

МАСКИ



№

2

1912

Зам

ИЗ БИБЛИОТЕКИ
Николая Дмитриевича
ВОЛКОВА

МАСКИ

Ежемесячникъ искусства
театра.

1912

№ 2.

СОДЕРЖАНИЕ:

Ж
89151
Ж
Θ. Коммисаржевскій. — Памяти Бравича; Изъ дневника Бравича.
М. Бонча-Томашевскій. — Сцена и зритель. Гр. А. Толстой. — Объ иде-
альномъ зрителѣ. Изъ записной книжки Саца, Л. Сулержицнй. — Па-
мяти Ильи Саца, М. Попелло-Давыдовъ. — Музыкальная теорія и твор-
чество (памяти Ильи Саца), Сергѣй Глаголь. — Похороны театра, Вас.
Сахновскій. — Ассамблея и Турандотъ, Θ. Коммисаржевскій. — Костюмъ
и нагота, Н. Скворцовъ. — Прежде и теперь, А. Дохманъ — Э. Стук-
кенъ. Театральная лѣтопись. Провинція. Указатель сценич. литературы.

Портреты К. В. Бравича и И. Саца.

Обложка работы художника Арапова.

942564

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ЦЕНТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

Въ декабрьской кн.-журн. будутъ напечатаны ст. Л. АНДРЕЕВА,
А. БЛОКА, А ВОЛЫНСКАГО, В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА и др.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЬ,
ПОСВЯЩЕННЫЙ ИСКУССТВУ ТЕАТРА
„МАСКИ“

издаваемый при ближайшемъ участіи: Леонида Андреева, М. Бонча-Томашевского, Ал. Н. Вознесенскаго, Сергѣя Глаголя, Ев. Гунста, Ѳ. Комиссаржевскаго, А. Линкѣ, М. В. Орлова, Вас. Сахновскаго и В. О. Шмидтъ.

ПРОГРАММА ЖУРНАЛА:

- 1) Статьи по общимъ вопросамъ театра, сценической литературы, музыки, критики и жизни сцены.
- 2) Статьи по вопросамъ театральной техники, декоративнаго искусства, искусства пѣнія и танца.
- 3) Статьи о выдающихся явленіяхъ текущей жизни театра въ Россіи и за границей.
- 4) Обзоръ сценической литературы—русской и иностранной.
- 5) Театральная лѣтопись.
- 6) Фельетонъ. (Веселый козленокъ).
- 7) Провинція.
- 8) Иллюстраціи и портреты.

Въ журналѣ принимають участіе: Леонидъ Андреевъ, К. Арабажинъ, Ю. Айхенвальдъ. А. Араповъ, Аренскій, Александръ Бенуа, М. Бонча-Томашевскій, К. Бравичъ, А. Вольнскій, Ал. Н. Вознесенскій, А. Гидони, Джонсонъ, А. Дохманъ, Сергѣй Глаголь, Е. Гунстъ, Н. Евреиновъ, В. Ермиловъ, А. Койранскій, Н. Карабановъ, Ѳ. Комиссаржевскій, І. Кордеса, Е. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Линкѣ, А. Локтинъ, В. Мейерхольдъ, М. В. Орловъ, Е. Паниъ, Н. А. Поповъ, М. М. Попелло-Давыдовъ, Максъ Рейнгардтъ, Н. Рерихъ, Вас. Сахновскій, 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 непарали передъ текстомъ и 40 коп. позади текста.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:
Москва, Бол. Молчановка, 18 и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.
Телефонъ 245-75.

Издатель М. В. Орловъ.

Редакторы: | Ал. Н. Вознесенскій.
| М. В. Орловъ.



**12 ноября 1912 года
въ Москвѣ умеръ
Казиміръ Викентье-
вичъ Бравичъ.**

Вотъ то кресло у шкапа, отдѣляющаго бібліотеку отъ спальни, гдѣ я видѣлъ его въ халатѣ въ послѣдній разъ; онъ напомнилъ мнѣ извѣстный портретъ больного Глинки; съ особенной лаской онъ спрашивалъ меня о разныхъ моихъ сомнѣніяхъ и тревогахъ послѣдняго времени, и я сейчасъ слышу это нѣсколько разъ повторенное: «милый Федя!»

Вотъ кровать съ католическимъ Распятіемъ на стѣнѣ, гдѣ онъ лежалъ, когда ему стало хуже, а странный докторъ говорилъ не только ему, но и всѣмъ, что это ухудшеніе никакого отношенія къ его болѣзни, къ той „главной“ болѣзни, не имѣетъ, что «это—простуда», и пичкалъ его хининомъ, а бѣдный Казимиръ, милый дядя Казя, «дядя Азя», какъ его звалъ мой двухгодовалый мальчикъ, вѣрилъ этому доктору и просилъ меня: «Докажите же мнѣ, Федя, литературу о Мольтерѣ; вѣдь вы все это знаете». Онъ уже выписалъ почти всю свою роль Тартюфа, онъ всегда самъ выписывалъ свои роли,—у него была плохая память, а такъ лучше запоминалось,—и уже работалъ надъ ней.

Онъ, повидимому, не очень горевалъ о томъ, что лишенъ возможности играть въ «Катеринѣ Ивановнѣ»,—ему не нравилась эта пьеса Леонида Андреева; въ Художественномъ театрѣ, какъ онъ говорилъ, интересовала его, главнымъ образомъ, работа съ К. С. Станиславскимъ, сценическими теоріями котораго въ послѣднее время онъ увлекался, хотя и не слѣпо, не безъ нѣкотораго критическаго отношенія къ нимъ; онъ всегда анализировалъ умомъ всѣ свои душевныя увлеченія. Работа съ Станиславскимъ интересовала его потому, что теоріи К. С. какъ бы приводили въ

систему, анализировали то, что дѣлалъ Бравичъ на сценѣ инстинктивно, чутьемъ артиста, открывали его мысли то, что онъ ощущалъ, и должны были помочь ему еще дальше развить эти ощущенія.

Въ Россіи есть десятки хорошихъ актеровъ, но по интеллигентности и культурности очень мало равныхъ Бравичу. Если онъ и не шелъ впереди своего театральнаго вѣка, то шелъ всегда въ ногу съ нимъ, не отставалъ никогда, и это движеніе его было искреннимъ, а не «моднымъ»; онъ не «чудилъ», какъ многіе его современники, не старался быть во что бы то ни стало оригинальнымъ, а какъ бы на себѣ испытывалъ всѣ новыя сценическія теоріи и опытно провѣрялъ ихъ. Въ одномъ онъ былъ впереди очень многихъ своего вѣка,—въ манерѣ игры. Когда онъ выходилъ на сцену, то временами казалось, что это не «актеръ» говоритъ, а собесѣдникъ зрителя; хотѣлось сѣсть противъ него, слушать его и говорить съ нимъ. Бравичъ никогда не «игралъ», не притворялся тѣмъ, кого изображаетъ, не старался вышними приемами, изобразить чувство; онъ прежде всего вызывалъ въ себѣ переживаніе, прежде всего размѣчалъ въ своей роли ту дѣль переживаній, которая вѣтся всегда подъ словами, вживался въ нихъ, а потомъ уже изъ этихъ переживаній вызывалъ слова. И потому его слова были искренни; если же онъ не ощущалъ скрытыхъ подъ словами чувствъ, то и слова его были дѣланны. Поэтому онъ не могъ никогда, и особенно въ послѣднее время, когда сталъ глубже относиться къ своему искусству, играть пьесъ, построенныхъ на вышнихъ эффектахъ, «составленныхъ» изъ вышнихъ положеній, словесныхъ изверженій и т. п. Онъ придавалъ большое значеніе внутреннему ансамблю, то-есть не тому, чтобы всѣ актеры играли въ одномъ тонѣ, а тому, чтобы одинъ актеръ ощущалъ переживанія другого, чтобы актеръ не только слушалъ ухомъ слова партнера, на этомъ онъ всегда особенно настаивалъ, а слышалъ разумомъ его мысли и своимъ чувствомъ его чувства, чтобы на сценѣ было между исполнителями пьесы духовное общеніе. И онъ очень, помню, сердился, когда служилъ въ тѣхъ театрахъ, гдѣ этого не было, гдѣ этого не понимали.

Любя актера, какъ инструментъ человѣческой души, и вполне основательно признавая его въ театрѣ главнымъ лицомъ, онъ сочувствовалъ, хотя теоретически никогда не обосновывалъ ихъ значенія и не опредѣлялъ ихъ мѣста, привлеченію къ театральной работѣ въ драматическомъ театрѣ настоящихъ художниковъ красокъ и линій и настоящихъ музыкантовъ; ему было всегда нецрїятно и оскорбительно видѣть кое-какую сценическую обстановку. Съ другой стороны онъ всегда и справедливо про-

тестовалъ противъ подчиненія актера обстановкѣ; помню, послѣ постановки «Вѣчной сказки» Шибышевскаго и «Пеллеаса и Мелизанды» въ театрѣ Коммиссаржевской онъ говорилъ, что нельзя убивать значенія актера, ставя его такъ и такъ одѣвая, чтобы онъ казался какъ на декорациіи написаннымъ, что бы онъ былъ у нея въ подчиненіи.

Начавъ свою сценическую дѣятельность въ 1881 году въ Псковѣ въ театрѣ „Соединеннаго Клуба“, въ старой пьесѣ „Лакомый кусочекъ“ и въ водевилѣ „Простушка и воспитанная“, онъ испыталъ почти все, что испыталъ за тридцать лѣтъ русскій театръ, многія увлеченія и разочарованія. Провинція глухая и провинція большая, фарсъ Неметти и Суворинскій театръ періода литературнаго и періода бульварнаго, театръ Коммиссаржевской въ Пассажѣ и на Офицерской,—натурализмъ, мейнингенство, и условный театръ и, наконецъ, московскій Малый театръ—царство актера, гдѣ какъ мнѣ, казалось, онъ видѣлъ послѣднюю вѣху своего пути и гдѣ хотѣлъ остановиться... Я хорошо не знаю, почему онъ ушелъ оттуда, какія были для этого внутреннія причины, но знаю, что, и уйдя, онъ не былъ удовлетвореннымъ и успокоеннымъ, потому онъ часто говаривалъ объ оставленіи сцены, о деревнѣ, куроводствѣ и хозяйствѣ...

Вотъ я сижу теперь одинъ въ его кабинетѣ за тѣмъ столомъ, который онъ только-что купилъ, въ знакомомъ особнякѣ, на Большой Молчановкѣ, съ старинными бѣлыми дверями... За окнами въ крошечномъ палисадникѣ торчатъ березки, теперь сухія, а тогда, въ августѣ, когда онъ пріѣхалъ съ Кавказа въ Москву, живой и радостный, льнувшія своими кудрями къ оконнымъ стекламъ; за палисадникомъ—большая собачья будка съ сильнымъ «Кутомъ», котораго онъ любилъ, а дальше, за проѣздомъ двора, у бѣлаго брандмауера сосѣда—другой палисадникъ за изгородью, по которой въ августѣ вилась тыква съ своими большими листьями. Со стѣнъ кабинета смотрятъ все тѣ же его любимцы: Толстой, Ермолова, о которой онъ часто любилъ говорить съ большой любовью, Коммиссаржевская; на столѣ—«дядя Митя», Грузинскій, надъ которымъ онъ часто добродушно потѣшался, но любилъ,—странно, они оба однихъ лѣтъ,—какъ сына, всегда думалъ о немъ и особенно ласково заботился...

Я перелистываю страницы его записныхъ книжекъ, раскрываю письма, цѣляя главы его жизни; жизни цѣлаго ряда близкихъ мнѣ людей воскресаютъ передо мною... Вотъ наши надежды передъ открытіемъ театра Вѣры Федоровны въ Петербургѣ, наши очарованія, страданія и разочарованія, поѣздки по Россіи, Америка, Москва... Я вижу, что до послѣдней минуты онъ не думалъ серьезно о смерти, хотя и говорилъ, уѣзжая въ лечебницу: «До

свиданія, приходите меня хоронить», а по дорогѣ онъ хотѣлъ побриться и остричь коротко волосы: «Еще надо будетъ играть». А смерть ждала назначеннаго часа давно; когда я перебираю въ своей памяти прошедшее, то вспоминаю, что еще три года тому назадъ онъ жаловался изрѣдка на ту самую боль, которая теперь развилась и свела его въ могилу, а доктора тогда лечили его отъ сердца, отъ нервовъ. Странные люди!

И вотъ мы его похоронили, и я, котораго онъ звалъ въ Москву, устраивалъ въ незлобинскій театръ, устраиваю его теперь въ могилу: ѣзжу въ костель, къ гробовщикамъ, на кладбище. Доктора утѣшаютъ словами: «Все равно онъ бы умеръ, но страшно страдалъ бы»...

Быть-можетъ смерть въ самомъ дѣлѣ высшее благо, быть-можетъ въ ней и открывается вѣчная и высшая справедливость, быть-можетъ она приходитъ тогда, когда нужно пресѣчь жизнь, потому что дальше нѣтъ жизни, потому что дальше мученія тѣлесныя или духовныя, вынести которыхъ нѣтъ силъ и которыхъ никто еще въ мірѣ, багодаря ей, высшей избавительницѣ, не испыталъ; быть-можетъ она приходитъ тогда, когда дальше въ жизни человѣку нечего свершить,—все свершено имъ прежде... Быть можетъ, все это такъ, но къ этой мысли надо приготовить себя, надо вжиться и вдуматься въ нее, а такъ: былъ и нѣтъ, былъ тотъ, кому ты отдавалъ свои мысли и чувства и кто тебѣ отдавалъ ихъ, былъ человѣкъ, а сталъ трупъ,—это до тихаго безумія страшно...

И падаетъ, тяжело падаетъ, рождая пустой звукъ, замерзшая земля на свинцовую крышку гроба, какъ будто тамъ внутри подъ ней ничего, никого нѣтъ... Подходятъ черные могильщики съ обычными мужицкими лицами и очень просто просятъ на чай за работу; подѣзжаютъ къ воротамъ кладбища извозчики, экипажи, и привѣтливый привратникъ подсаживаетъ людей, какъ будто изъ театра... Вотъ кто-то улыбается, кто-то сказалъ: «Я страшно продрогъ и проголодался»... Все такъ, какъ будто ничего не случилось...

Федоръ Комиссаржевскій.

ИЗЪ ПИСЕМЪ, ДНЕВНИКОВЪ И ЗАМѢТОКЪ К. В. БРАВИЧА.

С.-Петербургъ.

19-го декабря (1902). Волынской говорилъ о Ницше. Говоря о томъ, что Ницше у насъ оклеветали, не поняли, что выставили его какимъ-то человѣконенавистникомъ, онъ, въ доказательство невѣрности и несправедливости такого обвиненія, сдѣлалъ красивое сравненіе: какъ скульпторъ разбиваетъ и мнетъ глину, чтобы создать изъ нея произведеніе искусства, такъ Ницше старается разбить, уничтожить мелкаго, пошлаго, эгоистичнаго современнаго человѣка, чтобы изъ этого создать новаго, прекраснаго, достойнаго подобія Божія сверхчеловѣка. Какъ скульпторъ съ любовью относится къ матеріалу изъ котораго онъ творитъ, такъ Ницше не могъ ненавидѣть то, изъ чего онъ жаждалъ создать новое, прекрасное, по его мнѣнію, подобіе Божіе.

Мнѣ думается, что здѣсь есть существенная разница. Скульпторъ творитъ изъ мертвой, безформенной глыбы свое созданье, человѣкъ же какъ твореніе Божіе, живое,—прекрасное существо самъ по себѣ.

21-го декабря (1902). Въ Панаевскомъ театрѣ спектакль В. Ф. Коммиссаржевской. „Родина“. Она играла Магду. Играла вообще интересно, мѣстами съ большимъ подъемомъ, нервностью, но въ ней было мало Магды Зудермана, властной, сильной, нѣсколько прямолинейной, какъ и отецъ ея. Вообще роль Магды не совсѣмъ въ средствахъ Коммиссаржевской. Холмская сказала, что она не можетъ себѣ представить Коммиссаржевскую въ Магдѣ, потому что въ ней всегда видна аристократичность чувствъ, а Магда, несмотря на все пережитое, все-таки немного мѣщанка въ душѣ, какъ истая дочь своей среды. Это имѣетъ смыслъ.

22-го декабря (1902). Умеръ С—въ. Былъ на панихидѣ... Народу собралось немного... Хорошо умереть, но не хорошо, когда оставляешь по себѣ не добрую память. Нельзя жить только для себя, преслѣдуя только свои интересы, подчасъ топча по дорогѣ другихъ... Трое изъ пріятелей С—ва посвятили ему въ газетахъ свои строки: Суворинъ, Кривенко и Крыловъ. Какимъ холодомъ, дѣланностью вѣетъ отъ нихъ, а люди видимо старались, видимо хотѣли сказать сердечное слово, но такъ какъ самъ С. прожилъ жизнь, мало заботясь о сердцѣ, то и въ нихъ не дрогнула ни одна сердечная нота. Тяжело такъ умирать, тяжело для близкихъ, конечно.

Крыловъ старается доказать, какъ С. любилъ искусство. Ну, конечно. Что же ему больше остается. С—въ, вкупѣ съ С—й культивировали Крылова, и этимъ движеніе русскаго театра затормозили лѣтъ на 20; вотъ въ чемъ выразилась его любовь къ искусству...

24-го декабря (1902). Похороны С... Опять немного народу, и опять какимъ-то холодомъ, безучастіемъ вѣяло отъ толпы, сопровождавшей гробъ его. Нѣтъ, тяжело такъ умирать.

1-го января (1903). Встрѣчалъ Новый годъ дома, затѣмъ побѣхалъ, по примѣру прошлыхъ пяти лѣтъ, къ Суворину... Буренинъ какъ-то неожиданно предложилъ тостъ за Льва Толстого. Я ждалъ бури восторга, но бури не было. И у меня мелькнула мысль, что во Франціи и даже въ Польшѣ этотъ тостъ встрѣтили бы иначе; здѣсь мало умѣютъ гордиться своими гениями. Послѣ ужина началось обычное сидѣніе въ кабинетѣ Суворина. Спорили о театрѣ, о режиссерахъ. Спорили о Горькомъ. Говорятъ, Горькій выдумываетъ своихъ босяковъ, поэтизируетъ, потому что истоящіе босяки никогда такъ не говорятъ, какъ герои Горькаго. Я думаю, это невѣрно и несправедливо. Дѣло не въ томъ, говорятъ сейчасъ босяки такъ, какъ говорятъ герои Горькаго или нѣтъ, а въ томъ могутъ, ли босяки такъ говорить, какъ герои Горькаго? По-моему могутъ. Изъ кого составляется босячество? Кто собственно такіе босяки? Я никогда, къ сожалѣнію, не былъ среди „бывшихъ людей“, но я знаю нѣкоторыхъ, попавшихъ въ эту страшную пропасть. Я знаю актера... Это былъ интеллигентный вполне человѣкъ и талантливый актеръ. Послѣ многихъ лѣтъ борьбы съ самимъ собою, съ своимъ порокомъ, онъ кончилъ тѣмъ, что навсегда остался жить среди обитателей Хитрова рынка. Принявъ во вниманіе, что борьба съ самимъ собою невольно давала толчокъ его развитію, что мозги его, вообще какъ у человѣка интеллигентнаго, подъ дѣйствіемъ алкоголя, становились экспансивнѣе, впечатлительность болѣе чуткой, я не понимаю почему бы онъ не могъ стать босякомъ-философомъ въ духѣ Горькаго... Не знаю, можетъ быть я ошибаюсь.

6-го января (1903)... Какая-то Лидія Андреевна, хиромантка, читала по моей рукѣ. Она сказала, что въ душѣ моей постоянно какой-то разладъ, какая-то двойственность, что счастье вообще не покидаетъ меня въ жизни, но что жизнь я окончу не спокойно, не естественно, хотя и не самоубійствомъ...

14-го января (1903)... Я думаю, что толпа, люди начинаютъ почему-то тяготить меня или то „нарочное“, неискреннее, что, конечно, у многихъ въ душѣ, инстинктивно воспринимается моей душой и образуетъ въ ней большой осадокъ... Не знаю.

20-го января (1903). Митя говоритъ правду—только герои, выдающіеся люди идутъ необычными путями. Это вѣрно. Это одна категория людей. Другіе не могутъ примириться съ житейской пошлостью, съ житейскими условностями, чувствуютъ всю ложь, всю неправильность путей, по которымъ течетъ ихъ жизнь и бессильны бороться, бессильны выбрать новые „необычные“ пути... Это страшная трагедія ихъ жизни. А третьи чувствуютъ себя великолѣпно въ этомъ лучшемъ изъ міровъ, устраиваютъ себѣ свои дѣлишки и рады своимъ пошлымъ завоеваніямъ, среди такихъ же пошлыхъ и ничтожныхъ людей. Такихъ большинство.

8-го марта (1903). К. хлопочетъ о приглашеніи Дальскаго въ нашъ театръ. Изъ этого его поступка видно, что онъ не современный режиссеръ. Дальскій не актеръ для современнаго театра, гдѣ на первомъ планѣ должна быть общность задачъ и работы, ансамбль въ полномъ значеніи этого слова. Гастрольная система, пьесы для актера или актрисы—отжили свой вѣкъ, публика требуетъ и ждетъ театра „Станиславскаго“, а не представленій съ участіемъ Дальскаго... Конечно, публика ходить будетъ, но это не задачи серьезнаго театра.

Онъ имъ покажетъ себя.

13-го марта (1903)... Вчера былъ на XXXI выставкѣ Передвижниковъ въ Академіи Наукъ... Удивительно хладнокровно ходишь по заламъ этихъ выставокъ: все очень мило, симпатично, но все это скользитъ по твоей душѣ, а не затрагиваетъ ее, не заставляетъ биться сердце... все это „золотая середина“... будь она проклята!.. Вообще тоска порядочная.

14-го марта (1903). Одинъ изъ халифовъ приказалъ написать на свой гробницѣ: „Все пройдетъ—и слава и сила, и величіе, останется одно доброе, посѣянное тобою... Оно не погибнетъ. Оно дастъ пышные ростки. Но, сидя подъ тѣнью дерева, поднявшагося изъ нихъ, потомокъ все-таки не будетъ знать твоего имени... Оно—звукъ, затерявшійся въ пустынь, лучъ, погасшій во мракѣ“...

7-го января (1909). Л. Андреевъ въ разговорѣ сказалъ о театрѣ Вѣры Федоровны, „что при всемъ своемъ благородствѣ направленія ему всегда чего-то недоставало. Вотъ, какъ... родовитая дворянка влетѣть въ своей дворянской богатой коляскѣ, и видѣ у нея гордый, и гербы на коляскѣ, а клячи съ кривыми ногами и перчатки на ней дырявыя... „Я думаю“, сказалъ онъ дальше,—„что происходило это отъ недостатка средствъ, не было Саввы Морозова за плечами“...

Это одна сторона медали, а другая,—сказалъ я,—въ томъ, что петербургская публика въ театральномъ отношеніи очень мало культурна. Театръ

вообще хоть сколько-нибудь выдержанный въ литературномъ отношеніи терпитъ въ Петербургѣ фіаско.

Потому Суворинскій театръ, гдѣ на ряду съ пьесами литературными идетъ всякая смѣсь включительно до „Шерлока Холмса“,—существуетъ прекрасно, потому и Александринскій театръ, гдѣ, не задумываясь, ставятъ „Сполохи“ и „Перекутъ“, имѣетъ успѣхъ у петербургской публики. Все ясно, все удобоваримо, все вровень съ столичной публикой, и потому все это приемлемо и приятно. Создать и культивировать въ Петербургѣ серьезный, литературный театръ—своего рода подвигъ, миссія...

Москва.

7-го августа (1909). Служба моя въ Императорскомъ театрѣ начинается. Сегодня былъ съ визитомъ у начальства. Фонъ-Болъ встрѣтилъ меня очень ласково... „Не забывайте, —сказалъ онъ, —нашей конторы. Здѣсь вы всегда найдете удовлетвореніе вашимъ справедливымъ требованіямъ“. Гм... гм... для начала недурно.

9-го августа. Большой рѣчью Южинъ открылъ занятія въ Маломъ театрѣ... Въ рѣчи своей Южинъ указалъ на академичность Малаго театра и на необходимость свято охранять добытое прошлымъ, но не чуждаться и того новаго, которое несетъ въ себѣ зерна той же службы красотѣ, которой служило и прошлое Малаго театра. Въ общемъ, рѣчь благородная, дѣльная...

13-го февраля (1912). Я рѣшилъ не возобновлять контракта съ дирекціей Императорскихъ театровъ, потому что, судя, по переговорамъ, которые мнѣ пришлось вести въ прошломъ году съ дирекціей, я совѣмъ не такъ нуженъ театру, какъ я это предполагалъ. Да и репертуаръ этого сезона это опять доказываетъ. А главное потому, что я чужой человѣкъ Малому театру... Я пришелъ къ тому заключенію, что „войти въ тонъ“ Малаго театра я не смогу никогда... Традиціи, веденіе художественной стороны дѣла, сплоченность многолѣтнихъ работниковъ этого театра создали свои порядки, свои формы, свой канонъ, расходящійся во многомъ съ моимъ пониманіемъ, моими взглядами на искусство. Какъ многіе артисты Малаго театра, которыхъ я глубоко чту и разлука съ которыми причиняетъ мнѣ истинную боль, вѣрны своимъ идеаламъ, такъ и я нехочу лгать своему художественному „я“ и, ради выгодъ службы въ Императорскомъ театрѣ, измѣнять своимъ идеаламъ...

(Продолженіе въ слѣдующемъ №).

ГР. АЛЕКСѢЙ Н. ТОЛСТОЙ. ОБЪ ИДЕАЛЬНОМЪ ЗРИТЕЛѢ.

(По нѣкоторому, не указанному здѣсь поводу).

Авторъ. Увѣрю васъ, какъ пѣсня, сказка, сказаніе и апокрифъ, такъ-же и театръ создается народомъ.

Режиссеръ. Дѣйство „О царѣ Максимилианѣ“, солдатскія пьесы..?

Авторъ. Нѣтъ, весь театръ; исключая, пожалуй, послѣдняго времени, когда именно и заговорили объ упадкѣ.

Режиссеръ. Вы говорите о стремленіи къ современности? О темахъ, которыя поневолѣ выдвигаются новою жизнью.

Авторъ. Меня сейчасъ не интересуеетъ тема—отъ лишняго плохого произведенія театръ на выиграетъ. Я говорю, что участіе народа въ томъ,—какъ играть пьесу, а не въ томъ,—что разыгрывать на театрѣ. Вѣдь Титанія влюбилась въ перваго встрѣчнаго, таковъ законъ Оберона. Это различіе объекта и важность лишь очарованія чувства есть великая насмѣшка надъ любовью и также зерно изъ котораго вырастаетъ театръ.

Режиссеръ. Надѣюсь вы говорите только о театрѣ?

Авторъ. Конечно. Романическое искусство, напримѣръ, включаетъ въ себя иныя элементы: мораль, или ея антитезу и т. п. Театръ же можетъ обойтись и безъ морали. Никого не интересуеетъ—нужнѣ ли искусство желѣзнодорожныхъ мостовъ, важна лишь и существенна въ немъ одна черта: чтобы тотъ, кто творить и кто воспринимаетъ—испытывали одинаковую радость претворенія неувидимаго чувства въ четкія формы. Вотъ на этой радости, возникающей между актеромъ и зрителемъ, и стоитъ театръ.

Режиссеръ. Вы говорите о народѣ, но вашъ народъ — зритель вчера смотрѣлъ „Меду“ Каменскаго, сегодня идетъ къ намъ; я уважаю зрителя въ теоріи и все-таки хотѣлъ-бы играть при пустомъ залѣ.

Авторъ. Попробуйте: черезъ недѣлю ваши актеры перестанутъ браться..., а еще черезъ недѣлю сойдутъ съ ума. Меня увѣрялъ

одинъ мой пріятель: играя онъ представляетъ, что во всемъ, полномъ людей, залѣ сидитъ какой-то одинъ зритель, который совершенно чувствуетъ каждое его слово. По праздникамъ, когда приходитъ случайная толпа, этотъ актеръ не испытываетъ подобнаго чувства и говоритъ свою роль, какъ автоматъ. Вотъ этотъ невидимый зритель и есть то, что даетъ театру жизнь, безъ чего онъ мертвъ, не существуетъ... Сколько бы театръ ни вложилъ таланта и ума въ постановку, если въ залѣ этого зрителя нѣтъ—спектакль превращается въ выставку декорацій и въ чтеніе ролей... Найти этого зрителя—вотъ задача театра...

Режиссеръ. А для этого поставьте злободневную пошлятину.

Авторъ. Нисколько. Вѣдь я сказалъ, что искусство есть претвореніе неясныхъ идей въ ясныя формы. Талантъ дается автору взаймы народомъ. Въ народѣ бродитъ смутная идея. Авторъ претворяетъ ее въ форму. И чѣмъ смутнѣе идея, тѣмъ новѣе и неожиданнѣе является ея форма. Этимъ, между прочимъ, объясняется, что высоко одаренные художники, т.-е. ухватывающіе наиболѣе неуловимыя, тонкія, едва народившіяся идеи, бывають часто непоняты современниками. А бездарными называютъ тѣхъ, кто пытается тѣмъ, что уже было оформлено, пережито и отмерло. Бывають времена, когда осуществляютъ вѣчныя идеи, пишется Гамлетъ, Ревизоръ, Эдипъ и т. д. и эти формы мы называемъ вѣчными, потому что они могутъ быть рассказаны всегда по новому. Вы помните—сколько говорили о соборности, „оргазмъ“ и т. п. Это требовало осуществленія и вотъ Рейнгардъ ставитъ Эдипа. Индивидуализмъ—вы помните? „Я“ съ большой буквы и міръ, какъ представленіе моего я—немедленно же отзвучалъ въ постановкѣ Гамлета Художественнымъ театромъ. А теперь, когда, омраченная невылазными сумерками, наша жизнь, такъ еще недавно едва не осуществившая почти всѣ свои надежды, потребовала во что бы то ни стало Бога и красоты—намъ показываютъ Перъ Гюнта и Турандотъ. Путь театра всегда немного впереди времени: переживание стараго, а не рассказываніе его по новому, археологическій музей нуженъ лишь для щекотанія изысканныхъ нервовъ...

Режиссеръ. Обыкновенный зритель, по вашему, столь же талантливъ какъ Шекспиръ?

Авторъ. Не обыкновенный, а идеальный зритель. Разучивать и ставить пьесу нужно передъ идеальнымъ зрителемъ, который потомъ на спектакль превращается въ невидимаго. Идеальный зритель долженъ быть современенъ и безконечно понятливъ къ формамъ идей. Онъ долженъ быть поэтомъ и сказочникомъ... Онъ долженъ наполнить картонный лѣсъ

жизнью... Ужаснуться негодности злодѣя; ликовать удачѣ героя... Долженъ смѣяться во все горло или плакать. Онъ долженъ быть мудръ и найти въ пьесѣ ту черту, на которой она превращается въ поэзію и въ сказку, т.-е. въ то, отъ чего въ забвеніи кружится голова и остается одно чувство—восторгъ.

Режиссеръ. Но гдѣ вы найдете вашего идеальнаго зрителя?

Авторъ. Онъ въ каждомъ театрѣ.

Режиссеръ. Кто?

Авторъ. Режиссеръ.

Режиссеръ. Прекрасно. Предположимъ, я идеальный зритель,—пьеса разыгрывается, предполагая зрителемъ меня, но на спектаклѣ будетъ сидѣть обыкновенный господинъ N, пришедшій въ театръ такъ себѣ.

Авторъ. Сила разыгрываемой пьесы можетъ быть настолько велика, что она тотчасъ создастъ зрителя, равнаго вамъ... Но, если ваши вкусы только ваши и ничьи, если вы отгорожены отъ жизни—если вы эстетъ—пьеса не будетъ принята, стрѣла упадетъ, не попавъ въ цѣль.

Режиссеръ. Прекрасно, но если толпа пошла и низка,—я также долженъ быть низокъ и пошлъ?

Авторъ. Душа толпы бездонна... На поверхности она жестока и пошла, а загляните глубже, тамъ и гениальность и геройство... Все въ томъ какія чувства пробудить—она отзовется на все, лишь бы это было ея кровное, а не ваше... Вы не нужны ей—развѣ для любопытства. Я видѣлъ пьесу, которая началась прекраснымъ первымъ актомъ и кончилась по свински... И толпа, въ началѣ растроганная и возбужденная, начала прямо хрюкать подъ конецъ. Недавно на Турандотъ, одинъ актеръ пустилъ препошленькую фразу въ раекъ, и театръ, слушавшій съ чувствомъ тонкаго восхищенія, вдругъ заржалъ по лошадиному и долго еще не могъ прійти въ прежнее настроеніе...

Режиссеръ. Въ концѣ концовъ, вы ровно ничего не сказали. Нуженъ талантъ вотъ и все.

Авторъ. Да. Но нужно помнить, что талантъ не вашъ,—какъ, на примѣръ, вамъ принадлежитъ носъ,—а данъ вамъ взаймы. И отверженіе того, кто далъ вамъ талантъ, ведетъ къ худшему изъ золъ—къ эстетизму.

Гр. Алексѣй Н. Толстой.

Бонча-Томашевскій М. М. ЗРИТЕЛЬ И СЦЕНА.

1. ЗРИТЕЛЬ, КАКЪ УЧАСТНИКЪ ТЕАТРАЛЬНАГО ДѢЙСТВА.

(Окончаніе).

Родившись съ первымъ человѣкомъ, начавъ свое побѣдоносное шествіе съ пляски у священнаго алтаря, таинство дѣйства прошло черезъ рядъ вѣковъ и мы застаемъ его на той вершинѣ, съ которой только туманно видится исходный пунктъ. Нашъ театръ выработалъ и усовершенствовалъ безчисленное количество спеціалистовъ отдѣльныхъ частей театральнаго механизма. Онъ никогда не можетъ пустить къ совершенію обряда неопытнаго, незнающаго, амимичнаго, неуклюжаго зрителя.

Но какая же роль должна быть отведена этому послѣднему? „На чемъ покоится, вѣрнѣе на что опирается мощь истинной драмы? На сочувственномъ переживаніи происходящаго на сценѣ. Когда на театральныхъ подмосткахъ, знаменующихъ міръ, развертывается передо мною какое-нибудь событіе, я только тогда отнесусь къ нему, какъ къ драмѣ въ высокомъ значеніи этого слова, когда самъ стану, какъ бы участникомъ происходящаго на сценѣ, самъ стану иллюзорно дѣйствующимъ“ ¹⁾.

Часто случается, что вѣрная и глубокая въ основѣ мысль приводитъ съ невѣрнымъ и поверхностнымъ выводамъ. Таково и цитированное положеніе, ставящееся краеугольнымъ камнемъ рецепта „монодраматизаціи“ сценическаго представленія. Этотъ проектъ заключается въ томъ, что вся обстановка драмы должна быть освѣщена съ точки зрѣнія главнаго героя. Когда онъ радостенъ, всю сцену заливаетъ розовый свѣтъ, который смѣняется тусклымъ, сѣрымъ, когда онъ печаленъ. Если онъ любитъ женщину, она появляется на сценѣ необыкновенно красивой, при чемъ она должна немедленно перегримироваться и стать бездѣтной или даже безобразной съ того момента, когда онъ охладѣлъ.

Такой рецептъ, повторяемъ, неудаченъ уже потому, что по рецепту, даже талантливому, нельзя создать театра. Театральное дѣйство заложено въ самой природѣ человѣка, театральное представленіе—первая эстетическая потребность всякаго народа. Не слѣдуетъ ли отсюда, что та театральность, которую мы имѣемъ сейчасъ, тѣ взаимоотношенія какія существуютъ

¹⁾ Н. Н. Евреиновъ. „Введеніе въ монодраму“.

между зрителемъ и сценой, опредѣляются цѣлымъ рядомъ общекультурныхъ причинъ, которыя не въ силахъ измѣнить единичная воля? ¹⁾).

Наша задача можетъ сводиться только къ одному. Новому театру настоятельно необходимо понять сущность этихъ отношеній. Театръ безнадежно утратилъ это пониманіе и бессильно мечется въ поискахъ той формы, которая удовлетворила бы зрителя.

Изъ разсмотрѣнія процесса театральнаго творчества мы уже знаемъ, что зритель въ какой-то мѣрѣ пассивно творитъ легенду. Г. Фуксъ въ книгѣ о „революціи театра“ подробно рассказываетъ, что всякій зрительный залъ, еще до поднятія занавѣса, имѣетъ уже какое-то дѣйство, составляющееся изъ шумно-нетерпѣливаго ожиданія пестрой, многоголовой толпы пришедшей въ поискахъ очарованія, ожидающей новыхъ откровеній. Это дѣйство не можетъ быть вложено въ какія-то рамки, но оно является непремѣннымъ условіемъ, безъ котораго не можетъ подняться занавѣсъ, не можетъ начаться игра. Только тогда, когда толпа ушла изъ монотонности повседневной жизни, только тогда, когда въ ея душѣ разбужено праздничное чувство, только тогда, когда въ сценѣ она видитъ конечную цѣль, завершеніе своего праздника,—только при этомъ условіи каждый жестъ актера, каждый звукъ, исходящій со сцены, раскаленной каплей падетъ въ сердца взволнованныхъ зрителей и родитъ въ нихъ отвѣтныя волны, несущіяся на сцену.

