

# МАСКИ



№ 1912-13<sup>5</sup>

*УКЗ, 3а 9123.*

Г.Т.Б. *21/12-24*

# МАСКИ

Ежемесячник искусства  
театра.

1912—1913 г.

№ 5.

## СОДЕРЖАНИЕ:

М. Волошинъ.—Театръ и сновидѣніе. Э. Коммисаржевскій.—По поводу замысла, исполненія и постановки. М. Бончъ-Томашевскій.—Театръ пародіи и гримасы. Евгеній Гунсть.—Римскій-Корсаковъ о Р. Вагнерѣ. С. Глаголь.—Искусство ли театръ? М. Попелло-Давыдовъ.—Современное искусство танца. А. Чумановъ.—Замѣтки о зрителѣ. М. Бончъ-Томашевскій.—На праздникъ искусства театра. I. Кордесъ.—Памяти Отто Брама. За рубежомъ. Театральная и музыкальная лѣтопись.

942569

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ  
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова  
Отдел хранения фондов

№ 1 журнала „МАСКИ“ разошелся весь.

ОТД. ИСКУССТВА И  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ  
ПРОДУКЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТЕАТРАЛЬНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
при АК. МАЛОМ ТЕАТРЕ

Приобретено  
из собраний  
С. Д. Заскального

# ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЬ,

ПОСВЯЩЕННЫЙ ИСКУССТВУ ТЕАТРА

# „МАСКИ“

издаваемый при ближайшем участии: Леонида Андреева, М. Бонча-Томашевского, Ал. Н. Вознесенского, Сергея Глаголя, Ев. Гунста, Ф. Комиссаржевского, Вас. Сахновского и В. О. Шмидтъ.

## ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

- 1) Статьи по общим вопросам театра, сценической литературы, музыки, критики и жизни сцены.
- 2) Статьи по вопросам театральной техники, декоративного искусства, искусства пения и танца.
- 3) Статьи о выдающихся явлениях текущей жизни театра в России и за границей.
- 4) Обзор сценической литературы—русской и иностранной.
- 5) Театральная летопись.
- 6) Фельетонъ. (Веселый козленокъ).
- 7) Провинция.
- 8) Иллюстрации и портреты.

Инвентарь III.

П. И. — № 5/29.

Въ журналъ принимаютъ участіе: Леонидъ Андреевъ, К. Арабакинъ, Ю. Айхенвальдъ, А. Араповъ, Арескій, Александръ Бенуа, М. Бонча-Томашевскій, А. Волынский, Ал. Н. Вознесенскій, А. Гидони, Джонсонъ, А. Дохманъ, Сергій Глаголь, Ев. Гунстъ, Н. Евреиновъ, В. Ермиловъ, А. Койранскій, Н. Карабановъ, Ф. Комиссаржевскій, Г. Кордеса, Е. Ленина, М. Ликардопуло, А. Локтинъ, В. Мейерхольдъ, Е. Панны, Н. А. Поповъ, М. М. Попелло-Давыдовъ, Максъ Рейнгардтъ, Н. Рерихъ, Вас. Сахновскій, А. Ф. Струве, Л. А. Сулержицкій, гр. А. Н. Толстой, Е. Чириковъ, В. О. Шмидтъ и др.

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА:** восемь книгъ въ годъ съ дост. и перес.—4 р. 50 к., на первые 3 №№ 1912 г.—1 р. 50 к. съ дост. и перес. Отд. №№ 50 к. (до 1-го Января) и 75 к. послѣ 1-го Января. За границу вдвое.

Объявленія: 60 коп. строка непарели передъ текстомъ и 40 коп. позади текста.

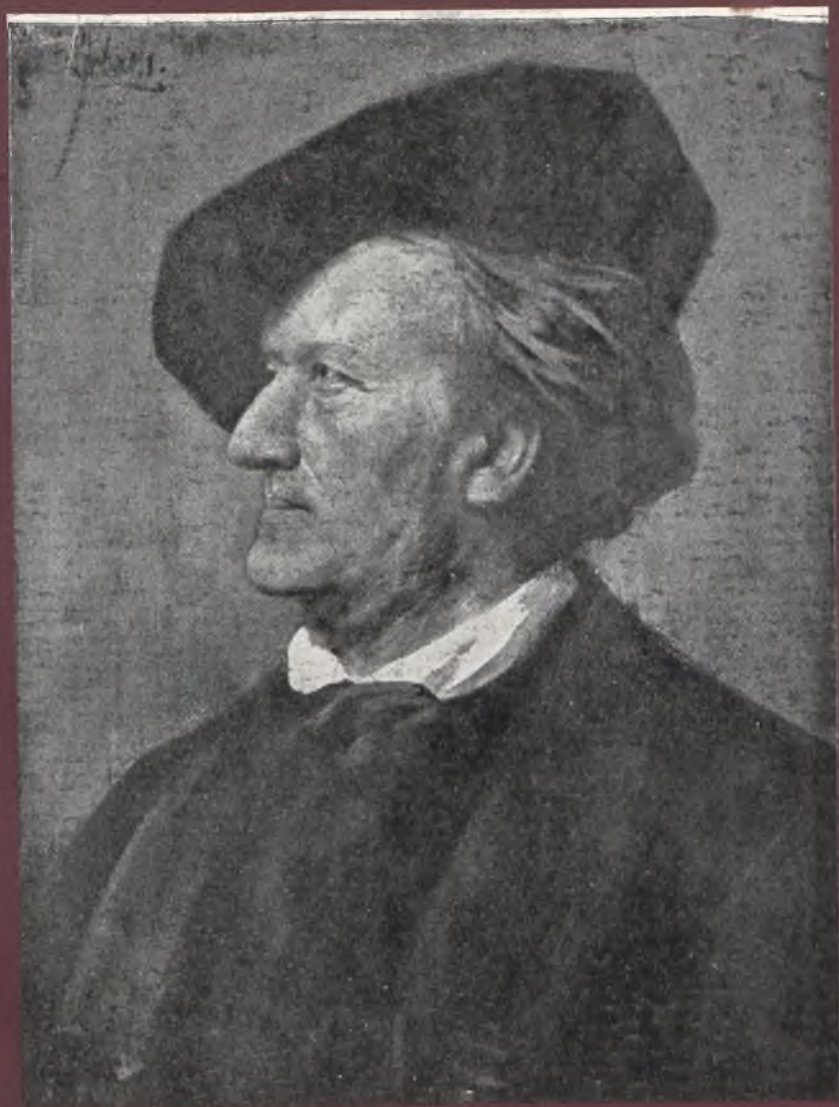
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Москва, Бол. Молчановка, 18 и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Телефонъ 245-75.

Редакторъ-издатель Ал. Н. ВОЗНЕСЕНСКІЙ.

**РИХ. ВАГНЕРЪ.**  
**Портретъ ФР. ЛЕНБАХА.**



---

# МАКСИМИЛАНЪ ВОЛОШИНЪ. ТЕАТРЪ И СНО- ВИДѢНІЕ.

## I.

Когда въ „Происхожденіи Трагедіи“ мы читаемъ, то театръ — это аполиническое сновидѣніе, наброшенное, какъ покровъ, на міръ Діонисійскаго безумія, мы воспринимаемъ эти прекрасные образы, какъ истину, но истину отвлеченную и отъ насъ безконечно далекую. Мы относимъ ее ко временамъ Эсхила и Софокла, но вовсе не соединяемъ съ реальностями современнаго театра и не стараемся освѣтить этими образами нашу ежедневную дѣйствительность.

Между тѣмъ, каждая идея, каждое отвлеченное положеніе, какіе бы отдаленные моменты въ развитіи нашего духа они ни объясняли, становятся для насъ живыми и дѣйствительными лишь тогда, когда мы находимъ для нихъ мѣсто внутри насъ самихъ и они начинаютъ проникать всю обыденность, насъ окружающую.

Наше „Я“ — свитокъ. Наше тѣло — лѣтопись міра. Оно есть точный отпечатокъ всей нашей эволюціи во вселенной. Искрой сознанія освѣщены только самыя послѣднія строки этого гигантскаго свитка. Если бы мы могли развернуть его, то въ извилинахъ нашего мозга раскрылась бы вся человѣческая исторія, если бы мы смогли пройти сознаніемъ по всѣмъ развѣтвленіямъ нашей нервной системы, то мы бы узнали изнутри исторію царства позвоночныхъ, въ кровеносной системѣ угадали бы волны, теченія, приливы и отливы древняго океана — праотца жизни, въ строеніи костнаго нашего остова намъ открылась бы вся геологическая исторія земного шара, а еще глубже въ плодотворящихъ и оплодотворяемыхъ клѣточкахъ мы

---

открыли бы круженія солида и пляски вселенныхъ. И, надо сказать, что всѣ факты виѣшняго опыта и изслѣдованія становятся для насъ творческими и живыми лишь тогда, когда мы, хотя бы смутно, нащупаемъ ихъ мѣсто въ этой лѣтописи внутренняго „Я“.

Поэтическое уподобленіе становится прекраснымъ (т.-е. изъ метафоры превращается въ символъ) только тогда, когда оно приближается къ научной истинѣ. А научная истина бываетъ убѣдительна только въ томъ случаѣ, если она доведена въ своемъ обобщеніи до высоты поэтическаго символа.

Вотъ примѣръ. Одно изъ древнихъ, но неизсякшихъ и неутомленныхъ поэтическихъ уподобленій сравниваетъ сердце съ океаномъ и любитъ говорить о приливахъ и отливахъ любви. Научная теорія Рене Кентона, исходя отъ изслѣдованій о температурѣ крови и морскихъ глубинъ, процентнаго содержанія соли въ крови и въ морской водѣ, устанавливаетъ, что океанъ былъ первой жизненной средой, въ которой развивались организмы, а что кровь, текущая въ жилахъ живыхъ существъ есть тотъ океанъ, въ которомъ они возникали, и который пронесли внутри себя вмѣстѣ съ его средней температурой и химическимъ составомъ. Научное изслѣдованіе и поэтическое уподобленіе сливаются въ одномъ символѣ. Объективно установленный фактъ мы нащупываемъ въ глубинѣ свитка нашего „Я“.

Наше дневное сознаніе—только малая искра, мерцающая надъ вселенными мрака.

Но при вопросѣ о сновидѣніи намъ вовсе не необходимо спускаться въ самыя глубины мрака. Сновидѣнія приходятъ вовсе не изъ глубинъ мрака. Они въ точномъ смыслѣ составляютъ его кайму, они живутъ на той чертѣ, которой день отдѣляется отъ тьмы. Искра нашего дневнаго сознанія была подготовлена, и рождена великимъ океаномъ ночнаго сознанія.

Съ этимъ океаномъ мы не расстаемся. Мы носимъ его въ себѣ, мы ежедневно возвращаемся въ него, какъ въ материнское чрево и, погружаясь въ глубокой сонъ безъ видѣній, проникаемся его токами, отдаемся силѣ его теченій и обновляемся въ его глубинѣ, причащаясь въ эти моменты довременному сну камней, минераловъ, водъ, растеній.

Сновидѣнія возникаютъ лишь на границѣ этого темнаго и виѣобразнаго міра. Ихъ можно сравнить съ предразсвѣтными сумерками сквозь которые свѣтитъ заря близкаго дня. Образы, въ нихъ возникающіе смутны, расплывчаты и громадны. Нельзя опредѣлить что они: тѣневые ли отсвѣты

---

великой ночи съ ея сознанію невѣдомою жизнью или призрачные свѣты и отблески дневной, солнечной дѣйствительности. Міръ внѣшней реальности брезжитъ сквозь эти обманные многоликіе сумерки, которые сочетаютъ въ себѣ свойства сознанія со свойствами подсознательной ночи.

Гавелокъ Элизъ въ книгѣ „Міръ сновидѣній“ говоритъ: „Засыпая мы возвращаемся въ наше темное и древнее обиталище, въ жилище тѣней, не освѣщенное ни однимъ лучомъ, непосредственно упавшимъ изъ внѣшняго міра изъ, пробужденнаго сознанія. Насъ уноситъ по его заламъ внѣ всякаго личнаго и сознательнаго воленья. Мы скитаемся по шаткимъ и пыльнымъ лѣстницамъ; насъ чаруютъ странные звуки и запахи, поднимающіеся изъ таинственныхъ закоулковъ. Мы проходимъ мимо призраковъ, ускользящихъ отъ нашего сознанія. И лишь въ тотъ моментъ, когда мы снова возвращаемся къ дневному міру, лишь на одно мгновенье лучъ солнца просачивается въ темное жилище, прежде чѣмъ двери успѣютъ закрыться за нами. Быстрымъ взглядомъ мы успѣваемъ охватить тѣ комнаты, по которымъ мы блуждали и у насъ остаются лишь отрывочныя воспоминанія о жизни, которую мы тамъ вели—но вскорѣ все растворяется и стирается дневнымъ свѣтомъ, и если нѣсколько часовъ спустя мы захотимъ припомнить снова тѣ странныя сцены, которыхъ мы были свидѣтелями, то случается обычно, что отъ ночныхъ видѣній осталось только нѣсколько туманныхъ обрывковъ, соединить которые мы больше не въ состояніи“.

Ночная природа сна подчеркивается еще тѣмъ, что мы никогда, не видимъ во снѣ солнца, какъ утверждаетъ психологъ Анри Дирксъ. Сновидѣнія развертываются въ мірѣ темномъ и при свѣтѣ иного сознанія, различнаго отъ нашего, по законамъ иной логики.

Это состояніе, знакомое каждому въ моменты засыпанія и въ моменты возвращенія изъ сна,—въ извѣстную эпоху, при самомъ началѣ всемірной исторіи было нормальнымъ состояніемъ всего человѣчества. Міръ дѣйствительности, брезжившій передъ глазами человѣка, осознавался въ сказкахъ и мифахъ. Сказки и мифы были въ точномъ смыслѣ сновидѣніемъ пробуждавшагося человѣчества. Утвержденія Лукреція, что боги впервые явились людямъ въ формахъ соннаго видѣнія, относятся именно къ этому состоянію человѣческой души.

Нидше называетъ человѣка обезьяной, которая сошла съ ума; несомнѣнно, что въ то время, когда въ тускломъ сознаніи древняго звѣря стали выявляться образы боговъ и титаническія олицетворенія силъ природы—это было безуміемъ. Звѣрь сошелъ съ ума. Наша научная мысль по отно-



---

шенію къ древнему звѣриному сознанію есть именно то систематическое безуміе, о которомъ упоминается въ Гамлетѣ.

Безуміе челоѡко-звѣря отличалось буйствомъ и пароксизмами изступленія. Древнее звѣрство, потревоженное въ душѣ челоѡка, выражалось убійствами и челоѡческими жертвоприношеніями.

Древне-эллинскій міръ захватываетъ одинъ край челоѡчества, еще не вышедшаго изъ этой стадіи развитія. Сумасшедшую обезьяну лѣчили музыкой и виномъ. Ей помогали окончательнo сойти съ ума.

Въ мистеріяхъ Діониса кровь претворялась въ вино, какъ позже въ таинствахъ Христа вино обратно было превращено въ кровь въ ознаменованіе новой ступени божественнаго безумія.

Сочетаніе вина и музыки въ Діонисическихъ оргіяхъ порождало танецъ. Оргіи были очистительными обрядами, во время, которыхъ неистовое возбужденіе звѣря, требовавшее убійства и крови, выявлялось, посредствомъ музыкальнаго ритма, въ пляску.

Между кровавымъ безуміемъ звѣря въ челоѡкѣ и міромъ сновидѣній существуютъ какія-то тайныя связи. Тацитъ свидѣтельствуетъ о томъ, что Неронъ въ первый разъ въ жизни увидалъ сонъ послѣ убійства Агриппины. Только матереубійство смогло растворить „роговыя ворота“ сновидѣнія въ его тяжелой животной душѣ.

Съ другой стороны такая же связь существуетъ между стихійными судорогами народовъ и танцемъ. Безысходные ужасы Тысячнаго года находятъ себѣ предохранительный клапанъ въ повальныхъ пляскахъ, охватывавшихъ цѣлыя города и области, а кровожадные изступленія террора разрѣшаются въ безуміи танцевъ Термидора.

И сновидѣніе и танецъ представляются явленіями, если не равносильными, то психологически возникающими въ предѣлахъ одной и той же душевной области.

Чтобы опредѣлить предѣлы и смыслъ этой области, надо обратиться къ воспоминаніямъ личной нашей жизни. Въ періодъ дѣтства мы переживаемъ все историческое развитіе челоѡчества. Наши дѣтскія игры во всемъ ихъ многообразіи повторяютъ основныя душевныя состоянія Діонисическаго момента исторіи.

Мы видимъ тѣ же кровожадные инстинкты: игры въ войну, въ разбойниковъ, въ охоту, въ убійства. Тоже изступленіе души, ищущее себѣ разрѣшеніе въ усиленномъ физическомъ движеніи, которое, будучи пронизано ритмомъ, становится пляской. Та же способность мгновеннаго пре-

---

творенія реальностей жизни въ формы сновидѣнія. Тотъ же брежущій разсвѣтъ между ночью и днемъ души.

Между творчествомъ дѣтскихъ игръ и тѣмъ состояніемъ духа, въ которомъ человѣчество создавало сказки и мифы,—нѣтъ никакой разницы. Игра—это одна изъ формъ сновидѣнія, не больше. Это сновидѣніе съ открытыми глазами. Танецъ—дѣйственное, мускульное выраженіе его.

Въ игрѣ творческій ночной океанъ широкими струями вливается въ узкую и скупую область дневного сознанія.

Тотъ, кто сохраняетъ среди реальностей дневной обыденной жизни неизсякающую способность ихъ преображенія въ таинствахъ игры, кто непрестанно оплодотворяетъ жизнь токами ночного, вселенски-творческаго сознанія, тотъ, кто длитъ свой дѣтскій періодъ игръ—тотъ становится художникомъ, преобразителемъ жизни.

Анализируя дѣтскія игры, мы найдемъ три различныхъ типа:

I. Типъ игры дѣйственной, буйной, выражающейся въ движеніяхъ,—соотвѣтствующей оргическому состоянію Діонисійскихъ таинствъ. Опыяненіе воли.

II. Типъ спокойнаго созерцанія проходящихъ картинъ. Сновидѣніе въ тѣснѣйшемъ смыслѣ. Греза съ открытыми глазами, какъ при чтеніи захватывающаго романа. Опыяненіе чувствъ.

III. Типъ творческаго преображенія міра. Характеръ этихъ игръ очень точно переданъ въ книгѣ Кеннетъ Греемъ „Золотой Возрастъ“ и разсказахъ Аделаиды Герцкыкъ „То, чего не было“. У человѣка взрослого этотъ типъ игры становится поэтическимъ творчествомъ. Это опыяненіе сознанія.

Обратимся теперь къ театру.

Первое, что поражаетъ при знакомствѣ съ театральной техникой, это то, что логика реальной дѣйствительности и логика театра не совпадаютъ.

Обычный реальный предметъ, перенесенный на сцену, тамъ перестаетъ быть правдоподобнымъ и убѣдительнымъ; между тѣмъ, какъ театральные знаки, совершенно условные и примитивные становятся сквозь призму театра и убѣдительными и правдоподобными.

Марсель Швобъ, разсказывая о репетиціяхъ „Апабеллы и Джіованни“ Вебстера, ставившейся въ его переводѣ, передаетъ слѣдующій любопытный случай. Въ одной изъ самыхъ патетическихъ сценъ этой жестокой трагедіи, герой выходитъ на сцену, неся на концѣ меча сердце своей возлюбленной, только что имъ убитой. Желая придать этой сценѣ больше реализма, режиссеръ попробовалъ на генеральной репетиціи нацѣпить на

---

мечъ настоящее, анатомическое сердце, только что зарѣзаннаго барана. Этотъ комочекъ сняго мяса не произвелъ никакого впечатлѣнія на зрителей. Онъ былъ не понятенъ—не реаленъ. Когда же на спектакль, герой выбѣжалъ на сцену, неся на мечѣ, большое сердце, вырѣзанное изъ красной фланели въ формѣ червоннаго туза, то зрители затрепетали отъ ужаса.

Почему настоящее сердце, перенесенное на сцену не реально, а сердце, вырѣзанное изъ красной фланели въ формѣ червоннаго туза, даетъ весь трепеть реальности?

Очевидно потому, что театръ имѣетъ дѣло не съ реальностями вещей, а только съ ихъ знаками. „Все преходящее—только знакъ“,

Въ японскомъ классическомъ театрѣ, когда героиня пронзаетъ себѣ грудь—она при этомъ выпускаетъ изъ руки развертывающуюся алую ленту. Это кровь. Такой же знакъ, какъ фланелевое сердце. Для чистой театральной эмоціи—этого вполне достаточно. Ясно, что здѣсь скрытъ точный законъ. Реальны только знаки вещей, а виѣшнія формы ихъ не имѣютъ въ этомъ мірѣ значенія. Всякія превращенія виѣшнихъ формъ, ни въ театрѣ, ни въ сновидѣніи не вызываютъ удивленія.

Это сразу освѣщаетъ смыслъ театральныхъ декорацій. Они должны быть не изображеніями, а знаками дѣйствительности.

Можно предположить поэтому, что тенденція къ упрощенію декорацій въ принципѣ, какъ будто, имѣетъ смыслъ. Однако фактически это не такъ. Тѣ упрощенныя декораціи, которыя намъ приходилось видѣть за послѣдніе годы, вовсе не вызывали въ насъ особенно сильной и чистой иллюзіи. Они были любопытны, красивы, но развлекали глазъ своею непривычною. Убѣдительности въ нихъ не было.

Между тѣмъ изъ самыхъ обыкновенныхъ театральныхъ декорацій зритель безсознательно отбираетъ тѣ элементы, которые ему необходимы.

Мнѣ вспоминается такой примѣръ театральной иллюзіи. Одна пьеса Жана Лоррена, шедшая въ театрѣ „Grand Guignol“, и сдѣланная мастерски въ духѣ этого театра, начиналась такъ:

Поздній часъ ночи. Отдѣльный кабинетъ большого ресторана. Двое молодыхъ людей расплачиваются по счету и уходятъ. Въ то время, какъ одинъ, лицомъ къ зрителю, говоритъ съ лакеемъ, второй стоитъ спиной и разглядываетъ себя въ зеркало. Лицо этого юноши замѣчательно, и вокругъ этого лица сплетаются всѣ дальнѣйшіе ужасы пьесы. Передавая впоследствии содержаніе пьесы, я рассказывалъ о мастерскомъ, приѣмѣ кото-

---

рымъ это лицо впервые было показано зрителю, отраженнымъ въ зеркалѣ. Это отраженіе сразу дѣлало его особеннымъ и сосредоточивало на немъ вниманіе. Но здѣсь я поймалъ себя, внезапно сообразивъ, что зеркало висящее въ глубинѣ сцены прямо противъ зрителей могло быть только нарисованнымъ, и отразить лица ни въ коемъ случаѣ не могло.

Аналогичный случай передавалъ мнѣ О. О. Комиссаржевскій. Во время постановки „Фауста“ возникъ вопросъ: какъ изобразить пуделя. Настоящій пудель, приглашенный для этой цѣли вель себя прекрасно и дѣлалъ по проволкѣ тѣ круги, которые было нужно. Но при его появленіи въ публикѣ неизбѣжно срывался смѣхъ: живой пудель былъ нарушеніемъ сценическихъ реальностей. Онъ вносилъ логику другого міра. Онъ былъ неубѣдителенъ. Тогда пудель былъ устраненъ совершенно. Фаустъ обращался со своими словами къ пустому, темному пространству. Послѣ перваго представленія одинъ изъ зрителей говорилъ, что особенно жуткими показались ему прыжки пуделя въ темнотѣ.

Декораціи на сценѣ совершенно аналогичны игрушкамъ въ дѣтской. Игрушки мертвы, пока ребенокъ не начиналъ играть въ нихъ.

Существуютъ игрушки очень удобныя для игры, а въ другія играть совершенно невозможно. Нельзя играть въ игрушки сложныя и механическія—каждый ребенокъ это знаетъ и инстинктивно спѣшитъ ихъ сломать то разложить на основные элементы, способные къ преображенію въ таинствахъ игры. Нельзя играть въ игрушки слишкомъ дорогія, роскошныя и натуральныя. Для игры „матрешка“ всегда удобнѣе, чѣмъ парижская кукла въ человѣческой ростъ. Нельзя играть въ игрушки, являющіяся произведеніями искусства. (Хотя, конечно, и произведеніе искусства можетъ быть превращено въ игрушку, но при этомъ оно лишается всего ореола искусства, и становится просто кускомъ камня, фарфора, дерева).

У дѣтскихъ игрушекъ есть своя генеалогія: онѣ происходятъ по прямой линіи отъ тѣхъ первобытныхъ фетишей, которые вырѣзывалъ и которымъ поклонялся древній человѣкъ. Игрушки—современники того самого періода человѣческой исторіи, который въ своихъ играхъ переживаютъ дѣти.—Матрешки, паяцы, медвѣди, деревянные лошадки—это древнѣйшія боги человѣчества. Поэтому между ними и дѣтской душой существуетъ живая и реальная связь. Искусство не можетъ подмѣнить ее. Оно строитъ изъ признаковъ и свойствъ, а игра имѣетъ дѣло только съ сущностями. Міръ можетъ быть созданъ только изъ „ничего“ (но: „Въ твоёмъ ничто, надѣюсь все найти я“).

---

Упрощенныя декораціи „Карамазовыхъ“ и „Идіота“, креговскія ширмы въ „Гамлетѣ“—это тоже самое, что стилизованныя новѣйшія нѣмецкія игрушки или игрушки Бартрама, по отношенію къ настоящему „Мужику и Медвѣдю“. Въ нихъ нѣтъ тайной связи съ глубочайшими областями воспоминаній. Они возможны. Но въ нихъ нѣтъ необходимости.

Важно совсѣмъ не то, какъ зрители будутъ глядѣть на декораціи, а насколько актеры будутъ имъ вѣрить, насколько они дѣйствительно, какъ дѣти будутъ играть въ нихъ. Только одна игра дѣлаетъ декораціи убѣдительными. Для зрителя оживутъ и станутъ видимыми лишь тѣ предметы, которые войдутъ въ кругъ игры. Остальное и лишнее не будетъ мѣшать. Дѣти знаютъ, что играть въ той комнатѣ, гдѣ много наставлено вещей очень весело, хотя и не всѣ вещи входятъ въ кругъ игры. При сложно реальныхъ постановкахъ Художественнаго театра зритель отбираетъ изъ предлагаемаго ему обилія, то немногое, что ему нужно для иллюзіи. И онъ удовлетворенъ. Между тѣмъ логически—осмысленныя упрощенія всегда мѣшаютъ, какъ нѣмецкая стилизація игрушекъ. Принципъ упрощенія вѣренъ по существу. Но примѣненіе его не можетъ быть достигнуто логическимъ путемъ. Оно возможно только долгимъ опытнымъ исканіямъ при помощи интуиціи актера и способности къ воспріятію зрителя.

Законы сценической иллюзіи надо искать въ логикѣ дѣтскихъ игръ.

Я остановился на декораціяхъ, какъ на простѣйшемъ изъ элементовъ сцены. Законы сновидѣнія или игры, которыми управляется театръ, здѣсь выявлены болѣе наглядно.

Театръ въ цѣломъ представляетъ явленіе несравненно болѣе сложное, такъ какъ создается изъ трехъ порядковъ сновидѣній взаимно сочетающихся: изъ творческаго преображенія міра въ душѣ драматурга, изъ діонисической игры актера, и пассивнаго сновидѣнія зрителя.

Сновидѣніе зрителя является моментомъ, рѣшающимъ судьбу театра, такъ какъ отъ его воспринимающихъ и преображающихъ способностей зависитъ объединеніе всѣхъ элементовъ, образующихъ театръ.

Въ этихъ трехъ элементахъ мы узнали тѣ три вида игры (или сновидѣнія), о которыхъ мы говорили раньше.

Поэтъ преображаетъ дѣйствительность міра въ своемъ творческомъ свѣѣ. Къ нему больше всего относятся слова Ницше объ Аполлиническомъ сновидѣніи. Въ міровой творческой ночи онъ творитъ сіяющія амфилады

---

сновь, развертываетъ стройныя архитектуры дѣйствія и находитъ то перспективное единство, изъ котораго лучатся всѣ, во внѣшнемъ мірѣ разрозненныя, явленія жизни.

Зритель ближе всѣхъ стоитъ къ психологiи простаго физиологическаго сна. Онъ спитъ съ открытыми глазами. Его дѣло въ театрѣ—не противиться возникновенiю видѣній въ душѣ. Онъ долженъ умѣть внимательно спать, талантливо видѣть сны.

Наконецъ актеръ, переживаетъ тотъ типъ сновидѣнiя, который ближе всего стоитъ къ Діонисійской Оргiйности или къ дѣтскимъ играмъ въ войну и въ разбойники. Чѣмъ искреннѣе актеръ играетъ въ пьесу, играетъ въ то дѣйствующее лицо, которое онъ изображаетъ, тѣмъ убѣдительнѣе будетъ пассивное сновидѣнiе зрителя.

„Мысли и чувства“ говоритъ поэтъ Кольриджъ, „заключаютъ въ самихъ себѣ силу, независящую отъ акта сужденiя или пониманiя, посредствомъ которыхъ мы утверждаемъ или отрицаемъ существованiе реальностей имъ соотвѣтствующихъ. Таково обычное состоянiе души въ сновидѣнiи. Присоедините сюда добровольный отказъ воли отъ одной изъ своихъ функций, и вы получите вѣрную теорiю театральной иллюзи“.

Наше дневное—логическое сознанiе, постепенно высвобождается изъ ночного, интуитивнаго, соннаго сознанiя. Последнее господствуетъ въ насъ не только во время нашего сна, но и во время бодрствованiя, когда мы дѣйствуемъ подъ влиянiемъ желанiй, страстей и чувствъ.

Театръ, какъ историческiй пережитокъ того перiода исторiи когда дневное сознанiе выдѣлялось изъ соннаго въ Діониссовыхъ оргiяхъ, и какъ та реторта, въ которой и теперь ежеминутно совершается преображенiе текущихъ реальностей жизни, является органомъ соннаго сознанiя въ его чистомъ видѣ.

Поэтому законы театра, тождественны съ законами сновидѣнiя.

Максимилiанъ Волошинъ.

---

## О Коммисаржевскій. По поводу „замысла“ исполненія и постановки.

### 1.

Пишетъ ли художникъ картину, дѣлаетъ ли, сочиняетъ ли музыкальное, поэтическое или прозаическое произведеніе, все это онъ дѣлаетъ ради того, чтобы выразить волнующія его чувства и идеи. Эти чувства и идеи подсказываютъ ему и форму, въ которой онъ ихъ выражаетъ. И эти чувства и идеи одухотворяютъ эту форму, и только благодаря имъ его произведеніе называется произведеніемъ искусства.

Такимъ образомъ художественное произведеніе является символомъ внутренняго содержанія художника, создавшаго это произведеніе.

Само собою понятно, что, такъ какъ содержаніе произведенія можетъ быть выражено только посредствомъ формы, то чѣмъ совершеннѣе форма и техника художника, тѣмъ полнѣе и ярче выражается ею содержаніе художника, и каждый художникъ находитъ ту технику и форму, которая соотвѣтствуетъ его индивидуальности, его внутреннему содержанію.

Поэтъ, музыкантъ, живописецъ, скульпторъ самъ находитъ эту форму. Актеру же въ наше время она предлагается готовой, въ видѣ написаннаго для сцены произведенія, которое есть не что иное, какъ форма, найденная и избранная драматургомъ для выраженія его; драматурга, внутренняго содержанія.

Какимъ же образомъ актеръ можетъ выразить въ чужой формѣ свое личное, ему одному присущее внутреннее содержаніе, разъ форма является выраженіемъ этого содержанія. Не будетъ ли эта форма всегда чуждой актеру? Не является ли актеръ въ такомъ случаѣ только имитаторомъ автора, его чувствъ и мыслей?

---

Когда актеръ былъ импровизаторомъ, онъ былъ свободнымъ, если не принимать во вниманіе его всегдашней зависимости отъ другихъ актеровъ, съ которыми онъ игралъ, и отъ канвы, сюжета, на основаніи котораго онъ дѣйствовалъ. Въ настоящее же время актеръ, играющій то, что написано авторомъ, если онъ не имитаторъ, потому что есть актеры и имитаторы, но не о нихъ рѣчь,—по свойственной каждому человѣку особенности, воспринимать только то, что близко его собственному внутреннему міру, что не чуждо его индивидуальности, по-моему—долженъ брать отъ автора только то, что способенъ чувствовать и мыслить, что можетъ раствориться въ его личности и что дастъ возможность выразиться этой личности, что отвѣчаетъ внутреннимъ запросамъ актера.

Взятое отъ автора и преображенное своими чувствами и мыслями актеръ передаетъ зрителю-слушателю.

Такимъ образомъ роль, сыгранная актеромъ-художникомъ, для котораго актерское искусство должно являться средствомъ выразить свою одухотворенность, это не только пересказанныя человѣкомъ въ костюмѣ написанныя авторомъ слова, но вдохновенная и субъективная транскрипція автора. Авторъ это канва, на которой актеръ вышиваетъ узоръ своихъ чувствъ и мыслей, своей фантазіи.

Я не хочу этимъ сказать, что актеръ всякую пьесу и роль долженъ приспособлять къ себѣ. Это будетъ искаженіемъ автора. Онъ долженъ не только подбирать пьесу, на основаніи тѣхъ чувствъ и мыслей, которыя живутъ въ немъ и ищутъ себѣ выраженія, но его духовныя способности должны быть настолько развиты, чтобы пьеса могла открывать въ немъ все новые тайники его души, рождать въ немъ новыя мысли, вызывать новыя переживанія и потребность ихъ выраженія въ формѣ, данной авторомъ, которую онъ въ зависимости отъ этихъ переживаній преобразуетъ,—какъ преобразуетъ всякую музыкальную пьесу ея исполнитель,—но не искажаетъ. Если же пьеса не вызываетъ въ актерѣ никакихъ переживаній или только очень блѣдныя, то и незачѣмъ этому актеру играть ее.

Чѣмъ болѣе глубоко и разнообразно духовное содержаніе написаннаго авторомъ драматическаго произведенія, чѣмъ шире каждый характеръ въ немъ, тѣмъ менѣе авторъ связываетъ творчество актера, тѣмъ увлекательнѣе для актера такое произведеніе, тѣмъ, по-моему, оно сценичнѣе, и жизнь этого произведенія на сценахъ долговѣчнѣе. Такія драматическія произведенія принято называть великими. Каждая душа, каждый умъ, если въ ней и въ немъ есть родственное тѣмъ духовнымъ элементамъ, которые жи-



---

вугь въ этихъ произведеніяхъ,—можетъ или найти въ нихъ отвѣтъ на свои запросы, или же эти произведенія могутъ пробудить таившіяся въ актерѣ чувства и мысли и побудить его къ сценическому творчеству, подь которымъ мы должны понимать передачу зрительному залу чувствъ и мыслей актера. Эти чувства и мысли актера только одни даютъ жизнь написанному для сцены произведенію. Безъ нихъ оно—литература въ лицахъ, а не театръ; рабская, неодухотворенная и неосмысленная имитация автора, а не игра, потому что не въ притворствѣ—истинное искусство.

