

МАСКИ



№ 1912-13⁴

95
М-31

96и 2х3

МАСКИ

Ежемѣсячникъ искусства
театра.

1912—1913 г. №. 4

СОДЕРЖАНИЕ:

Н. Эрбергъ.—Художественное творчество въ сферѣ театра. С. Гла-
голь.—О Критикѣ. А. Блокъ.—Маски на улицѣ. Вас. Сахновскій.—
Противъ исторій на сценѣ. Э. Коммисаржевскій.—По поводу книги
Ж. Э. Мейерхольда „о театрѣ“. Айседора Дунканъ. Е. Паннъ.—На-
родный театръ во Франціи. М. Бончъ-Томашевскій.—Японскій театръ.
Памяти В. Ф. Коммисаржевской. Е. Гунстъ.—„Царская невѣста“.
Александръ Серг. Даргомыжскій. В. Ермиловъ.— Жизнь актера. За
рубежемъ. Театральная и музыкальная лѣтопись. Указатель сце-
нической литературы.

М 8139

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

942570

№ 1 журнала „МАСКИ“ разошелся весь.

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
при АК. МАЛОМ ТЕАТРЕ

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

Приобретено
из собраний
И. М. Гудкова

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЬ,

ПОСВЯЩЕННЫЙ ИСКУССТВУ ТЕАТРА

„МАСКИ“

издаваемый при ближайшемъ участіи: Леонида Андреева, М. Бонча-Томашевскаго, Ал. Н. Вознесенскаго, Сергѣя Глаголя, Ев. Гунста, Ф. Комиссаржевскаго, 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 принимаютъ участіе: Леонидъ Андреевъ, К. Арабажинъ, Ю. Айхенвальдъ, А. Араповъ, Аренскій, Александръ Бенуа, М. Бонча-Томашевскій, А. Волинскій, Ал. Н. Вознесенскій, А. Гидони, Джонсонъ, А. Дохманъ, Сергѣй Глаголь, Е. Гунстъ, Н. Евреиновъ, В. Ермиловъ, А. Койранскій, Н. Карабановъ, Ф. Комиссаржевскій, I. Кордеса, Е. Ленина, М. Ликиардопуло, А. Локтинъ, В. Мейерхольдъ, М. В. Орловъ, Е. Паннь, Н. А. Поповъ, М. М. Попелло-Давыдовъ, Максъ Рейнгардтъ, Н. Рерихъ, Вас. Сахновскій, Л. А. Сулержицкій, гр. А. Н. Толстой, Е. Чириковъ, В. О. Шмитъ и др.

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

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

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

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

Телефонъ 245-75,

Редакторъ-издатель Ал. Н. ВОЗНЕСЕНСКІЙ.

АИСЕДОРА ДУНКАНЪ.

Портретъ Л. БАКСТА.



КОНСТАНТИНЪ ЭРБЕРГЪ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЪ СФЕРѢ ТЕАТРА.

I.

Творчество занимаетъ въ искусствѣ центральное мѣсто. Для того, чтобы изслѣдовать природу художественнаго творчества, надо обратиться къ творческому процессу. Но творческій процессъ не во всѣхъ произведеніяхъ искусства сказывается одинаково. Съ этой точки зрѣнія отдѣльные виды искусства должны быть раздѣлены на двѣ группы. Въ первую входятъ архитектура, ваяніе и живопись. Вторую составляютъ музыка и поэзія, къ которымъ должна быть присоединена пластика. Первая группа стоитъ подъ знакомъ пространства, вторая подъ знакомъ времени. Первую группу должно отнести къ искусствамъ статическимъ, вторую—къ искусствамъ динамическимъ, ибо въ сферѣ первой группы творческій процессъ я вижу всегда *im Sein*, тогда какъ въ области искусства динамическаго творческій процессъ передо мной *im Werden*. Въ статическомъ искусствѣ результатъ творчества отдѣленъ отъ творческаго процесса временемъ, тогда какъ въ динамическомъ искусствѣ время, необходимое для воспріятія художественнаго произведенія какъ бы объединяетъ собою воспріятіе результата творческаго процесса съ самимъ процессомъ. Ибо время обусловливаетъ собою послѣдовательность отдѣльныхъ эстетическихъ воспріятій, а чередованіе ихъ въ сознаніи воспринимающаго какъ бы возсоздаетъ въ немъ шагъ за шагомъ творческій процессъ.

Дѣйствительно, храмъ, статуя, картина, говорятъ мнѣ о совершившемся творческомъ процессѣ, который уже застылъ и болѣе или менѣе ясно откристаллизовался на данномъ художественномъ произведеніи. Для воспріятія

тія его достаточно бываетъ и одного лишь взгляда, тогда какъ воспріятіе произведенія одного изъ динамическихъ искусствъ требуетъ болѣе или менѣе продолжительнаго момента времени: безъ него я не могу прослѣдить всей послѣдовательности въ эволюцію музыкальной мысли, въ развитіи поэтическаго или пластическаго образа.

Творческая дѣятельность художника есть прежде всего дѣятельность организационная. Міръ стоитъ передъ художникомъ какъ грубая матерія, какъ хаосъ разрозненныхъ косныхъ формъ, мелькающихъ пятенъ слитныхъ шумовъ, нерасчлененныхъ звуковъ. Но художникъ чувствуетъ, что не такимъ долженъ быть міръ. И творческой силою своей одухотворяетъ, оживляетъ онъ мертвый матеріалъ природы. И произведеніе духа человѣческаго возникаетъ какъ самодовлѣющее стройное цѣлое, какъ цѣльный организмъ. Зодчій распредѣляетъ косныя матеріальныя тяжести и организуетъ ихъ въ самостоятельное архитектурно связанное цѣлое храма. Ваятель, путемъ сочетанія плоскостей, организуетъ матеріальныя формы въ одно неразрывное скульптурное цѣлое. Живописецъ приводитъ въ сочетаніе и организуетъ въ картину мелькающія передъ его глазами пятна свѣта и цвѣта. Нестройный шумъ міра организуетъ композиторъ въ музыку. Холодныя и тяжелыя человѣческія слова велѣніемъ поэта организуются въ стройныя сочетанія, поражающія художественный образъ. Такъ, разрозненное въ мірѣ организуется художникомъ въ сферѣ искусства. Однако этой организационной дѣятельностью художественное творчество не исчерпывается.

Всѣ статическія искусства характеризуются исключительно только организационнымъ творчествомъ, въ динамическихъ же искусствахъ,— въ музыкѣ, въ искусствѣ слова и пластикѣ я вижу творческую дѣятельность иного типа. Рядомъ съ творчествомъ поэта, драматурга, композитора стоитъ тѣсно съ нимъ связанное творчество актера, декламатора, чтеца, пѣвца, дирижера, піаниста и др. Творчество этихъ художественныхъ дѣятелей проводитъ рѣзкую черту между искусствами статическими и динамическими. Оно привноситъ въ искусство звука, слова и жеста своеобразный, въ прочихъ искусствахъ не проявляющійся социальный элементъ.

Творчество организационное (какъ въ статическихъ, такъ и въ динамическихъ искусствахъ) носитъ характеръ творческаго преодоленія ради личныхъ цѣлей. Чистое организационное творчество есть творчество для себя. Между тѣмъ творчество актера, дирижера уже по своей сущности предполагаетъ зрителя, аудиторію, передъ которыми ихъ дѣятельность проявляется. Дѣятельность эта состоитъ не въ самостоятельныхъ организацион-

ныхъ функціяхъ; она носитъ посредствующій характеръ, заключающійся въ индивидуальномъ поясненіи, въ интерпретаціи, въ своеобразномъ творческомъ истолкованіи результатовъ организаціоннаго творчества другого лица,—драматурга, музыканта. Потому эту дѣятельность называю я творчествомъ истолковательнымъ.

Если сильно вліяніе на духъ человѣческой произведеній творчества организаціоннаго, то тѣмъ могущественнѣе должно быть вліяніе на аудиторію творчества истолковательнаго. Вся сила творческаго воздѣйствія называется здѣсь, конечно, не только въ томъ, что по чисто техническимъ и жизненнымъ условіямъ проявленіе истолковательной творческой дѣятельности происходитъ обыкновенно сразу передъ большимъ количествомъ принимающихъ индивидуумовъ. Правда, это условіе истолковательной дѣятельности играетъ немаловажную роль, однако роль эта отступаетъ на второй планъ, лишь только я обращаю вниманіе не на количественный, а на качественный моментъ отличія истолковательнаго творчества отъ творчества организаціоннаго.

Сравнивая сказывающееся въ статическихъ искусствахъ чистое организаціонное творчество съ такимъ же творчествомъ, проявляющимся въ искусствахъ динамическихъ, я вижу, что организаціонное творчество, проявляющееся въ сферѣ динамическихъ искусствъ имѣетъ за собою нѣкоторыя преимущества. Необходимый для прочтенія драмы временной элементъ даетъ мнѣ возможность прослѣдить эволюцію того или другого типа, развитіе той или иной психологіи. Здѣсь я какъ бы возсоздаю психологію не только героевъ драмы, но и самого драматурга. Я прохожу вновь по творческимъ путямъ, проложеннымъ драматургомъ въ моментъ его творчества. Такимъ образомъ здѣсь я отчасти могу прослѣдить процессъ творчества. Между тѣмъ отсутствіе этого временнаго элемента въ статическихъ искусствахъ лишаетъ меня возможности съ такой же послѣдовательностью идти по творческимъ путямъ живописца, ваятеля, зодчаго. Здѣсь сразу возникаетъ передо мной результатъ творческихъ горѣній художника. Огни здѣсь притушены пепломъ результата творчества, скованнаго въ своей холодной завершенности. И раздуть ихъ въ новое горѣніе невозможно. Произведеніе статическаго искусства не расчленимо на отдѣльные моменты творчества съ такою же послѣдовательностью и ясностью, какая вполне допустима во отношенію къ произведенію искусства динамическаго.

Но если, ища причину всей силы воздѣйствія на человѣческой духъ творчества истолковательнаго, я, не выходя изъ сферы динамическаго искусства, начну сравнивать это творчество съ организаціоннымъ

творчествомъ, то сразу увижу, что послѣднее должно уступить мѣсто первому.

Присущій искусству звука и слова временной элементъ приносить въ истолковательномъ творествѣ неожиданно цѣнные плоды. Читая драму, исполняя сонату, я повторяю творческій процессъ; но повторять еще не всегда значитъ воссоздавать. Здѣсь не воссозданіе, но скорѣе воскрешеніе творческаго процесса, уже умершаго было на холодныхъ поляхъ бумаги. Не то вижу я въ творествѣ истолковательномъ. Искусство актера, сводящееся къ искусству слова, въ связи съ искусствомъ жеста (пластика и мимика), подлинно воссоздаетъ передо мной тотъ или другой художественный образъ драмы, раскрываетъ мнѣ не только творческій замыселъ драматурга, зачастую глубоко скрытый въ нѣдрахъ произведенія искусства, но и даетъ возможность видѣть грезу художника перевоплощенной въ живое тѣло и въ живую душу исполнителя роли. Рѣдко бываетъ это, но все же бываетъ, что я вижу передъ собою на сценѣ живое произведеніе искусства, развивающееся изъ акта въ актъ во времени и дѣйствующее въ осязаемомъ пространствѣ. Я вижу подлинное бытіе не въ жизни, но въ искусствѣ.

Печально было бы, однако, если бы только это привлекало къ себѣ человѣческій духъ. Актеръ—не только живое произведеніе искусства, не только объектъ, но и живой творящій субъектъ искусства. И въ этомъ вся сила его истолковательной дѣятельности. Какъ живое произведеніе искусства, какъ плоть и кровь даннаго художественнаго образа, актеръ, въ связи съ общимъ ходомъ драмы, даетъ аудиторіи возможность слѣдить за постепеннымъ развитіемъ своего типа. На ряду съ этимъ, въ качествѣ субъекта творческой истолковательной дѣятельности, онъ являетъ собою цѣнный образецъ художника, творящаго на глазахъ у публики, при чемъ творческій процессъ здѣсь совпадаетъ съ результатомъ творчества, ибо въ каждый отдѣльный моментъ драмы данный художественный образъ представленъ, въ зависимости отъ общаго развитія дѣйствія, типомъ вполне законченнымъ. Это совпаденіе творческаго процесса съ его результатомъ, характерное исключительно для творчества истолковательнаго, дѣлаетъ послѣднее особенно цѣннымъ.

Художникъ, какъ субъектъ организаціонной дѣятельности, творитъ голько для себя. Но социальный характеръ творчества истолковательнаго устремляетъ творческій духъ дальше интересовъ единой личности. Здѣсь творецъ вѣрять слову Гете: „Die höchste Wirkung des Geistes ist den Geist hervorzurufen“. И ставъ на путь призыва человѣчества къ освобожденію, стремится художникъ заразить возможно большее количество людей про-

цессомъ своего творческаго преодоленія. Легче всего достигаетъ онъ этой цѣли въ сферѣ истолковательнаго творчества, потому что именно здѣсь онъ поставленъ въ рѣдкія для такой цѣли условія. Онъ воздѣйствуетъ сразу на большую аудиторію, при помощи совсѣмъ исключительныхъ средствъ, ибо ни одинъ видъ художественнаго творчества не обладаетъ цѣннымъ качествомъ, при которомъ возможно было бы совмѣщать процессъ творчества съ его результатомъ, притомъ при такихъ условіяхъ, что сразу большое количество людей слѣдитъ за постепеннымъ развитіемъ этого творческаго процесса, совершающагося вотъ здѣсь, сейчасъ, на ея глазахъ.

Такимъ образомъ если организаціонное творчество есть такая дѣятельность къ себѣ самому обращеннаго человѣческаго духа, которая приводитъ къ единому художественному цѣлому, хаотически разбросанный въ мірѣ сырой матеріалъ искусства, то истолковательное творчество я определяю какъ процессъ такого творческаго поясненія данныхъ, преимущественно чужой организаціонной творческой дѣятельности, которое рассчитано на одновременное общеніе со многими, этотъ процессъ воспринимающими индивидуумами.

II.

Общественный характеръ истолковательныхъ искусствъ объединяетъ ихъ въ одно цѣлое, преимущественно въ сферѣ театра. Поэзія, музыка и пластика протягиваютъ здѣсь другъ другу руки. Театръ, по мѣрѣ развитія, требуетъ для своихъ цѣлей все болѣе и болѣе разнообразныхъ изобразительныхъ средствъ. Въ настоящее время онъ является очень сложнымъ аппаратомъ для воздѣйствія на публику со стороны творцовъ въ области искусствъ, группирующихся вокругъ двухъ главныхъ: искусства слова и искусства звука. Исторковательныя искусства зовутъ къ себѣ на помощь прочія искусства. Но не всѣ онѣ въ одинаковой мѣрѣ въ состояніи помочь истолковательнымъ цѣлямъ театра.

Архитектура оказывается на сценѣ совсѣмъ безсильной. Основной моментъ архитектуры—распредѣленіе матеріальныхъ массъ и организація конкретныхъ тяжестей. Архитектура всегда имѣетъ дѣло съ матеріей. Слово же, которымъ оперируетъ поэтъ, жестъ, къ которому прибѣгаетъ актеръ, звукъ, съ которымъ имѣетъ дѣло композиторъ,—это знаки, отвѣчающіе опредѣленнымъ представленіямъ; они не матеріальны. Потому

архитектура, оперирующая въ пространствѣ лишь соотношеніемъ тяжестей и опоръ, не можетъ оказать театру никакой помощи.

То же самое должно сказать и о скульптурѣ на сценѣ, ибо дѣйствіе ея сводится къ организаціи опять-таки матеріальныхъ формъ какъ таковыхъ. Кромѣ того противъ участія на сценѣ скульптуры приходится высказаться еще и по слѣдующимъ соображеніямъ.

Для того, чтобы получить отъ статуи полное эстетическое впечатлѣніе, мнѣ надо посмотрѣть ее съ нѣсколькихъ точекъ зрѣнія. Только при такомъ условіи могу я эстетически оцѣнить этотъ неподвижно покоящійся въ трехмѣрномъ пространствѣ предметъ, созданный искусствомъ предметъ, созданный искусствомъ ваятеля. Только перемѣщаясь могу я подглядѣть, какъ одна матеріальная форма вытекаетъ изъ другой и въ какомъ отношеніи онѣ сочетаются другъ съ другомъ. Понятно, что такое воспріятіе скульптуры на сценѣ невозможно, при условіи нахождения зрителя въ театрѣ въ теченіе всего дѣйствія, какъ это у насъ въ обычаѣ, на одномъ и томъ же мѣстѣ. Но если зритель не можетъ перемѣститься для того, чтобы съ нѣсколькихъ сторонъ видѣть находящійся на сценѣ предметъ, то послѣдній самъ долженъ обладать способностью къ перемѣщенію, къ передвиженію. По отношенію къ скульптурному произведенію это не примѣнимо; зато примѣнимо по отношенію къ находящемуся на сценѣ актеру. Здѣсь выступаетъ вопросъ о сценической пластикѣ, которую строго слѣдуетъ отличать отъ скульптуры.

Пластика прежде всего не статическое, а динамическое искусство. Скульптура—покой, статика. Пластика—движеніе. Скульптура воплощается въ неподвижномъ предметѣ внѣшняго міра—мертвой статуѣ. Пластика воплощается въ подвижномъ объектѣ внѣшняго міра,—въ живомъ человѣческомъ тѣлѣ. Процессъ образованія скульптурнаго произведенія состоитъ въ борьбѣ формы съ безформенностью матеріала. Процессъ созданія пластическаго образа заключается въ борьбѣ движенія съ косностью и неподвижностью. Дѣло скульптуры—сочетаніе и организація въ одно неподвижное цѣлое мертвыхъ матеріальныхъ формъ. Дѣло пластики—приведеніе живыхъ тѣлесныхъ формъ въ дѣйствіе. Цѣль скульптуры—организація мертвыхъ матеріальныхъ формъ въ одно художественно застывшее цѣлое. Цѣль сценической пластики—ставить тѣло человека въ рядъ послѣдовательно мѣняющихся позъ съ намѣреніемъ вызвать въ зрителѣ чередованіемъ этихъ позъ извѣстный образъ, отвѣчающій художественному образу роли и поясняющій эту роль въ заранѣе задуманномъ направленіи. Это и дѣлаетъ пластику искусствомъ чисто истолковательнымъ, а искусство актера

дѣлаетъ искусствомъ не только слова и звука, но и искусствомъ жеста. Съ развитіемъ сценической техники пластика выдѣляется въ самостоятельное истолковательное искусство, независимое отъ искусства слова, образецъ чего мы видимъ въ балетѣ.

Что касается встрѣчающихся въ развитіи современнаго театральнаго искусства случаевъ, когда режиссеръ находитъ нужнымъ прибѣгать къ временно застывшимъ сценическимъ группамъ дѣйствующихъ лицъ, то на первый взглядъ, казалось бы, группы эти, какъ неподвижныя, должны быть сродни скульптурѣ, а не пластикѣ. Обыкновенно ихъ такъ и называютъ „скульптурными“ группами. Однако названіе это безусловно невѣрно. Группы эти конечно не имѣютъ ничего общаго ни съ техникой скульптурнаго творчества, ни съ его результатомъ, ибо здѣсь нѣтъ ни процесса ваянія, ни его послѣдствій. Правда, собственно скульптурными произведеніями группы эти и не хотятъ быть,—онѣ имѣютъ цѣлью дать лишь видимость скульптуры. Но даже и такой видимости онѣ не представляютъ. Это сразу становится яснымъ, когда такія сценическія группы остаются въ состояніи слишкомъ долгой неподвижности. Часто бываетъ, что такая неподвижно застывшая группа сама по себѣ хороша, и по общему рисунку, и по соотношенію своихъ частей, и по градациіи и скачкамъ тоновъ, но, будучи слишкомъ долго выдержанной, становится антиэстетической, получая характеръ такъ называемой „живой картины“ или же собранія мертвенныхъ восковыхъ фигуръ паноптикума. Очевидно, что недостатокъ здѣсь лежитъ не въ построеніи такой застывшей группы, но въ слишкомъ долгой ея неподвижности, придающей группѣ чисто виѣшнимъ образомъ характеръ скульптурности. И лишь только неподвижность эта нарушена, лишь только введено въ группу движеніе, характеризующее собою пластику, какъ антиэстетическое впечатлѣніе пропадаетъ. Итакъ, неподвижныя сценическія группы по своей природѣ несомнѣнно пластическаго порядка. Помимо общедекоративнаго характера существенное ихъ назначеніе—прервать динамику дѣйствія въ моменты наиболѣе типичные для даннаго драматическаго положенія съ тѣмъ, чтобы дать глазу возможность точнѣе воспринять и запечатлѣть это характерное для развитія дѣйствія положеніе. Группы эти—ничто иное, какъ пластическія ферматы, подобно ферматамъ музыкальнымъ, подобно фигурѣ умолчанія въ поэзіи, подобно Аристотелевскому апосіопезису въ трагедіи.