Имѣнно отвѣтныя. Не то важно, что зритель страдаетъ такъ же, какъ обманутый любовникъ, не то важно, что онъ ненавидитъ тѣхъ лицъ, которыхъ ненавидитъ герой—важна одинаковость настроенія.

На сценѣ идетъ пастораль. Зрителю абсолютно не надо любить эту пастушку такъ, какъ ее любить этотъ пастушокъ. Но та мирная, нѣжная любовь, которая разлита на сценѣ, должна пропитать зрительный залъ идиллическимъ настроеніемъ. И пусть какой-нибудь господинъ статскій совѣтникъ въ своихъ грезахъ вмѣсто пастушки представитъ хорошенькую горничную Глашу, которую давеча, передъ уходомъ въ театръ, онъ ушипнулъ тайкомъ отъ супруги. Пусть вообразитъ себѣ даже толстую, рыхлую госпожу статскую совѣтницу. Если его грубое, пошлое чувство окрасилось въ розовый свѣтъ, излучаемый пастушеской идилліей, если передъ его духовнымъ взоромъ замелькалъ даже образъ почтенной супруги въ видѣ нимфы—цѣль достигнута.

¹⁾ „Опоздавшіе слѣдцы“. Большинство „новаторовъ сцены хотятъ выдумать театръ. А онъ уже выдуманъ. Н. Евреановъ. Театральныя инвенція. Маски № 1.

Онъ—нашъ. Съ него слетѣла грязь и копотъ обыденщины. Онъ умиленъ одинаково съ нами. Онъ уже не чувствуетъ неестественности того, что пастушокъ изъясняетъ свою любовь длинными сладкими рифмами. Наоборотъ, ему кажется, что иначе объясняться въ любви невозможно. Вотъ—вотъ, еще моментъ! И изъ его устъ польются такіе же красивые стихи, онъ станетъ въ столь же изящную позу и, встряхнувъ золотыми кудрями (на дѣлѣ онъ лысъ), выскажетъ кому-то тѣ чувства, которыя наполняютъ все его существо.

Правда, „слѣдующій моментъ“ не наступитъ, но, вѣдь, намъ онъ и не нуженъ. Намъ нужно только, чтобы онъ повѣрилъ реальной ирреальности сцены, чтобы его отвратила ирреальная реальность жизни.

Такимъ образомъ хотя зритель и является только пассивнымъ участникомъ театральнаго дѣйства, все же его участіе накладываетъ на сцену опредѣленные обязательства, невыполненіе которыхъ порождаетъ конфликтъ и можетъ оказаться чреватымъ самыми печальными послѣдствіями для дѣйствительнаго искусства.

Возникаетъ вопросъ, что же должна дѣлать сцена, для того, чтобы конфликта избѣжать?

Если сомалійцу или негру средней Африки прочесть одно изъ лучшихъ стихотвореній въ прозѣ Тургенева, душа его останется холодной и неумиленной. И обратно, самая тонкая изысканная персидская мелодія, построенная на $\frac{1}{4}$ тона, звучитъ дикимъ монотоннымъ завываніемъ для европейскаго уха, воспитаннаго на $\frac{1}{2}$ -тонной хроматической гаммѣ.

Нужна общность угла, подъ которымъ преломляются чувства и творца и воспринимающаго.

Для театра это значитъ слѣдующее: дѣйственное искусство можетъ только тогда тронуть зрителя, когда во всемъ своемъ объемѣ, начиная съ сюжета пьесы и кончая тѣмъ темпомъ, въ которомъ развивается дѣйство, оно отвѣчаетъ психологіи зрительнаго зала, иными словами, когда ритмъ сценическаго представленія, понимая подъ этимъ опредѣленіемъ свободный логическій переходъ отъ одной коллизіи къ другой, отвѣчаетъ ритму зрительнаго зала, когда сценическая логика не противорѣчитъ логикѣ зрителя.

Необходимо оговориться. Нельзя понимать сказанное въ томъ узкомъ смыслѣ, что сцена всегда должна пользоваться темами текущей жизни, что только постановка современной пьесы будетъ восторженно привѣтствована толпой. Отнюдь нѣтъ. Въ искусствѣ мы склонны искать чего-то недостающаго въ жизни, какого-то красочнаго дополненія къ безкрасочной тусклой

обыденщинѣ. Поэтому, какъ разъ, повседневная пустота, изображенная на сценѣ, не можетъ вызвать во мнѣ, зритель, восторга: она не есть тотъ „насъ возвышающій обманъ“, ради котораго я бросаю дѣла, поступаю съ своимъ достаткомъ, спокойствіемъ, временемъ и отдаюсь искусству.

Потребностью въ такомъ контрастномъ дополненіи только и можно объяснить развившееся въ послѣднее время тяготѣніе къ пестрому, легкому, шумливому театру добрыхъ старыхъ временъ. Это же невольное влеченіе опредѣляетъ успѣхъ въ массахъ представленій по преимуществу фееричныхъ и т. д.

Сценическая условность должна быть реальна, т.-е. убѣдительна только въ самой себѣ.

Когда мы видимъ въ театрѣ появленіе смерти, т.-е. актера, одѣтаго въ бѣлый саванъ, съ косою въ рукахъ, лязгающаго зубами—насъ не шокируетъ этотъ маскарадъ, мы не только не протестуемъ противъ явной, съ обыденной точки зрѣнія, нелѣпости вида неумолимой смерти, но, наоборотъ, въ своихъ повседневныхъ думкахъ, вспоминая о концѣ жизни, невольно рисуемъ себѣ эту фигуру, которая на дѣлѣ является созданіемъ фантазій какого-то или какихъ-то, затерявшихся во мглѣ вѣковъ, художниковъ. Точно такъ же внутренне убѣдительно и тотъ рѣзкій свистъ, который сопровождаетъ взмахъ косы этой страшной гостя. Но мы не можемъ сейчасъ представить себѣ смерть въ образѣ Венеры Анадіомеды, или прыгающаго козленка. Если бы режиссеръ вздумалъ такъ интерпретировать эту фигуру, мы сказали бы: неправда! На дѣлѣ неправда—и то, и другое. Но одна неправда стала нашей правдой въ силу творчества, заложеннаго въ созданіе этого образа, въ силу внутренняго прозрѣнія, съ помощью котораго мастеръ отгадалъ загадку, вторая же неправда неправдой и осталась. А такъ какъ въ данномъ случаѣ солгала не жизнь, но солгало искусство, получилась неправда самая ужасная. Ибо жизнь коварна, ея ложь мы принимаемъ, какъ способъ борьбы съ нами. Искусство же нашъ другъ, а другъ не можетъ лгать. Искусство должно быть идеально правдиво.

Если высказанная мысль правильна по отношенію къ отдѣльнымъ образамъ, то тѣмъ болѣе правильна она по отношенію къ совокупности. Сцена есть какой-то призрачный міръ, ожившій по мановенію волшебной палочки. Зритель долженъ быть внутренне согласенъ не только съ правдивостью отдѣльныхъ персонажей, не только съ тѣмъ, что декорации и бутафорія суть истинные предметы, но гораздо болѣе съ тѣмъ, что взаимоотношенія, въ которыя входятъ люди-призраки между собой и съ призраками-предметами, истинны. Такимъ образомъ мы приходимъ къ утвержде-

нію того положенія, по которому реальная ирреальность театральнаго ритма, его согласованность съ ритмомъ зрителя есть условіе сценическаго творчества.

Остается сказать одно. Поэма можетъ быть рассчитана на десятокъ почитателей и отъ этого не пострадаетъ творчество, вложенное въ нее потому, картина можетъ быть написана художникомъ только для одной своей возлюбленной и, быть можетъ, эта картина, ревниво оберегаемая отъ чужихъ взоровъ, будетъ самымъ геніальнымъ произведеніемъ мастера. Театръ же есть дѣтище тысячъ и десятковъ тысячъ, ежедневно наполняющихъ зрительный залъ. Онъ дѣтище всего народа. На немъ болѣе чѣмъ на комъ-либо лежитъ тяжелая обязанность держать отвѣтъ за данную форму искусства передъ широкими массами людей, ищущихъ живой воды. Театръ есть самое близкое, а потому самое страшное и самое отвѣтственное очарованіе.

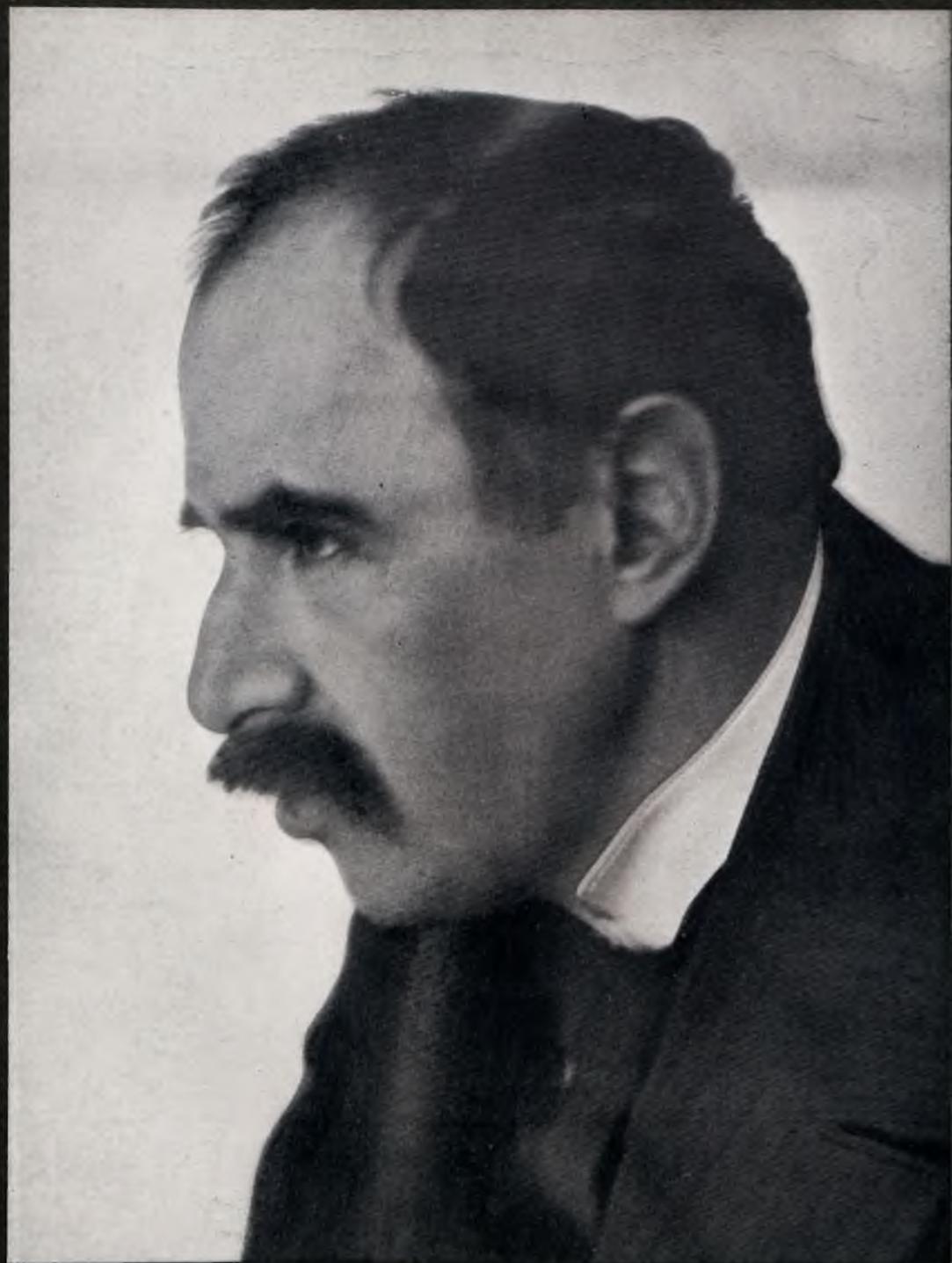
Мастеръ сцены долженъ быть властелиномъ толпы, а всякая власть построена на увѣренности въ томъ, что „иначе быть не должно, иначе быть не можетъ“. Это—лозунгъ театра, первая заповѣдь, написанная имъ для зрителя.

Мы знаемъ, что нельзя механически заставить вѣрить. Наше подчиненіе основано на томъ, что должнымъ образомъ воспитанное чувство убѣждаетъ насъ въ законности требованія. Такъ же и въ театрѣ. Если театральное дѣйство согласовано въ ритмѣ съ современной психологіей общества, если оно не возбуждаетъ въ немъ протеста, тогда театръ дѣлается храмомъ, въ которомъ многіе жрецы свершаютъ обрядъ на глазахъ благоговѣнно молчаливой толпы. Если этого нѣтъ, если толпа разсѣянно или насмѣшливо слѣдитъ за движеніями жрецовъ, то нѣтъ таинства, нѣтъ мистическаго обряда, есть только пустое кривлянье. И богиня дѣйственной легенды не освѣняетъ въ этотъ моментъ вѣрующихъ, униженная и оскорбленная, закрывъ отъ стыда свой ликъ, она бѣжитъ отъ зачумленнаго балагана, который когда то былъ ея гордостью, ея храмомъ.

Михаилъ Бонча-Томашевскій.

8915144

ПОРТРЕТЪ И. А. САЦА.
Съ фотогр. Дорэ.



ИЗЪ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ИЛЬИ САЦА.

Прошло много лѣтъ, какъ я слышу звуки, которые называются музыкой.

Но еще больше слышу я звуковъ, которые не называются такъ, но, которые прекрасны.

Много людей занимаются звуками—слагаютъ пѣсни и зовутся музыкантами.

А есть и другіе, которые живутъ звуками, а называются... никакъ не называются.

Всю жизнь я жилъ среди звуковъ—короткихъ и длинныхъ, красивыхъ и плоскихъ, издающихся ударомъ и горломъ, и всякими музыкальными инструментами и теперь, на 30-омъ году жизни, понялъ, что не надо только глатъ и, если я не понимаю, то о томъ и писать стану.

Кому дано понимать, а кому дано „не понимать“—и въ томъ его сила.

И кто не понимаетъ, не къ чему тому писать, что понимаетъ, ибо иное знаніе не лучше незнанія.

И знаніе не равно знанію—и незнаніе бываетъ различной цѣнности.

Все говорить: „ты сдѣлаешь столько, сколько тебѣ дано сдѣлать. Будь скромнень“.

Это можетъ относиться ко всему, но только не къ искусству.

Въ искусствѣ одно изъ двухъ: или я своимъ страданіемъ добился входа въ завѣтную обитель, расторгъ земныя оковы, или, если не добился, то не все ли равно, какъ далеко или близко былъ я отъ входныхъ дверей.

Логика въ искусствѣ музыки... Всегда есть какая-то послѣдовательность въ развитіи симметріи вопросовъ и отвѣтовъ.

Но какая сука въ излишней логикѣ, особенно въ детальной.

Шаблонъ формы! Всегда, даже у новаторовъ, подъ поверхностью новаго есть давнишній шаблонъ.

По привычкѣ, независимо отъ содержанія, мысль иногда такъ удобно облекается въ старый костюмъ.

И, когда слушаешь, ты уже подстерегаешь и ждешь, отлично зная, какъ это будетъ, и отъ этого становится скучно.

Логика убиваетъ красоту, непосредственность.

Въ образцахъ творчества содержаніе слито съ формой; но если, хотя бы въ наи-бетховенскую, форму вливается Чайковский, то всегда чувствуется что-то укороченное или растянутое.

Между тѣмъ, кто у насъ новъ по формѣ?

„Случайность“ (если это не кривляніе) есть угаданный вѣковой, желѣзный законъ.

Когда напряженіемъ духа и воли приподымается завѣса тайны,—то это первое нечаянное свиданіе съ новымъ закономъ міра называется „случайностью“.

И это „непонятное“ глубже и подсознательнѣе понятнаго, точнѣе, единственнѣе, необходимѣе.

Въ этомъ выявленіи глубокаго, подсознательнаго, духовнаго процесса черезъ внѣшнія средства: слова, жесты, краски или звуки — и есть искусство.

Я всегда хотѣлъ понять, что это такое, какъ, почему приходитъ мнѣ такая музыкальная фраза, а не иная?

Иногда мнѣ кажется, что я просто дуракъ, или мошенникъ въ музыкѣ, что у меня нѣтъ никакого таланта.

И когда напишешь что-то, что похвалятъ, что имѣетъ успѣхъ, я всегда попадаюсь врасплохъ: когда же то? Почему это такъ?

У меня бываетъ, я знаю, я бы назвалъ это „безуміемъ ночи“, когда я подъ вліяніемъ мысли, которая меня преслѣдуетъ, упорно тяготитъ и которой я обычно не замѣчаю, вдругъ ясно реально услышу звуки и именно тѣ, а не иные.

Но вотъ я написалъ.

На утро поглядишь и подумаешь: что же тутъ?

Просто — не интересно.

Потомъ на репетиціяхъ, поддаваясь сонному чиновничьему отношенію утомленныхъ музыкантовъ, я просто перестаю что бы то ни было понимать.

Мнѣ просто гадко и стыдно до того, что я удерживаюсь, чтобы не порвать и не выкинуть все это къ чорту.

И подъ конецъ совершенно теряю чувство того, что написалъ.

Но инстинктивно, подсознательно я очевидно прочно знаю чего хочу и потому мнѣ всегда удается зажечься самому и зажечь оркестръ и въ концѣ концовъ получается нѣчто цѣльное.

Но вотъ получился успѣхъ, и только когда мнѣ начинаютъ объяснять меня, тогда только я вспоминаю: „да вѣдь это я не просто такъ себѣ!“

Вѣдь въ „безуміи ночи“ я именно это и зналъ.

Я зналъ, но потомъ забылъ.

И все, что я пишу, глубоко сознательно. Это вовсе не такъ себѣ.

Я счастливъ, что еще не дошелъ до этого рабскаго состоянія угодливости передъ публикой.

Только льстецы могли сдѣлать музыку такой сладкой, преслѣдующей одни интервалы и изгоняющей другіе.

Поэтому диссонансы считались неприличными, невозможными, но въ концѣ концовъ я такъ чувствовалъ и не могъ писать иначе.

* * *

Сулержицкій Л. Илья Сацъ.

Мертвые, о которых помнятъ, живутъ такъ же, какъ если бы они и не умирали...

(Изъ сказки „Синяя птица“ Меттерлинка).

Сидитъ дѣвочка за роялю, играетъ и говоритъ: „Вотъ, когда прѣдетъ папа, я ему сыграю это“...—она старательно смотритъ на ноты и ищетъ клавиши. Потомъ пальцы играютъ все медленнѣе и медленнѣе, останавливаются, и дѣвочка говоритъ:

„Ахъ, да: папа вѣдь больше никогда не прѣдетъ“...

Молчаніе. Въ сосѣдней комнатѣ кто-то плачетъ въ подушку.

Дѣвочки говорятъ, что папа все слышитъ, все видитъ, что только мы его не видимъ, а онъ насъ видитъ. Но дѣвочка уже не хочетъ играть и горько плачетъ, закрывъ лицо обѣими руками, а слезы текутъ сквозь пальцы и падаютъ на холодныя клавиши...

(Изъ жизни).

Со смертью талантливаго, своеобразнаго Ильи Саца, Художественный театръ понесъ тяжелую, трудно замѣнимую, утрату. Трудно замѣнимую потому, что Сацъ, помимо своего чисто музыкальнаго таланта, обладалъ еще двумя, необходимыми композитору, пишущему для театра, качествами. Во-первыхъ, онъ чувствовалъ и любилъ сцену, во-вторыхъ—былъ способенъ къ коллективному творчеству.

Какъ бы ни былъ талантливъ музыкантъ, желающій писать для драмы, но если онъ не одаренъ этими двумя свойствами,—работа его остается чуждой театру, такъ какъ задачи и условія музыкальнаго творчества въ драмѣ совершенно исключительны.

Съ одной стороны, музыка въ драмѣ не должна быть безличнымъ аккомпаниментомъ или иллюстраціей тому, что происходитъ на сценѣ; такая музыка, несмотря на всю свою угодливость, всегда будетъ чувствоваться какъ что-то чуждое, пришедшее со стороны, и потому лишнее, мѣшающее сценическому творчеству; съ другой стороны, если музыка написана въ сторонѣ отъ сцены, на тему пьесы, или хотя бы даже на темы отдѣльныхъ моментовъ ея, какъ написалъ гениальный Григъ своего Перъ Гюнта,—то и такая музыка непримѣнима для сцены. Въ лучшемъ случаѣ такую музыку можно играть въ антрактахъ, а еще лучше совсѣмъ выдѣлить ее изъ театра, гдѣ ей тѣсно и неудобно, гдѣ пьеса мѣшаетъ музыкѣ, а музыка пьесѣ, и перенести ее въ симфоническій концертъ, гдѣ она сразу становится на свое мѣсто, гдѣ мы годами не устаемъ наслаждаться ею, хотя, можетъ быть, ни разу при этомъ не вспомнимъ „Перъ-Гюнта“ Ибсена по поводу котораго она написана.

Написать музыку для сцены такъ, чтобы она не была аккомпаниментомъ къ словамъ и въ то же время не являлась бы сочиненіемъ на данную въ пьесѣ тему, написать ее такъ, чтобы она влеталась въ самую жизнь пьесы и сдѣлалась чѣмъ-то проникающимъ ее, чѣмъ-то связаннымъ съ нею, такъ сказать, „изнутри“, не теряя при этомъ ни единой черты изъ того, что составляетъ индивидуальность композитора,—дѣло не легкое.

Какъ же, въ самомъ дѣлѣ, можно творить нѣчто самостоятельное, какъ пѣть свою пѣсню, какъ искренно переживать свою музыку, будучи связаннымъ въ малѣйшихъ деталяхъ со всѣмъ, что происходитъ на сценѣ?

Музыканту говорятъ:

— Вотъ тутъ во время этого діалога, нужна музыка; отъ такихъ то и до такихъ словъ въ музыкѣ должно чувствоваться мучительное влеченіе одной души къ другой, влеченіе порывистое и страстное, а другая душа, какъ змѣя, ускользаетъ отъ нея, извивается и прчется.

— А сколько времени длится діалогъ?

— Минуты 4, 4¹/₂, но отмѣтите, пожалуйста, что вотъ въ этомъ мѣстѣ музыка должна непременно стихнуть, быть едва слышною, потому что эти 4 строчки ведутся шопотомъ, и, ради Бога, чтобы она не длилась ни секунды дольше, какъ до этихъ словъ, иначе пропадетъ вся сцена.

Потомъ: оркестръ не долженъ звучать, какъ оркестръ,—это будетъ слишкомъ концертно, знакомо по звуку, это будетъ напоминать оперу. Тутъ надо сдѣлать что-то съ инструментальной, съ самими инструментами можетъ быть. Во что бы то ни стало сотрите эту концертность, которая всегда будетъ отдѣлять музыку отъ сцены. Какъ бы ни хороша была музыка, но если я слышу оркестръ, то сразу получается чтеніе подъ музыку, какъ это бывало дѣлалось въ мелодрамѣ въ чувствительныхъ мѣстахъ.

Казалось бы, что при такихъ условіяхъ и ограниченіяхъ и во времени, и въ краскахъ никакой мало-мальски самобытный музыкантъ не напишетъ ни строчки. А если знать Саца, если присмотрѣться поближе къ этой яркой, остро выраженной музыкальной личности, стремящейся вездѣ и всегда гнуть свою линію во что бы то ни стало, не останавливаясь ни передъ какими препятствіями, то ужъ съ нимъ-то, казалось бы, нечего было и думать надѣяться на какое бы то ни было „слияніе“ сцены съ музыкой.

Старая ошибка думать, будто бы яркія индивидуальности не могутъ слиться, будто для ансамбля нужно отсутствіе индивидуальности, будто гармонія возможна для безличнаго.

Случилось совершенно обратное. Сацъ, рѣзко рвавшій со всѣмъ, что мѣшало ему проявляться какъ бы то ни было — въ музыкѣ ли, въ жизни ли,—страшно увлекся работой для театра и не только не потерялъ при этомъ себя, но, напротивъ, въ этой работѣ онъ выросъ, окрѣпъ и сложился, какъ музыкантъ, окончательно.

Случилось такъ не потому, что Сацъ былъ музыкантъ минусъ что-то, отсутствіе чего давало ему возможность работать для театра, а потому, что онъ музыкантъ плюсъ нѣчто, что рѣдко встрѣчается, и плюсъ этотъ и была та горячая любовь къ сценѣ и пониманіе ея и способность къ коллективному творчеству, о которыхъ я уже говорилъ выше.

Для Саца всѣ эти ограниченія не были ограниченіями, такъ какъ онъ жилъ нервомъ пьесы такъ же, какъ и актеръ, и режиссеры, работавшіе надъ пьесой. Онъ самъ пережилъ вмѣстѣ съ актерами то мѣсто діалога, гдѣ надо говорить шопотомъ и если у него музыка въ этомъ мѣстѣ не гремѣла, то не потому, что ему объ этомъ сказали, а потому, что, живя вмѣстѣ со сценой, находясь всей своей душой въ непосредственной связи съ тѣмъ, что происходитъ на сценѣ, онъ не могъ написать иначе.

На репетиціяхъ Сацъ сидѣлъ не простымъ наблюдателемъ, а такимъ же творцомъ, какъ и режиссеръ, и актеры, онъ былъ равноправнымъ участникомъ постановки, онъ всегда былъ въ нервѣ пьесы настолько, что

послѣ репетиціи обсуждалъ ее вмѣстѣ съ режиссерами и актерами, дѣлалъ свои замѣчанія по поводу всего, что онъ пережилъ во время репетиціи и часто даже показывалъ очень смѣшно, но всегда мѣтко и интересно, какъ, по его мнѣнію, надо было бы сыграть то или иное мѣсто.

Иногда онъ давалъ совершенно новое освѣщеніе сценѣ.—И театръ чутко прислушивался къ его замѣчаніямъ. Онъ чувствовалъ въ Сацѣ своего, смотрѣлъ на него, какъ на желаннаго участника каждой постановки, зналъ, что онъ участвовалъ въ созиданіи пьесы шагъ за шагомъ, понимая и переживая всѣ подводныя теченія чувствъ, настроеній и темпа, въ которыхъ въ концѣ концовъ выливалась пьеса.

На репетиціяхъ Сацъ сидѣлъ, вытянувъ шею и впившись глазами въ актера, морщился на всѣ лады и двигалъ бровями, помогая ему пережить то или иное чувство. Иногда онъ что-то быстро записывалъ на манжетѣ или обрывкѣ старой концертной программы, завалявшейся въ карманѣ, и уходилъ домой весь заполненный пьесой, съ цѣлымъ ворохомъ чувствъ и настроеній.

Ночью, когда всѣ ложились спать и наступала тишина, Сацъ садился за рояль, открывалъ модераторъ и начиналъ играть, переносилъ въ звуки все, что онъ переживалъ.

Въ поискахъ другого звучанія, въ поискахъ уничтоженія матеріала, Сацъ велитъ хору пѣть съ закрытыми ртами, присоединяетъ къ оркестру шуршаніе брезентовъ, примѣняетъ какимъ-то особымъ образомъ мѣдныя тарелки, ударами воздуха изъ мѣховъ заставляетъ звучать гонгъ и т. д. И добивается, наконецъ, впечатлѣнія, котораго не забыли до сихъ поръ всѣ, кто присутствовалъ на этой репетиціи.

Кромѣ способности быть глубоко психологичнымъ въ своемъ музыкальномъ творествѣ, кромѣ того, что Сацъ, обладая темпераментомъ драматическаго актера, шелъ всегда неразрывно въ связи съ тѣмъ, какъ складывалась пьеса въ душѣ актера, онъ еще прекрасно чувствовалъ стиль, угадывалъ основной принципъ той или иной постановки.

Въ „Жизни Человѣка“, напримѣръ, въ первыхъ же ходахъ его польки на балу у Человѣка, гротескъ, въ которомъ шла постановка, выраженъ такъ, какъ можетъ быть не выразился онъ нигдѣ такъ цѣльно и ярко въ самой постановкѣ. Въ этихъ аккордахъ, написанныхъ параллельными квартами, звучащими жутко, тяжело и самодовольно-пусто, квинтъ-эссенція всей идеи постановки.

Тутъ въ звукахъ данъ весь ужасъ черной пустоты, въ которую брошенъ человѣкъ, это маленькое самодовольное существо, даже не сознающее своей безпомощности.

Говорятъ, съ точки зрѣнія академической музыки, эти параллельныя кварты недопустимы. Но для насъ—именно въ нихъ-то, въ этихъ пусто звучащихъ и неразрѣшенныхъ аккордахъ сказано все, о чемъ говорится въ теченіе четырехъ актовъ на сценѣ. Тутъ и черный бархатный бездонный фонъ, и тупость гостей и дальше, во второй части польки, полной безконечной тоски по чемъ-то прекрасномъ, но недостижимомъ,—тѣ блѣдныя, изуродованныя жизнью дѣвушки, которыя танцуютъ въ какомъ-то трансѣ на балу у Человѣка.

Поручаетъ театръ Сацу написать музыку къ „Синей Птицѣ“ и Сацъ все лѣто ходитъ окруженный дѣтми, заставляетъ ихъ сочинять пѣсни, танцуетъ и поетъ вмѣстѣ съ ними, и дѣти, всегда любившія Саца, легко раскрываютъ передъ нимъ свои тайны, и дѣлятся съ нимъ всѣмъ, что было въ ихъ душѣ. Сацъ садится за рояль и играетъ имъ все то, чѣмъ онъ наполнился отъ общенія съ наивной дѣтской душой. Но солидный, серьезный, полный звукъ рояля мѣшаетъ Сацу искренно жить наивными дѣтскими темами. Тогда онъ отправился къ рѣкѣ, нарѣзалъ тонкихъ, сухихъ камышинокъ и положилъ ихъ на струны рояля. Камышинки прыгали, струны дребезжали какъ въ клавесинѣ, а Сацъ игралъ и радовался вмѣстѣ съ дѣтми и, наигрывая имъ разные танцы, нашелъ прелестную по изяществу и наивности польку, которую играютъ въ 1-мъ актѣ „Синей Птицы“.

Нужно найти музыку для превращенія душъ воды, огня, хлѣба и т. д., и Сацъ цѣлыми часами льетъ воду на желѣзные листы, ходитъ на мельницу, прислушивается къ кананію капель съ крыши во время дождя и потомъ, однако, въ своей музыкѣ не старается внѣшне подражать этимъ звукамъ отъ уха, а, уловивъ сущность, самую жизнь этихъ явленій, передаетъ именно ее, эту жизнь, а не сопровождающіе ее звуки.

Работая надъ музыкой для „Драмы жизни“, Сацъ почувствовалъ, что вся пьеса развертывается передъ зрителями на фонѣ музыки того страннаго бродячаго оркестра, который съ перваго же акта появляется въ пьесѣ. Темы, которыя долженъ исполнять этотъ оркестръ, должны быть глубоки и широки, въ нихъ столкновеніе страстей, въ нихъ кошмаръ и тягота жизни,—а оркестръ все-таки бродячій. Правда, вся постановка условна, но все же, если оркестръ будетъ звучать какъ симфонія, то тутъ даже условной правды уже не будетъ.

Сацъ выбрасываетъ всю середину оркестра и оставляетъ только его края—онъ заставляетъ играть флейту и контрабасъ, скрипку и барабанъ, вводитъ неожиданно англійскій рожокъ и волторну съ сурдинкой и оркестръ

въ такомъ составѣ исполняющій сложныя широкія темы, полныя неожиданныхъ модуляцій, звучитъ зловѣще, порой до жуткости мрачно.

Ярче всего удалось Сацу написать музыку къ третьему акту, къ сценѣ ярмарки. Здѣсь драма идетъ въ дикомъ темпѣ горячечнаго бреда.

Музыка сначала спутанная и неясная, какъ образы бреда, когда неожиданно начинаютъ вертѣться карусели, переходить въ взрывъ дикой вакханаліи диссонансовъ.

Затѣмъ, какъ бываетъ въ горячечномъ бреду, кошмаръ сразу обрывается и въ мучительной тишинѣ тягуче входятъ въ сознание смутныя впечатлѣнія жизни. И вдругъ снова налетаетъ волна бреда и все снова смѣшивается въ дикомъ хаосѣ кошмара.

Игралъ онъ неважно, пѣлъ силнымъ фальцетомъ, вытягивая при этомъ губы и сморщивъ лобъ, трясъ головою въ тактъ своимъ чувствамъ, а изъ-подъ пальцевъ летѣли параллельныя секунды, кварты,—все то, чего „нельзя“ по правиламъ, но что составляло самую сущность души Саца, не подошедшей ни подъ какія правила, которая сама для себя составила свои правила, написанныя въ ней Самимъ Богомъ.

Здѣсь онъ пугалъ вмѣстѣ съ феей дѣтей въ „Синей Птицѣ“, превращался вмѣстѣ съ водой въ капризно-хлопающую женщину, встрѣчалъ вмѣстѣ съ жителями еврейскаго городка Давида Лейзера и плакалъ въ этой атмосферѣ музыкальныхъ призраковъ до глубокой ночи, часто до разсвѣта.

Завтра опять репетиція, опять новые горизонты, новыя настроенія и новые вошли Саца ночью за роялью.

Часто у Саца поснѣвало раньше, чѣмъ у насъ, и тогда найденное имъ освѣжало нашу работу, давало ей новый толчокъ.

Бывало и такъ, что ключъ къ сценѣ, самую интерпретацію той или иной сцены, Сацъ находилъ въ музыкѣ раньше, чѣмъ режиссеры находили ее на сценѣ. Тогда сцена ставилась, идя отъ Саца,—сцена шла за музыкой.

Но шла ли сцена за музыкой, или музыка за сценой, все же въ этой коллективной работѣ самымъ тяжелымъ періодомъ былъ моментъ, когда у Саца все готово, пьеса срепетована и надо было окончательно спаять одно съ другимъ чисто механически.

Тутъ оказывалось длиннѣе, чѣмъ казалось раньше, тамъ надо было сократить на 2—3 такта, здѣсь надо придумать такой конецъ, чтобы оркестръ могъ стройно кончить по сигналу и т. д.

Сацъ настолько хорошо зналъ и чувствовалъ сцену, что всегда шелъ на эту операцію, уступая ея требованіямъ, такъ сказать, количественно,

чисто виѣшне, никогда не допуская въ этой работѣ до измѣненій, задѣ-
вающихъ его музыкальное „я“. Дойдя до этой черты, Сацъ становился
твердымъ, какъ камень, упрямымъ, какъ быкъ, и тогда наступала наша оче-
редь раздвигать или сокращать ту или иную паузу на сценѣ и наполнять
ее содержаніемъ, болѣе близкимъ къ Сацу.

Такъ Сацъ,—яркій, рѣзкій въ своихъ краскахъ, капризный и упря-
мый въ своей правдѣ, какъ ребенокъ, привыкшій дѣлать все только такъ,
какъ онъ хочетъ,—обладая даромъ коллективнаго творчества и любя, и
чувствуя сцену, могъ съ ней сливаться воедино, до полной нераздѣльности.

Первою работою Саца для театра была его музыка къ „Смерти Тента-
жиля“ Меттерлинка, которую готовила къ постановкѣ Студія Художествен-
наго театра въ 1905 г. Студіи этой, какъ извѣстно, не суждено было по-
казать свою работу публикѣ, но цѣлый рядъ пьесъ былъ разработанъ ею
и въ числѣ этихъ пьесъ „Смерть Тентажиля“.

Здѣсь Сацу нужно было найти приближающуюся смерть,—мистиче-
скій ужасъ передъ нею, рождающійся въ бессознательной душѣ ребенка.

Сацъ сжилъ съ вещью, пережилъ ее, написалъ музыку, въ которой
участвовалъ довольно большой хоръ и оркестръ. Но какъ сдѣлать, чтобы
хоръ не звучалъ, какъ хоръ, поющій въ оперѣ за кулисами? Какъ найти
такое звучаніе хора, которое не напоминало бы оперу? Хоръ состоялъ изъ
хорошихъ, молодыхъ дѣвцовъ и каждому изъ нихъ хотѣлось показать свой
тембръ, хотѣлось чтобы все это хорошо звучало. А Сацъ сталъ требовать
„поменьше діафрагмы“, какъ говорилъ онъ.

— Не надо мнѣ вашего метала, не опирайте звука, шепчите, дайте
больше воздуха въ звукѣ; къ чему тутъ животный темпераментъ, зачѣмъ
столько любовниковъ въ голубомъ трико, когда умираетъ ребенокъ?—
спрашивалъ онъ.

И хоръ недоумѣвалъ. Хоръ не долженъ звучать какъ хоръ, отъ него
хотятъ, чтобы онъ отказался отъ того, что онъ считаетъ въ себѣ самымъ
цѣннымъ. Это казалось имъ тѣмъ болѣе страннымъ, что самъ Сацъ,
составляя хоръ, былъ страшно требователенъ и искалъ хорошихъ го-
лосовъ.