*La pièce n'est qu'un prétexte*,—говоритъ Муннэ-Сюдли. И это не парадоксъ. Пьеса всегда лишь предлогъ для выраженія внутренняго содержанія актера.

Въ этомъ насъ убѣждаетъ то, что всѣ тѣ сценическіе Эдипы или Гамлеты, которые волновали и волнуютъ насъ, зрителей, не похожи другъ на друга. И врядь ли Шекспиръ видѣлъ такого датскаго принца, какимъ былъ Кайнцъ или такого, совершенно на Кайнца непохожаго, какимъ былъ Качаловъ. И Моисси—не тотъ Эдипъ, котораго написалъ за 400 съ лишнимъ лѣтъ до рожденія Христа Софокль, не тотъ Эдипъ и Сальвики—сынъ, не тѣ Эдипы—всѣ Эдипы, которыхъ видѣла сцена до нашего времени со времени перваго представленія Софокловой трагедіи. И всѣ эти Эдипы были другъ на друга непохожи, а тѣ которые походили на кого-либо изъ своихъ предшественниковъ, были блѣднѣе другихъ, потому что лишь мѣстами выражали свою одухотворенность, а въ остальномъ подражали этимъ своимъ предшественникамъ; или же были совсѣмъ блѣдны, если подражали имъ во всемъ.

Исполняя въ наше время, скажемъ, Шекспира, какъ художника 20-го вѣка, живущіе идеями нашего вѣка, или, если мы прозорливы, то и предчувствуя идеи будущаго, мы не можемъ воспринимать его такъ, какъ воспринималъ его заурядный человекъ 17-го вѣка, мы можемъ воспринимать изъ его произведеній наиболѣе сильно то, что близко умамъ и душамъ нашего поколѣнія, и какъ мы мыслимъ и чувствуемъ автора, такъ мы должны и выражать его.

Если же Шекспиръ не является для какого-нибудь актера поводомъ выразить волнующія этого актера чувства и мысли, или, если Шекспиръ не пробуждаетъ въ актерѣ таившихся въ немъ его личныхъ чувствъ и мыслей, то и незачѣмъ этому актеру, играть Шекспира. Разные „источники“ могутъ лишь подсказать актеру, какъ „зажить“ имъ. Историческіе и критическіе матеріалы должны лишь служить помощью актеру. Эти матеріалы помогутъ ему найти форму, стиль выраженія его чувствъ и мыслей

---

могутъ способствовать развитію ихъ, но нельзя играть точно на основаніи анализа того или иного критика, того или иного историческаго памятника, если сущности этого анализа или памятника не чувствуешь.

Всякое исполненіе точно съ точки зрѣнія того, какъ бы желалъ авторъ, или тотъ или другой литературный комментаторъ автора, или предшествующій исполнитель, всякое исполненіе основанное на традиціи не болѣе, какъ сухой комментарий къ автору.

Къ сожалѣнію, такое традиціонное исполненіе мы сплошь да рядомъ видимъ на нашихъ сценахъ, оно оберегается и считается истиннымъ, и когда я попробовалъ отнестись иначе къ Островскому <sup>1)</sup>, вскрыть ту мистическую сущность, которую я чувствую въ нѣкоторыхъ, на мой взглядъ, самыхъ яркихъ его драмахъ, показать кошмарность быта и захваченныхъ этимъ бытомъ людей, то мнѣ закричали: „Это нарушеніе всѣхъ традицій! Такъ Александръ Николаевичъ не ставилъ!“ Но на это можно отвѣтить, что и Софоклъ такъ не ставилъ Эдипа, какъ поставилъ его Рейнхардтъ, и Гёте не поставилъ бы Фауста такъ, какъ поставилъ его я, не поставилъ бы его и такъ, какъ поставилъ Фуксъ, и Тургеневъ не думалъ о такомъ внутреннемъ освѣщеніи „Мѣсяца въ деревнѣ“, какое далъ этой комедіи Московскій Художественный театръ. Это навѣрно.

Великія сценическія произведенія потому и велики, что каждое новое театральное поколѣніе находитъ возможнымъ выразить въ нихъ себя, а когда эта возможность исчезнетъ, тогда эти произведенія перестанутъ быть великими и умрутъ, станутъ наивными и устарѣвшими.

Театральная форма нѣкоторыхъ сценическихъ произведеніи умираетъ, форма созданная, благодаря техническимъ условіямъ театровъ тѣхъ эпохъ, въ которыя эти произведенія писались, но ихъ внутреннее содержаніе продолжаетъ жить. Возьмемъ, на примѣръ, греческую трагедію или до-шекспировскій театръ — «Аннабему» Форда. И задача современнаго актера найти для живущихъ въ нихъ и до сихъ поръ способныхъ волновать чувствъ и мыслей новыя формы, соотвѣтствующія тому, какъ воспринялъ эти чувства и мысли актеръ и какъ преобразилъ ихъ себѣ.

Настоящій актеръ, актеръ-художникъ, играетъ роль лишь ради передачи зрителю своей индивидуальной одухотворенности.

И такое индивидуальное отношеніе актера къ исполняемой роли я и называю замысломъ исполненія.

---

<sup>1)</sup> „Не было ни гроша да вдругъ алтынъ“ на сценѣ театра К. Незлобина въ Москвѣ. Поставлена въ сентябрѣ 1910 г.

Но такъ такъ сценическое представленіе состоитъ не только изъ одной роли, а изъ ряда ролей, связанныхъ общимъ психологическимъ движеніемъ, внутреннее содержаніе одной роли зависитъ отъ внутренняго содержанія другой, и всѣ роли объединены общимъ рисункомъ, и роль это только часть цѣлаго сценическаго дѣйствія, то ясно, что замыслу исполнителя роли А. долженъ отвѣчать замыселъ исполнителя роли В, С, D и т. д., и замыслы исполнителей этихъ ролей должны быть объединены, на основаніи законовъ гармоніи, какимъ-то общимъ замысломъ.

Лицомъ, объединяющимъ всѣхъ исполнителей въ одно гармоническое духовное цѣлое, является режиссеръ.

Главная его задача создать гармонію переживаній всѣхъ дѣйствующихъ на сценѣ, чтобы внутреннее содержаніе роли одного актера дополняло внутреннее содержаніе роли другого и одно отвѣчало другому, чтобы всѣ актеры дѣйствовали на зрителя гармоничнымъ аккордомъ переживаній.

Режиссеръ, объединяя всѣхъ актеровъ, долженъ найти тотъ замыселъ, которымъ онъ всѣхъ объединяетъ. Такимъ объединяющимъ все замысломъ будетъ;—или замыселъ исполненія самаго даровитаго актера изъ среды играющихъ пьесу, и тогда вокругъ него объединяются всѣ участники сценическаго дѣйства, имъ они должны „зажить“, имъ долженъ „зажить“ и режиссеръ и имъ увлечь всѣхъ остальныхъ актеровъ, а также и декоратора и музыканта <sup>1)</sup>.

Схематически этотъ способъ объединенія.

Можно изобразить такъ: 2)

авторъ



актеръ (создатель замысла).



Режиссеръ.



Всѣ остальные участники сценическаго дѣйства (актеры, декораторъ, музыкантъ). Въ конечномъ результатѣ работы актеромъ, создавшимъ замыселъ, съ помощью режиссера должны слиться всѣ остальные

<sup>1)</sup> Упомянувъ музыканта, я говорю только о драмѣ.

<sup>2)</sup> По методу, предложенномъ В. Э. Мейерхольдомъ.

---

участники представлѣнія, и зритель увидитъ автора черезъ гармоническій ансамбль, всѣхъ участниковъ сценическаго дѣйства, въ которомъ скроется режиссеръ.

Другой способъ объединенія это, когда создателемъ объединяющаго все замысла является не актеръ, а режиссеръ; тогда онъ тѣми чувствами и мыслями, которыя вызвалъ въ немъ авторъ или для которыхъ онъ нашель выраженіе въ данномъ произведеніи автора, долженъ увлечь всѣхъ участниковъ представлѣнія и заставить ихъ „зажить“ этими чувствами и мыслями. При такомъ способѣ объединенія ясна необходимость того, чтобы замыселъ режиссера былъ самымъ яркимъ изъ всѣхъ, имѣющихся у всѣхъ участниковъ замысловъ исполненія, чтобы они могли дѣйствительно увлечься имъ и пережить его, а не механически подчиняться ему. Тогда актеръ, декораторъ и музыкантъ, вдохновленные режиссеромъ опять же сольются въ гармоническое цѣлое, въ которомъ опять же исчезнетъ режиссеръ, и передъ зрителемъ авторъ точно также предстанетъ черезъ ансамбль внутреннихъ содержаній актеровъ, слитыхъ въ гармонію съ внутреннимъ содержаніемъ декоратора и музыканта:

Зритель —  $\left\{ \begin{array}{l} \text{декораторъ} \\ \text{актеръ} \\ \text{музыкантъ} \end{array} \right\}$  — авторъ.

Мнѣ приходилось участвовать въ постановкахъ, сдѣланныхъ и на основаніи перваго и втораго способа. Приходилось участвовать и въ такихъ, когда создателемъ объединяющаго все замысла являлся декораторъ, какъ это было, напримѣръ, при постановкѣ мною трагедіи Грильпарцера „Праматерь“ въ театрѣ Коммисаржевской. Тамъ создателемъ общаго замысла былъ декораторъ А. Н. Бенуа, и ему я подчинялъ все сценическое дѣйство.

Однимъ словомъ, создателемъ объединяющаго замысла долженъ являться всегда тотъ, чей замыселъ ярче, увлекательнѣе и неожиданнѣе. И во всякомъ случаѣ въ конечномъ результатѣ, когда созданъ внутренний ансамбль, режиссеръ долженъ раствориться и исчезнуть въ немъ.

При томъ, другомъ или третьемъ способѣ созданія объединяющаго замысла режиссеръ всегда является объединителемъ.

Въ наше время главной задачей режиссера<sup>1)</sup> считается установленіе „переходовъ“ и такъ называемаго общаго тона, т.-е. того чтобы актеры отвѣчали другъ другу внѣшнѣе музыкально „въ тонъ“, хотя на самомъ дѣлѣ это совсѣмъ не такъ важно. Важно для режиссера и для цѣльности

---

1) Говорю опять о драмѣ.

---

спектакля установить гармонию переживаний, важно вызвать в актерах переживания и способность передавать друг другу не только слова, но и свои чувства и мысли, способность, воспринимать чувства и мысли партнера, заражать друг друга своими переживаниями, внутренне слушать и понимать друг друга, иначе говоря „сопереживать“. Режиссеръ долженъ открыть внутреннюю жизнь героевъ драматурга въ тайникахъ словъ, между строкъ и между словъ. Онъ долженъ вызвать эту внутреннюю жизнь въ паузахъ, молчаніи, движеніи лица и тѣла, звукахъ и интонаціяхъ голоса.

Въ наше время эта задача или неизвѣстна режиссерамъ или неразрѣшима, потому что на сценахъ принято „играть“ слова, а не выражать то, что подъ словами, т.-е. чувства. Когда смотришь спектакль, то сплошь да рядомъ удивляешься,—неужели они думаютъ, что слово—все? Вѣдь слово, взятое отдѣльно отъ чувствъ, создавшаго его, какъ бы это слово не тонировать,—бездушный комментарий чувства. Попробуйте, скажите человеку, не понимающему русскаго языка: „я умираю“, какъ бы не тонировали, повышая и понижая голосъ, модулируя имъ, какія ударенія не дѣлайте, какъ не растягивайте гласныя,—онъ только засмѣется или пожметъ плечами, а переживите чувство смерти, и выразите его, и онъ заплачетъ. Прежде чѣмъ выучить слово, или фразу, необходимо найти то чувство и мысль, которыя вызвали ихъ, пережить состояніе, требующее сказать ихъ, а потомъ уже учить и говорить. И чѣмъ тоньше чувство, тѣмъ бѣднѣе слово само по себѣ для выраженія этого чувства и тѣмъ сильнѣе должно быть переживаніе. Какъ у каждаго актера въ отдѣльности должно переживаніе вызывать слово, такъ и всѣ отвѣты одного актера на слова или движенія другого должны быть основаны на принципѣ „сопереживанія“. Слушая слова нашего собесѣдника мы можемъ — 1) или: ощущать и воспринимать тѣ переживанія, которыя вызвали его слова; и тогда мы „сопереживаемъ“ съ нимъ, мы духовно общаемся, отвѣчаемъ ему не только словами, но и переживаниями; 2) или же: мы слушаемъ его слова, отвѣчаемъ на эти слова подходящими словами, ведемъ діалогъ, но его переживаній не воспринимаемъ, а живемъ своими особыми чувствами и мыслями; и тогда мы внутренне разобщены съ нимъ. И для актеровъ прежде чѣмъ начать изощряться въ „живости“ и такъ называемой по сценѣ „жизненности“ діалога, необходимо установить, помимо извѣстнаго ряда своихъ личныхъ переживаній и ихъ измѣненій, извѣстную послѣдовательность въ моментахъ „общеній“ и „разобщеній“. Только такая работа даетъ въ результатѣ сценическую естественность. Въ жизни всѣ глубокія общенія людей между собою основаны главнымъ образомъ не на передачѣ словъ

другъ другу, а на передачѣ чувствъ, на воспріятіи или непріятіи этихъ чувствъ, на общеніи во внутреннемъ діалогѣ, текущемъ подъ діалогомъ словеснымъ. Часто люди говорятъ объ одномъ, а передаютъ другъ другу ощущенія совершенно не соотвѣтствующія словамъ. Мы можемъ говорить о погодѣ, о самыхъ обыденныхъ вещахъ, а въ это же время думать и переживать горе или радость или предчувствовать, однимъ словомъ жить тѣмъ, что совсѣмъ не относится къ нашимъ словамъ. И тотъ третій, кто слушаетъ нашъ разговоръ о погодѣ, можетъ почувствовать то, чѣмъ мы „живемъ, и тогда наступитъ между нами духовное общеніе. И мы можемъ“ продолжать о погодѣ, а жить будемъ иной, не соотвѣтствующей словомъ жизнью. Часто бываетъ и такъ, что въ жизни люди молчатъ, но тѣмъ не менѣе заражаютъ другъ друга своими переживаниями. И въ этихъ переживаніяхъ, живущихъ подъ словами, иногда соотвѣтствующихъ имъ, а иногда нѣтъ, главнымъ образомъ и открывается духовная жизнь человѣка, выраженіемъ которой является художественное творчество. И безъ нихъ нѣтъ театра; онъ превращается въ говорильню, въ арену для притворства и ломанья, во что и превратилось большинство современныхъ театровъ, лишенныхъ способности исполнять произведенія основанныя на тонкихъ переживаніяхъ. Мы знаемъ, что не очень любимы на сценахъ всѣ пьесы Чехова, трудность исполненія которыхъ въ томъ, что его герои повидимому говорятъ и дѣйствуютъ въ предѣлахъ внѣшней обыденной жизни, внутренне-же живутъ жизнью иной—замкнутой въ себѣ. Мы знаемъ также, что театръ не видѣлъ еще ни одного приличнаго исполненія лучшихъ пьесъ Метерлинка, за исключеніемъ сестры Беатрисы-Коммисаржевской, потому что играть ихъ, какъ основанныхъ на ощущеніяхъ, несоотвѣтствующихъ словамъ или выражаемыхъ безъ словъ,—въ паузахъ и движеніяхъ,—нужно съ чрезвычайной углубленностью<sup>1)</sup>. Даже такая его драма, сравнительно легкая и доступная, какъ „Принцесса Мазэв“, о которой „старовѣръ“ Мирбо писалъ: „самое гениальное произведеніе нашихъ дней, самое необычайное... высшее по красотѣ, чѣмъ все, что есть самаго прекраснаго у Шекспира“,—не видѣло еще настоящей русской сцены. А сколько пьесъ кромѣ сценическихъ произведеній Метерлинка лежитъ подѣ

<sup>1)</sup> Слѣдуетъ оговориться, что нѣкоторые пьесы Метерлинка я считаю не сценическими, потому что сценическое искусство основано на драматическомъ дѣйствіи, на измѣненіяхъ переживаній, на скрещеніи и борьбѣ переживаній, и въ дѣйствіи должна находить себѣ внутреннюю жизнь сценическихъ людей, а эти нѣкоторые пьесы въ дѣломъ дѣйствіи лишены.

---

спудомъ! Весь Стриндбергъ, Лербергъ, Верхарнъ, Клодель, Вилье де Лилъ, Аданъ и др.

3.

Тотъ общій замыселъ, который объединяетъ всѣхъ участниковъ въ сценическомъ дѣйствѣ, я называю замысломъ постановки.

Этимъ замысломъ должны быть объединены не только актеры, но и декораторъ и музыкантъ, если мы не хотимъ, чтобы игра актеровъ увлекала зрителя въ области однихъ переживаній, работа декоратора—другихъ, музыканта—третьихъ. И декораторъ своими линіями и красками и музыкантъ должны способствовать вызову въ зрителѣ тѣхъ ощущеній, которые необходимы, на основаніи замысла постановки, для воспріятія сценическаго дѣйства, какъ дѣлаго. И этими чувствами и мыслями должны быть декораторъ и музыкантъ увлечены и имъ должны они быть подчинены. Тѣмъ болѣе важно, чтобы декораціи были въ предѣлахъ общаго замысла, потому что этотъ замыселъ, какъ только откроется занавѣсъ, прежде всего воспринимается зрителемъ черезъ краски, линіи и построеніе декорацій.

Чѣмъ ярче общій замыселъ постановки, чѣмъ болѣе слиты въ немъ всѣ исполнители, тѣмъ сильнѣе воздѣйствіе сценическаго дѣйства на зрителя.

Мы знаемъ, что годами покоившіяся подъ спудомъ пьесы, казавшіяся устарѣлыми, не нужными вдругъ оживаютъ на сценѣ и привлекаютъ публику. Мы часто видимъ также, что такъ называемыя классическія пьесы, даваемыя отъ поры до времени, изрѣдко только изъ уваженія къ ихъ „классичности“, вдругъ становятся сезонными, чуть ли не „гвоздями“, о нихъ говорятъ, какъ о новинкахъ, онѣ начинаютъ волновать и захватывать зрителя. Мы знаемъ также, что пьесы, не „имѣвшіе успѣха“, вдругъ начинаютъ „пользоваться успѣхомъ“. Происходитъ это потому, что какой-то незаурядный актеръ, или группа актеровъ, или режиссеръ нашелъ возможность такъ истолковать пьесу, какъ она до него истолкована не была, выразилъ въ ней себя, свои живыя и яркія чувства и мысли, которыя не могутъ не волновать толпу зрительнаго зала, потому что нѣтъ самаго гениальнаго художника, который не былъ бы сыномъ своей эпохи и своего народа. Онъ только уловилъ тѣ духовныя стремленія и идеи, которыя бродятъ смутныя въ толпѣ, оформилъ ихъ и этимъ отвѣтилъ на его духовныя запросы. Если онъ открылъ въ этихъ духовныхъ стремленіяхъ и ростки грядущихъ откровеній, то, бросая въ толпу то, что открылъ, онъ увлекъ толпу за собою, потому что толпа только этого и ждала. Если же худож-

---

никъ смотритъ слишкомъ далеко впередъ, въ тѣ области, которыя еще очень мало доступны толпѣ, то онъ сейчасъ не будетъ признавать ея, но лучше быть не признаннымъ своимъ временемъ, чѣмъ быть ниже этого времени или равнымъ заурядному обывателю этого времени. Такой человекъ уже не художникъ.

И пародія на то, какъ бы поставили разные режиссеры „Ревизора“ въ петербургскомъ „Кривомъ Зеркалѣ“, осмѣиваетъ только то, что на самомъ дѣлѣ должно дѣлаться въ театрѣ.

Только въ такомъ индивидуальномъ отношеніи къ пьесѣ—жизнь театра. Пьеса, сценически не преображенная переживаніями тѣхъ, кто ее исполняетъ, кто ее ставитъ, не преображенная замысломъ театра, на подмосткахъ, котораго она оживаетъ,—не сценическое произведеніе, а только литература въ лицахъ, бездушный протоколъ автора.

Можно не согласиться съ постановкой Рейнхардтомъ „Эдипа“, или Крагомъ „Гамлета“, Антуаномъ „Пурсоньяка“, но нельзя отрицать того, что во всемъ этомъ есть мысль и чувство нужныя театру. И для его жизни гораздо важнѣе эти работы, чѣмъ трафаретныя, традиціонныя, мертворожденныя „возобновленія“ пьесъ Шекспира такъ, „какъ ставили во времена Шекспира“, Мольера или Островскаго на основаніи того, „какъ ставилъ самъ Александръ Николаевичъ“.

И очень жаль, что никто изъ театральныхъ дѣятелей до сихъ поръ не захотѣлъ стряхнуть пелены традицій съ глазъ своихъ и взглянуть иначе, хотя бы на того же Гоголевскаго „Ревизора“, почувствовать тѣ мистическія основы, на которыхъ онъ построенъ, углубиться въ тайники текста и переживаній, какъ самаго Гоголя, такъ и его героевъ, понять символику этой комедіи, и показать ее на сценѣ съ вѣчной стороны, а не съ анекдотически-бытовой, освященной какими-то ни на чемъ не основанными традиціями, которыми противорѣчитъ не только личность Гоголя но и текстъ комедіи и указанія автора въ отдѣльныхъ ремаркахъ и въ „Развязкѣ“.

Ф. Коммисаржевскій.





## М. М. Бончъ-Томашевскій. Театръ пародіи и гримасы\*).

(Кабарэ).

### I.

Театръ пародіи и гримасы, веселый отрицатель и пикантный гаеръ, какъ мимолетное видѣніе пронесся передъ нашими глазами. Триумфально было его появленіе—около двухъ лѣтъ новая необычная театральность занимала первенствующее мѣсто въ кругу тѣхъ интересовъ, которыми жила европейская публика. Восторженными аплодисментами былъ принятъ дерзкій вызовъ, брошенный съ подмостковъ кабарэ обществу и искусству. Съ сказочной быстротой росли и множились эти необычные театрики, возникшіе въ скромномъ парижскомъ кабачкѣ Латинскаго квартала. Скоро не было города, гдѣ воочию не узнали бы, что такое „кабарэ“. И всюду—успѣхъ, всюду—восторженный экстагическій пріемъ!

Казалось, что найдена та новая форма, которая оживитъ затхлую театральную атмосферу, которая скажетъ новое дѣйственное слово.

\*) Докладъ въ Обществѣ имени А. Н. Островскаго въ С.-Петербургѣ.

---

И, вдругъ, какъ по мановенію волшебной палочки, столь же неожиданно, какъ появились, театры пародіи и гримасы исчезли съ лица Европы.

Исчезли, ибо тѣ, которые остались,— уже не „кабарэ“, они преслѣдуютъ цѣли, далекія ихъ прародителю. Приспособляясь къ новой формѣ, одни создаютъ такимъ путемъ приманку для сластолюбивыхъ ночныхъ гулякъ и превращаются въ квартальные кафе-шантаны самой низкой марки, другіе поднимаютъ безпечно брошенное знамя интимности и пытаются создать театры изошренныхъ переживаній, театры опытовъ новаго эстетизма.

Позорно или почетно, къ вящему униженію или къ новому прославленію дѣйствительнаго искусства, но кабарэ рѣшительно покинуло старыя позиціи, изъ его нѣдръ родились шантанно-предпринимательскій аферизмъ и новыя исканія. Кабарэ, какъ театръ пародіи и гримасы, умерло.

Его недолгая жизнь, спедефическія условія его существованія и развитія, обусловили то обстоятельство, что эта новая и интересная форма дѣйствительнаго творчества представляется современникамъ или пустымъ мѣстомъ, или, на лучшей конецъ, въ извращенномъ видѣ.

О кабарэ, какъ о таковомъ, почти нѣтъ литературы. Все, что писалось о немъ, въ особенности на русскомъ языкѣ, сводится или къ внѣшнимъ описаніямъ дѣйствительно необычной обстановки, въ которой протекало новое творчество, или къ тѣмъ планамъ обновленія театра, которые авторы ихъ мечтали провести черезъ кабарэ, используя созданныя имъ формы.

А, между тѣмъ, нельзя отрицать того большого значенія, которое оказала театральность отрицанія на современную сцену. Дѣйствуя иными, необычными, приѣмами, отыскивая въ архивѣ старины позабытые методы, кабарэ психологически обусловило многое, на чемъ зиждутся исканія новаго театра. Кабарэ было первымъ мѣстомъ, гдѣ принципъ сценической рампы былъ замѣненъ принципомъ атмосферы зрѣлища, разлитаго во всемъ зрительномъ залѣ, и „знаменитый“ профессоръ Максъ Рейнгардъ, восхищающій современную Европу своими постановками, въ которыхъ большую роль играетъ дѣйствіе въ публикѣ, научился этому принципу, несомнѣнно, въ кабарэ, гдѣ началъ онъ свою карьеру.

Требованіе, чтобы новый актеръ былъ „и швецъ, и жнецъ, и въ дуду игрецъ“, чтобы въ лицедѣѣ новаго театра соединились разныхъ категорій таланты, такое требованіе поставлено и фактически осуществлено въ первыхъ кабарэ, выросшихъ на „священномъ холмѣ“ Парижа.

---

Вотъ почему объективная оцѣнка тѣхъ путей, по которымъ идетъ нашъ обновляющійся театръ, является неполной и несправедливой, съ опущеніемъ той роли, которую пришлось сыграть кабарэ въ исторіи развитія театральнаго искусства. Вотъ почему я считаю должнымъ, хотя бы въ общихъ чертахъ, возстановить въ памяти читателя исторію возникновенія, развитія и упадка самой недолговѣчной, но самой острой, самой дилетантской, но самой вызывающей формы театральности, театра пародіи и гримасы—кабарэ.

## II.

Зарожденіе кабарэ относится къ срединѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, эпохѣ позитивизма и детерминизма, обусловившаго собою торжество натуралистической школы въ искусствѣ. Рядъ послѣдовательныхъ завоеваній натурализма завершается знаменитымъ „Roman experimental“ Э. Золя (1881). Все искусство уложено на прокрустово ложе протокольности, безпристрастности и агероичности, этихъ трехъ китовъ экспериментальнаго романа. Натурализмъ въ модѣ, натурализмъ—некоронованный король Франціи. Кажется безуміемъ поднять знамя протеста въ этотъ моментъ всеобщей вакханаліи побѣды. И, тѣмъ не менѣе, такіе безумцы находятъ. Они выставляютъ на своемъ щитѣ полупрезрительную кличку „декаденты“, которой ихъ окрестила позитивистическая современность и объявляютъ войну натуралистическому искусству.

Нетрудно себѣ представить, какой приѣмъ приготовила бунтарямъ современность. Серьезная критика считала ниже своего достоинства обращать какое-либо вниманіе на безсильнаго врага. Все, на что можно было надѣяться, сводилось къ язвительной сатирѣ, въ родѣ извѣстной „les déliquescentes d'adoré Floupette, poète décadent“, принадлежащей перу Випера и Боклера, въ которой безпощадно вышучивался кружокъ „декадентовъ“, съ ихъ самообожаніемъ, преклоненіемъ передъ „единственными гениями“ Bleucotton (Верленъ) и Arsenal (Маллармэ), съ ихъ теоріей красокъ въ поэзіи и съ эстетическими взглядами въ родѣ того, что современная поэзія есть „une attaque de nerfs sur papier“.

Отъ критики не отставало и общество. Широко субсидируя представителей моднаго натуралистическаго искусства, гостепріимно распахнувъ передъ нимъ двери академій, выставокъ и салоновъ, оно, какъ будто, не замѣчало существованія молодыхъ протестантовъ. Если декадентамъ и удавалось провести свои творенія къ печати, то дальнѣйшая судьба ихъ была—гнить на задворкахъ книжныхъ складовъ. Ни одна солидная редакція, ни

---

одно выставочное общество не принимало въ свою среду бунтарей. Въ то время, какъ въ карманы счастливыхъ соперниковъ широкой волною лилось золото щедрыхъ буржуа, наши бунтари должны были питаться „воздухомъ, вдохновеніемъ и подобными же мало питательными продуктами“ (Huan).

Такова обстановка, встрѣтившая выступленіе декадентовъ. Таковы источники той злобы, которая создала и культивировала кабарэтное творчество, выросшее изъ среды декадентствующей богемы. Долгій парижскій день полуголоднаго существованія полный непрерывныхъ, остро бьющихъ неудачъ, находитъ свое разрѣшеніе въ сыромъ кабацкѣ Латинскаго квартала, среди тѣснаго кружка своихъ единомышленниковъ. Въ шумной и спертой, но дружественной атмосферѣ изливается обильно вырабатываемая за день желчь. Въ тонкихъ эпиграммахъ, остроумныхъ карикатурахъ и ядовитыхъ пѣсенкахъ неустанно вышучивается натуралистическое искусство и его покровитель—тупой и жирный буржуа. Буржуа не способенъ понять „тонкаго благоуханія“ декадентской поэзіи. Это ему посвящено стихотвореніе въ прозѣ Бодлера, которое мы позволимъ себѣ привести цѣликомъ, такъ какъ оно даетъ исчерпывающее объясненіе психологіи кабарэтной гримасы; называется оно „Собака и флаконъ“ и въ русскомъ переводѣ (г. Элиса, изд. „Мусагетъ“, М. 1910) звучитъ такъ:

„Мой славный пестъ, мой добрый пестъ, милая моя собачка, подойди и понюхай эти превосходные духи, купленные у лучшаго парфюмера въ городѣ“.

„И собака подходитъ, виляя хвостомъ, что, какъ мнѣ кажется, отвѣчаетъ у этихъ бѣдныхъ существъ нашему смѣху и улыбкѣ, и съ любопытствомъ прикладываетъ свой влажный носъ къ открытому флакону; затѣмъ внезапно пятится въ ужасѣ и начинаетъ лаять на меня, какъ бы съ укоромъ.“

„А! жалкій пестъ, если бы я предложилъ тебѣ свертокъ съ нечистотами, ты съ наслажденіемъ сталъ бы его нюхать и, быть-можетъ, сожралъ бы его. И этимъ, недостойный спутникъ моей грустной жизни, ты похожъ на публику, которой надо предлагать не тонкія благоуханія, раздражающія ее, а тщательно подобранныя нечистоты“.

Гораздо позже въ кабарэ разыгрывали „Roman de la rose“, принадлежащій перу Georges Fragerolles и художнику Willette\*). При поднятіи занавѣса появляется Пьеро и рисуетъ розовый кустъ. Подходить дама, срываетъ

\*) См. рисунокъ заставки.

---

расцвѣтшую розу и безпечно бросаетъ ее свинѣ. Вслѣдъ за дамой появляется молодой хлыщъ, который сбиваетъ своей тросточкой послѣдніе бутоны и уходитъ. Тогда приближается крестьянинъ съ тачкой и безжалостно ломаетъ колесомъ розовый кустъ. Пьеро взираетъ на это тройное преступленіе легкомысленности, глупости и грубости; созданная имъ красота уничтожена; онъ плачетъ.—Занавѣсъ падаетъ.—Какое-то меланхолическое сопрано поетъ за кулисами:

„Злая дама, которую я любилъ,  
Сорвала мою розу.  
Она сорвала мою розу  
И бросила ее свинѣ.  
Оставшійся бутонъ хотѣлъ еще расцвѣсть—  
Его спиибъ пошлый франтъ.  
— Но все же вновь могъ расцвѣсть мой розовый кустъ—  
Грубый мужикъ безжалостно ломаетъ  
Его корни...“

(Цит. по Н. Н. Ewers. Das Cabaret).

Таково современное первымъ кабареѣрамъ общество. Вздорныя дамы, пустые хлыщи, грубые мужики. И за всѣмъ этимъ, давя все и всѣхъ, раскинула свои жирныя лапы самодовольная буржуазія, предпочитающая свертокъ съ нечистотами запаху лучшихъ духовъ.

Надо защищаться. Если буржуа не можетъ почувствовать красоты нашей поэзій, пусть онъ почувствуетъ, по крайней мѣрѣ, наши щелчки. „Camerades, érapez les bourgeois!“—Такой кличъ вырвался изъ устъ декадентствующей богемы и сталъ знаменемъ театра, гримасы и пародіи.

### Ш.

Успѣхъ кабаре въ значительной мѣрѣ долженъ быть приписанъ непосредственности его творчества. Органически выросшіе вечера являются тѣмъ клапаномъ, черезъ который находятъ себѣ выходъ желчь и злоба непризнанныхъ поэтовъ, осмѣянныхъ художниковъ, гонимыхъ композиторовъ. И весь механизмъ кабареѣтнаго творчества до мельчайшихъ деталей соответствуетъ своей цѣли—служить мѣстомъ вечерняго отдыха неудачниковъ въ искусствѣ. Кабаретная эстрада возникаетъ изъ маленькаго ресторанаго помоста съ прилѣпившимся разбитымъ піанино. За неимѣніемъ иныхъ эстрадъ, изгнанная изъ публичныхъ вечеровъ и фешенебельныхъ

---

концертовъ, художественная богема усыновляетъ грязный ресторанный помѣщеніе и передаетъ его послѣдующимъ аналогичнымъ учрежденіямъ, какъ характерную черту кабарэ.

Обычай украшать стѣны картинами сотрудниковъ также возникаетъ изъ потребности художника-кабарэтера, для котораго закрыты выставочныя залы, какимъ-либо образомъ войти въ соприкосновеніе съ міромъ, хотя бы для этого пришлось использовать внутреннія помѣщенія рестораника въ качествѣ художественнаго салона.

Эти же внѣшнія обстоятельства оказываютъ вліяніе равнымъ образомъ, и на существенныя черты творчества кабарэтной музы.

Кабарэ построено исключительно на импровизаціи. „Придя запросто въ кабарэ, художники всходили на эстраду гдѣ декламировали или пѣли свои пѣсни, каждый по своему разумѣнію“. (Н. Ewers). Главный нервъ кабарэ, „conférencier“, непрерывно связывалъ весь залъ цѣпью острыхъ намековъ, ядовитыхъ привѣтствій, ловкихъ неожиданностей и т. д.

Блестящій „gentilhomme-cabaretier“, какъ любилъ называть себя Р. Сались, особенно прославился въ роли „conférencier“ своимъ умѣнемъ выуживать изъ зрительнаго зала импровизированные померы. Но и для рядового сотрудника даръ блестящей импровизаціи былъ необходимъ. Впослѣдствіи импровизація явилась одной изъ главныхъ приманокъ для публики. До кабарэ публика видала жрецовъ искусства во фракахъ, произносящихъ заученныя слова съ официальныхъ эстрадъ. Здѣсь она познакомилась съ ними лицомъ къ лицу. „Настоящіе живые поэты, художники, музыканты, композиторы и скульпторы! — восклицаетъ Г. Эверсъ.— Не одинъ или два, какъ гдѣ-либо на вечерѣ, но сразу цѣлая вереница. И всѣ—дрессированы на свободѣ, въ своемъ собственномъ логовищѣ, въ своихъ изначальныхъ элементахъ! Въ салонахъ ничего подобнаго найти невозможно!“ Импровизація впервые пускала публику за кулисы творчества, давая ей возможность присутствовать при рожденіи художественнаго произведенія.

