 рок. Ліскова; Томазо, 90-літн. дід Шаповалів; Моручію, мирошник Поторжинський.

Дія відбувається в північ. Іспанії.

Постановка режисера Московського Великого та Ленінградського Маріїнського Академічн. театр. й. М. Лапицького.

Диригує Засл. арт. Л. П. Штейнберг.

Режисер Е. Й. Юнгвальд-Хількевич. Веде виставу пом. реж. Н. Чемізов.

## Севільський цирюльник

Опера на 3 дії.

Лікар Бартоло Шаповалів; його вихованка Розіна Ніксар; граф Альмавіра Кученко; Фігаро, голяр Любченко; Дон-Базіліо вчитель музики Циньов; Фіорелло, слуга Альмавіри Дубінченко; Берта, прислужниця Пушкарьова; 1-й слуга Дитковський; 2-й слуга Манько; офіцер Тоцький.

Постановка режисера й. М. Лапицького. Сценічне оформлення й костюми по макетах худож. О. Хвостова. Диригує О. М. Брон. Хореографія М. Моїсєєва. Хормейстер П. Толстяків. Рухомі декорації власних майстерень за доглядом машиніста І. М. Калачова. Режисер Е. Юнгвальд-Хількевич.

## Паяци

На 2 дії Леонковалло.

Недда (Коломбіна) ярмарочна актриса дружина Закревська; Каніо (паяц), директор трупи Мосін; Тоніо (Тадео) комедіант Загуменний; Пеппе (Арлекін) Колодуб; Сильвіо (селянин) Павловський; І і II селяни Дашковський, Мартиненко.

Постановка В. Манзія. Диригує О. Брон. Хореографічні частини в постановці К. Сальникові.

## Казка про царя Салтана

опера на 4 дії з прологом, муз. Римського-Корсакова, переклад Павла Тичини.

Салтан Шаповал, Сердюков; Царица Милитраса—менша сестра Литвиненко-Вольгемут, Гужова; Ткачиха, середня сестра Мартинович; Повариха, старша сестра Лєскова, Степова; Сват'я баба Бабариха Борисова, Стуканівська; Царевич Гвидон Кученко, Мамін-Нікольський; Царевна Лебедь Слав'янська, Іскра; Старий Дід Гайдамака; Гонец Любченко; 1-й Скоморох Поторжинський; 2-й Скоморох Зубко; 3-й Скоморох Тоцький; 1-й, 2-й и 3-й корабельщики Колобух, Мартиненко і Циньов; Д'яки: Манько, Дубиненко, Мартиненко, Яр.

Постановка В. Манзія. Оформлення худ. О. Хвостова. Диригує засл. артист Л. Штейнберг.

## Фауст

Фауст: старий Колодуб, молодий Мамін; Мефістофель Поторжинський; Маргарита Закревська; Зібель Пурдек; Вагнер Мартиненко; Марта Ліскова.

Постановка Юнгвальд-Хількевич. Диригент Брон.

## Аїда

Опера на 4 дії і 7 картин, музика Верді.

Цар Єгіпта Тоцький; Амнеріс Хоріна; Аїда, рабиня Ефіопська царевна Литвиненко-Вольгемут; Радамес Мосін; Рамфіс Поторжинський; Амонасро Загуменний; Гонец Колодуб.

Дія відбувається в Мемфісі за часів могутності Фараона.

Диригує Засл. арт. Л. П. Штейнберг. Режисер В. Д. Бобров. Хормейстер Толстяков.

Кино им. К. МАРКСА

(б. Боммер)

НОВИНКА АМЕРИКИ

с 13-го по 18-ое

апреля

# Последняя тревога

в картине много интересных приключений, грандиозные разрушения, пожар Ньюорского небоскреба.

В ПЕРВЫЕ  
В ХАРЬКОВЕ



## Князь Ігор

Муз. Бородіна.

Ігор, князь Сіверський Загуменний; Ярославна його жінка Літвиненко; Володимир, їх син Мамін; Володимир, кн. Галицький Сердюків; мамка Первакова; Кончак, хан Половецький Поторжинський; Кончаківна, його дочка Борисова; Овлур—Половчанин Пурдек; Скула Ткаченко; Брошка Брайнін; Половецька дівчина Слав'янська.