И потомъ уже, гораздо дальше, послѣ цѣлаго ряда репетицій, было
понято, что Сацъ, уничтожая хоръ какъ хоръ, сводилъ его въ данномъ
случаѣ къ какой-то части сценическаго воплощенія пьесы, въ то же время
поставилъ передъ нимъ громадную задачу—пережить глубоко ужасъ смерти,
вылить его въ какихъ-то стонахъ души, уничтожить во всѣхъ звукахъ, во
всей музыкѣ матеріалъ, чтобы леденящее дыханіе смерти носилось въ

воздухъ такъ же незримо, какъ мы это ощущаемъ въ своей душѣ. И онъ умѣлъ зажечь хоръ, заразить ихъ своимъ интересомъ, сдѣлать всѣхъ сообщниками въ достиженіи своихъ задачъ—на это у него были совершенно исключительныя способности. Но достигнувъ многого въ одухотворенности исполненія, Сацъ все же былъ недоволенъ, такъ какъ самый звукъ былъ еще слишкомъ матеріаленъ и знакомъ, все еще чувствовалось, что гдѣ-то въ люкѣ стоитъ хоръ и поетъ по палочкѣ дирижера.

Эта дикая музыка, удивительно тѣсно срослась со всѣмъ происходящимъ на сценѣ. Не только со всѣмъ, что говорятъ люди съ ихъ воплями и призываніями покинувшаго ихъ Бога, но и съ силуэтами каруселей и торговцевъ, подобно китайскимъ тѣнямъ, то замиравшимъ въ жуткой неподвижности, то начинавшимъ дико кривляться и вертѣться. Эта музыка сливалась и съ ослѣпившимъ зрителей острымъ лучомъ свѣта отъ лампы Карено и страннымъ силуэтомъ дома Терезиты и трудно сказать что здѣсь и изъ чего рождалось, рождалась ли музыка изъ того, что развертывалось передъ глазами Саца или же сама она вдохновляла режиссеровъ и заставляла искать соотвѣтствующихъ ей зрительныхъ впечатлѣній.

Когда Сацу нужно было писать музыку для „Анатемы“, онъ бросился въ еврейскіе городки юго-западнаго края, перезнакомился здѣсь съ канторами синагогъ и мѣстными музыкантами. Онъ сталъ посѣщать еврейскія свадьбы и тамъ уловилъ тотъ скорбный вопль Израиля, которымъ онъ хотѣлъ наполнить „Анату“. Онъ уловилъ въ еврейской музыкѣ ея тоску и плачъ по Мессіи, который медлитъ и не идетъ спасти свой народъ, уловилъ и наполнилъ этою тоскою и плачемъ музыку драмы. Уловилъ также и наивную радость этихъ дѣтей скорби, ихъ дѣтское веселье, охватывающее ихъ, когда имъ кажется, что страданьямъ ихъ приходитъ конецъ...

Такъ работалъ Сацъ для театра. Но кромѣ этой работы, онъ вѣчно былъ полонъ жаждой исканій въ музыкѣ, всегда былъ заряженъ цѣлымъ рядомъ стремительныхъ плановъ, которые онъ выполнялъ, не обращая вниманія на препятствія, не справляясь о степени ихъ трудности и не разсчитывая какія послѣдствія можетъ принести ему та или иная его работа.

Я упомяну лишь о нѣкоторыхъ болѣе значительныхъ эпизодахъ его музыкальной дѣятельности.

Въ 1900 году Сацъ, бросивъ музыку, уѣзжаетъ работать на голодъ. Черезъ нѣкоторое время тамъ его арестовываютъ по политическому дѣлу и Сацъ на нѣсколько лѣтъ попадаетъ въ Иркутскъ. Тамъ онъ увлекается духовной музыкой и принимается за организацію огромнаго хора. Хоръ

собирается совершенно необыкновенный по количеству и составу пѣвцовъ,— тутъ и ссыльные, тутъ и власть имущіе, тутъ и мѣстные тузы и бѣднота,— все это, увлеченное Сацомъ, соединилось и репетировало съ нимъ дни и ночи, пока онъ не довелъ хоръ до такого совершенства, что можно было, наконецъ, дать грандіознѣйшій концертъ. И концертъ, говорятъ, былъ замѣчательный.

Между прочимъ, хоръ былъ такъ великъ, что подмости, на которыхъ онъ стоялъ, не выдержали его тяжести и въ самомъ патетическомъ мѣстѣ, когда хоръ грянулъ fortissimo, вмѣстѣ съ Сацомъ рухнули и концертъ долженъ былъ самъ собою прекратиться.

Позже, когда Сацъ уже вернулся въ Москву и продолжалъ учиться въ Филармоніи по дирижерскому классу, ему было поручено дирижировать опернымъ спектаклемъ. Ставили „Евгенія Онѣгина“. Это было въ 1905 году. Съ первыхъ же шаговъ обнаружилось несогласіе между Сацомъ и руководителями музыкальнаго училища.

Сацъ увѣрялъ, что въ пѣніи можно передать тонкую интимность оперы, что можно сдѣлать такъ, что каждая партія будетъ звучать по-своему, что можно партію няни спѣть такъ, чтобы она не была, какъ бываетъ обыкновенно въ оперѣ, конкуренткой Татьянѣ, а что можно дать няню старушку, какъ она писана самимъ Чайковскимъ, увѣрялъ, что въ обычномъ исполненіи Онѣгина, цѣлый рядъ привычныхъ, безвкусныхъ, бозсмысленно героическихъ фразировокъ и ферматъ, уже принятыхъ, какъ законъ, при исполненіи Онѣгина, ничего общаго съ Чайковскимъ не имѣютъ, что они внесены въ оперу пѣвцами, исполнявшими Онѣгина только потому, что такія фразировки и ненужныя ферматы даютъ возможность щегольнуть голосомъ безъ всякой внутренней связи съ музыкой оперы. Утверждалъ, что можно такъ разучить оперу, что не нужно будетъ пѣвцамъ висѣть на палочкѣ у дирижера и т. д.

Руководители же школы думали, что если всего этого и возможно достигнуть, то не съ учениками, что подобныя исканія не могутъ имѣть мѣста въ ученической работѣ.

Тогда Сацъ отказывается отъ дирижированія въ училищѣ и предлагаетъ молодежи искать вмѣстѣ съ нимъ на сторонѣ новые пути въ постановкѣ оперы. Цѣлая группа молодежи, въ томъ числѣ: М. Г. Гукова, Л. Салинъ, П. Нахабинъ, Люминарскій и другіе, подъ руководствомъ Саца, начинаютъ работать надъ оперой. Очень скоро выяснилось, что результаты, достигнутые въ этой области, настолько интересны, что у Саца зарождается мысль показать эти сцены публикѣ, хотя бы подъ рояль. К. С. Станислав-

скій далъ ему право пользоваться помѣщеніемъ „Студіи“ и начались съ новой энергіей репетиціи. Сацъ почти не выходитъ изъ „Студіи“ и, питаясь молокомъ и хлѣбомъ, какъ впрочемъ и всѣ участники этой постановки, ночуетъ тамъ же въ холодномъ фойе, съ бутафорской подушкой изъ „Тентажиля“ подъ головой и прикрываясь мантией короля изъ „Шлюка и Яу“. Вскорѣ исполнители такъ овладѣваютъ музыкой, что труднѣйшій квартетъ 1-го акта исполняется ими безъ дирижерской палочки и звучитъ чѣмъ-то совершенно новымъ и неожиданнымъ. Когда все было готово, Сацъ пригласилъ гостей прослушать его работу.

Впечатленіе отъ исполненія оперы было настолько интересно, что сейчасъ же нашлись люди, которые дали средства для того, чтобы можно было, хотя и скромно, но поставить оперу. Художники: В. Россинскій, покойный Н. Сацуновъ и Араповъ, заинтересованные интересной работой, бесплатно написали декорации, режиссеры Художественнаго театра тоже пришли на помощь, Сацу и интересный спектакль состоялся и безъ всякой рекламы прошелъ четыре разъ подъ рядъ, собравъ всю музыкальную Москву.

Удача съ „Евгеніемъ Онѣгинымъ“ тогда же окрылила Саца на новый опытъ. Его охватываетъ страстное желаніе совершенно по новому поставить хоровыя сцены и для этого онъ останавливается на „Олафѣ Тригвазонѣ“, Грига. Снова безъ гроша денегъ онъ собираетъ хоръ изъ цѣлой сотни голосовъ и снова весь отдается работѣ съ ними ¹⁾...

Въ послѣдніе годы жизни, Сацъ, всегда увлекавшійся народной музыкой, зажигается новой идеей—привести народную музыку въ городъ, освѣжить вкусы публики, влить въ музыку отъ первоисточника свѣжей воды. Создать всемірный этнографическій концертъ.

И вотъ цѣлыми мѣсяцами онъ странствуетъ по глухимъ деревнямъ Тверской губерніи и привозитъ оттуда какихъ-то полуодичалыхъ пастуховъ-жалейщиковъ, потомъ перебирается въ Малороссію и бродитъ тамъ съ ярмарки на ярмарку, окруженный цѣлымъ таборомъ слѣпцовъ, брячущихъ ему на бандурахъ сказанія про Сагайдачнаго, про турецкій плѣнъ, про богача и Лазаря, потомъ попадаетъ къ татарамъ въ степи и забирается въ самыя дебри Средней Азіи, и тамъ, на базарѣ, со складной фисгармоніей подъ мышкой, среди сонныхъ верблюдовъ и бродящихъ между ними, назойливо верещащихъ, ишаковъ, слушаетъ сазандаровъ, посвящающихъ его въ тайны своей примитивной музыки. Всѣ они—и слѣпецъ коб-

¹⁾ Къ сожалѣнію, осуществить эту постановку Сацу такъ и не довелось.

зарь, и жалейщикъ, и туркмень со своей зурной—всѣ одинаково близки Саду, всѣ считаютъ его своимъ, роднымъ, всѣ легко и радостно раскрываютъ передъ нимъ свою душу, такъ какъ сразу угадываютъ въ немъ своего брата, музыканта, для котораго такъ же, какъ и для нихъ, дороже музыки нѣтъ ничего въ жизни. И вотъ Сацъ уже мечтаетъ вмѣстѣ съ ними, что привезетъ ихъ съ собою въ Москву, Петербургъ, Берлинъ,—тутъ ужъ остановки нѣтъ, такъ это хорошо, что зачѣмъ же обижать другіе города,—и покажетъ людямъ все неисчерпаемое богатство и красоту самобытной, дѣвственно прекрасной музыки.

И потомъ, когда оказывалось, что кромѣ музыки на свѣтѣ бываютъ еще и версты, и желѣзная дорога, и деньги, тутъ съ этими вещами Сацъ справлялся плохо.

Онъ могъ мѣсяцами просиживать всѣ ночи за роялю, жить музыкой, сочиняетъ романсы или оркестровыя вещи, но разъ переживъ и кое-какъ набросавъ на бумагу пережитое, сейчасъ же охладѣвалъ къ сдѣланному и листокъ съ записью отправлялся не въ папку съ надписью—„законченныя произведенія“, а на рояль, подъ рояль, могъ завалиться куда ему угодно—Сацъ былъ уже равнодушенъ къ своей записи, жилъ уже новымъ, а написанное сохранялось семейными или близкими Саду, если не попадало безвозвратно.

Потомъ, когда вдругъ оказывалось, что денегъ нѣтъ, кругомъ долги, въ лавкѣ большой счетъ, Сацъ хваталъ первые попавшіеся листки и несъ, и продавалъ ихъ, какъ попало и кому попало, пока и тутъ не явились близкіе люди, которые сумѣли упорядочить эту сторону жизни.

Въ практической жизни, гдѣ надо было умѣть считать и соображаться съ дѣйствительностью, Сацъ является человѣкомъ внезапныхъ, неожиданныхъ рѣшеній и поступковъ, вытекающихъ вполне естественно изъ его душевнаго склада, но плохо согласующихся съ общепринятыми нормами жизни. Ему ничего не стоило, нанримеръ, неся домой, гдѣ нѣтъ ни гроша, полученныя за работу деньги, по дорогѣ отдать ихъ нуждающемуся товарищу. Въ хорошій лѣтній день онъ вдругъ рѣшалъ, что надо собрать со всего двора дѣтей, покупалъ имъ билеты до Подсолнечной, садился съ ними въ поѣздъ и, прогулявъ въ лѣсу цѣлый день съ дѣтьми, не могущими выбраться изъ пыльнаго города, привозилъ ихъ вечеромъ домой.

Однажды въ сочельникъ, иди къ миѣ съ дѣтьми на елку, онъ увидѣлъ конюха съ женой, тащившими за руки дѣвочку. Дѣвочка оглядывалась на освѣщенные окна и кричала, упираясь ногами въ землю:

— Хочу на елку, елку хочу, елку!..

Сацъ остановился.

— Такъ ты хочешь на елку?

— Да, на елку!

— Ну, такъ и пойдёмъ, мы тоже идемъ на елку.

И привелъ къ намъ и дѣвочку, и ея родителей. И какъ было весело въ этотъ вечеръ!

Иногда, я слышалъ, Саца подозрѣвали въ томъ, что его параллельныя квинты, его срывчатый ритмъ въ нѣкоторыхъ его работахъ, неожиданныя модуляціи, порой жесткіе, порой нѣжные, часто странные по гармоніи, были чѣмъ-то нарочитымъ, притянутымъ для большей оригинальности.

Не вѣрно.

Это онъ самъ былъ такой, съ острыми, неожиданными поворотами души, въ соединеніи несоединимыхъ, неразрѣшенныхъ частей души. Онъ и жилъ такими же квартами и секундами и неожиданными модуляціями, какъ писалъ, а писалъ, какъ жилъ.

Онъ былъ цѣлень до конца, до послѣдней минуты, этотъ остроугольный, неутомимый, бодрый, или впавшій въ отчаяніе, никогда не спавшій всегда чѣмъ-нибудь увлеченный, нескладный, очаровательный Сацъ.

Онъ былъ настоящій музыкантъ, такъ какъ все, чѣмъ жила его душа, лучше всего можно было понять, не изъ разговоровъ, не изъ поступковъ, а изъ его музыки, которая была онъ самъ.

Какъ хотѣлось, чтобы Сацъ написалъ, что-нибудь большое, отдѣльно отъ театра, совсѣмъ самостоятельное. Какъ часто ему говорили объ этомъ! Сацъ всегда отвѣчалъ:

— Не имѣю права. Лучше писать небольшое и быть въ немъ самимъ собою, чѣмъ тащить себя насильно на большее и тамъ потерять самого себя.

Но въ самое послѣднее время, Сацъ, встрѣчаясь со мной, радостно удивляясь самому себѣ, говорилъ таинственнымъ шопотомъ:

— Вы не знаете, до какой степени я сейчасъ занятъ интересной, большой работой. Я начинаю думать, чортъ возьми, что можетъ быть я могу написать, что-нибудь большое и интересное—ей Богу!

Онъ работалъ надъ большой ораторіей „Смерть“. И судьба, точно испугавшись, чтобы Сацъ не разгадалъ загадки, которую она поставила передъ человѣкомъ, порвала нить его жизни въ разгарѣ порывовъ вглубь, въ самого себя, порвала такъ неожиданно и странно, какъ неожиданно обрывается его бурное соло на рояли въ „Драмѣ жизни“.

Жизнь онъ хваталъ прямо, со всего размаха, безъ расчетовъ и подхода, весь до дна, безъ остатка уходя въ то, что дѣлалъ и также бросился онъ и въ смерть. Послѣднія минуты жизни, когда человѣкомъ овладѣваетъ раскаяніе въ своихъ ошибкахъ и грѣхахъ, Сааъ провелъ также цѣльно и весь, какъ онъ дѣлалъ все въ своей жизни. Онъ былъ грѣшенъ, какъ всѣ мы, но какой бурей раскаянія металась душа въ ослабѣющемъ уже тѣлѣ! И когда не было больше силъ на порывы, умирающіе глаза все еще источали цѣлые потоки слезъ, до послѣдняго издыханія. Съ послѣднимъ вздохомъ выкатилась послѣдняя слеза и онъ утихъ.

И тотчасъ же некрасивое лицо стало, такимъ прекраснымъ, нѣжнымъ и чистымъ, засіяло такой тихой красотой, какой была душа Сааа.

Покидая это бренное, безпокойное тѣло, душа оставила на немъ свой отпечатокъ, чтобы напомнить намъ о красотахъ другого міра, о вѣчной правдѣ, вѣчной красотѣ, о всепрощеніи, о вѣчной нашей божественности.

Дорогому товарищу,
Красотѣ тревожной жизни,
Мятежному духу исканій.

(Надпись на вѣнкѣ).

М. Х. Т.

Л. Сулержицкій.

ПОПЕЛЛО-ДАВИДОВЪ. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРІЯ И ТВОРЧЕСТВО.—ПАМЯТИ ИЛЫИ САЦЪ.

Бетховену его постоянный переписчикъ вернулъ черновикъ съ просьбой: „исправить ошибки“.

Переписчикъ не допускалъ мысли, чтобы „уважающій себя музыкантъ“ могъ написать „такъ“.

Великій композиторъ не перемѣнилъ написаннаго; онъ перемѣнилъ—переписчика.

Но теоретически обосновать допустимость своихъ „новшествъ“ Бетховень не могъ, такъ же, какъ не можемъ мы сейчасъ во всеоружіи развившейся науки музыкальнаго искусства утвердить, что все возможное допущено и невозможное запрещено.

И, запрещая можемъ оказаться мы тѣмъ самымъ переписчикомъ, котораго пришлось перемѣнить.

Для опредѣленія пріемлемости тѣхъ или иныхъ звукосочетаній, той или иной послѣдовательности этихъ сочетаній единственнымъ мѣриломъ является слухъ.

Теорія идетъ за слухомъ вслѣдъ, стараясь логически обосновать то, что добыто имъ непосредственно.

При этомъ за мѣру для обоснованія берется разное: сначала мысли человѣческой казалось возможнымъ обосновать законы музыки математически; затѣмъ, съ развитіемъ опытныхъ наукъ явилась возможность взять слугою физику, затѣмъ физиологію и наконецъ теперь, въ самое послѣднее время психологію.

Математическое обоснованіе принадлежащее Пифагору и сводящееся къ пріемлимости лишь тѣхъ сочетаній звуковъ, взаимоотношенія которыхъ

выражаются цѣлыми, простыми числами, даю въ результатѣ—непризнаніе интервала терціи за консонансъ.

(По Пифагору числовая величина октавы 1 : 2, квинты 2 : 3, кварты 3 : 4, терціи 64 : 81).

Понимая число не въ его теперешнемъ смыслѣ, а, какъ основаніе всего сущаго, Пифагоръ изъ прерванности ряда 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 64 : 81 вывелъ заключеніе о принадлежности терціи къ иной группѣ звуковыхъ сочетаній и, если первыя три отношенія являлись консонансами, то послѣднее (терція), отсюда слѣдовало, быть имъ не могло.

Повѣривъ математикѣ больше чѣмъ слуху и, признавъ кварту за консонансъ, Пифагоръ въ то же время не призналъ почему то за консонансъ секунду, хотя числовое ея выраженіе удовлетворяло и простотѣ и послѣдовательности (б. секунда 8 : 9, м. секунда 9 : 10).

Аристоксенъ знаменитый ученикъ Аристотеля, почти за двѣ тысячи лѣтъ предвосхитившій Иоганна Баха съ его Wohltemperirtes Clavier-омъ не смогъ точно такъ же дать вѣрнаго опредѣленія терціи, хотя и утверждалъ, что въ музыкѣ надо руководствоваться не математикой и акустикой, а слухомъ.

Представленіе о терціи, какъ о диссонансѣ настолько укрѣпилось въ понятіи греческихъ ученыхъ музыкантовъ, что даже позднѣйшее опредѣленіе терціи (Дидимомъ) не смогло разрушить сложившагося заблужденія.

Хотя опредѣленіе это численно равно для б. терціи 4 : 5, для м. терціи 5 : 6 и не противорѣчило основному требованію Пифагора.

Легко понять насколько отрицательно повліяло признаніе терціи (основы современной гармоніи) за диссонансъ на возможность появленія полифоніи въ греческой музыкѣ.

Позднѣе, много сотенъ лѣтъ спустя, еще царила эта ложная увѣренность, сковавшая первыя попытки зарождавшагося многоголосія цѣлыми теоретической недопустимости.

Въ средніе вѣка предпочитали пѣть параллельными квартами (квартовать) и квинтами (квинтовать) чѣмъ вводитъ забракованный авторитетомъ древнихъ интервалъ, хотя, какъ говоритъ музыкальный ученый Кизеветтеръ: „врядъ ли даже тогда, при общей склонности къ истязаніямъ плоти, кто-нибудь соглашался выдерживать подобную пытку“.

Развившійся въ XII вѣкѣ дискантъ (одинъ изъ первыхъ первыхъ многоголосія) настоятельно потребовалъ признанія терціи за полноправный консонансъ, но только въ XVI вѣкѣ Царлино призналъ за нею полныя теоретическія права гражданства (практическихъ правъ она добилась раньше).

Едва ли во всей истории искусства найдется другой подобный примѣръ теоретической тираніи, державшей своимъ veto свободную мысль музыкальнаго творчества плѣненной въ продолженіи многихъ поколѣній, несмотря на то, что и слухъ, и безыскусственное творчество народа—все ратовало за ея освобожденіе.

И много еще строгихъ, но несправедливыхъ нянекъ выхаживало зарождавшееся искусство музыки.

Цѣлые вѣка прошли въ строгомъ діатонизмѣ (строгій діатонизмъ—ограниченіе, равносильное обязательству играть исключительно на бѣлыхъ клавишахъ).

Диссонансъ былъ изгнанъ вначалѣ совершенно. Затѣмъ долгое время онъ появлялся обставленный всевозможными запрещеніями: непремѣннымъ подготовленіемъ и разрѣшеніемъ, вообще, такъ или иначе связаннымъ съ консонансомъ.

И только Монтеверди въ XVII вѣкѣ и Рамо въ XVIII явились, первый—смѣлымъ проводникомъ, второй—авторитетнымъ законодателемъ диссонанса взятаго свободно.

(Монтеверди считалъ свободный диссонансъ могучимъ средствомъ драматической выразительности).

Необходимо, однако, замѣтить, что раздѣлить, гдѣ ограниченія эти вызывались теоретической огульностью и гдѣ практической необходимостью весьма трудно.

Дѣло въ томъ, что музыка тѣхъ временъ была, по преимуществу, вокальной, предъявлявшей къ сочиненію требованіе легкости интонирования, какъ слѣдствіе дававшее недопустимость хроматизма (строгій діатонизмъ) и свободно берушагося диссонанса.

Съ развитіемъ инструментальной музыки, не нуждающейся въ обязательной легкости интонирования, всѣ эти ограниченія должны были бы потерять право на существованіе, однако же и до сихъ поръ свободно взятый диссонансъ не пользуется покровительствомъ музыкальной теоріи, напоминая ей о себѣ всегда чуть ли не явочнымъ порядкомъ.

(Извѣстно какую полемику между „кучкистами“ и „классиками“ вызвала знаменитая секунда въ аккомпанементѣ Бородинской „Спящей княжны“).

Но вѣрнымъ путемъ опять таки будетъ лишь слуховая оцѣнка каждаго даннаго явленія одновременнаго звучанія или послѣдованія звучаній.

Секунда, взята гобоями (напримѣръ въ извѣстномъ „хотѣ“ въ „Волшебномъ стрѣлкѣ“ Вебера), звучитъ не такъ, какъ взятая флейтами.

Отсюда вытекает невозможность прищипывать къ интервалу разъ навсегда написанный ярлыкъ.

Невозможность абстракціи живого матеріала музыкальнаго творчества и школы и науки, оперирующихъ съ этой абстракціей.

Одинъ интервалъ для слуха пріятенъ, другой нѣтъ.

Почему?

Физиологически пытался обосновать законы совмѣстнаго звучанія Гельмгольцъ, но его объясненіе: диссонансъ, попавшій въ ухо человѣка, заставляетъ вибрировать сосѣднія волокна Membrana basiliaris (что непріятно), а консонансъ—волокна удаленныя (что пріятно)—уясняетъ, но не объясняетъ вопросъ, такимъ образомъ принимающей только новую форму.

Затѣмъ намъ ничего неизвѣстно о томъ, всегда ли ухо человѣка относилось къ тѣмъ или инымъ звуковымъ сочетаніямъ такъ же, какъ оно относится теперь.

Вспоминая эпоху зарожденія многоголосія, эпоху органума (квартованіе и квинтованіе), вспоминая приверженность контрапунктистовъ среднихъ вѣковъ къ диссонансу (хотя бы и берущемуся со всевозможными ограниченіями); переходя затѣмъ къ эпохѣ рафинированія звуковаго матеріала, къ эпохѣ сладкозвучной терціи (по мнѣнію Моцарта, какое бы отталкивающее представленіе не изображала музыка, она всегда должна быть красивой)—мы можемъ предположить, что отъ полной начальной хаотичности, черезъ стремленіе въ этомъ хаосѣ разобраться и ограничиться, ухо человѣка пришло и дальше идетъ теперь по пути раздвиганія рамокъ пріемлемаго, выбирая это пріемлемое изъ кладовой первоначальнаго хаоса.

Физическая основа господствующаго ученія о звуковомъ матеріалѣ и гармоніи сводится къ слѣдующему: музыкальный звукъ есть явленіе сложное, состоящее изъ совокупности простыхъ тоновъ—основного (сильнаго) и добавочныхъ (слабыхъ), называемыхъ обертонами.

Обертоны расположены всегда въ извѣстномъ порядкѣ (натуральной гаммы), постоянно одномъ и томъ же.

Понятно, говоритъ эта теорія, что звуку консонировать будутъ его обертоны, какъ въ немъ уже заключающіеся, т.-е. звуки идентичные этимъ обертонамъ.

Но почему-то только первые по порядку обертоны считаются за консонансы (октава, квинта и терція)—седьмой же обертономъ (малая септима) признается за диссонансъ, а слѣдующій опять за консонансъ.

Отсюда слѣдуетъ, что нахожденіе въ дѣлѣ обертоновъ еще не даетъ права считаться консонансомъ, какъ раньше этого права секундѣ не дала опредѣленность и простота ея числового выраженія.

Опять мы видимъ исключительно дѣлнымъ свидѣтельство слуха.

Къ чему же создавать остроумныя теоріи, зовя на помощь математику и физику, не проще ли притти къ тому же заключенію, къ которому пришелъ преемникъ Гельмгольца Штумпфъ, отказавшійся на акустикѣ основать родство тоновъ, т.-е. диссонансъ и консонансъ, перенесшій вопросъ изъ области математики, физики и физиологіи въ таинственное царство психологіи (и не одинъ Штумпфъ, а Эттингеръ, Риманъ и др.).

Здѣсь, въ этой новой неизвѣданной области, неожиданно все принимаетъ иной оборотъ: созвучіе разсматривается не какъ таковое, а какъ принадлежащее къ чему то болѣе широкому (къ общей звучности).

Здѣсь можетъ оказаться, что интервалъ, являющійся въ старомъ смыслѣ консонансомъ, составленъ изъ тоновъ диссонирующихъ одинъ по отношенію къ другому, „если только одинъ изъ этихъ тоновъ будетъ пониматься, какъ представитель другой звучности“ (Риманъ, „Акустика“).

Въ чистой квинтѣ do—sol, слышимой не въ смыслѣ do мажорнаго аккорда, а въ смыслѣ аккорда, напримѣръ, sol мажорнаго, do окажется диссонансомъ къ общей звучности главнаго звука sol (sol—si—re).

Если представить теперь тотъ же интервалъ принадлежащимъ къ звучности fa миноръ, do окажется родственнымъ тономъ, а sol чуждымъ. „Такимъ образомъ мы имѣемъ дѣло не съ диссонирующими интервалами или аккордами, а съ диссонирующими тонами“ (Риманъ).

На томъ же принципѣ обертоновъ Гельмгольцемъ предложено объясненіе теперешней системы музыкальнаго звукового матеріала.

Почему изъ всей возможной массы звуковъ выбраны только нѣкоторыя (числомъ 12) слѣдуетъ изъ того, что всѣ эти выбранныя звуки находятся между собой въ обертонной зависимости и, если одинъ изъ нихъ будетъ нами принятъ за основной, остальные окажутся или его обертонами, или обертонами этихъ обертоновъ.

Получивши такимъ образомъ нашу современную гамму, и, построивъ на каждой ступени ея аккордъ изъ ступеней той же гаммы, создали понятіе тональности.

Казалось бы, что аккорды составляющіе тональность, какъ получившіяся изъ общаго источника, связанные родствомъ обертоновъ, должны свободно и легко соединяться.

На самомъ дѣлѣ это не такъ.

Съ другой стороны сплошь и рядомъ аккорды, совершенно чуждые по матеріалу ихъ составляющему (съ точки зрѣнія какой-либо тональности), прекрасно входятъ въ нее и съ ней ассимилируются.

И только все тотъ же слухъ способенъ дать отвѣтъ, что истинно здѣсь и, что ложно.

Но нѣтъ ли тутъ намека на то, что въ стройномъ зданіи современной гармоніи не все благополучно?

Исключенія подтверждаютъ правило, но, если исключеній становится слишкомъ много, само правило рискуетъ сдѣлаться исключеніемъ.

Трудъ современнаго гармониста всегда направленъ къ тому, чтобы теоретически обосновать принадлежность аккорда, слуховую логичность котораго онъ прекрасно чувствуетъ, къ какому-нибудь строю, къ какой-нибудь законной тональности.

(Маршъ Черномора изъ „Руслана“ образецъ этого необходимаго обязательства подогнуть даваемое внутреннимъ чувствомъ подъ шаблонъ законности).

Понятіе свободная тональность о, которой говоритъ Риманъ въ своей Упрощенной гармоніи, открываетъ широкія перспективы возможностей, не мыслимыхъ безъ крайнихъ насилій надъ гаммовой системой аккордовъ.

Но новая свободная тональность такъ же, какъ и старая гармонія гаммовыхъ аккордовъ, зиждется на тѣхъ же оберъ и унтертонахъ и, расширяя и упрощая понятіе гармоническихъ отношеній и послѣдованій, она не прикасается къ измѣненію самого звукового матеріала музыки.

А развѣ не можетъ явиться потребность въ расширеніи этого матеріала?

Игра сочетаній 12 ступеней конечна, какъ и все, что можетъ быть выражено числомъ.

Ухо, даже и не особенно тонко развитое, способно различать звуки, находящіеся на разстояніи меньшимъ полутона. Полутонъ же—минимальное, принятое въ современной музыкѣ разстояніе.

Я умышленно говорю принятое, такъ какъ у тѣхъ, кто свободенъ отъ теоретическихъ воздѣйствій (въ пѣсняхъ народа, напримѣръ), дѣленіе иное, болѣе утонченное, что, какъ извѣстно, между прочимъ и дѣлаетъ такимъ труднымъ записываніе народныхъ пѣсенъ обычнымъ нотнымъ письмомъ¹⁾.

¹⁾ Одна извѣстная своей музыкальностью пѣвица утверждала, что аккомпаниментъ часто мѣшаетъ ей взять ту ноту, которую она чувствуетъ. Фактъ этотъ можно объяснить не только фальшью современнаго темперированнаго строя, а и недостаткомъ звукового матеріала.

Музыкальная школа арабовъ и персовъ гораздо болѣе дробнаго дѣленія (и не только въ теоріи, но и на практикѣ).

Еслибъ было возможно представить человѣка, не слыжавшаго никогда физическихъ звуковъ (глухого отъ рожденія) и въ то же время одареннаго внутреннимъ слухомъ, оказалось бы, что міръ его музыкальной фантазіи несомнѣнно безконечно болѣе богатъ и тонокъ, какъ непостроенный на численно ограниченной системѣ.

Глухота послѣдняго періода Бетховена лишила его возможности слушать дѣйствительные звуки, но населила міръ его воображенія созданіемъ, гораздо болѣе роскошнымъ и неуловимымъ.

Безчисленное множество звуковыхъ сочетаній—вотъ, что мерещится въ грядущемъ.

„Все предвѣщаетъ переворотъ и первый шагъ къ вѣчной гармоніи. Тамъ количество ступеней октавы безконечно. Постаремся немножко приблизиться къ этой безконечности.

Третъ тона уже стучится въ ворота, а мы все еще не слышимъ ея появленія“ (Ф. Бузони).

* * *

Этотъ набросокъ является попыткой уяснить законность творческой работы тѣхъ, кто не заковывается въ латы извѣстнаго и опредѣленнаго.

Ихъ несогласную съ привычно принятымъ тенденцію обычно обвиняютъ въ умышленномъ оригинальничаньи.

Если это обвиненіе покоится на внутреннемъ, естественномъ чувствѣ слушателя оно законно.

Но приговоръ музыкальной науки отнюдь не можетъ никогда претендовать на законченность и непогрѣшимость.

И менѣе всего въ періодъ, когда старѣющіе боги уходятъ на покой. Бездарность и талантъ, почувствовавъ дыханіе свободы, оживились.

Пусть произноситъ судъ надъ ними тотъ, кто слышитъ.

Его мѣрило—слухъ.

И изъ оцѣнокъ новыхъ прибавится къ наукѣ новое звено.

Къ наукѣ всегда идущей вслѣдъ за тѣмъ, кто ищетъ большаго.

Большаго и иного.

А не только иного во что бы то ни стало.

М. Попелло-Давыдовъ.

СЕРГѢЙ ГЛАГОЛЬ. ПОХОРОНЫ ТЕАТРА.

На одномъ изъ послѣднихъ вторниковъ Литературно-Художественнаго Кружка состоялись пышные похороны Театра.

Началось съ того, что молодой эстетъ г. Степунъ произвелъ для раскрытія тайны творчества вивисекцію надъ актеромъ и произвелъ это съ такимъ усѣвхомъ, что другой эстетъ Ю. И. Айхенвальдъ и г. Дурылинъ объявили театръ тотчасъ же благополучно скончавшимся, а публика такъ этому обрадовалась, что даже покрыла возвѣщеніе о смерти Театра бурными аплодисментами. Странная въ Кружкѣ публика. Она всему аплодируетъ, и когда г. Степунъ снова сталъ доказывать, что театръ еще живъ и надъ нимъ долго еще можно производить разные мучительные опыты, то аплодисменты покрыли и эти его слова.

По счастью, однако, Театръ, воспользовавшись суматохою и моментомъ, когда въ пылу битвы и спора про него забыли, незамѣтно ускользнулъ съ эстрады и скрылся...

На этой попыткѣ похоронить театръ не стоило бы, конечно, останавливаться, но когда это дѣлаетъ такой популярный критикъ, какъ Ю. И. Айхенвальдъ, то обходить эту попытку молчаніемъ нельзя, тѣмъ болѣе, что въ устахъ Ю. И. Айхенвальда это не случайно оброненный въ пылу спора парадоксъ. Это мысль, которую онъ уже давно высказывалъ и продолжаетъ высказывать, несмотря на всѣ возраженія. Попробуемъ поэтому разобраться въ ней обстоятельнѣе.

Доводы, которые заставляютъ Ю. И. Айхенвальда такъ думать, ясны.

Искусство всегда творитъ изъ ничего, и когда дикарь, входя въ кругъ своихъ соплеменниковъ, импровизируетъ представленіе охоты или борьбы

съ врагомъ, то онъ творить подлинное искусство. Такимъ же подлиннымъ искусствомъ остается оно всегда въ рукахъ всякаго импровизатора, но тамъ, гдѣ актеръ связанъ необходимостью точно воспроизводить задание автора, т.-е. другого невѣдомаго лица, тамъ нѣтъ искусства, а потому театръ не импровизаторскій есть искусство ложное и мертвое, такъ какъ въ немъ нѣтъ творчества.

Это не творчество, а простой переводъ съ одного языка на другой, сказалъ г. Дурылинъ, поддерживая Айхенвальда, и какъ всякій переводъ онъ блѣднѣе подлинника, не можетъ его замѣнить — и въ сущности ненуженъ.

Посмотримъ, однако, что такое въ сущности сценическая импровизація, за которой Ю. И. Айхенвальдъ признаетъ все-таки право названіе искусства.

Передъ нами пять человѣкъ, импровизирующихъ сцену. Они распредѣлили роли и сами не знаютъ еще, что сдѣлаютъ изъ нихъ. Начали играть, сыграли и кончили подъ аплодисменты публики.

Передъ нами, какъ будто въ самомъ дѣлѣ Айхенвальдовское „творчество изъ ничего“, т.-е. искусство. Но вотъ завтра снова поднимается занавѣсъ и публика требуетъ повторенія вчерашней сцены. Актеръ выходитъ и повторяетъ.

Импровизаціи, конечно, нѣтъ. Есть только повтореніе вчерашней импровизаціи, но неужели исчезло творчество и искусство, неужели они исчезли, коль скоро каждый артистъ замѣтилъ свои вчерашнія недочеты и ихъ исправилъ? Неужели исчезло искусство, если представленіе вышло сегодня ярче и сильнѣе вчерашняго? И неужели оно исчезнетъ, если всѣ исправленія артисты сдѣлали не по собственному почину, а по указаніямъ одного опытнаго человѣка изъ публики?