Въ свою очередь, кабарэтерамъ импровизація давала въ руки могущественное оружіе. Воплиѣ понятно, что новое декадентское движеніе, если исключить немногія крупныя величины, какъ Верленъ, Малларме и т. п., en masse не обладало ни достаточной выучкой, ни выкованной въ борьбѣ дисциплиной. Поэтому положительное творчество декадентовъ отличалось изобиліемъ уязвимыхъ мѣстъ. Но если рядовые декадентствующей арміи и представляли изъ себя неорганизованную и плохо выученную толпу для толстыхъ журналовъ и солидныхъ выставокъ, то, перейдя въ

кабарэ, они дѣлались неотразимы. Здѣсь отъ нихъ требовался только намекъ, только возможность, за которой изощренный слушатель угадывалъ детали. Нѣсколько штриховъ, небрежно набросанныхъ на ресторанной карточкѣ, ярко выявляли саркастическій талантъ и оригинальность замысла автора, искусно вуалируя и плохое знаніе рисунка, и недостатокъ терпѣнія при разработкѣ деталей.



Родольфъ Салисъ. Рис. Леандра.

Обратная сторона импровизаціи заключалась въ неизбежно сопутствующемъ ей провинціализмѣ. Кабаретьеръ творилъ свои произведенія преимущественно подъ впечатліемъ окружающей обстановки, такъ что для того, чтобы почувствовать кабаретное творчество, въ первую голову необходимо детально быть знакомымъ съ локальными условіями, окружающими его творцовъ. Чтобы понять и оцѣнить „Chat noir“ нужно прожить, по крайней мѣрѣ, нѣсколько мѣсяцевъ въ Парижѣ; безискусственная красота стиховъ Ганса Гинъ становится доступной только тѣмъ, кто владѣетъ

---

берлинскимъ діалектомъ и т. д. Поэтому обширное творчество кабаре передаетъ потомству крайне скудное наслѣдство.

Въ заключеніе необходимо указать еще на примитивъ, широко царившій въ театрѣ отрицанія и гримасы. Импровизаціонное творчество, конечно, должно было сопровождаться спеціально приспособленнымъ „представленіемъ на скорую руку“. Оркестръ замѣняло разбитое рестораниное піанино. Декораціи изображались обрывкомъ цвѣтного холста или разрисованнымъ картономъ. Давая пародію на „Саломею“ Оскара Уайльда, въ одномъ изъ кабаре выносили на блюдѣ разрисованную тыкву, долженствующую изображать отсѣченную голову Крестителя и т. п.

#### IV.

По линіи устремленія творчество кабаре носитъ ярко отрицательный характеръ. Если впослѣдствіи, въ угоду публикѣ и были введены номера положительнаго репертуара, то кабаре первичной формаціи ихъ не знаетъ. Вся цѣль его импровизированныхъ вечеровъ сводится къ тому, чтобы „плюнуть въ фізіономію современному обществу“, насмѣяться, надругаться надъ придушившей божественность современностью и, притомъ, продѣлать это въ такой нелѣпой формѣ, чтобы случайно зашедшій буржуа не зналъ, слѣдуетъ ли ему обидѣться, или же принять все, какъ милую шутку, достойную одобряющей улыбки. „Все къ верху ногами!“—вотъ пароль, который приходилось слышать отъ кабареѣтеровъ даже позднѣйшей формаціи. „Все—не такъ, какъ принято“—этотъ девизъ начертанъ на программѣ кабаре. Съ этою цѣлью „Elf Scharfrichtern“ въ Мюнхенѣ взимали за входъ 2 марки 99 сантимовъ, эта же мысль руководила Аристидомъ Брюаномъ, встрѣчавшимъ изысканныхъ посѣтителей своего „Мирлитона“ далеко не салонными фразами. „Ce muffle là“—излюбленное обращеніе Брюана. Лощеный господинъ удостоивался у него титула „пьяная скотина“, изящная дамочка получила въ награду эпитетъ „рожи“ или „старой сплетницы“. Вслѣдъ за Брюаномъ и Гансъ Гіянъ привѣтствовалъ гостей своей „Silberne Punschterrinen“: „Sie Dussel“ или „Olle Eule“. И наоборотъ, Родольфъ Салисъ выискивалъ невзрачнаго, плохо одѣтаго человѣка и почтительно представлялъ его залѣ:

— Нашъ милый князь! \*)

---

\*) Исключительно желаніе выверта водило перо Жана Рудецкаго при созданіи единственнаго въ своемъ родѣ стихотворенія, особенность котораго заключается въ томъ, что въ немъ согласно звучать не окончанія стиха, какъ обыкновенно въ



---

Однако, было бы слишком поспѣшно заключить, что все внутреннее содержаніе кабарэ сводилось только къ остроумному выверту или потѣшной неглупицѣ. Слишкомъ тяжела была окружающая кабарэтеровъ обстановка, чтобы могли они утробнымъ смѣхомъ реагировать на нее. Правда, кабарэтный вывертъ сходенъ съ кривляньемъ балаганнаго гаера. Правда, кабарэ не знаетъ величественной трагедіи и высшее трагическое напряженіе неизмѣнно обрывается у него шутовскимъ вывертомъ. Но изъ подъ шутовскаго колпака кабарэтера неизмѣнно выглядываетъ трагическая маска неудачника.

Веселый звонъ бубенцовъ старается заглушить ужасъ обиденщины. Прочтите хотя бы „Sur la Roquette“ того же самого Аристида Брюана, чтобы убѣдиться, какъ глубоко чувствовалъ этотъ изворотливый весельчакъ

---

рифмованныхъ стихотворенійхъ, но параллельныя строки, слогъ за слогомъ звучать совершенно одинаково. Вотъ это стихотвореніе.

#### SONNET OLORIME.

A Alphonse Allais.

Invitation à venir à la campagne prendre  
le frais, une nourriture saine et abondante,  
des sujets de chroniques et des bitures.

Je t'attends samedi, car, Alphons Allais, car  
A l'ombre, à Vaux, l'on gèle. Arrive. Oh! la campagne!  
Allons—bravo!—longer la rive au lac, en pagne;  
Jette à temps, ça me dit, carafons à l'écart.

---

Laisse aussi sombre tes deboires, et dépêche!  
Latrait: (puis, sens!) une omelette au lard nous rit,  
Lait, saucisse, ombres, thé, des poires et des pêches,  
Là, très puissant, un homme l'est tôt. L'art nourrit.

---

Et, le verre à la main,—t'es—tu décidé? Roule—  
Elle verra, là mainte étude s'y déroule,  
Ta muse étudiera les bêtes ou les gens!

---

Comme aux Dieux devisant. Hébé (c'est ma campagne)...  
Commode, yeux de vice hautés, baissés, m'accompagne...  
Amusé, tu diras: «L'Hébé te soule, hé! Jean!»

(Цит. по Н. Ewers).



Пѣсня. Рис. Вильета.

весь ужасъ жизни <sup>1)</sup>). Очень трудно подыскать точное опредѣленіе смѣха кабарэ. Это — не утробный смѣхъ, даже не улыбка сквозь слезы. Это — нѣчто неизмѣримо болѣе глубокое, безконечно дѣйственное. Это — балаган-ный хохоть, заглушающій безумныя рыданія!

<sup>1)</sup> Aristide Bruant.

Auf La Roquette <sup>1)</sup>.

(Въ распоряженіи автора статьи, къ сожа-  
лѣнію, только нѣм. перев. Albert'a Langen'a).

Bei diesem Brief bebt mir der Leib

Im kalten Fieber,

Wenn du es liest, was ich hir schreib,

Ist es vorüber—

Seit Mitternacht schlaf ich nicht mehr,

Mein klein Tolnette.

Ein dumpf Geräusch dringt zu mir her

Von La Roquette.

<sup>1)</sup> Названіе парижской тюрьмы, во дворѣ которой происходили казни.

---

V.

Таковымъ было кабаре въ моментъ своего зарожденія, когда въ Парижѣ въ кабачкѣ „Гидропатовъ“ подь предсѣдательствомъ Эмиля Гудо декаденствующая богема начинаетъ изощряться въ новомъ жанрѣ. Но тутъ происходитъ виѣшне странное событіе. Построенное на девизѣ „*élever les bourgeois*“, кабаре неожиданно получаетъ могущественную поддержку со стороны той же самой буржуазіи. Сырые подвалы Латинскаго квартала на-

---

Mein Bittgesuch wies man zurück  
Für mein Verbrechen;  
Der Präsident will mein Genick  
Nun einmal brechen.  
Zu oft begnädigen geht nicht an—  
Das ist's—ich wette—  
Von Zeit zu Zeit muss einer' ran  
Auf La Roquette.

---

Die Nacht war lang. Herein zu mir  
Scheint bleich der Morgen.  
Bald sind die Herrn von meiner Tür,  
Die mich besorgen.  
Gendarmen stehn in Reih und Glied  
Rings um die Stätte,  
Das Volk heult—ein Begräbnislied  
Auf La Roquette.

---

Das rührt mich nicht—ich bin Kein Tropf!  
— Nur dass der Kragen  
Vom Hemde muss, eh' sie den Kopf  
Vom Hals mir schlagen!  
Die Schere hat nicht viel Gefühl  
Bei der Toilette,  
Und früh am Morgen ist es Kühl  
Auf La Roquette.

---

Mit festen schritten will ich gehn  
Zur Guillotine,  
Und keiner soll mich wanken sehn  
Vor der Maschine!  
Verdammt: wenn mir der Nacken zuckt,  
Steckt er im Brette,  
Bevor ich in den Sack gespuckt  
Auf La Roquette.

---

чинают наполняться изысканными представителями „веселящагося Парижа“ и слава кабарэ растёт въ высшихъ кругахъ буржуазіи.

Чтобы уяснить такую, казалось бы, нелогичность, необходимо представить себѣ буржуазію конца 70-хъ годовъ прошлаго столѣтія. Знаменитое „третье сословіе“, пройдя цѣль революцій и дорогой цѣной купивъ право на власть, къ этому времени успѣло уже развернуться во-всю. Конецъ прошлаго столѣтія является кульминаціоннымъ пунктомъ торжества французской буржуазіи, уквѣпившей за собою право на роль вершителя судебъ. Воплнѣ понятно, что владычеству сопутствовало безграничное преклоненіе. Все, начиная отъ министра и кончая лакеемъ, подобострастно склоняется передъ всеильнымъ временщикомъ-буржуа. Старые гимны, распѣваемые въ честь короны, замѣняются новыми, восхваляющими доблесть „*tièrs états*“. Не отставая отъ политики, искусство такъ же стремится завоевать расположеніе новаго властелина. Для буржуа наступаетъ моментъ пресыщенія всеобщей угодливостью и лестью. И вотъ, какъ разъ въ этотъ моментъ, разносится вѣсть, что гдѣ-то въ душныхъ кабачкахъ какіе-то „непризнанные геніи“ дерзаютъ высмѣивать некоронованныхъ королей Франціи.

Естественно, что буржуа должна была заинтриговать перспектива невиданнаго зрѣлища. Именно, зрѣлища! Если бы протестъ кабарэ, хотя въ малой мѣрѣ, могъ быть опасенъ для буржуазіи, тогда, конечно, съ нимъ ни минуты не церемонились бы. Но кабарэтеры представляли изъ себѣ деклассированную массу. Ихъ злоба была не болѣе, какъ злоба выброшенныхъ изъ круга пирующихъ. Ихъ смѣхъ былъ только безсильной насмѣшкой. Кабарэ не могло быть страшнымъ могущественному буржуа. Зато оно было смѣшно. Оно давало возможность съ лохотомъ рассказывать въ салонахъ: „какъ ловко насъ продернули!“ или томно мечтать: „какъ во многомъ права, эта безумная молодежь!“ Оно вносило оживленіе въ прискучившую атмосферу общаго подхалимства. И развеселившійся буржуа рѣшилъ милостиво погладить жесткую щетину новаго звѣря. Въ старину короли держали шутовъ, задача которыхъ состояла въ томъ, чтобы дерзкими бравадами разгонять тупую одурь придворнаго этикета. Кабарэ суждено было сыграть роль шута при новомъ властелинѣ-буржуа.

Разница состояла только въ томъ, что буржуа платилъ за свое удовольствіе гораздо болѣе щедро. Въ то время, какъ старые шуты жили и умирали безсребренниками, для кабарэ, снискавшаго благосклонность высшаго общества, открылись великолѣпныя перспективы.

## VI.

Первымъ началъ кампанію предприимчивый художникъ Rodolphe Salis. 18 ноября 1881 года на бульварѣ Rochecouart, въ центрѣ Монмартра, открыло двери первое публичное кабаре—«Chat noir». Перетащивъ для начала компанію изъ «Гидронатовъ» съ Эмилемъ Гудо во главѣ, очень скоро Салису удалось сконцентрировать вокругъ своего предприятия цѣлую плеяду блестящихъ кабареѣтеровъ, изъ которыхъ многіе замѣчательны не только какъ кабареѣтные дѣятели, но и какъ видные художники въ различныхъ отрасляхъ искусства. Въ числѣ сотрудниковъ «Chat noir» значатся такія имена какъ художники Willette, Steinlen, Caran d'Ache, Gandara, изъ поэтовъ—Aristide Bruant, G. Auriol, Harancourt и т. д.

Успѣхъ «Chat noir» былъ ошеломителенъ. Современники свидѣтельствуютъ, что по вечерамъ вся улица у входа въ это кабаре была запружена изящными экипажами съ ливрейными лакеями. Комическое шествіе, устроенное Салисомъ по поводу его перехода въ собственное помѣщеніе на улицѣ Victor-Massé (въ то время Rue de Laval) цѣлую недѣлю служило предметомъ разговоровъ всего Парижа. Помѣщеніе «Chat noir» ложилося подъ наплывомъ парижской знати, стремившейся въ модное учрежденіе и, конечно, Салисъ не преминулъ использовать такой успѣхъ съ матеріальной стороны. Не повышая входной платы, онъ удовольствовался тѣмъ, что послѣдовательно подымалъ цѣну за обязательный бокаль пива, подаваемый въ его учрежденіи, такъ что, въ концѣ концовъ, одинъ „bock“ стоилъ 30 и болѣе франковъ.

Салисъ умеръ владѣльцемъ обширнаго замка, барономъ de la Tour de Naintre. Случайная распродажа съ молотка только незначительной части инвентаря „Chat noir“ все же дала свыше 100.000 франковъ.

Приведенные факты имѣютъ цѣлью, хотя бы отчасти, показать, сколь великъ былъ успѣхъ театра пародіи и гримасы. Размѣры этого успѣха объясняютъ также то, что въ короткій срокъ весь Парижъ, а вслѣдъ за нимъ и провинція покрылись цѣлой свѣтлою аналогичныхъ учреждений. Меньше, чѣмъ въ теченіе одного года въ Парижѣ возникло свыше ста(!) кабаре, изъ которыхъ, впрочемъ, достойны упоминанія только „Mirliton“ Аристиды Брюана, „Le chien noir“, „La boîte à Firsy“, „La purée“ и „Aux 4'-z-arts“. Наиболе дѣятельныя изъ этихъ кабаре совершаютъ поѣздки, вначалѣ по провинціи, а затѣмъ пробираются и за границу. Эти турне захватываютъ Бельгію, Тунисъ, Алжиръ, Швейцарію и Германію, всюду разливая волну кабареѣтнаго движенія.

---

Въ частности, въ Германіи послѣ побѣдки Charton'a съ своей „Roulotte“, возникаетъ самостоятельное кабареѣтное движеніе. Говоря о нѣмецкихъ странахъ, необходимо указать, что здѣсь развитіе театральности па-



Марсель Леге. Карриатура Леандре.

родіи и гримасы пошло по двумъ направленіямъ и, въ то время, какъ одна группа (Max Tilke, Peter Hille, Georg Schulz, Hans Huan и др.) остается исключительно при первоначальной формѣ рестораннаго общенія худож-

---

никовъ съ публикой, другая во главѣ съ Вольцгоеномъ (такъ же Bierbaum и v. Liliencron) создаютъ Ueberbrettl-Theater. Кабарэ этого послѣдняго типа, какъ по формѣ, такъ и по существу значительно уклоняются отъ парижскихъ. Это уже не веселый кабачокъ художественной богемы, это—театръ пародіи и сатиры, съ наемными участниками, съ специально-заготовляемой литературой, абсолютно не нуждающійся въ confégencier.

Во всякомъ случаѣ, съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ, кабарэ неуклонно завоевываетъ симпатіи широкаго общества и кабарэтные предпріятія размножаются въ невѣроятномъ количествѣ. Изъ берлинскихъ слѣдуетъ отмѣтить „Buntes-Brettl“ Вольцгоена, „Buasenswein — Liliencron“. „Der hungrige Pegasus“ Макса Тильке, „Lum Siebenten Himmel“ Георга Давида Шульца (съ которымъ русскіе читатели, безъ сомнѣнія, знакомы по его сотрудничеству въ „Simplicissimus“), „Silberne Punscherrine“ Ганса Гянъ, „Cabaret zum Peter Hille“ и др. Въ Мюнхенѣ, при участіи художниковъ „Simplicissimus'a“, подъ руководствомъ кабарэтера, „butte sacrée“ Henry возникаетъ „Elf Scharfichtern“, въ Вѣнѣ „Fliegende Maus“, въ Копенгагенѣ орудуетъ престарѣлый Holger Drachmann и т. д. и т. д. Нѣмецкое кабарэтное движеніе блестятъ такими именами, какъ Frank Wedekind, Peter Altenberg, Erich Mühsam, Rideamus, Roda Roda, T. T. Heine, G. D. Schulz, Max Reinhardt, Detlev v. Liliencron, Oscar Straus и т. д.

Наконечъ, послѣ 1905 года, кабарэ проникло и къ намъ. При художественномъ театрѣ открывается „Летучая мышь“, въ Петербургѣ О. Соллогубъ, В. Ивановъ, гр. А. Толстой, П. Потемкинъ, А. Бенуа, Добужинскій, Мейерхольдъ и др. предпринимаютъ попытку основать учрежденіе этого же типа подъ названіемъ „Лукоморье“. Въ Петербургѣ же возникаетъ „Кривое Зеркало“ добившееся широкой сенсаціи въ отдаленнѣйшихъ уголкахъ Россіи и совершившее рядъ триумфальныхъ побѣдокъ по провинціи, въ результатѣ которыхъ рождается рядъ провинціальныхъ кабарэ („Голубой глазъ“ въ Харьковѣ, „Би-ба-бо“ и „Зеленый попугай“ въ Одессѣ и т. д.) \*).

Обращаясь къ внутреннимъ условіямъ возникновенія у насъ кабарэтнаго движенія, мы должны констатировать, что въ Россіи кабарэ вызвано къ жизни совершенно обратными причинами, нежели во Франціи. Въ то время, какъ французскія кабарэ явились выразителями протеста опредѣленной художественной группы противъ господствовавшаго искусства

---

\*) Необходимо упомянуть еще «Интимный театр» въ Москвѣ и, отчасти, «Домъ Интермедіи» въ Петербургѣ.

---

и этот протест силою вещей былъ перенесенъ на общество, субсидирующее и поддерживающее враждебное направленіе въ искусствѣ, у насъ черезъ кабаре нашла выходъ неудовлетворенность широкаго общества существующими формами искусства. Въ то время, какъ въ Парижѣ протестъ кабареѣровъ хронологически предшествуетъ принятію обществомъ символически-декадентской музы, у насъ кабаре приходитъ какъ разъ въ тотъ моментъ, когда общество, покинувшее старыя формы и не установившее новыхъ, останавливается въ разочарованіи на перепутьи и не знаетъ, по которой изъ множества намѣченныхъ дорогъ направить свои стопы. Поэтому наше кабаре отражаетъ озлобленіе разбившей свои идеалы общественности. Французское кабаре издѣвается надъ обществомъ, отвергнувшемъ живыя струи новаго искусства, русское—надъ искусствомъ, безсильнымъ найти нервъ истомившейся интеллигенціи. А такъ какъ нашъ кризисъ наиболѣе остро чувствовался въ театрѣ, то кабаре исключительныя стрѣлы направляетъ въ эту сторону.

Впрочемъ, здѣсь играютъ роль и другія обстоятельства. Въ Россію кабаре проникло черезъ Германію \*), гдѣ, какъ мы уже видѣли, пародійное творчество развѣтвилось по двумъ направленіямъ. Благодаря цензурнымъ условіямъ, а, можетъ быть, и особенностямъ нашей жизни, мы восприняли форму наиболѣе отстоящую отъ парижскаго прототипа. Въ Россіи привилось не «cabaret-artistique» парижанъ, а «Ueberbrettl» Берлина, Мюнхена и Вѣны. Мы не увидали кабареѣтной импровизаціи, но присутствовали при триумфѣ театра пародіи и сатиры, которому уже не нуженъ *conférencier*, въ которомъ существуетъ опредѣленная трупа, нанимаемая съ театральнаго рынка на сезонъ \*\*), репертуаръ котораго составляется задолго до публичнаго исполненія и проходитъ дѣлю дѣль тщательныхъ репетицій. Мы получили кабаре, уже пережившее рядъ существенныхъ измѣненій и лишенное своей непосредственной прелести.

## VII.

Возвращаясь къ Западу, приходится отмѣтить, что съ момента прилива общественнаго интереса къ кабаре, начинается эпоха его упадка. Въ ту счастливую минуту, когда тощіе карманы голодающей богемы, начинаютъ наполняться блестящими монетами, кабаре безнадежно утрачиваетъ

\*) Что можно легко установить прослѣдивъ переводный или заимствованный репертуаръ русскаго кабаре.

\*\*) Въ то время, какъ исполнители монмартрскихъ кабаре органически выросли изъ толпы, наполняющей зрительный залъ.



---

свою цѣльность и опредѣленность. Усиѣхъ обязываетъ. Шумная публика, рентирующая предпріятіе, предъявляетъ свои требованія. И кабареѣ поступаетъ на службу буржуазіи. Въ угоду публикѣ начинаютъ вводиться номера положительнаго репертуара, въ корнѣ несоотвѣтствующіе сущности кабареѣтнаго творчества и дробящіе цѣльность его техники. Кабареѣ начинаетъ метаться въ безсильныхъ поискахъ программы.

Попутно возникаетъ рядъ попытокъ реформировать кабареѣ, изъ которыхъ заслуживаютъ вниманія предложенія Георга Фукса \*) и Петера Альтенберга \*\*).

Первый, учитывая повышенную художественность исполненія въ кабареѣ номеровъ положительнаго репертуара (пластическіе танцы, романсы и т. д.), видитъ возможность черезъ кабареѣ освѣжить затхлую атмосферу варьетеѣ.

Совершенно инымъ путемъ идетъ Петеръ Альтенбергъ. Въ небольшомъ, но чрезвычайно остроумномъ отрывкѣ онъ противопоставляетъ позицію «кабареѣ» позиціи «театра», и приходитъ къ заключенію, что «Kabarett — Kleinkunsttheater, die Kunst, im kleinen so zu wirken, wie sonst die ganz grossen Dinge im Theater»!.. «Не всѣ птицы, — поясняетъ онъ, — ягнятники, морскіе орлы, кондоры, которыя поднимаются на 12.000 футовъ въ ледяную высоту, чтобы бросить взоръ на земную поверхность! Есть еще цѣльныя очаровательныя маленькія птички-снигири, синички etc. Возможно, что онѣ даже болѣе оригинальны, болѣе замѣчательны, быть можетъ, болѣе достойны удивленія, чѣмъ птицы-гиганты! Таковы и «Kleinkünstler»! Они никогда не поднимаются на 12.000 футовъ надъ землей, какъ Ибсенъ, Гергардтъ Гаушманъ, Гамсунъ, Стриндбергъ, Метерлинкъ. Зато съ неописуемымъ рвеніемъ рыщутъ они по землѣ, по дугамъ и кустарникамъ и своими «Klein-Künste» равнымъ образомъ радуютъ живую жизнь»!

Очевидно, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ типомъ интимнаго театра, должествующаго «aus einem Nichts, Alles zu schaffen». Читателю представляется судить, насколько далеки эти проекты отъ первоначальныхъ формъ кабареѣ. Здѣсь не мѣсто говорить, приемлемо или неприемлемо творчество варьете или интимнаго театра. Пожалуй, это вообще излишне. Всякое жизненное направленіе органически пробиваетъ себѣ дорогу и пассивному наблюдателю приходится только констатировать его поступательное движеніе. Въ кабареѣ мы можемъ видѣть только неуклонное мель-

---

\*) Georg Fuchs. Die Revolution des Theaters.

\*\*\*) Peter Altenberg. Bilderbögen des kleinen Lebens.

---

чаніе его талантовъ, все большую и большую бездѣятельность его программы, все меньшій и меньшій интересъ къ нему публики.

Предлагаемый очеркъ былъ бы не дѣленъ, если бы я умолчалъ о той вакханаліи наживы и авантюризма, которая неминуемо должна была разлиться вокругъ этого „доходнаго“ предпріятія. Какъ только кабарэ удалось стать моднымъ мѣстомъ вечерняго отдыха, сейчасъ же къ нему устремляются авантюристы всевозможнаго рода. Victor Ottman \*) такъ характеризуетъ «предпріятія» этихъ господъ:

«Они устраиваютъ — говоритъ онъ — какой-нибудь темный кабачекъ возможно нелѣпѣе. Въ видѣ рая или ада, или же, чтобы вдосталь пощекотать нервы дорогихъ современниковъ, въ видѣ могильнаго склена. Пускаютъ пару промотавшихся геніевъ выдѣлывать замысловатые «hokus-rokus'ы» на фантастически размалеванномъ помостѣ и—главное!—требуютъ за все это колоссальныя цѣны!»

О томъ же пишетъ Н. Ewers:

«Принимъ, хотя бы случайно, участіе въ осенней берлинской „жизни“, получаешь громадное количество приглашеній; прямо удивительно, какъ скоро становятся извѣстны даже наиболѣе частныя адреса тѣхъ лицъ, которыя имѣютъ какіе-либо интересы (къ кабарэ). Всѣ эти, болѣе или—чаще всего!—менѣе красивыя карточки влекутъ чужестранца къ возвышеннымъ наслажденіямъ, которыя могутъ ему предложить „Grüne Mina“, „Schminkschatulle“, „Nachtomnibus“, „Faun“ или „Pan“, „Gesindel“, „Klimperkasten“, „Selterwasserbüdchen“, „Drehorgel“, „Blauer Wunder“, „Praisieauster“ и подобныя сладкозвучныя институты. Всѣ они и еще многія—все это берлинскія кабарэ!»

«Каждый трактирщикъ, не находящій покупателей для своего прокисшаго пива и сквернаго вина, жадно хватывается за эту новую приманку для публики; дюжины балаганныхъ гаеровъ, тщетно слоняющихся изъ одной агентуры въ другую въ поискахъ ангажемента, внезапно чувствуютъ въ себѣ призваніе руководить кабарэ!..»

Нѣчто подобное, хотя, конечно, значительно скромнѣе, пережили и мы нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Не говоря уже о всевозможныхъ „кабарэ у Сабурова“, „кабарэ у Дурова“ и т. п., каждый кафешантанный предприниматель только и мечталъ, какъ бы украсить свою афишу эффектной строчкой: „!!!И у насъ кабарэ!!!“ Неважно, что подъ этой строчкой скрывались затасканныя „неподражаемыя исполнительницы“ и осипшіе „любимцы

---

\*) Das Goldene Buch des Theaters, Das Variété.

---

публики"—магическая строчка дѣлала свое дѣло и ловкому предпринимателю оставалось только собирать обильную жатву съ заинтересованной публики.

Художественное кабаре не смогло выработать въ себѣ силъ для борьбы съ подобнымъ авантюризмомъ. Не смогло потому, что его творчество никакими нитями не было связано съ національнымъ творчествомъ массъ. Протестъ кучки богемы, подхваченный вихремъ преломляющейся жизни конца XIX столѣтія, широко использовала десятками дѣтъ накопленную желчь и злобу. Но, какъ скоро переотрицали все, что можно было отрицать, спародировали все, дающее хоть какой-либо поводъ къ пародіи,—такъ неминуемо долженъ былъ наступить моментъ, когда можно пародировать уже самое пародію. И лучшей „живой пародіей“ явились кабаре такого „частно-предпринимательскаго“ типа, о которыхъ только что пришлось говорить и которыя вдохновили Catuls'a къ слѣдующимъ великолѣпнымъ стихамъ:

„Beim Styx! Die Dirne mit der stumpfen Nase!  
Dem plumpen Fusse! Und den blöden Augen!  
Mit dicken Fingern und dem Schlappermaule!  
Mit dieser küchenhaften Aphrodite,  
Die die Provinz villeicht als schön bewundert,  
— Mit diesem Tiere wird mein Schatz verglichen?!  
— O törichtes und albernes Jahrhundert!!“

Михаиль Бончъ-Томашевскій.



---

## ЕВГЕНІЙ ГУНСТЪ. Н. А. РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ О РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

Въ 1911 году вышла въ свѣтъ небольшая книга: „Н. А. Римскій-Корсаковъ. Музыкальныя статьи и замѣтки (1869—1907) со вступительной статьей М. Ф. Гибсина, подъ редакціей Н. Римской-Корсаковой.“ Въ этой книгѣ, между прочимъ, помѣщена статья покойнаго композитора: „Вагнеръ и Даргомыжскій. Совокупное произведеніе двухъ искусствъ или музыкальная драма“. Статья эта, помѣченная 24-мъ августа 1892 года и написанная, слѣдовательно, за 16 лѣтъ до смерти композитора, даетъ исчерпывающій матеріалъ для сужденія о томъ, какъ Римскій-Корсаковъ относился къ композиторской дѣятельности Рихарда Вагнера. Въ теченіе послѣдующаго періода своей жизни Римскій-Корсаковъ не измѣнилъ своего взгляда, какъ это видно изъ предисловія Н. Н. Римской-Корсаковой (жены композитора): „взгляду на Вагнера, высказанному въ 1892-мъ году, Н. А. остался вѣренъ въ главныхъ чертахъ до послѣднихъ дней жизни“. Такимъ образомъ, статья эта приобретаетъ особый интересъ и цѣнность.

Несмотря на заглавіе: „Вагнеръ и Даргомыжскій“, Римскій-Корсаковъ почти совсѣмъ не касается творчества второго изъ нихъ. О Даргомыжскомъ имѣлось въ виду написать поздиѣе, но намѣреніе это, какъ видно изъ того же предисловія, не было приведено въ исполненіе.

Хотя съ годами Римскій-Корсаковъ и освободился въ значительной мѣрѣ отъ давленія господствовавшихъ въ „могучей кучкѣ“ симпатій и антипатій къ тѣмъ или инымъ композиторамъ, въ частности къ Вагнеру, однако вліяніе это сыграло нѣкоторую роль и наложило извѣстный отпечатокъ и на послѣдующее отношеніе Римскаго-Корсакова къ Вагнеру.

Говоря въ своей „Лѣтописи музыкальной жизни“ о музыкальныхъ вкусахъ Балакиревскаго Кружка, Римскій-Корсаковъ, съ откровенностью,

заявляетъ, что „многія сужденія были въ сущности бездоказательны... Тѣмъ не менѣе я съ восхищеніемъ заучивалъ упомянутыя мѣстныя и говорилъ ихъ въ кругу прежнихъ товарищей, интересовавшихся музыкой, какъ твердо убѣжденный въ истинѣ“. А каково было отношеніе Кружка къ Вагнеру, видно изъ слѣдующихъ мѣстъ лѣтописи: „увертюра Фаустъ Вагнера—единственная пьеса этого автора, чтимая въ нашемъ кружкѣ“<sup>1)</sup>. „Въ 1868 г. на Маринской сдѣнъ данъ былъ въ 1-ый разъ вагнеровскій Лоэнгринъ. Дирижировалъ К. Н. Лядовъ. Балакиревъ, Кюи, Мусоргскій и я были въ ложѣ вмѣстѣ съ Даргомыжскимъ. „Лоэнгрину“ было выражено съ нашей стороны полное презрѣніе, а со стороны Даргомыжскаго неистощимый потокъ юмора, насмѣшекъ и ядовитыхъ придирокъ“<sup>2)</sup>. „Вагнеровскую увертюру къ Нюрнбергскимъ пѣвцамъ Балакиревъ ненавидѣлъ“<sup>3)</sup>. „Въ Петербургскихъ Вѣдомостяхъ, гдѣ писалъ Кюи, доставалось попутно и бездарнымъ Вагнеру и Рубинштейну“<sup>4)</sup> и т. д.

Это были годы рожденія Римскаго-Корсакова въ музыкальную жизнь, первые годы его серьезнаго музыкальнаго воспитанія. Кружкомъ дана была ему опредѣленная закваска, которая не могла не оставить нѣкоторыхъ слѣдовъ и въ послѣдующей его композиторской дѣятельности и музыкальныхъ взглядахъ, какъ бы онъ ни старался освободиться отъ этого ига.

Итакъ, началъ Римскій-Корсаковъ съ отрицанія Вагнера. Постараюсь проанализировать теперь его отношеніе къ Вагнеру, установившееся, наконецъ, вполне опредѣленно къ концу его жизни и нашедшее себѣ отраженіе въ вышеназванной статьѣ.

Кто хорошо знакомъ съ музыкальными сочиненіями Римскаго-Корсакова и не знаетъ его статьи о Вагнерѣ, тотъ, безъ всякаго опасенія впасть въ ошибку, можетъ смѣло утверждать, что Римскій-Корсаковъ—среди русскихъ композиторовъ, является наиболѣе яркимъ послѣдователемъ великаго нѣмецкаго гения.

И въ самомъ дѣлѣ, несмотря на національную окраску и ярко выраженную индивидуальность музыки Римскаго-Корсакова, какихъ, какихъ только позаимствованій отъ творчества Вагнера не встрѣчается въ его сочиненіяхъ! Ужъ не говоря объ инструментовкѣ, которой Римскій-Корсаковъ обязанъ въ достаточной мѣрѣ, мы встрѣчаемъ у композитора: и широкое

<sup>1)</sup> Лѣтопись стр. 72.

<sup>2)</sup> Ibidem стр. 89.

<sup>3)</sup> Ibidem стр. 90.

<sup>4)</sup> Ibidem стр. 91.

примѣненіе вагнеровскихъ лейтмотивовъ, и ходообразныя построенія, и „изысканный стиль“, и приемы вагнеровской гармонизаціи, и отдѣльные вагнеровскіе мотивы, и, наконецъ, цѣлыя страницы, являющіяся ничѣмъ инымъ, какъ копіей вагнеровской музыки. За послѣдними примѣрами ходить недалеко. Возьмемъ, хотя бы, пѣснь Кашеевны изъ „Кашея Безсмертнаго“, во время точенія меча. Это ли не сколокъ со сцены Зигфрида съ мечомъ „Нотунгомъ“!