Дирижув. О. М. Брон. Режисер В. Д. Бобров. Постановка половецьких танків балетм. Баланоті.

## Театр Держдрами

Гастролі Моск. Драмтеатру (б. Корш)

### Я д

П'єса в 3-х д. і 6 карт. А. Луначарського.

Татьяна Сидоровна засл. арт. М. Блюменталь-Тамарина; агент держав Полуда засл. арт. Н. Рыбников; Рима В. Попова; Нарком Шурупов В. Топорков; Ремендорф А. Кторов; Фералонт Кристофоров Н. Коновалов; Полковник Евстигнеев П. Леонтьев; Бор-Бор А. Хохлов; Валерий В. Крюгер; Батов С. Межинский; Актриса Е. Леонарди; Иван Карпыч С. Лидин; Князь Чавчавадзе М. Холодов; Мохов Э. Каминка; Малинин А. Ракитин.

Режиссер В. Вильнер; Декорации И. Федотова.

### Чан-Гай-Танг

Мелодрама в 5 д., Лабунга.

Гай-Танг В. Попова; Ю-Пей Н. Бершадская; Г-жа Чан Е. Леонарди; Провивальная бабка засл. арт. М. Блюменталь-Тамарина; Чу-чу В. Топорков; Чан-Линг П. Леонтьев; Принц Пао А. Кторов; Тонг В. Владиславский; Чао Н. Коновалов; Мандарин Ма А. Хохлов; Поэт М. Холодов; Кули А. Ракитин; Э. Каминка; Яу Н. Кошкина; Ау Т. Хорват; Юу М. Дементьева.

Режиссер В. Вильнер. Художник Бор. Эрдман. Музыка Р. Глиер. Танцы К. Голейзовского.

### Торговцы славой

Ком. в 5 д., Паньоль и Нивуа.

Берлюро засл. арт. Н. Радин; Башле В. Топорков; М-ме Башле Е. Леонарди; Майор Бланкар А. Хохлов; Ришебои С. Лидин; Львовиль В. Владиславский; Грандель С. Межинский; Анри В. Крюгер; А. Ракитин; Жермен Н. Бершадская; Ивонна В. Слободинская; Секретарь М. Холодов.

Режиссер Н. Радин. Декорации Г. Кигель.

### Васильковые дурачества

Ком. в 5 д. П. Сухотина.

Карпиха засл. арт. М. Блюменталь-Тамарина; Кышшева засл. арт. А. Токарева; Имп. Николай I засл. арт. Н. Радин; Лизета Кышшева Е. Шатрова; директор имп. театра Гелеонов П. Леонтьев; Министр. финан. Вронченко В. Владиславский; Граф Орлов А. Хохлов; Граф Уваров С. Межинский; Былинкин Н. Коновалов.

Режиссер Н. Радин. Художник Евг. Соколов. Танцы Н. Рябцева.

### Когда заговорит сердце

Ком. в 3-х д., Франсуа де-Круассе.

Мадам Флори засл. арт. М. Блюменталь-Тамарина; Левальте засл. арт. В. Блюменталь-Тамарин; Элен В. Попова; Маркиз де-Шарвиль В. Владиславский; Маркиза Е. Леонарди; Узе А. Хохлов; Парено Н. Коновалов; Фалуаз П. Леонтьев; Буржо С. Межинский; Софтер Э. Каминка; Виктор Дроссе А. Ракитин; д'Эркелин Н. Кошкина; Боби В. Дементьева.

Режиссер В. Вильнер.

## Музкомедія

### Жемчуга Клеопатры

Муз. комедия в 3 действиях. Муз. О. Штрауса. Русский текст Д. Джусто и А. Густавсона.

Клеопатра—царица Египта Светланава; Марк Антоний—римский триумфар Бенский; Принц Белафонис Робертов; Викториа Сильвий—римский офицер Орлов, Райский; Помпилий—министр при дворе Клеопатры Ушаков, Ровный; Придворные дамы Клеопатры: Шармиана Болдырева, Черновская; Ира Вадимова; Кофра—начальник страды Клеопатры Брянский; Военный министр Гончаров; Министр полиции Микос; Министр просвещения Санин; Филадельфос—придворный редактор Ростовцев; Придворный ювелир Маренич; Танцовщицы из лавильона «Развлечение»: Лионетта Вальбе; Лозирис Фатеева; Пампинея Понтелеева; Пенелопа Баумгертен; Амиерила Зиновьева; Корица Борисова; Центурнион из Греции—Марка Антония Фатеев.