Неужели такъ же исчезнетъ оно, если эти исправленія приведутъ даже къ полной передѣлкѣ той импровизаціи, которая была на сценѣ въ первый разъ?

Пойдемъ, наконецъ, еще дальше. Представимъ 'себѣ, что труппа, въ восторгѣ отъ передѣлки предложенной господиномъ изъ публики, проситъ его дать ей тему для новаго представленія, и затѣмъ разыгрываетъ его точь въ точь по указаніямъ ея автора?

Неужели творчество и искусство исчезли?

А вѣдь это будетъ уже самый обыкновенный современный театръ, исполняющій пьесу по автору.

Какъ разобраться въ этой путаницѣ я не знаю.

Разсуждая логически, я могу только сдѣлать одинъ выводъ, что на первомъ представленіи импровизація то же не была искусствомъ. Въ самомъ дѣлѣ, что такое было каждое слово, или каждое движеніе артиста?

Это было воплощеніе того, что за моментъ артистъ рѣшалъ сказать или сдѣлать.

Такимъ образомъ, творчество здѣсь было только въ тайникѣ актерской души, а во внѣшности проявленіе этого творчества было уже не творчествомъ, а чѣмъ то новымъ, было переводомъ этого творчества на языкъ вещественныхъ формъ. Такимъ образомъ одно изъ двухъ: либо этотъ переводъ есть то же искусство и результатъ творчества и тогда оно остается неизмѣнно имъ, будетъ ли выявленіемъ того, что я самъ самостоятельно придумалъ, или же того, что я подслушалъ у другого и во что повѣрилъ, какъ въ свое. Или же это выявленіе—не творчество и не искусство. Не искусство даже и тогда, когда я импровизирую что-либо на сценѣ впервые. И тогда вообще сценическаго искусства нѣтъ.

Человѣчество вѣками заблуждалось, относя сцену къ разряду искусствъ. Но тогда, что же такое сцена со всѣмъ, что происходитъ на ней?

Пусть отвѣтитъ на это Ю. И. Айхенвальдъ. Пусть отвѣтитъ онъ такъ же, почему, разжаловавъ сцену и лишивъ ее званія искусства, онъ оставитъ его за картиной, которая то же есть ничто иное, какъ выявленіе и воплощеніе, т.-е. своего рода копія той созданной настоящимъ творчествомъ картины, которую художникъ видитъ въ своемъ воображеніи...

Не знаю, что можно на это отвѣтить и наоборотъ знаю, что вся нелѣпица этихъ вопросовъ родится изъ той ошибки, которая кроется въ основной посылкѣ Ю. И. Айхенвальда.

Откуда взялъ онъ, что творчествомъ нѣчто создается изъ ничего. Художественное творчество всегда имѣетъ подъ собою тотъ или иной субстратъ. Оно создаетъ образъ, который есть ничто иное, какъ порожденіе извѣстнаго настроенія, (иногда неяснаго, иногда очень осмысленнаго и т. п., смотря по виду искусства).

А откуда пришло это настроеніе, это не играетъ существенной роли. Вызвала ли его картина, дѣйствительность или произведеніе искусства, вызвало ли его то или иное переживаніе или мысль—въ сущности все равно.

Создалось настроеніе и, какъ результатъ его, рядъ образовъ. Музыкантъ услышалъ стихотвореніе и въ ухахъ его зазвучала мелодія сопровождающей его музыки, а живописецъ увидалъ своимъ внутреннимъ окомъ цѣлую картину. Неужели эта музыка и эта картина не результатъ творчества и не подлинное искусство. Вѣдь музыкантъ можетъ написать мелодію не для

иллюстрацій этихъ стиховъ, а вставить въ оперу, которую пишетъ, а художникъ можетъ выставить картину, даже не указавъ ея связь съ стихотвореніемъ, и никто даже не догадается гдѣ, какъ и подъ какимъ впечатлѣніемъ эта музыка и эта картина родились.

Какъ быть, наконецъ, со всѣмъ міромъ не только актеровъ, но и пѣвцовъ, и музыкантовъ-исполнителей?

Вѣдь Шаляпинъ, Кубеликъ, Никишъ, Карузо всѣ эти то же стало быть не творцы и не служители искусства.

Искусство ихъ, какъ искусство исполнителей,—есть мертвое и ложное искусство. Но какъ тогда быть съ такимъ положеніемъ? Композиторъ, не умѣющій пропѣть ни одной ноты, написалъ музыку и эта музыка остается никому невѣдомою до тѣхъ, поръ пока не находится пѣвецъ, который ее исполняетъ.

Нашелся пѣвецъ и свѣлъ ее. Неужели онъ подобенъ только рояли, безъ котораго композиторъ такъ же не можетъ воплотить свою музыку, какъ и безъ пѣвца? Не можетъ ли, наконецъ, случиться и такой комбинаціи, что самъ композиторъ не въ состояніи сыграть свою музыку и просить это сдѣлать другого піаниста.

Кто же такой этотъ піанистъ? Какова его роль? Неужели и она сводится только къ роли какого то инструмента, съ помощью котораго композиторъ играетъ на роялѣ?

Почему, наконецъ, одинъ исполнитель раскрываетъ всю глубину произведенія, а другой скользитъ по его поверхности, одинъ вкладываетъ въ исполненіе душу, а другой вѣтъ, одинъ играетъ Гамлета однимъ человекомъ, а другой другимъ. Если то, что создаетъ эту разницу не творчество и не искусство, то что же это такое?

Всякій художникъ, создавая художественное произведеніе, переживаетъ двѣ послѣдовательныхъ стадіи. Первая стадія—это зарожденіе произведенія въ мозгу художника, вторая—воплощеніе его въ краскахъ, словахъ, звукахъ, нотахъ и т. п. Ю. И. Айхенвальдъ, повидимому, творчествомъ и искусствомъ признаетъ только первую стадію, а вторую относитъ куда то совсѣмъ въ другую область. Не знаю только, въ какую. Между тѣмъ вся вторая стадія есть непосредственное продолженіе первой. Если Ю. И. думаетъ, что въ моментъ зарожденія произведенія авторъ видитъ его ясно оформленнымъ, то это большое заблужденіе.

Почти всегда это лишь *schwankende Gestalten* Гёте, т.-е. роли, колеблющихся призраковъ, почти всегда это только общее очертаніе, намекъ на само произведеніе или яркое пятно наиболѣе существенной его части.

И все воплощеніе есть ничто иное, какъ облеченіе этихъ неясныхъ призраковъ въ плоть и кровь, ясное и опредѣленное ихъ оформленіе.

Иногда первый моментъ приводитъ къ очень яркому и богатому представленію будущаго произведенія, иногда онъ до крайности не ясенъ, но въ томъ и въ другомъ случаѣ уясненіе этого, создавашагося въ мозгу художника, произведенія идетъ рядомъ съ его воплощеніемъ въ реальныя формы. Когда художникъ, пораженный красотой пейзажа, останавливается и заноситъ его на свой этюдъ, то въ первый моментъ творчество ступшевывается и, воображаемый художникомъ, пейзажъ во многомъ сливается съ реальнымъ пейзажемъ передъ его глазами. Все творчество сосредоточивается только на второмъ моментѣ передачи на полотнѣ самаго существеннаго изъ видимой глазами картины, но отъ этого пейзажистъ здѣсь не меньшій творецъ, нежели тогда, когда онъ другой пейзажъ пишетъ безъ природы и самъ его себѣ вообразилъ.

Возьмите любую картину Левитана и скажите, неужели для васъ не все равно, написалъ ли ее художникъ изъ головы (т. е. комбинируясь тысячи разнородныхъ и разновременныхъ воспоминаній), или же прямо съ природы и неужели въ первой для васъ будетъ больше искусства нежели во второй?

Неужели портретъ вообще меньшее искусство, нежели жанръ?

Вотъ въ какія дебри нелѣпостей неизбѣжно придемъ мы, останавливаясь на положеніи, принятомъ Ю. И. Айхенвальдомъ.

А, между тѣмъ, роль, лежащая передъ, актеромъ совершенно аналогична пейзажу, развертывающемуся передъ глазами художника, или облику человѣка, позирующаго для портрета.

Мнѣ можно возразить, что все-таки импровизирующій актеръ проявляетъ большее творчество, нежели актеръ исполняющій роль по автору, но противъ этого никто и не будетъ возражать, надо только подчеркнуть, что такой импровизаторъ не только актеръ, но въ то же время и актеръ-драматургъ, точно такъ же какъ и актеръ, играющій главную роль въ своей собственной пьесѣ, или режиссеръ, ставящій написанную имъ феерію.

Такой импровизаторъ проявляетъ не одинъ, а два таланта;— вотъ и все.

Очень желалъ бы получить отъ Ю. И. Айхенвальда на все это отвѣтъ.

Сергій Глаголь.

ЕДОРЪ КОММИСАРЖЕВСКІЙ. КОСТЮМЪ И НАГОТА.

„Леда“, интервью въ газетахъ о наготѣ на сценѣ съ видными служителями театра, Хризисъ на Никитской, модное босоножіе,—все это вызываетъ желаніе поговорить о роли человѣческаго тѣла въ театральномъ искусствѣ.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА.

Движенія внутренняго міра человѣка, въ передачѣ которыхъ зрителю и заключается искусство актера,—этого центра сценическаго представленія,—воспринимаются чрезъ внѣшнія выразительныя средства; актеръ, выйдя на сцену, весь съ головы до ногъ приковываетъ вниманіе зрителя, и потому является весь инструментомъ своихъ переживаній; каждымъ своимъ звукомъ и движеніемъ какъ лица, такъ и тѣла, онъ говоритъ о нихъ зрителю; поэтому не только органы рѣчи, звука и мышцы лица актера, но и все его тѣло должно быть технически приспособленнымъ для выраженія переживаній; тѣмъ болѣе—тѣло, потому что его положенія и движенія, выражаютъ послѣ музыки наиболѣе обобщенно и болѣе сжато и четко. чѣмъ слово, внутреннее состояніе человѣка; кромѣ того тѣло отражаетъ внутреннія эмоціи прежде, чѣмъ онѣ находятъ выраженіе въ словѣ или звукѣ. „Глазами и движеніями не такъ легко лгать, какъ языкомъ и губами,—пишетъ Реклю.—Жестъ, будучи немедленнымъ выразителемъ чувства, предшествуетъ членораздѣльной рѣчи; отсюда высокое значеніе танца и пантомимы у дикарей“; ритмическія движенія тѣла являются какъ бы языкомъ примитивныхъ народовъ; дикари выражали свои экстазы, свое стремленіе къ прекрасному, свои радости и страданія, опасенія и надежды прежде всего движеніями; и зрители понимали ихъ, сочувствовали имъ и сопереживали съ ними, потому что мышцы развитого, не лишеннаго свѣта и воздуха естественнаго тѣла, не увядшаго подъ всякими модными

прикрытіями, живутъ въ ритмѣ переживаній, и каждому внутреннему моменту челоѣка соотѣтствуетъ въ развитомъ и естественномъ тѣлѣ внѣшній пластическій моментъ, зависящій отъ соритмичнаго сокращенія мышцъ, отъ линій тѣла и отъ согласнаго съ ритмомъ переживаній ритма движеній. „Пляска—нѣмая поэзія,“ — говорилъ грекъ Симонидъ, говорилъ потому, что въ пляскѣ, какъ и въ поэзіи и въ музыкѣ, различные ритмы вызываютъ въ воспринимающемъ лицѣ различныя ощущенія.

Разъ мы признаемъ, что актеръ весь съ головы до ногъ воздѣйствуетъ на зрителя, то мы должны признать, что не только его лицо и руки должны быть технически развиты для передачи зрителю его переживаній, но и всему его тѣлу необходимо сценическое развитіе. Къ сожалѣнію, въ наше время дѣятели сцены очень мало или почти совсѣмъ не занимаются техникой и ритмикой тѣла, какъ-будто не понимаютъ, что инструментъ только тогда можетъ что-нибудь выражать, когда умѣютъ имъ владѣть, знаютъ законы владѣнія имъ и упражняются на немъ.

Мы сплошь да рядомъ видимъ, что актеръ на сценѣ это—лишь движущійся костюмъ съ двумя живыми конечностями: головой и руками, при чемъ послѣднія въ большинствѣ случаевъ производятъ совсѣмъ ненужные иллюстративныя, или только утилитарныя жесты; что актеръ лишаетъ себя одного изъ выразительныхъ средствъ. И въ балетѣ, и оперѣ, и драмѣ мы замѣчаемъ, что мало развитое тѣло актера дѣлаетъ менѣе интенсивнымъ впечатлѣніе, произведенное мимикой лица, словомъ и звуками, или же совсѣмъ не управляемое техникой, основанной на гармоніи между ритмомъ чувствъ и ритмомъ движеній, тѣло актера оказывается внѣ психологическаго рисунка роли, остается лишь слабо развитой пластикой актера, играющаго сценическаго героя, а не самого сценическаго героя, и потому искажаетъ психологію этого героя; слова актера или мимика его лица или пѣніе выражаютъ въ этомъ случаѣ чувства героя, пластика же чувства самого актера, и зритель оказывается въ положеніи челоѣка, попавшаго на странный концертъ піаниста, играющаго обѣими руками не связанныя одна съ другой мелодіи.

Я не хочу всѣмъ этимъ сказать, что актеръ, развивъ свое тѣло, долженъ всегда разгуливать голымъ по сценѣ; правда, я считаю, что, если по смыслу роли тѣло, должно быть открытымъ, то оно и должно быть открытымъ, а не „предполагаться“ открытымъ, какъ бываетъ всегда въ нашихъ театрахъ; но я хочу сказать, что и закрытое платьемъ тѣло должно жить на сценѣ, должно умѣть двигаться въ психологическомъ рисункѣ роли, въ ритмѣ переживаній.

НАГОТА НА СЦЕНѢ.

— Я думаю, что тотъ, кто обнажается, долженъ умѣть убѣдить зрителя, что нагое тѣло ни что иное, какъ естественное состояніе человѣка и что на сценѣ оно является художественной необходимостью. Для этого обнажающійся долженъ быть пластическимъ артистомъ. Когда мы видимъ обнаженныхъ женщинъ въ шантанахъ, то ихъ нагота производитъ на насъ специфически-кабацкое впечатлѣніе, потому что онѣ обнажаются ради оголенія, показываютъ свои формы; когда же мы смотримъ на танцы раздѣтой Дунканъ, то это даетъ намъ впечатлѣніе эстетическое, это красиво, ибо Дунканъ умѣетъ убѣдить насъ въ художественной необходимости своей наготы, и ея тѣло дѣйствительно является инструментомъ ея художественной души; я видѣлъ у Рейнгардта танцовщицъ съ очень низко обнаженными животами и замѣтилъ, что добрые берлинскіе бюргеры относились къ этому обнаженію, какъ къ чему-то вполне естественному; происходило это потому, что и сами танцовщицы умѣли отнестись къ своему обнаженію естественно; но видѣлъ я въ томъ же Берлинѣ, въ кафе-шантанѣ танцовщицу почти въ такомъ же костюмѣ, какъ у Рейнгардта, и она была неприлична, несмотря на то, что всѣ свои движенія продѣлывала весьма *zierlich-maenierlich*, потому что была обнажена ради „оголенія“, ради демонстраціи своихъ формъ, а не вслѣдствіи художественной необходимости. Нуженъ особый талантъ, чтобы обнажаться и быть красивымъ на сценѣ; на сценѣ живой обнаженный человѣкъ, даже обладая сложениемъ Венеры или Праксителива фавна можетъ производить анти-эстетическое впечатлѣніе, ибо красота живого человѣка зависитъ не только отъ формъ, но и благородства движеній; на сценѣ благородное въ движеніяхъ, технически развитое, здоровое и сценичное тѣло, въ томъ смыслѣ, какъ бываетъ и сценичнымъ лицо, тѣло талантливаго въ пластическомъ отношеніи актера, при помощи стилизаціи гримомъ и украшеніями, можетъ быть красивымъ тѣмъ болѣе, что сценическій свѣтъ, превращающій людей на подмосткахъ въ почти нереальныя видѣнія, все украшаетъ; красива же во время танцевъ очень некрасивая въ жизни Дунканъ! А красива она потому, что умѣетъ держаться, потому что пластически талантлива, потому что каждый мускулъ ея здороваго тѣла дѣйствительно передаетъ прекрасныя движенія ея души. И не красивы нѣкоторыя даже хорошо сложенныя „дунканистки“: онѣ пластически не талантливы, ихъ тѣло не является „гармоничнымъ выраженіемъ ихъ духовной сущности“.

Въ наше время на лицо три препятствія для появленія голаго человѣка, а особенно женщины, на сценѣ.

Первое: сценически неразвитое тѣло актеровъ. Второе: установившійся взглядъ на наготу, какъ на нѣчто постыдное, и, вслѣдствіи этого взгляда,—привычка зрителей видѣть въ голомъ человѣкѣ уже не человѣка, а только „полъ“. Третье: мода, изуродовавшая человѣческую, особенно женскую фигуру, и, въ свою очередь, способствовавшая развитію взгляда на наготу, какъ на нѣчто постыдное.

Примитивный человѣкъ плясалъ обнаженнымъ, потому что нагота была его естественнымъ состояніемъ; греки въ прекрасномъ тѣлѣ видѣли воплощеніе высшей красоты, высшихъ силъ природы, Божества, и потому, стремясь приблизиться къ идеалу, развивали свое тѣло и не стыдились плясать безъ одежды, а даже считали это необходимымъ, такъ какъ естественнымъ въ своихъ движеніяхъ и близкимъ къ природѣ можетъ быть только нагое тѣло. Такой взглядъ на тѣло заставлялъ грековъ видѣть и въ нагомъ и ногой прежде всего человѣка, а потомъ уже „полъ“. Мы знаемъ, что въ Спартѣ обнаженные юноши и дѣвушки вмѣстѣ занимались гимнастикой; если появленіе обнаженныхъ женщинъ въ Греціи въ пляскахъ и вызывало у зрителей эротическія чувства, то это происходило не вслѣдствіе наготы, какъ таковой,² а благодаря намѣренно эротическому сюжету танца и чувственнымъ движеніямъ танцовщицъ.

Когда люди стали уходить отъ природы, отдѣлили женщинъ отъ мужчинъ, поставили женщину въ положеніе подчиненное, тогда создалась вокругъ женщины та тайна, которая окружаетъ все скрытое и рождаетъ интригующее любопытство и соблазнъ, а соблазнъ—развратъ; и мы видимъ, что въ Римѣ, въ эпоху упадка вкусовъ и нравовъ, театральныя представленія носили грубый и безстыдный характеръ, а актрисы, которыя выбирались изъ рабынь или вольноотпущеницъ, изучали до тонкости всякія соблазнительныя движенія и для возбужденія любопытства въ мужчинахъ одѣвались въ прозрачныя ткани. Католическая религія, унизившая женщину тѣмъ, что признала ее источникомъ грѣха, нечистой, конечно, должна была преслѣдовать женскую наготу и утверждать понятіе объ ея безнравственности; но мы знаемъ, что чѣмъ яростнѣе преслѣдовали въ средніе вѣка обнаженное тѣло, чѣмъ старательнѣе его прикрывали, тѣмъ развращеннѣе становилось не только общество, но и сами преслѣдователи—духовенство. И здѣсь тайна, недоступность тѣла, а не само тѣло, рождало вождельніе; когда же театральныя представленія были перенесены съ панертей на площади, въ среду простого народа, народа „безъ утонченностей“, и зрителямъ и зрительницамъ показывали въ мистеріяхъ и распятаго Христа, котораго изображалъ голый актеръ, и обнаженныхъ мученицъ и святыхъ, то

это никого не поражало, никаких „желаній“ не возбуждало, и не мѣшало мистически настроеннымъ зрителямъ молиться и оплакивать страдающихъ передъ ними мучениковъ.

Въ эпоху „либертинажа“, утонченнѣйшихъ любовныхъ наслажденій, когда настолько ушли отъ природы, что все естественное казалось vilain, настоящій лѣсъ замѣнялся искусственнымъ, подлинная деревня бутафорской, когда чуть ли не только каждый парижскій домъ, но и дворецъ былъ тайнымъ домомъ свиданій,—полиція, какъ мы знаемъ, запрещала актрисамъ появляться на подмосткахъ даже босыми; въ это же время изысканнаго разврата была изобрѣтена костюмеромъ monsieur Maillot та лицемѣрная симуляція наготы, которая называется трико, и гораздо непристойнѣе самаго откровеннаго обнаженія, потому что интригуетъ и разжигаетъ возбужденіе, я уже не говорю о томъ, что уродуетъ формы тѣла, всегда плохо сидитъ, морщитъ, лишено жизни. Теофиль Готье писалъ: „Нельзя представить себѣ ничего болѣе непристойнаго и безобразнаго. Разъ нагота не въ нашихъ нравахъ и невозможно представить въ театрѣ грацій и амуровъ въ ихъ естественномъ видѣ, разъ мы недостаточно еще любимъ чистую форму и красоту, чтобы допускать ихъ безъ всякихъ покрововъ, то не лучше ли выбирать сюжеты, которые не требуютъ такой одежды. Женщины, грудь и спина которыхъ замѣнены розовымъ корсетомъ, оскорбляютъ и вкусъ и правдоподобіе и стыдливость“. Эти строки были написаны въ 1830 году, а мы и въ 1912 не дошли до убѣжденія, что если раздѣваться, такъ ужъ раздѣваться, а если нельзя почему-либо раздѣться, то нужно быть одѣтымъ, а не симулировать наготу, оскорбляя этимъ художественный вкусъ.

М О Д А.

„Прекрасныхъ алеутокъ,—писалъ Реклю,—нечего учить, что полунагота гораздо выразительнѣе подчеркиваетъ то, что притворно скрываютъ“.

Эта истина извѣстна и дикарямъ.

Эта истина создала моду.

Примитивный человѣкъ совсѣмъ не былъ знакомъ съ чувствомъ стыда, вызываемомъ отсутствіемъ одежды, и первоначальная одежда не имѣла другой цѣли кромѣ украшенія человѣка, а эти украшенія преслѣдовали задачу выдѣлять расовыя особенности, которыми человѣкъ гордился. Мы знаемъ, что этими расовыми особенностями у европейки являются длинныя ноги, узкая талія, широкой тазъ и высоко поднятая грудь; эти-то части и подчеркивались украшеніями, а такъ какъ расовыя особенности

женщины являются въ то же время и признаками пола, то, будучи демонстративно подчеркнутыми, онѣ не могли не вызывать эротическаго вліянія женскаго тѣла на мужчину. Мы знаемъ, что для подчеркиванья длины ноги и округлости таза придумали юбку; позднѣе, съ появленіемъ рубашки, чтобы вызвать бедра и поднять грудь, изобрѣли перевязь подъ бюстомъ, изъ которой современемъ образовалась уродливая машина, называемая корсетомъ; наконецъ, изобрѣтатели моды поставили женщину на каблукъ, измѣняющій все положеніе тѣла, опять же ради подчеркиванья расовыхъ особенностей. Мода никогда не имѣла цѣлью создать прекрасное, а всегда искала способовъ вызвать чувственное и чувственность. Подчеркивается это положеніе еще тѣмъ, что законодательницами моды въ большинствѣ случаевъ были куртизанки и кокетки. Одежда—это маска, интригующая прикрытіе, заставляющая усиленно работать воображеніе и дорисовывать то, на что она намекаетъ.

Болѣе утонченные въ эротическомъ смыслѣ, люди изобрѣли всякіе вырѣзы и прорѣзы въ костюмахъ, дразнящіе, не удовлетворяющіе, а увеличивающіе любопытство. Особо чувственное воздѣйствіе всякихъ декольте и *retroussé* можетъ считаться доказаннымъ исторически. Въ тѣ времена, когда декольте носили не только на балахъ, но и на улицахъ, незамужнимъ женщинамъ нравственный кодексъ позволялъ болѣе глубокіе вырѣзы, чѣмъ замужнимъ; въ „Анатоміи двушекъ“ XVII вѣка задается вопросъ: „Почему двѣицы открываютъ грудь болѣе, чѣмъ женщины?“ И тутъ же мы читаемъ отвѣтъ: „Потому что, какъ оказывается, это—лучшая приманка для мужчинъ, и чѣмъ болѣе показывать, тѣмъ лучше“.

Не типиченъ ли для характеристики костюма, какъ возбуждающаго средства, тотъ фактъ, что у нѣкоторыхъ дикихъ племенъ только проститутки носятъ одежду. Платье неизбѣжно должно было съ своей стороны установить взглядъ на нагое тѣло, какъ на орудіе соблазна и способствовать извращенію естественнаго чувства одного пола къ другому.

М О Р А Л Ъ.

„Не парадоксъ утверждать, — говорилъ монмартрскій живописецъ Willette, — что привычка видѣть полную наготу окажетъ скорѣе моральное дѣйствіе, потому что скрытность, излишняя стыдливость и создаетъ сатировку, маньяковъ похоти. Взгляните хотя бы на челоуѣка, ухаживающаго за женщиной. Если онъ замѣтитъ между перчаткой или рукавомъ часть тѣла на подобіе браслета, то сейчасъ же ее цѣлуетъ, чего никогда бы не сталъ дѣлать, если бы былъ приученъ къ полной наготѣ. И будь она раз-

рѣшена, гуляющіе въ Тюльери или въ Елисейскихъ поляхъ не стали бы пошло волноваться при видѣ худыхъ обнаженныхъ икръ“.

Не даромъ Ропсъ изображалъ похоть въ видѣ голыхъ женщинъ, одѣтыхъ только въ черные чулки и башмаки. Эти чулки и башмаки—приправа, которая необходима тѣлу, какъ орудію сладострастія. Для вызова чувственности мало одного тѣла, нужны приправы, всякія ухищренія и приемы, подчеркивающіе наготу и превращающіе ее въ оголенность. Вотъ почему искушенные плясуньи нѣкоторыхъ народовъ, привыкшихъ къ наготѣ, желая вызвать въ зрителяхъ чувственныя желанія, постепенно открываютъ передъ ними свое тѣло, сбрасывая одежды или шали одна за другою, а не являются сразу раздѣтыми, ибо тѣло само по себѣ въ естественномъ состояніи не является возбуждателемъ похоти.

Людемъ, привыкшимъ къ наготѣ тѣла, какъ къ наготѣ лица или руки, чужда извращенность полового чувства, а люди извращенные видятъ въ тѣлѣ всегда то, что должно быть прикрытымъ, потому что тѣло является для нихъ какъ бы символомъ ихъ развратныхъ желаній и помысловъ, которыхъ они, вслѣдствіе нравственной основы человѣческаго существа, неизбежно должны стыдиться, благодаря чему стыдятся они и нагого тѣла.

Мнѣ всегда странно слушать, когда актрисы, не стыдящіяся появляться въ обществѣ съ оголенной до пояса спиной, въ узкихъ модныхъ юбкахъ, очерчивающихъ тазъ и ноги и двусмысленно подчеркивающихъ то, что является признаками пола, въ костюмахъ дѣйствительно мало стыдливыхъ, чтобы не сказать больше, говорить о томъ, что стыдно и безнравственно показывать при преобразующемъ свѣтѣ лампы свои ноги безъ трико, я уже не говорю о полной наготѣ, въ то время какъ ноги въ трико, да еще пластически невоспитанные или очень мало воспитанные. гораздо „безнравственнѣе“, а съ точки зрѣнія психологической пластики просто противоположная нелѣпность, допустимая только въ тѣхъ сценическихъ представленіяхъ, въ основѣ которыхъ лежитъ примитивность, нежизненность чувствъ, кукольность, какъ въ какой-нибудь „Жизели“ или мольеровомъ дивертисментѣ.

Что бы сказали актеры, если бы ихъ заставили играть роль на переживаніяхъ, натянувъ имъ на голову чулокъ тѣлеснаго цвѣта, вязаную маску? А вѣдь трико, для понимающаго языкъ тѣла и чувствующаго ритмъ движеній, та же вязаная маска.

Федоръ Коммисаржевскій.

ВАС. САХНОВСКИЙ. «АССАМБЛЕЯ» И «ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТЪ».

Въ этомъ есть нѣчто большее, чѣмъ простое совпаденіе, въ томъ, что *vis à vis*, въ Маломъ театрѣ и театрѣ Незлобина, ставятся пьесы, одинаково посѣщаемыя, одинаково имѣющія шумное одобреніе у зрителей, а внутренне абсолютно чуждыя одна другой. Эти двѣ пьесы до того противоположны, что въ своей противоположности онѣ даже имѣютъ нѣчто общее, во всякомъ случаѣ въ своей судьбѣ.

Въ нѣкоторомъ смыслѣ, нѣчто символическое заключается въ томъ, что очень нравится и то, что показано съ лицевой стороны и то, что показано наизнанку. Потому что ни съ чѣмъ другимъ, какъ съ показаннымъ наизнанку, не сравнить представленія въ Маломъ театрѣ „Ассамблеи“,—этой исторической пьесы.

Въ сценическомъ воплощеніи пьесы Гоцци, какъ и пьесы Гнѣдича, необычайная пестрота и яркость красокъ. И въ той и другой пьесѣ изображено то, чего никогда не было и не могло быть. Только Гоцци этого хотѣлъ, а Гнѣдичъ этого не хотѣлъ. И въ „Ассамблеѣ“ и въ „Турандотъ“ актеры отражали въ своей актерской внѣшности живую жизнь воображаемыхъ людей и было весело, наивно и безхитростно. Только актеры Малаго театра этого не хотѣли и играли какъ-будто въ серьезъ, а актеры, представлявшіе „Принцессу Турандотъ“, такъ должны были играть потому, что таковъ былъ режиссерскій рисунокъ постановки.

Но, пожалуй, еще не больше ли символическаго заключается въ томъ, какъ отнеслись въ двухъ *vis à vis* расположенныхъ театрахъ къ представленію.

Не прекрасной стариной, какъ, можетъ быть, этого хотѣлъ авторъ „Ассамблеи“, вѣяло со сцены Малаго театра, а заученымъ трафаретомъ, укоренившимися дурными привычками. Но зрительному залу все очень

правилось. Тѣ же шумныя одобренія, та же веселость на „Ассамблеѣ“, какъ и на представленіи „Принцессы Турандотъ“, гдѣ художественный замыселъ режиссера изъ пьесы, напоенной юной романтикой, изъ пьесы, окутанной пестрой и вульгарной сатирой итальянской улицы, заставилъ выглянуть изящную манерность, лукавые смѣющіеся глаза.

Положительно, если бы на эти яркія и сочныя краски декорацій, на пестрые, чарующіе гармоніей контрастовъ костюмы, брызнули лучи настоящего яркаго свѣта или полился бы тихій, голубой свѣтъ ночи, то сцена превратилась бы съ этими восточными блѣдно-лиловыми, алыми, ткаными кусками матерій, съ голубоватыми, желтыми, въ черныхъ рамахъ, фонарями, съ легкими причудливыми, навѣянными мотивами востока, ширмами и завѣсами въ романтической сонѣ. И музыка, и то лѣтняя, то страстная пляска, и плавные жесты, и дробность моментовъ дѣйствія, перемежаемаго вѣдшимъ пустякомъ, за которымъ выросло нѣчто значительное,—это уже есть несомнѣнное творчество театра. *Э. Э. Коммисаржевскій* увидѣлъ сквозь фантастическую игру красокъ Сапунова эту фантастическую жизнь-игру и повѣрилъ въ нее. И потому китайскія церемоніи, и оттого фиглярство и паеосъ были обязательны въ этой пестрой толпѣ комедіантовъ, не чужды имъ, не придуманы имъ. Безъ этого комедіанства въ толпѣ комедіантовъ всѣ были бѣ фальшивы, не нужны и все бы сказанное ими по иному звучало бы не насмѣшкой, ироніей и гдѣ то въ глубинѣ стыдливой правдой, а плоскимъ балаганнымъ фарсомъ, ибо фольга этого сознательнаго комедіанства стерлась бы изъ спектакля и остался бы остовъ грубо сочиненной старой комедіи.

Поэтому было прекрасно, что въ пьесу ввелъ режиссеръ пантомиму о коварной Лавиніи. Точно нужно было совсѣмъ уже повѣрить въ правду происходящаго съ принцессой Турандотъ, если представили ей, Турандотъ, эту сцену, а не намъ. И хочется сказать, что въ томъ, какъ было показано, совершенно инымъ стилемъ игры этой интермедіи иное сценическое значеніе ея образовъ, было еще опредѣленнѣе выдѣлено два плана лицъ. Первый планъ: сама принцесса, Калафъ и Адельма, и второй—всѣ остальные.

Если бы образъ Турандотъ былъ сдѣланъ такъ, что въ исполненіи артистки разгорался бы образъ чего-то вѣчно женственнаго: каприза и власти, царственности и страстности, изящества и мечты, жажды подчинить себя обожествленной силѣ и ужасъ потерять свою власть! Но этой мечты романтиковъ, этого неуловимаго портрета женственности не создала артистка. И той Турандотъ, ради которой и вымыселъ, и краски, и роскошество воображенной жизни, не было, не было совсѣмъ.

Въ сценѣ свиданія Адельмы съ Калафомъ, когда Адельмѣ мнится овладѣть Калафомъ нѣгой, лаской и страстностью, горѣлъ этотъ романтическій блескъ трагикомедіи. Но горѣлъ онъ въ Адельмѣ, а Калафъ былъ театраленъ, дѣланно искрененъ и героемъ роскошествующей въ побѣдахъ Турандотъ во всякомъ случаѣ не былъ. Эта фигура какъ-то осталась безъ всякаго сценическаго мѣста и въ первомъ планѣ, и во второмъ.

Зато второй планъ: удивительный китайскій богдыханъ, и Труффальдино, и Бригелла, и Торталія, и Панталеона—эти обманные китайцы, эти совершеннѣйшія карикатуры и ихъ игривость, и ихъ знаніе чего-то про себя, ихъ точно скрытый между игрой и словъ, изрѣдка прорывающійся, хохотъ надъ зрителями и надъ комедіей, въ которой увы! они сами такіе непремѣнные участники,—создавали стиль всему театральному зрѣлищу.

Въ этомъ спектаклѣ столько преломленныхъ лучей прошлаго и фантастическаго, столько отраженности современнаго вкуса и мысли. Въ этомъ представленіи былъ театръ, какимъ ему быть должно.

Особенностью въ постановкѣ „Ассамблеи“ мнѣ представляется слѣдующее: повидимому режиссеръ и художникъ воплощали эпоху.

Сначала о режиссерѣ. Духъ эпохи былъ переданъ совершенно по школьному, точно такъ, какъ сочиняются картинки по русской исторіи для классныхъ объясненій. А штрихъ психологическаго историзма заключался, кажется, лишь въ судорогахъ Петра въ моменты параксизмовъ гнѣва. Остальное было такъ же все петровскаго времени, какъ и всякаго иного.

Все было разыграно „дружно и весело“, какъ водевиль съ пѣніемъ въ доброе старое время. Точно не существовало и Островскаго въ этомъ театрѣ, точно и Гоголь не плакался на отношеніе къ роли актеровъ, точно ничего не написали о русскомъ актерѣ этого „дома Щепкина“ Бѣлинскій и Герценъ, точно не эта сцена, не эти актеры были учителя новаго русскаго театра. Всякій игралъ самъ-по-себѣ и точно рѣшили, что чѣмъ смѣшнѣе, тѣмъ вѣрнѣе исторіи, потому что эта исторія не давала имъ покоя. Такъ, напримѣръ, исполнитель роли Кащенко, учителя, выкрикивалъ въ зрительный залъ тѣ слова Петровскаго лексикона, которыя ему казались смѣшнѣй. Петръ Великій какъ-то даже выкликалъ свои сентенціи. И только прибавленный, и безъ того значительный, ростъ артиста (это былъ Рыбаковъ) невольнo ассоціировался съ образомъ Петра Великаго, но чуть ли ужъ даже и не превышала историческую мѣру высоты Петра I.

Я ничего не скажу о томъ, можно ли, должно ли исторію водворять на сцену, выходитъ ли это и почему ея никогда не бываетъ, а бываетъ фальшивая гримаса. Я только укажу старавшимся водворять исторію на

сценѣ въ „Ассамблеѣ“, какъ легко психологически разрѣшилось все въ сценическомъ воплощеніи то, что такъ и не случилось при Петрѣ, да еще долго спустя и послѣ него. Какой быстрый, говоря петровскимъ языкомъ, „метаморфозъ“: въ средѣ московскаго оппозиціоннаго боярства вчера страстное озлобленіе противъ всяческой новизны, а завтра на ассамблеѣ въ иѣмедкомъ платьѣ, съ изящными манерами, въ бѣлыхъ перчаткахъ *grande dame* та же вдова Пехтерева. Какое легкое отношеніе съ государемъ и какое умное кокетство въ московкѣ, Натальѣ Борисовнѣ, а вѣдь играетъ ея... Лешковская! Неподражаемъ, изумителенъ, ярокъ одинъ образъ, созданный О. О. Садовской. Какое то вѣщее провидѣніе въ типъ, который лишь намѣченъ авторомъ, какая-то самобытность и рѣзкая характеристика точно принесеннаго отъ того времени лица человѣческаго.