Другой примѣръ — сцена превращенія лебедей въ красныхъ дѣвицъ во 2-й картинѣ „Садко“. Развѣ это не копія съ третьяго акта „Götterdämmerung“, и именно, со вступленія къ пѣнію дочерей Рейна! Можно свободно перемѣшать отдѣльные такты той и другой музыки, и не знающій этихъ сочиненій никогда не почувствуетъ, что играютъ музыку двухъ разныхъ композиторовъ!

А прелюдія — кантата „Изъ Гомера“, развѣ это не младшая сестра „Валкирій“!

А похвала пустыни изъ Китежа — не „Waldweben“ изъ Зигфрида?

Приведенныхъ четырехъ примѣровъ уже достаточно для подтвержденія высказаннаго мною. Однако въ задачи настоящей статьи не входитъ подробное изслѣдованіе вліянія, оказаннаго Вагнеромъ на Римскаго-Корсакова.

Возвращаюсь теперь къ попыткѣ анализировать статью о Вагнерѣ.

Оставляя идеи Вагнера „о совокупномъ произведеніи искусствъ“ въ сторонѣ, исключая второстепенную роль зодчества, ваянія и живописи, Римскій-Корсаковъ останавливаетъ свое вниманіе на разсмотрѣніи сочетанія равноправныхъ по своему значенію поэзіи и музыки. Онъ находитъ, что вагнеровскія произведенія имѣютъ двѣ точки опоры: „одна въ драматическо-сценической поэзіи, другая въ вокально-инструментальной музыкѣ“. Первой точки опоры — драматическо-сценической — Римскій-Корсаковъ касается лишь мимоходомъ, утверждая, что поэтическій текстъ вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ „безспорно“ изобилуетъ поэтическо-драматическими недостатками, растянутостью сценъ, запутанностью монологовъ и тяжелымъ, неудобоваримымъ языкомъ. Второй точкѣ опоры вагнеровскихъ произведеній — вокально-инструментальной музыкѣ — и посвящена, главнымъ образомъ, вся статья.

Разсматривая элементарные факторы музыки — гармонію и ритмъ — Римскій-Корсаковъ приходитъ къ слѣдующимъ выводамъ: въ отношеніи гармоніи у Вагнера господствуетъ почти исключительно „изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности“. „Художественно-

---

поэтическіе моменты вагнеровской гармоніи тонуть въ безбрежномъ морѣ изысканности и напряженности, повсюду разлитомъ въ его произведеніяхъ“. Римскій-Корсаковъ ставитъ въ укоръ Вагнеру и, что онъ небережливъ въ распредѣленіи своихъ богатствъ, и что онъ забываетъ простоту и сдержанность, что онъ однообразенъ въ смыслѣ контрапункческаго сложенія. Однимъ словомъ, Вагнеръ, въ области гармоніи, какъ элементарнаго фактора, является образцомъ того, какъ не слѣдуетъ писать, такъ какъ необходимо стремиться „къ лучшему распредѣленію гармоническаго богатства“. Въ заключеніе Римскій-Корсаковъ приходитъ къ выводу, что дальнѣйшіе шаги въ этомъ отношеніи невозможны, „возможно только отступленіе“.

Обращаясь къ другому фактору—р и т м у, Римскій-Корсаковъ отказываетъ Вагнеру въ разнообразіи. „Жизненны у него лишь короткіе ритмическіе мотивы“. Въ общемъ, Римскій-Корсаковъ наблюдаетъ у Вагнера высшую степень однообразія и безжизненности. Слѣдовательно, и въ области ритма Вагнеръ является образцомъ того, какъ не слѣдуетъ писать. И здѣсь необходимо, по мнѣнію Римскаго-Корсакова, о т с т у п л е н і е, необходима большая жизненность и разнообразіе.

Разсматривая вагнеровскую мелодію со стороны ея стилистическихъ и синтактическихъ особенностей, Римскій-Корсаковъ наблюдаетъ у Вагнера, въ первомъ отношеніи, ту же изысканность, что и въ гармоніи; а во второмъ отношеніи—короткость мелодическихъ фразъ, связанныхъ „между собою въ непрерывную, ходообразную цѣпь безконечной мелодіи“, безусловное избѣжаніе „всякихъ болѣе или менѣе совершенныхъ и полныхъ каденцій“. Считая это отрицательной стороной творчества Вагнера, Римскій-Корсаковъ пытается доказать справедливость своего взгляда. „Если,—говоритъ онъ,—безконечный ходъ начать оправдывать непрерывностью хода событій и явленій въ жизни, непрерывностью нашихъ душевныхъ ощущеній и мыслей, переходящихъ вслѣдствіе ассоціаціи идей отъ одной къ другой безостановочно, то такое объясненіе не выдерживаетъ критики. Во-первыхъ, въ дѣйствительной жизни многія явленія имѣютъ опредѣленное начало и ясный конецъ; напр., шествіе останавливается, пляска начинается, рѣчь кончается и т. п.; во-вторыхъ, художественно-литературное произведеніе безъ періодовъ, отдѣловъ и вполне законченныхъ мыслей будетъ безконечно, томительно и расплывчато“. Доказательства — весьма слабы! Конечно, шествіе останавливается, но если оно останавливается по тексту, на сценѣ, развѣ оно продолжается безмысленно у Вагнера въ музыкѣ? Если пляска начинается, развѣ это начало по тексту, на сценѣ,

---

не совпадаетъ съ началомъ у Вагнера въ музыкѣ? Если рѣчь кончается, развѣ должна прикончиться и самая музыка, безъ права перехода къ изображенію дальнѣйшаго сценическаго дѣйствія? Конечно, и шествіе останавливается, и пляска начинается, и рѣчь кончается, но жизнь-то сама, вѣдь, вмѣстѣ съ тѣмъ не прекращается, жизнь-то идетъ своимъ чередомъ! Вагнеръ и не задавался цѣлью въ своихъ музыкально-драматическихъ произведеніяхъ показывать какіе-то отдѣльные номера избраннаго имъ сюжета, спаянные между собою общими переходными мѣстами; онъ именно стремился воспроизвести эпизодъ, будь то изъ жизни реальной или фантастической—все равно, въ его цѣломъ; каждое изъ его сочиненій (последняго періода)—сама жизнь, отразившаяся въ музыкѣ.

И какъ жизнь не останавливается, хотя бы шествіе и остановилось, музыка его не останавливается и не должна остановиться, если она хочетъ дать полную жизненную картину даннаго эпизода.

Второе соображеніе Римскаго-Корсакова, что художественно-литературное произведеніе безъ періодовъ, отдѣловъ и вполне законченныхъ мыслей будетъ безконечно томительно, и расплывчато—соображеніе къ Вагнеру непримѣнимое. Художественно-литературныя произведенія Вагнера, служащія текстомъ для его музыкальныхъ драмъ, представляютъ изъ себя первоклассные образцы въ смыслѣ построенія и законченности, не говоря уже о чисто поэтическихъ достоинствахъ этихъ произведеній, тонкости и изящества Вагнеровскаго поэтического языка.

Стоитъ лишь внимательно прочесть въ подлинникѣ текстъ хотя-бы „Мейстерзингеровъ“ или „Кольца Нибелунговъ“, чтобы убѣдиться въ справедливости мною сказаннаго.

Въ результатѣ анализа вагнеровской мелодіи Римскій-Корсаковъ приходитъ къ выводу, что и здѣсь необходимъ лишь путь отступленія. И здѣсь творенія Вагнера, въ ихъ цѣломъ, служатъ образцомъ того, какъ не слѣдуетъ писать.

При общемъ взглядѣ на фактуру Вагнера, Римскій-Корсаковъ приходитъ къ выводу о необходимости полнаго отступленія отъ вагнеровскихъ приемовъ и стремленія „къ дѣйствительному художественному богатству—свободѣ и художественной мудрости бетховенской фактуры“

Особенности вагнеровской фактуры, по мнѣнію Римскаго-Корсакова, обуславливаются съ одной стороны требованіями текста, неприспособленнаго къ музыкѣ (отсутствіе архитектоники и логики), съ другой—недочетами самаго музыкальнаго таланта, а отнюдь не ложной реформаторской задачей. Слѣдовательно, Римскій-Корсаковъ предполагаетъ,



---

что Вагнеръ писалъ на данный текстъ и въ данномъ его видѣ не потому, что онъ именно такъ и хотѣлъ, а потому, что онъ не умѣлъ или не желалъ его „приспособить“ къ музыкѣ. Кромѣ того, и что особенно важно, по мнѣнію Римскаго-Корсакова выходитъ такъ, какъ будто Вагнеру лишь вполнѣдствіи была навязана „реформаторская“ дѣятельность его друзьями, а самъ онъ ни о какой реформѣ и не помышлялъ; писалъ же такъ только потому, что иначе (дѣйствительно художественно) писать онъ не могъ по той простой причинѣ, что не обладалъ для этого достаточнымъ талантомъ.

Римскій-Корсаковъ ставитъ какъ бы въ упрекъ Вагнеру и то, что у него не встрѣчается приема заимствованія (напр. народныхъ пѣсень). Почему Римскій-Корсаковъ говоритъ: „напримѣръ, народныхъ пѣсень“? Или онъ допускаетъ возможность заимствованій изъ сочиненій другихъ композиторовъ?

Обращаясь къ примѣненію Вагнеромъ лейтмотивной системы, Р.-Корсаковъ находитъ, что, благодаря этимъ лейтмотивамъ, изъ которыхъ получается постоянная контрапунктическая ткань, музыкальная фактура Вагнера является примѣромъ „величайшаго злоупотребленія приемами символизма“. Отрывки, сочиненные за просто, составляютъ у Вагнера лишь исключеніе. Все же остальное есть продуктъ лишь сухого и часто весьма невѣрнаго разчета.

Здѣсь уже Р.-Корсаковъ прямо и опредѣленно отказываетъ Вагнеру, за немногочисленными исключеніями, во вдохновеніи, объявляя многие моменты его музыки—„плодомъ умозрительнаго творчества“. Выводъ: и въ области символизма, способа примѣненія лейтмотивной системы, произведенія Вагнера являются образцомъ того, какъ не слѣдуетъ писать.

Отдавая должную дань инструментовкѣ, Р.-Корсаковъ ставитъ Вагнеру въ упрекъ расточительность оркестровыхъ богатствъ, рекомендуя даже и здѣсь лишь одно, излюбленное имъ отступленіе.

Какъ на недостатокъ Вагнеровскихъ произведеній, Р.-Корсаковымъ указывается на отсутствіе хоровъ и ансамблей солистовъ. Объясняетъ онъ это исключительно лишь „неприспособленностью текста къ примѣненію такихъ чисто музыкальныхъ приемовъ и средствъ, какъ хоръ и голосовой ансамбль“. Такое объясненіе могло бы дать только лицо, совершенно незнакомое съ идеями Вагнера. Неужели же Римскому-Корсакову было неизвѣстно, что однимъ изъ коренныхъ требованій, которыя Вагнеръ предъявлялъ къ музыкальной драмѣ, было—стремленіе къ отсутствію въ

---

ней всего того, что теперь принято называть именем „вампуки“! Нельзя же отсутствіе хора и ансамблей солистовъ наивно объяснять одною только неприспособностью текста къ музыкѣ. Наоборотъ, текстъ именно былъ Вагнеромъ приспособленъ такъ, чтобы отвѣчать требованіямъ музыкально-драматической правды.

Разумное примѣненіе хора встрѣчается и у Вагнера, тамъ, гдѣ это требуется художественной правдой. Самъ же Р.-Корсаковъ признаетъ это въ слѣдующей фразѣ: „Изнѣдка примѣняется онъ (хоръ) въ качествѣ разговора отдѣльныхъ голосовъ въ толпѣ, разбиваясь такимъ образомъ на мелкія группы, замѣняющія собою отдѣльныхъ лицъ“. Но въ этомъ вѣдь и заключается вся цѣнность такого хора! Развѣ въ жизни хоть когда-нибудь бываетъ, чтобы толпа въ нѣсколько десятковъ человѣкъ одновременно произносила однѣ и тѣ же слова и цѣлыя фразы? Вѣдь только солдаты, хорошо обученные начальствомъ, какъ одинъ человѣкъ, произносятъ: „здравія желаемъ“...!

За Вагнеровскимъ „одиночнымъ пѣніемъ“ Р.-Корсаковъ отрицаетъ значеніе „пѣнія въ настоящемъ смыслѣ слова“. Въ частности, пѣніе это въ „Парсифалѣ“ Р. Корсаковъ называетъ „произвольнымъ наборомъ музыкальныхъ тоновъ, образующихъ отталкивающую и уродливую мелодическую бессмыслицу“ (Sic).

Итакъ, и въ этой области, Вагнеръ являетъ собою образецъ того, какъ не слѣдуетъ писать. Правда, Р.-Корсаковъ указываетъ и на исключенія, но и тутъ оговаривается: „гдѣ пѣніе получаетъ ширину, сама голосовая мелодія оказывается столь незначительной, что стоитъ въ этомъ отношеніи ниже богатаго оркестрового сопровожденія“. „Крайне рѣдко встрѣчающіяся пѣсни... и непродолжительные лирическіе моменты составляютъ незначительныя, по числу, исключенія въ той однообразной, ограниченной, сухой, мертвенной и антихудожественной манерѣ (Sic) обращенія съ голосомъ, какую мы встрѣчаемъ во всѣхъ сочиненіяхъ Вагнера послѣ—лоэнгриновскаго періода“.

Далѣе Р.-Корсаковъ рекомендуетъ композиторамъ, раздѣляющимъ „взгляды Вагнера на искусство, но не желающимъ пасть ниже его (Sic) въ вокальной области“, безъ промедленія отступать.

Лишь въ области звукоподражанія и звуковоспроизведенія по аналогіи (полетъ Валкирій, входъ медвѣдя, ковка меча, шелестъ лѣса, вой бури, плесканье дочерей Рейна, охотничьи рога за сценой, наигрыши пастуховъ и т. п.), лишь въ этой области Р.-Корсаковъ находитъ безукоризненную сторону Вагнеровскихъ произведеній.

---

Во всемъ остальномъ: въ текстѣ музыкальной драмы, въ гармоніи, ритмѣ, мелодіи, отсутствіи заимствованій, способѣ примѣненія системы лейтмотивовъ, отсутствіи хоровъ и ансамблей солистовъ, способѣ изложенія отдѣльныхъ голосовыхъ партій, отчасти даже въ способѣ инструментовки, взятой въ цѣломъ, во всемъ этомъ Р.-Корсаковъ находитъ у Вагнера отрицательныя стороны съ настоятельнымъ предложеніемъ: отступать и отступать отнюдь не принимая все это за образцы. На долю Вагнера Р.-Корсаковъ, въ конечномъ результатѣ, оставляетъ лишь въ полной неприкосновенности звукоподражаніе и звуковоспроизведеніе по аналогіи,

И послѣ этого еще Р.-Корсаковъ называетъ Вагнера въ той же самой статьѣ „великимъ композиторомъ“!

Было бы логичнѣе и послѣдовательнѣе въ такомъ случаѣ назвать его не „великимъ композиторомъ“, а „великимъ звукоподражателемъ“. Бѣдный Вагнеръ!

Евгеній Гунетъ.

---

## СЕРГѢЙ ГЛАГОЛЬ. ИСКУССТВО ЛИ ТЕАТРЪ ИЛИ НЕ ИСКУССТВО?

Въ одномъ изъ декабрьскихъ №№ „Рѣчи“ \*) Ю. И. Айхенвальдъ въ отвѣтъ на мою статью о „Похоронахъ Театра“ напечаталъ большой фельетонъ, посвященный дальнѣйшему развитію того положенія, что театръ не искусство, или во всякомъ случаѣ искусство ничтожное, искусство очень низкаго разбора. Лишь въ силу какого-то недоразумѣнія вѣками считался онъ роднымъ братомъ поэзіи и литературы.

Въ фельетонѣ своемъ Ю. И. Айхенвальдъ не столько опровергаетъ мои возраженія, сколько приводитъ новые доводы въ защиту своей мысли. Поэтому спорить мнѣ съ нимъ пока трудно.

Если Ю. И. Айхенвальдъ серьезно желаетъ дебатировать этотъ вопросъ, то я все-таки приглашаю его прежде всего отвѣтить на мои доводы и для того, чтобы облегчить ему это, привожу главное изъ нихъ снова и въ нѣсколько дополненномъ видѣ.

Вопросъ во всякомъ случаѣ представляетъ большой интересъ, и, разбираясь въ немъ, можно придти къ выводамъ, не лишеннымъ даже практическаго значенія.

Итакъ, приглашаю Ю. И. отвѣтить на слѣдующее:

Признаетъ ли онъ искусствомъ воплощенный замыселъ: написанную картину, выѣвленную статую и пр.? Признаетъ ли художественнымъ творчествомъ процессъ этого воплощенія?

Если признаетъ, то я прошу Ю. И. обратиться къ слѣдующему примѣру:

---

\*) Въ № отъ 2 декабря.

---

Передъ нами подробные и точные мемуары . . . . ну хотя бы, описывающіе смерть императора Павла 1-го. Рядъ художниковъ подъ впечатлѣніемъ этихъ мемуаровъ: одни пишутъ картины, а другіе воспроизводятъ всю сцену на подмосткахъ театра.—Почему это у первыхъ будетъ искусствомъ и творчествомъ, а у вторыхъ имъ не будетъ? Или еще примѣръ: Въѣздъ Иоанна Грознаго въ покоренный имъ Псковъ. Почему изображеніе этого на картинѣ или въ рассказѣ будетъ искусствомъ и творчествомъ, а изображеніе на сценѣ ими не будетъ?

Возьмемъ еще нѣсколько такихъ же примѣровъ: Леди Макбетъ, идущая по коридору замка и въ ужасѣ стряхивающая съ рукъ кровь, которою она галлюцинируетъ, Карлъ IX, съ приближенными подстрѣливающей гугенотовъ изъ окна дворца въ Варооломеевскую ночь, Марія Стюартъ идущая на казнь, Елизавета, подписывающая ей приговоръ, Лиръ и Шутъ, во время бури и т. д. Ясно, что всѣ эти сцены можно изобразить особенно ярко не въ картинѣ на холстѣ, а въ движущейся картинѣ на подмосткахъ театра, а вмѣстѣ съ тѣмъ ясно, что такое изображеніе есть особое искусство, требующее, конечно, своеобразнаго творчества.

И это творчество выступаетъ особенно рельефно, когда мы увидимъ перечисленные сцены воспроизведенными разными лицами и въ разное время. При этомъ для каждаго станетъ ясною разница въ этомъ воспроизведеніи, и въ чемъ же будетъ, эта разница какъ не въ искусствѣ и не въ творествѣ?

Итакъ, надѣюсь, что особаго способа воплощенія задуманныхъ образовъ не въ описывающемъ словѣ и не картинѣ на холстѣ, а живыми движущимися людьми на подмосткахъ театра, Ю. И. отрицать не будетъ и права на званія художественнаго творчества у этого способа не отниметъ.

Остается, стало-быть, только одно, чтобы это воплощеніе замысла на подмосткахъ театра происходило безъ чужой указки, не было никѣмъ подсказано, было собственнымъ созданіемъ артистовъ.

Но развѣ не является таковымъ всякое воплощеніе Леди Макбетъ, Карла IX, Елизаветы Англійской и пр.? Развѣ исторія или авторъ можетъ подсказать артисту, артисткѣ или режиссеру, всѣ движенія, мимику, позу, интонацію и пр. и пр.? Конечно не могутъ. Остаются, стало-быть, подъ сомнѣніемъ только слова, произносимыя артистомъ. Все это происходитъ на сценѣ—искусство и творчество, но все это губится тѣмъ, что артисты произносятъ подсказанныя кѣмъ-то слова. Но развѣ страницы, наполненные словами, взятыми точно изъ мемуаровъ уничтожаютъ искусство въ историческомъ романѣ?

---

Развѣ приведенный въ разсказѣ дословный разговоръ, подслушанный авторомъ въ трамваѣ, или за перегородкою въ гостиницѣ уничтожаетъ въ этихъ страницахъ искусство?

Развѣ вообще перенесеніе чего-либо изъ дѣйствительности въ искусство дѣлаетъ его не искусствомъ?!

Вѣдь, если-бы это было такъ, то девять десятыхъ картинъ, написанныхъ съ натурщиковъ, пришлось бы выкинуть изъ музеевъ и галлерей.

Но можетъ быть все дѣло въ томъ, что въ разныхъ искусствахъ художникъ беретъ дѣйствительность, а въ театрѣ артистъ беретъ не дѣйствительность, какъ она есть, а уже прошедшею чрезъ горнило другого творчества? Но тогда опять-таки придется отрицать искусство въ картинѣ, иллюстрирующей разсказъ или въ разсказѣ, написанномъ въ поясненіе картины.

Между тѣмъ недоумѣніе, въ которое Ю. И. Айхенвальдъ приводитъ наличность другого авторскаго искусства въ театрѣ, въ сущности разъясняется просто.

Искусства пластическія (архитектура, живопись, скульптура) суть искусства воспринимаемыя глазомъ и существующія въ пространствѣ.

Они вѣчны или по крайней мѣрѣ перманентны и, какъ таковыя, существуютъ внѣ времени.

Искусство слова и искусство музыки искусства для слуха. Они родившись, умираютъ, и потому для своего возрожденія требуютъ новаго художника, который, запомнивъ ли услышанное или унеся его съ собою въ видѣ условныхъ, понятныхъ ему знаковъ (записи и нотъ), могъ бы завтра снова заставить звучать тѣ же слова и тѣ же созвучія. Кто будетъ этотъ художникъ, самъ ли вчерашній авторъ или другой кто, по существу безразлично. Важно только, чтобы онъ проникся словомъ или музыкою и былъ для насъ какъ бы новымъ ихъ творцомъ. Со смертью же автора ясно, что этимъ новымъ художникомъ долженъ быть кто-то иной, продолжающій роль автора.

Такъ искусство слова и музыки неизбежно родитъ новаго художника, чтеца и музыканта-исполнителя и новый видъ искусства, исполняющаго то, что въ заданіи уже дано.

Которое изъ искусствъ выше, объ этомъ даже и поднимать вопроса нельзя, потому что это просто два разныхъ искусства, два разныхъ проявленія творчества, а какую исполнительное искусство можетъ играть роль, ясно уже изъ того, что иногда композиторъ даже безсиленъ исполнить свою

---

музыку даже не пытается этого сдѣлать, а только заносить ее на ноты, а заставляет ее звучать уже кто-то иной. Въ оперѣ, напримѣръ, композиторъ и не пытается пѣть всѣ партіи и для того, чтобы онѣ зазвучали непрерывно нужны исполнители. И эти исполнители вовсе не играютъ въ рукахъ композитора роль бездушныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Ему нужна именно ихъ творческая душа.

Исчерпываются ли однако искусство пластическими, искусствами, музыкою и искусствомъ слова? А танецъ и пантомима? Развѣ дикарь, изображая свою охоту въ разсказѣ или рисуя ее на пескѣ, не такой же художникъ, какъ и тогда, когда онъ всю охоту изобразить въ мимической сценѣ? И развѣ японская артистка Ганако не художникъ въ той сценѣ, гдѣ она, не произнеся ни слова и только подсматривая и подслушивая у дверей, заставляетъ зрительный залъ хохотать надъ тѣмъ, что она видитъ за дверью? Это такое же своеобразное искусство сцены, какъ искусство музыки или живописи, и если къ этой мимикѣ добавляются углубляющія ее слова, искусство отъ этого, конечно, тоже не перестаетъ быть искусствомъ.

Или Ю. И. Айхенвальдъ думаетъ иначе и для него творчествомъ является только созданіе въ мозгу художника первичнаго смутнаго образа, то созданіе „изъ ничего“, о которомъ онъ говоритъ? Если Ю. И. стоитъ за это, то какимъ образомъ можетъ онъ находить творчество у Шекспира, который бралъ постоянно готовые легенды, новеллы и т. п.? Какимъ образомъ написанное Флоберомъ о святомъ Антоніи—творчество? Почему творчество у Пушкина въ его сказкѣ о царѣ Салтанѣ и пр.?

Признавъ творчествомъ только способность сочинить нѣчто для представленія Ю. И., попадаетъ на новую неодолимую по трудности задачу, на задачу доказать, что всякое воплощеніе замысла, будь то музыкой, красками, словами разсказа и пр. явится творчествомъ, а воплощеніе въ сценическомъ образѣ творчествомъ не будетъ. Ю. И. придется доказать, что дикарь проявитъ творчество описывая свою охоту словами, изображая въ рисунокѣ и пр., но какъ только самъ станетъ наглядно своею собственною персоною представлять и высльживанье дичи и ея исцугъ, попытки спастись бѣгствомъ и пр., такъ все это будетъ уже не творчество. Что же такое однако это будетъ?

Вотъ на что необходимо Ю. И. отвѣтить, а пока это произойдетъ, я обращусь къ нѣкоторымъ новымъ его положеніямъ.

Отвѣчая на вопросъ какъ быть съ музыкантомъ или дирижеромъ оркестра, если всякій и исполнитель того, что ему задано другимъ (какъ актеру авторомъ) не проявляетъ творчества, Ю. И. Айхенвальдъ говоритъ,

---

что оркестръ музыки нельзя сравнивать съ труппою актеровъ. Драма уже существуетъ сама по себѣ безъ участія труппы, существуетъ въ книгѣ, а музыка будто бы еще не существуетъ въ нотахъ и родится тогда, когда ее сыграютъ.

Это настолько наивно, что я даже думаю, не понялъ ли я Ю. И. превратно. Музыка такъ же существуетъ въ нотахъ, какъ и драма въ книгѣ, только читать эту музыку никто кромѣ музыканта не можетъ. Если Ю. И. кажется, что сонаты Бетховена еще не существуютъ въ нотахъ, то это лишь потому, что онъ не въ силахъ эти ноты прочесть. Но вѣдь точно такъ же нѣтъ и драмы вѣд сцены для неграмотнаго.

Второй аргументъ Ю. И., что музыка исполнителя искусство и творчество, потому что требуетъ спеціальнаго умѣнья, а игра исполнителя-актера не искусство, такъ какъ доступна каждому—такой аргументъ тоже можетъ вызвать только улыбку.

Неужели Ю. И. въ серьезъ можетъ утверждать, что умѣнье что-то изображать на сценѣ у Ермоловой, Качалова, Станиславскаго не есть особое спеціальное и рѣдко встрѣчающееся умѣнье, которому даже и выучиться труднѣе, чѣмъ научиться играть на скрипкѣ.

Далѣе въ своемъ фельетонѣ Ю. И. очень много говоритъ о томъ, что всякое истинное искусство царитъ надъ временемъ, т.-е. существуетъ неограниченное время. Театръ же умираетъ рождаясь, и потому не искусство, или искусство второстепенное.

Смѣю однако увѣрить Ю. И., что поэзія и музыка такъ же умираютъ рождаясь, какъ и театръ. Когда слѣпой лирикъ поетъ подъ акомпанементъ струнъ, поэзія его импровизаціи и ея акомпанементъ родясь исчезаютъ и даже самъ авторъ не въ силахъ ихъ повторить въ той же самой формѣ. Они не умрутъ, если ихъ кто-нибудь запишетъ, но почему же не предположить, что современемъ усовершенствованный кинематографъ и фонографъ такъ же запишетъ игру артиста и ихъ слова со всѣми интонаціями.

Да. Все это будетъ увѣковѣчивать сценическое представленіе, но лишь въ той же мѣрѣ, въ какой музыку увѣковѣчиваютъ ноты и въ какой ее воспроизводятъ разныя піанолы и др. механическіе аппараты. Какъ музыку, записанную на ноты, можетъ заставить звучать живыми звуками только живой новый исполнитель, такъ и сыгранную сцену снова вызоветъ къ жизни не механизмъ кинематографа, а живое творчество живого артиста и исполнителя.

С. Глаголь.



---

## М. М. Пошелло-Давыдовъ. Современное искусство танца.

Говорить о танцѣ естественномъ, не мастерскомъ, теперь, при крайнемъ развитіи требованій, предъявляемыхъ къ технической сторонѣ искусства, едва ли возможно.

Нельзя же серьезно, не оскорбляя славную богиню Терпсихору, называть танцемъ тѣ вымученныя, уродливыя, или же безнадежно галантерейныя и, повидимому даже не доставляющія своимъ творцамъ радости движенія, которыя производятся „танцующими“ общественныхъ и семейныхъ баловъ.

Нельзя считаться съ умышленно разнузданными, рассчитанными на чувственность „Ту-степами“, „Медвѣдями“ и прочими измышлениями малоэстетичныхъ поставщиковъ, такъ называемыхъ „салонныхъ“ танцевъ.

Въ настоящее время не существуетъ естественнаго танца, способнаго къ импровизаціи, передающей душевное настроеніе танцующаго, какъ не существуетъ и танца національнаго по крайней мѣрѣ въ „цивилизованныхъ“ странахъ; ихъ суррогатъ—безвкусное копированіе матеріала театра.

Можетъ быть гдѣ нибудь, въ забытомъ уголкѣ, гдѣ жизнь течетъ попрежнему неторопливо, гдѣ ее неизмѣряютъ метрами, какъ въ синематографѣ, еще и мыслима „танцующая Наташа“ (Война и Миръ), но мыслима она лишь, какъ доживающее свой вѣкъ прекрасное и грустное воспоминаніе.

Возможность, а часто и необходимость реализовать талантъ побуждаетъ теперешнихъ Наташъ числиться по балетнымъ трупамъ, или же пополнять кадры профессиональныхъ босоножекъ.

И образцами искусства танца являются лишь: условный классическій балетъ да такъ называемый *танецъ свободнаго тѣла*. Первый, достигшій

---

преклонных лѣтъ, пережившій свой золотой вѣкъ, второй, едва народившійся, дѣлающій робкіе и часто смѣшныя шаги.

О танцахъ школы Далькроза я не упоминаю: не признавать за ними большого служебнаго значенія, большой полезности для посвящающихъ себя искусствамъ ритма нельзя, но разсуждать о новомъ самоцѣльномъ вкладѣ, который эти танцы внесли въ искусство, о томъ, что они создали его новую отрасль, покуда еще преждевременно (слишкомъ ужъ сильна утилитарная сторона этого новаго дѣла и неясны тѣ основанія на, которыхъ апостолы ритмической гимнастики строятъ свои радужныя мечтанія, включительно чуть ли не до уничтоженія при помощи развитія въ людяхъ ритмическаго чувства всѣхъ соціальныхъ бѣдъ и неурядицъ).

Обращаясь къ условному классическому балету, мы видимъ яркую картину его упадка.

„Здоровая“ струя реализма, пронесшаяся надъ театромъ, поставила балетъ въ совершенно исключительное положеніе (безъ долгихъ разсужденій, просто выкинувъ его за бортъ).

Говорятъ, древніе боги погибли когда ихъ жрецы перестали умѣть смотрѣть другъ на друга во время совершенія таинствъ не улыбаясь, то же самое, какъ результатъ здороваго реализма, наблюдается въ настоящее время и въ балетѣ—его жрецы не вѣрятъ болѣе въ то дѣло, которое творятъ.

Они не могутъ не сознавать всей несправды и ненужности нѣкоторыхъ основныхъ элементовъ своего искусства. Кого теперь можетъ заинтересовать и тронуть, хотя бы, на примѣръ, балетная пантомима съ ея условными, служащими для передачи протокола сюжета, жестами, удивительно похожими на азбуку глухонѣмыхъ? Кого увлечетъ балетная техника, требующая столькихъ жертвъ и усилій и поэтому не могущая быть не цѣнной для ея обладателей, техника оставляющая, тѣмъ не менѣе, совершенно равнодушнымъ быстро привыкающаго къ ней зрителя, нищаго въ искусствѣ большаго, чѣмъ удачное преодоленіе матеріальныхъ трудностей; техника, которая приподносится публикѣ, какъ таковая, какъ самодовлѣющая цѣнность, не желающая скрываться, а наоборотъ подчеркивающаяся (смотри и поражайся!)?

И зритель поражается сегодня, а завтра требуетъ новаго, болѣе труднаго и, если ему не дадутъ его—скучаетъ, перестаетъ интересоваться. Но физическія силы человѣка предѣльны, неминуемо наступаетъ моментъ, когда онѣ отказываются служить все болѣе повышающимся требованіямъ

---

и тогда наступает банкротство техники не по праву сдѣланной изъ слуги господиномъ.

Здѣсь не только одинъ шагъ до акробатизма, а самый настоящій цирковой акробатизмъ.

Акробатизмъ въ соединеніи съ архаической пантомимой, заключенный въ рамки сюжета въ большинствѣ случаевъ запутаннаго и несуразнаго, вотъ первое, что бросается въ глаза посѣтителю современнаго балета, чего никакъ не можетъ балету простить воспитанный въ понятіяхъ здороваго реализма зритель.

На почвѣ противодѣйствія увлеченію техникой выросъ дунканизмъ, какъ реакція необходимая для того, чтобы вернуть балетъ изъ области ремесла въ царство искусства.

Дунканизмъ, отрицающій балетную технику, строящійся на естественныхъ движеніяхъ одухотвореннаго человѣческаго тѣла, приводящій искусство танца къ первообразу, опредѣляемому, какъ искусство говорить жестами (отнюдь, конечно, не въ смыслѣ условной пантомимы).

Но отрицая совершенно технику и ея атрибуты (пуанты, трико и традиціонныя юбочки), дунканизмъ совершаетъ ошибку, свойственную всѣмъ реформаторамъ (безъ которой, правда, они не были бы таковыми)—онъ отрицаетъ все дочиства, ломаетъ зданіе, не желая даже воспользоваться кирпичами для новой постройки.

Однако жизнь съ ея практикой идетъ своей дорогой, напоминая расчетливаго хозяина, которому невыгодно выбрасывать, по его мнѣнію, еще годный матеріалъ; она ставитъ задачей найти равнодѣйствующую, способную свести къ одному цѣлому эти два, казалось бы, не примиримыя теченія: классическій балетъ и танецъ свободнаго тѣла.

Могущій служить сліянію ихъ большой помѣхой „здоровый реализмъ“ (отъ котораго не знаютъ какъ отдѣлаться его вчерашніе друзья), чувствуетъ себя теперь не очень энергичнымъ и дѣпка лапа его, придавившая всѣхъ инакомыслящихъ, замѣтно становится слабѣй.

Для балета, выражаясь высокимъ стилемъ, „занимается, заря лучшаго будущаго“, а, что возможность дѣйствительнаго къ нему интереса возросла въ значительной мѣрѣ — доказываютъ обычно полные сборы балетныхъ представленій.

Вопросъ теперь только въ томъ: совмѣстима ли классическая балетная техника съ движеніями тѣла, проявляющими то или иное содержаніе чувства?

---

Положительное рѣшеніе его зависитъ отъ непрѣмннаго условія—приведенія техники на службу къ содержанію, чтобы она являлась средствомъ, а не цѣлью; чтобы зритель ее не сознавалъ, какъ таковую, не чувствовалъ заученной и незамаскированной намѣренности движеній (танцующій обязанъ, конечно, всегда знать, что онъ сдѣлаетъ въ каждый слѣдующій моментъ, но зритель замѣчать этого не долженъ); чтобы танецъ казался вдохновенной импровизаціей на заданную содержаніемъ тему; чтобы смысломъ было оправдано каждое движеніе.