Можно сказать съ увѣренностью, что театральное дѣйствіе, разыгранное на фонѣ колоннады настоящаго храма, украшеннаго подлинными скульптурными произведеніями не только не выиграло бы, но въ значи-

тельной степени потеряло бы свою художественную цѣльность. Колоннада, которая говоритъ лишь о соотношеніи силъ тяжести и опоры, и которая, такъ же какъ и статуя, никакими знаками къ зрителю не обращается, лишь напрасно занимала бы здѣсь то мѣсто, которое искусный режиссеръ могъ бы использовать для своихъ цѣлей, при помощи декорации, изображающей эту самую колоннаду, эти самыя статуи,—декорации написанныя художникомъ именно въ духѣ, отвѣчающемъ общему тону постановки. О бутафорскомъ храмѣ и статуѣ я здѣсь и не говорю, ибо занимаясь рабочимъ копированіемъ, а не творческимъ воспроизведеніемъ предметовъ, бутафоръ тѣмъ самымъ исключаетъ себя изъ круга искусствъ.

Такимъ образомъ я прихожу къ третьему изъ статическихъ искусствъ,—живописи. Она, въ противоположность архитектурѣ и скульптурѣ, дѣйствуетъ не въ трехмѣрномъ, а лишь въ двумѣрномъ пространствѣ, что сближаетъ ее съ искусствами, оперирующими знаками. Ибо не слѣдуетъ забывать, что живопись есть искусство организациі пятенъ, сочетаніе которыхъ даетъ лишь знакъ изображаемаго объекта. Живопись является единственнымъ статическимъ искусствомъ, которое можетъ придти театральному искусству на помощь въ его истолковательныхъ цѣляхъ. Но это конечно еще не значитъ, что живопись сама по себѣ истолковательное искусство.

Не надо забывать, что дѣятельность театрального декоратора поставлена въ зависимость отъ общаго замысла постановки. Режиссеръ обращается къ художественной дѣятельности декоратора для выполненія его силами своей художественной интерпретациі въ опредѣленно задуманномъ направленіи. Потому художникъ-декораторъ, несмотря на видимое его участіе въ этой интерпретациі, все же является прежде всего дѣятелемъ искусства организационнаго. Живопись, въ качествѣ статическаго искусства, не даетъ возможности воспріятія творческаго процесса. Уже это одно не позволяетъ причислить декорационное искусство къ ряду искусствъ истолковательныхъ; что же касается возможнаго здѣсь возраженія о выполненіи художникомъ данной декорационной работы все же съ цѣлью интерпретациі, то вѣдь интерпретаторомъ здѣсь является въ сущности режиссеръ, давшій декоратору извѣстное заданіе въ смыслѣ толка въ этомъ, а не въ другомъ направленіи. И художественная работа декоратора будетъ въ такомъ случаѣ лишь работою на заранѣе заданную тему. Такая точка зрѣнія ничуть не умаляетъ достоинства художника-декоратора: вѣдь получивъ тему, онъ въ остальномъ вполнѣ свободенъ въ смыслѣ использованія всѣхъ

имѣющихся въ его распоряженіи художественныхъ средствъ, а они всѣ организационнаго характера.

То же слѣдуетъ сказать и о сравнительно рѣдкихъ въ сферѣ театра случаяхъ музыкальной дѣятельности композитора, иллюстрирующаго данное драматическое произведеніе въ указанномъ режиссеромъ направленіи. Такъ какъ общій колоритъ такой музыкальной иллюстраціи уже предрѣшенъ режиссеромъ, а не самимъ композиторомъ, то его роль здѣсь, параллельно роли декоратора, сводится къ организационнымъ функціямъ, результаты которыхъ используетъ въ своихъ цѣляхъ режиссеръ. Здѣсь, впрочемъ, слѣдуетъ напомнить, что все только что сказанное относится не къ самостоятельному музыкальному произведенію, на примѣръ оперѣ, но лишь къ такъ называемымъ музыкальнымъ иллюстраціямъ, которыхъ требуетъ иногда для усиленія дѣйствія драматургъ или режиссеръ.

Такимъ образомъ въ сферѣ театра искусству слова приходитъ на помощь пластика, декорационная живопись и иллюстративная музыка. Музыкальному искусству помогаетъ пластика, искусство слова и декорационная живопись, а чистой пластикѣ сопутствуетъ декорационная живопись и музыка. Къ помощи искусства слова, звука и жеста прибѣгаетъ въ своемъ творествѣ главный дѣятель сцены—актеръ; режиссеръ же пользуется въ своей дѣятельности услугами всѣхъ дѣйствующихъ въ сферѣ театра искусствъ.

Творческая дѣятельность режиссера и актера требуетъ здѣсь сравнительной оцѣнки не только для опредѣленія сферы дѣятельности того и другого, но и для выясненія значенія ихъ какъ дѣятелей искусства истолковательнаго.

III.

Наиболѣе сложная художественная дѣятельность въ сферѣ театра выпадаетъ на долю режиссера. Въ его распоряженіи имѣются въ качествѣ сырого матеріала результаты организационнаго творчества драматурга и композитора, а также потенциальное истолковательное творчество актера, пѣвца, музыканта, декоратора. Эти потенциальныя творческія силы требуются объединить для согласнаго и планомѣрнаго истолкованія пьесы въ задуманномъ режиссеромъ направленіи. Сдѣлать это возможно лишь при условіи сведенія разрозненно дѣйствующихъ силъ къ единообразію ихъ творческаго ритма. Надо привести ихъ ритмы „къ одному знаменателю“

такъ, чтобы въ результатѣ получилось художественное цѣлое данной индивидуальной постановки. Искусство режиссера оказывается такимъ образомъ искусствомъ художественнаго сведенія къ одному органическому цѣлому всѣхъ причастныхъ къ сферѣ театра искусствъ. Потому оно по праву должно быть наименовано театральнымъ искусствомъ въ отличіе отъ художественной дѣятельности актера, которую должно назвать искусствомъ сценическимъ.

Съ одной стороны художественная дѣятельность режиссера носить характеръ какъ бы организационнаго творчества, ибо можно было бы сказать, что режиссеръ изъ разрозненнаго матеріала художественныхъ дѣятельностей очень разнообразнаго типа организуетъ нѣкоторое художественное цѣлое,—данную постановку. Съ другой же стороны слѣдуетъ помнить, что дѣятельность эта, во-первыхъ, не самостоятельна,—она зависитъ отъ художественной дѣятельности другихъ лицъ,—во-вторыхъ, цѣль ея носить не личный характеръ, присущій всѣмъ чисто организационнымъ искусствамъ, но характеръ общественный, социальный, ибо дѣятельность режиссера вся направлена на интерпретацію даннаго драматическаго произведенія и на поясненіе ея смысла публикѣ. По этимъ-то причинамъ искусство режиссера и должно быть отнесено скорѣе къ области искусствъ истолковательныхъ, чѣмъ организационныхъ.

Однако истолковательное творчество режиссера не можетъ быть поставлено рядомъ съ истолковательнымъ творчествомъ актера. Театральное искусство шире сценическаго лишь въ количественномъ отношеніи, такъ какъ объединяемая режиссеромъ творческія силы очень разнообразны; въ качественномъ же отношеніи театральное искусство уступаетъ сценическому.

Творческая дѣятельность актера заключается въ интерпретаціи созданнаго драматургомъ художественнаго образа при помощи своеобразныхъ, исключительно сценическому искусству свойственныхъ средствъ, индивидуальное и свободное примѣненіе которыхъ зависитъ отъ личности даннаго актера. Средства эти: слово, звукъ и жестъ. Техника творчества актера состоитъ въ приведеніи этихъ элементовъ въ гармоническое сочетаніе, слѣдствіемъ чего является созданіе роли, поясняющей и воплощающей художественный образъ, созданный драматургомъ. И вся цѣнность сценическаго искусства въ томъ, что оно даетъ актеру возможность лично проявлять на глазахъ у публики весь процессъ своего творчества, который такимъ образомъ въ каждый данный моментъ совпадаетъ съ результатомъ этого творчества. Режиссерское же искусство такимъ свойствомъ не обладаетъ. Принадлежа къ группѣ искусствъ динамическихъ, театральное искус-

ство, правда, даетъ возможность публикѣ слѣдить за постепеннымъ развитіемъ дѣйствія и тѣмъ какъ бы приближаетъ зрителя къ творческому процессу драматурга, актера, а также и режиссера, однако этотъ творческій процессъ происходитъ на глазахъ у публики безъ личнаго участія режиссера: онъ оперируетъ въ дѣйствіи лишь силами своихъ посредниковъ, прежде всего актеровъ. Хотя актеръ въ данной роли и является нѣкоторымъ образомъ создателемъ режиссера, поскольку онъ подчиняется общимъ режиссерскимъ указаніямъ, въ смыслѣ цѣльности художественнаго впечатлѣнія, создаваемого его игрою совмѣстно съ прочими актерами, однако, несомнѣнно что цѣльности этой не могло бы и быть, если бы актеръ не былъ свободенъ въ предѣлахъ своего сценическаго творчества. Такимъ образомъ въ сферѣ театра, первое мѣсто принадлежитъ искусству сценическому, какъ области художественнаго творчества актера.

Подъ понятіе сценическаго творчества должно быть подведено однородное съ нимъ художественное творчество всѣхъ дѣятелей подмостковъ, эстрады. Сюда относятся, слѣдовательно, публичная художественная дѣятельность декламатора, чтеца, солиста, исполняющаго произведеніе вокальной или инструментальной музыки, а также дѣятельность управляющаго оркестромъ или хоромъ (въ качествѣ представителя многихъ солистовъ). Дѣятельность этихъ лицъ носить чисто истолковательный характеръ, при чемъ творческій процессъ ихъ, подобно процессу сценическаго творчества актера, протекаетъ на глазахъ у публики, которая одновременно съ процессомъ интерпретативнаго творчества воспринимаетъ и результатъ его. При такомъ широкомъ пониманіи сцены расширяется и понятіе объ актерѣ, въ смыслѣ вообще всякаго лица, проявляющаго передъ публикой процессъ своей художественной истолковательной дѣятельности.

Удивленіе человѣка передъ покоряющей силою творца въ области слова и музыки сказывается въ древнихъ мифахъ объ Орфее и Амфіонѣ. Когда поетъ Орфей, дикіе звѣри выходятъ изъ логовищъ и слѣдуютъ за нимъ, волны перестаютъ шумѣть, деревья и скалы сдвигаются съ своихъ мѣстъ, чтобы лучше слышать пѣвца. Амфіонъ также двигаетъ музыкою камни, и они сами собою складываются въ стѣны вокругъ Фивъ. Искусствомъ слова и музыкою воздействуетъ творецъ на толпу сильнѣе всѣхъ прочихъ искусствъ. Талантливымъ дѣвателемъ эстрады былъ несомнѣнно Периклъ, ораторское творчество котораго, по свидѣтельству Фукидида было главной причиной его могущественнаго вліянія на аѳинскихъ гражданъ. Образецъ заражающей силы слова показываетъ Шекспиръ въ знаменитой

рѣчи Антонія передъ римской толпой по поводу смерти Юлія Цезаря. Пій II добивается папскаго престола исключительно при помощи „непобѣдимаго“ своего краснорѣчія; по словамъ Бурггардта, современники Пія II были того мнѣнія, что „нельзя себѣ представить ничего прекраснѣе и возвышеннѣе его рѣчи“ и многіе уже только поэтому считали его достойнѣйшимъ изъ всѣхъ претендентовъ на папскій престолъ. Мы знаемъ также какимъ могущественнымъ орудіемъ для увлеченія за собою толпы было искусство слова въ устахъ Бернарда Клервоскаго, Савонароллы, Мирабо, Лютера и какое воодушевленіе внушили войскамъ рѣчи Юлія Цезаря, герцога Фредерико Урбинскаго, Фридриха Великаго, Наполеона. Провансальскій трубадуръ Бертранъ-де-Борнь, о которомъ упоминаетъ Данте въ Божественной Комедіи, игралъ въ XII вѣкѣ видную политическую роль благодаря своимъ военнымъ пѣснямъ, производившимъ въ войскахъ необычайный подъемъ духа.

Всѣ эти люди, пользующіеся искусствомъ слова для воздѣйствія на воображеніе народныхъ массъ, по праву должны быть приравнены къ дѣятелямъ сценическаго искусства. „Никогда еще со времени Александра и Цезаря,—говоритъ Густавъ Лебонъ въ своей „Психологіи народовъ и массъ“,—ни одинъ человекъ не умѣлъ лучше Наполеона дѣйствовать на воображеніе толпы. Онъ постоянно думалъ только о томъ, какъ бы поразить ее воображеніе, онъ заботился объ этомъ во всѣхъ своихъ побѣдахъ, рѣчахъ, во всѣхъ своихъ дѣйствіяхъ и даже на одрѣ смерти“. Наполеонъ былъ актеромъ всю свою жизнь; его сценой былъ весь міръ.

Что касается сценическаго творчества въ узкомъ смыслѣ этого слова, то увлекающая публику сила его врядъ ли можетъ сравниться съ силой воздѣйствія на толпу прочихъ искусствъ. „Толпа, способная мыслить только образами, воспріимчива только къ образамъ. Только образы могутъ увлечь ее или породить въ ней ужасъ и сдѣлаться двигателями ея поступковъ“,—говоритъ Лебонъ. „Театральныя представленія, гдѣ образы представляются толпѣ въ самой явственной формѣ, всегда имѣютъ на нее огромное вліяніе. Хлѣбъ и зрѣлища нѣкогда составляли для римской черни идеаль счастья, и она больше ничего не требовала. Вѣка прошли, но этотъ идеаль мало измѣнился. Ничто такъ не дѣйствуетъ на воображеніе толпы всѣхъ категорій, какъ театральныя представленія“.

Причину такого вліянія искусства сцены и вообще эстрады на толпу слѣдуетъ искать не въ однихъ только активныхъ свойствахъ творца, но также и въ пассивныхъ свойствахъ толпы, въ ея способности легко

поддаваться дѣятелю эстрады и заражаться его творческими переживаніями.

Люди дѣла и пользуются этой быстрой возбудимостью толпы въ своихъ цѣляхъ, и слова оратора матеріализуются часто въ дѣла толпы. Но дѣла толпы для человѣчества мало, ему не такъ нужны дѣла, какъ творенія толпы, и когда творческая энергія актера, оратора сможетъ призвать толпу къ творчеству, тогда только искусство сцены и эстрады оправдываетъ тѣ надежды, какія мы въ правѣ возлагать на него.

Конст. Эрбергъ.

СЕРГѢЙ ГЛАГОЛЬ. О КРИТИКѢ.

Что такое критика? Нужна ли она? Кому нужна и для чего? Не пустое ли это толченіе въ ступѣ воды и не приноситъ ли оно даже больше вреда, чѣмъ пользы?

Вопросы эти постоянно возникаютъ среди людей, соприкасающихся съ искусствомъ, и разрѣшеніе далеко не всегда просто.

Если они рѣшаются легко, то разрѣ въ области далекой отъ искусства, въ области самой жизни.

Дѣйствительно, если вы поставите вопросъ: нужна ли критика жизни, то разрѣ только сугубое мракобѣсіе отвѣтитъ отрицательно. Всякій мыслящій человекъ, не задумываясь, отвѣтитъ обратно. Да и понятно почему.

Вѣдь жизнь развивается и движется впередъ только благодаря тому, что мы постоянно подвергаемъ ее критической оцѣнкѣ и эта критическая ея оцѣнка для всѣхъ и каждаго есть ничто иное, какъ размышленіе о жизни, оцѣнка ея съ точки зрѣнія потребностей, выдвигаемыхъ временемъ. Всѣ, кто училъ человечество, всѣ, кому оно поклоняется, были прежде всего критиками жизни.

Но разрѣ искусство не одно изъ проявленій той же жизни, отражая и преображая жизнь, разрѣ не является оно само факторомъ жизни? И если такъ, то почему же оно не нуждается въ критикѣ? Почему размышленія о немъ будутъ давать иной результатъ, нежели размышленія о жизни?

Впрочемъ относительно изящной литературы едва ли кто станетъ оспаривать значеніе критики. Едва ли кто возьметъ на себя смѣлость утверждать, что Бѣлинскій, Добролюбовъ и Писаревъ ничего не внесли въ нашу литературу и жизнь или, что Розановъ, Шестовъ и Мережковскій

не помогли намъ въ пониманіи Достоевскаго и Толстого, не углубили нашего ихъ пониманія.

Но достаточно перейти къ искусству сцены, къ живописи или музыкѣ, чтобы сейчасъ же все переиначилось и не оказалось большого числа сторонниковъ у той мысли, что критика въ этихъ искусствахъ ни къ чему не ведетъ, никому ничего не даетъ, что она больше мѣшаетъ, чѣмъ помогаетъ.

Произведите анкету и не мало окажется артистовъ и художниковъ, которые искренно считаютъ безплоднымъ занятіемъ читать, что о нихъ пишутъ. Почему это такъ и поскольку правы такіе отрицатели критики въ своемъ къ ней пренебреженіи?

Увы! Читая все, что пишется каждый день и что печатается о каждой новой постановкѣ, объ исполненіи ролей артистами, о каждомъ концертѣ, открывшейся выставкѣ и т. п., поневолѣ задумаешься и начнешь понимать тѣхъ, кто сомнѣвается въ значеніи и смыслѣ критики въ искусствѣ.

Не происходитъ ли однако при этомъ большой ошибки и не смѣшиваются ли здѣсь двѣ совершенно различныя вещи? Не присвоивается ли имя критики печатнымъ строкамъ, имѣющимъ съ нею одно только внѣшнее сходство?

Въ самомъ дѣлѣ условимся въ томъ, что называть дѣйствительною критикою и испробуемъ съ этой точки зрѣнія сдѣлать оцѣнку большей части того, что печатается каждый день подъ видомъ критики. Въ результатѣ придется согласиться со мною.

Всякая критика—прежде всего рядъ мыслей, которыя приходятъ автору подъ впечатлѣніемъ ли жизни или произведенія искусства, и такимъ образомъ всякая критика—сама по себѣ, литературное произведеніе, т. е. продуктъ творчества. Оскаръ Уайльдъ въ своей великолѣпной книгѣ „Замысловъ“ даетъ превосходный очеркъ о критикѣ и, какъ всегда, на ряду съ блестящими парадоксами высказываетъ нѣсколько удивительно вѣрныхъ мыслей. И его взглядъ сводится именно къ тому же, что всякая настоящая критика—такое же художественное произведеніе, какъ и то, по поводу котораго она написана.

Если произведеніе искусства не произвело на васъ впечатлѣнія, если вы не взволнованы имъ, если душа ваша не полна восторга или наоборотъ не кипитъ негодованіемъ и чувствомъ обиды за искусство, если въ головѣ вашей не роится цѣлаго ряда мыслей, то что вы можете высказать по поводу того, что прошло сейчасъ передъ вашими глазами, что, кромѣ пошлыхъ словъ и ничего никому неговорящихъ фразъ? Нѣтъ. Единственно что вы

можете сдѣлать—это скромно молчать. И разумеется критика, достойная этого имени, такъ и поступаетъ.

Да. Но позвольте. Вѣдь вы приглашены журналомъ давать ежемѣсячные отчеты о жизни искусства. Или еще хуже, вы должны дать отзывъ о произведеніи искусства въ газетѣ, должны дать его въ тотъ же день, какъ вы увидали это произведеніе, должны дать его по первому впечатлѣнію и притомъ вы строго ограничены числомъ строкъ. Пожалуйста не больше двухсотъ строкъ! Если же вы дадите больше, то все равно у васъ все лишнее вычеркнуть.

Вотъ и дайте при такихъ условіяхъ критическую оцѣнку произведенію искусства, выскажите рядъ мыслей, которыхъ у васъ нѣтъ въ головѣ, дайте оцѣнку художественному произведенію, не имѣя возможности даже выяснитъ свою точку зрѣнія и обосновать требованія, предъявляемыя къ произведенію.

Въ результатѣ статья, которую вамъ страстно хочется разорвать въ клочки, статья съ глубокою мыслью о томъ, что Волга впадаетъ въ Каспійское море, статья съ разставленіемъ отбѣтокъ.

Г-ну X. совершенно не удалась роль короля, но г-жа Y. была вполне на мѣстѣ въ роли королевы. На выставкѣ картины г. Z. прежде всего заслуживаютъ упоминанія, а картины гг. N. S. этого не заслуживаютъ и т. п.

Неужели и такое писанье—критика?!

Конечно нѣтъ и нѣтъ. Назовите его, какъ хотите, но только оставьте критику въ покоѣ. Впрочемъ это обыкновенно и называютъ не критикою, а рецензіею, но ее, почему то разсматриваютъ, какъ нѣчто все-таки родственное критикѣ, нѣчто имѣющее съ нею много общаго.

Но вѣдь это же вопіющая ошибка!

Нѣтъ спора, иная рецензія въ двѣ-три строки, какъ ядовитая эпиграмма или просто удачная острога порою сразу даетъ произведенію искусства такое опредѣленіе, что послѣ него объ этомъ произведеніи уже нечего сказать. Однако какъ бы порою ни было все это великолѣпно и талантливо, все-таки это не критика. Это только заключительныя ея строки, приговоръ, вся мотивировка котораго осталась въ головѣ автора, осталась какъ нѣчто недосказанное, а между тѣмъ въ этой то мотивировкѣ и вся цѣнность критики, потому что въ ней и скрытъ критическій анализъ произведенія.