Небольшое замѣчаніе о художникѣ. Вѣдь это обидно, сдѣлать прекрасный поставецъ петровскаго времени, отличный другой шкапъ, зеркало, столы, изразцы, характеръ паркета, а студя сдѣлать не въ стилѣ прочихъ вещей. Вѣдь петровскіе стулья сохранились и въ музеяхъ, и во дворцахъ въ значительномъ количествѣ. Красивое и сценичное пятно представлялъ послѣдній актъ — самая ассамблея. Живая толпа, связанность внутреннимъ дѣйствіемъ отдѣльныхъ группъ, — увлекаетъ зрителя. Да и самый блескъ и сочетаніе зеленой каймы стѣны — передней отъ зрителя половины сцены — и желто-оранжевыхъ тоновъ задней ея половины создаетъ красивый фонъ для костюмовъ.

Но то, что сценично изображено, и то, что легко смотрится, все же не отвѣчаетъ намѣреніямъ режиссера передать исторію на сценѣ.

И какъ обидно, что на такомъ воплощеніи остановился этотъ театръ, что это нужно зрителямъ, что этакое смотрятъ, что этимъ вкусомъ потворствуютъ.

Вас. Сахновскій.

Н. СКВОРЦОВЪ. ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ. РАСПРАВА СЪ ПЬЕСАМИ И МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНІЯМИ.

Историческіе журналы время отъ времени отводятъ мѣсто прошлому русскаго театра. Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ „Историческаго Вѣстника“, въ своихъ воспоминаніяхъ, Г. А. Пальмъ приводитъ чрезвычайно характерный примѣръ съ одной старины геркулесовыхъ столбовъ, до которыхъ доходила административная цензура, съ другой—полной невозможности бороться театру даже съ тѣми проявленіями произвола, которыя, въ сущности, являлись форменнымъ издѣвательствомъ и надъ драматургами, и надъ антрепренерами, и надъ артистами.

Въ Полтавѣ антрепренеръ Дюковъ ставилъ оперетку „Птички пѣвчія“. Первое представленіе посѣтилъ прокуроръ Непорожневъ. Провинціальный прокуроръ ушелъ изъ театра возмущеннымъ: „полное осмѣяніе губернской власти“.

Доброволецъ-цензоръ въ мундирѣ судебного вѣдомства отправился съ доносомъ къ губернатору и... „пошла писать губернія“.

Губернаторъ вызвалъ полицеймейстера. Полицеймейстеръ вызвалъ антрепренера.

— У васъ тамъ осмѣиваютъ губернатора!!... Кто это смѣетъ?

Дюковъ клялся и божился, что ни онъ, ни труппа тутъ не виноваты: „Птички пѣвчія“ идутъ по одобренному театральной цензурой экземпляру.

Полтавскій полицеймейстеръ, получившій отъ губернатора послѣ доноса добровольца-цензора головомоюку, потребовалъ, чтобы антрепренеръ немедленно же представилъ ему цензурованный экземпляръ оперетки.

Дюковъ сѣзидилъ въ театръ и привезъ его. Полицеймейстеръ отправился къ губернатору, но, возвратившись отъ него, снова вызвалъ антрепренера.

— Объявляю вамъ распоряженіе его превосходительства, господина губернатора, впредь, каждый разъ, когда актеръ говоритъ слово „губернаторъ“, вмѣнить ему въ обязанность неукоснительно добавлять: „губернаторъ города Лима, въ Перу“.

И полицеймейстеръ глубокомысленно пояснилъ:

— Это для того, чтобы публика не подумала, что рѣчь идетъ о мѣстномъ начальникѣ губерніи.

Антрепренеру и актерамъ пришлось подчиниться, и оперетка шла съ вставными словами.

На одномъ изъ представленій произошелъ инцидентъ: актеръ, исполнявшій роль Пантелмы забылъ сдѣлать добавленіе и сказалъ такъ, какъ значилось въ пьесѣ—„губернаторъ“.

Тотчасъ же раздался зычный голосъ:

— Не губернаторъ, а губернаторъ города Лима въ Перу. Не забывай, а то посидишь за рѣшеткой!

Публика читаетъ эти воспоминанія и смѣется, а современная дѣйствительность поясняетъ:

— Надъ чѣмъ смѣетесь? Надъ собой смѣетесь!..

И сотнями фактовъ, многочисленными примѣрами изъ цѣлаго ряда современныхъ городовъ подтверждаетъ это.

Губернаторъ (какъ знать,—быть можетъ при непосредственномъ содѣйствіи губернаторши, дамы во всѣхъ отношеніяхъ пріятной) нашелъ пьесу Андреева „Анфиса“ неприличной. И разрѣшенная, прошедшая чрезъ игольное ухо театральной цензуры, пьеса не допускается къ постановкѣ.

Архіерею-монаху, врядъ ли много смыслящему въ художественной литературѣ, показался подозрительнымъ „Анатема“, того же автора. Синодъ въ двадцать-четыре часа справился съ пьесой, которая послѣ этого была снята услужливымъ вѣдомствомъ во всѣхъ городахъ и обѣихъ столицахъ конституціонной Россіи.

Не пощадили даже Пушкина и его сказокъ: почти до ста лѣтъ дожилъ его „Золотой Пѣтушокъ“, но какъ только попробовалъ онъ проникнуть на сцену, его немедленно же ошципали. Ибо, что было цензурно въ Николаевскую эпоху, то еще вопросъ—можетъ ли получить права гражданственности въ вѣкъ „свободы слова, совѣсти и союзовъ“.

Молдаванину Пуришкевичу не понравилась „Саломея“, онъ созвалъ свою клику и „Саломея“ была снята... быстро и просто.

Мелодраму „За монастырской стѣной“ („Сестра Тереза“), которую безпрепятственно смотрѣли еще наши бабушки, призналъ опасной вдумчивый полицеймейстеръ города Екатеринослава и навелъ на пьесу собственноручную цензуру, вычеркнувъ сцену католическаго постриженія и исполненіе органомъ католическаго же „Ave Maria“.

И вдумчиваго полицеймейстера ни въ тайномъ пристрастіи къ католичеству и іезуитской ереси не заподозрили, ни въ отношеніи умственной нормальности достойнымъ особаго изслѣдованія не признали, а распорядились впредь въ Екатеринославѣ пьесу ставить искалѣченной для назиданія всѣмъ бывшимъ и нынѣ здравствующимъ театральнымъ цензорамъ.

Также свободно расправляются и съ музыкальными произведеніями.

Лишенный музыкальнаго образованія, херсонскій губернаторъ Гревоницъ нашель, что скрипки въ героической симфоніи Бетховена... явно восхваляютъ Наполеона I, что можетъ внести смуту въ умы вѣрннанаго ему, дозорливому музыканту Гревеницу, населенія.

И херсонскаго губернатора не освидѣтельствовали, но героическую симфонію Бетховена, не задумываясь, вычеркнули изъ программы симфоническаго концерта.

Въ Петербургѣ пришлось въ угоду духовному начальству снять цѣлую оперу „Сестра Беатриса“.

Наконецъ, синодъ рѣшилъ заняться постановками оперъ и синодскій оберъ прокуроръ В. А. Саблеръ началъ съ режиссерства въ оперѣ Римскаго-Корсакова. Столичная пресса отмѣтила это явленіе:

„Слушавшіе „Сказаніе о градѣ Китежѣ“ Римскаго-Корсакова въ Маринскомъ театрѣ были немало изумлены измѣненіемъ въ послѣдней картиѣ. Прежде картина эта, изображавшая Китежъ подь водой, давала удивительное впечатлѣніе чего-то неземнаго: залитая бѣлымъ свѣтомъ сцена, бѣлоснѣжныя одежды участвующихъ, стоящихъ полукругомъ,—все это вызывало благоговѣнное чувство. Вчера картина была измѣнена, и впечатлѣніе наполовину пропадало. Участвовавшіе стояли не полукругомъ, а какимъ-то карре, а среди бѣлоснѣжныхъ одеждъ видѣлись коричневая, зеленая и другія. Святость картины исчезла. Въ публикѣ говорили, что картина эта давно безпокоила синодъ, находившій, что ее слѣдуетъ измѣнить. Насколько это вѣрно, трудно судить, но вчерашній спектакль заставилъ этому вѣрить. На спектаклѣ присутствовалъ В. К. Саблеръ, внимательно слѣдившій по партитурѣ за ходомъ оперы“.

Можно ли, действительно, смѣяться тому случаю губернаторской цензуры „Птичекъ пѣвчихъ“, о которой вспоминаетъ г. Пальмъ, когда и теперь нѣтъ ничего легче, какъ административно искалѣчить и драму, и оперу, и даже музыкальную симфонію?

Театръ въ дни „конституціонныхъ гарантій“, а вмѣстѣ съ нимъ и все драматическое творчество объявленъ виѣ закона.

Съ ними—„можно не церемониться“.

Стоитъ произведеніе скульптуры. Не понравился носъ,—р-р-разъ!.. и статуя рукой вандала обезображена.

Виситъ картина. Р-р-разъ!.. и часть ея обезображена дикаремъ, подмазавшимъ усы дѣвицѣ.

И, какъ показываютъ приведенные выше примѣры, проявленіе вандализма по отношенію къ сценическому творчеству стало „бытовымъ явленіемъ“ современной Россіи.

Если прибавить къ этому все, что дѣлаетъ съ пьесами непосредственно театральная цензура, то совершенно серьезно приходится признать вполне настоящимъ, вполне насущнымъ учрежденіе защиты драматическихъ и музыкальных произведеній, подобно тому, какъ имѣются организациі для защиты памятниковъ старины.

Памятникамъ старины въ нынѣшнее время куда меньше угрожаетъ вандализмъ современныхъ условій.

Это должны помнить и Академія Наукъ, и всѣ другія организациі литературныя и музыкальныя.

Н. А. Скворцовъ.

А. ДОХМАНЪ. ЭДУАРДЪ СТУККЕНЪ.

Имя это мало извѣстно въ Россіи, между тѣмъ какъ въ Германіи оно пріобрѣтаетъ все большую популярность.

Въ прошломъ театральномъ сезонѣ въ Берлинѣ остановила на себѣ всеобщее вниманіе постановка пьесы „Гавань“, тогда мало извѣстнаго еще поэта. Въ нынѣшнемъ году, интимная сцена „Deutsches Theater“, Макса Рейнгардта, „Kammerspiele“—представила публикѣ два другихъ драматическихъ произведенія Эдуарда Стуккена,—драмы „Ланваль“ и „Ланцелотъ“.

Особенный успѣхъ имѣли „Гавань“ и „Ланваль“, наиболѣе прекрасныя по содержанію и формѣ. Онѣ продолжаютъ и теперь оставаться въ репертуарѣ указанного театра.

Такимъ образомъ, немолодой уже поэтъ (Стуккенъ род. въ 1865 г.) могъ порадоваться осуществленію мечты каждаго драматурга видѣть свои пьесы въ сценической рамкѣ театра.

Драмы Стуккена были приняты болѣе, чѣмъ благосклонно. Въ наше время сдержанныхъ восторговъ—можно смѣло говорить о большомъ ихъ успѣхѣ.

Возникаетъ лишь сомнѣніе, были ли онѣ всѣми поняты. Думаю, что нѣтъ и это, по-моему, говоритъ еще болѣе въ пользу драматическаго таланта автора.

Разобраться въ идейной сторонѣ сюжета, его логикѣ, освѣтить рационально столкновенія и борьбу потустороннихъ силъ, является задачей критики.

Публика принимаетъ или отвергаетъ, и чувство, а не разсужденія pro и contra, говоритъ въ пользу или во вредъ „сценичности“ той или другой пьесы.

Совершенно напрасно некоторые немецкие критики усматривают в Стюккенѣ только блестящаго стилиста, бросая ему упрекъ въ склонности къ эпическимъ пространностямъ, отличающимъ, по ихъ мнѣнію, его драматическія произведенія.

Въ нихъ пульсируетъ теплая кровь живыхъ существъ медленно, чѣмъ обыкновенно, но эта замедленность объясняется глубиной ихъ содержанія.

Мѣрило драматичности, прилагаемое, по стародавнему обычаю, къ каждому поэтическому произведенію, предназначенному для сцены,—пресловутое требованіе дѣйствія—можетъ оказаться гибельнымъ для многихъ шедевровъ современной драматической литературы.

Полагаемъ, что пора очнуться отъ увлеченія „внѣшнимъ“ движеніемъ, что, собственно говоря, и понималось подъ словомъ „дѣйствіе“, и согласиться съ тѣмъ, что оно съ большимъ успѣхомъ можетъ быть замѣнено „внутреннимъ“, психологическимъ движеніемъ.

Именно теперь, когда развитіе драматическаго искусства устремлено въ глубину микрокосмоса, называемаго человѣческой душой, когда во всѣхъ отрасляхъ поэзіи раздается кличъ: психологіи и психологіи... въ старыя очки литературной критики необходимо вставить новыя стекла, чтобы увидѣть и оцѣнить новое.

Это будетъ возможнымъ только тогда, когда она откажется отъ „удовольствія не получать никакого удовольствія“, какъ остроумно замѣчаетъ Вольтеръ („Кандидъ или оптимизмъ“) по поводу критиковъ *par excellence*.

Итакъ, я берусь утверждать, что въ драмахъ Стюккена есть дѣйствіе, говоря, какъ указано выше, не о происшествіяхъ, не о неистовыхъ тѣлодвиженіяхъ дѣйствующихъ лицъ, а о непрерывномъ и напряженномъ теченіи опредѣленной мотивами воли, столкновеніи противоположныхъ чувствъ между собой, ихъ борьбѣ и побѣдѣ одного чувства надъ другимъ, нарастаніи и разрѣшеніи конфликтовъ въ психологіи дѣйствующихъ лицъ.

Кажется мнѣ, что никто еще не отмѣтилъ того особеннаго свойства драматической поэзіи, что изображаемая ею личности теряютъ свою ограниченность отъ окружающаго въ той степени, въ какой это наблюдается въ лирической или эпической поэзіи.

Техника драмы, требуя широкихъ мазковъ, подобно живописи *al fresco*, отнимаетъ возможность накладывать мелкими штрихами детали, необходимыя для обрисовки индивидуальнаго характера и, хотя сцена и представляетъ намъ съ внѣшней стороны наружность, жесты и движенія людей,—психологія этихъ самыхъ людей только типична.

Они живутъ сконцентрированной духовной жизнью, въ какой-то идейно-напряженной сферѣ, они болѣе метафизичны, чѣмъ реальныя, живыя существа и тѣмъ самымъ менѣе обособлены.

По этой причинѣ натурализмъ потерпѣлъ поражение, главнымъ образомъ, на подмосткахъ, а не въ литературѣ.

Въ свое время Гюйо привѣтствовалъ проникновеніе философскихъ идей въ поэзію (см. „Искусство, какъ социальное явленіе“), причемъ ограничивается разборомъ французской лирики. Новѣйшая французская драма, дѣйствительно, не даетъ подходящихъ примѣровъ.

Въ Германіи, и не въ чистой, а въ музыкальной драмѣ Вагнера, мы находимъ рѣчованную символику и философскую глубину, наблюдаемыя также и въ драмахъ Стуккена.

Послѣдняго можно считать продолжателемъ Клейста, указавшаго въ своемъ драматическомъ фрагментѣ „Гвискардъ“ пути къ новой драмѣ, музыкальной по своему ритму.

Приступая къ разсмотрѣнію поэтическихъ произведеній Эдуарда Стуккена, мы должны указать и на ученный трудъ, предшествовавшій имъ, и указывающій на интересъ поэта къ религіознымъ проявленіямъ психики, въ данномъ случаѣ коллективной.

„Астральные миры евреевъ, вавилонянъ и египтянъ“—(религіозно-историческое изслѣдованіе)—таково названіе труда, опубликованнаго имъ еще до 1896 года, когда появляются его первые опыты поэтического творчества—„Баллады“—(неоднократно изданныя, послѣднее еще въ 1910 году) и поэма „Ирза“ (1896—1900). Въ 1901 году на ряду съ лирическимъ произведеніемъ—„Гона-Моа“,—(исландская сага въ стихахъ)—появляется и первая драма Стуккена „Гавань“, (посл. изд. 1905 г.). За ней слѣдуетъ „Ланваль“ (посл. изд. 1905 г.). Въ 1908 году выходитъ въ свѣтъ историческая комедія „Общество Аббата Шатонейфъ“.

Вышедшая въ 1908 году бытовая драма „Мирра“, единственный опытъ въ этомъ родѣ, не можетъ быть названа удачной. Зато поставленная неоднократно драма „Ландслотъ“ (перв. изд. въ 1909 году), послѣднее изъ драматическихъ произведеній Стуккена, можетъ быть отнесено къ числу его лучшихъ драматическихъ твореній.

Въ настоящее время Стуккенъ, проживающій въ Берлинѣ, работаетъ надъ двумя новыми драматическими вещами, которымъ предстоитъ появиться въ печати осенью текущаго года: надъ драмой въ прозѣ „Чудо-Дѣва изъ Вильдисбуха“ и драмой „Рожденіе Мерлина“ изъ цикла сказаній о Гравалѣ. Со временъ драматическаго мѣта „Мерлинъ“, написаннаго въ

1832 году романтиком Иммерманомъ, названнымъ Гебелемъ вторымъ Фаустомъ въ нѣмецкой литературѣ, не было попытки обработать сюжетъ, привлечшій когда-то вниманіе Шекспира. У Иммермана герой старо-кельтическаго сказанія волшебникъ Мерлинъ напрасно дерзаетъ примирить два вѣчно противоположныхъ, врожденныхъ человѣку, начала—духовнаго и чувственнаго, Христа и Антихриста.

Въ скоромъ времени мы сможемъ познакомиться съ художественнымъ разрѣшеніемъ этой проблемы у Эдуарда Стюккена.

Но обратимся къ тѣмъ произведеніямъ Стюккена, которыя мы отмѣтили, какъ наилучшія. Рѣчь идетъ о драматическихъ сказаніяхъ о королѣ Артурѣ, названныхъ авторомъ драматическимъ цикломъ о Граалѣ. Въ него входятъ три драмы: Гаванъ, Ланваль и Ланцелотъ,—имена героевъ „круглаго стола“ короля Артура.

Краткое содержаніе „Гавана“ таково.—

Въ замокъ короля Артура Камелотъ, прѣзжаетъ „Зеленый рыцарь“.

Насмѣшливо и зло онъ бросаетъ вызовъ рыцарямъ „круглаго стола“. Поединокъ, предлагаемый имъ, необычаенъ. Кто дерзнетъ отрубить ему голову съ тѣмъ, чтобы черезъ годъ подвергнуться той же участи?

Всѣ поражены. Молчатъ. Наконецъ, чтобы поддержать славу „круглаго стола“, вызовъ принимаетъ король Артуръ, но его останавливаетъ рыцарь Гаванъ. Возбѣшенный издѣвательствомъ, онъ мечомъ отсѣкаетъ голову Зеленому рыцарю, соглашаясь на всѣ условія.

Но, каковъ былъ его ужасъ, когда, схвативъ отрубленную голову, Зеленый рыцарь произноситъ: „найди меня, чтобы я былъ отомщенъ, какъ моя здѣсь кровь лилася, такъ твоя должна пролиться. Черезъ годъ я жду тебя.“

Во второмъ актѣ мы застаемъ Гавана въ замкѣ рыцаря Ходезера, гдѣ онъ нашелъ пріютъ во время поисковъ Зеленаго рыцаря. Ходезерь охотится, и Гаванъ предоставленъ обществу Маріи, жены Ходезера. Гаванъ жалуется Маріи на Мадонну: „у нея нѣтъ сердца, она зла; хладно ея великолѣпіе; я просилъ ее объ искупленіи; она меня высмѣяла“. Поднявъ руку на Зеленаго рыцаря, Гаванъ связалъ себя клятвой предстать передъ Зеленымъ рыцаремъ къ опредѣленному сроку. Онъ измученъ бесплодными исканіями. Марія отвѣчаетъ на его жалобы.—

„Путь какой угоденъ Дѣвѣ, какъ вы можете понять! Вы хулите Богоматерь, похвала ей подлежитъ“. И Марія указываетъ ему, гдѣ находится Зеленый рыцарь.

Дѣйствіе третьяго акта происходитъ тамъ же.

Марія искушаетъ Гавана своей любовью, путемъ долгихъ просьбъ удается ей убѣдить его взять въ даръ поясъ, который, по ея словамъ, „сдѣлаетъ его неуязвимымъ“, но онъ остается непреклоннымъ и лишь требуетъ, чтобы онъ ничего не сказалъ объ этомъ ея мужу.

Въ четвертомъ актѣ мы видимъ возвращающагося съ охоты Ходезера. Въ награду за убитую дичь, онъ требуетъ то, что получилъ Гаванъ. Гаванъ же скрываетъ отъ него полученный подарокъ.

И это тяготитъ его. Онъ восклицаетъ: „жажда жизни поборола меня!.. Отъ страха смерти хотѣлъ я спастись ухищреніями!“

Но Гаванъ не хочетъ все же отказаться отъ поединка съ Зеленымъ Рыцаремъ, чтобы Марія не стала ему опасной и онъ не началъ бы грѣшить.

Пятый актъ. Часовня, выстроенная межъ лѣсныхъ скалъ съ иконой Мадонны. Посреди часовни—гробъ. Гаванъ кладетъ поясъ Маріи передъ иконой, обращаясь къ Мадоннѣ со словами: „не жажду больше ничего тѣлеснаго, ничего земнаго“. Изъ гроба встаетъ Зеленый рыцарь и послѣ небольшого діалога заноситъ топоръ надъ головой Гавана. Вдругъ образъ Мадонны воплощается и выходитъ изъ ниши. Мадонна спасаетъ Гавана. „Его грѣхъ тяжель, — говоритъ она, — но я радуюсь его горю! Ибо раскаяніе цѣнише непорочія.. Божественная Воля хочетъ, чтобы спасительная милость насъ утѣшала въ морѣ грѣха.. Радуйся, Гаванъ! Ты боролся со змѣей въ одѣяніи Сильфиды! Съ грѣхомъ ты сражался и побѣдилъ. И только смерть перехитрила тебя! Да будетъ прощено тебѣ твое малое прегрѣшеніе“.

Зеленый рыцарь поднимаетъ забрало, передъ нами Ходезеръ.

Такова схема произведенія.

Утверждать, что символика вополнѣ прозрачна—нельзя. Только общія линіи могутъ быть начертаны. Земная страсть и любовь, состраданіе и всепрощеніе, воплощены въ двуликомъ образѣ жены Ходезера и Мадонны.

Духовное очищеніе, героизмъ борьбы съ грѣхомъ—смертью олицетворяютъ трагедію Гавана. Не забудемъ, что Гаванъ рыцарь священнаго Грааля, той чаши, которая, по преданію, служила Христу во время предательскаго замысла Іуды (Матв. 26, 23). Она символъ Спасителя,—сила, которая однимъ своимъ присутствіемъ отдѣляетъ чистыхъ отъ нечистыхъ.

По преданію, Іосифъ Аримаѣйскій въ нее принялъ кровь Распятаго и хранилъ ее. Замѣстители его переносятъ ее на западъ, гдѣ она скрывается, пока не появляется послѣдній изъ ея стражей—Парсифаль.

Легенда впервые обработана была во Франціи, въ срединѣ XII вѣка, Робертомъ-де-Борономъ, который присоединилъ къ ней сказаніе о кудес-

никѣ Мерлинѣ, королѣ Артурѣ и бретонскомъ сказочномъ героѣ Парсифалѣ. Кретіанъ-де-Труа и другіе трубадуры—Манесье, Гербертъ-де-Монтреиль, Готье-де-Дудэпъ черпали оттуда сюжеты для своей рыцарской поэзіи.

Въ нѣмецкой поэзіи извѣстна переработка этого сказанія, послужившаго сюжетомъ и для „Парсифаля“ Вагнера Вольфремомъ фонъ Эшенбахъ: Стуккенъ черпалъ главнымъ образомъ у Кретіана-де-Труа и его нѣмецкихъ интерпретаторовъ—Гартмана фонъ Ауэ и Вольфрама фонъ Эшенбаха, объединившихъ приключенія рыцарей: Гавана, Ланваля и Ланцелота. Рыцари эти являются дѣйствующими лицами, героями въ полномъ смыслѣ этого слова.

Старинное одѣяніе служить современному автору для выраженія современныхъ идей, хотя въ своей всеобщности эти идеи могутъ быть поставлены внѣ какой-либо эпохи.

Побѣда надъ грѣхомъ является побѣдой надъ смертью, то и другое ничто иное, какъ торжествующій идеализмъ: идеализмъ Будды, Христа.

Все сказанное касается исключительно первой части цикла: драмы Гаванъ, названной авторомъ, вполне справедливо, „мистеріей“.

Вторая по порядку драма „Ланваль“ уже далека отъ религіозныхъ мотивовъ. Поэзія о поэзіи. Ужасъ столкновенія фантазіи и дѣйствительности.

Упоеніе вдохновеннымъ вымысломъ и страданія при его утратѣ; можно сказать, что, въ ней, этой драмѣ, высказано *credo* творчества, каждаго къ нему способнаго.

Передаю содержаніе въ общихъ чертахъ.

Первый актъ: горное ущелье у узкаго источника „Озера дѣвъ“ въ окрестности замка Камелотъ. Агравэнъ и сестра его Ліонора приплываютъ въ лодкѣ. Рѣчь идетъ о Ланвалѣ. Агравэнъ говоритъ, что онъ драпировать себя въ тогу душевной болѣзни; хохульничаетъ своимъ тайнымъ страданіемъ, а его вздохи и рыанья покоряютъ дѣвъ. Ліонора рассказываетъ о своей встрѣчѣ съ Ланвалемъ, о томъ, какъ онъ удержалъ её отъ убійства лебедя, рассказавъ слѣдующую поэтическую легенду.—

Женщина-королева утопила въ этомъ озерѣ своихъ четырехъ падчерицъ и дала имъ лебединое опереніе. Ихъ пѣніе убиваетъ... Кто ихъ услышитъ, перестаетъ смѣяться и тяжело ему становится на землѣ. Вскорѣ появляется Ланваль. Онъ высѣживаетъ лебедокъ и похищаетъ старшую изъ нихъ—Фингулу. „Глядишь на тебя и любить тебя одно и то же! Съ той поры, какъ я лицезрѣлъ дитя феи въ небесныхъ высотахъ, пребываніе мое на землѣ отравлено, я въ долину боли, въ морѣ слезъ. Нѣтъ ли способа освободить тебя отъ проклятій?“

Фингула. „Кровь, горячая и красная! кровь юноши! И вѣрность до гробовой доски и ярость любви“.

Ланваль готовъ спасти ее пролитіемъ своей крови. Фингула предостерегаетъ его, говоритъ ему о той тоскѣ, о душевной мукѣ, которыя онъ будетъ терпѣть на ея груди; говоритъ ему, что она мертва и никогда не воскреснетъ. Наконецъ она сдается. Она станетъ женой Ланваля и будетъ посѣщать его комнатку при трепетѣ пламени зажженныхъ свѣчей, чтобы ласкать его, только—подъ клятвой никогда не называть ея имени, не открывать тайны ея посѣщенія ни одному изъ смертныхъ, иначе Ланвалю угрожаетъ гибель.

Во второмъ актѣ передъ нами комната Ланваля въ замкѣ Капель-Саважъ. Любовная сцена между Ланвалемъ и Фингулой.

Фингула: „Никогда, никогда не видать тебѣ свободы! La belle dame Sans Merci, отъ чьихъ порывовъ умирали юноши, которыхъ она цѣловала въ губы... чтобы заманить ихъ въ Авелунъ, на золотую ея постельку,—держу тебя въ плѣну“.

Въ дверь стучать и Фингула, какъ легкое видѣніе, исчезаетъ.

Входятъ епископъ Балдуинъ, дядя Ланваля, вмѣстѣ съ братомъ послѣдняго—Бріаномъ. Они давно озабочены страннымъ видомъ и поведеніемъ Ланваля.

Епископъ: „Меня пугаетъ твой мертвенно-сѣрый цвѣтъ лица“.

Ланваль. „Какъ будто я былъ закутанъ въ саванъ,—не такъ-ли? Это отъ книгъ, отъ непрерывнаго чтенія!“

Епископъ. „Ты такъ много читаешь“?

Ланваль. „Конечно.“

Епископъ и Бріанъ видѣли однако Фингулу, ищутъ ее и не находятъ.

Они изумлены. Епископъ упрекаетъ Ланваля за его образъ жизни. Является Агравэнъ, какъ посланникъ двора Артура. Ланваля приглашаютъ на турниръ. Но Ланваля не привлекаютъ даже необычайные призы, назначенные королевой Гиневрой: діадема, бѣлый соколъ и три поцѣлуя.

Герою духа не нужно ни славы, ни счастья, ни любви. Ланваль категорически отказывается явиться на турниръ. Тогда Агравэнъ швыряетъ ему въ лицо перчатку. Вызовъ принятъ. Ланваль покоряется обстоятельствамъ.

Третій актъ: галерея въ замкѣ Камелотъ. Артуръ не хочетъ допустить поединка между Ланвалемъ и Агравэномъ. Но это невозможно. Поединокъ происходитъ за сценой. Ланваль побѣдилъ и даровалъ жизнь противнику. Агравэнъ еще больше ненавидитъ Ланваля.

Въ награду за мужество и для осуществленія мечты Ліоноры—Артуръ предлагаетъ Ланвалю обнять Ліонору, какъ будущую свою жену. Ланваль отказывается отъ руки Ліоноры.

Всѣ возмущены. Ліонора требуетъ, чтобы онъ объяснилъ свое поведеніе. Я уже связанъ брачными узами...

— Съ кѣмъ? Гдѣ она? Какъ ея имя?

— Ланваль не даетъ отвѣта.

Артуръ старается примирить всѣхъ, но требуетъ, чтобы Ланваль поклялся, что это правда. Ланваль клянется.

Артуръ. „Теперь докажи, что ты не солгалъ—позови прекрасную дѣву“.

Ланваль. „Я не могу“.

Артуръ. „Но вѣдь ты сказалъ, что можешь“.

Ланваль. „Я могу, но я этого не сдѣлаю!“

Королева. „Ты лгунъ и негодяй...“

Ланваль не въ состояніи больше оставаться вѣрнымъ слову, данному Фингулѣ. Онъ согласенъ призвать свою жену.

Ланваль. „Я зову тебя, Фингула! Подойди ко мнѣ! Прійди, какъ всегда, когда я тебя звалъ!“

Тщетны душевные стоны Ланваля, Фингула не появляется.

Ланваля предають за ложную клятву суду „Круглаго Стола“.

Четвертый актъ. Галерея круглаго стола въ замкѣ Камелотъ. Столъ покрытъ чернымъ бархатнымъ покрываломъ. Ланваль одинъ призываетъ Фингулу, наконецъ отчаивается. Входитъ Ліонора. Онъ говоритъ ей, что далъ „ложную“ клятву.

Ліонора. „Ахъ, нѣтъ! Я знаю,—что случилось. Я видѣла ее стоящей въ лунномъ сіяніи. Я догадываюсь почему она не пришла, несмотря на ваши призывы.—Вы потеряли стыдъ счастья передъ людьми. И никогда больше она не появится изъ вратъ сна—вы потеряли ее!“

Ліонора хочетъ спасти его честь и уговариваетъ дать согласіе на ихъ обрученіе. Ланваль соглашается, и Артуръ и Гиневра удовлетворены.

По ихъ приказанію черное покрывало стола снимается и замѣняется праздничнымъ убранствомъ.

Рыцари круглаго стола недовольны.

Читается приговоръ по требованію Агравэна. Онъ гласитъ: если Ланваль не покажетъ своей жены въ теченіе дня и часа, то судъ его исключаетъ изъ состава рыцарей круглаго стола; Ланваль называетъ Ліонору своей женой. Всѣ изумлены. Агравэнъ обвиняетъ его въ намѣреніи стать двоеженцемъ.

Ланваль. У меня только одна жена Ліонора, та—другая, жила лишь въ мечтахъ моихъ, потому что будь она даже духомъ—она услышала бы мои призывы и дала бы знать о себѣ, какъ это дѣлаютъ духи, какимъ-либо знакомъ... Увидѣли бы мы, напримѣръ, бѣлую руку... ногу...

Въ залѣ тухнуть огни. Полная тьма. Надъ судейскимъ кресломъ на возвышеніи у задней стѣны залы, появляется самосвѣтящаяся обнаженная женская нога и долго витаетъ въ пространствѣ. Пажи вносятъ зажженные факелы. Зажигаются нѣсколько свѣчей. Залъ остается до конца представленія погруженный въ полутьму. Во время видѣнія всѣ присутствующіе какъ бы парализованы.

Старое опьяненіе охватываетъ душу Ланваля. Онъ вопить, что осквернилъ нечистымъ ртомъ священный сосудъ и что ему страшно передъ трупомъ своей души.

Въ концѣ онъ призываетъ смерть, чтобы она разрѣшила ему загадку.

Рыцарь въ черномъ одѣяніи, тяжеловѣсно ступая, входитъ черезъ магически раскрывшіяся врата. Онъ нѣмъ и неподвиженъ. Онъ не отвѣчаетъ на вопросы Ланваля: для какой цѣли земля зацвѣла и кишитъ грязью и червями?

Каковъ смыслъ жизни? Почему благородное чахнетъ? почему пошлость растетъ?

Черный рыцарь нѣмъ и неподвиженъ. Ланваль, обнаживъ мечъ, наноситъ ему тяжелый ударъ.

Шлемъ слетаетъ съ головы рыцаря, бѣлокурые волосы длинными прядями ниспадаютъ на плечи.

Передъ нами пораженная Фингула.

Слетаются ея сестра и братья: Фіакра, Коинъ и Аодъ и жалобно вздыхаютъ надъ ея трупомъ, какъ осенній вѣтерокъ гдѣ-нибудь поодаль въ молодомъ лѣсу.

Ліонора страстно умоляетъ Ланваля быть сильнымъ и перенести боль отъ этой потери. Она понимаетъ чѣмъ была та, другая Ланвалю и проситъ его выплакаться у нея, Ліоноры, на груди.

Ланваль отталкиваетъ ее: „Прочь! Оставьте меня! Противно мнѣ ваше лицо монашенки! Я ненавижу васъ, мученица въ терновомъ вѣнцѣ!“

Незамѣтно Агравэнъ поднимаетъ съ полу мечъ Ланваля и поражаетъ его. Занавѣсъ падаетъ.

Юный герой-мечтатель гибнетъ отъ руки суровой жизни—Агравэна, потребовавшей своихъ правъ, исполненія своихъ законовъ.

Полюбить мечту и убить ее приносить равносильное страданіе. Кто полюбилъ ее однажды, тотъ, одержимъ ею на всю жизнь и жизнь безъ нея теряетъ всякую красоту и цѣнность. Но мечта нѣжна и боязлива, какъ мимоза. Всякое прикосновеніе дѣйствительности для нея губительно: подобно бабочкѣ теряетъ она бархатную пыль своихъ красокъ.

Лионора говоритъ въ одномъ мѣстѣ Ланвалю: „вы потеряли передъ людьми стыдъ счастья“. Дѣйствительно, робко и пугливо это счастье, какъ тонкія очертанія миража въ пустынѣ и стыдливо, какъ дѣвушка, созрѣвающая для любви.

Больше чести, славы, земной страсти и даже состраданія полюбилъ ее нашъ герой и блѣдныя краски лица его подруги легли и на его лицо.

Печать блѣднаго сфинкса покоится на немъ и смерть не будетъ способна разрушить ее. Но за гробовой доской душа нашего героя будетъ обречена не на адъ или рай прозаичныхъ душъ, живущихъ по непреложнымъ законамъ жизни.

Нѣтъ, ему уготованъ Авелунъ, царство поэзіи и сказокъ и, неизвѣстно, можетъ быть, и здѣсь, на землѣ, онъ живетъ въ этомъ сказочно-прекрасномъ царствѣ тѣней, и смерть является для него ничѣмъ инымъ, какъ легкимъ переходомъ отъ одного волшебнаго сна къ такому же красивому и легкому другому. Кошмарно только пробужденіе, въ особенности насильно вызываемое со стороны. „Ланваль“ лучшее произведеніе Стюккена. Въ немъ нѣтъ никакихъ длиннотъ. Оно написано чудеснымъ стихомъ. Созданъ прекрасный поэтический фонъ, пурпурный коверъ подъ ноги триумфальной колесницѣ поэзіи.

Къ сожалѣнію, этого нельзя сказать о драмѣ о Ланцелотѣ, въ которой идейная структура еще болѣе усложнена.

Во всякомъ случаѣ, поразительно это свойство творцовъ символики думать и чувствовать одновременно въ предѣлахъ жизни и внѣ ея, и способность удовлетворять одновременно требованіямъ практической логики жизненныхъ явленій и абстрактной логикѣ идей.