И это возможно, несмотря на кажущуюся бессмысленность многихъ балетныхъ pas, возможно найти такое содержаніе, при которомъ эта бессмысленность перестанетъ быть таковой.

И непонятно почему такъ конструированный танецъ будетъ менѣе приемлемъ, чѣмъ танецъ составленный исключительно изъ естественныхъ встрѣчающихся въ жизни движеній; вѣдь, строго говоря, движенія танца Дунканъ давно перестали для многихъ (и очень многихъ) быть естественными и понятными.

Человѣку, гнущему спину за дѣловой конторкой, влетающему ноги въ высокой стулъ, такъ же непостижимы легкія и плавныя движенія Дунканъ, какъ и головокружительные туры Е. В. Гельдеръ.

Вѣдь, изгоняя ради „естественности движеній“ изъ балетнаго обихода основаніе всей классической техники „п у а н т ы“ (умѣніе ставить тѣло на носки), умышленно выбрасываютъ почти безконечное разнообразіе движеній танцующаго, а съ нимъ и лишнюю возможность красоты того или иного сочетанія линий. Насколько менѣе въ классическомъ балетѣ разнообразны движенія мужчинъ (не становящихся на пуанты), движеній женщинъ (располагающихъ этой способностью).

Кромѣ того, и это главное, цѣнное даже съ точки зрѣнія самого дунканизма, съ изгнаніемъ пуантовъ суживается сфера передаваемого помощью танца.

Идея воздушности, легкости и безтѣлесности, ирреальности удачнѣе всего передается тѣломъ, покоящимся на пуантахъ, свободнымъ, какъ бы совершенно отъ вѣчно гнетущей силы земного притяженія.

Достойно вниманія, что танцы Дунканъ послѣдняго времени выходятъ изъ свойственнаго имъ *terre à terre* и круга исключительно естественныхъ движеній тѣла. „Дунканъ идетъ навстрѣчу классическому балету“— съ ужасомъ восклицаютъ ея поклонники— „Дунканъ дѣлаетъ „туры“, подымается на „пальцы“—(на пуанты, но пока еще только на полупальцы, такъ

---

какъ для того, чтобы стать на пальцы, надо имѣть выработанную ногу и специальный башмакъ).

Фигура, покойно стоящая на пальцахъ ногъ въ положеніи, противорѣчащемъ всѣмъ житейскимъ понятіямъ объ условіяхъ равновѣсія, должна производить впечатлѣніе освобожденія тѣла отъ путъ инертной матеріи.

Между прочимъ это стремленіе классическаго балета подчеркнуть ирреальность танцующаго тѣла, для того, чтобы дать красотѣ сочетанія линій и ритма движеній, по возможности далекую отъ привычныхъ житейскихъ воспоминаній форму—послужило основаніемъ для созданія условнаго наряда классическаго балета: пресловутыхъ „пачекъ“ (юбочекъ).

Теперь истые любители балета съ сокрушеніемъ замѣчаютъ все большее исчезновеніе дорогихъ ихъ сердцу „пуховокъ“ (классическія тарлатановыя юбочки дѣлаютъ танцовщицъ чрезвычайно похожими на пышныя пуховки для пудры). Пачки замѣняются костюмами гораздо болѣе художественными и близкими къ жизни, что, конечно, можно только привѣтствовать съ тѣмъ однако условіемъ, чтобы костюмъ былъ удобенъ и этнографія не мѣшала танцовать.

Третья принадлежность классическаго балета трико, наоборотъ, уничтоженію подлежать не должно, хотя бы потому, что безъ него стануть совершенно невозможными нѣкоторыя рас, а выгода сводящаяся къ „игрѣ“ обнаженныхъ ногъ, довольно проблематична: ни у Дунканъ, ни у ея послѣдовательницъ этой „игры“ нѣтъ, по крайней мѣрѣ она не столь тонка, чтобы ее могла скрыть эластичная ткань трико.

Кромѣ того сохраненіе трико имѣетъ еще особое практическое значеніе, выражающееся въ возможности точно знать, что собственно является привлекательнымъ для публики въ танцѣ свободнаго тѣла—самъ ли этотъ танецъ, или же сопутствующее ему оголеніе.

И, не обинуясь, можно утверждать, что въ массѣ случаевъ привлекаетъ оголеніе и только оно одно. Не даромъ мнѣніе публики о танцѣ свободнаго тѣла почти всегда фатально сводится къ одной, именно этой сторонѣ („стоитъ показывать, если нечего“).

А разъ это такъ, то лучше ужъ трико, чѣмъ служеніе опредѣленнымъ вкусамъ толпы, не доросшей еще до того, чтобы ей, не стыдяся, можно было показывать обнаженное тѣло.

---

Возможно ли слияніе даваемого балетомъ и дунканизмомъ?

Поклонники дунканизма обвиняютъ балетъ въ безсодержательности, въ акробатизмѣ; поклонники балета обвиняютъ дунканизмъ въ бѣдности формы въ однообразіи.

И обѣ стороны правы въ особенности, когда ихъ сужденію подлежатъ не исключительные представители того или другого направленія, а заурядные ихъ подражатели.

Тогда особенно ярко выступаетъ то, что силою таланта можетъ быть скрыто, затушевано.

Выступаютъ смущающіяся передъ трудностью головоломныхъ раз, испуганныя лица танцовщицъ классическаго балета, подчеркивающихъ замысловатость своихъ движеній, ревниво слѣдящихъ за тѣмъ, какъ принимаетъ зрительный залъ ихъ кунштюки; ясно сказывается несуразность балетнаго либретто, объясняемаго архаической пантомимой, иллюстрируемаго музыкой весьма невысокаго качества (обычно, но, конечно, не всегда); выступаютъ каменные, ничего не выражающія лица, сутулыя фигуры и связанные, невыработанныя движенія адептовъ танца свободнаго тѣла, фигуры, далекія отъ представленія о красотѣ (я говорю о среднемъ ихъ уровнѣ); становится ясной несостоятельность доминирующей идеи школы танца свободнаго тѣла, возстанавливающей по дошедшимъ изображеніямъ античную жизнь, прибѣгая къ рабскому копированію этихъ изображеній, копированію, не согрѣтому проникновеніемъ въ условія, въ духъ и въ идейное содержаніе той жизни, копированію, доходящему до абсурда, до перевода позъ, изображающихъ движеніе въ позы покоя (въ результатѣ чего получается впечатлѣніе совершеннаго неправдоподобія).

---

Позволю себѣ немного подробнѣе остановиться на этомъ послѣднемъ обстоятельствѣ.

Живопись вазъ и фресокъ даетъ наряду съ изображеніемъ фигуръ вполне нами теперь понимаемыхъ и пріемлемыхъ, фигуры намъ чуждыя, необычайно изломанныя, какъ бы „нарочныя“, непонятныя.

Стремясь объяснить ихъ возникновеніе, можно допустить только два предположенія: или, что въ ту эпоху люди жили иными движеніями тѣла (и, именно, на нашъ теперешній взглядъ изломанными, странными), или же, что художники той эпохи не умѣли дѣлать согласныя съ дѣйствительностью изображенія.

Но какъ первое, такъ и второе предположенія, не имѣютъ основаній. Люди, въ ту сравнительно недалекую эпоху, не могли сколько-нибудь значительно отличаться въ своихъ движеніяхъ отъ нынѣ существующихъ и не должно ихъ изображеніе вызывать недоумѣннаго вопроса: „неужели тогда такъ ходили, такъ объяснялись?“; допустить же, что тогдашніе художники не умѣли рисовать, конечно, совершенно невозможно (рядомъ, на одной и той же вазѣ попадаются фигуры, исполненныя на нашъ взглядъ идеально и исполненныя совершенно непонятно).

Приходится допустить третье предположеніе: изображеніе такихъ (назовемъ ихъ) „ломанных“ фигуръ не неумѣлое, а, наоборотъ, очень умѣлое, умышенное.

Если мы присмотримся къ моментальнымъ снимкамъ нашихъ фотографій, разберемъ по отдѣльнымъ изображеніямъ фильмы синематографа, мы увидимъ какъ разъ именно эти ломанныя, необычныя фигуры.

И мы въ правѣ предположить, что вѣрный глазъ античнаго художника былъ столь же чутокъ, какъ нашъ моментальный затворъ, а его зрительная память столь же совершенна, какъ наша бромо-серебряная пластинка.

Естественнымъ станетъ выводъ: изображая фигуры ломанныя, получающіяся въ движеніи, художникъ изображалъ именно движеніе, а тогдашніе зрители, наблюдая произведенія своего искусства, такъ и принимали это за движеніе, по одному наиболѣе типичному зафиксированному моменту, вспоминая все его цѣликомъ.

Лишнимъ доказательствомъ вѣрности этого предположенія можетъ служить то обстоятельство, что ломанность всегда сопутствуетъ фигурамъ по смыслу передаваемого находящимся въ движеніи и, скажу болѣе, можно найти фигуры естественно на нашъ взглядъ изображенныя, у которыхъ только, напримѣръ, одна рука изображена ломанно и тогда по смыслу видно, что рука эта дѣлаетъ движеніе.

Возстановляющіе античный танецъ обычно берутъ для своихъ позъ, для своего покоя эти изображенія движенія; получаютъ фигуры ломанныя, вывернутыя, такія, какихъ въ античномъ обиходѣ красоты и пластики, конечно, быть не могло.

Несомнѣнно, что міръ красоты, колыбель эстетики — міръ античный можетъ наполнить огромнымъ содержаніемъ творенія будущаго балет-сліянія, — сліянія классическаго (собственно названнаго такъ по недоразумѣнію) танца и танца свободнаго тѣла, но брать, чувствовать этотъ античный міръ надо такъ, какъ дѣлала это огромная художница Дунканъ, живя

---

подъ небомъ Эллады, танцуя въ древнихъ, разрушающихся храмахъ, стараясь подъ скорлупой позднѣйшихъ наслоеній открыть ту красоту, которая оказалась способной пережить мрачную эпоху средневѣковья и не совсѣмъ погибнуть въ нашъ резиновый вѣкъ.

Заниматься же хотя бы и самой добросовѣстной копировкой изображеній на вазахъ и фрескахъ бездѣльно. (Хорошъ былъ бы зоологъ, утверждающій, что у ассирійскихъ львовъ имѣлось по пяти ногъ, на томъ основаніи, что изображеніе ихъ, до насъ дошедшее, имѣетъ дѣйствительно такое количество).

И еще одну ошибку дѣлаетъ танецъ свободнаго тѣла; онъ врывается въ область ему не подлежащую, онъ хочетъ явиться толкователемъ родственнаго ему искусства—толкователемъ музыки.

Это противорѣчитъ основному закону эстетическаго воспріятія, опредѣляемаго какъ воспріятіе черезъ непосредственное, неразсуждающее созерцаніе. Каждый воспринимающій музыку непосредственно (для чего надо имѣть только музыкальный слухъ и музыкальную память) вылавливаетъ изъ нея то содержаніе, ту суть, которыя доступны его пониманію и высшая цѣнность музыки, именно, и заключается въ этой ея всеобщности въ той радости, съ которой каждый находитъ въ ней звучащее въ унисонъ съ его собственнымъ душевнымъ міромъ.

И вдругъ—толкованіе, положимъ, чрезвычайно талантливое и чрезвычайно вѣрное, но все же чужое и всегда для каждаго слушающаго недостаточно тонкое, недостаточно ему соотвѣтствующее.

Турнеть, остававливающійся передъ красотой горнаго пейзажа, навѣрное не усилитъ своего восторга, заглянувъ въ Бедекеръ.

Но, я боюсь быть непонятымъ. Я говорю о недопустимости танца, толкующаго какое-либо музыкальное отвлеченное, не программное произведеніе, а вовсе не о совмѣстномъ воспроизведеніи музыкой и танцемъ данной имъ темы, программы, содержанія.

Въ этомъ случаѣ танецъ, пользуясь своими средствами выразительности, а музыка своими, совмѣстнымъ дѣйствіемъ доходятъ до зрителя, безотчетно суммирующаго полученныя впечатлѣнія и дѣлающаго изъ нихъ одно цѣлое, непосредственное воспріятіе.

Итакъ, не все благополучно въ храмѣ танца свободнаго тѣла и, если классическій балетъ покорно принимаетъ сыпящіяся на него обвиненія въ бессмысленности, то его меньшій нѣсколько излишне самоувѣренный



---

братъ, хорошо сдѣлаетъ, если признаетъ доказаннымъ обвиненіе въ скоро-спѣлости.

Что же можетъ дать сліяніе этихъ двухъ столь плохо рекомендуемыхъ, направлений, сліяніе, изъ котораго мы хотимъ мыслить рожденной, если и не новую форму хореографическаго искусства, то во всякомъ случаѣ нѣчто такое, что дастъ этому новому право считаться равно цѣннымъ членомъ семейства искусствъ?

Танецъ свободнаго тѣла, какъ призванный служить содержанію, ставитъ непремѣннымъ условіемъ оправданность смысломъ передаваемаго всѣхъ движеній танцующаго; классическій балетный танецъ предоставляетъ въ его распоряженіе арсеналъ балетной техники, выработанный огромнымъ трудомъ безчисленнаго множества танцовщицъ и танцовщиковъ, эстетическая одѣжка котораго покоится на привычномъ намъ, а можетъ быть и самосущемъ понятіи прекраснаго.

Изгнавъ изъ балета ненужные атрибуты, уничтоживъ наивную пантомиму (для чего, быть-можетъ, придется пожертвовать сюжетомъ, какъ цѣпью связныхъ происшествій, сведя его къ картинамъ настроенія и ихъ смѣны, объясняемымъ однимъ словомъ заглавія) — мы опредѣлимъ этотъ танецъ будущаго, какъ проявленіе душевнаго чувства, выраженное совместно прекрасными, технически выработанными и логически обоснованными движеніями, и всею роскошью современнаго симфоническаго оркестра, не стѣсняемаго обязательствомъ соразмѣрять количество тактовъ съ теченіемъ протокола сюжета.

Вотъ что мы можемъ ждать отъ сліянія двухъ порознь нежизненныхъ направлений современнаго искусства танца, сліянія, какъ легкое предчувствіе сказавшагося въ танцахъ Дунканъ и въ танцахъ другой величайшей художницы—Павловой.

М. Попелло-Давыдовъ.

---

## А. ЧУМАКОВЪ. ЗАМѢТКИ О ЗРИТЕЛѢ И ТЕАТРАЛЬ- НЫХЪ ТЕОРІЯХЪ.

Чѣмъ былъ зритель въ разработкѣ вопросовъ театра? Ничѣмъ. Чѣмъ долженъ быть зритель въ театрѣ? Всѣмъ. Пародируя такъ крылатую формулу французской революціи, мы характеризуемъ ею ту разработку театральныхъ теорій, какая происходитъ теперь въ тиши кабинетныхъ ухищреній.

Просмотрѣть все, что за послѣднее время повѣствуетъ о „кризисѣ“ театра и такъ настойчиво старается придумать для него новые пути—это значить убѣдиться въ ничтожномъ количествѣ вниманія, какое удѣлено въ немъ заботѣ о зрителѣ. Книги „О новомъ „театрѣ“, о „Кризисѣ театра“, еще „О театрѣ“, рекомендующія его возрожденіе созданіемъ то „театра маріонетокъ“, то „театра хорового начала“, то „театра литургичности“, театра, представленнаго однимъ актеромъ или вмѣстившаго сплошную условность—неистоимы на изобрѣтенія. Дѣло ясное: статья, пишущаяся для книги—„Театръ будущаго“ не должна повторять зады,—изобрѣсти это будущее ея единственная задача. Новизна—вогъ качество, которымъ прежде всего долженъ обладать театръ въ статьѣ его новатора. Немудрено поэтому, что при такой исключительной заботѣ о новизнѣ забота о зрителѣ въ дѣлѣ обновленія театра почти отсутствуетъ.

Научно, съ примѣненіемъ геометріи (Мейерхольдъ) разрабатываются теоріи о взаимоотношеніи лицъ, создающихъ театральное представленіе; обстоятельно анализируются, признаются или отвергаются античность, мистерія, реализмъ или символизмъ, а вопросъ о томъ, что и какъ хотѣлось бы видѣть зрителю на сценѣ, зачѣмъ онъ идетъ въ театръ и что ищетъ въ немъ—вопросъ этотъ мало заботитъ его теоретиковъ.

---

Правда: непосредственное изученіе запросовъ зрителя не такъ легко какъ кабинетныя построенія, хотя анкета среди зрителей во времена „кризиса“ театра не невозможна; но изученіе этихъ запросовъ зрителя посредственно, но мысль о немъ, догадки о его требованіяхъ къ театру дали бы свои спасительныя указанія.

Если теперь нѣтъ единого зрителя, какъ въ старой Греціи, то есть единая цѣль театра, ведущая въ него всякаго зрителя. Пусть содержаніе, средства, формы театра многолики, но нѣчто, объединяющее по цѣли, самой общей и свойственной всякому театру, прирожденное ему какъ скорость—движеніе, такая объединяющая цѣль есть. Зритель, сознательно или нѣтъ, требуетъ отъ театра то общее, ни къ какой опредѣленной формѣ его не обязывающее, но неизмѣнно желаемое, что было и причиной возникновенія театра и цѣлью его существованія во всѣ времена; это общее—уясненіе міра и радость.

При отдаваніи должнаго понятіямъ, а не словамъ, и при сознаніи, что исключенія только подтверждаютъ правило—можно признать, что въ эти два понятія вмѣщается все даваемое театромъ зрителю. Миссія театра вообще—уясненіе зрителемъ міра и радость несомая зрителю; театры же въ отдѣльности могутъ различаться по тѣмъ точкамъ зрѣнія, съ которыхъ они уясняютъ міръ и по тѣмъ областямъ радости, какими они дарятъ зрителя. Пусть найдутся исключенія, не вмѣщающіяся въ то общее, что мы назовемъ правиломъ,—могутъ ли они помѣшать намъ основываться на немъ и исходить изъ него, какъ изъ надежнаго источника для уразумѣнія жизненныхъ началъ театра? Удовлетворяя же этому жизненному началу создатели театра, не найдутъ ли и надежныя средства борьбы съ его „кризисомъ“?

Когда пьеса хороша или дурна? Въ чемъ руководство ея постановки? Въ чемъ совершенство игры актера? Куда должны быть направлены стремленія всѣхъ сотрудниковъ постановки пьесы? На всѣ эти вопросы можно отвѣчать длинно и многорѣчиво, но все это будетъ, въ сущности, развитіемъ одного отвѣта—все созданіе театра тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ лучше осуществлена возможность уясненія у зрителя и возможность наивысшей степени радости у него.

Пьеса, показывающая зрителю міръ, какъ онъ есть, даетъ уже нѣкоторое уясненіе его, подобно освѣщенію рефлекторомъ объекта передъ зрителемъ, вся функція котораго—вниманіе. Пьеса же, несущая ту или иную идеологию—уже освѣщеніе міра окрашенными стеклами. И чѣмъ содержаніе пьесы вѣрнѣе улавливаетъ духовныя запросы зрителя, чѣмъ тема пьесы

---

ближе къ тѣмъ вопросамъ, разрѣшенія или освѣщенія которыхъ прежде всего жаждетъ душа зрителя, и чѣмъ болѣе освобожденнымъ отъ хаоса и обогащеннымъ ясностью выйдетъ зритель изъ театра, тѣмъ лучше выполнить послѣдній свою миссію.

Желанное взаимоотношеніе сцены и зрительнаго зала—это состояніе двухъ струнъ, звучащихъ въ унисонъ; неизмѣнное функционированіе одной, когда функционируетъ другая — слѣдствіе тождества ихъ настроенія. Какъ жаждущая почва всасываетъ влагу, такъ и душа зрительнаго зала жадно ловитъ тотъ голосъ сцены, какой идетъ навстрѣчу насущнѣйшимъ запросамъ зрителя.

Степень таланта актера—степень ясности воплощенія темы автора, ибо сила, глубина, вдохновенность актера суть только средства къ созданію наибольшей ясности образа. Режиссеръ—единое толкованіе, полная согласованность исполненія, ведущая къ единой цѣли, къ ясности пьесы. Изъ двухъ толкованій одной и той же пьесы или одного и того же образа—то лучшее, гдѣ достигнута наибольшая ясность. Цѣль всего выполненія пьесы — дать наибольшія средства для зрителя уяснить пьесу и найти въ ней наивысшія эмоціональныя радости. Поэтому тамъ, гдѣ для этой цѣли больше всего пригоденъ реализмъ—надлежитъ развить его до возможныхъ на сценѣ предѣловъ; тамъ, гдѣ конечному уясненію зрителя больше поможетъ работа его творческаго воображенія (случай невозможности осуществленія на сценѣ реализма; случаи, когда ассоціаціи даютъ иллюзію самаго явленія и т. д.)—болѣе рационаленъ намекъ, подсказъ, наведеніе; тамъ, гдѣ исключительное вниманіе зрителя для уясненія пьесы должно сосредоточиться на актерѣ,—необходимо упрощеніе обстановки хоть до сѣрыхъ занавѣсей. Вездѣ, гдѣ это только можетъ помочь углубленію воспріятія—умѣстны музыка, свѣтъ, эффекты, темнота и проч. Словомъ, все то хорошо, что ведетъ къ максимальному поглощенію содержащагося въ пьесѣ вниманіемъ зрителя.

Театръ же служить и вѣчному въ человѣкѣ — тяготѣнію къ радости. Мужика влечетъ она на пеструю ярмарку, мѣщанина—въ балаганъ, эстета—въ балетъ. И какъ неискоренимо это тяготѣніе, такъ и не отъемлемъ родъ театра, служащій чистой радости. Театръ идеологій, театръ интеллектуальнаго уясненія міра такъ же созданъ врожденными потребностями человѣка, какъ и театръ эмоціональныхъ радостей.

Театръ идей служить конечной своей цѣли — убѣжденности зрителя, какъ предѣлу уясненія; театръ эмоцій несетъ наслажденіе зрителю, какъ высшую ступень радости.

---

Что и какъ уяснить и чѣмъ радовать—вопросы мѣста, времени и средствъ; ихъ рѣшаютъ уже у самаго дѣла.

Какъ процвѣтаніе организма неразрывно связано съ питаніемъ его органически ему свойственными соками, такъ и театръ не знаетъ хирѣнія тогда, когда онъ питается соками своего жизненнаго начала. Намъ интересовало здѣсь лишь это послѣднее, диктуемое анализомъ неизмѣнныхъ требованій зрителя, какъ исходный пунктъ, изъ котораго, слѣдуя логикѣ, всѣ техническія частности рѣшаются въ соотвѣтствіи съ этимъ вѣчно-жизненнымъ началомъ театра. Въ этихъ рѣшеніяхъ—всѣ его исканія, достиженія и безпредѣльныя возможности.

А. Чумаковъ.

---

## Михаилъ Бончъ-Гомашевскій. На праздникъ искусства театра.

(Вечеръ японскаго искусства Ганако Оота, организованный „Домомъ Пѣсни“).

Наша театральная критика поистинѣ удивительна. Подымая невѣроятный шумъ по поводу зачастую незначительныхъ, иногда даже антихудожественныхъ вещей, она обладаетъ способностью проглядѣть дѣйствительно серьезное явленіе театральной жизни. Такимъ непростительнымъ просмотромъ единственно можно объяснить то слабое вниманіе, которое удѣлили московскія газеты организованному „Домомъ Пѣсни“ вечеру японскаго искусства. Можно быть какого угодно мнѣнія касательно тѣхъ принциповъ, которые лежатъ въ основѣ японскаго театра, можно и даже должно расходиться въ оцѣнкѣ творчества г-жи Ганако Оота, демонстрировавшей на этомъ вечерѣ экзотическую школу дѣйственаго искусства, но абсолютно немислимо не признать за такой демонстраціей выдающагося значенія. Нашъ европейскій театръ, бессильно мятущійся въ поискахъ новыхъ путей, европейская публика, не находящая формы театрального представленія, которая установила бы единеніе сцены съ ритмомъ и темпомъ общественности XX вѣка,—всѣ мы, ходящіе во тьмѣ пестраго сумбура перестраивающейся жизни, не имѣемъ права такъ легкомысленно оставлять безъ вниманія тотъ наглядный урокъ далекаго, но строго опредѣленнаго, чуждаго, но плѣнительнаго искусства творчества зрѣлишно-дѣйственной легенды сцены, который, по инициативѣ „Дома Пѣсни“, былъ преподанъ публикѣ съ эстрады Малаго зала Московской Консерваторіи.

Мнѣ уже приходилось указывать \*), что спектакли японскихъ труппъ, гастролирующихъ въ Европѣ, даютъ только отдаленный намекъ на тотъ подлинный японскій театръ, видѣть который можно единственно въ Японіи.

\*) М. Бончъ-Гомашевскій. Японскій Театръ. «Маски», 1912—1913 г. № 4.

Пронстаетъ это прежде всего оттого, что нашъ театръ, построенный на принципѣ сценической рамы, волшебною чертою отдѣляющій ирреальный мѣръ сцены отъ реального міра зрительнаго зала, въ корнѣ противоположенъ театру японскому, двѣточнѣйшій путь котораго, узкая тропинка, перекинута черезъ весь зрительный залъ. устанавливаетъ иной принципъ— принципъ атмосферы зрѣлища, разлитого въ зрительномъ залѣ, брошеннаго въ непосредственную близость къ пассивному участнику этого дѣйства— зрителю. Искусство японскаго театра рассчитанное на какіе-то моменты дѣйствія среди зрителей (или, вѣрнѣе, надъ зрителями), не можетъ достаточно полно развернуться въ той странѣ, гдѣ долгими вѣками извращенія истинной театральности зритель потерялъ способность ощущать прелесть такой близости къ творчеству сказки, гдѣ онъ приходитъ не въ храмъ, въ которомъ жрецы совершаютъ мистеріальный обрядъ, не участникомъ обряда чувствуетъ онъ себя, но гдѣ въ театръ идутъ, чтобы позабавиться занятнымъ „представленіемъ“, чтобы, уткнувшись въ спокойное кресло, съ холодной и чуждой сценѣ душою наблюдать, какъ развертываются оживленныя картины.

Иные театры, иной зритель нуженъ для того, чтобы возникъ моментъ настоящаго японскаго дѣйствительнаго творчества. Мы, воспитанные въ опредѣленныхъ художественныхъ традиціяхъ, такой обстановки японцамъ дать не можемъ. Японскія труппы, направляющіяся въ Европу, подбираютъ специфическій репертуаръ, абсолютно не характерный для японскаго театра.

„Ваша публика,—говоритъ одинъ импрессаріо-японецъ,—требуетъ отъ насъ прежде всего изображенія быта. Разыгранная нами пьеса должна оживить передъ глазами европейцевъ ту загадочную жизнь, иллюстрировать тѣ непонятные обычаи, ту странную психологію, которая до сихъ поръ громадному большинству извѣстна только изъ книгъ. Наши представленія должны показать настоящихъ японцевъ въ ихъ подлинныхъ костюмахъ, играющихъ на настоящихъ японскихъ инструментахъ, танцующихъ подлинныя японскія танцы, любящихъ „по-японски“ и убивающихъ характерными японскими ятаганами.

Во-вторыхъ ваша, публика очень жестока. Рукоплещетъ палачу, казнящему преступника, съ азартомъ наблюдая „адскіе полеты“ въ циркахъ, она гребетъ и отъ насъ побольше крови. Иля навстрѣчу этой потребности, мы измѣняемъ радостный конецъ пьесы и вставляемъ сцену харакири; вмѣсто благополучной развязки мы заставляемъ героя убить свою возлюбленную, ибо это даетъ намъ возможность щегольнуть передъ публикой той „техникой умирающаго“, о которой никакого понятія не имѣютъ ваши артисты и т. д.“



ЯПОНСКАЯ АРТИСТКА ГАНАКО-ООТА.



---

Сколь велика доля правды въ приведенномъ сужденіи, сколь цѣнна заслуга такого приказчика дурныхъ вкусовъ—судить безцѣльно. Важно констатировать фактъ: японскіе гастролеры не показываютъ классической японской драмы; большинство, а подчасъ и всѣ пьесы написаны самимъ антрепренеромъ для Европы.

Такъ было, какъ разъ, и въ тѣхъ гастроляхъ, которыя недавно состоялись въ театрѣ миниатюръ Ардыбушева и въ которыхъ г-жа Ганако Оота принимала главное участіе. Синемаграфическій (въ смыслѣ психологической разработки сюжета) репертуаръ этихъ гастрольныхъ спектаклей, расхолаживающая обстановка идущихъ три раза подъ рядъ пьесъ, видъ публики, въ пальто и калошахъ сидящей въ зрительномъ залѣ — все это не могло способствовать серьезному отношенію къ поистинѣ недюжинному таланту, обладательницей котораго является маленькая японка. И только тогда, когда г-жа Ганако Оота, появилась въ соответственной обстановкѣ, мы смогли почувствовать, сколь велико ея творчество, смогли отчасти приподнять завѣсу, скрывающую отъ насъ тайны японскаго театральнаго искусства.

Вечеръ, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, былъ посвященъ японскому актеру. Г-жа Ганако Оота сопровождаемая объясненіями Ѳ. А. Степпуна, демонстрировала тѣ ступени многолѣтняго и многотруднаго ученія, только пройдя которыя ученикъ получаетъ званіе артиста и доступъ къ подмосткамъ. Японцы начинаютъ курсъ театральнаго обученія съ пятилѣтняго возраста и путемъ долгихъ упражненій, объектомъ которыхъ служитъ ихъ собственное тѣло, приобрѣтаютъ ту изумительную мимику, тотъ чеканный жестъ, ту изощренность пластики и рѣчи, лучшимъ примѣромъ которыхъ служитъ сама г-жа Ганако Оота. Такая серьезность изученія понятна, пожалуй, только нашимъ балетнымъ артистамъ, начинающимъ занятія съ малыхъ лѣтъ, менѣе понятна она опернымъ и абсолютно непопятна драматическимъ. Отъ европейскаго, а тѣмъ болѣе русскаго драматическаго актера требуются органическія возможности — хорошая фигура, красивый сильный голосъ, отсутствіе пороковъ въ произношеніи—которые обезнечиваютъ его артистическую карьеру. Театральная школа—незначительная деталь, безъ которой можно, пожалуй, и обойтись, если достаточны индивидуальныя способности.

Искусство драматическаго актера у насъ еще не вышло изъ стадіи диллетантизма. Музыкантъ долженъ прежде всего научиться играть, художникъ не можетъ творить, не зная рисунка, не изучивъ анатоміи, не пройдя всю лѣстницу техники, предшествующую мастерству. И когда судятъ

произведеніе живописца, существуетъ объективное мѣрило помимо привлекательности или отвращаемости, возбуждаемой его произведеніями. „Плохое знаніе рисунка, неумѣніе обращаться съ красками“, —такой приговоръ равно позоренъ и для академиста, и для буйнаго сектанта. Мы не можемъ представить піаниста, хотя бы и тонко чувствующаго произведенія исполняемаго имъ автора, который бы обладалъ деревянными пальцами, дѣплялъ во время игры сосѣднія клавиши, „смазывалъ“ пассажи. Всякій искусникъ въ первую голову долженъ быть „метромъ“ въ своемъ дѣлѣ и званіе „метра“ дается на исполнѣ конкретныхъ условіяхъ. И только драматическому актеру позволено быть дилетантомъ. Онъ обладаетъ оригинальнымъ острымъ чувствованіемъ, дающемъ возможность полнѣе обычнаго смертнаго раскрыть замысль автора, у него свободное, не стыдящееся чужихъ взоровъ, тѣло, откровенный жестъ—значить, онъ хорошій актеръ. Немного пофехтовать, подучить нѣсколько отрывковъ сценическихъ произведеній, попробовать свои силы на подмосткахъ ученической сцены, послушать умныхъ и болѣе опытныхъ товарищей — и карьера современнаго актера закончена, нашему иллюстративному театру иного актера не нужно.

Японскій театръ тѣмъ уже выгодно отличается отъ европейскаго, что тотъ синтезъ искусствъ, о которомъ только мечтаютъ „лучшіе люди“ нашего театра, въ театрѣ японскомъ—не возбуждающій никакихъ сомнѣній фактъ. Органически развиваясь изъ священнаго танца, избѣжавъ ложныхъ путей, японская драма соединяетъ въ себѣ всѣ формы искусства, раздробленныя у насъ по разнымъ отраслямъ. Японское представленіе есть причудливое сплетеніе драмы, оперы, балета и пантомимы. Въ этомъ театрѣ декламация естественно переходитъ въ пантомиму, пантомима въ танецъ, танецъ въ пѣніе. Связуетъ же все дѣйство въ цѣломъ ритмъ. Ритмъ имѣетъ въ японскомъ театрѣ огромное и, какъ увидимъ позже, неожиданное значеніе.

Такимъ образомъ японскій актеръ долженъ быть и танцоръ, и декламаторъ, и даже акробатъ, тѣло, голосъ, рѣчь—все это для него не только даръ Божій, но также и объективное средство, дающее матеріаль для творчества, служащее ему, какъ глина скульптору или перо поэту. Прежде всего надлежитъ развить ритмичность тѣла, умѣніе подчиняться ритму сцены. И вотъ, первый этапъ актерской школы учитъ будущаго артиста подъ музыку изображать дѣвушку, собирающую тыквы, соловья, притаившагося отъ дождя подъ сливовымъ деревомъ и т. п. Ученики должны только изображать, но отнюдь не переживать. „Зеркало души“ — лицо должно оставаться абсолютно бездвижнымъ. Мимика строго-на-строго воспрещена. И только, мало-по-малу, въ теченіе шести лѣтъ подходятъ къ

---

мимикѣ. Постепенно въ танецъ привносится пантомима. Ритмическія движенія начинаютъ передавать примитивныя переживанія и т. д.

На шестой годъ приступаютъ къ изученію ролей\*). Для этого имѣется 60 классическихъ драмъ, охватывающихъ по сюжетамъ весь діапазонъ чело-вѣческихъ переживаній. Ученикъ драматической школы долженъ знать не только всѣ шестьдесятъ пьесъ, но и всѣ (!) роли въ этихъ пьесахъ\*\*).

Г-жа Ганако Оота демонстрировала намъ эти роли. Она попеременно изображала княжну, тоскующую о своемъ возлюбленномъ; уличнаго вора, пойманнаго на мѣстѣ преступленія; мать, баюкающую больного ребенка; шаловливаго школьника; сластолюбиваго перевозчика; умирающаго солдата и т. д. И въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ вставалъ яркій образъ; — не реальный или условный, не копія или стилизація, но истинно художественный эскизъ, реальный по детальной разработкѣ мельчайшихъ душевныхъ и тѣлесныхъ движеній, условный потому, что не давалъ копіи жизни, не дублировалъ подлинникъ, но силою творческаго преображенія, выразительными средствами самодовлѣющаго актерскаго искусства, создавалъ чарующій зрѣлишно-дѣйственный синтезъ...