Можетъ быть однако все это не важно? Можетъ быть всякій и такъ прекрасно понимаетъ разницу между критикой и рецензіею, всякій и такъ

бѣглої рецензіи никакого серьезнаго значенія не придаетъ? Но въ томъ-то и бѣда, что это вовсе не такъ.

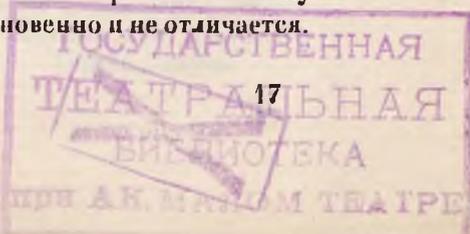
Читающая публика придаетъ значеніе каждому печатному слову журнала или газеты и учитываетъ каждую даже голословную похвалу какъ и каждое порицаніе.

И вотъ сказанное на лету слово рецензента уже кладетъ на вѣсы сужденія о художникѣ извѣстную тяжесть...

Все это однако было бы еще не важно, если бы рецензія всегда писалась человѣкомъ въ компетенціи котораго не можетъ быть сомнѣнія, хотя бы для той или иной группы любителей искусствъ. Такъ пріобрѣтеніе какой-либо картины на выставкѣ въ Третьяковскую галерею или принятіе молодого артиста въ труппу Художественнаго театра стоитъ дороже всякаго дифирамба. Это само по себѣ сейчасъ же возвышаетъ художника въ мнѣніи толпы. Но увы, именно рецензія-то и пишется сплошь и рядомъ человѣкомъ, очень далекимъ отъ искусства и даже случайно облеченнымъ миссіей критическаго отзыва. Во всякой критической статьѣ, кто бы ее ни писалъ, автору неизбѣжно приходится высказать свою точку зрѣнія, неизбѣжно нужно объявить себя сторонникомъ того или иного взгляда на искусство, раскрыть самого себя читателю и въ зависимости отъ этого, конечно, читателемъ сразу дѣлается оцѣнка самого критика и его критической статьи. Иногда читатель даже просто отбрасываетъ газету и статьи не читаетъ, такъ какъ заранее знаетъ, что смогрится на искусство не съ той точки зрѣнія, какъ авторъ, а съ совершенно противоположной, а потому приговоромъ автора принять не можетъ. Но рецензія свободна отъ всякой мотивировки и потому вы даже безсильны сдѣлать ей самой какую-либо оцѣнку. А между тѣмъ именно рецензія-то и грѣшитъ постоянно самымъ рѣзкимъ и безапелляціоннымъ приговоромъ...

Какой же однако изъ всего этого выводъ?

Если критика часто является доброй сотрудницею художника, если иногда, даже нападая на художника, она оказываетъ ему большую услугу, то рецензія почти всегда зло, и уважающіе себя органы печати должны задуматься надъ этимъ. Долженъ сдѣлать это и каждый, кому приходится писать рецензію. Если критическая статья приходитъ къ самому неутѣшительному выводу, и даже высказываетъ его въ очень рѣзкой формѣ, то съ нею все-таки можно спорить. Сторонникъ противоположнаго взгляда можетъ на нее отвѣтить, и разбить доводы противника, но рецензія ничего не доказываетъ и потому прежде всего должна быть осторожной. Между тѣмъ, увы, именно этимъ-то достоинствомъ она обыкновенно и не отличается.



Наоборотъ, чѣмъ короче рецензія, тѣмъ больше ея авторъ заботится объ ея хлесткости и язвительности, заботится о томъ, чтобы рецензія не была общимъ мѣстомъ, была замѣчена и прочтена. Чѣмъ короче рецензія, тѣмъ больше авторъ старается приблизить ее къ эпиграммѣ, но тогда не лучше ли вмѣсто нее такъ-таки прямо и писать эпиграмму? Къ сожалѣнію однако тутъ-то и скрывается ахилесова пята рецензіи. Для того, чтобы написать остроумную эпиграмму, нуженъ талантъ и даже недюжинный для того же, чтобы хлестко ругнуть, не нужно ничего, кромѣ большой развязности. Но, если такъ, то не расписывается ли каждый авторъ хлесткой рецензіи, въ сущности, въ своей собственной бездарности?!

Когда я перечиталъ написанное выше, мнѣ невольно пришло въ голову, что читатель, знакомый съ моимъ именемъ можетъ обратиться ко мнѣ съ упрекомъ.

— Позвольте,—скажетъ онъ.—А вы сами? Развѣ вы сами безгрѣшны? Развѣ вы сами никогда не писали такихъ пустопорожнихъ рецензій, съ разстановкою отмѣтокъ?

Долженъ отвѣтить на это, что конечно и я не безъ грѣха. Писалъ и даже много написалъ совершенно пустопорожнихъ рецензій, но во-первыхъ всегда хотѣлъ быть осторожнымъ и никогда никого не хотѣлъ обидѣть и во-вторыхъ все-таки всегда хотѣлъ хоть какъ-нибудь обосновать свои сужденія и хоть въ краткихъ словахъ охарактеризовать свою точку зрѣнія. Удавалось ли мнѣ это или нѣтъ, конечно судить не мнѣ. Допустимъ однако, что я повиненъ въ этомъ общемъ грѣхѣ не менѣе другихъ. Но что же изъ этого? Неужели грѣхъ отъ этого сталъ меньшимъ или пересталъ быть грѣхомъ? Нѣтъ. Лучше сознаемся всѣ въ немъ по чистой совѣсти и попытаемся бороться со зломъ, какъ и чѣмъ сможемъ. Пользы отъ этого для дѣла, право, будетъ больше.

Такое положеніе критики—болѣзнь не однихъ нашихъ дней. По крайней мѣрѣ у Ибсена мы находимъ такія написанныя полстолѣтія тому назадъ строки:

„Критика у насъ находится въ весьма плачевномъ состояніи: почти повсюду приходится встрѣчаться съ неимѣющими реального значенія отвлеченными теоріями, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда критика еще усугубляетъ зло, ударяясь въ противоположную крайность, и, вмѣсто строго обоснованныхъ сужденій, угощаетъ чисто личными мнѣніями, которымъ каждый съ такимъ же правомъ можетъ противопоставить свои: „вотъ хорошая книга“, „актеръ А. былъ превосходенъ“, „Б. игралъ плохо“... Таковы формулы, изъ которыхъ столь многіе наши судьи искусства варятъ свое

жиденькое критическое пиво; имъ рѣдко, а то и никогда не приходится въ голову разобраться въ томъ, насколько въ данномъ случаѣ идея и произведеніе являются величинами, совпадающими, а въ концѣ-концовъ такой разборъ и есть единственная задача критики.

„Эта критическая несостоятельность, дающая себя знать у насъ по отношенію ко всѣмъ родамъ искусства, выступаетъ въ полной наготѣ по отношенію къ искусству драматическому, на что имѣются весьма основательныя причины. Драматическое искусство, проявляясь одинаково и во времени и въ пространствѣ, благодаря этому именно и становится болѣе близкимъ дѣйствительности и болѣе нагляднымъ, нежели, напримѣръ, музыка, среда которой — время, или и живопись и скульптура, принадлежащія пространству. Этимъ и объясняется то, что многіе, не чувствуя себя призванными судить о трехъ послѣднихъ родахъ искусства, считаютъ себя вполнѣ компетентными въ качествѣ судей драматическаго искусства. И вотъ подобный судья, взявшись за перо и наболтавъ съ три короба о некрасивыхъ жестахъ, неправильныхъ интонаціяхъ и т. п., наивно уфренивъ въ томъ, что написалъ настоящую критическую статью. Можно было бы, конечно, оставить такого критиканствующаго сочинителя въ этомъ пріятномъ заблужденіи, если бы не было основаній опасаться, что мнѣніе его можетъ оказать извѣстное вліяніе на публику и на тѣхъ артистовъ, на которыхъ направлена его такъ называемая критика. Къ сожалѣнію, этого-то какъ разъ и приходится опасаться. Публика, воспринимающая произведенія искусства непосредственнымъ чувствомъ, требуетъ отъ критика какъ бы отчета въ воспринятыхъ ею ощущеніяхъ и, сама, нахолаясь на точкѣ зрѣнія, исключаящей критику, слншкомъ склонна подписываться подъ тѣмъ мнѣніемъ, которое высказывается достаточно громко и авторитетно и объективности котораго она не въ состояніи оспаривать. Для артиста неосновательная критика—похвала или порицаніе безразлично—вредна и въ томъ случаѣ, если онъ будетъ считаться съ нею и если будетъ презирать ее. Въ первомъ случаѣ она можетъ отклонить его отъ истиннаго пути, а во второмъ—въ артистѣ легко можетъ развиваться презрительное отношеніе ко всѣмъ указаніямъ критики вообще, что грозитъ его художественному развитію еще большею опасностью, нежели полное отсутствіе критики“.

Не правда ли? Кажется, что все это написано не по адресу какого-то П. I. Стуба, а по адресу одного изъ нашихъ современниковъ. Неужели однако мы такъ-таки и будемъ упорно повторять всѣ ошибки прошлаго?

Сергѣй Глаголь.

Александръ Блокъ. Маски на улицѣ.

ФЛОРЕНЦІЯ.

Изъ кафѣ на площади Дуомо видна часть фасада собора, часть баптистерія и начало уродливой улицы Calzoioli. Улица служитъ главной артеріей центральнаго квартала, непоправимо загаженнаго отелями; она соединяетъ площадь собора съ площадью Синьори.

Днемъ здѣсь скука, пыль, вонь; но подъ вечеръ, когда зной спадетъ, фонари горятъ тускло, народъ покрываетъ всю площадь, и очертанія современныхъ зданій поглощаются ночью—не мучатъ,—здѣсь можно уютно потеряться въ толпѣ, въ крикахъ продавцовъ и извозчиковъ, въ звонѣ трамваевъ.

Въ этотъ часъ здѣсь можно стать свидѣтелемъ страннаго представленія.

Внезапно надъ самымъ ухомъ раздается сипѣнье, похожее на хрипъ автомобильнаго рожка; я вижу процессію, которая бѣгомъ огибаетъ паперть Santa Maria del Fiore.

Впереди бѣжитъ человекъ съ капюшономъ, низко опущеннымъ на лицо, дами и безъ прорѣза для глазъ.

Онъ ничего не видитъ, значитъ, кромѣ земли, убѣгающей изъ-подъ его ногъ. Факель, который онъ держитъ высоко въ рукѣ, раздувается вѣтромъ.

Сзади двое такихъ же съ закрытыми лицами волокутъ длинную черную двуколку. Колеса—на резиновыхъ шинахъ, все, по-совиному, безшумно, только тревожно сипитъ автомобильный рожокъ.

Передъ процессіей разступаются. Двуколка имѣетъ форму человѣческаго тѣла; на трехъ обручахъ натянута толстая черная ткань, дрожащая отъ тряски и самымъ свойствомъ своей дрожи указывающая, что повозка—не пуста.

„Братья Милосердія“ — Misericordia, — это они быстро вкатываютъ свою повозку на помость передъ домомъ на углу Calzoioli. Также быстро распахиваются ворота, и все видѣніе скрывается въ мелькнувшей на мигъ большой комнатѣ-сарай нижняго этажа. Все это дѣлается торопливо, не успѣваешь удивиться, догадаться.

Большей быстроты и аккуратности въ уборкѣ, кажется, не достигала сама древняя гостя Флоренціи—чума.

Ворота закрыты, домъ, какъ домъ, будто ничего не случилось. Должно быть, тамъ сейчасъ вынимаютъ, раздѣваютъ — мѣтлца. Но уже ни одна волна изъ новаго прилива гуляющихъ офицеровъ, дамъ, проститутокъ, торговцевъ не подозрѣваетъ, что предыдущія волны пронесли танцующихъ галопомъ и выкинули на этотъ помость повозку съ мертвецомъ.

А вотъ въ томъ же безумномъ галопѣ мечется по воздуху несчастная, испуганная летучая мышь, вѣчная жилица всѣхъ вышѣенныхъ домовъ, башенъ и стѣнъ. Она едва не задѣваетъ за головы гуляющихъ, сбита съ толку перекрестными лучами электрическихъ огней.

Все—древній намекъ на что-то, давнее воспоминаніе, какой-то манящій обманъ. Все — маски, а маски — всѣ онѣ кроютъ подъ собою что-то иное. А голубые ирисы въ Кашинахъ — чи это маски? Когда случайный вѣтеръ залетитъ въ неподвижную полосу зноя, — всѣ онѣ, какъ голубые огни, простираются въ одну сторону, точно хотятъ улетѣть.

Александръ Блокъ.

Вас. Сахновскій. Противъ «исторіи» на сценѣ.

Эти нѣсколько замѣчаній сложились постепенно и не только подъ впечатліемъ театральныхъ спектаклей, а также и во время занятій надъ старинными подлинными, не бутафорскими вещами.

Это даже не совсѣмъ точно, что я написалъ въ кавычкахъ слово исторія. Я подъ этимъ словомъ разумѣю нѣчто иное, чѣмъ то, что обычно нимъ подразумѣвается.

Прошлое живетъ въ настоящемъ. И узнать его, прочувствовать его можно лишь вникая въ явленіе и вещи сегодняшняго дня.

Всякій бытъ—это окаменѣлость прошлаго. Въ немъ и заключается подлинная стихія исчезнувшей жизни. И оттого изученіе быта современности—необходимое условіе для углубленія въ прошлое.

Съ исконныхъ лѣтъ все невѣдомое было таинственно и все тайное привлекало.

Прошлое никогда не можетъ быть узнано все. Прошлое всегда погружено въ нѣкоторую тайну и оттого оно постоянно влекло къ себѣ невыразимо. И чѣмъ болѣе романтическій вѣкъ переживался, тѣмъ болѣе сгорали отъ жажды знать старину, грезили о ней.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ театръ, онъ воплощаетъ сюжеты давняго прошлаго и актеры воскрешаютъ бывшее или осколки мнѳовъ.

Греческій театръ и театръ христіанскій въ равной степени и каждый по своему воскрешаетъ старину и бытъ.

И будетъ это мистерія или моралитѣ, будетъ это комедія Теренція или Плавта, трагедія Эсхила или Лопе-де-Вега, Расина или Шекспира, Хераскова, или Алексѣя Толстого, въ равной степени для своего времени и народа они черпаютъ изъ источника старины и ее воскрешаютъ.

Но я ограничусь совѣмъ небольшимъ числомъ примѣровъ. И буду говорить о сценѣ, о представленіи, о стремленіи увидѣть иѣчто въ этой исторически вѣрной оболочкѣ или бытовомъ укладѣ теперь на сценѣ нашего времени.

Я не имѣю въ виду только вульгарный интересъ къ историческимъ пьесамъ и вульгарную инсценировку старины.

Въ свое время въ этомъ увлеченіи виѣшней оболочной старины иѣмцы обнаружили большую долю филистерства въ постановкѣ Шекспира. То-есть, памятуя, что Шекспиръ бралъ для своихъ комедій, трагедій и хроникъ опредѣленную національно-хронологическую оболочку, они все ухищренія театральной мысли направляли на нарядъ и обрядъ его. И завершающимъ аккордомъ этому увлеченію было мейнингенскій сценическій канонъ.

Я далекъ отъ той мысли, чтобы считать этотъ нарядъ и обрядъ жизни безконечно малой величиной, я думаю наоборотъ, что стихія быта въ широкомъ смыслѣ на столько глубоко проникаетъ въ психологію индивидуальную и коллективную, что виѣ какого-либо разрѣза въ этой толщѣ психики иѣтъ подлиннаго знанія о человѣкѣ и времени въ которое онъ живетъ.

Итакъ, я имѣю въ виду не вульгарный интересъ къ историческому, а самое изысканное, самое проникновенное „подражаніе“ въ аристотилевскомъ смыслѣ слова прошлому и быту, какъ исторической окаменѣлости.

Вникающій въ стиль эпохи историкъ, описывающій бытовую исторію изучатель никогда не пишетъ прагматическаго сочиненія; онъ долженъ умѣть читать языкъ стараго времени, умѣть наслаждаться красотой старины, онъ не долженъ привносить новизны въ старое, но онъ не можетъ написать объективнаго изслѣдованія. Онъ самъ, увлекающійся, любящій старину, въ нее погруженный, будетъ всегда передъ глазами изучающаго его труды.

Въ глубокихъ археологическихъ и историко-бытовыхъ сочиненіяхъ такъ и ведется работа, что изучающій никогда не пытается скрыть своей субъективности, своихъ изслѣдовательскихъ путей.

Слѣдовательно если описывается единственный индивидуальный предметъ или явленіе однажды бывшее, однажды совершившееся, то всегда такое описаніе будетъ носить характеръ субъективнаго впечатлѣнія, личныхъ оцѣнокъ, вкуса и способности изслѣдователя интуитивно вникнуть въ описываемое.

Если изслѣдуется область искусствъ, то естественно, какая бы старина ни была воскрешаема, личность изслѣдователя еще рѣзче будетъ

окрашивать все воскрешенное: матеріалъ и идею. И нѣтъ безстрастныхъ людей, передающихъ старину, которые бы механически выливали въ формы изслѣдованій свои помыслы и изысканія.

Тѣмъ болѣе нѣтъ такихъ людей среди художниковъ и драматурговъ пользующихся стариной не съ цѣлью реставраціи или установленія научной истины, а съ тѣмъ, чтобы сказать свое средствами наиболѣе близкими для нихъ.

Театръ, сцена—это вѣчно измѣняющееся царство духа, которое безспорно движется подъ знакомъ личности: что не изъ глубины личности, не окрашено ея страстями, то постороннее происходящему на сценѣ.

Итакъ, театръ, это въ высшей степени конкретное воплощеніе воображенія, отодвигаетъ завѣсу былыхъ временъ. Мы видимъ людей, мы слышимъ голосъ художника воплотившаго свое воображеніе въ образы, мы участвуемъ въ жизни далекой и чуждой старины.

Но мы не приблизимся къ происходящему, если намъ непосредственно близкое, какъ называлъ Аристотель «нѣчто въ высшей степени человѣческое», не передается со сцены. А это увидимъ, услышимъ и почувствуемъ мы, зрители, лишь тогда, если актеръ, или режиссеръ заставитъ себя услышать, вліяя на насъ обаяніемъ своей личности. Личное, нѣчто непосредственно отъ личности исходящее вовлечетъ меня въ событія и жизнь показанныя театромъ.

Итакъ, я жду субъективности въ изображаемомъ историческомъ моментѣ или лицѣ.

Въ чемъ же она скажется?

Я ограничиваюсь послѣдними годами и возьму московскіе театры исключительно. Когда Качаловъ далъ роль Юлія Цезаря, Шаляпинъ Ивана Грознаго и Годунова, Москвитинъ—Федора Іоанновича, въ этихъ характерахъ была строго опредѣленная индивидуальность и была крайне тщательная и вѣрная своеобразно понятая вѣрность.

Но если бы историкъ, занимавшійся иконографіей названныхъ историческихъ лицъ и знающій литературу, рисующую нравы, домашній бытъ и личность каждаго изъ нихъ, сталъ бы искать отбѣтовъ въ образахъ, созданныхъ актерами, на свои запросы къ историческимъ фигурамъ Цезаря, Грознаго и Федора Іоанновича, то онъ бы на большую половину запросовъ, отбѣтовъ не получилъ—это во-первыхъ. И во-вторыхъ онъ бы поставилъ не тотъ вопросъ, онъ не о томъ бы спросилъ данное художественно показанное лицо. Онъ бы столкнулся не только съ театромъ, давшимъ своего Грознаго и Цезаря, но еще съ авторомъ, которому тоже нуженъ былъ свой художественный образъ.

То, для чего нуженъ былъ Шекспиру этотъ Юлій Цезарь и Алексѣю Толстому его Федоръ Ивановичъ, понятно изъ строя пьесы, изъ всего вымысла затканнаго по канвѣ вѣроятныхъ событій. Если художникъ-актеръ создаетъ образъ увлекающій зрителя, какъ живое лицо, то онъ не воплотился въ историческій обликъ Годунова или Цезаря, но на сценѣ—новый Цезарь и Годуновъ подлинно живой, миѣ понятный, моими чувствами передающій миѣ образъ далекаго отъ меня историческаго Цезаря и Годунова.

Актеръ, незамѣтно окрашивая исторически бывшее и чуждое своими индивидуальными чертами, какъ бы показываетъ, что всегда и вездѣ люди были такими въ своей основѣ какъ и теперь. Актеръ приближаетъ намъ силою своихъ переживаній то единственное и однажды бывшее, что случается въ исторіи.

Онъ дѣлаетъ это всецѣло нашимъ, побѣждая различіе жизненнаго уклада исчезнувшей жизни сравнительно съ укладомъ нашей. Это различіе, эту какъ бы психологическую промину во времени особенно рѣзко замѣтно изъ всей постановки иной „исторической пьесы“ и изъ коллективныхъ, массовыхъ сценъ.

Передъ зрителемъ сцена Художественнаго театра,—изображающая римскую улицу. На поворотѣ улицы пестрая и шумная толпа Рима. Вы вглядываетесь въ лица, вы догадываетесь кто они, каждый занятый своимъ дѣломъ, каждый случайный пѣшеходъ на этомъ поворотѣ улицы.