Придворные, сторожа, рабы, солдаты, торговцы и др.

Место действия—Александрия. Время—Древний Египет.

Во 2-м действии Большой балет «Египетские ночи», муз. Аренского в исп. прима-балерины Марии Нижинской, Ив. Бойко и балета.

Постановка Дм. Джусто. Дирижер Н. Спиридонов. Танцы Ив. Бойко. Декорации, костюмы и бу- тафория по эскизам худ. Н. Соболя.

Спектакль ведет М. Владимиров.

### Веселая вдова

Барон Зета, посол Понтоведро в Париже Ушаков; Валентина, его жена Мрозович; Граф Данило Данилович, секретарь посольства Райский; Ганна Главари Наровская; Камил де Росильон Брянский; Виконт де Каскада Санин; Рауль де С. Брюш Шадрин; Богданович, консул Микос; Сильвиана, его жена Любова; Кромов, советник посольства Ростовцев; Ольга, его жена Вадимова; Приттич, военный агент Маренич; Прасковья, его жена Горева; Негош, 2-й секретарь посольства Бенский; Слуха Либаков.

Дирижер Н. Спиридонов. Режиссер А. Борисов. Танцы в постановке Ив. Бойко. Прима-балерина Марина Нижинская.

### Фаворитка его высочества

Муз. комед. в 3 д. Жильбера. Авторизованный пер Л. Л. Пальмского

Принц Кипрский Шадрин; Эгенольф, его ад- ютант Орлов, Райский; Рита Тамара, танцовщица Наровская, Светланава; Аксель Фаринелли, ее импрессарио Бенский, Джусто; Мисс Мэри Бандер- феллер Вадимова, Польди Шпицмюллер, порт- ниха Черновская; Эстрагель, начальник тайной полиции Ровный; Рене Санин; Адмирал Эдвард Гончаров, Маренич; Полковник Димиакос Микос; Поручик Строговский Брянский; Офицеры: Фатеев, Маренич, Гончаров, Санин, Боголюбов; константи- н-камердинер Ростовцев; Филипп, лакей Либаков; Бланш, камеристка Горева.

Действие происходит на Ривьере.

Во втором акте танец «Чембо» муз. С. Тарта- ковского и танец «Миссисипи» муз. Ред в поста- н. Вигилева исп. балет.

Постановка Дм. Джусто.

Дирижер Н. Спиридонов; декорации худ. А. Ворон- цова; оркестр мандолинистов под упр. Крамаренко. Монт. режиссер А. Борисов, спектакль ведет М. Владимиров.



## Голландочка

Муз. ком. в 3-х действ. муз. Кульмана, текст Травского.

Принцеса Ютта Старостина; Елли, придворная дама Болдырева; Салина, фрейлин Обергофмейстер. Любова; Эберус, гофмаршал Шадрин; Стоп, обергофмейстер Ушанов; Князь Адалберт, дядя Ютты Фатеев; Поль Родерих, наследный принц Узингена Вадим Орлов; Доктор Уго фон Штерсель, уполн. посол Узингена Робертов; Министры Узингена: Опель Лобаков; Зейденбах Микос; Тракенрод Санин; члены морского яхт-клуба: Барон Зибор Гончаров; Мелов Брянский; Ветерлинг Маренич; Клосс, хоз. гостиницы Ростовцев.

Дирижер Н. А. Гольдман. Танцы в постановке балетмейстера Ив. Бойко.

## Державний єврейський театр Шабсе-Цви

(Трагедія обманутого народу)

в 4-х актах.

Монтаж текста Э. Лойтера (по Жулавскому, Шо-лош-Ашу и друг.).