Я нарочно умолчалъ о томъ, что не представляетъ столь существенной разницы отъ нашего курса. Японскіе ученики фехтуютъ съ поразительной ловкостью и гибкостью, достигнутой долгимъ упорнымъ трудомъ. Они играютъ на національныхъ инструментахъ — самисенъ и якумо съ мастерствомъ подлинныхъ музыкантовъ. Все, что проходитъ нашими лицедѣями „съ кондачка“, въ странѣ терпѣливаго и настойчиваго народа получаетъ тщательнѣйшую разработку, поглощаетъ годы изученія. Поэтому такъ филигранно отдѣланъ ихъ каждый жестъ, такъ изумительно ритмично каждое движеніе такъ тонко детализовано каждое переживаніе.

---

\*) Говоря о японской школѣ, мы имѣемъ въ виду школу Гидайу, которую демонстрировала г-жа Ганако Оота. М. Б.-Т.

\*\*) Особенно достойно примѣчанія слѣдующее: каждый ученикъ, будь то мужчина или женщина, обязанъ играть всѣ роли, какъ мужскія, такъ и женскія. Такое требованіе вполнѣ понятно, если смотрѣть на актерскую физичку только какъ на проводникъ творчества. Мы отождествляемъ личность актера съ изображаемой имъ ролью и потому намъ нельзя видѣть женщину въ мужскомъ изображеніи. Но, вѣдь, не нельзя читать намъ, скажемъ, «Хорошую Жизнь» И. А. Бунина, гдѣ рассказъ ведется отъ лица женщины, не нельзя же для насъ всѣ романы Жоржъ Сандъ? Все дѣло въ томъ, что, читая романъ, мы воспринимаемъ не Ивана Александровича Бунина или Жоржъ Сандъ, но ихъ творчество. Очевидно, японцы также подходятъ къ творчеству сценическому. М. Б.-Т.

---

Наконецъ послѣднее, о чемъ надлежитъ упомянуть, есть мимика, которой посвящаются послѣдніе годы сценическаго образованія, которая завершаетъ курсъ театральныхъ наукъ.

У насъ ожесточенно спорять, самодовѣющее ли искусство театра, можетъ ли театръ существовать безъ литератора или онъ только призванъ пояснять автора. Если искусство театра самостоятельно, то оно должно обладать силою создавать самоцѣпныя произведенія. Помощь родственныхъ искусствъ полезна и желательна, такая помощь существуетъ во всѣхъ искусствахъ. Но, если музыкѣ приходится иногда на помощь слово (опера, романсъ), а слову живопись (иллюстрація), то все же музыка, поэзія и живопись имѣють тѣ области, гдѣ они царятъ нераздѣльно и, оглохни на завтра все человѣчество—живопись и поэзія не погибнуть, какъ не погибнетъ музыка, если у человѣчества атрофируется зрѣніе. Каждая отрасль искусства самодовѣющаго можетъ существовать и безъ помощи родственниковъ, но не родныхъ музъ. А театръ, построенный на фабулѣ, вѣнчающій короною поэта? Есть ли такое искусство самодовѣющее, не является ли театръ подпаскомъ литературы, можно ли представить себѣ театральное представленіе, въ которомъ авторъ не принималъ бы никакого участія и которое все таки можно было бы отнести къ разряду искусствъ?

Европейскій театръ, еще съ первыхъ временъ христіанской эры ставшій на скользкую дорогу иллюстраціи, можетъ мечтать о подобномъ дѣйствіи, можетъ устами Гордона Крега утверждать, что театру не нуженъ литераторъ—разительныхъ примѣровъ такого дѣйства нашъ театръ предъявить не можетъ, а отсутствіе примѣра всегда накладываетъ отпечатокъ бездоказательности даже на самое яркое сужденіе.

На вечерѣ японскаго искусства мы могли видѣть театральность, развившуюся въ иныхъ условіяхъ, и въ этой театральности мы могли найти то подтвержденіе вышеприведеннаго мнѣнія, котораго тщетно стали бы мы искать въ театральности европейской.

Г-жа Гапако Оота демонстрировала мимическія упражненія японской школы. Дается, предположимъ, такое заданіе; любопытная служанка подсматриваетъ въ щель двери за своими хозяевами, она видитъ, что происходитъ иѣчто смѣшное, и смѣется.

Или: малодушный человѣкъ долженъ сдѣлать себѣ харакри; онъ долго колеблется, пока шумъ приближающихся шаговъ не заставляетъ его испугаться позора и покончить съ собой.

Или: ученики ждутъ прихода учителя въ классѣ, въ виду того, что

---

учитель запоздалъ, ученики начинаютъ шалить. Но вотъ, появился учитель и все вновь спокойно.

Какъ видите, абсолютно не литературныя темы. Даже не темы, а только намеки, изъ которыхъ художникъ кисти можетъ создать картину, литераторъ—разсказъ, а актеръ... Актеръ создаетъ свою высокохудожественную дѣйственную сказку. Въ этомъ мы могли убѣдиться на вечерѣ г-жи Ганако Оота.

Невозможно словомъ изобразить картину, нельзя „разсказать“ музыку—точно такъ же невозможно запечатлѣть того, какъ творила эта артистка свои образы. Я могу идти только методомъ описательнымъ. Каждая сцена длилась не одно мгновение, это былъ не ускользнувшій штрихъ, это была самая настоящая сцена, разыгранная со всѣмъ мастерствомъ и продолжающаяся минуты. И все время эта женщина, принадлежащая къ столь чуждому намъ племени, обладающая иной, непонятной намъ психикой, держала въ напряженномъ вниманіи весь зрительный залъ. Мы всѣ чувствовали, что подсматриваемъ въ щелку, что видимъ нѣчто крайне смѣшное. Понемногу росъ смѣхъ, переходилъ въ бурный хохотъ и подъ конецъ вся толпа гомерически хохотала, держась за бока, тѣмъ здоровымъ смѣхомъ, которымъ смѣется искусство.

И такъ дальше. Мы сопереживали всѣ образы, которые создавались творческимъ преображеніемъ японской артистки, плакали вмѣстѣ съ нею надъ призрачнымъ ребенкомъ, грустили надъ несуществующимъ портретомъ, чувствовали себя на школьной скамьѣ среди лукавыхъ товарищей, словомъ, испытывали моменты „катарсиса“, отличающемъ истинное произведеніе искусства отъ ложнаго.

И достигали всего этого только силою одного дѣйственного искусства, искусства актера, не опирающагося на автора, не воспользовавшагося могучей поддержкой слова.

Сказанное нельзя понимать въ томъ смыслѣ, что авторъ не нуженъ театру, что надлежитъ изгнать поэта изъ храма зрѣлищнаго дѣйства. Подобная мысль была бы абсурдна уже потому, что поэтъ принесъ много жертвъ на алтарь театра, его заслуги неисчислимы и его уходъ означалъ бы регрессъ театральнаго искусства. Но должно понять, что поэтъ есть только помощникъ театральнаго дѣйства, которое можетъ существовать и внѣ его и безъ его помощи. Наглядной иллюстраціей этой мысли служили мимическіе эскизы японской театральной школы.

Въ заключеніе о ритмѣ. Послѣдніе годы все чаще и чаще всплываетъ мысль о необходимости ритмическаго координированія театральнаго дѣй-

---

ства. Жакъ Далькрозь провозглашенъ новымъ Колумбомъ, установившимъ принципъ перевоплощаемости музыки въ жестъ и жеста въ мелодію. Нѣсколько ранѣе Георгъ Фуксъ уловилъ въ діалогахъ Гамлета причудливый танецъ. Понемногу въ нашемъ театрѣ начинаетъ прививаться ритмическое соединеніе драматическаго искусства съ пластикой и музыкой. Японскій театръ никогда не былъ лишень такого соединенія. На примѣрахъ, показанныхъ г-жей Ганако Оота, мы могли видѣть подобное.

— Вотъ княжна, ожидающая своего жениха. Она сидитъ у моря. Надъ моремъ носятся бѣлыя чайки, свищеть вѣтеръ и треплетъ полы ея кимоно. Но княжна не обращаетъ вниманія на ярость природы. Полнымъ скорби голосомъ она рассказываетъ про свою печаль, жалуется на жестокую судьбу, разлучившую ее съ возлюбленнымъ... Но нѣтъ больше словъ... Безсильно слово выразить всю глубину переживаній... Беззвучно начинаетъ плакать княжна, преклоня къ землѣ свою голову... И вдругъ... совершенно естественно, вторя плачу княжны, въ ритмъ ея движеніямъ вступаетъ музыка...

Монологъ переходитъ въ причудливый танецъ, раскрывающій весь колоссальный діапазонъ переживаній безутѣшной невѣсты. Какая-то скорбно-негодующая симфонія, разыгранная на музыкальныхъ инструментахъ и звучащая въ человѣческомъ тѣлѣ. Новое, доселѣ невиданное зрѣлище музыкальной пантомимы, родившейся изъ монолога!

Японскіе актеры придаютъ исключительное значеніе музыкѣ и ритму. Они создали удивительный приемъ записи творчества актера, основанный на этой слитности музыки и жеста. Логическій ходъ мысленія въ этомъ случаѣ крайне простъ. Если всякую музыку можно передать въ ритмическомъ движеніи, то отсюда слѣдуетъ, что всякій ритмическій жестъ можетъ быть изображенъ въ музыкѣ. Игра японскаго актера вся съ начала до конца ритмична. Слѣдовательно, эту игру можно „записать“ въ мелодіи.

Идя такимъ путемъ, японскій театръ создалъ рядъ записей великихъ лицедѣевъ. При чемъ считается вполне естественнымъ, что создавать, творить роль можетъ только крупный талантъ, менѣе талантливые въ своемъ творествѣ исходятъ изъ существующихъ записей, воспроизвести которыя составляетъ ихъ задачу. Такимъ образомъ творчество сцены, мимолетѣвшее изъ всѣхъ творествъ оказывается занесеннымъ на скрижали времени и можетъ быть передано потомству. Конечно, передана будетъ не внѣшняя оболочка игры, но развѣ синемаграфъ, могущій точно зафиксировать малѣйшее движеніе, когда-либо замѣнить намъ непосредственную игру великаго артиста? Конечно, нѣтъ, ибо, запечатлѣвая внѣшнюю форму,

онъ безсилень передать духъ. Духъ зрѣлищаго дѣйства заключается въ его ритмѣ. Ритмъ есть сердце сценическаго представленія. Уловить биеніе этого сердца, передать пульсъ сцены можетъ только музыка. Почувствовать этотъ пульсъ, на основаніи его реконструировать легенду—такая задача доступна только высококультурному въ художественномъ смыслѣ народу. То, что японцы сумѣли столь неожиданнымъ способомъ уловить неувидимое, показываетъ такой высокій уровень ихъ театральности, до котораго намъ, пожалуй, не скоро дойти.

Но сказанное имѣетъ и принципиальное значеніе. До сихъ поръ идейные враги театра, отказывая театру въ сопричастіи музамъ, неизмѣнно ссылались на то обстоятельство, что всѣ искусства живутъ въ вѣчности, театръ же—лишь „мимолетное видѣніе“. Искусство вѣчно, и то, что мимолетно, не можетъ быть названо самоодвѣвающимъ искусствомъ. Мы ничего не имѣли въ практикѣ нашихъ театровъ, чтобы возразить на этотъ серьезный аргументъ. Да, дѣйствительно, что сохранилось у насъ отъ игры Мочалова, Садовскаго? Что отъ игры В. Ф. Комиссаржевской, совсѣмъ недавно плѣвившей наши сердца? Ничего или хуже, чѣмъ ничего: какіе-то обрывки никому ненужныхъ, для искусства бесполезныхъ воспоминаній... Творчество нашихъ лидедѣевъ промелькнуло, ушло въ вѣчность, и новому поколѣнію приходится начинать всю работу чуть ли не съ начала.

Японскій театръ указываетъ, какимъ образомъ это творчество можно сохранить. И современный японскій актеръ, слушая сентиментальное журчаніе якумо, воскрешаетъ передъ своимъ духовнымъ взоромъ сущность игры какого-либо Данъюро I, жившаго сотни лѣтъ назадъ.

Я знаю, что нашъ театръ не скоро дойдетъ до такой вершины. Быть-можетъ, къ тому времени будутъ изобрѣтены иные способы зафиксированія актерскаго творчества. Но весь смыслъ видѣннаго заключается въ томъ, что японская школа показала, какъ можно „записать“ роль, гдѣ путь, идя по которому искусство театра достигаетъ вѣчности.

Если театральное творчество можно запечатлѣть, значитъ, падаетъ главный аргументъ противниковъ театра, значитъ, театръ такое же вѣчное искусство, какъ и всѣ остальные, значитъ, по существу нѣтъ разницы между театромъ и другими видами легендотворчества.

Вотъ рядъ мыслей, порожденныхъ вечеромъ японскаго искусства. Я шелъ на этотъ вечеръ скептически настроенный. Я не вѣрилъ, что передо мною распухнетъ яркій цвѣтокъ экзотическаго искусства, я не думалъ, что возможно выявить такое искусство передъ чуждымъ и не чуткимъ зрителемъ вѣка пара и электричества.

---

Я ушелъ съ этого вечера экзальтированный, упоенный свѣжимъ ароматомъ бодрящаго творчества. Я испыталъ моментъ подлиннаго катарсиса, давно уже не испытываемый мною въ современныхъ театрахъ. И эти немногія строки являются данью глубокаго восхищенія, искренняго преклоненія. Дать эту я возлагаю на иной, не мой, но все же родственный мнѣ алтарь. Ибо великое творчество, черпая жизненные силы изъ національных сокровищницъ, ведетъ сердца въ тотъ міръ, гдѣ „пѣсть эллинь, ни іудей...“, гдѣ живетъ одно общее абсолютно прекрасное искусство. Священную жрицу этого искусства японскую артистку Ганако Оота я видѣлъ въ моментъ ея соприкосновенія съ музами зрѣлищнаго дѣйства...

Михаилъ Бончъ-Томашевскій.



Наданаія Тонгарова. Лозь.



## ПАМЯТИ ОТТО БРАМА.

Я вижу его предъ собой.—Это было въ Берлинѣ, въ Лессингъ-театрѣ, на репетиціи «Заложниковъ Карла Великаго» Г. Гауптмана.

Брамъ сидѣлъ съ Гауптманомъ въ первомъ ряду полутемнаго зрительнаго зала.

Гауптманъ былъ весь движеніе, Брамъ—полною противоположностью ему: холоденъ и спокоенъ.

И вспоминая Отто Брама я вижу: энергично сжатые губы, бритое, безбородое лицо съ печатью необыкновенной рѣшительности, вѣры глубокой въ себя и свое дѣло.

Издѣдка онъ вставалъ, подходилъ къ сценѣ, бросалъ нѣсколько словъ—только нѣсколько,—коротко и повелительно и снова возвращался на свое мѣсто.

И взглядывая въ его холодные глаза вы чувствовали, что все замѣчаютъ, все видятъ они.

Высокая сила духа сіяла въ нихъ; онъ умѣлъ воспроизвести на сценѣ, вопреки всему, именно то, что онъ хотѣлъ.

И странное дѣло! — Несмотря на повелительный тонъ, — артисты охотно слѣдовали его указаніямъ, инстинктивно чувствуя, что говорить съ ними такимъ тономъ чловѣкъ и художникъ, который можетъ сказать дѣйствительно нѣчто цѣнное. Чувствовали они, что художникъ тотъ понимаетъ ихъ—артистовъ лучше, чѣмъ сами они.

\* \* \*

Въ лицѣ Отто Брама театръ потерялъ одного изъ значительнѣйшихъ режиссеровъ новаго времени.

Культурный міръ, помимо этого, оплакиваетъ въ немъ блестящаго историка, литератора и критика, и, наконецъ, выдающагося изъ поборниковъ водворенія на сценѣ натурализма.

---

Отто Брамъ (Абрамсонъ) родился въ Гамбургѣ въ 1856 году. По своему образованію онъ былъ германистомъ, ученикомъ знаменитаго историка литературы Вильгельма Шерера.

Это были семидесятые годы, когда Шереръ впервые въ своихъ умныхъ и ясныхъ лекціяхъ началъ борьбу съ безхарактерной эпохой эпигоновъ, возвѣстивъ побѣду реализма, и Отто Брамъ былъ одинъ изъ прилежнѣйшихъ его учениковъ.

Въ 1887 году въ Берлинѣ гастролировалъ «Théâtre libre» изъ Парижа, поставившій и натуралистически драмы Ибсена, Толстого и Зола.

Много разговоровъ вызвали и послѣдовавшія за этимъ постановки Мейнингенцевъ.

Тогда среди молодыхъ критиковъ, журналистовъ, никому еще неизвѣстныхъ артистовъ и «режиссеровъ» возникъ планъ создать нѣмецкую «Freie Bühne» на подобіе парижской «Théâtre libre».

Къ этому кружку принадлежали Максимилианъ, Гарденъ, братья Юлій и Генрихъ Гардтъ, Павль Шлентеръ и Отто Брамъ, избранный единогласно руководителемъ «Свободной сцены».

Функционировать «Свободная сцена» начала въ 1889 году „Привидѣніями“ Ибсена и „Передъ восходомъ солнца“ Гауптмана.

Постановки эти для театровъ Германіи явились чѣмъ-то небывалымъ. Для міра сцены съ нихъ начался періодъ „*Sturm und Drang*’а“, революціи. Впервые въ Германіи на сцену проникъ и, благодаря усиліямъ Брама, водворился натурализмъ.

Въ 1894 году Брамъ принялъ на себя руководство „нѣмецкимъ театромъ“, основаннымъ Адольфомъ Д’Арранжемъ, чтобы лишь черезъ десять лѣтъ перейти въ „Лессингъ—театръ“, въ которомъ и остаться до самой смерти.

Въ „Нѣмецкомъ театрѣ“ въ быстрой послѣдовательности имъ были поставлены произведенія Зола, Ибсена, Толстого, Зудермана и Гауптмана.

Постановки эти были образцовыми и улучшались съ каждымъ годомъ.

Брамъ обладалъ рѣдкою способностью концентрировать вокругъ себя выдающіяся артистическія силы, какъ Максъ Рейнгардтъ, Бассерманъ, Рудольфъ Риттнеръ, Эльза Леманъ и др.

Отто Брамъ обязанъ прежде всего Ибсенъ своимъ воцареніемъ на нѣмецкихъ сценахъ. Ибсенъ и Гауптманъ, къ пятидесятилѣтнему юбилею котораго Брамъ предполагалъ устроить „гауптмановскій циклъ“. Слѣбная судьба судила, однако, иначе.

---

Какъ историкъ литературы Отто Брамъ выдвинулся своими монографіями о „Генрихѣ Ибсенѣ“, „Готфридѣ Келлерѣ“, „Шиллерѣ“, „Генрихѣ Клейстѣ“ и особенно своимъ наиболѣе значительнымъ произведеніемъ — „Штауферъ-Бернъ. Его жизнь, письма и стихотворенія“.

Брамъ былъ однимъ изъ создателей еженедѣльника „Freie Bühne für modernes Leben“, преобразовавшагося впоследствии въ наиболѣе извѣстныхъ въ данное время ежемѣсячныхъ журналовъ — „Die neue Rundschau“.

\* \* \*

И вотъ Отто Брамъ умеръ.

Несомнѣнно, что Брамъ головой переросъ то время, въ которое родился.

Въ немъ жило великое недовольство тѣмъ, что засталъ онъ въ мірѣ театра, и онъ сумѣлъ противопоставить тому, что было — новое, противопоставить и утвердить.

Долгое время Германія не хотѣла признать его искусство — искусствомъ, — не хотѣла и не понимала его.

Брамъ съ желѣзными энергіей и послѣдовательностью упорно навязывалъ нѣмецкой націи свое воззрѣніе на театръ и руководство имъ, навязывалъ такъ долго, пока Германія, а за ней и весь культурный міръ не увѣнчалъ его лаврами.

Все это должно быть признано достойнымъ удивленія въ тѣмъ болѣе степени, если мы вспомнимъ, что свое искусство проводилъ Брамъ въ жизни безъ всякой позы, безъ красиво звучащихъ и ничего не говорящихъ словъ, безъ всяческой рекламы.

Жилъ онъ, правда, въ Берлинѣ, но не было у него „большой глотки“ („das grosse Maul“) берлинцевъ.

Себѣ самому, своимъ произведеніямъ обязанъ Брамъ преклоненіемъ Германіи передъ его дѣятельностью.

Не только великимъ режиссеромъ былъ Отто Брамъ, но и воспитателемъ. Онъ умѣлъ, какъ никто, собирать вокругъ себя артистическія силы и ревностно развивать ихъ. Въ каждомъ умѣлъ онъ отыскивать и развивать свое и это особенно отличало его.

Изъ школы Отто Брама вышли такіе артисты, какъ напримѣръ, Рудольфъ Риттнеръ, А. Бассерманъ и Юсифъ Кайницъ.

Изъ этой же школы вышелъ и Максъ Рейнгардтъ, обязанный ей очень многимъ, что подтвердилъ онъ миѣ весной 1912 года. Рейнгардтъ

---

сказалъ тогда миѣ: „съ какой-то гениальной проникновенностью отмѣчалъ Брамъ въ существѣ артиста все истинное и глубокое. Этимъ же качествомъ отличалась и его оцѣнка сценическихъ произведеній. Онъ заставилъ нѣмецкій народъ признать Ибсена въ то время, когда о немъ никто и слышать не хотѣлъ, онъ помѣстилъ на своемъ щитѣ имя Гауптмана, когда послѣдній былъ никому не извѣстенъ. Вообще, по-моему, безъ Брама г. Гауптманъ могъ и не быть“.

Брамъ былъ прежде всего режиссеромъ слова и души.

Душа эта страннымъ образомъ наиболѣе проявлялась въ тѣхъ постановкахъ, въ которыхъ наиболѣе сильно выступало земное.

Онъ, какъ никто, умѣлъ съ удивительной яркостью и захватывающе раскрывать на сценѣ внутренній міръ человека, его рефлексіи и страсти, обходясь при этомъ самыми ничтожными сценическими средствами безъ всевозможныхъ техническихъ трюковъ, свѣтовыхъ эффектовъ и т. д., что стало такъ модно въ наши дни.

Что особенно отличало Брама—это отсутствіе покоя.

Онъ ставилъ вещи не только современныхъ, но и ультра-современныхъ авторовъ, какъ напримѣръ, Эрнста Гардта и Герберта Эйленберга.

Онъ понималъ, что все имѣетъ тенденцію къ измѣненію и умѣлъ находить для новыхъ душъ новаго времени—сценическія формы.

Былъ онъ живой и будущій, этотъ искатель красоты и борецъ за нее,—вотъ почему его имя будетъ жить въ будущемъ.

І. Кордесъ.

---

## За рубежомъ.

### ФРАНЦІЯ \*).

Театръ Антуана пьесой „Золотое дѣло“ М. Гербидопъ вводитъ зрителей въ среду американскихъ милліардеровъ, рисуеть ихъ бытъ и наглядно показываетъ, какъ, несмотря на богатство, они часто далеки отъ счастья.

Первое дѣйствіе происходитъ въ конторѣ банкира-милліардера Патрика Гутшингсона, у котораго работаютъ два личныхъ секретаря. Одинъ изъ нихъ, Джонъ Гибсъ, похожъ складомъ характера на своего патрона, для него деньги—и дѣль и смыслъ жизни. Другой, Самъ Ройсъ, спокоенъ, не честолюбивъ и его идеаль—зарабатывать на бездѣльную жизнь и имѣть возможность жениться на любимой дѣвушкѣ. Джонъ Гибсъ, сынъ простого, но хитраго и ловкаго американскаго фермера, беретъ займы у сослуживца его послѣдніе 20,000 долларовъ и посылаетъ ихъ отцу на „выгодное дѣло“. А дѣло заключается въ слѣдующемъ: старикъ на эти деньги купилъ золотой песокъ и золотой самородокъ и „посвялъ“ все

это на той части своей земли, которая была менѣ всего плодородна. Скоро появились ловко привлеченные золотоискатели и стали предлагать старику крупную сумму за часть его земли. Среди претендентовъ на землю и банкиръ Гутшингсонъ, который, не зная, что владѣлецъ земли отецъ его секретаря, покупаетъ не имѣющій никакой дѣльной участокъ за 300,000 долларовъ. Отсюда начинается благосостояніе Джона Гибсъ. Черезъ 12 лѣтъ этотъ ловкій молодой человекъ тоже милліардеръ, онъ за это время женился на французкѣ стенографисткѣ, съ которой служилъ вмѣстѣ у Гутшингсона. Жена тяготится богатствомъ, печалится слабымъ здоровьемъ сына и слишкомъ большой работой мужа, который весь ушелъ въ свои спекуляціи. Ненасытная жажда денегъ подвигаетъ Джона на устройство угольнаго треста, могущаго удвоить его капиталъ; при этомъ онъ не интересуется тѣми ужасными послѣдствіями, которыя отъ этого произойдутъ для другихъ... разореніе, нищета многихъ сотенъ людей. Жермена, возмущенная жестокимъ эгоизмомъ мужа, бросается къ Гут-

\*) Продолженія. См. № 4.

шингсону, открываетъ ему планы мужа и тѣмъ спасаетъ старика отъ разоренія. Мало того, онъ скупаетъ въ Европѣ уголь—и мѣшаетъ работѣ треста, поддерживая нормальныя цѣны на уголь. Джонъ Гибсъ виѣ себя отъ неудачи; жена откровенно сознается въ томъ, что это ея рукъ дѣло, что она предала мужа, чтобы спасти сына, которому необходимо жить вдали отъ большого города, и вырвать мужа изъ власти золота. Джонъ хочетъ прогнать жену, но отецъ его примиряетъ супруговъ и увозитъ ихъ къ себѣ на ферму, гдѣ ребенокъ будетъ поправляться, а Джонъ займется экспортомъ скота и останется милліардеромъ.

Для французскихъ авторовъ это необыкновенная пьеса; она заполняетъ вечеръ, заинтересовываетъ зрителя и при этомъ въ ней нѣтъ никакого адюльтера!!

Первое дѣйствіе неподобно передаетъ американскую дѣловую жизнь : время—деньги! Второе и третье дѣйствіе нѣсколько блѣднѣе и растянутѣе—они написаны точно въ другомъ темпѣ. Но тѣмъ не менѣе пьеса имѣла успѣхъ—какъ это ни странно—безъ адюльтера!

Слѣдующій пустячокъ, принадлежащій перу Беніера „Легковѣрніе“ только скользнулъ по репертуару и канулъ въ лету. Въ пьесѣ всѣ легковѣрны, начиная со служанки, которая свято вѣритъ въ то, что карты скажутъ правду, кончая гражданиномъ, который бесѣдуетъ съ духами посредствомъ верченія столика. Въ театрѣ Ренессансъ долго изо дня въ день пла „Мысль Франсуазы“ Б. Гаво. Пьеса написана необыкновенно легко и изящно, въ ней много комизма и много трогательныхъ моментовъ. Интересныя характерныя детали ясно показываютъ наблюдательность автора, умѣющаго, раз-

вивая драматическое положеніе, доводить его почти до драмы, затѣмъ какъ музыкантъ послѣ forte переходитъ на *diminuendo*, переводитъ драму въ легкую комедію. Центральная фигура пьесы: Франсуаза Дюверне, старшая дочь легкомысленныхъ родителей, которые не занимаются ни своимъ домомъ, ни дѣлами, ни хозяйствомъ, предоставивъ всю скучную сторону жизни, единственному серьезному члену семьи, Франсуазѣ. Франсуаза работаетъ за всѣхъ и заботится обо всемъ. Всѣ, начиная съ отца, немного побаиваются ея мнѣнія и всѣ прихоти и лишнія траты стараются сдѣлать какъ-нибудь за ея спиной... Франсуаза видя, что семья живетъ выше средствъ, и что это можетъ имѣть грустныя послѣдствія — совѣтуетъ родителямъ обратить вниманіе на сосѣда, пожилого богатаго человѣка Перлиеръ, который, видимо, увлекается младшей сестрой Франсуазы—Лили. Лили—хорошенькая пустынная барышня-подростокъ, собирающаяся выйти за молодого человѣка Наполеона Кутюръ, которому ея родители уже обѣщали ея руку. Франсуаза такъ убѣдительно говоритъ о томъ, что бракъ Лили съ богатымъ сосѣдомъ необходимъ, что дѣлеть-зять возьметъ тогда въ свои руки приходящую въ упадокъ и обремененную долгами фабрику, что фабрика начнетъ процвѣтать и дѣла семьи поправятся, что Лили приноситъ себя въ жертву. Она отказываетъ любимому жениху и принимаетъ предложеніе старичка-сосѣда, отъ котораго вся семья тщательно скрываетъ даже существованіе Наполеона Кутюръ.

Но все это дѣло затѣяла холодная дѣловая Франсуаза; когда же она незамѣтно для себя начинаетъ увлекаться молодымъ электротехникомъ

работающимъ въ домѣ, ей жизнь показалась въ другомъ свѣтѣ и она начинаетъ почитать такіе отбѣнки ея, которые раньше ей были совсѣмъ незнакомы... Франсуаза чувствуетъ, что не имѣетъ права требовать отъ Лили жертвы и что, напротивъ, надо всѣми силами соединить сестру съ любимымъ человекомъ. И вотъ Франсуазѣ приходитъ мысль самой прельстить старика Перлиера; для этого она старается во-первыхъ, переимѣнить свой виѣшній обликъ, а сдѣлавъ себѣ другую прическу и одѣвшись къ лицу, она становится такой хорошенькой и интересной, что ей совсѣмъ нетрудно вскружить голову сосѣда, который, узнавъ о томъ, что Лили любитъ другого, охотно отказывается отъ нея и сейчасъ же дѣлаетъ предложеніе самой Франсуазѣ. Теперь Франсуаза принесетъ себя въ жертву семьѣ, да и жертва, какъ будто не большая,—вѣдь она сама никого не любитъ... и ее никто не любитъ, кромѣ престарѣлаго жениха. Но на этотъ разъ Перлиеръ болѣе дальнзорокъ: онъ лучше самой Франсуазы видитъ, какъ дорогъ ея сердцу молодой электротехникъ и какъ дорога она ему... И старикъ остается компаніономъ въ дѣлѣ, но отказывается отъ своего личнаго счастья въ пользу молодого талантливаго электротехника.

Въ *Ambigu-Comique* шла пяти-актная драма А. Бернедъ и А. Браунъ. На голову старика Обри свалилась двойная радость: онъ всю жизнь положилъ на изобрѣтеніе воздухоплавательнаго аппарата, необходимаго Франціи въ случаѣ войны съ Германіей, но на его изобрѣтеніе никто не обращаетъ вниманія: наконецъ, капитану Еврару удастся добиться для старика аудіенціи у министра... Вторая радость... капи-

танъ сдѣлалъ предложеніе Жерменѣ, единственной дочери и опорѣ старика. Своей радостью старикъ дѣлится съ нѣкимъ Мюллеръ... (эльзасецъ).

Наступаетъ ночь. Въ комнату, какъ тать, проникаетъ Мюллеръ съ цѣлью похитить планъ аппарата. На шумъ входитъ Жермена, и понявъ въ чемъ дѣло, вступаетъ съ Мюллеромъ въ борьбу, но Мюллеръ силенъ... и полузадушенная дѣвушка безъ чувствъ падаетъ на полъ, а Мюллеръ, увѣренный, что она умерла, убѣгаетъ со словами: „для родины, для Германіи!“ Мюллеръ оказался нѣмецкимъ шпиономъ. Жермена, владѣющая въ совершенствѣ нѣмецкимъ языкомъ, собирается въ Германію въ поискахъ за украденнымъ планомъ и съ цѣлью отомстить... Отецъ отпускаетъ ее, онъ приноситъ эту жертву „для родины, для Франціи!“

Черезъ два мѣсяца мы видимъ Жермену гувернанткой въ домѣ генерала Тальберга, въ Берлинѣ. Генераль узнаетъ, что отъ его имени исходятъ приказы, объ удаленіи самыхъ вѣрныхъ офицеровъ съ тѣхъ мѣстъ, которые важнѣе всего для охраны плановъ отечественной обороны и часть плановъ уже пропала. Генераль не знаетъ, кого подозрѣвать. Подозрѣніе падаетъ на гувернантку—за ней слѣдятъ—и подозрѣніе оправдывается. На допросѣ Жермена рассказываетъ, что она дочь изобрѣтателя французскаго аэроплана, что нѣмецъ-шпионъ ее чуть не убилъ, похищая бумаги... Тутъ появляется давно исчезнувшій лейтенантъ Ансбахъ—онъ же Мюллеръ. Убѣгая съ бумагами, онъ потерпѣлъ автомобильное крушеніе, долго лежалъ въ больницѣ и поэтому не могъ явиться раньше—при этомъ Ансбахъ вручаетъ генералу планъ аэроплана. Жермена овладѣваетъ бумагами и сжи-

гаетъ ихъ. Германія не узнаетъ изобрѣтенія ея отца! Ансбахъ получаетъ повышение, но генераль не разрѣшаетъ ему явиться свидѣтелемъ по дѣлу Жермены, не желая краснѣть за гнусные поступки своего офицера. Жермена краснорѣчиво защищается на судѣ, но ее тѣмъ не менѣе приговариваютъ къ 20 годамъ крѣпости. Старикъ Обри, узнавъ о приговорѣ, ѣдетъ въ Германію, чтобы помочь дочери бѣжать. Его сопровождаетъ капитанъ Евраръ, который подъ видомъ пастора проникаетъ въ крѣпость и сообщаетъ своей невѣстѣ планъ бѣгства — но въ это время входитъ генераль и заставляетъ капитана признаться, что онъ не пасторъ... Капитанъ умоляетъ только объ одномъ—дать ему свободу до слѣдующаго дня, когда онъ дерется на дуэли съ Ансбахомъ. Генераль разрѣшаетъ. Ночью Жермена при помощи отца бѣжитъ изъ крѣпости, а на слѣдующій день у французской границы происходитъ дуэль. Ансбахъ смертельно раненъ. Евраръ переходитъ на нѣмецкую территорію и хочетъ отдать себя въ руки генерала, но генераль уже подавшій прошеніе объ отставкѣ, освобождаетъ капитана отъ его клятвы и уходитъ, не давая Еврару возможности выразить свою благодарность.

Отъ этой пьесы, вызывающей во французахъ чувство самаго горячаго патриотизма, мы перейдемъ къ другой, вызывающей взрывы веселаго смѣха.

Это пьеса М. Геннекена и П. Вебера; въ ней нѣтъ ничего новаго, но всѣ старые „трюки“ такъ талантливо скомпанованы, что для театра Пале-Рояля этотъ фарсъ — новая Маскота. Постараемся въ нѣсколькихъ словахъ передать ея содержаніе. Предсѣдатель суда въ маленькомъ провинціальномъ

городѣ, женатый на своей кухаркѣ, провожаетъ жену и дочь, уѣзжающихъ къ родственникамъ въ Нормандію. Вернувшись съ вокзала Трикуантъ,—такъ зовутъ героя—находитъ у себя въ домѣ на мѣстѣ уѣхавшей жены Гобетъ, звѣздочку пробѣжей труппы, которую за дебошъ выселили изъ гостиницы. Трикуантъ не можетъ отказать хорошенькой гостьѣ въ пріютѣ, но, о ужасъ! въ городѣ пріѣзжаетъ министръ юстиціи Годе, дѣлаетъ визитъ предсѣдателю, знакомится съ очаровательной Гобетъ, принимаетъ ее конечно за жену предсѣдателя и искренно возмущенъ, что предсѣдатель съ такой женой можетъ прозябать въ глуши. „Предсѣдательша“ становится все любезнѣе и удерживаетъ министра на ночь въ домѣ предсѣдателя... При возвращеніи въ Парижъ, министръ пьяный, отъ счастья, только и думаетъ о переводѣ Трикуанта въ Парижъ. Трикуантъ дѣлаетъ невѣроятно быструю карьеру и наконецъ попадаетъ въ столицу. Когда же министръ встрѣчаетъ кромѣ очаровательной Гобетъ еще старую вульгарную женщину, посящую ту же фамилію,—догадливый предсѣдатель ухитряется выдать ее за свою мать. Въ пьесѣ много „раздѣванія“, которое для большей пикантности происходитъ въ министерствѣ юстиціи.