Толпа и ея жизнь должны васъ унести въ грохочущій и галдящій городъ перваго императора.

Вы отлично знаете пьесу, знаете, что у Шекспира въ его замыслѣ были короткія быстрыя сцены. Здѣсь разговоръ и крикъ трибуновъ съ толпой, тамъ встрѣчи народа и Цезаря. Еще гдѣ-то Кассія и Брута. Вы знаете, что темпъ трагедіи Шекспира головокружительный, что характеры сдѣланы двумя штрихами, что эти сцены, будто небрежно набросанныя расточительной рукой мастера, связаны крѣпкой связью дѣйствія, и въ этой выясняемости основнаго дѣйствія и характеровъ необычайная сила Шекспира.

Но васъ приковываютъ къ Риму и римской жизни археологически реставрированной.

Вамъ показываютъ пляшущихъ уличныхъ танцовщицъ, торговцевъ, брадобреевъ, мѣнялъ, атлетовъ, прорицателей, нищихъ, гулякъ, воиновъ. Вамъ показываютъ, какъ это вѣроятно было. Реставрируютъ по школьнымъ изданіямъ жизнь, конкретизируютъ свои домыслы и точныя свѣдѣнія о римскомъ бытѣ, ведутъ васъ въ паноптикумъ или музей фальшивыхъ

вещей и дѣлаютъ то, что чуждая вымыслу Шекспира мертвая бутафорія, загримированные мертвецы заставляютъ васъ разсматривать себя, но не творятъ новой жизни, не творятъ вновь жизни. Такая реставрація, такая копія съ чьей-то реставраціи многоцѣнна, какъ школьное пособие для нагляднаго обученія. Но старина, отраженная въ зеркало съ удивительно ровной амальгамой, отсутствіе того, кто перевоплощаетъ, отсутствіе какъ бы понятной кривизны отражающаго зеркала субъективизма, приводитъ къ мертвой олеографіи, а не къ живописи.

Та исторія, которая въ „историческихъ“ пьесахъ Шекспира, мыслится мифъ подобной самовозникающимъ ассоціаціямъ при упоминаніи о Римѣ, Венеціи, Египтѣ. Шекспиръ обращается къ историческому факту лишь затѣмъ, чтобы тотчасъ же отъ него огорваться, какъ только въ памяти читателя или зрителя воскреснетъ общій историческій контуръ и воображеніе введетъ въ рамы прошлаго, происходящую передъ зрителями, трагедію, ибо она есть центръ происходящаго, а не хронологія и „древности“ суть центры пьесы.

Нѣтъ ничего такого историческаго, что бы не было индивидуально понимаемо, индивидуально воплощено, особенно если это явленіе быта или явленіе, связанное съ отдѣльными личностями.

Когда много дѣтъ назадъ на сценѣ Малаго театра А. П. Ленскій ставилъ „Коріолана“, то въ городѣ вольсковъ и въ старомъ Римѣ воспроизводились, повидимому, археологически доказанныя надписи, характеръ кладки стѣнъ у различныхъ сооружений, внутренность домовъ и прочее. Ни Ветурія, ни Волумнія, несмотря на то, что мать Коріолана играла Фодотова, не воскресили образовъ величавыхъ римскихъ матронъ, сокрушающихъ несокрушимую волю Коріолана, потому что какъ и народъ, и войны, и стѣны, и надписи, и костюмы, эти двѣ женщины были въ Шекспировой трагедіи иллюстративнымъ матеріаломъ, а не ожившей, вновь воскрешенной дѣйствительностью. Ихъ покорили вещи. Не вещь, какъ символъ какой-то духовности, оживили, а людей сдѣлали вещами, куклами въ театрѣ.

Сама по себѣ подлинная старая вещь, само по себѣ подлинное старинное слово оживаетъ лишь преломляясь въ нашей душѣ. И чѣмъ больше всякаго узнаванія о данной вещи или словѣ, тѣмъ больше увлеченій и ошибокъ.

Зачѣмъ же стирать, зачѣмъ же скрывать эту естественную стилизацію, зачѣмъ ее замѣнять поддѣлкой? Зачѣмъ, если нельзя, не дано средствъ узнать о дѣйствительномъ, бывшемъ, какъ оно было, для живущихъ уже въ историческое завтра. Объективно данное—это не знаніе о прошломъ.

Наоборотъ, субъективно схваченное изъ цѣпи прошедшаго: какой-нибудь фактъ, какое нибудь чувство, отношеніе—это есть все же нѣкоторое знаніе подлинно бывшаго.

Но такое воплощеніе на сценѣ почему-то зовется какъ разъ не историческимъ пониманіемъ эпохъ, это называютъ стилизаціей въ дурномъ смыслѣ слова въ противовѣсъ будто бы объективной научности.

Но тогда, развѣ не Грозный оживаетъ въ нѣмой сценѣ, когда Шаляпинъ осаживаетъ коня у края сцены, всматриваясь въ поникшую толпу въ „Псковитянкѣ“.

Въ чемъ узнаемъ мы его: въ изможденности лица, во взглядѣ, въ безсильной и ужасающей посадкѣ? Почему этотъ холодный взглядъ и эта мертвая складка лица, и этотъ изможденный обликъ страшнаго, многознающаго, загасившаго клокочущій въ груди пламень гнѣва царя возникаетъ передъ зрителемъ?

Потому что, какъ для Алексѣя Толстого нуженъ Федоръ Иоанновичъ не историческій съ орлинымъ носомъ и соболиными бровями, а другой святой, юродивый, мудрый въ простотѣ сердца, такъ и для Шаляпина Грозный именно такой, какимъ онъ его видитъ, съ такими имъ отысканными индивидуальными манерами и своеобразными, ему только свойственными движеніями пальцевъ и рта и привычкой такъ сидѣть и такъ вглядываться.

Тогда уже вѣдь это все равно, какой онъ былъ по записямъ и въ иконографіи. Мы его почувствовали.

Это вѣдь все равно Христосъ Гольбейна, Рубенса или Леонардо-да-Винчи, это для нихъ онъ же, тотъ же Христосъ.

Но вѣдь всякій изъ театральныхъ людей знаетъ такіе моменты, когда зритель убѣжденъ сценой больше, чѣмъ горами фоліантовъ всяческихъ историковъ, что за картиной, которую онъ видитъ, подлинная правда и именно той исторической минуты.

Кто же не испыталъ этого на царѣ Федорѣ Иоанновичѣ въ Художественномъ театрѣ, когда въ палаты царя пробирается сквозь узкія окна разсвѣтъ и отходитъ утренняя. Но развѣ нѣтъ мѣста элегическому чувствуванію на сценѣ. Развѣ это не красота старой жизни, развѣ не тургеневски воспѣтый царскій монастырь, не продолженіе въ невыразимомъ словомъ искусствѣ режиссера стили царя, котораго выдумалъ Алексѣй Толстой, а не тотъ, котораго знала Москва и кремлевскія государевы палаты въ этомъ утрѣ и низкихъ тихихъ комнатахъ царя.

Правда не въ геометрической точности; и знанія этой правды математическій методъ не покажетъ. И эта сцена мечта, воображенное и вмѣ-

стѣ эта сцена есть подлинно живое въ искусствѣ, потому что нѣтъ копія жизни и нѣтъ нравственной и художественной геометріи.

Но тогда же вѣдь ясно, что всякое такое историческое ничѣмъ не отличается отъ того, что никогда не было, не отличается отъ неугасимой потребности искать вѣчнаго во временномъ, а реставрація, копія, фальшивая вещь и рабское подражаніе извѣстному оригиналу есть созиданіе временнаго.

Стремленіе показать объективно историческое на сценѣ есть самообманъ, потому что на сценѣ нѣтъ ничего объективнаго и потому что, тѣмъ болѣе на сценѣ, не открывается никакого новаго знанія объ истекшемъ времени, если не обнаружена личность изучающаго.

То же должно сказать о бытѣ. Бытъ, изображенный на сценѣ, какъ копія людей и обстановки, въ которой они живутъ на самомъ дѣлѣ, не дастъ новаго знанія о жизни средствами искусства.

То, что художникъ, отражая наблюдаемую имъ среду или отдѣльные лица, незамѣтно привноситъ свою личность, свое „я“ въ эту жизнь, это должно служить единственнымъ основаніемъ для изображенія на сценѣ быта. Представляя виѣщность людей или жизни, въ которой они живутъ, а также ихъ особенности, манеры, и тѣмъ самымъ зрительно устанавливая психологическую связь между живыми людьми и мертвой оболочкой ими самими созданной, театръ не долженъ ссылаться на то, что онъ это видѣлъ въ жизни, или это такъ-то въ такомъ-то музеѣ. Мѣра всѣхъ вещей авторъ, художникъ, котораго воплощаютъ.

Дать почувствовать бытъ на сценѣ—это передать почти безсознательно для зрителя всѣми средствами сцены психологію и стиль жизни, какъ она мыслится авторомъ. Если этого нѣтъ, а есть копія дѣйствительности, то это тѣ же картонныя и изъ папье-маше сдѣланныя куклы и модели, которымъ мѣсто въ школьныхъ музеяхъ, а не въ домахъ искусства.

Левъ Толстой, развертывающій нѣсколько изумительныхъ сценъ старой московской и уѣздной жизни Александровскаго времени въ „Войнѣ и мирѣ“, не памятуя о вещахъ не привязывая вниманія читателя къ нимъ, пронизываетъ страницы романа духомъ той жизни. Ибо многія страницы это изумительныя свидѣтельства быта. Мерзковскій, заботливый собиратель всѣхъ названій, документовъ и подлинныхъ словечекъ эпохи въ своемъ романѣ, изображающемъ ту же эпоху, исторически точенъ и интересенъ, какъ художественный комментаторъ, но передалъ рядомъ съ живою мыслью мертвый хламъ записей и груду названій вещей того времени.

Зачѣмъ они эти вещи и названія, если они не оживаютъ для какихъ-то шихъ вопросовъ искусства чѣмъ искусство запоминать.

Сцена безжалостнѣй эпоса, она сразу открываетъ все. Она покажетъ нужна ли старина сама по себѣ, нужна ли исторія, какъ мнѣ, какъ быть, въ зонѣ котораго легче взлелеять иную, невыносящую другой сферы, идею, или это ряженъе, это фиглярство. Если воображенное, воскрешенное, гдѣ-то разысканное есть продолженіе данной личности — творца ли, образа ли лучше открытаго въ этой оболочкѣ, то это не для правды— истины исторіи такъ творится, а для даннаго образа, это и не будетъ исторія на сценѣ. это будетъ углубленное отысканіе индивидуальнаго и единственнаго въ явленіяхъ человѣческой жизни. А утвержденіе всякой не субъективной опредѣленности въ показываніи эпохъ на сценѣ будетъ нестерпимая ложь и такое изображеніе лишено признака искусства.

Вас. Сахновскій.

О. КОММИСАРЖЕВСКИЙ. По поводу книги Вс. Э. Мейерхольда «О ТЕАТРѢ».

По словамъ автора этой книги она „заключаетъ въ себѣ развитіе взглядовъ“ Вс. Э. Мейерхольда „на сущность театра, тѣсно связанныхъ съ „его“ режиссерскими работами на сценѣ въ періодъ 1905—1912 г.“, и намъ очень интересно прослѣдить за развитіемъ художественно-театральныхъ теорій Вс. Э. Мейерхольда въ связи съ ихъ примѣненіемъ на практикѣ, найти источники этихъ теорій и установить цѣнность ихъ практическаго примѣненія.

Авторъ книги на первой же страницѣ указываетъ, что „все то, что потомъ передовые наши театры... стали вводить у себя на сценахъ, съ увѣренностью можно сказать, черпалось ими изъ одного источника. И всѣ мотивы, которые ложились въ основу сценическихъ интерпретацій, были родными, знакомыми для тѣхъ, кто жилъ въ созидательной работѣ „Театра Студія“, т.-е. „филиальнаго“ отдѣленія Московскаго Художественнаго театра, которое должно было открыться въ 1905 г. и не открылось по причинамъ, объясняемымъ разными лицами, причастными къ этому дѣлу, разно.

„Главнымъ руководителемъ“ этого театра, бывшаго по словамъ Вс. Э. Мейерхольда, очагомъ сценической „революціи (не эволюціи, какъ ожидалось)“ бывшаго первымъ условнымъ театромъ, являлся по собственному признацію въ разсматриваемой книгѣ Вс. Э. Мейерхольдъ.

Слѣдовательно, Вс. Э. Мейерхольда мы должны считать началомъ и создателемъ новаго театра, театра „условнаго“. На какихъ же принципахъ основанъ этотъ условный театр? Я не имѣлъ возможности видѣть работу

„Театра Студія“, но видѣлъ очень близко работу автора книги „О Театрѣ“ у покойной В. О. Коммисаржевской, и это даетъ мнѣ право судить въ извѣстной степени и о работѣ его въ „Студіи“, тѣмъ болѣе, что по словамъ критика А. Р. Кугеля, подтверждаемымъ самимъ Вс. Э. Мейерхольдомъ, „все проводимое“ имъ „въ Драматическомъ Театрѣ В. О. Коммисаржевской было также... высижено въ лабораторіи при Художественномъ Театрѣ“, т. е. въ „Театрѣ Студія“.

Я думаю, какъ уже разъ въ какой-то изъ своихъ статей говорилъ, что изъ всѣхъ работавшихъ въ петербургскомъ театрѣ В. О. Коммисаржевской въ періодъ режиссуры Вс. Э. Мейерхольда, театральными реформаторами могутъ считаться только сама Коммисаржевская и художники-декораторы, писавшіе для этого театра.

Первая,—какъ актриса, передававшая всегда не характеръ того или другого лица и даже не жизнь какой-нибудь души, а синтезировавшая въ одной роли цѣлый міръ душъ, передававшая всегда не только слова, написанныя авторомъ, но и то, что подъ словами, тотъ „внутренній діалогъ“, который главнымъ образомъ и выражаетъ жизнь духовную и о которомъ въ своей книгѣ такъ часто говоритъ Вс. Э. Мейерхольдъ, заимствуя это выраженіе у Метерлинка. В. О. была создательницей на русской сценѣ театра духовныхъ синтезовъ въ то время, когда торжествовалъ театръ типовъ. Она дошла до этого не разсужденіями, не теоретически, а потому что „видѣла“, какъ писалъ послѣ ея смерти Александръ Блокъ, „не одинъ только первый планъ міра, но и то, что скрыто за нимъ, ту неизвѣстную даль, которая для обыкновеннаго человѣка заслонена дѣйствительностью наивной“. Она смотрѣла за эту грань человѣческаго быта и, ощущая жизнь потустороннюю, „голосомъ своимъ вторила міровому оркестру“.

Такой актрисой Коммисаржевская была всегда, и до Вс. Э. Мейерхольда и послѣ него,—и въ пьесахъ Зудермана и въ трагедіяхъ Метерлинка, и среди натуралистическаго хлама сценической обстановки и на фонѣ условныхъ панно.

Она позвала къ себѣ Вс. Э. Мейерхольда потому, что всегда искала людей, которые могли бы помочь ей выразить во всемъ ея театрѣ то, что она выражала въ своихъ роляхъ, которые сумѣли бы одухотворить и обстановку сцены, которая, по ея словамъ, въ „театрѣ духа“ должна быть „одухотворенной“.

Вс. Э. Мейерхольдъ пришелъ къ ней съ тѣми „методами“ постановокъ, которыя были выработаны въ „Театрѣ Студія“ и сталъ проводить эти методы, явившіеся отчасти случайно, отчасти благодаря чисто-виѣшнему от-

ношенію Вс. Э. Мейерхольда къ сценической постановкѣ Ни В. О. не понимала сначала Вс. Э. Мейерхольда, ни онъ не понималъ и не чувствовалъ ея духовныхъ стремленій. потому что не всѣмъ же дано видѣть „неизвѣстныя дали, скрытыя за первымъ планомъ міра“.

Главнымъ руководителемъ Вс. Э. Мейерхольда въ театрѣ В. О. была не она сама, а художники-декораторы. Эти послѣдніе, писавшіе декорации для „Театра Студія“ и приглашенные Вс. Э. Мейерхольдомъ къ В. О., явились, на мой взглядъ, реформаторами безъ заранѣе обдуманнаго намѣренія ихъ декораций, какъ работы новичковъ въ театрѣ, по словамъ Александра Бенуа. въ большинствѣ случаевъ, были въ сценическомъ отношеніи „безвкусной и вопіющей ерундой“! По моему это слишкомъ сильно сказано; какъ живопись, эти декорации за малыми исключеніями были интересны, а, какъ декорации, были хотя и въ достаточной степени безмысленны, но не безвкусны. Во всякомъ случаѣ онѣ могли дать возможность понять значеніе для сцены настоящей живописи, какъ аккомпанимента къ игрѣ актера, что въ то время понято не было, и могли открыть глаза на преимущества декораций условныхъ передъ натуралистической горюдой.

Этими живописцами, совершенно не знавшими сцены, необходимо было руководить, научить ихъ знать сцену и знать мѣсто декорации на сценѣ, но Вс. Э. Мейерхольдъ этого не сдѣлалъ. Онъ видѣлъ въ декорацияхъ приглашенныхъ имъ молодыхъ живописцевъ лишь повшество, то, чего еще не было на сценѣ, былъ можетъ, слѣпо увлекался этимъ повшествомъ, и предоставилъ неопытныхъ художниковъ самимъ себѣ, а къ ихъ произведеніямъ сталъ приспособливать актера.

Такимъ образомъ безмысленныя въ сценическомъ отношеніи, но новыя декорации должны были указывать и новые приемы постановки и актерской и ры.

Ясно, что и эти новые приемы, рожденные безмыслицей, не могли быть очень осмысленными.

Какъ относились къ своей работѣ новые декораторы, мы увидимъ ниже. Вс. Э. Мейерхольдъ пишетъ:

„Первый толчокъ къ окончательному разрыву съ макетомъ дали художники Сацуновъ¹⁾ и Судейкинъ. Это было и первымъ толчкомъ къ исканію новыхъ, простыхъ и выразительныхъ средствъ на сценѣ²⁾... Всѣ поняли, разъ клейка макетовъ такъ

¹⁾ Николай.

²⁾ Курсивъ—мой.

сложна, значитъ сложна вся машина театра. Вертя въ рукахъ макетъ, мы вертѣли въ рукахъ современный театръ. Мы хотѣли жечь и топтать макеты; это мы уже близились къ тому, чтобы топтать и жечь устарѣвшіе приемы театра“.

Насколько мнѣ извѣстно, художники Сапуновъ и Судейкинъ отказались отъ клейки макетовъ, не потому, что поняли, что „разъ клейка макетовъ сложна, значитъ сложна вся машина театра,“ а потому, что дѣлать макетовъ не умѣли.

И совсѣмъ не потому „разрѣшили“ они планъ „Смерти Тентажиля“, на плоскостяхъ, по условному методу“, что видѣли въ этихъ декорацияхъ, написанныхъ на одномъ „задникѣ“, необходимость для новаго театра, что понимали значеніе декорации на сценѣ и ея отношеніе къ дѣйствующимъ въ пьесѣ.

Совсѣмъ не потому взяли они за эту работу, что „оба любили Метерлинка“, какъ говоритъ авторъ книги.

Я могу съ увѣренностью сказать, что ни первый, ни второй въ то время, какъ новички въ театральномъ дѣлѣ, театра совсѣмъ не знали, шли на сцену, какъ признавался за всѣхъ станковыхъ живописцевъ И. Грабарь, лишь влекомые туда тоской по фрескѣ, стремленіемъ писать на большихъ плоскостяхъ. „Разрѣшили“ они „декоративные планы на плоскостяхъ“, потому что картину живописцы пишутъ всегда на одной плоскости и что работа на одномъ холстѣ представляетъ больше для живописца преимуществъ и интереса, чѣмъ на разныхъ кускахъ, какъ было принято въ то время въ театрахъ.

На одной плоскости писали они свои эскизы и на одной же плоскости увеличивали ихъ, превращая въ сценическія декорации, и, какъ чистые живописцы, а не театральные декораторы, жалѣли, что нельзя и мебель и людей написать на той же плоскости.

И Сапуновъ и Судейкинъ, очень талантливые люди, изъ которыхъ впоследствии, когда они узнали театръ, какъ цѣлое, а не какъ выставку громадныхъ панно, выработались хорошіе декораторы, а первый занялъ, даже мѣсто, на мой взглядъ, выдающагося и исключительнаго декоративнаго мастера; въ эпоху „Студіи“ и театра Коммисаржевской, шли въ театръ, подчасъ просто гонимые туда нуждою, за заработкомъ, браня и театръ и декорации; я знаю, что „декорации на плоскостяхъ“, съ двумя кулисами, которыя они дѣлали и до „Студіи“ въ Московской Частной Оперѣ и въ другихъ мѣстахъ, являлись очень часто даже не результатомъ требованій задачъ живописныхъ, а просто результатомъ легкомысленной

юношеской лѣни, которая заставляла откладывать работу до послѣдняго часа и писать цѣлые акты въ одну ночь. За недостаткомъ времени необходимо было все упрощать, и они писали декорацию на одной плоскости. Все то, что эти художники дѣлали до „Студіи“, они принесли и туда.