Программа и какъ бы имѣется и какъ бы ея вовсе и нѣтъ, а есть одна былъ, переданная согласно съ вымышленной, но возможной дѣйствительностью. Правда, въ самыхъ старинныхъ эпосахъ поэты-трубадуры развивали взгляды, воззрѣнія, идеи, опредѣляемые церковнымъ и свѣтскимъ духомъ данной эпохи.

Но какая дистанція между тенденціозностью, вносимой преднамѣренностью того времени и легкой тканью идейной логики, неавязчиво развиваемой умѣлой рукой современнаго поэта.

Героическія сказанія всегда представляли длинную цѣпь прегрѣшеній и искупленій. Изображеніе приливовъ и отливовъ моря, именуемаго чело-вѣческой жизнью.

Прегрѣшенія Амфортаса, хранителя священнаго Грааля, искупаются продолжительными муками болѣзни.

По предсказанію дитя Ланцелота и юной Элены, рожденное въ ихъ бракѣ, явится спасителемъ. Но Ланцелотъ въ сѣтяхъ Гиневры, жены короля Артура. Онъ временами ненавидитъ свою возлюбленную, но связь сильна, ее не порвешь. Ланцелотъ, страдая отъ обмана по отношенію къ своему другу королю Артуру, ищетъ исцѣленія души у Геосиманской Чаши, символа страданія.

Но благодать не нисходитъ на него.

Въ дикомъ возмущеніи Ланцелотъ прекращаетъ молитву.

За что просить прощенія? Все тепло, весь огонь его существованія исходитъ изъ объятій Гиневры. За что проклинать ихъ? За что отрицать прелести единенія съ жизнью—Гиневрой.

За то ли, что справедливость въ лицѣ Артура тѣмъ самымъ оскверняется.

„Какъ тонко задумано,—вскликаетъ Ланцелотъ, грѣхомъ спастись отъ грѣха“.

Ланцелотъ будетъ прощенъ, такъ какъ онъ боролся съ преступной страстью къ Гиневрѣ—Артуръ самъ прощаетъ ему.

Творчество Стуккена, какъ нами было указано и раньше, философски-поэтическое.

Какъ мало говорятъ термины исторіи литературы: нео-романтизмъ, нео-классицизмъ, и тому подобные. Они касаются формъ творчества, формальныхъ сторонъ сюжета, нѣкоторыхъ особенностей послѣдняго. Но, что они говорятъ о самой сущности творенія? Вотъ гдѣ источникъ опредѣленія того или другого направленія въ литературѣ.

Нео—романтизмъ Стуккена, по своей сущности, тогда явится „символизмомъ“, прекраснымъ тѣмъ, что въ немъ, помимо „аховъ“, и „оховъ“, чувства, есть стройный и цѣльный скелетъ мысли, дающій извѣстную прочность и цѣлесообразность проявленіямъ, подобнымъ же образомъ построенной, фантази.

Произведенія Стуккена серьезны по содержанию и духу творчества, родившему ихъ.

Среди нѣмецкихъ современныхъ писателей Стуккену должно быть отведено почетное мѣсто.

Одинокъ онъ шагаетъ по пути, намѣченному его міросозерцаніемъ. Муза его строга и угрюма, не даритъ улыбками толпу направо и налево.

А. Дохманъ.

Берлинъ 28/9. 1912.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

ГЕРМАНИЯ.

БЕРЛИНЪ.

„Королевскій театръ“—„Варооломеева Ночь“, „Походъ“. „Нѣмецкій театръ“—„Донъ-Жуанъ“, „Танецъ Мертвыхъ“. „Генрихъ IV“ (I и II часть) „Домъ комедій“—„Страхованіе отъ огня“, „Улыбющійся Мальчикъ“, „Царица“. „Новый народный театръ“—„Лора“, „Любимецъ публики“, „Игрокъ“. „Театръ имени Лессинга“—„Пляска Шутовъ“. „Малый Театръ“—„Магдалина“. „Театръ комедій“—„Мой Старикъ“. Резиденцъ-театръ—„Душевные люди“.

ДРЕЗДЕНЬ.

„Королевскій театръ“—„Бѣгство Габріэля Шиллинга“ „Белинда“.

МЮНХЕНЬ.

„Народный театръ“—„Буби“.

ВЕЙМАРЬ.

„Придворный театръ“—„Маленькая война“.

ГРАЦЪ.

„Городской театръ“—„Мать“.

Съ начала сентября всѣ берлинскіе театры открыли свои двери и всѣ дирекціи со страхомъ и надеждой думали, какъ отнесется къ нимъ ея величество публика. А ея величество—послѣ лѣтняго отдыха вернулась голодная и готовая съ жадностью воспринять всякій вздоръ. Афиши пестры—наслажденій обѣщаютъ много, но какого они будутъ сорта?—Королевскій драматическій театръ—порадовалъ любителей старины и поставилъ пьесу А. Линднера, написанную въ 1871 г., „Кровавый бракъ“ („Варооломеева ночь“). Когда-то мейнингенцы ставили ее и блистали своей постановкой, и Поссартъ игралъ Карла IX, котораго теперь изображалъ г. Клевингъ. Несмотря на устарѣвшую форму стиха, публика слушала и минутами съ интересомъ. Пресса укоряетъ новаго режиссера Рейнгольда Брукъ (изъ Дюссельдорфа) во-первыхъ за выборъ пьесы, во-вторыхъ, за то, что онъ не сумѣлъ поставить ее въ новыхъ тонахъ, не сумѣлъ приблизить Линднера къ Метерлинку. Не показалъ

на фонѣ Лувра какихъ-нибудь мистическихъ тѣневыхъ картинъ, убійствъ, заговоровъ и всего, что характерно для того времени. Но г. Брукъ не поклонникъ нововведеній. Онъ далъ яркія декорации, яркій свѣтъ, актеры съ устарѣвшимъ пафосомъ читали устарѣвшіе стихи и радовались только любители старины.

Слѣдующая новинка этого театра снова переноситъ зрителей во Францію, но во Францію ультра, современную и ведетъ туда Оскаръ Блументаль, который послѣ 50 лѣтъ своей жизни вдругъ сталъ считать себя парижаниномъ, хотя не утратилъ обычнаго остроумія нѣмецкихъ юмористическихъ журналовъ. Его новое дѣтище называется „Походъ“. Герой пьесы французскій писатель, который дрался уже на 12 дуэляхъ. Не болѣе и не менѣе! Этотъ писатель считаетъ себя обиженнымъ какимъ-то критикомъ и посылаетъ къ нему секундантовъ. (Тринадцатая дуэль)! Секунданты возвращаются съ вѣстью, что критикъ—женщина... Хорошенькая графиня Ивонна, скрываясь подъ мужскимъ псевдонимомъ, ревностная сторонница женскаго равноправія, принимаетъ вызовъ, и требуетъ поединка. Писатель пасуетъ и выдумываетъ всякіе предлоги, чтобы оттянуть эту неприятность, но въ концѣ концовъ, ему приходится покориться и вступить въ единственно возможный между женщиной и мужчиной поединокъ—бракъ. Эта новинка плодовитаго О. Блументалья пришлась публикѣ болѣе по вкусу, чѣмъ „Вареоломеева Ночь“, несомѣнно долго продержится въ репертуарѣ и обойдетъ всѣ германскіе театры.

„Нѣмецкій театръ“ стараясь не отстать поставилъ пьесу, дѣйствіе которой происходитъ въ ту же эпоху, что

и „Вареоломеева Ночь“: „Донъ-Жуанъ“ трагедія въ 4 д. Штерингейма, авторъ которой оказался прекраснымъ компиляторомъ: въ его трагедіи можно встрѣтить всего понемногу: и Байрона и Кальдерона, и Гёте, и Гофманстала... Авторъ испробовалъ всѣ стили, убывая однимъ другой. Его Донъ-Жуанъ какъ въ бреду носится по свѣту, не пропуская ни одной утѣхи, и не зная покоя, онъ все ищетъ женщину, душа которой плѣнила бы его, но даже и встрѣтивъ наконецъ такую женщину, въ вихрѣ наслажденій не замѣчаетъ ея души.

Пьеса написана была для чтенія, и если бы ее поставить цѣликомъ, она заняла бы 2 вечера. Ее сократилъ и приспособилъ для сцены Ф. Голлендеръ, но видимо сократилъ недостаточно. Даже неподобная игра Моисси и Вегенера, не утѣшила публику и послѣ фразы одного изъ дѣйствующихъ лицъ: „кто написалъ этотъ вздоръ?“ въ театрѣ поднялся такой шумъ и гамъ, что чуть не пришлось опустить занавѣсъ. Зато слѣдующая постановка этого театра „Танецъ мертвыхъ“ Стриндберга была снова триумфомъ. Можно только пожалѣть, что самъ авторъ не дожился до этого знаменательнаго дня. Въ былое время эту пьесу запретила бы цензура, такъ какъ она подрываетъ основы брака, и способна запугать всякаго, желающаго надѣть цѣпи Гименей. Стриндбергъ съ глубокимъ сожалѣніемъ смотритъ на людей. Съ сожалѣніемъ, но безъ тѣни сентиментальности; онъ слишкомъ большой реалистъ. И онъ рисуетъ неумолимо правдивую картину жизни, картину супружескаго ада и человѣческой подлости. Въ круглой башнѣ, полной миазмами, живутъ два вампира, пьющие кровь другъ изъ друга,--отставной капи

тань артилеріи и жена его, когда-то блестящая актриса, оба озлобленные, старѣющіе и больные. Жизнь — адъ, жизнь — цѣль разочарованій, грязи, униженій, и насилія; жизнь не только борьба мужчины и женщины, но борьба всѣхъ со всѣми! Что же долженъ дѣлать угнетенный человѣкъ, какъ не угнетать другихъ. Вѣчное горе озлобляетъ людей, и люди, какъ звѣри, терзаютъ другъ друга, или отдыхаютъ отъ этихъ терзаній для новыхъ терзаній. И нѣтъ просвѣта... Нѣтъ ни одного яснаго луча... Развяжетъ ихъ только смерть. Въ эту атмосферу авторъ вводитъ родственника и друга — мягкаго, добродушнаго человѣка, на долю котораго выпадаетъ непосильная тяжесть: ему приходится ходить за больнымъ мужемъ, выслушивать его жалобы, быть посредникомъ, другомъ и совѣтникомъ и онъ, не выдержавъ, бѣжитъ изъ этого ада. Эти 4 акта въ постановкѣ Рейнгадта производили потрясающее впечатлѣніе и ввели новые лавры въ вѣнецъ талантливаго режиссера. Работоспособности Рейнгадта приходится только удивляться; за 2 мѣсяца онъ кромѣ „Донъ-Жуана“ и „Танца мертвыхъ“ поставилъ еще и „Генриха IV“, (обѣ части).

Когда-то въ Вѣнѣ „Бургъ-Театръ“ славился постановкой этой драмы, въ Германіи же много разъ принимались за нее и никакъ не могли осилить трудности постановки. Были даже поползновенія перекроить обѣ части въ 5 дѣйствій. Цѣлая генерация считала возможнымъ и желательнымъ перекраивать, сокращать и „приспособлять“ произведенія Шекспира. Но какъ его ни калѣчили, Шекспиръ жилъ и ждалъ — ждалъ своего режиссера и дождался. Рейнгадтъ повѣрилъ великому писателю повѣрилъ, что онъ

сумѣетъ заинтересовать и удовлетворить публику 1912 года, какъ удовлетворилъ ее 415 лѣтъ тому назадъ.

Рейнгадтъ не переставлялъ сценъ, не вычеркивалъ почти ничего (кромѣ нѣсколькихъ сокращеній въ 4 дѣйствіи второй части), онъ съ успѣхомъ использовалъ свою вертящуюся сцену. „Быстро чередовались при затемненномъ залѣ картины. Готическія комнаты во дворцахъ слегка намѣчались стѣнами, покрытыми коврами и только самой необходимой обстановкой. Сраженія происходили среди холмовъ. Конецъ II части (коронація — торжественный поѣздъ) появляется изъ узкой маленькой улицы. (Эта мысль принадлежитъ мейнингенцамъ) и т. д.

Въ этомъ году въ Берлинѣ открылись еще два новыхъ театра „Новый народный“ и „Домъ комедій“. Во главѣ „Дома комедій“ стоитъ Рудольфъ Лотаръ, известный переводчикъ (съ французскаго) и человѣкъ, написавшій, по крайней мѣрѣ, десятокъ не особенно цѣнныхъ комедій. Для открытія шла одноактная вещица Л. Фульда „Страхованіе отъ огня“. Пьеска совершенно въ стилѣ Декамерона, но никакъ не въ стилѣ скромнаго Фульда. Два пріятеля, желая убѣдиться въ вѣрности своихъ женъ, придумываютъ слѣдующее: каждый ухаживаетъ за женой другого и о результатѣ ухаживанія они должны конечно, сознаться другъ другу. Одинъ изъ пріятелей успѣха не имѣетъ и честно сознается, но другой, имѣвшій успѣхъ, конечно скрываетъ это. Пьеска очень коротенькая и въ этомъ ея большое преимущество.

Послѣ этого пустячка шла шутка Макса Дрейера, который, по выраженію режиссера, дезертировалъ въ день перваго представленія. Шутка называется „Улыбающійся мальчикъ“ у

публики она имѣла успѣхъ и критика отнеслась къ ней снисходительно. Пьеса чисто-нѣмецкаго, слащаво-сентиментальнаго жанра, перенесена во времена Наполеона, снабжена нѣсколькими историческими анекдотами, и трактуеть о томъ, какъ холостяку подбросили младенца, а младенецъ навелъ его на мысль о женитьбѣ. Вторая постановка этого театра принадлежитъ перу Мелхиора Ленгеля (автора „Тайфуна“). Пьеса изъ русской жизни: (урожай на нихъ теперь!) „Царица“—комедія въ 3 дѣйствіяхъ, неудачная мозаика изъ „Федоры“, „Герцогини Герольдштейнской“, „Королевы Кристины“—Стриндберга и „Екатерины“ Дайтенэ и т. д. Все нарочно и придумано—и эротика и сатира, и капризь, и страсть,—все математически высчитано и преподнесено публикѣ. Разсказано въ пьесѣ о героѣ одного дня, маленькомъ офицерѣ, имѣвшемъ счастье, открыть заговоръ противъ матушки-царицы. Въ награду его назначаютъ стеречь покои Екатерины... Но скоро юношѣ новая роль становится невыносима, онъ самъ примыкаетъ къ какому-то заговору и изъ святая святыхъ царицы попадаетъ въ Петропавловскую крѣпость. А царица продолжаетъ сидѣть у „историческаго окна“ на этотъ разъ съ французскимъ посланникомъ.

Пьеса успѣха не имѣла, можетъ быть, потому, что исполнительница главной роли Адель Гартвигъ играла капризную аристократку, и не сумѣла показать энергичной, властной, чувственной царицы.

„Новый Народный театр“ началъ свою дѣятельность тремя одноактными пьесами. Всѣ три знакомы намъ: „Лора“—Гартлебена и „Любимецъ публики“—Ведекида (шли у Корша въ постановкѣ Н. Н. Синельникова) и въ

первый разъ на нѣмецкомъ языкѣ „Игроки“—Гоголя, имѣвшій настоящій шумный успѣхъ...

Нѣскольکو берлинскихъ театровъ спорили о чести постановки „Пляски Глупцовъ“, которая прошла, наконецъ, въ театрѣ Лессинга. Очевидно администрація рассчитывала только на успѣхъ скандала, т. к. литературныхъ достоинствъ въ пьесѣ мало. Дѣло происходитъ опять въ Россіи, въ глухой провинціи, гдѣ революціонеры нашли спокойное мѣстечко для склада оружія и бомбъ. Оберегая свой покой, они, какъ зеницу ока, берегутъ мѣстное начальство, а начальство, положивъ въ карманъ деньги, ассигнованныя на усмиреніе революціи—мечтаетъ о какомъ-нибудь покушеніи на свою особу и, наконецъ, устраиваетъ его само. Все это очень мило въ десяти словахъ—но, растянутое на четыре дѣйствія, теряетъ свою прелесть. Есть нѣскольکو яркихъ, смѣшныхъ фигуръ, но дѣйствующихъ лицъ такъ много, что они заслоняютъ другъ друга. Во всякомъ случаѣ пьеса по типу совсѣмъ не подошла къ стилю театра, и актеры, воспитанные на Ибсенѣ и Гауптманѣ, никакъ не могли найти легкаго тона сатиры.

Въ „Маломъ Театрѣ“, гдѣ почти весь прошлый сезонъ держались одноактныя комедіи Людвигъ Тома вызывавшія веселый смѣхъ, теперь идетъ тяжелая народная драма того же автора. „Магдалина“ Тома хорошо знаетъ быть баварскихъ крестьянъ и рисуетъ его просто, ясно, безъ всякихъ прикрасъ. Онъ описываетъ своихъ героевъ безъ сентиментальности, и не смотритъ на нихъ сквозь призму ложнаго идеализма.—Богатый крестьянинъ Гютлеръ и жена его Марианна всю жизнь честно трудились. Далъ

имъ Богъ сына и дочь. Сынъ погибъ отъ несчастнаго случая. Дочь считаетъ себя слишкомъ слабой для крестьянскихъ работъ и добродушная мать благословляетъ ее уйти въ городъ. Лена идетъ въ городъ учиться портняжному ремеслу. Хорошенькая, глуповатая дѣвушка скоро попадаетъ въ руки какого-то негодяя, который обѣщаетъ ей жениться, обольщаетъ ее, отнимаетъ книжку сберегательной кассы и исчезаетъ. Лена попадаетъ на улицу... Скоро мюнхенская полиція арестовываетъ ее и, какъ несовершеннолѣтнюю, отправляетъ съ жандармами въ деревню, къ отцу. Сбѣгаетъ вся деревня посмотреть на позоръ старика Гютлера. Старикъ проклинаетъ дочь, — а мать, старушка, стоящая одной ногой въ могилѣ, прощаетъ ее отъ всей души и принимаетъ ее съ распростертыми объятіями. Вскорѣ старуха умираетъ и беретъ съ мужа клятву, что онъ не оттолкнетъ дочь. Лена, снявъ городское платье и одѣвшись по крестьянски, — забыла свое прошлое, она не чувствуетъ за собой ни вины ни стыда, и очень охотно вышла бы замужъ за красиваго парня-работника. Но парень не только не собирается жениться, — онъ даже отказывается отъ мимолетной связи съ ней. Зато сосѣдъ, сынъ богатаго крестьянина въ одинъ прекрасный вечеръ влѣзаетъ въ ея открытое окно и покидаетъ утромъ свою новую возлюбленную въ глубокомъ возмущеніи — она просила у него денегъ. Ей надобно жить въ домѣ, какъ въ тюрьмѣ, надобно выносить насмѣшки и презрѣніе всей деревни и она рѣшила собрать денегъ, вновь уѣхать въ Мюнхенъ, и вернуться къ прежней веселой жизни. Слухъ о новыхъ продѣлкахъ дочери доходитъ до старика Гют-

лера — ему предлагаютъ продать дворъ и покинуть деревню. Старикъ не вѣритъ, не вѣритъ пока Лена, готовая къ отъѣзду (она продала сосѣдкѣ вещи матери), не сознается сама. Вѣдъ себя отъ злости и горя старикъ убиваетъ свою неисправимую дочь.

Авторъ ярко рисуетъ крестьянское понятіе о чести и любви. Деревня не видитъ позора — если дѣвушка отдается любимому человеку, деревня проститъ ей и прижитаго ребенка, но не проститъ никогда, если она потребуетъ съ парня денегъ. Это пятно неизгладимое. Драма написана ярко и жизненно. Для главной роли изъ Гамбурга была приглашена Цента Брэ, — прекрасно справившаяся съ возложенной на нее задачей.

Въ „Театрѣ комедій“ два актера дебютировали на поприщѣ драматическихъ писателей. Францъ Арнольдъ, комикъ этого же театра, и Викторъ Арнольдъ, комикъ Нѣмецкаго театра, написали веселыхъ 3 акта подъ названіемъ „Мой старикъ“. Въ первомъ дѣйствіи коммерціи совѣтникъ сообщаетъ что у него особенный телефонъ: достаточно нажать кнопку и слышно все, что происходитъ въ домѣ. Очевидно и у авторовъ есть такой аппаратъ: они нажали кнопку и подслушали все что говорилось во всѣхъ веселыхъ пьесахъ за послѣднія 20 лѣтъ и все это вложили въ уста своихъ героевъ: веселаго старика, который женится на молоденькой дѣвушкѣ, и мрачнаго сына, который женится на ея матери. Въ запутанности семейныхъ отношеній кроется весь дешевый комизмъ пьесы. Гораздо большее удовольствіе публикѣ доставилъ другой фарсъ въ „Резиденцъ-театрѣ“, на излюбленную теперь у французовъ, нѣмцевъ и даже у сѣверянъ

тому: что счастливы лишь „браки втроемъ“. Дѣйствіе первое. Молодой адвокатъ женатъ. Жена занимается хозяйствомъ, вяжетъ, вышиваетъ. Темперамента никакого. Адвокатъ скучаетъ. Адвокатъ несчастливъ. Дѣйствіе второе. Адвокатъ развелся и женился вновь. Жена занимается спортомъ. Темперамента бездна. Адвокатъ не успѣваетъ работать. Адвокатъ несчастливъ. Дѣйствіе третье. Адвокатъ развелся и женился вновь. Жена — „барышня изъ хорошаго дома“ — не занимается ни хозяйствомъ, ни спортомъ, занимается только любовью и притомъ съ другомъ адвоката. Адвокатъ спокоенъ. Адвокатъ счастливъ.

Въ Дрезденѣ впервые въ присутствіи автора увидало свѣтъ рампы „Бѣгство Габріэля Шиллинга“ Гергардта Гауптмана. Актеры и во главѣ дѣла стоящій режиссеръ А. Гольцъ, польщенные тѣмъ, что Гауптманъ разрѣшилъ имъ первую постановку своей новой работы, принялись за дѣло съ такимъ рвеніемъ, что слабая пьеса имѣла громадный успѣхъ и автора вызывали много разъ послѣ третьяго и послѣдняго акта. За этой новинкой въ томъ же театрѣ, тоже въ присутствіи автора прошла „Белинда“ Г. Эйленберга. Тема, которую выбралъ молодой писатель, отнюдь не имѣетъ прелести новизны. Жена, думая, что мужъ погибъ, сходитъ съ другимъ — мужъ возвращается. Вотъ канва, на которой авторъ вышилъ причудливые узоры и сумѣлъ такъ освѣтить эту старую фабулу, что интересъ зрителей возрасталъ съ каждымъ актомъ и автора въ концѣ вечера вызывали разъ двѣнадцать.

Мюнхенъ. Въ „Народномъ театрѣ“ прошла комедія „Буби“ поэта Г. Мейрингъ и Рода-Рода, дѣятельнаго

сотрудника *Simplicissimus'a*. Имена авторовъ возбудили массу надеждъ, которыя не оправдались. Пьеса успѣха не имѣла.

Въ Веймарѣ. Много смѣялись на первой постановкѣ „Маленькой войны“ Л. Романа. Въ основаніи пьесы лежитъ забавный анекдотъ 1807 года. Въ виду жестокости французовъ на нѣмецкой территоріи, — дамы рѣшили ни слова не говорить по-французски и не изучать этого языка, о чемъ онѣ торжественно заявили назначенному имъ учителю. Рамки этого анекдота раздвинуты и въ нихъ ловкой рукой втиснуть романъ: молодой нѣмецкій офицеръ выздоравливая послѣ раны, пишетъ памфлетъ на Наполеона. Автора памфлета французы разыскиваютъ и находятъ въ нѣжныхъ объятіяхъ одной изъ строптивыхъ барышень; всей „дамской забастовкѣ“ придается политическій характеръ. Все могло бы кончиться дурно, если бы одинъ изъ французскихъ офицеровъ не дошелъ до идеала: „все понять и все простить“.

Грацъ. Довольно извѣстный романистъ Вальтеръ Моло написалъ пьесу „Мать“, успѣхъ которой объясняется вѣроятно тѣмъ, что пьеса шла въ „Грацѣ“, а не на столичной сценѣ. У бухгалтера какой-то торговой фирмы два сына, одинъ изъ нихъ написалъ пьесу. Тема пьесы случайно совпадаетъ съ однимъ эпизодомъ изъ жизни директора торговой фирмы, съ эпизодомъ, о которомъ знаетъ и старикъ бухгалтеръ. Директоръ подозревая, что старикъ выдалъ его, отказываетъ отъ мѣста и ему, и его второму сыну, и дѣвушкѣ, которая собирается стать женой молодого драматурга. Всѣ несчастія обрушиваются на голову бѣдной семьи и вся семья громитъ

молодого драматурга. Одна только мать на его сторонѣ, она вѣритъ ему, хлопочетъ о немъ и ей даже удается убѣдить директора театра поставить пьесу сына, — но большое сердце старушки не выдерживаетъ пережитыхъ волнений и она умираетъ. Не то слабая мелодрама, не то просто пьеса, написанная по старинному, — вѣроятно никогда не увидитъ свѣта рампы въ столицѣ.

В. Ш.

Умеръ директоръ „Лессингъ-театра“ Отто Брамъ. Съ именемъ покойнаго связана цѣлая эпоха въ исторіи театра. Въ слѣдующемъ номерѣ редакция познакомитъ читателей съ жизнью и дѣятельностью Отто Брама.

МЮНХЕНЬ.

Въ журналѣ „Ianus“ помѣщена любопытная статья Вальтера Кюна о постановкѣ „Жизни Человѣка“ Л. Андреева въ мюнхенскихъ „Kammer-spielen“.

Почтенный критикъ протестуетъ противъ ходячей аналогіи пьесы Л. Андреева съ мистеріями и моралитетами послѣдняго времени.

Моральной проповѣди въ ней ровно столько, сколько и въ любомъ художественномъ произведеніи. Слова пролога лишь готовятъ къ серьезному воспріятію мрачнаго самопознанія.

Въ „Жизни человѣка“ при помощи яркихъ реалистическихъ средствъ показана намъ судьба индивидуально ограниченнаго человѣка, находящаяся въ зависимости отъ цѣлаго ряда случайностей, символизирующихъ, по мысли автора, сущность вещей.

Отъ пьесы вѣтъ тяжелымъ безнадѣжнымъ пессимизмомъ. Проклятіе жизни—единственное удовлетвореніе.

Наиболѣе сильными картинами критикъ считаетъ первую и послѣднюю вторую и четвертая—напоминаютъ эллію и идиллію.

Всѣ картины, несмотря на различіе въ стилѣ, обладаютъ, тѣмъ не менѣе, конкретною жизненностью, что выгодно отличаетъ пьесу отъ другихъ русскихъ драмъ, такъ бѣдныхъ „дѣйствіемъ“.

Исполненіе пьесы критикъ находитъ блестящимъ, лучшимъ послѣ „Jedermann“—Гофманстала.

АНГЛІЯ

Англійскій критикъ о русской сценѣ¹⁾.

Однимъ изъ доказательствъ роста интереса къ русскому театру въ западной Европѣ служитъ статья англійскаго литературнаго критика Кальдерона въ Quarterly Review, въ которой можно найти не только суммарный перечень авторовъ пьесъ, но и попытку генетически объяснить нѣкоторыя явленія русской дѣятельности, объективно разобраться въ сложныхъ литературныхъ явленіяхъ послѣднихъ дней.

Съ нашей точки зрѣнія, нѣкоторыя идеи и попытки объясненія Кальдерона могутъ показаться нѣсколько наивными и ненаучными, но и въ послѣднемъ случаѣ сама ихъ наивность представляетъ цѣнность факта, доказывающаго существованіе преграды, водораздѣла между основными теченіями и ходомъ развитія культуръ двухъ различныхъ по духу народовъ.

Исходной предпосылкою Кальдерона является признавіе того факта, что

¹⁾ Подъ этимъ заглавіемъ была напечатана въ „The Quarterly Review“ статья Mr. Calderon'a.

театръ отражаетъ жизнь, не искажая ея, давая ясное представленіе о тѣхъ путяхъ, по которымъ движется культурная и умственная жизнь народа.

Черезъ сужденіе о театрѣ—къ сужденію о жизни—таковъ его методъ. Выбранный Кальдерономъ путь заставляетъ его исключить и не разсматривать обстоятельно творчество Л. Андреева.

„Андреевъ изображаетъ только поверхность вещей... Андреевъ готовъ быть реалистомъ, мистикомъ, модернистомъ.—Чѣмъ хотите“. Андреевъ всегда въ маскѣ,—таковъ смыслъ характеристики Кальдерона. Творчество Андреева не можетъ быть разсмотрѣно, какъ реальное зеркало жизни.

Кальдеронъ обращается къ „реалистической драмѣ“, даетъ юмористическій рецептъ „трагедій нравовъ“, по которому будто бы составляютъ свои пьесы современные русскіе ультра-реалисты.

„Дѣйствіе происходитъ въ бѣдной, но интеллигентной семьѣ, живущей въ незначительномъ провинціальномъ городкѣ. Въ подобной семьѣ царятъ ненависть и нравы (въ изображеніи драматурговъ) дикарей равнаго періода каменнаго вѣка. Что же до формы и конструкціи такой пьесы, продолжаетъ онъ свою характеристику, то *pas de sous intrigue, pas de thèse, pas de contrastes, pas de leçons, mais une réalité implacable et une unité ferocé*“.

Крайности реализма пьесъ русскихъ драматурговъ Кальдеронъ оправдываетъ общею тенденціею русской литературы, ея стремленіемъ къ искренности, къ сознанию, къ преодолѣнію дисгармоній жизни.

Не лишены интереса его оцѣнки „субъективнаго или психологическаго реализма Толстого и Достоев-

скаго“. „Какъ драматургъ Толстой никогда не имѣлъ значительнаго успѣха...“ Успѣхъ „Живого трупа“ былъ *succés d'estime*... Отъ скуки во время представленія зрителей спасло, не органически связанное съ пьесою, пѣніе цыганъ въ 1-мъ актѣ и надежда на то, что до окончанія спектакля они будутъ пѣть вторично“ (!).

Кальдеронъ указываетъ на активность, на проповѣдническій характеръ русской литературы, никогда не удовлетворявшейся одною регистраціею явленій жизни и ея дисгармоній, но стремившейся всегда къ преодолѣнію зла жизни.

Онъ пытается объяснить соціологически успѣхъ драмъ Горькаго. „Въ 90-хъ годахъ въ Россіи почувствовали близость эры и необходимости формулировать яснѣе свои идеалы... Въ подобный моментъ вынырнулъ со дна Горькій.“ Обществу показалось, что въ творчествѣ Горькаго заложены опредѣленные, творческіе идеалы, планы общественного переустройства. Общество ошиблось въ расчетѣ: „переметная сумма Горькаго была пуста“.

На литературномъ горизонтѣ появился Чеховъ. Въ „Вишневомъ саду“, подъ символомъ продажи имѣнія, Чеховъ описалъ распадъ стараго экономическаго уклада. Въ этомъ его подчиненіе вопросамъ современности. Но онъ же отражаетъ одну изъ вѣчныхъ сторонъ человѣческой жизни. Онъ разрушитель иллюзій. Интересно слѣдующее замѣчаніе Кальдерона: „Мы видимъ, какъ не останавливаясь передъ нами, проходятъ персонажи его пьесъ, мы слышимъ только обрывки ихъ бесѣдъ, и все же мы улавливаемъ внутренній режимъ и музыку ихъ жизни. Пьесы Чехова—*reverie*, а не грубое нагроможденіе событій“.

Остается разобраться въ оцѣнкѣ послѣдняго, послѣреволюціоннаго періода русской драматургіи. „Въ произведеніяхъ послѣднихъ поколѣній звучитъ призывъ къ свободѣ, не къ политической, а къ освобожденію отъ всякаго принужденія, призывъ къ идеальной и невозможной свободѣ“. Умственное одиночество и разобщенность (результатъ полицейскаго режима) создаютъ условія особенно благоприятныя для развитія декадентства. Величайшій декадентъ и великій мастеръ драматической техники, Соллогубъ. Для Соллогуба міръ есть фантастическій, полный противорѣчій, міръ зла. Единственною реальностью для него обладаетъ идеаль. Цѣль жизни, по мнѣнію Соллогуба, въ томъ, чтобы погибнуть въ стремленіи къ невозможному.

О декадентствѣ Кальдеронъ говорить слѣдующее: „Психологически декадентство, порожденное оторванностью индивидуума отъ общества, является состояніемъ, которое на языкѣ философіи носитъ названіе соликнизма. Декадентъ идентифицируетъ личность свою съ космосомъ, расширяетъ ея рамки до границъ мірозданія. Декаденты виѣ реальной жизни. Они проявляютъ нездоровое любопытство къ страданіямъ и смерти. Они болѣзненно понимаютъ красоту“ (Блокъ, Кузьминъ).

Разсмотрѣніе творчества крупнѣйшихъ русскихъ драматурговъ логически привело Кальдерона къ оцѣнкѣ декадентства, какъ психологически, патологическаго явленія. Свою статью онъ заканчиваетъ крайне характерно.

Не найдя творчеству дѣвѣхъ декадентовъ параллели въ англійской литературѣ и становясь на точку зрѣнія уравновѣшеннаго челоѣка, онъ восклицаетъ: „слава Богу“.

Robert S.

ПЕТЕРБУРГЪ.

МОЛОДОЙ ТЕАТРЪ ПРЕДЪ СУДОМЪ КРИТИКОВЪ.

„А судьи кто?..“

Грибодовъ.

Основался этой осенью въ Петербургѣ новый театръ. Съ скромнымъ названіемъ: „Русскій Драматическій“. Основался скромно и тихо, безъ шума, безъ широкоѣшательныхъ professions de foi и т. д. Просто: театръ драмы классической и современной. Какъ подобаешь „русскому“ театру, началъ онъ съ Островскаго, съ вѣчно юной „Снѣгурочки“. Публика увидѣла стараго знакомаго, давно опредѣлившагося режиссера, недурную труппу съ знакомыми Петербургу артистами, заботливую, тщательную и видимо дорогую постановку, не чуждую многихъ ошибокъ и устарѣлыхъ пріемовъ. Затѣмъ театръ поставилъ, интересно и ново, послѣднее произведеніе Гауптмана, юбилей котораго празднуетъ въ эти дни Германія. Въ постановкахъ театра есть несомнѣнно много промаховъ и ошибокъ, но чувствуется прежде всего честное, внимательное отношеніе къ дѣлу. Кто свободенъ отъ ошибокъ, да еще при первыхъ шагахъ?

Но главная ошибка молодаго театра, должно быть, состояла въ забвеніи того, что въ Петербургѣ существуютъ различныя развѣтвленія „Шестой Державы“,—очень разноцвѣтной, на всякіе вкусы,—иногда довольно солидарныя.

Бываютъ такіе случаи: дружнымъ хоромъ газеты восхваляютъ какое-нибудь новое сценическое произведеніе, готовы видѣть въ немъ чуть не откровеніе искусства, восхищаются

исполнениѣмъ и постановкой. И вдругъ раздается въ серьезномъ органѣ печати безпристрастный голосъ, заявляющій: публикѣ показали произведеніе сомнительныхъ литературныхъ достоинствъ, лишенное глубины, сумбурное и претенціозное; развязная „модернистская“ постановка криклива, бездарна и нелѣпа; исполнители годятся въ статисты.

А бываетъ и такъ (и это случилось недавно): съ непонятной, на видъ, яростью набрасываются нѣсколько газетъ на новый драматическій театръ, выступившій несомнѣнно съ честными намѣреніями. Грубо пристрастные „разносы“ театра печатаются рядомъ съ похвалами безвкуснымъ постановкамъ стараго, но не почтеннаго, театра, несправедно именующаго себя литературнымъ, или пошлымъ фарсомъ новой дамской затѣи, или лубочнымъ опереткамъ Паласы-Ресторана. Зная, что никто возражать не будетъ (или не можетъ), зачѣмъ рецензентамъ „стѣснятся въ своемъ отечествѣ“? Можно написать суровый приговоръ о постановкѣ „Русскаго Драматическаго Театра“, которую видѣлъ не авторъ замѣтки, а его жена, присутствовавшая на одной изъ послѣднихъ провѣрочныхъ репетицій пьесы. Не опасаясь подозрѣній въ дальтонизмъ, можно лиловый цвѣтъ не понравившагося костюма въ пьесѣ назвать желтымъ. Безцеремонно и бездоказательно, можно заявить: „постановка ниже всякой критики“, тогда, какъ въ другой, очень распространенной газетѣ, ту же постановку спокойный и сдержанный журналистъ находитъ „стильной...“ Раздавались, правда, рѣдкіе голоса въ печати: подождемъ, посмотримъ, какъ пойдетъ дѣло дальше; молодой театръ, повидимому, не раз-

вернулъ еще свои силы; можетъ быть; яростныя нападки сбиваютъ съ толку дѣятелей театра, хотя они, вѣроятно, и не знаютъ за собой никакихъ смертныхъ грѣховъ.

Размѣры этого письма не позволяютъ привести цѣлый рядъ подобныхъ параллелей въ газетныхъ отзывахъ о „Русскомъ Драматическомъ Театрѣ“ (А. Рейнеке), который осмѣлился основаться въ Петербургѣ, не предполагая, что газеты, восхваляющія всякую пошлость, станутъ протестовать противъ существованія, новаго театра, намѣтившаго себѣ культурный путь.