Театръ Варіете въ болѣе серьезной комедіи показываетъ публикѣ французскую академію и французскихъ академикомъ. („Зеленый костюмъ“). Герой Флеръ и Кайяве—господинъ Молевриеръ, чванный дуракъ, женатый на богатой американкѣ. Американка скучаетъ и довольно часто мѣняетъ своихъ любовниковъ, въ число которыхъ между прочимъ попадаетъ графъ Губеръ... Этотъ молодой человекъ имѣетъ



---

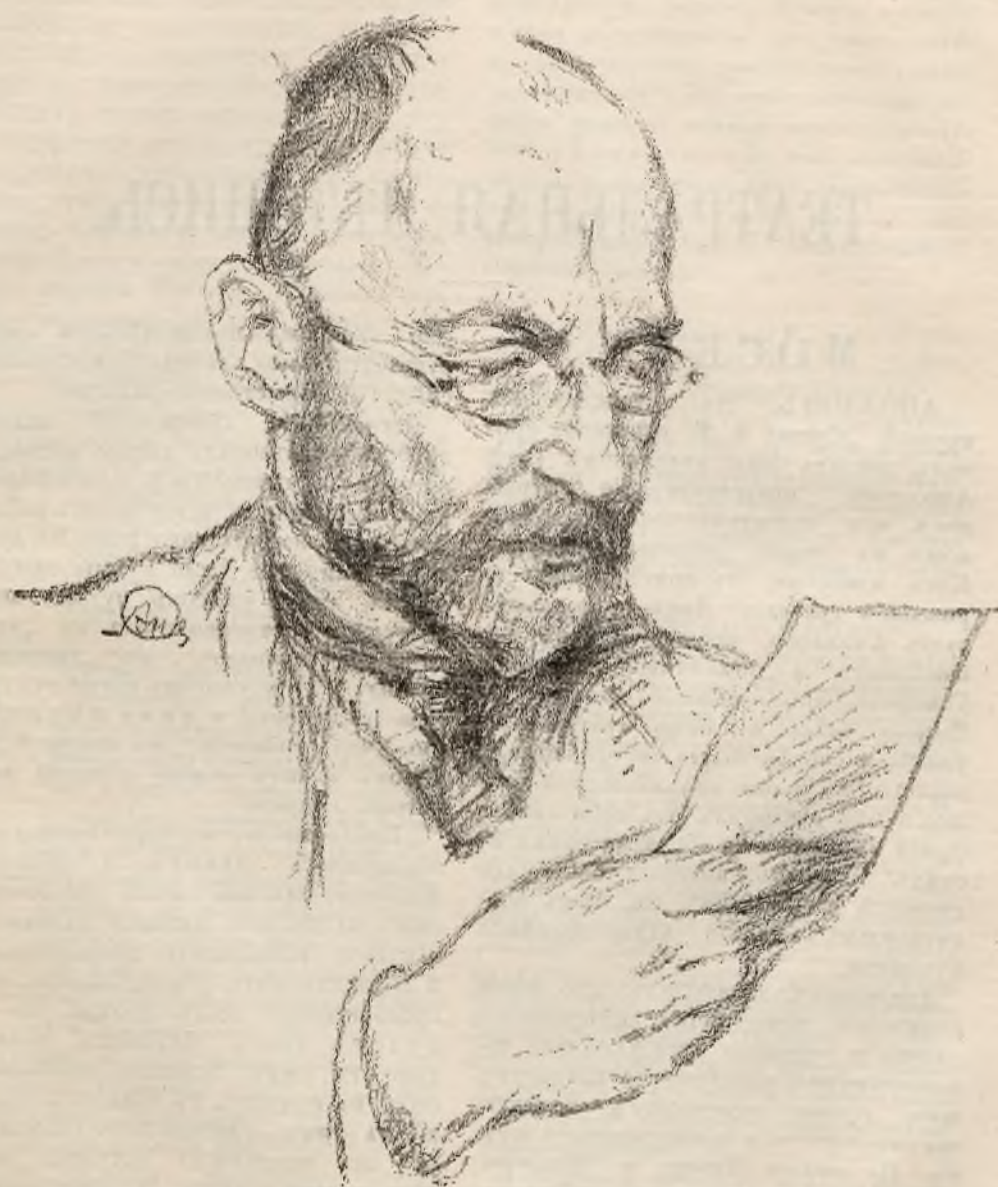
успѣхъ не только у хозяйки дома, но и у секретаря г-на Молевьера, роль котораго исполняетъ нескладная молодая дѣвушка Бригитта. Она дѣлаетъ все возможное, чтобы привлечь на себя вниманіе избалованнаго графа. Понемногу ей это удается, какъ вдругъ несчастный случай чуть не нарушаетъ всѣ ея планы: Молевьеръ застаётъ Губера на колѣняхъ передъ своей женой...

Скандалъ готовъ разгорѣться, но Бригитта во-время „разъясняетъ“ своему патрону, что Губеръ стоялъ на колѣняхъ передъ госпожей Молевьеръ прося ея протекціи, умоляя ее уговорить мужа похлопотать о принятіи Губера въ члены академіи. Молевьеръ успокаивается и говоритъ: „идеальный кандидатъ—это тотъ, который ничего еще не писалъ, потому что онъ всѣмъ обязанъ академіи, безъ нея изъ него бы ничего не вышло“. Третье дѣйствіе происходитъ въ академіи. Во время засѣданія г. Молевьеръ говоритъ блестящую рѣчь, предлагая Губера въ члены академіи. На нѣкоторое время онъ прерываетъ свою рѣчь, найдя случайно въ бумагахъ своего протеже любовное письмо собственной жены. Авторамъ особенно удалось подчеркнуть комизмъ положенія въ обстановкѣ серьезной и суровой академіи.

Во Франціи существуетъ пословица: „въ старости чортъ въ монахи пошелъ“, На эту тему Л. Беснаръ написалъ четырехъактную пьесу: „Чортъ—отшельникъ!“ Но авторъ уклонился отъ темы.. Его чортъ не старъ... да и въ монахи онъ не постригся: онъ просто сталъ солиденъ на самый короткій срокъ... а какъ только его вновь окружили соблазны, онъ забылъ свою солидность и опять сталъ чортъ-чортомъ. Дѣйствительно, заглавіе обѣщаетъ многое, но только обѣщаетъ, на самомъ дѣлѣ все содержаніе пьесы исчерпывается тѣмъ, что кутила Армандъ женился и остепенился, а черезъ годъ, остывъ, снова сталъ кутить; когда же жена дама ему поводъ къ ревности—онъ бросилъ всѣ свои похождения и снова остепенился. На эту тему французскихъ пьесъ было такое количество, что и не сочтешь.

Перехожу къ послѣдней новинкѣ нашего отчета: „Царь золота“ (Шателе). Это не пьеса, это своего рода обзоръ, которыя такъ хорошо удаются этому псевдо-народному театру и такой имѣютъ успѣхъ у его абригеновъ, что пайщики театра получили въ этомъ году 20% прибыли.

В. Ш.



В. В. Вересаевъ за чтеніемъ «Аполлона» въ Литерат.-Худож. Кружкѣ.

Набросокъ Андр'.

---

# ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

---

## МОСКВА.

**АПОЛЛОНЪ.** Въ литературномъ кружкѣ „Среда“ В. В. Вересаевъ прочелъ докладъ объ эллинскомъ богѣ Аполлонѣ, представляющій отрывокъ изъ подготовляемой докладчикомъ къ печати работы о Ницше. Какъ извѣстно, въ книгѣ своей „О рожденіи трагедіи“ Ницше характеризуетъ Аполлона, какъ бога „свѣтлой кажимости“ и „обманчивой иллюзіи“. Гомерово-аполлоновскій эллинь, по Ницше, остро и тонко чувствовалъ ужасы и скорби бытія, но его спасала красота. Силою аполлоновской иллюзіи онъ заслонялъ отъ себя ужасы бытія лучезарными образами олимпійскихъ божествъ, которыя были для древняго эллина тѣмъ же, чѣмъ восхитительныя видѣнія—для истязуемаго мученика.

Докладчикъ доказывалъ, что такое пониманіе психологіи гомеровскаго эллина и существа бога Аполлона совершенно невѣрно. Гомеровскій эллинь всюю душою чувствовалъ великую значительность и божественность жизни. Не правы Ницше и Шиллеръ, утверждая, что онъ радостно-свѣтлымъ покровомъ поэзіи обвивалъ темную, скорбную истину. Истина стояла передъ нимъ безъ всякаго покрыва, и

она сама, въ подлиннѣйшей своей сущности, была для него божественно-свѣтла и божественно-радостна.

Несомнѣнно, гомеровскій эллинь глубоко чувствовалъ ужасы жизни, и среди нихъ главнѣйшій, — всестороннюю зависимость человѣка отъ слѣпо-жестокаго, аморальнаго рока. Но древнему эллину не было нужды спасаться отъ этихъ ужасовъ путемъ декадентскаго претворенія ихъ въ „эстетическій феноменъ“, въ „творимую легенду“. Отъ ужасовъ бытія его спасала не красота, а сила жизни, та „могучая стойкость“, въ которой Архилохъ видитъ самый цѣнный даръ боговъ людямъ.

„Предо мною —могущественная необходимость“ (Одисс. X, 272). Въ жизненно-сильной душѣ аполлоновскаго эллина это сознаніе вызываетъ какую-то своеобразную примиренность и торжественную рѣшительность: разъ предотвратитъ этого нельзя, то—да будетъ такъ! Человѣкъ, сколько хватаетъ силъ, борется, проявляетъ себя, не считаясь съ судьбою; рядомъ же съ этимъ—глубочайшее убѣжденіе, что все неизбѣжно случится такъ, какъ угодно богамъ. И божественное существо этой неизбѣжности принимаетъ человѣка съ случившимся. Онъ какъ бы поднимается выше себя и

сливается душою съ великими неизбежности. Изъ такого настроенія вытекает та любовь къ року, — amor fati, — о которой съ такимъ восторгомъ говорит Ницше въ позднѣйшихъ своихъ работахъ.

Настроение это, съ другой стороны, совершенно исключаетъ трагическое отношеніе къ жизни и неизбежности. Человѣкъ, силою своего духа, преодолеваетъ всякую трагедію. Передъ лицомъ Гектора, Ахиллеса или Одиссея трагическій хоръ не могъ бы затянуть своей пѣсни о жалкомъ ничтожествѣ человѣка, о страшныхъ силахъ, стоящихъ надъ жизнью; гомеровскій эллинъ видѣлъ эти силы, но онѣ были ему не страшны. Поэтому-то всѣ жизненные ужасы и скорби и не въ силахъ были опровергнуть въ его глазахъ божественно-свѣтлаго существа жизни, которое онъ непрерывно чувствовалъ „нутромъ и чревомъ“.

Лучезарнымъ воплощеніемъ несокрушимо-крѣпкаго, дѣйствительнаго и жизнелюбиваго древне эллинскаго духа стоитъ передъ нами прекраснѣйшій образъ Аполлона. Страхъ человѣка передъ жизнью, трепетъ передъ ея ужасами вызываютъ въ немъ только нетерпѣливое негодованіе и презрѣніе. Человѣкъ долженъ жить и радоваться, и этою радостью служить богу. Горести, скорби и ужасы онъ долженъ перестрадать собственными силами, и лишь тогда идти къ богу, — съ душою свѣтлой, ясною и радостной. Нашему религиозному сознанию такое отношеніе къ божеству совершенно чуждо. Самое высокое и самое прекрасное, чѣмъ можетъ человѣкъ прославить бога, это — собственная радость и счастье. Вотъ основное положеніе аполоновской религіи. Этимъ самую радость она

возноситъ на высоту, намъ почти уже непонятную. Радость, блескъ, красоту жизни мы способны трактовать только, какъ веселое „удовольствіе“, какъ „наслажденіе“. Въ аполоновской религіи радость носила характеръ глубоко-религіозный, она воспринималась человѣкомъ, какъ торжественная серьезность, какъ таинство, раскрывающее душѣ божественную сущность жизни.

Художественный театръ. Поставлены комедіи Мольера „Бракъ по неволѣ“ и „Мнимый Больной“.

Малый театръ. Поставлена „Цѣна жизни“ Вл. И. Немировича-Данченко, а наканунѣ премьеры „Мнимаго Больного“ въ Художественномъ вмѣстѣ съ „Идеальной женой“ Уайльда возобновленъ тотъ же „Мнимый Больной“.

Театральныя школы.

Въ Филармоническомъ Обществѣ состоялись экзаменаціонные спектакли. Играли отрывки изъ пьесъ съ „казовыми“ ролями въ манерѣ Малаго театра.

На „Курсахъ Драмы“ А. И. Адашева было поставлено 8 отрывковъ изъ пьесъ „Роза Беридтъ“, „Чайка“, „Новогодній сюрпризъ“ (сыграна съ провинціальными приѣмами), „На днѣ“, „Бабочки“, „Лѣсъ“, „Авдотьяна жизнь“, „Обрывъ“ (изъ романа Гончарова). Трое изъ экзаменовавшихся Королевъ, Поповъ и Штунцъ — сотрудники, Художественнаго театра“. Играли, отчасти въ манерѣ „Художественнаго театра“, отчасти въ манерѣ театра „представленій“.

Въ „Студіи“ О. О. Коммисаржевскаго было исполнено: 1-е дѣйствіе изъ комедіи Мольера „Пурсоньякъ“, „Утро Анатоля“ Шницлера и

инсценированные рассказы — Чехова „Полинька“ и Тургенева „Свиданіе“. Играли на основахъ принципа „переживаній“ и обнаружили умѣніе владѣть стилемъ пьесы. Ученикъ Телицынъ подписалъ къ г. Баліеву.

Р.

## ПЕТЕРБУРГЪ.

Сезонъ 1912 — 1913 г. почти кончился, и можно подвести итоги:

Въ Александринскомъ театрѣ хорошіе актеры играли въ не хорошихъ пьесахъ и своимъ хорошимъ исполненіемъ давали иногда отдѣльнымъ мѣстамъ этихъ пьесъ жизнь. Хотя для театра этого болѣе чѣмъ мало, но все же мгновение жизни лучше трехъ часовъ мертвой, сухой мозговой выдумки, на которой была основана постановка пьесы Сологуба „Заложники жизни“, и выдумки не особой свѣжей и дѣльной, п. ч. были въ этой постановкѣ отдѣльныя части и изъ прежнихъ выдумокъ режиссера, ставившаго пьесу, и даже кое что отъ опернаго шаблона, какъ наприимѣръ весь финалъ.

Репертуаръ казенной оперы между прочимъ обновили оперой „Madame Butterfly“ Пуччини и „Электрой“ Рихарда Штрауса. Сначала о Butterfly. Актеры, участвовавшіе въ этой оперѣ, всѣ на разные лады произносили: одинъ — „Беттерфляй“, другой — „Баттерфляй“ третій „Баттерфлей“ и т. д. когда гораздо проще и красивѣе и болѣе по-русски было бы и перевести заглавіе оперы, и называть ея героиню — „Госпожа Бабочка“. Самая опера, какъ музыкальное произведеніе, настолько незначительно, что ея постановка на казенной сценѣ черезъ семь лѣтъ послѣ ея появленія на европей-

скихъ сценахъ не имѣетъ никакого основанія. „Японія“ въ музыкѣ „Бабочки“ выражена очень слабо и въ довольно убогой итальянской манерѣ. Типичное для японской музыки совершенно не использовано.

И музыкальная сторона, и сюжетъ рассчитаны, очевидно, на вкусы американской грубо патріотической и сентиментальной публики, для которой и была представлена „Butterfly“ впервые. Всѣ эти маханія американскимъ флагомъ, тасканія по сценѣ ребенка, характеры, слащавая экзотика отзываютъ кинематографомъ, показываемымъ гдѣ-нибудь на Нью-Йоркскомъ Bowery, а лучшіе мѣста невольно заставляютъ вспоминать опереточную сцену, — „Гейшу“ и т. под.

Что касается постановки, то режиссеръ допустилъ въ ней соединеніе методовъ двухъ театровъ — натуралистическаго и условнаго.

На занавѣсѣ, закрывающемъ сцену, написанъ горный пейзажъ въ условной манерѣ японскихъ живописцевъ, а за нимъ показываются строенныя декорации, копирующія, яко бы натуральную Японію. Комнаты съ потолками, дома и т. п. Но и въ „натуральныхъ“ декорацияхъ декораторы казенной оперы не могутъ до сихъ поръ обойтись безъ косыхъ перспективныхъ потолковъ и дверей; какъ будто они не видятъ всей фальши соединенія перспективно не сокращенныхъ предметовъ — табуретокъ, ширмъ и т. под., и перспективно не сокращающихся людей — съ перспективными деталями декоративныхъ построекъ. Режиссеръ строить натуральную комнату ставить дерево трехъ измѣреній, заставляетъ пѣвцовъ курить во время пѣнія настоящія папиросы, дѣйствовать такъ, какъ дѣйствуютъ въ жизни, и въ тоже

время потолка этих натуральных комнат, двери и окна перекошены, в то же время режиссер выносит за портал, отделяющий жизнь, действующих на сцене, — от зрителя, принадлежности жизни этих сценических людей (по обвиним сторонам сцены на фоне портала стоят две табуретки, а на них по вазе) что сразу дает всему действию характер нарочитости и условности. Режиссер заставляет певцов пить какой-то напиток из настоящих стеклянных стаканов, из таких самых, из каких пьют в заграничных „кафе“ разные освещающие напитки; напиток этот наливают из настоящих бутылок, певцы стараются сидеть и вести себя так, „как в жизни“, но в то же самое время в настоящие стаканы из настоящих бутылок ничего не льется, пьют актеры из „пустышки“ и выпивают большие стаканы до дна, едва дотронувшись губами до краев, совершенно так же, как это делается в „Вампуре“.

В каком-то журнале писали о „жизни“ о „естественности“ постановки этой оперы. Но вся естественность заключается только в вышесказанном и в том, что актеры во время пения не стоят перед дирижером, но ходят взад и вперед вдоль рамы или изредка становятся неизвестно зачем без всякого психологического мотива, вероятно ради оригинальности, спиной к зрителям и робко косятся через плечо на дирижера, чтобы не пропустить вступления.

На ряду с таким ничем не оправдываемым натурализмом, исполнительница роли Чю-чю-сань и женский хор принимают условные

японские позы. И конечно, они правы; в их рисунке нужно было держать всю постановку, если вообще есть какое нибудь оправдание для постановки „Butterfly“. Если и было что приятное в этом спектакле, то только исполнительница главной роли, когда ей не мешала Пуччини своими стремлениями натурализировать оперу.

Я не хочу этим сказать, что опера должна оставаться в тех сценических формах „Вампуки“, которые дали ей первые постановщики Беллини, Верди и других, но не в натурализм жизни оперы; нельзя делать копию жизни из того, что не есть жизнь.

Нельзя не смеяться, когда люди в пиджаках, спитых у современного портного из „материала“, который мы видим ежедневно в нашем быту начинают вместо того, чтобы говорить об обыденных вещах, петь об этих вещах: „Не хотите ли папироску“ и т. под. В этом нет никакой внутренней правды. Правда в том, что опера-искусство романтическое и все происходящее в опере возможно только, как продукт нашего воображения, мечты Мы должны требовать от оперы внутренней правды, правды психологической, и на этой правде строить весь рисунок постановки, а не какой то натуральности, которая и в драме давно уже осуждена. Внешние движения являются результатом внутренних, подсказываемых музыкой и текстом. Вот этой то связи движения и действия певцов с музыкой на „образовой“ (?) сцене и нет.

Теперь об „Электре“.

Опера поставлена другим режиссером, не натуралистом; но и здесь стиль постановки, движения и действия

артистовъ не вызваны никакой внутренней необходимостью и не имѣютъ никакого отношенія къ музыкѣ Штрауса. Если въ „Butterfly“ режиссеръ сказалъ себѣ: во что бы то ни стало натурализмъ, „жизненность“, то въ „Электрѣ“—во что бы то ни стало противъ всякихъ требованій музыки и текста условная статуарность, основанная на стилизованной археологиче- ской и могущая быть объясненной лишь совершеннымъ отсутствіемъ музыкаль- ности, театральнаго вкуса и темпера- мента и непониманіемъ текста оперы въ связи съ трагедіей Гофмансталя. Такъ было скучно на этомъ спектаклѣ и такъ все бессмысленно, такъ бро- салось въ глаза желаніе пооригиналь- ничать прежде всего и вопреки здра- вому смыслу, что и писать о немъ не хочется. Тѣмъ болѣе, что эта поста- новка была какъ слѣдуетъ оцѣнена и петербургской прессой и свистками публики.

Говорить о театрѣ Суворина нечего, п. ч. тамъ было все такъ же, какъ и 10 лѣтъ тому назадъ съ той лишь разницей, что труппа стала слабѣе.

Спектакли Незлобина въ этомъ сезонѣ подорвали всякую вѣру въ жизне- способность этого театра, созданную прошлогодними постановками „Не было ни гроша, да вдругъ алтынъ“ и „Мѣщанинъ въ дворянствѣ“ и отча- сти „Псишей“. Труппа была набрана Богъ знаетъ какая, режиссера совер- шенно не было. Даже „Псиша“ была возобновлена съ значительно худшимъ составомъ и исполнялась внѣ про- шлогодняго замысла, а какъ кому хочется. Сборы были слабые. Но, не- смотря на это, г. Незлобинъ на буду- щій сезонъ рѣшилъ соединиться для совмѣстной дѣятельности съ г. Рей- неке и приглашенъ въ компанію еще

и кто г. Мальскій. Намѣчены въ репертуарѣ будущаго сезона всѣ поста- новки перешедшаго на Императорскую сцену г. Коммисаржевскаго: „Фаустъ“, „Идіотъ“, „Турандотъ“, „Мѣщанинъ“ въ дворянствѣ“ и друг.

Въ „Музыкальной драмѣ“ сборы были слабѣе. Лучшая постановка— „Мейстерзингеры“. Совершенно не- успѣшно подѣ „Московскій Художественный театръ“ былъ поставленъ „Онѣгинъ“, чрезвычайно небрежно со смѣшеніемъ всевозможныхъ стилей „Садко“. Испол- нители въ большинствѣ—малоопыт- ная и малоталантливая молодежь, режиссура—безъ опредѣленнаго лица. Интересно въ этомъ предпріятіи намѣ- реніе дать жизнь оперѣ, логически обосновать дѣйствіе, но пока это намѣ- реніе осуществлено не достаточно ярко.

Въ „Кривомъ Зеркалѣ“ дѣлалъ при- личные сборы „Ревизоръ“, которые стали почти полными послѣ спектакля въ Царскомъ Селѣ.

Prosper.

## ПРОВИНЦІЯ.

### ПИСЬМО ИЗЪ ОДЕССЫ.

#### Итоги сезона.

Зимній драматическій сезонъ окон- ченъ. Въ теченіе пяти съ половиной мѣсяцевъ въ театрѣ Сибирякова игра- ла труппа Басманова. Неудачный про- шлогодній сезонъ русской драмы объ- яснялся яко бы незнакомствомъ г. Бас- манова съ мѣстными условіями. Но въ нынѣшнемъ году въ связи съ приглашеніемъ новыхъ драматиче- скихъ силъ и заманчивыми обѣщаніями антрепризы все, казалось, говорило въ пользу того, что въ Одессѣ утвердит-

ся, наконецъ, предпріятіе съ серьезными художественными задачами.

Но надежды не оправдались и участіе въ труппѣ такихъ артистокъ и артистовъ, какъ г-жи Дарьяль, Буткевичъ, какъ гг. Глаголицъ, Муромцевъ, Бороздинъ, Боринъ и др. нисколько не подняло въ публикѣ интереса къ тому, что ставилось въ театрѣ. Что-то ставили, что-то предпринимали, мѣняли, но публика была къ этому безразлична и холодна и той же печатью безразличія и холода была отмѣчена вся несложная машина Басмановской антрепризы.

И, конечно, у антрепризы не было никакихъ художественныхъ замысловъ. Доказательство—тотъ случайный пестрый и невозможный репертуаръ, который преподносился публикѣ. О какой-нибудь послѣдовательности и логичности тѣхъ или иныхъ постановокъ не можетъ быть и рѣчи. Совершенно случайно, какъ будто дѣло шло о какомъ-нибудь водевилѣ, ставили съ одной репетиціи Ибсена, Островскаго, Шиллера и неудивительно, что пьесы самымъ рѣшительнымъ образомъ проваливались. И единственно прилично прошедшая постановка, „Перъ Гюнта“, конечно, не въ счетъ. Уже очень заманчиво было для антрепризы и для ея кассы тотъ усиленный интересъ въ публикѣ къ „Перъ Гюнту“, вызванный одновременной постановкой его въ Московскомъ Художественномъ театрѣ. Но зато остальные постановки Ибсена—„Докторъ Штокманъ“, „Сѣверные богатыри“ прямо позорны и полны неуваженія къ Ибсену. Артисты не знали ролей, комкал слова, дѣлая невѣрные ударенія. Исчезало все очарование Ибсеновскихъ драмъ, если не выражалась форма, не выдерживался стиль, не воплощался образъ.

И неудивительно, что на представленіи „Сѣверныхъ богатырей“ миѣ пришлось услышать въ публикѣ такое замѣчаніе: „и зачѣмъ они выбрали этихъ викинговъ? Развѣ нѣтъ другихъ пьесъ?“

Совершенно справедливо. Зачѣмъ г. Басмановъ ставитъ сказаніе о „викингахъ“, когда вся постановка не проникнута уваженіемъ къ автору и говоритъ о провинціализмѣ самаго дурного тона?

Съ такимъ же „вкусомъ“ и „режиссерской тонкостью“ ставили Островскаго: „Послѣднюю жертву“, „Грозу“ и „Безъ вины виноватые“. Стиля не было, Островскаго не было. И даже превосходная во всѣхъ отношеніяхъ игра г-жи Дарьяль не помогла созданію того необходимаго сценическаго тона, при которомъ только и возможно было исполненіе Островскаго въ нынѣшнее время.

И если считающее себя серьезнымъ драматическое предпріятіе оказывается совершенно несостоятельнымъ при постановкѣ классическаго репертуара, гдѣ же хранились самые завѣтные замыслы антрепренера и гдѣ же тотъ ключъ, который привелъ бы къ разгадкѣ его художественныхъ плановъ?

Съ однимъ драматическимъ составомъ г. Басмановъ умудрялся обслуживать Одессу и Кишиневъ и кромѣ того два мѣстныхъ клуба. Возможно ли было при такой разрозненности артистическихъ силъ создавать стройный ансамбль при постановкахъ пьесъ? Къ тому же въ главномъ театрѣ, зачастую, первыя роли исполнялись вторыми актерами въ явный ущербъ дѣлу. О какой творческой работѣ актеровъ можно говорить при такомъ промышленномъ взглядѣ на театр?



При такомъ веденіи художественнаго дѣла, режиссура, какъ-то естественно, отодвигается на второй планъ, ибо она всецѣло ознана во власть антрепренерскихъ расчетовъ. Тѣмъ не менѣе, нелѣпость и неряшливость многихъ постановокъ является виною режиссеровъ. И режиссеровъ было много. Ставили гг. Шухминъ, Савиновъ, Басмановъ и первачи-актеры. И поэтому при постановкѣ „Горе отъ ума“ обнаружено полное незнаніе ролей актерами и стихи Грибоѣдова дополнялись прозаическими вставками. „Послѣднюю жертву“, „Грозу“ Островскаго, „Сѣверныхъ богатырей“ Ибсена „гнали“ на дневныхъ представленіяхъ съ такой скоростью, что учащіеся, для которыхъ предназначались „утренники“ едва ли могли что-либо раскусить въ этой „режиссерской кухнѣ“.

И того авторитета и невидимаго, но необходимаго вліянія режиссера, которыми проникнуты гармоничныя постановки, не было. Оттого и неразбериха и распушенность и отсутствие вкуса во всемъ дѣлѣ.

Ставилъ г. Басмановъ и сезонныя пьесы. Но какъ-то ни одна изъ новинокъ успѣхомъ не пользовалась. Послѣ первыхъ представленій сняты съ репертуара: „Драма въ домѣ“ Юшкевича, „Королева Саббатъ“ Марека и „Дворянское гнѣздо“ неудачная передѣлка Соболюшкова-Самарина. Андреевскія пьесы „Профессоръ Сторицынъ“ и „Катерина Ивановна“ поставлены были въ самомъ концѣ сезона, и сборовъ не сдѣлали.

Двухлѣтнее антрепренерство г. Басманова въ Одессѣ и его печальный опытъ насажденія постоянной русской драмы не симптоматиченъ ли для всего состоянія современнаго провинціаль-

наго театра? Несомнѣнно, что театръ въ его теперешнемъ видѣ падаетъ. Его лучшія традиціи вырождаются. И не въ томъ причина, что хорошихъ пьесъ не пишутъ, что публика требуетъ мелодраму и пьесы легкаго жанра. Нѣтъ, нынѣшніе руководители театральнаго предпріятія не чета прежнимъ антрепренерамъ. Вспомнимъ Соловцова, Дюкову и др. Жажда наживы стала главнымъ стимуломъ антрепренерской дѣятельности. Антрепренеру стало мало одного театра. Онъ держитъ одновременно два театра, въ двухъ городахъ и въ различныхъ клубахъ. Ему и этого мало. Онъ готовъ монополизировать въ своихъ рукахъ все театральнаго дѣла, создать нѣчто въ родѣ театральнаго треста, (примѣръ: Одесса) чтобы только парализовать всякую свободную конкуренцію, и, слѣдовательно, и соревнованіе.

При такомъ театральномъ ажіотажѣ, при такихъ чисто спекулятивныхъ аппетитахъ антрепренера можно говорить о чемъ угодно—о биржѣ, о требованіяхъ театральнаго рынка, но только не о театрѣ, какъ о нѣкоемъ воплощеніи общественныхъ идеаловъ въ искусствѣ.

Мих. Гершенфельдъ.

### СИМФЕРОПОЛЬ.

Театральная жизнь зимняго сезона прошла довольно оживленно—помимо постоянной драматической труппы (дирекція С. В. Писарева въ театрѣ Таврическаго Дворянства) насъ не забывали гастролеры, выступавшіе преимущественно въ театральномъ залѣ „Метрополь“.

Такъ, въ теченіе сезона гастролировали: П. Н. Орленевъ съ собственной группой („Урлѣзъ Акоста“, „Горе-

Злосчастье“ и „Царь Феодоръ Иоанновичъ“), Артемисъ-Колонна (13 гастролы), оперетта г-жи Потопчиной (15 спектаклей), русская опера г. Костаньяна, итальянская опера бр. Гонсалецъ, Соединенное Харьковское Т-во мало-русскихъ артистовъ, Н. М. Гондатти съ собственной труппой („Нора“, „Дикарка“ и „Заза“) и, наконецъ, оперетта М. К. Драгоша.

Наибольшимъ успѣхомъ въ художественномъ и матеріальномъ отношеніи пользовались гастролы Н. М. Гондатти и П. Н. Орленева. Хорошіе сборы сдѣлала г-жа Потопчина.

Что касается нашей постоянной драматической труппы С. В. Писарева, то она пользовалась большимъ успѣхомъ въ художественномъ отношеніи. Матеріальный же успѣхъ дѣла средней сезонъ законченъ безъ убытка.

Достигнутые г. Писаревымъ результаты надо считать вполне удовлетворительными, принимая во вниманіе высокую арендную плату за театръ (15 т. руб. въ годъ) и то, что г. Писареву пришлось выдержать долгую и упорную борьбу съ равнодушіемъ публики, которая съ самаго начала сезона, почему-то, отнеслась съ недоброуміемъ къ труппѣ.

Беззаветная и безкорыстная любовь къ дѣлу С. В. Писарева, не жалѣвшего средствъ на постановки, и дружная работа всей труппы, поддержанная прессой, постепенно сдѣлали свое дѣло и, въ концѣ концовъ, сломали ледъ холоднаго равнодушія публики, которая такъ или иначе, стала проявлять интересъ къ театру; театръ, такъ сказать, привился; вошелъ въ жизнь обывателя, а эта уже огромная заслуга г. Писарева. И, несомнѣнно, что работа г. Писарева въ этомъ направленіи была бы еще продуктивнѣе,

если бы онъ придерживался извѣстнаго репертуарнаго замысла. Борясь съ равнодушіемъ публики къ театру г. Писареву, видимо, пришлось приравниваться къ вкусамъ публики, чѣмъ только и можно объяснить постановку такихъ, напр., пьесъ какъ: „Дѣтская каторга“, „Петербургскія трущобы“, „Жертву террора“ и др., равно какъ и постановку, такъ наз., „обстановочныхъ“ пьесъ — мелодрамъ и нѣкоторыхъ пьесъ-миниатюръ фарсового пошиба. Репертуаръ истекшаго сезона такимъ образомъ былъ крайне не устойчивъ и сложился, преимущественно, изъ современныхъ пьесъ — „новинокъ“, при чемъ наибольшее вниманіе было удѣлено г. Рышкову. „Боевой“ пьесой сегодня оказался „Хорошо сшитый фракъ“, прошедшій 8 разъ при полныхъ сборахъ. „Профессоръ Сторицынъ“ былъ поставленъ въ бенефисъ А. М. Кречетова и прошелъ 4 раза съ крупнымъ успѣхомъ. Хорошо прошла „Катерина Ивановна“ Л. Андреева. Что касается самой труппы, то тутъ необходимо отмѣтить, что составлена она была нѣсколько не полно. Такъ въ составѣ труппы не было комика и фата. Обязанности ихъ несли почти всѣ артисты труппы — одни съ большимъ, другіе съ меньшимъ успѣхомъ и это, конечно, не могло способствовать общему успѣху дѣла и цѣльности художественнаго впечатлѣнія. Въ составѣ труппы преобладала молодежь изъ „подающихъ надежды“. Премьеръ труппы А. М. Кречетовъ — вдумчивый, трудолюбивый артистъ, показавшій себя въ характерныхъ роляхъ крупнымъ художникомъ. Особенно удался А. М. Кречетову роли Сторицына, Стибелева, Такерамо („Тайфунъ“) и мн. др. Кромѣ г. Кречетова симпатіями публики поль-

зовались: Е. В. Карпова — хорошая героиня и Е. М. Чарова (ingenue) — интересная съ хорошей техникой актриса, З. С. Горбачевская, которой удавались бытовые роли, С. А. Стрѣльникова (2-я ingenue), Л. Д. Неметти (справившая 25-лѣтіе своей сценической дѣятельности), Н. А. Корнева (grande dame), С. В. Писаревъ, Н. Н. Пономаревъ, М. К. Расторгуевъ, М. А. Людмиловъ — молодой артистъ, подающій большія надежды, А. Н. Мелешевъ, В. В. Владимировъ. Режиссерская часть стояла на должной высотѣ. Принимая во вниманіе специфичность провинціальной работы (за сезонъ было поставлено 165 спектаклей!) отъ постановокъ многого, конечно, требовать нельзя, но тѣмъ не менѣе онѣ были въ большинствѣ случаевъ изящны и роскошны. Поэтому справедливость требуетъ отмѣтить талантливую работу въ этомъ направленіи главнаго режиссера П. Д. Девени, ставящаго пьесы, особенно съ виѣшней стороны, блестяще. Удачны постановки втораго режиссера г. Арановича. Въ лицѣ Д. И. Вельскаго дирекція имѣла энергичнаго распорядительнаго и корректнаго администратора.