Метерлинка они плохо знали, а Николай Сапуновъ, съ которымъ я впоследствии много работалъ, съ кѣмъ былъ близокъ и который мнѣ много говорил о своей работѣ въ „Студіи“, и совсѣмъ его не зналъ, а „Тентажиля“ въ особенности. Что касается до того, какъ зналъ и понималъ это произведеніе С. Ю. Судейкинъ, то мы можемъ убѣдиться въ его абсолютномъ въ то время непониманіи „Тентажиля“, взглянувъ на его же вычурныя и сладкія иллюстраціи къ отдѣльному изданію этой пьесы, относящемуся приблизительно къ эпохѣ „Студіи“¹⁾.

Николай Сапуновъ, на ряду съ нѣкоторыми другими живописцами, работавшими до появленія „Студіи“, дѣйствительно былъ въ Россіи реформаторомъ театральной декорации, но, какъ я уже говорилъ, въ первое время „невольнымъ“, а сознательнымъ сталъ лишь гораздо позднѣе, подъ вліяніемъ своихъ собственныхъ наблюденій, собственнаго опыта и нѣкоторыхъ лицъ, а работа съ Вс. Э. Мейерхольдомъ не могла имѣть на это его развитіе никакого вліянія, такъ какъ онъ все сценическое дѣйствіе и дѣйствующихъ приспособлялъ къ декорациямъ новыхъ живописцевъ. Вс. Э. Мейерхольдъ искалъ возможностей, какъ требовали того живописцы, связать актера съ декорацией и слить его съ условнымъ декоративнымъ фономъ.

Стремленіе вышнее связать актера съ декорацией, сдѣланной людьми не понимавшими значенія актера въ театрѣ, съ живописной декорацией въ одной плоскости, а не декорацию съ внутреннимъ содержаниемъ замысла постановки исполненія, подсказаннаго тѣмъ или инымъ воспріятіемъ внутренняго содержанія автора, вызвало необходимость „декоративности актера“ декоративности его движеній, въ данномъ случаѣ движеній въ одной плоскости, поэтому вспомнили и о „примитивистахъ“ и о „помпейскихъ фрескахъ“, стали ихъ слѣпо копировать, и къ нарочитой условности движеній стали подыскивать нарочито условную „декоративную“ рѣчь.

Когда въ театрѣ Коммисаржевской ставилась „Сестра Беатриса“, то я помню, какъ въ продолженіе нѣсколькихъ часовъ спорили о томъ, насколько отодвинуть отъ рампы декорацию, на пять или на три аршина, чтобы связать движенія актеровъ и направить ихъ обязательно по одной

¹⁾ Изд. Прокоповича. Москва.

линии, о психологических же причинахъ такихъ движеній, о духовномъ значеніи декораціи не было ничего говорено; о послѣднемъ ничего не сказано и въ интересующей насъ книгѣ.

„Артисты, изучившіе условные жесты, о которыхъ грезили прерафаэлиты“ по монографіямъ Киаффуса, покупавшимся театромъ, воспроизводили ихъ на сценѣ, при чемъ благодаря тому, что эти жесты и позы не были пережиты, а воспроизводились по книжкамъ, никогда между двумя движеніями не было „промежуточныхъ“ движеній, связывающихъ одно съ другимъ, и получалась отрывистость и кукольная деревянность.

Съ такой деревянной условностью не визалась, по словамъ В. Я. Брюсова, „реальная правдивость разговора“, „страсть и волненіе“. И вотъ „опираясь на соображенія о творчествѣ Метерлинка“, соображенія въ общемъ малоосновательныя, Вс. Э. Мейерхольдъ „интуитивно добылъ слѣдующее“:

„Необходима холодная чеканка словъ“...

„Звукъ всегда долженъ имѣть опору, а слова должны падать, какъ капли въ глубокой колодезь: слышенъ отчетливый ударъ капли безъ дрожанія звука въ пространствѣ“...

Однимъ словомъ, для деревянной условности движеній была найдена и деревянная условность тона.

Таковъ былъ „процессъ нарожденія тѣхъ принциповъ новой инсценировки, какіе легли въ основу условнаго театра“ Вс. Э. Мейерхольда.

Но когда въ театрѣ Коммисаржевской прошелъ угаръ увлеченія этимъ деревянно условнымъ театромъ и начали анализировать работу, то вполнѣ резонно пришли къ убѣжденію, что актеръ въ этомъ театрѣ не при чемъ, что онъ будучи реаленъ, не можетъ стать не реальнымъ, декоративнымъ. что на сценѣ все условно, и обстановка и структура драмы, но чувство исполнителей, ихъ внутреннее содержаніе,—опредѣляющее обстановку, виѣшность театральнаго представленія,—всегда реальны.

Но Вс. Э. Мейерхольдъ замѣтилъ только то, что актеръ-человѣкъ трехъ измѣреній не вяжется съ фономъ плоскимъ, двухъ измѣреній, что на плоскомъ фонѣ нуженъ и исполнитель двухъ измѣреній—плоская кукла.

„Если негодны воздушныя декораціи, гдѣ расплываются пластическія движенія, гдѣ они не очерчиваются, не фиксируются,—то негодно также и декоративное панно... ему, какъ картинѣ, необходимы фигуры лишь на немъ написанныя или, если это театръ, то картонныя маріонетки... Декоративное панно, имѣющее два измѣренія, требуетъ и фигуръ двухъ измѣреній“.

И бѣдную живопись, значеніе которой на сценѣ, при умѣломъ ея примѣненіи, такъ велико, Вс. Э. Мейерхольдъ собирался гнать со сцены.

Нужно было гнать тѣ принципы актерской игры, которые были „добыты“, вслѣдствіе неправильнаго примѣненія этой живописи, но Вс. Э. Мейерхольдъ, видя лишь виѣшнее, эти принципы оставилъ, а сталъ искать подходящую для игры, основанной на прежнихъ принципахъ, обстановку.

Надо сказать, что виѣшнее въ работахъ Вс. Э. Мейерхольда всегда преобладаетъ надъ внутреннимъ, форма надъ содержаніемъ, и отъ виѣшняго идетъ этотъ режиссеръ во всѣхъ своихъ постановкахъ.

Режиссеръ, проникающій въ глубину произведенія, въ его внутреннее содержаніе и раскрывающій въ постановкѣ черезъ него свою душу никогда не сможетъ ставить той пьесы, которая его не увлекаетъ, которая кажется ему скучной.

А Вс. Э. Мейерхольдъ по поводу поставленнаго имъ Мольерова „Донъ-Жуана“ восклицаетъ: „какая это скучная пьеса“. И рекомендуетъ „для того, чтобы современный зритель, не скучая, прослушалъ эти монологи, для того, чтобы цѣлый рядъ діалоговъ не показались ему чуждыми, назойливо въ теченіе всего спектакля какъ-то напоминаютъ зрителю о тысячахъ станкахъ лѳонской мануфактуры, приготовлявшихъ шелка для двора Людовика XIV“, о „мебели“, о „мастерахъ, производившихъ зеркала и кружева... чулки... сукна... жестъ... и мѣдь“!

Замѣчательное признаніе!

Какая же тогда разница между „абсурднымъ“, по словамъ автора книги, натуралистическимъ театромъ и театромъ условнымъ? Только та, что первый „хотѣлъ, чтобы на сценѣ было все, какъ въ жизни и превратился въ какую то лавку музейныхъ предметовъ“, точно соответствующихъ эпохѣ пьесы, а второй въ выставку предметовъ стилизованныхъ, фантастическихъ, не точно соответствующихъ эпохѣ пьесы.

Для того, чтобы „монологи“ и „цѣлый рядъ діалоговъ“ Мольера „не показались“ публикѣ „скучными“, нужно было лишь зажечь ихъ огнями актерскаго и режиссерскаго вдохновенія, сдѣлать такъ, чтобы сущность и этого вдохновенія раскрывали и предметы на сценѣ, чтобы они говорили, но нельзя же замѣнять любопытными вещами то, что цѣнно въ театрѣ,—внутреннее духовное и идейное содержаніе представленія.

Не увлекающую пьесу и ставить не зачѣмъ.

Нужную обстановку для прежнихъ принциповъ игры Вс. Э. Мейерхольдъ нашелъ въ теоріяхъ Георга Фукса, вѣроятно, въ книжкѣ „Die Schaubühne der Zukunft“, и нѣкоторыя теоріи Фукса заимствовалъ, хотя въ его книгѣ мы и читаемъ, что эти теоріи явились, какъ „результатъ перваго цикла исканій въ области Новаго театра“.

Изъ этой же книги Вс. Э. Мейерхольдъ почерпнулъ терминъ „стилизация“, который долгое время считался его изобрѣтеніемъ.

Вс. Э. Мейерхольдъ пишетъ: „Тѣло человѣческое и тѣ аксессуары, которые вокругъ него — столы, стулья, кровати, шкапы — всѣ трехъ измѣреній, поэтому въ театрѣ, гдѣ главную основу составляетъ актеръ, надо опираться на найденное въ пластическомъ искусствѣ, а не въ живописи“.

Эту мысль Фукса онъ дополняетъ своей, опять же ведущей театръ къ замѣнѣ актера куклой, но только уже трехъ измѣреній.

„Для актера должна быть основой пластическая статуарность“.

Дальше въ книгѣ Вс. Э. Мейерхольда мы читаемъ опять изъ Фукса:

„Условный театръ освобождаетъ актера отъ декораций, создавая ему пространство трехъ измѣреній и давая ему въ распоряженіе естественную статуарную пластичность“.

Подчеркиваю слово естественную, потому что въ другомъ мѣстѣ можемъ прочесть, что Вс. Э. Мейерхольдъ и въ этомъ скульптурномъ условномъ театрѣ, „отвергая декоративное панно“ не отказывается отъ „прежнихъ своихъ условныхъ пріемовъ постановки... Всѣ планы условной постановки и „Смерти Тентажиля“, и „Сестры Беатрисы“, и „Вѣчной сказки“ и „Эдды Габлеръ“ сохраняются въ полной неприкосновенности“. То-есть, сохраняется то, что было вызвано стремленіемъ слить человѣка съ живописнымъ панно, что привело къ теоріямъ кукольнаго театра и превращенію живого актера въ подвижную маріонетку.

Только въ живописномъ театрѣ было одно неудобство, что человѣка трехъ измѣреній никакъ нельзя сдѣлать куклой плоской, въ скульптурномъ же кукла должна быть трехъ измѣреній, а превращенію въ таковую, при извѣстномъ стараніи, человѣкъ поддается вполне.

Изъ Фукса же заимствованы мысли, что „Условный театръ хочетъ уничтоженія декораций, поставленныхъ въ одномъ планѣ съ актеромъ и аксессуарами, не хочетъ рампы“¹⁾... И, что „въ условномъ театрѣ живо-

¹⁾ Опытъ „разрѣшенія“ рампы, какъ мы можемъ прочесть въ книгѣ „О театрѣ“, былъ сдѣланъ Вс. Э. Мейерхольдомъ при постановкѣ въ театрѣ Коммисаржевской трагедіи О. Сологуба „Побѣда Смерти“. „Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линіи рампы. Оставалось только спустить ихъ въ партеръ. Театръ, испугавшись этого, оставшись на полпути въ стремленіи своемъ перешагнуть черту рампы. Но насколько мнѣ извѣстно, режиссеръ не имѣлъ намѣренія и не ставилъ себѣ задачи въ этой постановкѣ „разрушить рампу“. Какъ и многое другое, это раз-

писецъ ставитъ себя въ той плоскости, куда не пускаетъ ни актера, ни предметовъ "...

Относительно игры актера въ „условномъ театрѣ“ Вс. Э. Мейерхольдъ говоритъ, что этотъ театръ „игру актера подчиняетъ ритму дикціи и ритму пластическихъ движеній...“, что режиссеръ этого театра, „подслушавъ внутренній діалогъ свободно выявляетъ его въ ритмѣ дикціи и ритмѣ пластики“, и, наконецъ, что „какъ Вагнеръ о душевныхъ переживаніяхъ даетъ говорить оркестру, такъ я даю о нихъ говорить пластическимъ движеніямъ“²⁾.

Оставивъ въ сторонѣ то соображеніе, что о „душевныхъ переживаніяхъ“ говорятъ не только пластическія движенія, посмотримъ какъ понимаетъ Вс. Э. Мейерхольдъ ритмъ, которому подчинена рѣчь и движенія?

Въ „примѣчаніяхъ къ списку режиссерскихъ работъ“, помѣщенныхъ въ книгѣ „О Театрѣ“, мы можемъ прочесть: „когда актеръ Новаго театра отдастъ себя во власть ритма, это не значить, что ему придется замѣнить „темпераментную рѣчь“ такъ называемой „ритмической читкой“. То, что у насъ принято называть „ритмической читкой“ не имѣетъ ничего общаго съ такъ называемымъ музыкальнымъ чтеніемъ въ драмѣ... Въ музыкальномъ чтеніи ритмъ возникаетъ непременно изъ строго установленной метрической канвы, чего никогда не бываетъ въ такъ называемой ритмической читкѣ и въ пресловутой мелодекламациі“.

Но изъ этихъ строкъ не ясно, въ чемъ разница между ритмической читкой и музыкальнымъ чтеніемъ, но опредѣленно видно, что по мнѣнію Вс. Э. Мейерхольда ритмъ сценической рѣчи „возникаетъ непременно изъ строго установленной метрической канвы“, когда на самомъ дѣлѣ ритмъ рѣчи актера и его движеній долженъ вытекать изъ переживаній, изъ внутренняго его содержанія. Ритмъ рѣчи и движеній тѣла выражаетъ внутреннее состояніе человѣка, онъ является результатомъ этого состоянія; извѣстному ритму переживаній отвѣчаетъ извѣстный ритмъ движеній. Только въ томъ случаѣ ритмическая рѣчь и движенія могутъ быть свободными, не нарочи-

рушеніе произошло совершенно случайно, благодаря означенной планировкѣ лѣстницы, которую, на основаніи ремарки автора, предложилъ Вс. Э. Мейерхольду испущій эти строки, по указаніямъ и чертежамъ котораго была сдѣлана вся лѣпная декорациія и костюмы для „Побѣды Смерти“, какъ и декорациі, и свѣтовые эффекты, и костюмы, и гримы для „Жизни Человѣка“ Л. Андреева. Что же касается Вс. Э. Мейерхольда, то онъ „предлагалъ оставить сцену передъ рамной свободной, окружить ея колошнами, а лѣстницы помѣстить между ними“. (Изъ моего дневника).

²⁾ Курсивъ автора книги „О Театрѣ“.

тыми, если актеръ сможетъ пережить, почувствовать текстъ автора или въ оперѣ музыку композитора вмѣстѣ съ текстомъ, говорю, конечно, только о тѣхъ операхъ, гдѣ музыка съ текстомъ связана внутреннимъ содержаниемъ. Переживъ, актеръ зоветъ на помощь технику и съ ея помощью родившійся въ немъ ритмъ ощущеній передаетъ въ ритмѣ рѣчи движеній.

Если же актеръ будетъ подходить къ роли не отъ переживанія, не путемъ проникновенія черезъ душу автора въ себя, а путемъ, какъ говоритъ Вс. Э. Мейерхольдъ, „овладѣванія сначала ритмомъ языка и ритмомъ движенія“, и если „режиссеръ, углубляясь въ тему автора и услышавъ музыку внутреннего діалога“, будетъ „предлагать актеру тѣ пластическія движенія, какія на его взглядъ способны заставить зрителя воспринять этотъ внутренний діалогъ“,—то по-моему актеръ будетъ скованъ и долженъ получится въ результатѣ только старый балетъ съ разговоромъ.

Въ театрѣ, гдѣ дѣйно только, то, во что „художникъ вложилъ душу“, первая задача режиссера—гармонически соединить душевныя проявленія всѣхъ участвующихъ въ представленіи, почувствовать наиболѣе яркія, ихъ объединить, подчинить имъ болѣе блѣдныя и такимъ образомъ установить внутренній ансамбль; разъ внутренняя гармонія установлена, то при наличности техническихъ знаній у всѣхъ этихъ участвующихъ, а особенно у режиссера, помогающаго актеру выразить свои ощущенія, выразить естественную нагѣвность своей души, каковое выражаніе и является ритмомъ,—будетъ установлена и гармонія внѣшнихъ пріемовъ выраженія внутреннего содержания. И эти пріемы, какъ подсказанные внутреннимъ содержаниемъ и для его выраженія необходимые будутъ въ конечномъ результатѣ просты и естественны.

Вс. Э. Мейерхольдъ, указывая на необходимость для достиженія ритма рѣчи и движеній прежде всего техники, еще лишній разъ убѣждаетъ насъ въ своемъ стремленіи къ театру куколъ, хотя самъ Вс. Э. Мейерхольдъ въ этомъ почему-то не сознается.

Указывая на то, что необходима на сценѣ „гармонія творцовъ“ сценическаго представленія—автора, режиссера и актера, онъ пишетъ:

„Эти трое, составляющіе основу театра, могутъ слиться, но при непремѣнномъ условіи, если они приступятъ къ работѣ такъ, какъ это было въ „Театрѣ Студіи“ на репетиціяхъ „Смерти Тентажиля“. Пройдя обычный путь бесѣды, режиссеръ и актеръ въ репетиціонной мастерской пробуютъ читать стихи Метерлинка, отрывки изъ тѣхъ его драмъ, въ которыхъ есть сцены, близкія по настроенію къ сценамъ изъ трагедіи

„Смерть Тентажиля“ (последнюю оставляют, чтобы не превращать въ этюдъ, въ экзерсисъ то произведение, къ которому можно подойти лишь тогда, когда уже знаешь, какъ его взять). Стихи и отрывки читаются каждымъ актеромъ по очереди. Эта работа для нихъ то же, что этюдъ для художника, экзерсисъ для музыканта. На этюдѣ шлифуется техника, и только изошривъ технику, художникъ приступаетъ къ картинѣ. Читая стихи, отрывки, актеръ ищетъ новыя выразительныя средства... И все творчество направлено къ тому, чтобы найти такія краски, въ какихъ бы авторъ звучалъ. Когда авторъ выявленъ въ этой совмѣстной работѣ, когда хоть одинъ изъ его отрывковъ или стиховъ въ чьей нибудь работѣ „звучитъ“, тогда аудиторія приступаетъ къ анализу тѣхъ выразительныхъ средствъ, какими передается ея стиль, тонъ даншаго автора“.

Я думаю, что если „одинъ изъ отрывковъ или стиховъ“ Метерлинка въ работѣ какого-нибудь актера „звучитъ“, то это еще не значитъ, что будетъ звучать въ его работѣ „Смерть Тентажиля“, ибо стихи Метерлинка написаны подъ вліяніемъ одной гаммы переживаній, а „Тентажилъ“ другой; хотя въ первыхъ и встрѣчаются отдѣльныя ноты, звучащія въ унисонъ съ отдѣльными нотами второй, но внутренніе „строи“ первыхъ и второй разные, при чемъ и стихи построены каждый на свой внутренній ладъ. Изъ этой разницы строевъ ихъ внутреннаго содержанія должна вытечь и разница тѣхъ виѣшнихъ средствъ, которыми эти произведенія передаются актеромъ слушателю-зрителю.

Совершенно вѣрно, что „только изошривъ технику, художникъ приступаетъ къ картинѣ“, но еще прежде, чѣмъ художникъ приступилъ къ изошренію техники онъ долженъ былъ почувствовать себя художникомъ, т.-е. ощущать потребность выразить свою „одухотворенность“, и эта одухотворенность подсказывала ему его „собственную“ техническую манеру, соответствующую свойственной лишь ему манерѣ переживать и необходимую для выраженія его одухотворенности. Авторъ же книги „О Театрѣ“ указываетъ на необходимость того, чтобы режиссеръ „выявлялъ“ подслушанный имъ внутренній діалогъ автора въ ритмѣ словъ и движеній актера, т.-е. заставлялъ бы его читать, указывая одни интервалы, а не другіе, и дѣпиль бы изъ него, какъ изъ глины. Направленный такимъ методомъ актеръ „долженъ“, по словамъ Вс. Э. Мейерхольда, „самъ вдохнуть въ данную форму соответствующее содержаніе“. Но какъ же можно вдохнуть духовное содержаніе въ чужую форму, когда форма художественнаго произведенія всегда зависитъ отъ индивидуальности художника, отъ его внутренняго содержанія.

Изъ этихъ словъ мы убѣждаемся въ томъ, что Вс. Э. Мейерхольдъ отрицаетъ индивидуальность актера.

Все время на всѣхъ почти страницахъ книги авторъ рекомендуетъ, подобно Треплеву Чехова, прежде всего формы, технику, прежде всего ритмъ словъ и ритмъ движеній.

Отсюда и любовь Вс. Э. Мейерхольда къ пантомимѣ, какъ виду театральнаго искусства, могущему быть основаннымъ, только на ритмѣ движеній, искусственно подчиненныхъ ритму музыки, въ которомъ актеръ-человѣкъ легче всего можетъ быть превращенъ въ актера-куклу.

Я же вижу значеніе пантомимы въ томъ, что она можетъ научить актеровъ не только „играть“ слова, но переживать безъ словъ, и эти безмолвныя переживанія передавать зрителю въ ритмѣ движеній, вытекающемъ изъ внутренняго ритма. Умѣть безмолвно переживать тѣмъ болѣе важно, что и въ пьесахъ со словами переживается не всегда то, о чемъ говорится, а то, что подъ словами и что паузы въ пьесахъ играютъ почти всегда гораздо большую роль, чѣмъ длиннѣйшіе монологи.