Культурный путь! Скажите, какъ это важно!... И молодой театръ подвергается систематической травлѣ нѣсколькихъ газетъ, имѣющей видимо цѣлью оттолкнуть отъ него публику. Все положительное замалчивается, всякая ошибка раздувается, не стѣняясь „уклоненіемъ отъ истины“.

Въ чемъ же причины?.. Постепенно разрастаются разъясняющіе слухи. Говорятъ, что лишній театръ кому-то мѣшаетъ, кому-то не угодилъ. При организаціи новаго большаго дѣла, въ него желали войти тѣ или другіе артисты, но по какимъ либо причинамъ это не осуществилось. У иныхъ изъ нихъ есть „рука“ среди незначительныхъ дѣятелей печати, которые не могутъ непосредственно „создать“ газетный успѣхъ театра, но дѣйствовать во вредъ ему могутъ, умѣя шепнуть кое-кому словечко, вклеивъ въ ходкой газетѣ ядовитую, хоть не высокой пробы, насмѣшку...

Не принята въ новый театръ артистка, положимъ извѣстная М-ме X; такъ за нее расквитаются друзья! Пусть, не оцѣнившій ее театръ знаетъ нашихъ! Ату его! А сколько этихъ

„дамъ театра“ отнюдь не знаменитыхъ, нуждающихся въ свѣтѣ рампы для проявленія своихъ достоинствъ, предусмотрительно запаслись друзьями, завтракающими у Кюба и ужинающими въ „Вѣнѣ“ и надѣются на ихъ вліяніе въ печати. Про это знаетъ весь театръ Петербурга.

Новый театръ широко открылъ свои двери артисту, нѣкогда восхващавшему Петербургъ недюжиннымъ дарованіемъ, но давно не работавшему ни въ одномъ серьезномъ дѣлѣ. Молодой театръ долженъ былъ показать въ новомъ блескѣ этого актера въ роляхъ его стараго репертуара. Какъ истинный Uebermensch, трагикъ рѣшилъ: „L'état c'est moi. Но его надежды не оправдались, театръ захотѣлъ, затрачивая энергію и средства, идти самостоятельнымъ путемъ, все же отводя почетное мѣсто большому артисту. Ему это не понравилось, и сразу начались столкновения актера съ режиссеромъ театра, все болѣе бурныя; началась постоянная война актера противъ пріютившаго его театра. Пользуясь „добрыми отношеніями“ съ нѣкоторыми дѣятелями печати, артистъ заранѣе, откровенно, предсказывалъ „проваль“ той или другой пьесы и тѣ свирѣпыя рецензіи, которыя печатались на слѣдующій день въ двухъ, трехъ газетахъ. Не выдержалъ и режиссеръ, и въ газетѣ „Театръ“ появилась статья о „Пятнадцати тысячахъ“. Эту сумму, по проекту трагика, долженъ былъ ассигновать театръ для установленія дружескихъ отношеній съ нѣкоторыми газетами. Проектъ не встрѣтилъ никакого сочувствія въ театрѣ, имѣющемъ иной взглядъ на печать. Понятно, статья о „Пятнадцати тысячахъ“ вызвала письма въ редакцію, павныя разъясненія

трагика и обвиненіе имъ режиссера въ клеветѣ, а со стороны режиссера—вызовъ артиста М. Дальскаго къ третейскому суду, отъ котораго послѣдній отказался, заявляя о своемъ намѣреніи обратиться къ уголовному суду.

Каковы будутъ дальнѣйшія перипетіи этой трагикомедіи, вѣроятно, покажетъ недалекое будущее.

Zet.

Послѣднее „событіе“, какъ пишутъ нѣкоторыя газеты, въ театральномъ Петербургѣ—постановка драмы О. Сологуба въ Александринскомъ театрѣ.

Событіе не потому, чтобы „Заложники“ были событіемъ сами по себѣ: они нисколько не ярче, не сценичѣе, чѣмъ „Побѣда Смерти“, еще до сихъ поръ ожидающая достойнаго исполненія и постановки и провалившаяся въ Незлобинскомъ театрѣ, или „Даръ мудрыхъ пчелъ“, или „Мелкій бѣсъ“, имѣвшій у Незлобина успѣхъ, благодаря тому, что режиссеръ прошелъ мимо всѣхъ глубинъ, которыя въ пьесѣ можно найти, хотя и съ трудомъ, ибо пьеса „Мелкій бѣсъ“ все же искаженный романъ, „Мелкій бѣсъ“, почти голая фабула романа, но въ глубины должно было проникнуть, хотя бы путемъ чтенія романа, потому что авторъ „Сологубъ“,—въ этихъ глубинахъ, а не въ той бытовой, голой, да еще преувеличенной, отвратительной пошлятинѣ, смѣшанной съ лейффертовскими „эффектами“ и корявымъ обнаженіемъ, которое было намъ показано; но эта пошлятина и дешежка были пріятны среднимъ зрителямъ, любящимъ копаться въ грязномъ бѣльѣ и нежелающимъ или неумѣющимъ видѣть за внѣшнимъ внутреннее.

„Заложники“, это два произведенія: одно—первые акты—въ духѣ, пожа-

луй, „Дачниковъ“ Горькаго, и эта часть наиболѣе сценична и она — „для публики“; но въ то же время она и наиболѣе неприятна, какъ будто авторъ, писавъ ее, думалъ объ успѣхѣ и воспоминалъ то дешевое, что имѣло до него успѣхъ въ театрахъ, и этимъ „имѣющимъ успѣхъ“ — фельетонными словечками, остротами, почти „рышковскими положеніями“ закрылъ внутреннее содержаніе первой части своей вещи; вторая часть драмы, гдѣ Сологубъ сталъ Сологубомъ, но почему-то не сценичнымъ, лишена дѣйствія; въ большинствѣ живые люди первой части, здѣсь превращаются въ ходячія отвлеченности, чего сцена изобразить не въ состояніи, потому что отвлеченность всегда отвлеченность, а отвлеченность, воплощенная актеромъ, — ложь. Какъ первая часть должна нравиться буржуазіи, такъ вторая, безусловно интересная въ чтеніи, не можетъ нравиться и не можетъ никого захватывать на сценѣ, а должна вызвать лишь недоумѣніе и раздраженіе.

Событіемъ для Александринки явилась не сама пьеса, а то, что Сологубъ, „декадентъ“ Сологубъ, написалъ первые акты въ духѣ публики; въ послѣдующихъ же за пляской, прекрасной музыкой Каратыгина, волшебными декораціями Головина, внѣшней символикой, многіе изъ зрителей и не замѣтили мало сценичной сути пьесы, а кто замѣтилъ, тотъ свистѣлъ и шипѣлъ; тѣмъ болѣе они могли не замѣтить, что главныхъ персонажей драмы исполняли молодые актеры.

Мы ничего не имѣемъ противъ того, чтобы давать дорогу „молодымъ силамъ, подающимъ надежды“, мы даже это привѣтствуемъ, но когда эти молодыя силы подаютъ надежды не

слишкомъ большія, то не лучше ли обратить вниманіе на „силы старыя“, которыхъ на Александринскомъ театрѣ довольно, и у которыхъ и дарованія больше, чѣмъ довольно. Не указываетъ ли распредѣленіе главныхъ ролей въ этой пьесѣ между „подающими надежды“ на то, что режиссура театра считаетъ подлиннаго актера не нужнымъ, а въ „подающихъ надежды“ видитъ лишь безвольный матеріалъ, который „куда не верти, все гнется“.

Въ остальныхъ драматическихъ театрахъ, одинъ изъ нихъ — „русскій драматическій“, другой просто „драматическій“, а третій „Литературно-Художественный“, никакихъ гвоздей не видно.

Театръ Рейнке, испугавшись пустоты въ залѣ, повернулъ спину литературнымъ произведеніямъ, хотя слѣдовало бы не спину имъ поворачивать, а лишь измѣнить отношеніе къ ихъ постановкѣ, и обратилъ свои взоры на уличный репертуаръ, и его ожиданія, если и несовсѣмъ оправдались, то все же пустыхъ мѣсть въ залѣ стало немного меньше; на афишахъ этого театра мы читаемъ: „Чортъ“, „Мольнара“ и „Змѣйка“ Рышкова. Въ Незлобинскомъ театрѣ играли, (но кто играетъ, прости имъ, Боже!) „Эроса и Психею“ и „Псишу“ Бѣляева. Послѣдняя идетъ съ новыми исполнителями, которые превратили вышитый на авторскій канвъ прежними исполнителями нѣжный, воздушный красивый узоръ въ рядъ грубыхъ клякъъ, занимательное зрѣлище — въ незначительную мелодраму; вмѣсто прошлогодняго утонченнаго сладострастника Калугина — Нелидова былъ злодѣй, вмѣсто, въ безуміи просвѣтленной Сорокодумовой, Холмской, безсмысленная крикунья.

Prosper.

МОСКВА.

Декоративное искусство.

Открылась выставка „Миръ Искусства“, хочется сказать „выставка декоративной живописи,—такъ много тамъ полотень, посвященныхъ театру: эскизы декораций и костюмовъ покойнаго Н. Н. Сапунова, Б. М. Кустодіева, Б. И. Анисфельда, Н. К. Рериха, А. А. Арапова; а развѣ не декоративны и по масштабамъ, и по исполненію (впрочемъ нѣсколько суховатыя) панно Богаевского, не декоративенъ и Сарьянъ, котораго давно ждеть сцена, но котораго почему-то не зовутъ на нее? Не есть ли эта театральность выставки „Мира Искусства“ признакъ того, что нашихъ живописцевъ все больше увлекаютъ перспективы работы на большихъ плоскостяхъ, *al fresco*, стѣнопись и декорация. Но, если желать красочно развѣшать большія плоскости, то развѣ можно удовлетвориться перенесеніемъ небольшого эскиза чужой рукой на сценическіе задники, не долженъ ли самъ живописецъ писать декорацию, если въ этой декорации онъ хочетъ видѣть живопись, а не увеличеніе квадратнаго вершка въ квадратную сажень. Мы видимъ эскизы Рериха къ „Перь-Гюнту“, сочные, красочные, живописные, а въ Художественномъ театрѣ намъ подъ названіемъ декораций Рериха показали сухіе, не живописные и даже искаженные въ тонахъ и рисунокѣ плакаты „подъ Рериха“. Что это за небо въ 1-й картинѣ, и какъ искажена вся великолѣпная планировка и стройные масштабы художника 1-й и 2-й картинъ, что это за живопись, когда громадныя плоскости между строго и сухо вычерченными контурами заливаются сплошь краской, по крайней мѣрѣ такъ видится зрителю!

Стоить ли для такихъ декораций писать эскизы! Покойный Сапуновъ, работая надъ декорациями, очень часто совершенно перекомпоновывалъ эскизы, на которыхъ онъ только намѣчалъ тона и рисунокъ, иногда онъ даже не писалъ эскизовъ, а лишь рисовалъ, и его декорации всегда были дѣйствительно живописны и дѣйствительно „декораций“. Небрежность его эскизовъ для театра объясняется быть можетъ, съ одной стороны, и легкомысліемъ, но, съ другой стороны, и его пониманіемъ того, что сцена создаетъ для живописца совершенно другія условія, чѣмъ станковая живопись, и требуетъ другого отношенія къ плоскости, чѣмъ работа надъ картиной. Выставка Сапунова въ залѣ „Мира Искусства“ не достаточно типична для этого удивительнаго мастера красокъ. Подобрано все что попало подъ руку и не лучшее; онъ самъ не устроилъ бы такой выставки. Многого не слѣдовало бы совсѣмъ выставять, а многое нужно было иначе и съ большей любовью къ покойному развѣсить.

Типичны для него: періода „Золотого Руна“—два блеклыхъ портрета, одинъ какъ бы Whistler; періода его увлеченія красочностью—эскизы къ „Шарфу Коломбины“, — хотя не лучшіе, — эскизы занавѣса къ „Мѣщанину“; періода работы надъ рисункомъ, когда онъ сталъ болѣе заканчивать свои вещи, мастерски написанное „Nature morte“, и наконецъ въ незакопченномъ портретѣ А. И. Комиссаржевской намѣчается новый періодъ законченныхъ выписанныхъ и нарисованныхъ вещей, тотъ періодъ, который былъ бы расцвѣтомъ блестящаго и безпокойнаго дарованія покойнаго.

К.

Малый театр. Прошли: „Романъ тети Ани“ Найденова, скучная пьеса безъ всякаго внутренняго и даже вѣшшняго движенія, „Ассамблея“ Гнѣдича, о которой было сказано выше, и „Исторія одного брака“ Александра, старая, престарая вещь и по формѣ и по содержанію.

Театръ К. Незлобина. Были поставлены пьесы: „Принцесса Турандотъ“, графа Гоцци и „Ренессансъ“ Шентана вмѣстѣ съ „Веселой смертью“ Н. Евреинова. Наполненный зрительный залъ шумно принималъ пьесу Шентана и сдержанно „Смерть“. Вызывали режиссера и даже автора. Шумныя одобренія соотвѣтствовали шумному исполненію „Ренессанса“. Играли въ темпѣ *prestissimo*. Актеры вполнѣ владѣли сценой и аудиторіей и эта увѣренность исполнителей перешла зрительному залу перваго представленія, который увѣренно видѣлъ въ представленіи пьесу настоящаго „освѣженнаго репертуара“, увлекательную эпоху и свѣжесть психологіи.

Не только провинціальнымъ декламаторствомъ, не только дешевыми эффектами жестовъ не сходящихъ съ подмостковъ этого театра, но главное слащавостью и отсутствіемъ какого-либо взыскающаго къ чувству и мысли вкуса въ постановкѣ достигнуто было это шумное одобреніе той части зрителей, которая любитъ все безхитростное. И темпъ галона всей пьесы и театральная „искренность“ актеровъ сразу навела на знакомую дорожку обычныхъ воспріятій зрителя, идущаго въ театръ физиологически по-смыслу.

Вторая пьеса и постановка рассчитана на иные вкусы. Но зрительный залъ, получившій эстетическое удовлетвореніе отъ постановки К. Незло-

бина, побоялся испортить впечатлѣніе и сталъ постепенно рѣдѣть.

То, что было сдѣлано въ этой постановкѣ со вкусомъ все же очевидно дошло до зрительнаго зала. И горькій юморъ задѣлъ. Живость же исполненія скрадывали минутами внутреннее безсиліе автора. И потому конецъ арлекинады слушался съ большимъ вниманіемъ чѣмъ начало.

Художественный театр. Для втораго спектакля перваго абоне-мента возобновили „На всякаго мудреца—довольно простоты!“—А. Островскаго.

Много новыхъ исполнителей, не внесшихъ, однако, ничего существенно новаго, въ какъ и прежде, блестящее исполненіе пьесы.

Прекрасныя, художественныя декорации, тонкое, до деталей вѣрное отображеніе эпохи, удивительно очерченные портреты нѣкоторыхъ лицъ,—а надо всѣмъ этимъ — Станиславскій—г. Крутицкій.

Говорятъ, что въ театрѣ не слышишь языка Островскаго, не чувствуешь „духа“ его. Можетъ быть и такъ, но то, что видишь, что слышишь—оставляетъ сильное и яркое впечатлѣніе.

Т е а т р ъ К о р ш а. „Малый соблазнъ“—Минскаго, „Послѣдній аккордъ“—Гейера.

Первая изъ пьесъ была поставлена вопреки желанію автора: появившись впервые въ „Шиповникѣ“ она была снабжена вполнѣ опредѣленной ремаркой—„для чтенія“. Отъ посягательствъ театра Корша это ее, однако, не спасло—такова уже видно сила „соблазна“.

Основная идея автора: міромъ владѣютъ предметы; предметы бываютъ разные—хорошіе и дурные. Къ дур-

нымъ относятся, напримѣръ, женскія шляпки, за которыя женщины—эти „пирожныя съ безсмертною душою“ отдають свою душу.

Какъ средствъ борьбы съ этимъ „малымъ соблазномъ“—Минскій, какъ истый не анархистъ, рекомендуетъ убійство, уничтоженіе.

Публика пьеса не поняла—въриѣе поняла, но разнo.—Женская ея части находила, что за шляпку, которая была на героинѣ, можно отдать и душу. Мужская—одобрала Минскаго.

Постановка режиссера вызвана не менѣе двойственное отношеніе: критика мужская довольно единодушно осудила ее: не стоило, молъ, насиловать желаніе автора, если не имѣешь опредѣленнаго творческаго замысла и средствъ оуществить его. Женская оказалась снисходительнѣй: уже очень хороши были наряды, парики и шляпки—le dernier cri de la mode.

„Послѣдній аккордъ“ былъ опять таки поставленъ безъ автора, но при любезномъ содѣйствіи г-жи Наблюдкой и г. Пугаты.

„Дебютъ Венеры“ Гейера подъ ихъ мастерскимъ перомъ превратился въ „Послѣдній аккордъ“ безцеремонности и пошлости, вызванъ портретностью выведенныхъ въ немъ персонажей гнѣвные протесты.

О постановкѣ мы умолчимъ, такъ какъ въ декабрѣ пьеса пойдетъ въ Маломъ театрѣ въ не искаженномъ видѣ. Да о постановкѣ, по существу, не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ режиссеръ Зиновьевъ ставитъ пьесу отказался, ставилъ ее самъ Коршъ, повидимому отрицательно относящійся, къ постановкѣ, какъ объединенію всѣхъ исполнителей общимъ психологическимъ замысломъ, рит-

момъ, темпомъ и рисункомъ. Поставленная пьеса «Цвѣты на обояхъ» хо- дульная мелодрама съ синематографическимъ сюжетомъ.

М. В.

«ХРИЗИСЬ».

(Интернаціональный театр).

Если до сихъ поръ новаторамъ въ области танцевъ при исполненіи послѣднихъ приходилось довольствоваться уже существующею музыкой, вливая въ старые мѣхи новое вино, то постановка г-жами Савинской и Воскресенской 18-го и 19-го ноября въ Интернаціональномъ театрѣ балетантоимы «Хризисъ» представляла счастливое исключеніе: музыка Р. М. Гліэра, была написана спеціально для данной постановки.

Въ постановкѣ чувствуется большая работа и продуманность.

Поставлена «Хризисъ» совсѣмъ не по роману Пьера Люиса «Афродита», какъ это неправильно отмѣчали нѣкоторые московскіе критики.

Отъ Афродиты—«Хризисъ» осталось только одно названіе главной героини, остальное же позаимствовано по преимуществу изъ «Пѣсень Билитисъ».

Интерпретація стихотворнаго либретто выполнена г-жей Миль очень неудовлетворительно

Слѣдовало бы поручить эту работу людямъ, лучше и свободнѣе владѣющимъ стихомъ.

Изъ исполнительницъ (исполнителей не было совсѣмъ), ярче всѣхъ г-жи Савинская, Воскресенская и Жура Алинъ.

Г-жа Савинская въ роли «Хризисъ» дала яркій пластическій рельефъ, но ей, такъ же какъ и другимъ исполнителямъ, слѣдуетъ освободиться отъ сугубой мимической холодности.

Въ музыкѣ много интереснаго.

Если мѣстами видна спѣшность работы и порою чувствуется, какъ композиторъ стѣсненъ въ развитіи музыкальной мысли необходимостью дать музыкальную картину заранее определенной длительности, то мѣстами музыка захватываетъ своею глубиной, интересной ритмикой и настроеніемъ. Хочется отмѣтить великолѣпную по своей дикости и жуткости картину 7-ю («Менады»), картину 2-ю («Ручей Наядъ»), «Веселая пляска»), картину 3-ю («Любовь»), картину 4-ю («Измѣна»).

Для характеристики «Хризисъ», Ликаса, Псофисъ композиторъ прибѣгаетъ къ лейтмотивамъ.

У «Хризисъ» ихъ даже цѣлыхъ два.

Лейтмотивомъ отмѣченъ и преслѣдующій «Хризисъ» рокъ.

Къ сожалѣнію, музыка Гліарашла для себя далеко не достойнаго ея истолкователя въ лицѣ исполнявшаго ее оркестра.

В. и С.

26-го ноября въ Московскомъ Филармоническомъ училищѣ состоялся отчетный спектакль 4-го курса.

Поставленная пьеса „Джентльменъ“ примитивностью постановки и неудовлетворительной игрой артистовъ, особенно мужского персонала, не оставила хорошаго впечатлѣнія.

Изъ артистокъ выдѣлились въ роли: Кэтъ—Е. И. Смирнова и въ роли гр. Остергаузъ—Л. А. Ненашева.

Въ заключеніе мило разыграли пустичокъ подъ названіемъ „Молотта“ г-жи Глубоковская и Вальронъ.

ПРОВИНЦІЯ.

Наша театральная провинція питается тремя родами пьесъ. Во-первыхъ тѣмъ старьемъ „Виктора Александрова эпохи“ и тѣми новыми пьесами извѣстныхъ въ столицахъ и неизвѣстныхъ авторовъ, которые дають казовый матеріалъ для актеровъ, иначе говоря тѣми пьесами, въ которыхъ имѣются трескучіе монологи и діалоги, почти всегда безсмысленные съ психологической точки зрѣнія, истерики для актрисъ и словечки „подъ занавѣсъ“; во-вторыхъ такъ называемыми „новинками“; интересны эти новинки съ художественной точки зрѣнія или нѣтъ, это почти всегда безразлично для театральныхъ заправиль, лишь бы у автора было „имя“, лишь бы онѣ прошли въ столицахъ; въ-третьихъ провинція ставитъ тѣ вещи, въ столичной постановкѣ которыхъ есть что-нибудь „чудное“, изобрѣтенное столичнымъ режиссеромъ; въ этомъ случаѣ она копируетъ столичную постановку и на афишахъ пишется: „по мотивамъ Александринскаго театра“, „по Художественному театру“, „по Рейнгардту“ и т. под., что должно служить приманкой для провинціальной публики; изъ этого рода постановокъ въ настоящее время на провинціальныхъ сценахъ мы можемъ увидѣть мольерова „Донъ Жуана“, „Перъ-Гюнта“, „Братьевъ Карамазовыхъ“ и цирковаго „Царя Эдипа“. Провинція не разбирается въ томъ, насколько столичные методы, примененные для постановки этихъ пьесъ удачны, ей въ большинствѣ случаевъ не дано углубляться въ нѣдра театально-эстетическихъ теорій и вдохновеній, она вѣрнѣе столицамъ на

слово и не останавливается ни передъ какими средствами, пополняющими кассу. Мнѣ пришлось быть въ прошломъ году случайнымъ очевидцемъ постановки въ провинціи имитациі рейнгардтова „Эдипа“. Я видѣлъ чудовищныя афиши, на которыхъ значилось жирно: „толпа въ 300 человекъ“, „Рейнгардтъ“ и т. под. аттракціоны; на самомъ же дѣлѣ толпа состояла изъ 40—50 оборванцевъ, которыхъ, какъ говорилъ мнѣ хозяинъ театра, взяли съ улицы съ гонораромъ въ 30 копѣекъ и послѣ которыхъ нужно было „чистить и провѣтривать театръ“; среди исполнителей былъ только одинъ актеръ, а остальные... Богъ имъ судья, количествомъ поболѣе, дѣбною подешевле.

Вся постановка была конечно разсчитана на то, что при малыхъ затратахъ и съ нѣкоторымъ надувательствомъ, можно „сорвать“ сборъ, что на самомъ дѣлѣ и было. Однако какъ пишутъ журналы, теперь это уже не удается, и цирковый „Эдипъ“ публики въ провинціи не собираетъ. Такими же художественными nonsens'ами и уродствами являются и прочія имитациі выдумокъ столичныхъ режиссеровъ.

Исполняя безостановочно бессмысленную истерико-крикливую трескотню, провинціальныя актеры почти разучились чувствовать и переживать, и отучили отъ этого зрителей, а антрепренеры, предлагая публикѣ Золотыя клѣтки, какихъ-то Вакханокъ, Графиню Эльвиру, Боевыхъ товарищей, Бебѣ даютъ слабительное, Не ходи же ты раздѣтая, Дьявольскую колесницу или Старческую любовь—произведенія кинематографическаго характера, въ совершенномъ согласіи съ актерами почти совершенно отучили публику

отъ настоящаго театра, почти отучили чувствовать и мыслить въ театрѣ, и мы видимъ, что благія намѣренія Синельникова въ Харьковѣ, поставившаго Шекспира, Островскаго, Грибодова, разбиваются о равнодушіе публики, которая только тогда перестала звать въ его театрѣ, когда въ репертуарѣ появились опять тѣ же Золотыя клѣтки и бульварныя пьесы съ кинематографическимъ содержаніемъ.

Для чего при такомъ отношеніи нуженъ театръ? Вѣдь содержаніе всѣхъ пьесъ, дѣлающихъ въ провинціи сборы, передается гораздо сжатѣе и поэтому интереснѣе кинематографомъ, и совершенно понятно, что кинематографы, которыхъ, подъ всякими названіями отъ „Монъ-репо“ и „Парадиза“ до „Аида“ включительно, въ самомъ захолустномъ городѣ нѣсколько, серьезно конкурируютъ съ театрами, отнимаютъ отъ нихъ публику, отучаютъ ее отъ театра, который не только художественно не борется съ ними, но даже утверждаетъ ихъ дѣятельность, подражая имъ.

Боже мой, ради чего столько страданій и волненій переживаетъ современный провинціальныя антрепренеръ, ради какихъ идеаловъ ходитъ онъ безъ отдыха по мытарствамъ! Неужели эти идеалы—только касса? Конечно, касса нужна, говорить противъ этого такъ же глупо, какъ противъ того, что человеку вѣсть надо, но вѣдь если у художника нѣтъ эстетическихъ идеаловъ то нѣтъ и художника и искусства, и не лучше ли тогда такому кассовому идеалисту открыть какую-нибудь мастерскую и лавку; вѣдь это, честное слово, въ наше время гораздо выгоднѣе и, замѣтьте, спокойнѣе! А то доходить до того, что одинъ антрепренеръ, боясь конкуренціи, срываетъ со

столбовъ афиши другого (я самъ былъ свидѣтелемъ такого художественнаго акта), одинъ бѣжитъ въ газету и, по знакомству, съ надрывомъ умоляетъ рецензента „обругать“ другого.

Мы читаемъ, что повсюду лучшіе сборы дѣлаютъ театры „миніатюръ“. Обратите вниманіе, даже въ Прилукахъ, богоспасаемыхъ Прилукахъ, открывается театръ миніатюръ! А что такое въ сущности „театръ миніатюръ“? Это тотъ же кинематографъ. Почти вездѣ въ провинціи въ „миніатюрахъ“ выступленія живыхъ людей чередуются съ движеніемъ кинематографической ленты. Миніатюра—это соединеніе пищеварительнаго бульварнаго театра съ „синемой“, соединеніе, вызванное тѣмъ, что „синема“ еще не умѣетъ говорить, но когда она заговоритъ, а это, увѣряю васъ, будетъ, тогда люди не понадобятся.

Не лучше ли совсѣмъ закрыть театры въ провинціи, если въ предпринимателяхъ умерли идеалы, не дожидаясь того часа, когда судьба сама закроетъ ихъ.

Вотъ вопросъ!

Омель.

ХАРЬКОВЪ.

Можно ли въ провинціи говорить о видахъ на сезонъ? О руководящей идеѣ сезона, когда она врядъ ли отлита въ цѣльный образъ въ мысляхъ самихъ руководителей и хозяевъ сезона.

Когда все зависитъ отъ измѣнчиваго успѣха дня, отъ случайности, отъ большей или меньшей толики счастья антрепренера, его матеріальнаго благосостоянія, высоты его культурнаго развитія и культурныхъ требованій зрителей.

Провинціальный театръ, драматиче-

скій по преимуществу, вовсе не переживаетъ какого-нибудь кризиса, вовсе никуда не стремится, что ему такъ хотять навязать откуда-то извнѣ, изъ Петербурга и Москвы.

Провинціальный театръ, какъ и театръ вообще, переживаетъ кризисъ!

Глубокомысленная сентенція, раздающаяся довольно часто, варьируется на разные лады и въ результатѣ порождаетъ сотни не менѣе же гениальныхъ мыслей.

Но, къ сожалѣнію, какъ далеки отъ истины наши „знатоки“ провинціального театра, какъ смѣшно претенціозны ихъ размышленія о судьбахъ провинціального театра.

Первая и послѣдняя, самая важная и непоправимая ихъ ошибка заключается въ утвержденіи существованія провинціального театра, какъ театра-храма, жертвенника искусства.

Такого храма нѣтъ. Древнія капища разрушены и статуи великихъ боговъ разбиты въ прахъ.

Провинціальный театръ есть прежде всего собственность антрепренера, съ которой владѣлецъ, разумеется, дѣлаетъ, что ему вздумается.

Силой своего кошелька, блескомъ сотенныхъ, а иногда даже десятирублевыхъ кредитокъ, антрепренеръ поднимаетъ свой театръ на „недосягаемую высоту“.

Ему курятъ оніміамъ и умасливаютъ благовонными маслами въ день его бенефиса, поютъ жаркіе диффирамбы, а онъ потираетъ руки.

Антрепренеръ альфа и омега театра, и отъ уровня его умственныхъ и нравственныхъ понятій отъ запросовъ его, зачастую, сильно поношенной, совѣсти зависитъ та или иная окраска лица театра.

И поэтому я особенно настойчиво повторяю: нѣтъ кризиса провинціального театра-храма, вообще не существующаго, а имѣется кризисъ театраловочки, банкротство лавочника-антрепренера.

Есть деньги,—есть театръ, нѣтъ денегъ,—нѣтъ театра!

Подобное положеніе вовсе не является привилегіей захолустныхъ городовъ и мѣстечекъ, и крупные центры провинціи такъ же безпомощны въ этомъ отношеніи, какъ и ихъ младшіе colleg'и.

Примѣръ живой и яркій налицо.

Н. Н. Синельниковъ третій сезонъ антрепренерствуетъ въ харьковскомъ городскомъ театрѣ, но въ этомъ году онъ, видимо, захотѣлъ монополизировать право на постановку въ Харьковѣ драматическихъ спектаклей и снялъ еще театръ-циркъ Грикке, помѣщеніе выдающееся по неслѣпости.

Подчистилъ, подкрасилъ. Набралъ труппу и назвалъ театръ „общедоступнымъ“.

Правда, въ театрѣ послѣ синельниковскаго ремонта стало уютнѣе, теплѣе, красивѣе; дѣсны, дѣйствительно, были назначены крайне дешевыя. Но и только.

А дальше оказалась слабой труппа. Оказалось, что Н. Н. Синельниковъ вздумалъ обслуживать театръ микроскопической труппой, составленной изъ дешевыхъ, молодыхъ только что кончившихъ школу ученицъ и учениковъ (впрочемъ, нѣкоторые довольно талантливыя), и слабыхъ никуда негодныхъ актеровъ.

Для поддержанія рѣшили использовать систему гастролеровъ изъ персонажей городского театра. Гастрольные спектакли пошли съ большимъ успѣхомъ, а въ общемъ, дѣло Н. Н. Си-

нельникова въ общедоступномъ театрѣ гибнетъ, не успѣвши расцвѣсть.

И въ этомъ виноватъ лишь онъ одинъ. Испугался расходовъ и рѣшилъ, что публика удовольствуется только обаяніемъ имени Синельникова.

Но неурядицы, преслѣдующія театръ съ открытія сезона, превалируютъ надъ именемъ, даже столь популярнымъ.

А между тѣмъ въ Харьковѣ большая нужда именно въ общедоступномъ театрѣ, такъ какъ театры городской и коммерческаго клуба очень невелики по размѣрамъ и имѣютъ очень небольшое число дешевыхъ мѣстъ.

Въ городѣ же съ большимъ контингентомъ учащихся и трудовой интеллигенціи особенно важно имѣть дешевый театръ.

Въ числѣ поставленныхъ на сценѣ общедоступнаго театра пьесъ были: „Гроза“, „Ивановъ“, „Кинъ“, „Идиотъ“, „Камо грядеши?“, „Безъ вины виноватыя“, „Урiель Акоста“, пресловутыя „Былины“ А. Полевого и нѣсколько мелодрамъ.

Изъ постоянного состава труппы рѣзко выдѣляется молодая еще артистка г-жа Павлова, недавно окончившая школу и неподдавшаяся еще сценической рутинѣ.

Хороша г-жа Лицева, тоже молодая, симпатичная артистка, съ неподдѣльнымъ смѣхомъ и граціей.

Изъ мужского персонала выдѣляются г-да: Дьяконовъ, Сумароковъ и Урванцевъ.

Въ городскомъ театрѣ, въ противобѣсъ прошлогоднему репертуару, насажается „классицизмъ“. Идутъ безъ конца: „Венеціанскій купецъ“, „Чайка“, „Три сестры“, „Дворянское гнѣздо“ и „Горе отъ ума“ и только ресслеровскіе „Братья изъ Франкфурта“,

въ переводѣ Е. М. Бабецкаго, пользующіеся большимъ успѣхомъ „Модныя дамы“ да „Полудѣвы“ внесли легкую струйку въ общій серьезный, разбѣренный тонъ.

Какъ и раньше, г. Синельниковъ для городского театра далъ прекрасную труппу, составленную изъ опытныхъ, талантливыхъ актеровъ и безусловно, способной молодежи. Даетъ стильныя, свѣжія декораціи, въ чемъ большая заслуга художника П. И. Андрияшева, красивую мебель, богатые костюмы въ обстановочныхъ пьесахъ.

Стройность, сыгранность, легкость и изящество—отличительныя черты спектаклей городского театра и потому пьесы комедійнаго характера проходятъ съ лучшимъ ансамблемъ, чѣмъ чеховскія „Три сестры“ и „Чайка“.

Чеховское настроеніе, къ сожалѣнію, не въ средствахъ драматическаго театра и только немногіе изъ актеровъ къ нему приближаются, умѣютъ его передать публикѣ, умѣютъ заставить зрителей почувствовать всю трагическую красоту, весь ужасъ чеховскихъ сумерекъ.

Одна изъ такихъ немногихъ г-жа Полевицкая, артистка громаднаго темперамента, съ глубоко трогающимъ голосомъ. Созданныя ею Маша въ „Чайкѣ“ и „Трехъ сестрахъ“, Софья, Лиза, Порція въ „Венеціанскомъ купцѣ“ и т. д. образы яркіе, рельефныя, дѣйствительно живыя, дѣйствительно прекрасныя.

Г-жа Строева-Сокольская артистка большая, съ завоеваннымъ уже положеніемъ на сценѣ, имѣющая всегда въ Харьковѣ шумный успѣхъ, была очень хороша въ „Израилѣ“, „Дебютѣ Венеры“, „Неизвѣстной“, шедшей въ общедоступномъ театрѣ.

Г-жи Карелина-Раичъ и Яниковская прекрасно играютъ женщинъ и дѣвушекъ веселыхъ и жизнерадостныхъ, при чемъ первой нѣсколько вредитъ однообразіе тона и нѣкоторая натянутость.

Г-жи Ардатова, Каренина, Рѣпина, Дроздова и другія соотвѣтствуютъ успѣхамъ постановокъ Н. Н. Синельникова и барона Унгерна.

Г-да Баратовъ, Павленковъ, Колобовъ, Васильевъ и Вересановъ—актеры крупныя, съ прочнымъ успѣхомъ, съ опредѣленными уже данными, съ ярко выраженными индивидуальными особенностями. Къ сожалѣнію, небольшой репертуаръ, среди котораго вращаются актеры, нѣсколько переобременяетъ однихъ и заставляетъ сидѣть безъ дѣла другихъ.

Оперное товарищество подъ управленіемъ С. М. Акимова, конечно, не выходитъ изъ границъ, положенныхъ провинціальной оперѣ. „Пиковая дама“, „Аида“, „Тоска“, „Травиата“, „Лакмэ“—вотъ тѣ узкія рамки, въ какихъ приходится работать, при массѣ неблагопріятныхъ условій Харьковской оперѣ. Единственной новинкой явилась только посредственная „Ася“ М. М. Ипполитова-Иванова, поставленная подъ руководствомъ самаго композитора.

Труппа опернаго товарищества слаба, особенно женская половина, мужской составъ значительно сильнѣе.

Послѣ многихъ неудачныхъ попытокъ, наконецъ-то удалось здѣшнимъ литераторамъ, художникамъ и артистамъ организовать и открыть литературно-художественный кружокъ.

Кружокъ имѣетъ основной цѣлью способствовать развитію литературы и изящныхъ искусствъ и ближайшею цѣлью: а) общеніе литераторовъ и

художниковъ; b) исполненіе совокупными силами членовъ кружка и приглашенныхъ лицъ различныхъ сценическихъ произведеній, концертовъ, публичныхъ чтеній; c) устройство художественныхъ выставокъ, вечеровъ и собраній.

Кружокъ разбился на секціи. Объединяя многихъ дѣйствительно культурныхъ людей, кружокъ рассчитываетъ сыграть немалую роль въ харьковской жизни.

Предсѣдателемъ кружка состоитъ А. І. Стойкинъ, а тов. предс. Н. П. Дриженко, редакторъ „Южнаго Края“.