Надо надѣяться, что поощренный успѣхомъ минувшаго сезона С. В. Писаревъ составитъ къ будущему сезону болѣе полную и сильную труппу, къ формированію которой онъ, впрочемъ, уже приступилъ, пригласивъ г. Массина (герой-резонеръ) и г-жу Волынскую (grande dame).

М. Медвѣдевъ.

### ГОР. ВОРОНЕЖЪ.

Итоги зимняго сезона.

Теперь, съ наступленіемъ великаго поста, театральнй сезонъ у насъ,

конечно, уже закончился. Заканчивались у насъ театральные сезоны обычнымъ порядкомъ и раньше — въ прошлые годы, не представляя собою ничего особеннаго, но этотъ сезонъ былъ у насъ исключительнымъ по своимъ событіямъ, которыя происходили среди артистовъ, мѣстной прессы и извѣстной части публики, принимавшей въ большей или меньшей степени участіе во всѣхъ театральнхъ перипетіяхъ.

Провинція живетъ особою жизнью. Провинціальный и столичный обыватель средней интеллигентности стремится одинаково заполнить свой досугъ какой-нибудь духовной нищей. Эта потребность несомнѣнно существуетъ. Столичный обыватель имѣетъ скорѣе возможность удовлетворить свои умственные запросы, чѣмъ провинціальный: въ столицахъ всего много, а въ провинціи все ограничено, такъ что волей-неволей обывателю приходится довольствоваться тѣмъ, что есть, а потому здѣсь взаимныя отношенія и соприкосновенія другъ съ другомъ бываютъ тѣснѣе; за отсутствіемъ же общественныхъ интересовъ обыватель, лишенный возможности принимать активное участіе въ чемъ бы то ни было, обращаетъ свои взоры на театръ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что извѣстная часть публики, принадлежащая къ опредѣленному контингенту театральнхъ посѣтителей, принимаетъ близко къ сердцу происходящія пертурбціи въ театральномъ мѣрѣ. То событіе, о которомъ я хочу сказать, является въ данномъ случаѣ типичнымъ для нашихъ нравовъ и характернымъ въ бытовомъ отношеніи.

Взволнованная всѣхъ исторія случилась въ драматической труппѣ В. И. Никулина. Одна изъ артистокъ

труппы г-жа Дюруа, познакомившаяся съ редакторомъ мѣстной газеты „Воронежскій Телеграфъ“ г. Аверинимъ, стала пользоваться „особымъ“ его благорасположеніемъ; она стала часто бывать въ редакціи и даже помѣщала въ газетѣ свои стихи сентиментальнаго и эротическаго характера. Самъ редакторъ, поработенный „чарами“ г-жи Дюруа, до того забылся, что сталъ безъ всякаго стѣсненія, безъ вѣдома своего рецензента, не будучи даже въ театрѣ, добавлять къ его сдержаннымъ отзывамъ объ игрѣ г-жи Дюруа свои собственные восторженные диопрамбы и совсѣмъ вычеркивалъ хорошіе отзывы о тѣхъ артистахъ, которые находились, по рассказамъ г-жи Дюруа, въ оппозиціи противъ нея. Такъ, напримѣръ, онъ вычеркнулъ хорошій отзывъ о комикѣ г. Лаврецкомъ. Послѣ такихъ, конечно, некорректныхъ поступковъ редактора постоянный рецензентъ отказался отъ дальнѣйшаго сотрудничества, а его мѣсто занялъ болѣе услужливый и эластичный г-нъ Юдинъ (Нелли)—фельетонистъ газеты „Воронежскій Телеграфъ“.

Послѣ этого дѣло пошло, какъ по маслу. Результатомъ было то, что редакторъ и его услужливый рецензентъ, восхваляя въ своихъ рецензіяхъ г-жу Дюруа до небесъ и лживо, въ грубой формѣ отзываясь объ игрѣ другихъ артистовъ, особенно объ артисткѣ г-жѣ Агринцевой, которая исполняла роли героинь, стали требовать у дирекціи, чтобы роли молодыхъ героинь отдавались г-жѣ Дюруа, исполнявшей обычно роли *grandes dame* и драматическихъ старухъ. Ловко лавируя между редакціей газеты и дирекціей театра, г-жа Дюруа заварила такую кашу, такъ переволновала всѣхъ

своихъ сотоварищей, что послѣдніе стали ея сторониться, высказывали ей въ рѣзкой формѣ свое порицаніе и, въ концѣ концовъ, потребовали разобратъ все это дѣло третейскимъ судомъ.

Волновалась и публика, особенно молодежь, которая въ порывѣ своего благороднаго негодованія по адресу редакціи газеты „Воронежскій Телеграфъ“ и его рецензента печатала въ другой мѣстной газетѣ „Донъ“ свои горячія протестующія письма противъ возмутительныхъ, полныхъ издѣвательствъ надъ артистами, рецензій. На бенфисѣ героини Агринцевой молодежь, выказавъ ей бурными овациями свои симпатіи, устроила въ театрѣ дѣльную демонстрацію, враждебно направленную противъ редакціи газеты „Воронежскій Телеграфъ“.

Назначенный третейскій судъ изъ трехъ частныхъ лицъ раскрылъ много некрасивыхъ поступковъ.

Послѣ этого г-жа Дюруа уже больше не выступала.

Мнѣ остается теперь сдѣлать краткій обзоръ дѣятельности обоихъ театровъ.

Данные въ теченіе сезона въ зимнемъ театрѣ 116 спектаклей состояли изъ разнообразныхъ пьесъ стараго, новаго и новѣйшаго репертуара, разчитаннаго дирекціей В. И. Никулина на вслкій вкусъ. Субботніе спектакли предназначались для учащихся среднеучебныхъ заведеній и состояли болѣею частью изъ классическихъ пьесъ А. Н. Островскаго; утренніе спектакли давались то для дѣтей, то для солдатъ мѣстнаго гарнизона. Въ послѣднемъ случаѣ спектакли были бесплатными. Труппа была въ смыслѣ исполненія равная и довольно хорошая; постановка пьесъ была старательная и всецѣло возлагалась на опытнаго режис-

сера Н. И. Андреева-Ипполитова. Здѣсь умѣстно будетъ отмѣтить иѣкторыхъ артистовъ, которые пользовались у нашей публики хорошимъ или сравнительнымъ успѣхомъ, а именно: г-жи Агринцева, Преображенская, Грѣмина, Бонусъ и г-да: Маликовъ, Гардинъ, Лаврецкій, Мичуринъ, Кручининъ и Шейнъ. Въ матеріальномъ отношеніи сезонъ закончился хуже прошлогодняго, но все-таки прибыль получилась приличная. Въслѣдствіе вышеупомянутыхъ волненій всѣ почти артисты находились въ подавленномъ состояніи, въ состояніи угнетенности и съ нетерпѣніемъ ожидали окончанія злосчастнаго сезона, чтобы скорѣе развѣхаться и позабыть обо всѣмъ случившемся.

На долю дирекціи молодой антрепренерши Е. К. Черемшанской въ театрѣ народнаго дома выпала задача, хотя и скромная, но вполне благодарная въ культурномъ отношеніи. Здѣсь спектакли давались не каждый день, а раза 3—4 въ недѣлю, при чемъ репертуаръ состоялъ большею частью изъ лучшихъ драматическихъ произведеній русскихъ и иностранныхъ авторовъ. Всего вмѣстѣ съ утренниками было поставлено около 80-ти спектаклей. Небольшая труппа въ достаточной степени удовлетворяла не особенно взыскательныхъ посѣтителей театра и нерѣдко доставляла имъ искреннее удовольствіе своей игрой. На большую прибыль, при минимальныхъ издѣлкахъ на мѣста, рассчитывать здѣсь, конечно, нельзя было; но, тѣмъ не менѣе, несмотря на общій скромный денежный оборотъ, сезонъ удалось закончить даже съ небольшою прибылью. Каждому изъ артистовъ здѣсь приходилось вскія роли играть и подходящія и неподходящія для себя. И все-таки

тутъ были тоже любимцы публики, какъ, напримѣръ: г-жи Корнилова, Изборская и г-да: Антоновъ, Зимовой, Долинъ и Ленскій.

Со второй недѣли великаго поста въ зимнемъ театрѣ начнетъ играть новая драматическая труппа во главѣ съ провинціальными гастролерами: гг Муромцевымъ, Покровскимъ и Голодковой.

Л. Поляковъ.

### СИБИРСКІЯ ПИСЬМА.

Сибиряки — большіе любители театральнаго зрѣлища. Они чутко прислушиваются къ тому, что дѣлается въ центрахъ. Завѣтною мечтою каждаго изъ нихъ является, рано или поздно, побывать въ столицахъ и посмотреть тамъ образцовые театры, первоклассныхъ актеровъ и нашумѣвшія пьесы. Здѣсь великолѣпно знаютъ—Шаляпина, Собинова, Лабинскаго, Варламова, Давыдова, Савину, Качалова, Лешковскую и мн. др. Здѣсь ходятъ цѣлыя легенды про Художественный театръ, много говорятъ о послѣднихъ постановкахъ Крѣге, живо подхватываютъ и горячо обсуждаютъ всякія театральныя новости, касается ли то постановки пьесы или ихъ литературно-художественныхъ достоинствъ. Словомъ, въ Сибири всюду ощущается необходимость образцоваго театра въ самомъ широкомъ пониманіи этого слова. Но такого театра нѣтъ ни въ одномъ изъ сибирскихъ городовъ, даже нѣтъ просто приличнаго зданія подъ театральныя зрѣлища. Лучшимъ въ Сибири считается иркутскій городской театръ, но и онъ, при ближайшемъ ознакомленіи, не выдерживаетъ строгой критики. Солнце Сибири, „Сибирскія Афины“, г. Томскъ, послѣ 1905

года, когда сожженъ былъ старый Королевскій театръ, до сихъ поръ не можетъ построить новаго зданія. Съ горемъ пополамъ приходится ютиться на малоудобныхъ сценкахъ клубовъ, собраній и аудиторій, общимъ недостаткомъ которыхъ является отсутствіе дешевыхъ мѣстъ для народа. Правда, вопросъ о театрѣ въ Томскѣ выдвинутъ на первую очередь, выдвинутъ исключительно частной инициативой. Со стороны же муниципалитета не подается никакого голоса. Отсюда, городъ, со 100.000 населеніемъ, сотнями высшими учебными заведеніями, массой интеллигенціи, остается, какъ это случилось нынче, безъ сезона, довольствуясь любительскими выступленіями и случайными посѣщеніями гастролеровъ. Тѣмъ и другимъ здѣсь самый широкій просторъ! Не даромъ Томскъ въ театральныхъ лѣтописяхъ заслужилъ справедливое названіе „театрального Сахалина“.

Не лучше и въ остальныхъ городахъ, гдѣ имѣются и сдаются антрепренерамъ театры. Въ послѣднихъ нѣтъ самыхъ элементарныхъ удобствъ и приспособленій. Если-же ко всему сказанному добавить, обычно, малодоброкачественный составъ труппы, погоню за рублемъ въ ущербъ дѣлу, то станетъ вполне понятно, почему антрепризы за Ураломъ такъ часто прогораютъ. Этимъ объясняется и то, почему публика валомъ-валитъ къ каждому гастролеру, будь то громкое сценическое имя или простая, заурядная посредственность. Сказать кстати, въ послѣднія пять лѣтъ гастролеры буквально наводняютъ Сибирь, увозя отсюда значительныя суммы. Нѣкоторые изъ нихъ, невзирая на радушный пріемъ со стороны сибиряковъ, сумѣли поссориться съ ними и оставить по себѣ

весьма дурную память, какъ, напримеръ, артистъ г. Касторскій, заявившій, что онъ пріѣхалъ въ Сибирь „наживаться“ и, въ доказательство справедливости своей теоріи, г. Касторскій оплевалъ всю сибирскую печать, за что и получилъ должное возмездіе въ видѣ всеобщаго бойкота со стороны публики и газетъ. Теплую память оставили по себѣ передвижники и покойная В. О. Комиссаржевская. Портреты и карточки послѣдней можно найти во многихъ домахъ. Всему хорошему, свѣтлому въ Сибири рады, и сибиряки умѣютъ цѣнить таланты по достоинству.

Въ данное время въ Сибири большимъ успѣхомъ пользуются двѣ труппы: оперная Максакова и драматическая Ге. Первый гостилъ долго въ Томскѣ, Иркутскѣ и теперь въ Харбинѣ. Всюду битковые сборы. Особенно удачно опера работала въ Томскѣ.

Хорошія дѣла были у Ге. Однако при всемъ томъ въ труппѣ, кромѣ самого Григорія Григорьевича, нѣтъ большихъ силъ, нѣтъ стройнаго ансамбля. Впрочемъ, это понятно: всякій гастролеръ не беретъ съ собою въ поѣздку первоклассныхъ актеровъ, иначе они могутъ его затушевать. Въ Томскѣ Ге пытался снять общественное собраніе на будущій сезонъ, но не сошелся со старшинами.

Старшины ни о чемъ другомъ не желаютъ и думать, какъ только о выгодахъ.

Съ этой же цѣлью, нѣсколькими днями раньше, они отказали антрепренеру Каширину.

Являясь своего рода монополистомъ, томское общественное собраніе старается, такъ или иначе, использовать свое монопольное положеніе—нажить копеечку. Кто дороже даетъ, тотъ и получаетъ право занимать собранскую

---

сцену. Кого только и чего здѣсь не было: и Анатолий Дуровъ со свиньями, и шантанъ, и фокусники, и имитаторъ Франкарди... Словомъ, не сцена, а па-стоящій постоялый дворъ. Восточная Сибирь, въ особенности Приамурье, въ театральномъ отношеніи значительно лучше. Города Дальняго Востока—Хабаровскъ, Владивостокъ, Харбинъ и Благовѣщенскъ идутъ въ авангардъ. Не даромъ сюда стремятся всѣ и всѣхъ здѣсь встрѣчаютъ съ удовольствіемъ.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о попыткѣ создать въ Сибири театраль-

ную школу. Инициатива была положена группою частныхъ лицъ въ Томскѣ, но все скоро заглохло, ибо дѣло не встрѣтило широкой общественной поддержки. Однако инициаторы, до сихъ поръ, не оставляютъ мысли, вмѣсто отдѣльной школы создать драматическое отдѣленіе при мѣстномъ Императорскомъ музыкальномъ училищѣ, дирекція котораго готова оказать всяческое содѣйствіе.

Николай Сѣдой.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

МОСКВА.

I.

Концертъ геніальнаго русскаго композитора А. Н. Скрябина состоялся 16 февраля и привлекъ много публики въ Большомъ Залѣ Благороднаго Собранія. Несомнѣнно, концертъ этотъ слѣдуетъ отмѣтить какъ одно изъ крупнѣйшихъ событій текущаго музыкальнаго сезона. Скрябинъ-піанистъ явился идеальнымъ истолкователемъ Скрябина-композитора и имѣлъ огромный успѣхъ.

Госифъ Гофманъ никакъ не можетъ закончить серіи своихъ концертовъ: то онъ объявляетъ „последній“ концертъ; давъ его, объявляетъ „прощальный“; интересно къ какой терминологіи предприимчивый піанистъ прибѣгнетъ для названія дальнѣйшихъ своихъ концертовъ съ программами, составляемыми по изобитому и завѣженному трафарету, какъ будто музыкальное искусство со временъ Антона Рубинштейна и Листа умерло и не существуетъ ни новой французской школы, ни М. Регера, ни Скрябина, ни Метнера. А играетъ Гофманъ все на Шредерѣ, какъ будто не существуетъ ни Бехштейна, ни Блютнера, ни Безендорфера, ни Стейнвея!

Концертъ піанистки М. И. Коганъ-

Либсонъ, состоявшійся 15 февраля въ Малой Залѣ Консерваторіи, привлекъ много публики и прошелъ съ успѣхомъ. Молодая піанистка показала себя съ очень хорошей стороны въ исполненіи главнымъ образомъ Листовскихъ сочиненій.

Концертъ піанистки Н. М. Берестневой-Падлевской, состоявшійся 7 марта въ той же залѣ слѣдуетъ считать очень удачнымъ. Стильно и благородно была исполнена ею Чаконна Бара-Бузони. Изъ другихъ сочиненій слѣдуетъ отмѣтить сонату Чайковскаго, сочиненіе сильно потускнѣвшее отъ времени и обнаружившее свою полную нежизнеспособность. Прекрасно была передана прелюдія В-dur, op. 23. Рахманинова.

Концертъ пѣвицы Ольги Китаевой-Таль и скрипача Фридриха Таль состоялся тамъ же 13 марта. Интересъ концерта представляла новизна программы. Большая часть сочиненій исполнялась впервые. Въ первомъ отдѣленіи наиболѣе крупнымъ сочиненіемъ явилась скрипичная соната Макса Регера, op. 91 № 5. Исполнители добросовѣстно, по мѣрѣ силъ, выполняли свою программу.

Вечеръ Брамса, устроенный Брамсовскимъ Кружкомъ въ Обществѣ „Эстетика“, состоялся 14 марта и при-



влекъ много публики. Прекрасно составленная программа и идеальное выполнение ея (г-ми П. М. Добертъ, К. Н. Игумновымъ, Ю. Н. Померандевымъ, А. Я. Могилевскимъ, В. И. Пакельманъ, В. В. Эмме и В. Л. Кубацкимъ) доставили глубокое и истинное наслаждение, и вечеръ этотъ слѣдуетъ отнести къ наилучшимъ концертамъ сезона.

### Е. Г—сть.

## II.

Въ оперѣ С. И. Зимина гастроями „неувядаемаго“ Баттистини въ „Риголетто“, „Эрнани“ и „Паяцахъ“ окончился „большой“ сезонъ и гастроями Марія Лабія, Гаэтано Томазини и Сегура Тальень въ „Тоскѣ“, „Карменъ“, „Сельской чести“, „Паяцахъ“ и „Травиатѣ“ открылся сезонъ великопостный.

Баттистини воплощенное *bel canto*: впечатлѣніе громадной легкости дыханія, великолѣпнаго самочувствія и большого фокуса, скрывающаго въ себѣ тайну того, какъ сохранить и голосъ, и дыханье до 63-хъ лѣтъ. вмѣстѣ съ тѣмъ это идеальный образецъ экономіи... Только экономя свои переживанія и чувства, какъ экономить ихъ Баттистини, только замѣняя ихъ лубочными приемами, принесенными изъ старыхъ временъ и изъ старой „школы“ (внезапнымъ нарастаніемъ звука, трагическими клокотаніями въ горлѣ и экспрессивными жестами при этомъ, безъ тонкихъ переживаній и оттѣнковъ, не убѣдительно для насъ, познавшихъ цѣнность подлинныхъ переживаній и подлиннаго искусства), только строя все на болѣе или менѣе хорошо усвоенныхъ вышнихъ эффектахъ, можно „консервироваться“ такъ, какъ консервировался Баттистини. Лубокъ хо-

рошъ, когда онъ преподносится, какъ лубокъ, но не тогда, когда хотя бы убѣдить, что онъ „всамдѣлшнее“ искусство. Пусть и въ лубкѣ проявляется талантъ его творющаго, но все же это—только примитивъ искусства, а не подлинное искусство. Искусство—не собраніе рѣдкостей, и истинно-красивымъ не станетъ то, что заключаетъ въ себѣ только частичныя, хотя и рѣдко встрѣчающіяся свойства, въ данномъ случаѣ красивую звучность, хорошую нивелировку, превосходное дыханіе и завидное самочувствіе.

Нельзя не удѣлить вниманія гастроямъ Маріи Лабія, Томазини и Тальена.

У Лабія очень красивый голосъ, которымъ она владѣетъ умѣло и съ большою техникою (свободные пассажи, хорошая звучность во всѣхъ регистрахъ, хотя голосъ и мѣняется въ нихъ по тембру, хорошая фразировка). Къ этому присоединяется превосходная игра. Но къ концу спектакля голосъ устааетъ, звучитъ хуже, что наводитъ на мысль, не виновата-ли въ этомъ какая то искусственность въ самой постановкѣ голоса. Интереснѣе всего Лабія въ „Тоскѣ“. Хороша, но слишкомъ интеллигентна ея „Карменъ“, несмотря на вышнюю вульгарность (раздаваемая ею пощечины). Игра Лабія вообще только рѣдко увлекаетъ, несмотря на то что игра эта превосходна и причина этого лежитъ вѣроятно именно въ искусственной постановкѣ ея красиваго голоса. „Травиата“, несмотря на легко-звучащіе пассажи, какъ-то слишкомъ отчетливо-правильную чистоту высокихъ нотъ, — не роль для Лабія. Ея игра здѣсь слишкомъ выразительна и драматична.

Хорошій голосъ у тенора Томазини,

но многое можно возразить противъ его любви „давать звукъ“. Хорошо звучать у него громко взятая высокая нота, но оставить такую ноту Томазини уже не можетъ безъ какого-то скрипящаго звука. За то красивое у него ріано въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда онъ къ нему прибѣгаетъ. Слабый, порою даже смѣшной, въ своей аффектаціи игры и звука въ 1-мъ актѣ „Тоски“ (въ послѣднемъ на ріано онъ очень хорошъ), посредственный въ „Карменъ“, великолѣпный по простотѣ игры и интонаціи въ „Сельской чести“, недурной въ „Паяцахъ“ и совсѣмъ безцвѣтный въ „Травиатѣ“, Томазини лишній разъ доказываетъ, что мало обладать голосомъ, чтобы быть вездѣ хорошимъ исполнителемъ, что необходимо соотвѣтствіе голосу, темпераменту и прочимъ даннымъ пѣвца самой роли и партіи. Интересный пѣвецъ Талень. Голосъ, его тембръ, жестъ, игра сливаются въ одно неразрывное цѣлое. Высокія ноты его небольшого голоса, которымъ онъ превосходно владѣетъ, красивѣе и свободнѣе низкихъ. Превосходный Скарпія (въ „Тоскѣ“), недурной Эскамиль („Карменъ“), на рѣдкость выдержанный, не по-оперному простой и благородно-красивый отецъ Альфреда („Травиата“), это совершенно исключительный Тоніо въ прологѣ къ „Паяцамъ“. И невольно думаешь о томъ, какой бы это былъ большой пѣвецъ, если бы ко всѣмъ его даннымъ, прибавить голосъ такой красоты, какимъ, на примѣръ, обладаетъ Шаяпинъ.

Изъ концертовъ, на которыхъ мнѣ пришлось присутствовать, отмѣчу слѣдующіе:

Соединенное исполнительное собраніе, посвященное произведеніямъ

И. Саца, устроили 10-го марта въ Славянскомъ Базарѣ моск. о-во оркестровой, камерной и вокальной муз. и моск. кружокъ любит. музыки. Подъ управленіемъ А. А. Литвинова оркестромъ исполнены вальсъ „Сонъ и Елка“ изъ „Синей-птицы“ и вальсъ изъ „Мизерере“. Исполненіе не было тонкимъ и оставляло желать многого.

У Саца яркій индивидуальный талантъ и для того, чтобы надлежащимъ образомъ исполнять его произведенія, особенности ихъ надо понимать и чувствовать такъ же, какъ понимаемъ мы, на примѣръ, особенности дыганскаго пѣнія, которое станетъ безцвѣтнымъ въ обыкновенномъ концертномъ исполненіи. Такое концертно-шаблонное исполненіе совершенно обезцвѣтило Саца въ названномъ исполнительномъ собраніи.

Только хоръ Худож. театра и два исполнителя, именно вдова И. Саца, А. М. Сацъ, и піанистъ Гвоздковъ дали подлиннаго Саца.

Первая—болѣе или менѣе приблизительно въ написанномъ для баса и транспонированномъ для женскаго голоса романсѣ „Благодарность“ и въ романсѣ „Если встрѣчусь съ тобой“, второй—въ двухъ прелюдіяхъ къ „Драмѣ жизни“. Эти прелюдіи Гвоздковъ, по указаніямъ Саца, игралъ въ Худож. театрѣ за сценой при постановкѣ „Драмы жизни“. Духъ, сущность Саца Гвоздковымъ были переданы съ удивительною проникновенностью.

Исполненіе хоромъ Худож. театра подъ управленіемъ Н. И. Кулаковскаго „У приказныхъ воротъ“ (на текстъ гр. А. Толстого) было превосходно. Заключаящаяся въ музыкѣ пародія на русскую удалъ и залихватскій русскій

духъ, весь комизъ этого произведенія переданы положительно идеально.

Къ сожалѣнiю крайне неудачно выбранъ былъ исполнитель партiи дьячка. Въ программѣ вечера были вещи, для Саца совершенно не характерныя и, наоборотъ, отсутствовали такія великолѣпныя пародiи, какъ, на примѣръ, „Нѣтъ, я васъ не люблю“, не исполнявшаяся и въ предыдущемъ вечерѣ, посвященномъ памяти Саца и устроенномъ Моск. Худ. театромъ въ Благородномъ Собранiи. Сацъ—композиторъ особаго уклада. Это импрессионистъ чистой воды. Его смѣна форте и пиано, его ускоренiя и замедленiя, его акцентировка—не простое усиленiе звука, не только ускоренiе или замедленiе. У него всегда въ этомъ его собственный отъѣнокъ, какой-то особенный трепеть, какой-то контрастъ, заставляющiе его на такомъ прелестномъ романсѣ, какъ его „Слезы людскiя“ дѣлать надпись „слегка цыганствующiй“. Какъ въ цыганскомъ романсѣ есть что-то помимо того, что написано въ нотахъ, что знаетъ только тотъ, кто слышалъ пѣнiе цыганъ, такъ и въ произведенiяхъ Саца свой особый „Сацовскiй“ отпечатокъ. Если онъ пишетъ на романсѣ „слегка цыганствующiй“, то это не значитъ, что въ романсѣ что-то отъ цыганъ, это только приблизительное указанiе на то, что романсъ этотъ нельзя пѣть, какъ поютъ другiе романсы, что въ немъ повышенная экспрессiя, капризы ритма... Сацъ слишкомъ индивидуаленъ для того, чтобы брать что-нибудь отъ цыганъ. Онъ говорилъ, писалъ, думалъ и жилъ не такъ, какъ другiе, и только въ очень рѣдкихъ случаяхъ какъ бы застегивался вдругъ на все пуговицы и становился „паинькой“. Очень хорошъ и стилизъ исполненный въ томъ же собранiи фортепианный его „Менуэтъ“.

Въ устроенномъ кружкомъ „Кобзарь“ 13 марта въ Купеческомъ собранiи литературно-музыкальномъ вечерѣ впервые по рукописи, подъ аккомпаниментъ фортепиано, исполнена посмертная одноактная опера „Nocturno“ недавно умершаго популярнаго малороссiйскаго композитора М. Лисенко. Исполнители: Вакханка—арт. импер. театровъ Г. И. Никитина, Панночка—только что принятая въ труппу С. И. Зимина Н. И. Кошицъ, Офицеръ—С. А. Боровскiй, Сверчки—ученицы М. Н. Муромцевой В. А. Рейнишъ и О. Е. Ольгина, Пани—Пятницкая, Горничная—Н. М. Хоткевичъ изъ Художественнаго театра. Аккомпанировала В. А. Зиригъ. Танцы арт. Имп. театровъ А. Н. Бичкова. Декорацiи писаны по эскизамъ Бибикова. Постановка артиста театра Незлобина С. Н. Мартоа. Декорацiи, обстановка, игра, пѣнiе слились въ одно законченное художественное цѣлое. Просто, убѣдительно, художественно-тонко и красиво было все, въ томъ числѣ и оживленiе портретовъ и статуи въ старинномъ барскомъ залѣ въ стилѣ Empire. Музыка красива; только мѣстами носить она малороссiйскiй отпечатокъ (арiя Панночки, дуэтъ Офицера и Панночки). Особенно красивы упомянутый дуэтъ и квартетъ. Лисенко композиторъ-лирикъ, и свойственный ему лирический отпечатокъ носить и вся упомянутая, маленькая, изящная опера.

Въ концертномъ отдѣленiи принималъ участiе извѣстный слѣпецъ-бандуристъ Кучугура-Кучеренко, школы знаменитаго Остапа Вересая, умершаго въ 1889—1890 году. Кучугура принадлежитъ къ Харьковскимъ бандуристамъ. (Кромѣ того существуютъ бандуристы Черниговскiе и Полтавкiе,

---

отличающіеся отъ харьковскихъ строемъ бандурь, приемами и способами игры.) Размѣръ настоящей статьи лишаетъ меня возможности подробнѣе остановиться на этомъ бандуристѣ. Надѣюсь это сдѣлать послѣ 27-го марта, когда то же о—во „Кобзарь“ въ своемъ помѣщеніи въ Пименовскомъ пер. устраиваетъ вечеръ, съ участіемъ хора и оркестра изъ 10 бандуристовъ, въ томъ числѣ и Кучугуры.

Въ послѣднемъ открытомъ исполнительномъ собраніи о—ва распрост. камерной музыки исполнены были: струнный квартетъ № 1 Гліэра, соната для ф-п. и віолончели Мясковского (въ 1-й разъ) и квинтетъ Гедике.

Въ сонатѣ Мясковского интересны замыслы, но творчество еще не зрѣлое. Во всякомъ случаѣ у него есть гораздо болѣе интересныя произведенія. Каждый инструментъ ведетъ „свою линію“, мало сливаясь съ другимъ и объединяясь чисто-механически, словно авторъ разрѣшалъ какую-то контрапунктическую задачу.

Въ квинтетѣ Гедике—фортепианная

партія перегружена излишними удвоеніями голосовъ струнныхъ инструментовъ. Гедике не чувствуетъ красокъ струнныхъ инструментовъ, поэтому и не пользуется ими такъ же удачно, какъ это, напримѣръ, дѣлаетъ Гліэръ въ своемъ квартетѣ, несмотря на то, что квартетъ этотъ написанъ еще въ 1899 году, когда Гліэръ былъ ученикомъ Московской консерваторіи. Наивенъ въ квартетѣ парюю тематическій рисунокъ и носитъ подражательный характеръ (больше всего отъ Бородина), но авторъ уже въ этомъ раннемъ произведеніи проявляетъ тонкія знанія души струнныхъ инструментовъ и ихъ особенностей, необычайно умѣло пользуется ихъ красками и звучностью и проявляетъ рѣдкое чутье камернаго стиля, далеко не всегда свойственное современнымъ композиторамъ. Нѣтъ ничего удивительнаго, что это юношеское произведеніе его такъ часто появляется теперь въ программахъ камерныхъ собраній, не только у насъ, но и за границей.

Алекс. Струве.

Открыта подписка на 1913 годъ на  
ежемесячный журналъ

# „ЗАВѢТЫ“.

II-й г. изд.

Въ ближайш. кн. 1913 г. будутъ напечатаны произведенія: Гр. А. Н. Толстого (Комедія въ 5 д. „Лѣнтяй“), Ю. Балтрушайтиса („Кочевники“ поэма, „Искры и Звѣзды“, „Шелестъ травъ“ и др.), В. Винниченко („Федоръ Виланъ“), Бориса Зайцева („Грѣхъ“), А. И. Иванчина-Писарева (Изъ воспоминаній о „хожденіи въ народъ“), М. Пришвина („Въ слоновой долинѣ“), А. Ремизова („Сказъ и рассказы“, „Вещь темная“ и „Свѣтъ немерцающій“), С. Сергѣева-Ценскаго („Лерикъ“), Ѳ. Сологуба (разказы), И. Шмелева („Подѣнка“ и др.). Статьи: А. Баха, С. А. Венгерова, Ф. Вольховскаго, А. Воронова, Н. Геккера, А. Гуковскаго, А. Дермана, С. Зака, Е. Звягинцева, Р. Ивановна-Разумника, В. Лункевича, Г. Лягарделя, К. Качоровскаго, А. Керенскаго, С. Метальникова, Н. Морозова, С. Мстиславскаго, Н. Огановскаго, Н. Ракитникова, М. Ратнеръ, Н. Русанова (Н. Е. Кудрина), Скифа, Н. Суханова, Б. Берненкова, Виктор Чернова, Гр. Шрейдера и др. Постоянные отдѣлы: Историческіе матеріалы по литературѣ и общественному движенію: о А. Герценѣ, Н. Михайловскомъ, Н. Чернышевскомъ, Г. Успенскомъ, И. С. Тургеневѣ, Петрашевцахъ, Каракозовѣ, М. Гоцѣ, и др. Дѣла и дни—Я. Вѣчевъ (В. Черновъ). Литература и общественность—Р. Ивановъ-Разумникъ. По градамъ и весямъ—М. Пришвинъ. Свое и чужое (русс. жизнь).—С. Мстиславскій. Текущая жизнь.

Подписная цѣна: на 12 мѣс.—10 руб.; на 6 мѣс.—5 руб.; на 3 мѣс.—2 руб. 50 коп. на 1 мѣс.—85 коп. Отдѣльная книга 1 руб., съ налог. плат. 1 р. 20 к. За границу 13 руб., 7 р. 50 к., 3 р. 25 к.

Подписка принимается. Въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ журнала, Косой пер., 11 уг. Соляного.—Телефонъ 193-27; въ Москвѣ—въ конторѣ Н. Н. Печковской (Петровскія, линія), а также во всѣхъ почтовыхъ учрежденіяхъ Россіи по цѣнѣ редакціи, безъ доплаты за пересылку денегъ. Въ Москвѣ складъ журнала—кн. маг. „Наука“. В. Никитская.

Издательница С. А. Иванчина-Писарева.  
Издатель П. П. Вантъевъ.

ЦГПБ

им. Н. А. Некрасова



2 000000 828978

**„САПИКСЪ“**

для ухода за волосами  
и кожей головы есть  
**ЕДИНСТВЕННОЕ**  
дѣйствительно предохраняющее  
волосы отъ выпаденія

**СРЕДСТВО**

Фабрики Т-ва  
**„Р. КЁЛЕРЪ и К<sup>о</sup>“**  
въ Москвѣ.

Пров. 35

Тип. П. П. Рябушинскаго. Москва.

~~Цѣна 75 коп.~~