Актеръ, преодолившій такую пантомиму, будетъ настоящимъ пластическимъ артистомъ. Актеръ же, работающій по теоріи Вс. Э. Мейерхольда всегда будетъ куклой. И, какъ мнѣ кажется, желаннымъ ему актеромъ является технически, въ смыслѣ дикціонномъ и пластическомъ, развитый человѣкъ, но лишенный индивидуальности и одухотворенности, человѣкъ-автоматъ, а не человѣкъ-художникъ.

Всѣ такъ называемыя исканія автора книги „О Театрѣ“ за семилѣтній періодъ сводятся къ утвержденію на сценѣ театра, превращенныхъ въ куклу людей.

Всѣ теоретическіе замыслы въ этой книгѣ, за нѣкоторыми исключеніями, являются заимствованіями изъ Метерлинка, Брюсова, Вяч. Иванова, Георга Фукса, Вагнера, Ф. Сологуба, Аппія и др.

Нѣкоторыя разсужденія о „свободѣ“ актерскаго творчества звучатъ искусственно и недоказательны, какъ будто авторъ книги старается скрыть свой настоящій ликъ директора кукольнаго театра.

Зачѣмъ? Вѣдь и кукольный театръ—искусство, и кукольный театръ увлекателенъ. Но только нуженъ настоящій кукольный театръ съ безвольными фигурами, управляемыми единой волей директора, а не бессмысленная поддѣлка его съ живыми людьми. И какъ искренно, въ противоположность цѣлому ряду фальшивыхъ страницъ объ актерѣ, звучатъ слѣдующія строки о куклѣ:

„Но можно ли разстаться съ куклой, когда она успѣла создать въ...

театръ такой очаровательный міръ, съ такими выразительными жестами, подчиненными какой-то особенной, волшебной техникѣ, съ такой угловатостью, которая стала уже пластичной, съ такими ни съ чѣмъ не сравнимыми движеніями...”

Говоря о режиссерѣ Вс. Э. Мейерхольдѣ указываетъ на то, что въ условномъ театрѣ „актеръ свободенъ отъ режиссера“, что „режиссеръ условнаго театра ставитъ своей задачей лишь направлять актера. Онъ служитъ лишь мостомъ, связующимъ душу автора съ душою актера“. Но какъ же актеръ можетъ быть свободнымъ отъ режиссера, если послѣдній стоитъ между нимъ и авторомъ и заставляетъ его принимать свое толкованіе автора. Мостомъ, связующимъ душу автора съ душами актеровъ въ настоящемъ театрѣ, который всегда былъ условнымъ и во времена Шекспира и во времена Мистерій, и сталъ безусловнымъ, благодаря лишь невѣрному пониманію сущности театральнаго искусства,—служитъ тотъ, кто талантливѣе:—одинъ изъ актеровъ, быть можетъ группа актеровъ, слившихся въ гармонию, быть можетъ декораторъ, быть можетъ режиссеръ, однимъ словомъ тотъ, кто увлечетъ всѣхъ участниковъ яркостью и глубиной своего истолкованія автора, и его плану въ театрѣ, требующемъ духовной гармоніи всѣхъ участниковъ представленія, должны подчиниться всѣ остальные. Режиссеръ же является объединителемъ ихъ всѣхъ въ одинъ цѣлый художественный организмъ.

Говоря въ примѣчаніи, только въ примѣчаніи, о театрѣ Коммисаржевской, Вс. Э. Мейерхольдъ пишетъ:

„Театръ В. О. Коммисаржевской хотѣлъ совмѣстить несомнѣваемое: быть „театромъ исканій...“ и въ то же время быть театромъ для большой публики. Въ этомъ надо искать причину преждевременной смерти театра В. О. Коммисаржевской“.

Театръ В. О. Коммисаржевской только тогда становился „театромъ для большой публики“, когда нужны были матеріальные средства для поддержки „исканій“, которыя средствъ необходимыхъ для существованія театра (сужу по отчетамъ театра) не давали. Сама Коммисаржевская противъ воли съ большой грустью ставила, и то очень рѣдко и лишь въ самыхъ крайнихъ случаяхъ, когда касса совершенно истощалась, эти пьесы „для большой публики“ и играла въ нихъ роли, уже игранныя ею на Императорской сценѣ и въ

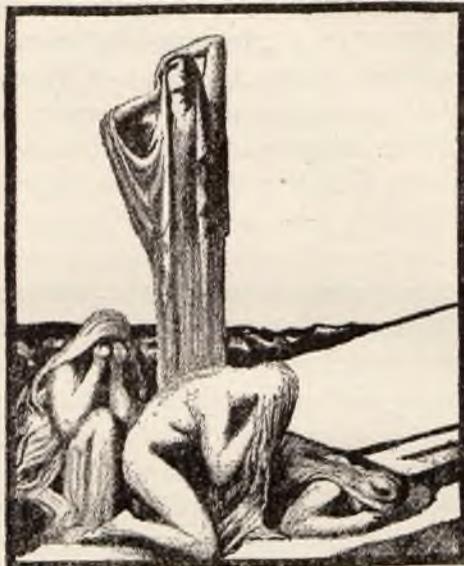
поѣздахъ („Дикарка“ Островскаго, „Родина“ и „Огни Ивановой ночи“ Зудермана; вѣроятно Вс. Э. Мейерхольдъ считаетъ пьесами „для большой публики“ и „Кукольный домъ“ и „Строителя Сольнеса“ Ибсена). И если бы въ театрѣ Коммисаржевской пьесы „для большой публики“ ставились чаще, то онъ не погибъ бы „преждевременной смертью“. Причину преждевременной смерти театра В. Э. слѣдуетъ искать совсѣмъ въ другомъ. Объ этомъ я говорить не хочу.

Вс. Э. Мейерхольдъ не причисляетъ къ „театрамъ исканій“ Московскій Художественный театръ. Но въ стѣнахъ этого театра, какъ и театра Коммисаржевской, начались „исканія“, о которыхъ пишетъ Вс. Э. Мейерхольдъ. И не будь „Студіи“ и „Театра Коммисаржевской“ и тѣхъ людей, которые работали тамъ, быть можетъ, не было бы и исканій Вс. Э. Мейерхольда, режиссерскія работы котораго до „Студіи“ въ провинціи представляли собой лишь подражанія Художественному театру періодовъ „натуралистическаго театра“ и „театра настроеній“.

Я уже не говорю о значеніи К. С. Станиславскаго, какъ искателя основъ актерской игры на внутреннемъ переживаніи и духовномъ общеніи, и не только искателя, но и утвердителя основъ такой игры.

Э. Коммисаржевскій.

THEATRE DU JORAT. MEZIERES



LA NUIT DES QUATRE-TEMPS
LEGENDE EN IV ACTES DE RENE MORAX
MUSIQUE DE GUSTAVE DORET. DECORS ET
COSTUMES DE JEAN MORAX ET ALOYS HUGONNET
EN MATINEE 2 H. REPRESENTATIONS 6 H EN SOIREE
SAMEDI 8. 15. 22. 29. 30. 31. JUIN 1912 MARDI 11. 18. 25
DIMANCHE 9. 16. 23. 30. 31. JEUDI 13. 20. 27
PRIX DES PLACES 2.3.5.8.10 FRANCS

Н АРОДНЫЙ ТЕАТРЪ ВО ФРАНЦІИ.

Письмо изъ Парижа.

Дитя величайшаго броженія мысли—идея созданія народнаго театра пронеслась въ нетронутой чистотѣ своей дѣвственности черезъ всѣ бури, взлеты и паденія интеллектуальной исторіи Франціи. Рожденная въ пламенной лабораторіи философскаго бунторства XVIII столѣтія, выросшая на глубоко взрытой почвѣ демократическаго паюса Великой Революціи, вспоенная благороднымъ идеализмомъ послѣдняго могикана ея—Мишле, она превратилась въ прекрасный завѣтъ прошлаго въ летучаго голландца, „къ которому не переставали судоржно тянуться руки“ томящихся въ тинѣ театральнаго каботинства истинныхъ друзей сцены.

Говорю такъ, ибо съ перваго часа своей жизни, идея эта изъ самоцѣли превратилась въ средство: какъ тѣ няньки, что стоя у постели ново-

рожденного думают не столько о красоте его грядущей жизни, сколько о подмоге, которую принесет в будущем молодая сила их дряхляющим тламъ, так и тѣ, что зачали и родили идею народного театра прозрѣвали въ немъ обновленіе стараго сценическаго искусства помощью той свѣжей крови, которую вольетъ въ него народъ.

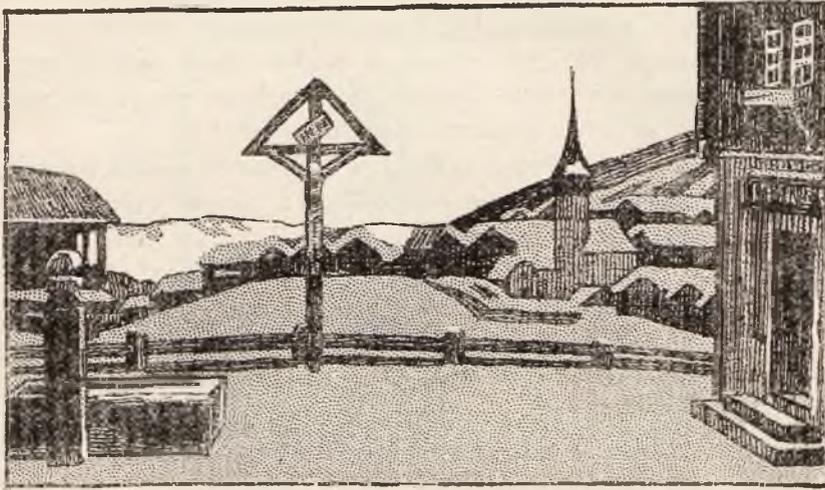
Правда, Жанъ-Жакъ Руссо видѣлъ въ народномъ театрѣ прежде всего орудіе народного воспитанія; но и онъ обѣщалъ новыя откровенія театру взаменъ его общенія съ здоровымъ народнымъ духомъ. Зато другой плодотворный геній XVIII столѣтія, Дидро, преслѣдовалъ въ общеніи съ народомъ исключительно художественныя задачи. Великія артистическія революціи ожидалъ онъ отъ него для театра; жадную свою волю къ увеличенію эстетическихъ цѣнностей жизни мечтавъ насытить расширеніемъ спектакля до объемовъ грандіозной народной эпопеи, гдѣ „такъ же какъ и въ природѣ, свершалось бы не одно, а нѣсколько совмѣстныхъ въ одинъ и тотъ же моментъ дѣйствій“.

Не театръ долженъ возвыситься до себя народъ, а народъ долженъ поднять театръ до высотъ истиннаго искусства. Въ такой формѣ, съ тѣми или иными отклоненіями, въ зависимости отъ эпохи, то въ сторону морализаторской тенденціи Руссо, то по направленію къ эстетическимъ цѣлямъ Дидро, идея народного театра появлялась регулярно въ программѣ каждаго молодого поколѣнія. И замѣчательнѣе всего, что она принимала характеръ боевого лозунга момента послѣ каждой неудачной попытки „большого“ французскаго театра найти новые пути.

Такъ случилось и въ началѣ нашего столѣтія, на другой день послѣ самоубійства Антуановскаго „Свободнаго театра“, когда группа художниковъ и литераторовъ, съ Анатолемъ Франсомъ, Октавомъ Мирбо и Ромэнь Роляномъ во главѣ, выкинула старое знамя: „Théâtre par et pour le Peuple“.

Утомленные глубокимъ индеферентизмомъ столичной публики къ новымъ начинаніямъ въ искусствѣ, они рѣшили вынести театръ изъ душныхъ городскихъ стѣнъ на просторъ большихъ полей; въ свѣжемъ нетронутомъ запасѣ чувствованій деревни мечтали они найти новую атмосферу для пышнаго расцвѣта сценическаго искусства. Это—своего рода народничество въ искусствѣ, хожденіе въ народъ: люди XX столѣтія отправились въ деревню добывать въ ея легендахъ и мѣстныхъ хороводныхъ дѣйствіяхъ матеріалъ для постройки великаго знанія общенароднаго театра, завѣщаннаго ихъ предками XVIII вѣка.

Движеніе это быстро разрослось, и въ настоящее время во Франціи можно насчитать до тридцати деревенскихъ лѣтнихъ театровъ.



Théâtre du jorat mézlires. La nuit des Quatre—temps. IV me Acte: le village.

Мнѣ удалось посѣтить два такихъ театра: театръ Поттешера въ деревнѣ Бюссангѣ на границѣ Эльзась-Лотарингіи, и театръ Ренэ Моракса въ Мезьерѣ¹⁾. О нихъ-то мнѣ и хочется рассказать на этихъ строкахъ.

* * *

Поѣздъ медленно подкатилъ къ асфальтовой насыпи: „Bussong, tout le monde descend“. Въ этомъ выкрикѣ, такомъ незначительномъ и обыденномъ на французскихъ желѣзныхъ дорогахъ, на этотъ разъ слышится потрясающая драма исторіи: дальше поѣздъ неидетъ, дальше новая граница Германіи, та, что начертана въ 1871 году...

Въ другой день, при видѣ иностранца, словоохотливый французъ-путешественникъ не замедлилъ бы затѣять длинную бесѣду о быломъ пораженіи, о грядущемъ реваншѣ, объ императорѣ Вильгельмѣ и вообще объ европейской политикѣ. Но сегодня мысли всѣхъ этихъ закоснѣлыхъ въ полевыхъ работахъ крестьянъ заняты предстоящимъ событіемъ: „ихъ театръ“ даетъ новую пьесу—„Мистерію Іуды Искаріота“. Въ поѣздѣ только и слышны были разговоры, что объ анонимныхъ артистахъ театра, о „молодчагѣ Жанѣ“, о „вострой Мартѣ“ и о „папашѣ Поттешерѣ“...

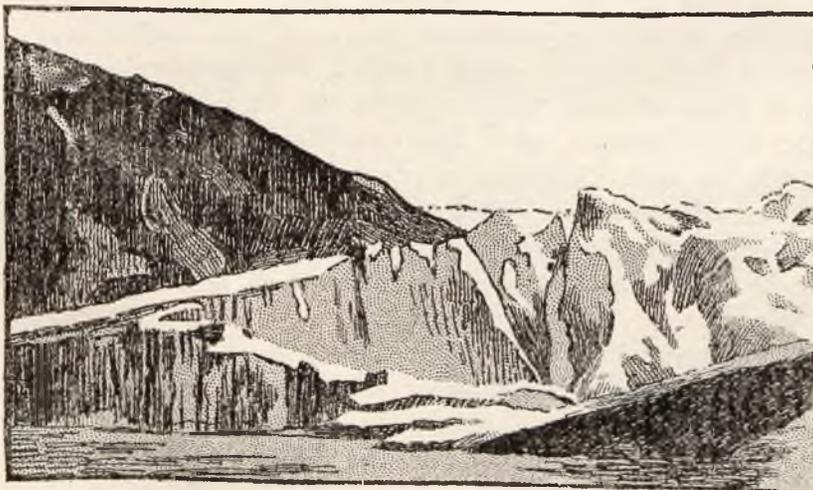
¹⁾ Деревня Мезьеръ находится собственно въ Швейцаріи, но основатель ея театра былъ всецѣло инспирированъ разбираемымъ французскимъ движеніемъ.

Высыпали изъ вагона и тронулись вмѣстѣ шумной, немного суетливой, немного степенной, но всегда добродушной французской толпой. По дорогѣ встрѣтили дилижансъ съ гостями съ той стороны границы; нѣсколько привѣтствій, нѣсколько криковъ „vive la France“, и также дѣловито двинулись дальше. Теперь ужъ на каждомъ поворотѣ дороги встрѣчались новыя группы окрестныхъ крестьянъ, иностранцевъ-туристовъ, сельскихъ буржуа и помѣщиковъ; пестрыя альзаскія куртки смѣшивались со свѣтлыми сюртучками туристовъ, огромные головные уборы вырядившихся крестьянокъ, казалось, готовы были раздавить въ своей презрительной силѣ легкія шляпки изящныхъ парижанокъ, а черные сюртуки буржуа *endimanché* придавали рамку строгой торжественности всей этой непривычной для Франціи пестротѣ.

„On dirait un pèlerinage“, восторженно замѣтилъ молодой красивый парень, непрестанно бѣгавшій отъ группы къ группѣ, отъ знакомыхъ къ незнакомымъ, всѣмъ стараясь показать, что и онъ не десятая спица въ колесницѣ готовящагося событія.

Но вотъ и цѣль паломничества...

У самаго края глубокой долины Бюссанга, между двумя высокими горными хребтами, живописно пригнулось къ склону горы невысокое строеніе сцены. Противъ нея врыты въ землю ряды скамеекъ, позади которыхъ и по бокамъ вытянулись три деревянныя галлерей. Парусиновый навѣсъ, протянутый надъ скамьями для защиты отъ дождя и солнца, не



III me Acte: le glacier.

мѣшаетъ зрителю вдоволь насладиться великолѣпной горной панорамой; прямо противъ него, за сценой, раскинулись по склону горы тучныя пастбища, сосновый и буковый лѣсъ и бѣлая строенія многочисленныхъ фермъ.

Въ такихъ живописныхъ рамкахъ будетъ протекать сейчасъ „Мистерія Іуды Искаріота“. Не религиозныя мистеріи „Страстей“, что до сихъ поръ сохранили еще въ Обераммергау свой характеръ коллективнаго творчества, а патетическая драма души Іуды, преломленная сквозь призму художественнаго чутія Мориса Поттешера.

Надо отдать справедливость автору: онъ сумѣлъ избѣгнуть дешевыхъ вылазокъ свѣтской непринужденности и, удачно воспользовавшись религиознымъ паѳосомъ евангельскаго преданія, нарисовать сложную трагедію запутавшагося въ собственныхъ духовныхъ мукахъ, непонятаго ни Богомъ, ни людьми отверженника.

Небольшой прологъ являетъ зрителю мистическій символизмъ трагедіи Іуды: вѣчную борьбу сатаны съ небомъ, сомнѣнія съ вѣрой. Затѣмъ дѣйствіе переносится на улицу Іерусалима, гдѣ въ душевной мастерской отда томится сильная и страстная индивидуальность Іуды. Одинъ только дѣдъ Іуды чувствуетъ и раздѣляетъ тоску его по высшему смыслу жизни и даетъ ему вѣру и силу ждать прихода Божественнаго Посланника.

„Прійдетъ ли?“—съ тоскливымъ сомнѣніемъ вопрошаетъ Іуда. „И какъ отличить его среди тысячи ложныхъ пророковъ?“

„Я по тѣни Его узнаю“—отвѣчаетъ дѣдъ.

Но дѣдъ не сдержалъ слова: онъ умеръ, не давъ отвѣта на лихорадочный вопросъ Іуды, въ тотъ самый моментъ, когда до пустынныхъ окраинъ Іерусалима дошла вѣсть о чудесахъ Іисуса изъ Назарета. И вотъ, мучимый надеждами и сомнѣніемъ, идетъ Іуда въ страну Назаретскую искать Того, Кто принесъ на землю божественное слово.

Пріемъ, оказанный Іисусомъ, и атмосфера кротости смягчаютъ демоническую натуру Іуды; но скоро сомнѣніе возвращается къ нему. „Неужели и этотъ обманетъ меня?“ Въ чаши чуда предастъ онъ того, на кого возлагалъ всѣ надежды своей бѣдной жизни.

„Я, предавшій Его, люблю Его больше жизни“, — кричитъ онъ въ отвѣтъ на упреки Маріи Магдалины у самаго почти подножья креста.

Но чуда не совершилось. Умеръ дѣдъ, умеръ и Іисусъ, единственный, кто давалъ еще немного любви и надежды истерзанному сердцу мечтателя, всѣми покинутый, самъ себя проклинаетъ отверженникъ и, въ пароксизмѣ безысходнаго одиночества, отдаетъ свою душу сатанѣ.

Постановка „Мистеріи“ отвѣчаетъ суровымъ кадрамъ евангельскаго разсказа. Особенно удачно былъ поставленъ четвертый актъ—восхождение на Голгоѳу.

Снявъ подвижное заднее панно сцены, Поттешеръ воспользовался естественнымъ декоромъ склона горы. Среди разбитаго на сценѣ пустыннаго кладбища происходитъ драматическая встрѣча Маріи Магдалины съ Иудой, передъ ними раскрывается каменная стѣна Іерусалимской цитадели и крутая дорога въ высь, на Голгоѳу...

Весь пейзажъ носить характеръ какой-то гранитной суровости; имъ же проникнута и вся сцена „Страстей Господнихъ“. Въ Обераммергау процессія развертывается медленно и величественно; здѣсь же мы наблюдаемъ лишь быструю, но полную того, что французы называютъ *brutalité*, сцену паденія Христа подъ своей ношей при видѣ Маріи Магдалины и Иуды. И отчаяніе Иуды, и его самоубійство, слѣдующія почти мгновенно за исчезновеніемъ кортежа, становятся благодаря этому яснымъ для зрителя.