Шабсе-Цви Кантор, Заславский—Фай; Сарра Синельникова, Эймишева; Натан, (пророк Шабсе-Цви) Вин. И., Нугер; Шмуэль (придворный писарь Шабсе-Цви) Фейгин, Парчев; Махомед IV (султан) Стрижевский, Мерензон; Хаким-паша (врач султана, еврей ренегат) Сонц., Динар; Мурти-Вана Израэль, Бердичевский; Галева (царедворец султана и казначей Шабсе-Цви) Мерензон, Нугер; Гасан-ага (начальник страны) Динар, Дордим; Ноэмия (старший прибывшей группы польских евреев) Заславский-Фай, Хасин; «Ученые» Нугер и Парчев; Талмудист Слонимский, Сокол; Амстердамский еврей Абрамович; Испанский еврей Хасин; 1-й молодой Сокол, Гордон; 2-й молодой Кулик; 1-я женщина Гольберг, Рубинштейн; 2-я женщина Сегаловская, Шейнкер; Старый еврей Виноградский Д.; Польский нищий Гольман; 1-й гонец Рубинштейн; 2-ой гонец Коралли; 3-й гонец Левинштейн; Янычары: Фордим и Гольман.

В танце (2 акт): Бодия, Вин, Гольберг, Кулик, Сегаловская, Рубинштейн, Эймишева.

Композиция спектакля В. С. Смышляева.

## Держтеатр для дітей

### Тимошева рудня

П'єса Макарева на 3 д. 11 епізодів.

Бандити: Батько Хрящ Глікман; Манушко Вентд; Егорка Флотський Горенко; Кирпач Муратів; Тиміш Михайлівська; Параска, сусіда Тимофієва; Палажка Полуян; Алейка Расс; Анюта Скуратова; Денисів, контр-революціонер Коврін; головний інженер Рошкін; Штейгер Соколов; Опришкін—контрорщик Милотченко; Григорович—шахтар, забойщ. Яншин-Логинів; Молодий—шахтар Довгий; Сашка Гусак Волинська; Васяка Лом Іванів; Хрікун Коган; Гапка, служниця Герасимова; Старший шахтар Горенко; Марійка Каплун; робітниця: 1-ша Тимофієва, 2-га Полуян, 3-я Терська; Блоха Костюк; Сломка Вольф; хлопчики откатчики: Іванько Сахарова, Дмитро Ратинська-Бурштейн, Яшко Блюм-Терська; Голова Рткому Муратів; Командор загону Костюк.

Шахтарі, забойщики, откатчики, бандити, народ.

Постановка режисера І. Юхименка. Оформлення худ. Цапка. Музика Б. Яновського. Танки Вігільова.

### Гра в спартака

п'єса Побідимського на 3 дії.

Діти піонери: Лео Каплун, Блюм; Марійка Вольф, Скуратова; Сільва Скуратова, Вольф; Мако Блюм, Головська; Василько Расс; Юрко Терська; Зяда Волинська; Моріц Дурштейн; Марко Лаутані—циган Муратов; Пешко—безпризорний Михайловська; Жандармеско Глікман, Яншин; Куркулеско Рошин; Кукона Герасимова; діти Куркулеско: Тодось Ратинська; Пульхериця Сахарова; Маврокакія Полуян і Тимофієва, Дуринджеу Соколов, Карпо Горенко, Капітан Костакі Вентд.

Постановка режисера Юхименка. Художнє оформлення Хвостова. Музика Яновського.

Режиссери: В. Смышляев и Эфраим Лойтер. Музика Александра Крейна. Художник И. Раби-чев. Танцы Е. Вульф. Дирижер С. Штейнберг. Лаборанты: А. Кантор и Д. Стрижевский.

Ведущие: Израэль и Мерензон. Машинист сены Сысоев. Зав. костюмерной Милиц. Свет Алексеев. Парикмахер Зелонжа. Бутафор Янковский.

ПРОДОВЖУЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА

НА ІЛЮСТРОВАННИЙ ЖУРНАЛ

## „НОВЕ МИСТЕЦТВО“

Журнал містить статті в справах театру й мистецтва взагалі.

:: :: :: :: Рецензії. Інформації в мистецьких справах. :: :: :: ::

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ на рік . . . . . 9 карб.

„ пів року . . . . 4—50 коп.

„ 3 міс. . . . . 2—40 „

„ 1 міс. . . . . 80 „