Между прочимъ, при кружкѣ намѣчена организація взаимопомощи южно-русскихъ литераторовъ...

Открывшаяся выставка группы художниковъ „Кольцо“, при участіи столичныхъ художниковъ, успѣха не имѣетъ. Картины мало содержательны и неинтересны...

Вл. Аренскій.

КИЕВЪ.

Кручинину пришлось закрыть свой драматическій театръ на Мерингофской улицѣ, какъ говорятъ, вслѣдствіи того, что увлеченный модой, онъ открылъ еще одинъ театръ, театръ миниатюръ весьма дешеваго сорта, на которомъ сосредоточилъ все свое вниманіе. Въ драматическомъ дѣлалось Богъ знаетъ что: репертуаръ самый низкопробный, постановка жалкая, актеры, и такъ въ большинствѣ слабые, играли то въ драматическомъ, то въ миниатюрномъ, а такъ какъ послѣднему отдавалось антрепренеромъ преимущество, то въ первомъ главные актеры, которыхъ всего-то около трехъ, выступали рѣдко. Въ результатѣ—убытки на Мерингофской и закрытіе того драматическаго театра,

который существовалъ уже давно и своимъ репертуаромъ „по публикѣ“ завоевалъ ея симпатіи. Но когда „уличная“ публика можетъ видѣть въ одинъ вечеръ не одну „уличную“ пьесу, а нѣсколько таковыхъ, то, понятно, она идетъ туда, гдѣ ей показываютъ нѣсколько, что же касается настоящей публики, то она не прощаетъ издѣвательства надъ собой, выражающагося въ небрежномъ отношеніи къ постановкѣ, сценетовкѣ и исполненію. Иные антрепренеры еще стараются обставить хоть на первомъ спектаклѣ пьесу лучшими силами, а уже потомъ замѣняютъ премьеровъ Богъ знаетъ кѣмъ: „газетчики написали и ладно, а публика все съѣстъ и похвалитъ, если писаки похвалили“. Другіе же совершенно циничны—и къ премьерѣ относятся спустя рукава, за что и расплачиваются. Крахъ Кручинина поучителенъ для многихъ театральныхъ предпринимателей.

Въ театрѣ „Соловцовъ“ не имѣла успѣха и встрѣчена недоброжелательно прессой новая пьеса Л. Андреева „Профессоръ Сторицынъ“. На нападки рецензентовъ гг. В. Чаговца, Н. Николаева и Бикмана Андреевъ отвѣтили слѣдующимъ открытымъ письмомъ:

„Милостивые государи! Въ моей пьесѣ „Профессоръ Сторицынъ“, трактующей тему „о неблагородствѣ нашей русской жизни“ и въ лицѣ нѣкоего Саввича стремящейся дать типъ хама-моралиста, вы наши грубыя преувеличенія, фальшь, отсутствіе жизненной правды, какъ она вамъ представляется. Казалось бы, что въ предѣлахъ этихъ обще-литературныхъ сужденій вы и должны были остаться, но, къ сожалѣнію, этого не случилось, а случилось нѣчто совсѣмъ странное, прямо противоположное вашимъ бла-

городнымъ задачамъ. Вы до неузнаваемости исказили сцену Сторицына съ сыномъ-гимназистомъ въ Вашей вольной передачѣ, и эту искаженную передачу положили въ основаніе вашихъ очень рѣзкихъ, но, естественно, несправедливыхъ выводовъ. Не ограничиваясь этимъ, вы допустили по отношенію ко мнѣ лично такой тонъ, такое заглядываніе въ мои намѣренія и мою совѣсть, до какого не можетъ, пожалуй, подняться даже фантазія драматурга. Приведу лишь нѣкоторыя отдѣльныя выраженія, свидѣтельствующія объ общемъ характерѣ вашихъ рецензій, но далеко не исчерпывающія всего.

Андреевъ въ пьесѣ... „не уберегъ себя отъ вліянія безгранично царящаго на Руси хамства“. „Пошлая претенціозная и отвратительная андреевщина“. „Сколько мнѣ помнится, Андреевъ недавно далъ клятву не писать ничего въ теченіе трехъ лѣтъ! Неужели время такъ быстро бѣжитъ, а срокъ уже истекъ?“ „авторамъ — наплевать... авторы распродаютъ свое творчество“... и т. д. (Г. Чаговецъ изъ „Кіевской Мысли“). „Дутый въ своей славѣ Л. Андреевъ всегда страдалъ бредовыми идеями и, какъ у всякаго маниака, такъ и у этого литературнаго маниака, мѣстами прорываются здоровые моменты и связныя рѣчи. Но такіе мѣста носятъ характеръ случайностей“. „Рекламированное имя Андреева...“ (г. Бикманъ въ „Новостяхъ“). „Я лично никогда не былъ особенно высокаго мнѣнія о литературныхъ талантахъ г. Л. Андреева. Его искусственно взвинченная репутація... такъ замѣтно отзывалась рекламой, что... „Почти всѣ его произведенія, усердно рекламируемыя дружелюбно услужливыми...“ „Человѣкъ

съ болѣзненно гипертрофированнымъ воображеніемъ... онъ всегда и во всемъ доводитъ изображеніе до предѣловъ явнаго неправдоподобія...“ „Бредовой характеръ...“ „Онъ, словно разлагающійся трупъ заражаетъ своимъ ядомъ все, къ чему прикасается“... „Только самодовольная тупость писателя, органически лишенаго чувства жизненной правды, все вниманіе котораго безъ остатка занято побрякушками личнаго успѣха“... и т. д. (Г. Николаевъ изъ „Кіевлянина“).

Такъ пишете вы, гг. рецензенты, упрекая меня въ грубости, сгущенности красокъ и отсутствіи жизненной правды. Но самыя слова ваши не служатъ ли печальнымъ доказательствомъ, что я, къ несчастью, правъ совершенно въ оцѣнкѣ „неблагородства русской жизни“ и что краски отнюдь не сгущены? Я не позволилъ бы себѣ утомлять вниманіе читателя бесѣдой съ вами, если бы самый фактъ не былъ такъ изумительно характеренъ.

Года два назадъ по поводу инцидента съ пьесой „Гаудеамусъ“ ставшей предметомъ конфликта между двумя кіевскими театрами,—столь чувствительныя къ грубости кіевскія газеты писали обо мнѣ, что я—„коммерціи художникъ“, „сутенеръ собственнаго таланта“ (!) и многое другое въ томъ же родѣ, чего я не помню. И тогда же, раскрывая въ журналѣ „Театръ и Искусство“ суть инцидента, я съ извѣстной рѣзкостью, хотя и сдержанно, отозвался о кіевской, посвященной театру, печати. Не правда ли, вотъ и еще маленькая полусторическая справка, не лишенная интереса и при оцѣнкѣ настоящаго случая?“.

Большимъ событіемъ была кончина Лисенко. Композиторъ Николай Вита-

ліевичъ Лисенко родился въ 1842 г. Какъ ученикъ (по инструментовкѣ) Римскаго-Корсакова и близкій одно время къ балакиревскому кружку, онъ стремился вести украинскую музыку по пути, намѣченному русскими „кучкистами“. Имъ написаны оперы: „Тарасъ Бульба“, „Утоплена“, „Остання ніч“, „Ридзвяня ніч“; дѣтскія оперы: „Панъ Соцкій“, „Коза-дереза“, „Весна и Зима“; изъ оперетокъ наиболѣе извѣстны „Энеида“, „Наташка-Полтавка“. Кромѣ того имъ составлены сборники малорусскихъ пѣсенъ и написано много фортепіаннхъ и вокальныхъ сочиненій. Среди украинцевъ и галиційцевъ покойный пользовался большою извѣстностью. Тѣло покойнаго на кладбище провожало до 50,000 человекъ.

Дор.

НИЖНИЙ-НОВГОРОДЪ.

Театральный сезонъ у насъ открылся сначала въ Новомъ Общедоступномъ театрѣ. Первый спектакль былъ 23 сентября. Въ театрѣ играетъ товарищество драматическихъ артистовъ подъ управленіемъ А. В. Аненинской и режиссерствомъ К. К. Маврина. Театръ этотъ по своему характеру подходитъ къ типу народныхъ домовъ, аудиторія его состоитъ главнымъ образомъ прикащиковъ, мелкихъ служащихъ, рабочихъ и вообще демократическихъ элементовъ. Цѣна мѣстамъ въ театрѣ самая общедоступная—отъ 10 к. до 1 р.

Вести театральное дѣло въ названномъ театрѣ трудно, т. к. онъ находится на окраинѣ города. Демократическая публика посѣщаетъ театръ главнымъ образомъ въ праздники, когда театральныи залъ бываетъ переполненъ (около 1.000 ч.), въ будни

же театръ пустуетъ, и сборы падаютъ до 40—50 рублей. Существованіе театра матеріально крайне необеспечено.

Между тѣмъ демократическіе слои населенія любятъ его и охотно посѣщаютъ спектакли въ праздники. Поэтому театръ имѣетъ полное право на функционированіе.

Въ труппѣ двѣ замѣтныхъ величины: г-жа Аненинская, г. Мавринъ. Оба много поработали на сценѣ, артисты съ значительнымъ сценическимъ опытомъ и умѣньемъ. Остальной составъ труппы—молодежь, которая благодаря умѣлой режиссерской рукѣ старается работать продуктивно, старательно. Во всякомъ случаѣ труппа имѣетъ успѣхъ у публики, несмотря на недочеты въ декорацияхъ, постановкѣ, обстановкѣ даже въ исполненіи, вызываемые скудостью бюджета труппы. Репертуаръ приличный: „Новая жизнь“, „Мадамъ Сапъ-Женъ“, „Уриель Акоста“, „Кинъ“, „За океаномъ“, „Гибель Содома“ и т. д.

Другой театръ — Николаевскій городской—открылъ свои двери 30 сентября постановкой передѣлки романа Достоевскаго „Идіотъ“. Интеллигентная театральная публика какъ-то не привыкла къ передѣлкамъ. Театральная же критика мѣстныхъ газетъ поставила въ большой минусъ антрепризѣ П. П. Струйскаго открытіе сезона передѣлкой.

Вообще за первыя три недѣли сезона репертуаръ шелъ какъ-то несладко: передѣлки („Идіота и Обрывъ“), „Гусарская лихорадка“, „Девятый валъ“ Смирновой, „Вѣдьма“ и др., хотя были поставлены: „Ревизоръ“, „Столпы общества“ Ибсена, „Свой люди сочтемся“, „Обширная страна“ Шницлера. Были и удачныя спектакли.

Несистематичность репертуара, видимо, не понравилась публикѣ. Сборы сократились.

Но мы главную причину небольшой посѣщаемости городского театра видимъ въ кинематографѣ. Каждый вечеръ кинематографы переполнены, а театрѣ собираетъ незначительное количество зрителей, несмотря на то, что спектакли даже не каждый день—два раза въ недѣлю не бываетъ спектаклей. На составъ труппы жаловаться нельзя: ансамбль сильный; есть свѣжія и яркія дарованія, артисты выше средняго уровня: г-жи Кряжева, Грандская, Далина, Астахова; г-да: Нароковъ, Мартини, Плотниковъ. Общій тонъ спектаклей выдержанъ, ровнѣе, чѣмъ въ прошломъ году.

Антреприза, чтобы не терпѣть убытка въ будни, стала устраивать два спектакля въ недѣлю по дешевымъ цѣнамъ и одинъ спектакль отвела для благотворительныхъ обществъ и организаций; за что получаетъ 400 руб. за спектакль съ устроителей. Послѣ этого матеріальныя дѣла нѣсколько улучшились.

Въ ближайшемъ будущемъ въ городскомъ театрѣ пойдутъ: „Профессоръ Сторицынъ“, „Заложники жизни“, „Романъ тети Ани“ и др.

Никакихъ концертовъ до 10 ноября не было, такъ какъ единственный концертный залъ въ общедоступномъ клубѣ ремонтировался, и открывается только 11 ноября.

Ал. Л—ъ.

Г. ПЕНЗА.

Съ настоящаго года работаютъ у насъ два театра: „Зимній театр“ (Вышеславцева) и такъ-называемый „Новый театр“ (клубъ торгово-промышленныхъ служащихъ). Въ зим-

немъ театрѣ вотъ уже второй сезонъ держитъ антрепризу еще молодой антрепренеръ В. В. Чарскій.

Набранная г. Чарскимъ на текущей сезонъ довольно большая драматическая труппа, судя по настоящему, далеко не изъ блестящихъ, правда есть въ ней 2—3 сильныхъ артиста, но большинство, выражаясь мягко, лишь поддерживаютъ ансамбль. Несмотря на это публика по привычкѣ посѣщаетъ спектакли зимняго театра довольно усердно и не менѣе усердно награждаетъ исполнителей аплодисментами.

Репертуаръ пестрый. Постановки приличныя. Что касается исполненія, то въ немъ есть недочеты,—и опять-таки, какъ и въ прошломъ году, наибольшіе недочеты на сторонѣ режиссуры. Чѣмъ это объяснить, положительно недоумѣваешь. Окончательно, что ли, вывелся на провинціальной сценѣ хорошій режиссеръ, или режиссура сведена на степень безразличнаго придатка къ искусству, но только опытнаго, добросовѣстнаго и, главное, знающаго, чувствующаго режиссера нынѣ „днемъ съ огнемъ не сыщешь“. Благодаря этому провинціальное исполненіе даже истинно художественныхъ вещей получило характеръ какого-то преступнаго разгильдяйства, тряпичной безвкусицы.

Одно время на страницахъ театральной прессы горячо дебатировался вопросъ о режиссерскомъ засильѣ; противники режиссерской дисциплины кричали объ обезличеніи артиста, о сведеніи послѣдняго режиссеромъ на степень манекена. Не берусь судить, насколько это правильно, но если ужъ на столичныхъ сценахъ, гдѣ каждый артистъ представляетъ изъ себя опредѣленную величину, сложившійся ар-

тистическій характеръ и дарованіе,—если, повторяю, на этихъ сценахъ режиссеръ представляетъ изъ себя извѣстную, такъ сказать, нивелирующую силу, то что же приходится сказать о провинціальныхъ сценахъ, гдѣ преобладающее большинство артистовъ если не дебютанты, такъ во всякомъ случаѣ еще новички сцены, не опредѣлившіеся, не нашедшіе себѣ дарованія. На такихъ сценахъ опытный, чуткій режиссеръ—все, онъ—залогъ художественнаго, а отсюда и матеріальнаго успѣха труппы въ ея цѣломъ и въ то же время онъ въ полномъ смыслѣ творецъ отдѣльныхъ артистическихъ дарованій, пѣстунъ отдѣльныхъ личностей изъ артистовъ.

Однако вернемся къ труппѣ г. Чарскаго.

Въ труппѣ Чарскаго цѣлыхъ три режиссера: онъ самъ, какъ главный режиссеръ, и два очередныхъ—гг. Волковъ и Волховскій. Надо думать, что такое обиліе режиссеровъ вызвано заданіемъ поставить ответственное дѣло режиссуры на должную высоту. Этого нѣтъ въ дѣйствительности. Почему?

Въ Новомъ театрѣ работаетъ тоже драматическая труппа подъ управленіемъ извѣстнаго провинціального артиста А. Л. Мирюлова. Труппа небольшая, но, насколько можно судить по началу сезона, недурная.

Спектакли ставятся четыре раза въ недѣлю. Репертуаръ самый разнохарактерный: съ одной стороны—драмы и комедіи классическаго репертуара, съ другой, шаржи, кабарэ, оперетты.

Постановки тщательныя, продуманныя, удовлетворительно и исполненіе, хотя труппа, какъ говорится, еще „не сбѣлась“, т. е. артисты еще плохо

знаютъ другъ-друга, и потому „диссонансы“ въ игрѣ даютъ-таки себя знать.

Н. Т—овъ.

БАКУ.

Зимній сезонъ открыли у насъ малороссы подъ управленіемъ Л. Сабина 15 сентября. Въ театрѣ бр. Маиловыхъ состоялся первый въ настоящемъ сезонѣ армянскій спектакль. Для открытія поставили пьесу В. Сарду „Мадамъ Санъ-Женъ“. Труппа приглашена на весь зимній сезонъ художественной секціей бакинск. армянск. культурнаго союза. Вначалѣ ставили по одному спектаклю въ недѣлю, а теперь дважды. До сихъ поръ прошли слѣдующія пьесы: „Одинокіе“, „Гидра“, „Въ долину слезъ“, „Тайфунъ“, „Измѣна“ (въ честь 30-лѣтія артистической дѣятельности кн. А. И. Сумбатова-Южина), „Мирра Эфросъ“, „На развалинахъ“, „Изь-за короны“. Режиссируетъ спект. артистка г-жа Сирапуйшъ. Драма А. В. Полонскаго и оперетта Г. М. Лахвицкаго начали функционировать одновременно. Въ драмѣ начали пьесой Тимковскаго „Сильные и слабые“, въ опереттѣ—„Евой“ Легара. Драма подвизается въ театрѣ Г. З. Тагіева, оперетта—въ болшомъ оперномъ театрѣ бр. Маиловыхъ. Труппа г. Полонскаго со дня открытія поставила 44 спектакля (по 4 ноября включительно). Въ общемъ сборы въ драмѣ на обыкновенныхъ, рядовыхъ спектакляхъ были средніе. Прекрасные сборы даютъ лишь общедоступники и утренники. Что же касается новинокъ, то они не всегда шли съ матеріальнымъ успѣхомъ. Особенно не повезло пресловутой пьесѣ Вл. Бодяновскаго „Натали Пушкина“,—сборъ на этомъ спектаклѣ не превышалъ

ста рублей. Повторенная въ воскресный день, она дала и того меньше. „Гвоздь“ сезона дирекція пока не подыскала. Изъ артистокъ драмы выдѣляются г-жа Кварталова, Райская, Доре и Бѣлозерская. Изъ артистовъ пользуются успѣхомъ гг. Аркадьевъ, Демюръ (онъ же гл. режиссеръ) и Горскій. Въ опереттѣ дѣла неплохи.

Новинки и общедоступники привлекаютъ много публики. Изъ новинокъ прошли: „Король веселится“, „Модная Ева“, „Мексиканскій ковбой“, „Пѣсни любви“ и др. На сѣбну опереттѣ прїѣдетъ „Передвижная художественная опера“ Д. Х. Южина.

Аршанъ Григорьянцъ.

Отъ редакціи:

Поставленная въ кїевскомъ театрѣ новая драма Леонида Андреева „Профессоръ Сторицынъ“ вызвала цѣлую бурю нападокъ со стороны кїевской критики. Нападки эти, совершенно бездоказательныя и выраженные въ формѣ, совершенно недопустимой, уже однимъ этимъ заставляютъ усомниться въ томъ, не были ли онѣ продиктованы мотивами, совершенно посторонними эстетической критикѣ.

Драма Андреева хорошо намъ извѣстна, и мы рѣшительно не можемъ понять, что въ ней могло бы вызвать къ ней отрицательное отношеніе. Сцена, гдѣ ничтожный пошлякъ Саввичъ, пользуясь своимъ физическимъ превосходствомъ, издѣвается надъ Сторицынымъ, должна оставлять мучительное впечатлѣніе въ зрителѣ, но развѣ эта сцена не жизненна и не правдива? Тягостна для зрителя и сцена Сторицына съ сыномъ, но развѣ Сергѣй Сторицынъ не одинъ изъ типовъ современности. Правда, Андреевъ не стѣсняясь называетъ многое своими именами, но давно ли мы заразились такою „pruderie“, чтобы опускать глазки, когда слышимъ, что можно принимать ибры противъ дѣторожденія или узнаемъ о связи гимназиста съ молоденькой дѣвушкою?!

Не видя, трудно судить конечно о томъ, что сдѣлалъ изъ драмы театръ въ Кїевѣ; будемъ надѣяться, что въ Маломъ театрѣ увидимъ пьесу въ настоящемъ освѣщенїи и что публика этого театра конечно сумѣетъ ее оцѣнить. Въ дополненіе помѣщаемъ открытое письмо Л. Н. Андреева, напечатанное имъ въ журналѣ „Театръ и Искусство“.

Редакція.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

ФЛОРЕНЦИЯ. Музыкальное общество „Politeama Florentino“ организуетъ большія торжества по случаю исполняющагося въ 1913 году столѣтія со дня рожденія Вагнера и Верди. Предполагается устроить „Вагнеровскій Цикль“ съ 29 марта по 9 апрѣля 1913 г. н. ст.

МОНТЕ-КАРЛО. Въ текущемъ сезонѣ здѣсь пойдетъ „Парсифаль“ Вагнера, въ переводѣ Рауля Гюнзбургъ.

ПАРИЖЪ. Въ „Комической Оперѣ“ съ успѣхомъ прошла новая опера Нугеса: „Танцовщица изъ Помпей“.

БРАУНШВЕЙГЪ. Первое представленіе новой оперы Вилли Шеффера „Das Buch Hiob“ прошло съ несомнѣннымъ крупнымъ успѣхомъ. Композиторъ, молодой, талантливый скрипачъ Висбаденскаго придворнаго оркестра, былъ вызываемъ въ теченіе спектакля неоднократно вмѣстѣ съ исполнителями.

БРЕМЕНЪ. Поставлена новая опера Вольфъ-Феррари: „Der Schmuck der Madonna“. Критика даетъ сдержанные отзывы о новомъ произведеніи композитора, указывая лишь на красочную

инструментовку и отдѣльные удачныя мѣста.

ГАННОВЕРЪ. Поставленная здѣсь опера Вольфъ-Феррари: „Der Schmuck der Madonna“ имѣла лишь succès d'эstime.

ВѢНА. „Der Schmuck der Madonna“ Вольфъ-Феррари успѣха не имѣла. Отмѣчается наличность итальянскаго веризма, самаго плохого пошиба.

МАННГЕЙМЪ. Въ мартѣ 1913 г. въ придворномъ оперномъ театрѣ состоится представленіе оперы Ф. Бузони: „Выборъ невѣсты“.

КАРЛСРУЭ. Въ придворномъ оперномъ театрѣ въ половинѣ ноября дана была опера молодого композитора Генриха Бинштокъ „Зулейма“.

ПРАГА. Первой новинкой сезона явилась опера-сказка мѣстнаго композитора и главнаго капельмейстера театра Александра Землинскаго: „Это было однажды“. Въ критикѣ и у публики опера имѣла успѣхъ.

БУДАПЕШТЪ. Въ оперномъ театрѣ въ качествѣ первой новинки сезона дана опера-сказка Гумпердинка: „Königskinder“. Успѣхъ средній.

МОСКВА. Большой театр.

Постановка въ ближайшемъ будущемъ „Хованщины“ Мусоргскаго подъ руководствомъ Ф. И. Шаляпина вызываетъ большой художественный интересъ и, конечно, явится событіемъ, изъ ряда вонъ выходящимъ на фонѣ сѣренской, мѣщанской жизни Большого театра.

Въ настоящее время Ф. И. Шаляпинъ находится въ Москвѣ и принимаетъ дѣятельное участіе въ разрѣшеніи всѣхъ вопросовъ, связанныхъ съ постановкой названной музыкальной драмы.

Въ Партіи Досиѳея выступитъ самъ Ф. И. Шаляпинъ; партію Марѳы будетъ исполнять Е. И. Збруева.

Постановка обѣщаннаго дирекціей „Тристана и Изольды“ Вагнера, за отсутствіемъ подходящихъ вокальныхъ силъ, отмѣнена.

— Дирекція обѣщаетъ поставить въ текущемъ сезонѣ вмѣсто „Тристана и Изольды“— „Сказку о царѣ Салтанѣ“ Римскаго-Корсакова, но, вѣдь, въ недалекомъ прошломъ также обѣ-

щанъ былъ дирекціей и „Тристанъ“!.. Суждены намъ благіе порывы!..

Опера С. И. Зимина. Поставленная на сценѣ опернаго театра Зимина „Елка“ В. И. Ребикова имѣла большой, заслуженный успѣхъ. Постановка вызываетъ одобреніе во всѣхъ отношеніяхъ. Партія замерзающей дѣвочки превосходно исполняется г-жею Люде. Приходится лишь высказать сожалѣніе, что театръ Зимина не соединилъ постановки „Елки“ съ какимъ-либо другимъ музыкально-драматическимъ произведеніемъ того же композитора, а поставилъ въ одинъ вечеръ съ „Елкой“ Ребикова ничтожнѣйшихъ „Паяцевъ“ Леонковалло. Надо, однако, надѣяться, что слухъ о постановкѣ „Женщины съ кинжаломъ“ и „Три“ того же композитора оправдается, и тогда, конечно, желательно будетъ услышать всѣ три произведенія Ребикова въ одинъ вечеръ.

— Постановка оперы Москаньи „Ирисъ“ успѣха не имѣла.

Е. Г—ть.

Указатель вновь вышедшей сценической литературы.

„Заложники жизни“ др. въ 5 д. О. Сологуба. Альманах изд. „Шиповникъ“, книга 18. СПб.

„Заложники жизни“ О. Сологуба. Изд. журнала „Театръ и Искусство“. СПб.

„Змѣйка“, пьеса въ 4 д. Изд. журнала „Театръ и Искусство“.

„Отреченіе“, комедія въ 4 д. Острожскаго. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

„Принципъ“, комедія въ 3 д. Германа Бара. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

„Родовое помѣстье“, др. въ 4 д. Н. Ходотова. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

„Романъ тети Ани“, пьеса въ 4 д. С. А. Найденова. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

„Русальныя дѣйствія“. Три пьесы Алексѣя Ремизова: „Бѣсовское дѣйство“, предст. авленіе въ 3 д. съ прологомъ и эпилогомъ (было поставлено въ петербургскомъ театрѣ В. О. Комиссаржевской).

„Трагедія о Іудѣ принцѣ Искаріотскомъ“, въ 3 д., разрѣшенная цензурою, съ купюрами подъ названіемъ „Проклятый принцъ“; „Дѣйство о Георгии Храбромъ“ въ 3 д. съ прологомъ и апоэозомъ. Сочиненія Алексѣя Ремизова, томъ восьмой. Изд. Шиповникъ, СПб.

„Профессоръ Сторицынъ“, драма въ 4 д. Леонида Андреева. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

„Только сильные“, пьеса въ 4 д. И. Н. Потапенко. Изд. журн. „Театръ и Иск.“.

Карлъ Гоцци, графъ. Собраніе драматическихъ сочиненій издано въ послѣдній разъ въ Болоньѣ въ 1885 году (Le fiabe di Carlo Gozzi a cura di Ernesto Masi. Bologna. Nicola Zanichelli) въ двухъ томахъ съ очень интереснымъ предисловіемъ Эрнеста Мази. Въ это изданіе вошли слѣдующія пьесы: „Любовь трехъ апельсинъ“ въ 3 д.; „Воронъ“ въ 5 д.; „Король-олень“ въ 3 д.; „Турандотъ“ въ 5 д.; „Женщина-змѣя“ въ 3 д.; „Зобеида“ въ 5 д.

„Счастливые нищіе“, въ 3 д.; „Темно-синее чудовище“ въ 5 д.; „Прекрасно-зеленая птичка“ (философская fiaba) въ 5 д.

„Земъ, король духовъ, или вѣрная служанка“ въ 5 д. Полное собраніе его сочиненій было издано въ восьми томахъ въ Венеціи въ 1772 г. и потомъ въ Венеціи же въ 15 томахъ въ 1801—1802 гг.

„Бѣгство Габріэля Шиллинга“, драма въ 5 д. Г. Гауптмана. Изд. Т-ва Сытина. Москва. Переводъ съ рукописи Т. Каменевой. „Сарра Фингергуртъ“, трагикомедія въ 4 актахъ изъ еврейской жизни Гордина, пер. Александра Волконскаго.

Крестьянскія пьесы для народнаго театра С. Т. Семенова. Изд. „Посредника“. Москва, 1912 г.

Издатель М. В. Орловъ.

Редакторы: { Ал. Н. Вознесенскій.
М. В. Орловъ.

ВЫШЛА ИЗ ПЕЧ. И ПОСТУПИЛА ВЪ ПРОДАЖУ

НОВАЯ КНИГА:

Ал. Ж. Возжесекскій. „ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ“.

РАЗСКАЗЫ.

Цѣна 1 руб.

1, 79

Въ ноябрѣ с. г. выходитъ въ изданіи
„СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА“

НОВАЯ КНИГА:

Н. Н. ЕВРЕИНОВЪ

Театръ, какъ таковой.

(Обоснованіе театральности въ смыслѣ
положительнаго начала сценическаго
искусства и жизни).

Цѣна 1 р. 50 к.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 Г. НА ЖУРНАЛЬ

„ТЕАТРЪ и ИСКУССТВО“

Семнадцатый годъ изданія подъ редакціей А. Р. Кугеля (Номо Novus, a). 52 №№ ежедѣльнаго иллюстрирован. журнала (свыше 1000 иллюстр.). 12 ежемѣсячныхъ книгъ «Библиотени Театра и Искусства»: беллетристика, научно-популярныя, критическія статьи и т. д., около 40 новыхъ репертуарныхъ пьесъ, «ЭСТРАДА» сборникъ стихотвореній, рассказовъ, монологовъ и т. п. съ особой нумераціей страницъ. Въ 1912 г. въ «Библиотекѣ» были помѣщены, между прочимъ, пьесы: «Псиша» Юр. Бѣляева, «Про любовь» И. Потапенко, «Мечта побѣдительница» Федора Сологуба, «Мечта любви» А. Косоротова, «Прохожіе» В. Рышкова, «Чортова кукла» В. О. Трахтенберга, «Нухня вѣдьмы» Гр. Ге, «Пиръ жизни» Пшибышевскаго, пьесы Флерса и Каліве, Бершштейна, Роветта, Бенелли, Фр. Коппе, А. Батайля, Джерома К. Джерома, Юшкевича и др. Въ 1913 г. будутъ помѣщены пьесы: «Піонеры» Н. Олигера, «Змѣйна» В. Рышкова, «Преступленіе противъ нравственности» Ос. Дымова, «Отреченіе» Острожскаго, пьесы И. Потапенко, А. Аверченко, К. Баранцевича и др. ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ—8 р. Допускается разсрочка: 3 р. при подпискѣ, 3 р.—1 апрѣля, 2 р.—1 іюня. За границу 12 руб., на полгода 4 р. 50 к. (съ 1 января по 31-е іюня). За границу 7 р. Иногородніе, желающіе ознакомиться съ журналомъ, получаютъ № бесплатно за семикопеечную марку. ГЛАВНАЯ КОНТОРА: С.-Петербургъ, Вознесенскій просп., 4. Телефонъ 16—69. Контора журнала имѣетъ на складѣ пьесы для любительскихъ спектаклей. Учебники сценическаго самообразованія.

ГИГИЕНИЧЕСКАЯ
ЗУБНАЯ ПАСТА



ФАБРИКИ
ТОВАРОВ „Р. КЕЛЕРЬ И КО.“
ВЪ МОСКВѢ.

А. ПЕМЕЛЛЕРЪ.

М. Кисельный пер., д. 4, кв. 2.

ШЛЯПЫ, МУФТЫ, КАПОРЫ,

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ,

МАСКАРАДНЫЯ ШЛЯПЫ.

ЗАКАЗЫ и ПЕРЕДѢЛКА.

АРТИСТКАМЪ СКИДКА.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1912—1913 ГОДЪ.

БЮЛЛЕТЕНИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИЗНИ.

Двухнедельный журналъ новаго типа.

Подписной годъ начинается съ 1-го сентября. Можно подписываться съ 1-го числа каждого мѣсяца. ЗАДАЧА ЖУРНАЛА—по возможности всесторонне отражать картину идейной, духовной жизни страны. Журналъ печатаетъ только то, что не носитъ характера случайности, а имѣетъ длительный интересъ, интересъ, такъ сказать, вѣчности, что раскрываетъ жизнь въ ея основѣ, что углубляетъ душу читателя и расширяетъ его умственный кругозоръ. Приблизительно о такомъ типѣ періодическаго изданія мечтали Г. И. Успенскій (см. «Русское Богатство», 1912 г., III кн. «Изъ переписки Успенскаго») и Ф. М. Достоевскій (см. бесѣду Дроздовой съ Шатовымъ въ «Бѣсахъ»). За истекшій годъ (съ 1-го сентября 1911 г. по 1-е сентября 1912 г.) въ журналѣ «Бюллетени» напечатано до 350 статей по самымъ разнообразнымъ вопросамъ, около 1,000 отзывовъ о книгахъ, данъ перечень до 2,500 новыхъ книгъ и приведено содержаніе 40 журналовъ за весь годъ. ОТЗЫВЫ ПЕЧАТИ. «Утро Россіи»: «Журналъ заслуживаетъ особаго вниманія, какъ періодическій органъ, дѣйствительно, новаго типа, потребность въ которомъ ощущалась давно. Въ журналѣ сообщается все наиболѣе интересное, что дано текущей печатью, журналами, газетами и новыми книгами.—«Русскія Вѣдомости»: «Бюллетени» довольно хорошо справляются со своею задачею. Они знакомятъ болѣе или менѣе обстоятельно съ выдающимися явленіями современной жизни.—«Биржевыя Вѣдомости»: «По «Бюллетенямъ» хорошо можно слѣдить за движеніемъ въ современной литературѣ, за подъемами литературы и ея паденіями, за всеми обрѣтеніями и потерями.—«Русская Школа»: «Бюллетени» дѣлають свое дѣло умѣло и живо. Они любопытны даже для легкаго чтенія. Какъ справочникъ же, «Бюллетени» оказываютъ огромную услугу.—«Огни»: «Бюллетени» завоевываютъ себѣ все больше и больше симпатію публики. Трудно представить себѣ человѣка, съ извѣстными культурными запросами, который бы не нашелъ для себя чего-либо интереснаго въ журналѣ. Онъ даетъ въ каждомъ номерѣ статьи о новыхъ теченіяхъ въ литературѣ, о всѣхъ вопросахъ, затронутыхъ литературой, наконецъ, о всѣхъ новыхъ книгахъ, о всѣхъ журналахъ». Подробный проспектъ журнала разсылается бесплатно. ПОДПИСНАЯ ЦѢНА: на годъ—3 р. Разсрочка: 1 р. къ 1-му сентября, 1 р.—къ 1-му января, 1 р.—къ 1-му мая. За границу на годъ 5 р. Для сельскихъ учителей на годъ—2 р. 50 к. Подписка принимается во всѣхъ книжн. магаз. и почтовыхъ учрежденіяхъ. Монтора и редакція: Москва, Хлѣбный пер., д. 1. Издатели: В. Крандѣевскій и В. Носенковъ. Редакторъ В. Крандѣевскій.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на выходящую съ 30-го августа въ Спб. ежедневную театральную-литературно-художественную и общественную иллюстрированную газету (типа большихъ газетъ)

ТЕАТРЪ

съ бесплатнымъ еженедѣльнымъ иллюстрированнымъ приложеніемъ и ежедневными программами и либретто петербургскихъ театровъ.

Газета ставитъ своей задачей разработку теоретическихъ вопросовъ современнаго искусства, всестороннее освѣщеніе назрѣвшихъ нуждъ современнаго театра, а также защиту профессиональныхъ интересовъ дѣятелей сцены.

Въ газетѣ примим. ближ. участіе: А. Ариштамъ, С. Ауслендеръ, Е. В. Аничковъ, Ф. Д. Батюшковъ, А. А. Блокъ, А. М. Бродскій, Л. М. Василевскій, М. А. Вейконе, Л. Герасимовъ, М. И. Гиршманъ, И. А. Гривманъ, К. А. Горбуновъ, К. И. Диксонъ, Н. Н. Евреиновъ, Е. Зноско-Боровскій, Г. А. Дюперонъ, А. П. Каменскій, Ф. Ф. Комиссаржевскій, А. А. Койранскій, В. Г. Каратыгинъ, И. В. Липаевъ, В. Лазаревскій, А. Я. Левинсонъ, В. В. Муйжель, Левъ Максимъ, Ю. Э. Озаровскій, Г. В. Радзивилловичъ, Г. Тверской, И. Троцкій, Д. М. Цензоръ, Д. А. Черномординовъ, Саша Черный, Чужь-Чуженинъ, Н. Н. Ходотовъ и др. Еженедѣльнымъ иллюстрированнымъ приложеніемъ завѣдуетъ художникъ А. М. Ариштамъ.

Подписная цѣна со всѣми приложеніями въ Петербургѣ и провинціи на годъ—7 руб., на 1/2 г.—4 р., на 1 м.—75 к. Цѣна № въ отд. прод. 5 коп.

Редакція и монтора: Спб., Колокольная, д. № 3. Тел. № 201—91. Въ Москвѣ: отдѣленіе «Театръ» для всѣхъ справокъ, приема подписки и объявл.—Салтыковскій пер., д. № 15. Тел. № 1515. Издатель: П. П. Рябушинскій.

Завѣдующій конторой И. М. Бродскій.

Цѣна №№ газеты безъ программъ во всѣхъ кіоскахъ и у газетчиковъ 5 коп.

П. П. Рябушинскаго, Москва, Страстной бульв., соб. домъ.

ЦГПБ

им. Н. А. Некрасова



2 000000 832708

Цѣна ~~50~~ коп.