Спектакль кончился... Теперь налетѣвшій дождь измѣнилъ пейзажъ: мрачная туча спустилась съ вершинъ, коснулась своимъ чернымъ крыломъ долинной низи и окутала мокрымъ туманомъ всю многотысячную, взволнованную, но уже воспринявшую свою обычную живость французскую толпу... Оставимъ ее въ ея странствованіяхъ по окрестнымъ полямъ и вернемся къ театру Поттешера.

Народный театръ Бюссанга даетъ два представленія въ годъ: одно платное, другое бесплатное: оба они посвящены пьесамъ Поттешера.

Какъ я уже говорилъ раньше, въ „Мистеріи Иуды Искаріота“ Поттешеръ сумѣлъ подойти къ своему сюжету съ одними лишь художественными задачами; все же въ обрисовкѣ характеровъ онъ не избѣжалъ нѣкоторой намѣренной популяризаціи. Къ сожалѣнію то, что является въ этой пьесѣ лишь легкимъ штрихомъ, красной нитью проходитъ черезъ всѣ остальные пьесы Поттешера.

Уже сама форма чисто-классическаго построенія съ раздѣленіемъ персонажей на добрыхъ и злыхъ кажется намѣренно выработанной для упрощенія художественныхъ задачъ, народному разрѣшенію преподнесенныхъ. Его комедіи слишкомъ сильно напоминаютъ популярную современную Мольера: если сюжеты ихъ взяты изъ политической и общественной жизни современной французской деревни, то характеры персонажей часто цѣликомъ выхвачены у великаго сатирика; тутъ все тотъ же добродушный, но попавшій въ сѣти глупой выдумки или хитрыхъ плутовъ буржуа, всѣ тѣ же страданія его добродѣтельной дочери или сына, на пути къ личному

счастью которыхъ лежитъ вздорная выдумка отца, и, наконецъ, все тотъ же *deus ex machina*—плутоватый, но преданный слуга, который принесетъ благополучную развязку всѣмъ трагикомическимъ хитросплетеніямъ интриги. Не избѣгли классической шлифовки и трагедіи Поттешера; а въ первую изъ нихъ (*Diable marchand de gouttes*) вкрался даже морализаторскій тонъ. Все это, конечно, очень далеко отъ искусства; еще дальше отъ громкихъ задачъ обновленія искусства черезъ народъ. Поттешеръ самъ мечталъ о театрѣ народномъ въ широкомъ смыслѣ слова, т.-е. такомъ, что соединилъ бы всѣ классы общества, а началъ съ воплощенія театра общедоступнаго репертуара.

Однако въ театрѣ Поттешера есть спасительный отъ лубочной дешевости къ истинному драматическому творчеству путь: основной фондъ драматическаго дѣйства. Какъ бы стереотипны ни были персонажи его пьесъ, развитіе ихъ совершается въ порядкѣ строгокоординированнаго, нарастающаго дѣйства. Но не въ немъ ли главный законъ театра? Такъ вотъ, знаніе его и вывело Поттешера изъ тупика антихудожественной популяризаціи. Ибо систематическое примѣненіе его воспитало вкусъ къ театру въ народной публикѣ; а разъ пріобщившись къ нему она, публика, уже сама толкала Поттешера къ болѣе сложнымъ задачамъ.

Поттешеръ самъ признается, что крестьяне-зрители послѣ четвертаго спектакля просили его поставить пьесу изъ жизни другого міра; слѣдствіемъ этой просьбы и явилась постановка „Макбета“, которую публика такъ же хорошо приняла, какъ въ минувшемъ году постановку „Венеціанскаго купца“.

Тотъ же путь, что и развитіе репертуарнаго творчества театра Поттешера, прошла и чисто сценическая исторія театра Бюссанга.

Первоначально театръ состоялъ лишь изъ одной сцены; зрители собирались передъ ней на лугу. Единственнымъ декоративнымъ фономъ служила сама природа—склонъ горы; когда нужно было изобразить на сценѣ домъ или лѣсъ—строили настоящій деревянный домъ или же всаживали цѣлыя деревья въ землястый полъ сцены. Постепенно зрительный залъ сталъ обстраиваться; на сценѣ приспособили черный тюлевый занавѣсъ для достиженія свѣтовыхъ эффектовъ; передъ сценой была вырыта обширная, невидимая публикѣ, раковина для оркестра (по образцу Берутскаго театра); нарисованные декоры стали переплетаться съ природными, развертывая передъ зрителемъ синтетическую красоту искусства. Въ самой крестьянской труппѣ театра произошелъ сценическій подборъ: выбыли неспособные, окрѣпли талантливые, и любительская непосредственность постепенно уступаетъ мѣсто актерскому искусству.

Эволюція, репертуарная и техническая, театра Бюссанга представляет, такимъ образомъ, интересный опытъ народнаго театра.

Апологеты его, провозгласивъ лозунгъ довѣрія къ народу, не могли отблаться отъ стараго предрасудка, что народу нужны формы театра прошлаго плюсъ видреніе природы въ представленіе. Но соприкосновеніе съ дѣйствительностью заставило ихъ постепенно отказаться отъ ложныхъ постулатовъ и вступить на путь современнаго сценическаго искусства.

И если остается еще открытымъ вопросъ, удастся ли Поттешеру окончательно порвать съ заблужденіями прошлаго, то другой драматургъ, Ренэ Мораксъ, показалъ чего можно достигнуть въ театрѣ, принося народной сценѣ всѣ завоеванія современности.

* * *

Швейцарецъ по происхожденію, Ренэ Мораксъ выросъ на французской культурѣ; въ его душѣ тѣсно переплелись нервная воспримчивость француза съ независимой серьезностью швейцарца.

Проникнутый любовью къ искусству, свободный отъ деспотическаго господства традиціонныхъ предрасудковъ, онъ, казалось, былъ предназначенъ найти ключъ къ раскрытію заманчиво блистающей формулы: „искусство и народъ“. По крайней мѣрѣ, его попытка къ тому въ Мезьерѣ носить характеръ серьезнаго и смѣлаго исканія.

Уже самая организація дѣла лишена тѣхъ ошибокъ, которыми проникнуто поттешеровское начинаніе.

Какъ и въ Бюссангѣ, въ Мезьерѣ спектакли идутъ лишь въ лѣтнюю пору, но вмѣсто двухъ, театръ Мезьера даетъ 14 представленій; это придаетъ предпріятію характеръ постояннаго театра. Представленія въ Мезьерѣ не даровыя, и плата за входъ достигаетъ довольно высокой цифры—въ два франка. Этимъ совершенно исключается характеръ благотворительности, столь губительный для всякаго художественнаго начинанія; публика—крестьяне, рабочіе и мѣщане—пріучаются къ мысли о необходимости самостоятельнаго усилія для поддержки предпріятія и потому же ярче осязаетъ свое право свободной критики; дирекція и актеры чувствуютъ сильнѣе отвѣтственность за спектакль. Я не хочу сказать, что платность спектакля является необходимымъ элементомъ успѣха народнаго театра; не надо забывать, что всеобщая въ Швейцаріи зажиточность позволяетъ народнымъ массамъ сдѣлать это денежное усиліе; но несомнѣнно, что она накладываетъ извѣстный отпечатокъ серьезности на все предпріятіе. Да при отсут-

ствии большой государственной субсидии, бесплатность спектакля сдѣлала бы невозможнымъ осуществленіе художественныхъ задачъ театра Мезьера.

Ибо здѣсь передъ нами не бѣдная любительская сцена, а театръ, построенный по послѣднему слову театральной архитектуры, снабженный всѣми сложными усовершенствованіями современной сценической техники.

Въ своемъ архитектуральномъ планѣ строители его руководствовались единымъ принципомъ: спектакль является центромъ и цѣлью всего зданія. Въмѣсто обычной формы лиры, театръ Мезьера носитъ форму буквы Т; вертикальный стволъ ея занятъ зрительнымъ заломъ, горизонтальный—сценой. Благодаря такому построению зритель, даже съ боковыхъ мѣстъ, можетъ безъ всякаго утомленія своихъ мускуловъ слѣдить за дѣйствіемъ, происходящимъ на всей сценѣ. При устройствѣ послѣдней все усиліе архитектора было направлено къ тому, чтобы позволить всѣмъ зрителямъ увидѣть центральный пунктъ фоноваго полотна. Но центръ этотъ находится въ глазу зрителя, а такъ какъ зрительный конусъ, ограниченный въ авансценѣ двумя косяками занавѣса, расширяется вмѣстѣ съ глубиной сцены, то ясно, что ширина фоноваго полотна должна быть почти въ три раза больше ширины авансцены; при такомъ условіи зритель всегда будетъ имѣть впечатлѣніе полнаго декора. На этомъ соображеніи и построена сцена театра: она имѣетъ 10 метровъ у занавѣса, 12 метровъ глубины и 25 метровъ ширины у задней стѣны; кромѣ того авансцена, въ четыре метра, служитъ для различныхъ группировокъ хора передъ занавѣсомъ.

Техническія приспособленія театра Мезьера настолько усовершенствованы, что они позволили дирекціи дать постановку „Орфей“ Глюка, про которую Сенъ-Сансъ сказалъ, что „она изъ того, что онъ видѣлъ, лучше всего отвѣчаетъ мысли композитора“.

Но въ чемъ же народность театра Мезьера?—Въ его репертуарѣ.

Подобно Поттешеру, въ глубинахъ народной легенды и исторіи ищетъ Ренэ Мораксъ содержаніе для своихъ пьесъ. Но онъ не принесъ съ собой ни концепціи классицизма, ни популяризаторскихъ тенденцій Поттешера; единое исканіе красоты доминируетъ его въ творствѣ.

Суровый и сосредоточенный, какъ каменистыя скалы родины, характеръ горца, спокойная убѣжденность горожанина находятъ свое отраженіе въ зеркальной, какъ воды горныхъ озеръ, поверхности театра Ренэ Моракса. Пусть содержаніе его подчасъ наивно, пусть конструкція его пьесъ страдаетъ грубыми ошибками противъ основныхъ законовъ драматической техники, но въ нихъ чувствуется душа народа маленькаго, съ горизонтомъ ограниченнымъ горами и виноградниками, но имѣющаго свою идеологию,

сумбвнаго защититъ ея независимость отъ нашествія дванадцати языковъ. И воплощеніе этой души въ живыхъ фигурахъ актеровъ создаетъ ту атмосферу мистическаго бесмертія, которое и составляетъ сущность искусства. Въ творчествѣ Ренэ Моракса ибтъ заключеній—ибо ибтъ ихъ и въ искусствѣ; въ немъ трагическое стремленіе духа человѣческаго—освободиться отъ желѣзныхъ законовъ необходимости. А то, что и сюжетъ и мотивы пьесы выхвачены изъ жизни вѣрованій народнаго зрителя, позволяетъ послѣднему приобщиться къ красотѣ творческаго преодоленія: онъ уходитъ изъ театра часто подавленный, но просвѣтленный.

Такимъ видѣлъ я его послѣ представленія „La nuit de quatre temps“— „Ночь четырехъ временъ“.

Въ эту „Ночь“ изъ-подъ холодныхъ льдинъ горныхъ глетчеровъ встаютъ сосланныя туда души грѣшницъ.

Онѣ сходятъ въ покинутыя пастушескія шалэ и, при таинственномъ свѣтѣ мерцающихъ свѣчей, пляшутъ свой угрюмый танецъ смерти. Кругомъ простираются снѣжныя пустыни, внизу въ теплыхъ уютныхъ домикахъ отдыхаютъ люди, а вверху сіяетъ безжалостное, но желанное небо. Танцуютъ души и ждуть жадно встрѣчи съ живымъ человѣкомъ: только его прощеніе принесетъ имъ освобожденіе отъ сковывающаго холода льдинъ. Но когда приходитъ онъ, то мгла черной ночи застилаетъ его глаза, мѣшаетъ увидѣть страданіе, и, вмѣсто слова прощенія, проклятія несутся навстрѣчу обреченнымъ. Но вотъ первые лучи солнца прорѣзываютъ ночь; „тотъ“, изъ долины, становится зрячимъ; слово любви готово сорваться съ устъ его... Поздно: снизу доносится звонъ angelus'a.

По непреложнымъ законамъ міроваго порядка, души должны войти въ свои холодныя жилища; напрасно исполненный жалости, постигшій муку одиночества, ею освобожденный отъ узъ бѣдной человѣческой мысли горецъ бросается вдогонку за душами, чтобы прошептать имъ на ухо слово прощенія; въ безумномъ желаніи продолжить часъ общенія, свыше положенный, найдетъ онъ смерть въ лабиринтѣ подснѣжной тайны. А тамъ, внизу, въ долинѣ будутъ плакать по немъ люди, возносить къ небу заупокойный звонъ и стоять предъ вѣчной загадкой, не понимая, что гибель приходитъ отъ нарушенія ими же, или кѣмъ-то другимъ, созданныхъ законовъ необходимости...

Передъ красивой жутью ея стоятъ и тѣ, что въ зрительномъ залѣ.

Къ этому достиженію Ренэ Мараксъ пришелъ черезъ театръ, т.-е. актера, синтетической красоты декора и музыки.

Здѣсь хочется сказать еще ибсколько словъ о музыкѣ. Ея непосред-

ственное воздѣйствіе на душу зрителя настолько велико, что мнѣ кажется излишнимъ говорить о необходимости участія ея въ народномъ спектаклѣ. Важно установить другое: какими музыкальными идеями долженъ быть инспирированъ репертуаръ народнаго театра? Такой знатокъ музыки, какъ Роменъ Ролланъ, вздымаетъ руки къ небу при мысли, что народу приподнесутъ музыкальныя идеи современности; тутъ наблюдается та же робость предъ народнымъ вкусомъ, которая звала Поттешера къ прошлому.

Но вотъ театръ Мезьера и тутъ остался вѣренъ своей идеѣ: народнымъ мелодіямъ и мотивамъ принесъ онъ звучность и богатую инструментовку современной музыки.

Ибо, написанная швейцарскимъ композиторомъ Дорэ, музыка къ „La nuit de quatre temps“ состоитъ изъ чисто инструментальныхъ отрывковъ: мелодекламации, пѣсни и хора. Короткая увертюра уже до открытія завѣса даетъ синтезъ всего ея дальнѣйшаго содержанія. Нѣсколько звучныхъ и дикихъ аккордовъ, сопровождаемыхъ страдальческой фразой, предупреждаютъ зрителя о раздражающей драмѣ; но сейчасъ же за ними поднимается кроткая и печальная мелодія — она передаетъ всю пѣжность, что цвѣтетъ въ суровой душѣ горца. Эта народная мелодія служитъ базой для всѣхъ оркестровыхъ комбинацій Дорэ: она слышится въ моменты самаго напряженнаго лирическаго подъема и является лейтмотивомъ всей партитуры. Знакомые звуки мелодіи непрерывно привлекаютъ вниманіе народнаго зрителя къ сложной и звучной инструментовкѣ; и если онъ не разбирается во всѣхъ ея тонкостяхъ, то достаточно чувствуетъ ея величавый подъемъ къ непостижимому. А въ этомъ задача всего спектакля.

Стоитъ ли указывать на этихъ строкахъ ошибки театра Мезьера? Вѣдь не критическій отчетъ хочу я дать, а указать на основныя тенденціи народнаго театра во Франціи. А ошибки Моракса не искажаютъ главнаго его исканія: приобщить народъ къ восторгамъ чистаго искусства. Его драматическій талантъ, конечно, не достаточно ярокъ; но нельзя разсматривать его пьесъ безъ того общаго, органическую часть котораго онѣ составляютъ — театра. Во всякомъ случаѣ онъ указалъ путь; быть-можетъ, нехватитъ у него силъ взобраться до его высокой кручи; тогда это сдѣлаютъ другіе.

* * *

Ибо въ этомъ главный результатъ усилій Поттешера, Ренэ Моракса и многихъ теперь другихъ дѣятелей народнаго театра во Франціи. Не въ томъ, что нѣсколько тысячъ, а можетъ-быть и десятковъ тысячъ народ-

ныхъ зрителей вводить они въ театрѣ, заключается главная заслуга ихъ; это скорѣе результатъ социальный, большой конечно самъ по себѣ, но искусству, какъ таковому, ничего не дающій. Нѣтъ, заслуга ихъ передъ искусствомъ заключается въ исканіяхъ, въ томъ, что изъ театра они дѣлаютъ храмъ, что чистое знамя идейнаго и безкорыстнаго служенія сценическому искусству выкидываютъ они противъ меркантильнаго Вавилона современнаго французскаго театра.

Его наполняетъ та всѣмъ пресыщенная космополитическая толпа, что въ театрѣ видитъ лишь мѣсто легкаго отдохновенія, маскарада и забавы; объ ея упорное сопротивленіе малѣйшему проявленію художественныхъ задачъ разбивалась не одна творческая воля; „Свободный театр“ Антуана послѣ многихъ другихъ начинаній узналъ холодное удущье ея желѣзныхъ пальцевъ. Театръ бульваровъ превратился въ коммерческій трѣстъ, мощнаго диктатора, пригибающаго къ своимъ ногамъ все то живое, что не хочетъ въ бѣгствѣ искать спасенія и независимости. Une piéce á succés—вотъ его законъ; ему подчинились и малые и большіе. За примѣромъ ходить далеко незачѣмъ. Не такъ давно „Comédie-Française“ поставила новую пьесу академика Гервье „Bagatelle“. Положеніе Гервье, его сильный драматическій талантъ, серьезное творчество въ прошломъ позволяли ожидать отъ его пьесы новаго интереснаго слова... Но вмѣсто него, онъ явилъ отвратительный примѣръ униженія передъ господиномъ момента: его новая пьеса—это сущая bagatelle, та безсодержательная, не художественная piéce á succés, которая вотъ уже нѣсколько лѣтъ обезпечиваетъ полные сборы театрамъ бульвара.

Смерть или пльпнъ—такова диллема, которую ставитъ теперь театрѣ драматургу и режиссеру; и большинство сдаются, такъ какъ нѣтъ спасенія, нѣтъ публики для истинно художественнаго начинанія, а безъ публики нѣтъ театра.

Но вотъ Поттешеръ и Мораксъ нашли эту публику въ непосредственныхъ и благодарныхъ ко всякому слову сверху народныхъ массахъ, и, если ихъ театрѣ еще далекъ отъ артистической революціи—мечты его апологетовъ, то онъ открываетъ путь къ истинному искусству тѣмъ талантамъ, что бѣгутъ сейчасъ отъ театра или прозябаютъ въ пльпну бульваровъ. А въ одной этой перспективѣ уже скрывается большое и хорошее дѣло.

Е. Паннъ.

ЕДОРЪ КОММИСАРЖЕВСКІЙ. АЙСЕДОРА ДУНКАНЪ.

Хулители Дунканъ, когда пишутъ о выступленіяхъ этой удивительной артистки, возмущаются, какъ можно и какъ она смѣетъ «иллюстрировать» музыку движеніями своего тѣла.

Но Дунканъ и не иллюстрируетъ то или иное музыкальное произведеніе, а передаетъ подъ звуки музыкальнаго произведенія въ пластической формѣ тѣ переживанія, которыя въ ней вызвало это музыкальное произведеніе, переживанія чисто субъективныя, ея личныя. Она чувствуетъ данное музыкальное произведеніе такъ, а другая танцовщица, если можно назвать Дунканъ танцовщицей, будетъ чувствовать его по иному и по иному передавать. И, кто сильнѣе почувствуетъ и ярче, художественнѣе сумѣетъ выразить въ виѣшней формѣ свои переживанія, тотъ сильнѣе увлечетъ зрителя. Но я не знаю въ наше время ни одного пластическаго артиста, который съ большей силой и естественностью, чѣмъ Дунканъ, могъ бы передавать зрителю въ движеніяхъ тѣла движенія своей души. Я не говорю, конечно, о всѣхъ ея послѣдователяхъ, которые, заимствовавъ у нея формы, созданныя ея внутреннимъ содержаніемъ, никакого содержанія въ эти формы, разумѣется вложить не могутъ, и поэтому неестественны и манерны.

Естественность движеній Дунканъ происходитъ, главнымъ образомъ оттого, что ритмъ движеній ея тѣла находится въ соотвѣтствіи съ ритмомъ естественныхъ движеній ея души и изъ него рождается. Извѣстныя впечатлѣнія вызываютъ въ человѣкѣ извѣстныя душевныя ощущенія, состоящія изъ ряда толчковъ и затишій, ритмъ этихъ ощущеній отражается въ ритмическомъ дыханіи и ритмическомъ біеніи сердца. И чѣмъ сильнѣе эти ощущенія, чѣмъ болѣе они захватываютъ человѣка, чѣмъ болѣе полонъ ими человѣкъ, чѣмъ сильнѣе экстазъ, тѣмъ сильнѣе потребность

передать ихъ во внѣ. И самая простая форма передачи человѣкомъ своихъ естественныхъ душевныхъ ощущеній во внѣ, это форма пластическая, это пляска, передача ритма внутренней жизни въ ритмѣ естественныхъ, свойственныхъ человѣческому тѣлу движеній. Но такъ какъ внутренняя жизнь находитъ выраженіе не только въ движеніяхъ конечностей тѣла, а въ движеніяхъ всѣхъ его мышцъ, и естественнымъ въ своихъ пластическихъ движеніяхъ, что необходимо для передачи естественности внутреннихъ движеній, можетъ быть только свободное тѣло, то древній грекъ плясалъ обнаженнымъ. Онъ развивалъ свое тѣло, чтобы оно могло быть художественнымъ инструментомъ, исполняющимъ мелодіи души.

Такъ танцуетъ и Дунканъ. Какъ музыкантъ выражаетъ мелодію своей души ¹⁾, върибе цѣлый рядъ сплетающихся одна съ другой мелодій, въ ритмѣ музыкальнаго произведенія, такъ поэтъ въ ритмѣ рѣчи, а пластическій художникъ въ ритмѣ движеній. И форма, въ которой художникъ выразитъ сложное сплетеніе мелодій своей души, является въ цѣломъ обязательной лишь для него, потому что онъ одинъ слышалъ полностью, во всей ихъ сложной гармоніи эти мелодіи своей души. Всякій же другой человѣкъ, воспринимающій черезъ форму художника содержаніе его души, возьметъ изъ этого содержанія только то, что можетъ найти откликъ въ его самобытной душѣ, что не противно ея самобытности.

Онъ восприметъ внутреннее содержаніе художника, быть можетъ въ цѣломъ, быть можетъ частями, но все непременно преобразитъ согласно самобытному строю своей собственной души. Поэтому, если онъ захочетъ съ своей стороны выразить то, что создано въ его душѣ, подъ вліяніемъ воспринятаго произведенія художника, ея «естественную нацѣвность», то она выразится или въ совершенно иномъ ритмѣ, или же въ ритмѣ подобномъ ритму произведенія художника, но преобразенномъ: одни акценты имъ не почувствованные будутъ имъ ступшевываться, а выдѣляться другіе, цѣлый рядъ музыкальныхъ акцентовъ, удареній и интерваловъ, если мы будемъ говорить о танцѣ подъ музыку,—въ движеніяхъ не найдутъ выраженія, темпы будутъ видоизмѣняться, однимъ словомъ все музыкальное произведеніе преобразится, какъ преобразается всякая музыкальная вещь исполненіемъ піаниста, сообразно душевному воспріятію исполняемаго музыкальнаго произведенія тѣмъ, кто его исполняетъ.

Ритмическій рисунокъ художника-автора въ этомъ случаѣ преобразается художникомъ-исполнителемъ на основаніи того, что воспринялъ

¹⁾ Андрей Бѣлый. „Символизмъ“. Москва, 1910 г.

изъ душевнаго содержанія автора исполнитель, чѣмъ своимъ личнымъ дополнитъ и какъ преобразилъ въ себѣ.

Такъ, миѣ кажется, преображаетъ ритмическій рисунокъ исполняемаго ею музыкальнаго произведенія Дунканъ. Претворивъ въ себѣ музыкальное произведеніе, она выражаетъ своимъ тѣломъ, его ритмическими движеніями, свою внутреннюю духовную ритмичность, вызванную этимъ произведеніемъ.

Основная разница между такъ называемымъ «классическимъ» балетомъ и танцами Айседоры Дунканъ та, что въ первомъ всѣ движенія подсказываются исполнителемъ тѣмъ «ритмомъ», который «неподвижно схематизированъ на потной бумагѣ»¹⁾, иначе говоря не ритмомъ, а метромъ, «математически точно опредѣляющимъ рамки движенія»²⁾, и исполняются безъ проникновенія исполнителей въ душу музыки, безъ ея переживанія, а въ танцахъ Дунканъ—наоборотъ.

Если балетный танецъ что либо и переживаетъ, то все равно эти переживанія не имѣютъ никакой связи съ музыкой, которая сопровождаетъ его движенія и органически съ ними не связана.

Классическій танцоръ подъ одну и ту же музыку можетъ станцовать множество различныхъ танцевъ, основанныхъ только на разнообразіи техническихъ приемовъ, прислушиваясь лишь ухомъ къ математическому метру музыки, а не душою къ ея внутреннему ритму; танцоръ же, выражающій въ своемъ танцѣ тотъ внутренній ритмъ, который рождается въ немъ подъ вліяніемъ „души“ музыки, подъ одну музыку можетъ исполнять только тотъ танецъ, который явится выраженіемъ этого внутренняго ритма.

Классическій балетъ появился тогда, когда тѣло танцора, какъ и всякаго человѣка, волею законовъ моды и ложнаго стыда, было закрыто модными одеждами, искажающими его естественныя формы, и не могло уже служить человѣку инструментомъ для выраженія напѣвовъ своей души.

Такъ, въ модномъ нарядѣ 17-го вѣка оставались открытыми только лицо, кисти рукъ, а изъ подъ широкаго кринолина видѣлись только ступни ногъ; и воплиѣ естественно, что всѣ танцевальныя движенія стали основываться только на видимыхъ конечностяхъ тѣла. Впослѣдствіи, когда укоротили юбку и открыли ноги, одѣтыя въ розовое трико, то начали развивать главнымъ образомъ технику ногъ, забывъ и о рукахъ и о

¹⁾ Вольфингъ. Инвективы на музыкальную современность. „Труды и Дни“, двухмѣсячникъ, изд. Мусагетъ. № 2, 1912 г.

²⁾ Тамъ же.

лицѣ, мимика котораго сводилась къ традиціонной балетной окаменѣлой кукольной улыбкѣ.

О развитіи всего тѣла стиснутаго и обезображеннаго корсетомъ разумѣется и въ это время не могло быть и рѣчи.

Въ концѣ концовъ дошли до виртуозной техники ногъ, до 32 fouettées и т. под., но о внутреннемъ содержаніи танца забыли.

Движенія математически точно опредѣляемые метромъ музыки, рожденные не изъ внутренней духовной ритмичности, не изъ переживаній, конечно должны были быть нарочитыми, а невѣроятная ихъ виртуозность еще болѣе способствовала ихъ нарочитости, сухости и неестественности.

Надо сказать, что въ наше время мы постоянно видимъ, что движенія танцоровъ даже не подчинены этому математическому метру музыки; мы видимъ часто полное неумѣніе «сообразовывать свои движенія съ данными тактовыми размѣрами и комбинировать въ движеніяхъ эти размѣры», чему учитъ Далькроузъ.

Въ 17-мъ вѣкѣ на придворныхъ сценахъ, гдѣ даже герои съ греческими и римскими именами вели себя, какъ придворные, скованные желѣзнымъ этикетомъ, и въ 18-мъ вѣкѣ, вѣкѣ пудры и кринолина, въ вѣкѣ пресыщенныхъ подлинной жизнью аристократовъ, изысканныхъ гурмановъ, такое нарочитое искусство балета имѣло большой смыслъ и, какъ старинный фарфоръ или бой каминныхъ часовъ съ курантами, оно своей искусственностью и ветхостью плѣняетъ, по крайней мѣрѣ меня и сейчасъ. Когда я смотрю старые балеты, я живу дѣтскими чувствами и мыслями, которыми жить мнѣ не дано въ жизни, но мое воображеніе не уносится дальше картонныхъ домиковъ, раскрашенныхъ деревьевъ, оживленныхъ куколъ съ румянцемъ въ кружочекъ на щекахъ и губками бантикомъ.

Когда же я вижу Дунканъ я вѣрю въ ея радость и въ ея горе, я вѣрю, что такъ должна двигаться и такъ стоять скорбящая женщина и такъ, именно такъ должна плясать ликующая дѣвушка, и мнѣ видится и прекрасный зеленый лугъ какой-то прекрасной желанной страны, настоящий лугъ съ травой, растущей на прекрасной землѣ и солнце и небесныя дали.

Искусство Дунканъ—искусство духовное, ея тѣло дѣйствительно отражаетъ ея душу, душу «вѣщающую о мысляхъ и чаяніяхъ тысячей женщинъ»³⁾.

А искусство стараго балета—искусство техническое, относящееся

³⁾ Айседора Дунканъ. Танецъ будущаго.

такъ же къ танцамъ Дунканъ, какъ искусство колоратурной пѣвицы къ искусству драматическаго актера.

Искусство Дунканъ заставляетъ насъ вѣрить въ красоту грядущаго живого человѣка въ то, что ему дано преобразить красотой всю жизнь, весь земной мѣръ, искусство всенародное.

А искусство «классическаго» стараго балета искусство—изысканныхъ гурмановъ.

Ө. Коммисаржевскій.



ПРОГРАММА
СОСТАГО
ПРЕДСТАВЛЕНІЯ

»КУКОЛЬНАГО ДОМА«

8
ФЕВРАЛЯ
■ 1909Г ■

Первая страница программы послѣдняго спектакля петербургскаго «Драматическаго театра» В. О. Коммиссаржевской.

Раб. худ. М. В. Добужинскаго. (Въ медальонѣ, сплузѣть В. О. Коммиссаржевской.)



*Драматический Театръ
В. О. Коммиссаржевской
Офицерская 39.*

10-го февраля 1910 года въ Ташкентѣ во время гастрольной поѣздки умерла отъ оспы Вѣра Федоровна Коммиссаржевская.

Значеніе В. О. для русскаго театральнаго искусства очень велико. Она появилась на сценѣ въ періодъ сценическаго натурализма, выражавшагося какъ въ игрѣ актеровъ, основанной на созданіи виѣшняго типа, на изображеніи характерности лица, указанной виѣшними признаками „типа“ и лишь словами автора, такъ и въ обстановкѣ сцены.

Въ этотъ же періодъ жили еще на сценахъ приемы игры „нутромъ“, игры на темпераментѣ, актеры „накачивали“ себя безъ всякаго проникновенія въ духъ роли, и старой романтической школы, основанной на пафосѣ, читкѣ, на позѣ, на виѣшнихъ, якобы красивыхъ, приемахъ.

У Коммиссаржевской въ каждой роли „проглядывало“ за виѣшнимъ текстомъ автора еще то, что всегда течетъ подъ словами, то, что почти всегда не соответствуетъ словамъ, а говоритъ о внутренней таинственной жизни человѣка и то, что для замѣчающаго лишь типъ, лишь обманную психологію, вытекающую изъ написанныхъ словъ, незамѣтно.

Если же роль была чисто виѣшней, какихъ въ ея время было много, да и въ наше болѣе чѣмъ достаточно, то она сама углубляла ее, создавая ей внутреннія основы.

На основаніи этихъ основъ внутренней жизни, скрытой за маской словъ, она строила всѣ свои роли. А такъ какъ эти духовныя основы, въ противоположность случайной индивидуальной характерности и обманной психологіи, впечатлѣніе о которой создается изъ словъ, свойственны міру, и такъ какъ Коммиссаржевской, какъ художнику, было дано видѣть своими духовными очами дальше, чѣмъ видятъ простые люди, видѣть „за“ окружающую насъ дѣйствительность, стоять на той грани, гдѣ „тайна земная

соприкасается съ тайной небесной“, то и создаваемые ею образы могли волновать всѣхъ, и неудивительно, что американцы писали: „не понимая ея языка, мы ее понимаемъ“.

Коммиссаржевская была первой актрисой духовныхъ откровений. И, будучи таковой, она не могла не мечтать о театрѣ духовныхъ откровений.

Въ 1904 году она открыла свой „Драматическій театръ“ въ Петербургѣ.

Не считая себя режиссеромъ и не будучи никакимъ администраторомъ, она звала въ свой театръ людей, разочаровывалась въ нихъ снова и звала.

„Но, увы, она позвала насъ раньше, чѣмъ мы были готовы; и того, что дать ей могли мы, было недостаточно“.

Она была женщиной „высокихъ чаяній, когда искусство хочетъ стать жизнью иначе, преобразивъ всю жизнь свою вѣщею красотой въ красоту нераздѣльную, нераздробленную, религіозно-цѣлостную. Вѣра Федоровна сдѣлала все, что было ей дано для этого таинственнаго дѣла; мертвые не встали изъ гробовъ“...

И 8 февраля 1909 года она закрыла свой театръ, ушла изъ Петербурга. А черезъ годъ ушла совсѣмъ, „чтобы торопить воскресеніе, чтобы ускорить пришествіе весенняго Діониса“¹⁾.

¹⁾ Пзъ рѣчи Вячеслава Иванова, произнесенной на чествованіи памяти В. Ф. въ Петербургской городской Думѣ 7 марта 1910 года.



Михаилъ Бончъ-Томашевскій. Японскій ТЕАТРЪ.

Передо мною—невыполнимая задача. Японскій театръ, его сущность и исторія его развитія столь интересны и столь поучительны для насъ, тревожно ищущихъ исхода новаго зрѣлищнаго дѣйствія, что этой крайне самобытной и глубоко законченной формѣ сценическаго воплощенія слѣдовало бы посвятить въ десять разъ больше мѣста, чѣмъ предполагается въ настоящемъ эскизѣ, имѣющемъ единственное оправданіе въ полномъ почти отсутствіи какой-либо литературы на русскомъ языкѣ о японскомъ театрѣ.

Громадное большинство изъ насъ, европейскіхъ зрителей, находится въ глубокомъ заблужденіи относительно характера японскаго театра. Заблужденіе это основано на нашемъ знакомствѣ съ тѣми японскими труппами, которыя съ десятковъ лѣтъ колятся по Европѣ, пѣвня амимичныхъ жителей стараго свѣта чеканностью жеста и филигранностью отдѣлки типа, но не менѣе потрясая и отвращая эстетически чуткихъ дикимъ натурализмомъ передачи страданія, боли, смерти и т. д. Очень и очень многіе склонны думать, что главная особенность японскаго театра заключается въ подлинности крови, брызжащей изъ горла раненой героини, въ дьявольской игрѣ мускуловъ ея лица, дающей возможность за румянами видѣть побѣлѣвшіе въ предсмертной агоніи щеки, въ пѣнѣ, выступающей на ея губахъ

и т. д. Ничего иного японскіе гастролеры намъ не показали, не показали, быть можетъ, потому, что въ нашихъ условіяхъ этого и показать было-бы невозможно, но фактъ остается фактомъ. Воспринявъ деталь за главное, мы тѣмъ самымъ получили ложное представленіе, что значительно хуже, чѣмъ не получить никакого.

То, что мы видѣли—реальная драма, доведенная до абсурда именно благодаря старательному кропотливому выполненію всѣхъ требованій, изъ принципа реалистической интерпретаціи вытекающихъ. Такая драма существуетъ и въ Японіи, но къ подлинному японскому театру эта форма драматическаго дѣйствія, явившаяся въ результатѣ общаго стремленія японцевъ пріобщиться къ европейской культурѣ, имѣетъ крайне малое отношеніе. Такъ „представляютъ“ артисты этой настойчивой страны Чехова, Ибсена, Толстого. Но все это — не японскій театръ, все это — комическіе и печальные результаты „европеизированія“ экзотической страны громадныхъ хризантемъ и маленькихъ „мусе“.

„Изъ мѣста отдыха и развлечения, какимъ былъ нашъ театръ, мало-по-малу онъ превращается въ разновидность ада“. Вотъ какъ опредѣляетъ Фукуши процессъ «натурализированія» японской драмы.

Не объ этомъ театрѣ будемъ мы говорить, предметъ настоящей статьи—театръ подлинный японскій.

Таковой знаетъ три разновидности.

„Но—драма“—первѣйшая форма театральности, тѣсно связанная съ древнимъ танцемъ и культивированная буддѣйскими священнослужителями для цѣлей пропаганды и агитаціи своего ученія. Танецъ, пантомима, пѣніе, корифеи и хоръ и, наконецъ, маска—все указываетъ на родственныя нити, соединяющіе „но“ съ древнегреческой трагедіей. Соединяющей по духу, но не по формѣ, ибо сюжеты „но“ исключительно національны. Это сцены историческія (каковы, напр. драмы изъ эпохи гражданской войны временъ Камакура (1185—1333), лирическія, сантиментальныя романы изъ жизни японскаго двора и т. д.

Маска „но“—символь божественности, осѣняющей актера. Представленіе „но“—торжество богослуженія. Вотъ почему знатнѣйшіе роды Японіи не гнушались выступать исполнителями въ отдѣльныхъ пьесахъ. Вотъ почему до сихъ поръ напыщенная разнѣренно-тягучая драма „но“ выстояла передъ напоромъ иного, лихорадочнаго и меркантильнаго искусства. Вотъ почему придворные и аристократы до сихъ поръ не признаютъ никакого другого театральнаго зрѣлища, кромѣ „но“, которыя нынѣ разыгрываются только въ особо торжественныхъ случаяхъ въ театрахъ японской знати.

Представленія „но“ удовлетворяють эстетическимъ запросамъ „верхнихъ десяти тысячъ“—для широкой массы простого народа потребно болѣе грубое, болѣе непосредственное, болѣе психологически доступное зрѣлище. Эта потребность породила „кукольный театр“, изъ котораго впоследствии возникъ новый японскій театр. Японскій кукольный театръ отличенъ отъ европейскаго театра маріонетокъ, во-первыхъ, тѣмъ, что высокой художественной работы куклы сдѣланы въ натуральную величину, и, во-вторыхъ, тѣмъ, что, за исключеніемъ боговъ, призраковъ, драконовъ и т. д., кукольныя изображенія обыкновенныхъ смертныхъ движутся не невидимыми шнурами, какъ у насъ, но за каждой куклой сидитъ человекъ, одѣтый во все черное, приводящій въ движеніе механизмъ куклы и чревоушщающій за нее.

По содержанію, репертуаръ „кукольнаго театра“ составленъ изъ пьесъ, трагующихъ событія дня, поучительныхъ исторій и т. д. Крайне своеобразная „бытовая“ сцена, ничего общаго не имѣющая съ европейскимъ „бытовизмомъ“.

И наконецъ подлинный театръ — «кабуки», возникшій изъ вполне естественной замѣны бездушныхъ куколъ живыми людьми. Объ этомъ театрѣ и идетъ рѣчь въ нашемъ слѣдующемъ очеркѣ.

Японскій театръ возникъ около 1760 года. Вотъ внѣшняя исторія его возникновенія.

Въ 1564 году, Окуни, служительница древняго святилища на Изумо, пошла отъ города къ городу, гдѣ представляла старинный танецъ пантомимы Аманойвито съ цѣлью сбора пожертвованій на улучшение алтаря. Она танцевала священный танецъ Узумы въ Кіото передъ шіогуномъ, который такъ былъ восхищенъ, что тотчасъ же приказалъ привести въ порядокъ старинный алтарь. Закончивъ столь успѣшно свою миссію, Окуни не возвратилась на Изумо, но осталась въ столицѣ, гдѣ и приводила многихъ въ восхищеніе своей красотой. Нагойя Санзаймонъ, вассалъ шіогуна, написалъ для нея драматическія произведенія и женился на ней. Когда объ этомъ узналъ шіогуноу, онъ прогналъ вассала. Изгнанный соединился со своей женой и они начали совместно давать представленія. Успѣхъ былъ необычаенъ. Многіе послѣдовали ихъ примѣру и стали актерами, но всегда это были мужчины и женщины изъ простого народа.

Въ 1624 году Окуни и ея мужъ основали въ Токио первый театръ. Но такъ какъ въ перенаселенномъ Токио не легко было найти мѣсто для постройки зданія, то имъ пришлось устроиться въ „кварталъ наслажденія“ обитательницы котораго, гейши и мусе, явились завсегдатаями новаго те-

атра. Это же обусловило шаткую мораль артистовъ, число которыхъ къ этому времени достигло ста пятидесяти. Въ дѣло выѣшлась полиція и въ 1643 году театръ былъ закрытъ. Съ этого времени мужчинамъ и женщинамъ было запрещено закономъ выступать совмѣстно на сценѣ и женскія роли до нашего времени исполнялись исключительно мужчинами.

Такимъ было рожденіе новаго театра. Характерныя особенности этого театра столь отличаютъ его отъ нашего, что обзору ихъ необходимо удѣлить особое вниманіе.

Японскій театръ представляетъ квадратное помѣщеніе, раздѣленное на двѣ неравныя части. Меньшая отведена сценѣ, большая—зрительному залу. Эта послѣдняя сплошь раздѣлена на ложи, въ которыхъ, сидя на плоскихъ подушкахъ, зрители смотрятъ игру. На правой и лѣвомъ углу сцены помѣщается хоръ, иллюстрирующій важнѣйшіе моменты драмы *).

Высоко-приподнятая въ двѣ ступени сцена снабжена вращающимся кругомъ, раздѣленнымъ на три равныхъ части. Несложность японской обстановки позволяетъ строить на трехъ сегментахъ круга, подлинныя дома, башни и т. д. Когда дѣйствіе необходимо изъ одного мѣста перевести въ другое, кругъ медленно вращаютъ и актеръ спокойно, на глазахъ у зрителей переходитъ въ новыя декорации.

Такимъ путемъ японскій театръ побѣждаетъ главное зло современной театральности, онъ раздвигаетъ узкія рамки времени и мѣста и позволяетъ, какъ въ снелматографѣ пропустить передъ глазами очарованнаго зрителя пестрый калейдоскопъ картинъ и событій. Въ этомъ заключается первое преимущество японскаго театра передъ нашимъ европейскимъ.

Отчасти тому же служитъ знаменитое «ханамиши»—двѣтчный путь, перекинутый надъ головами зрителей черезъ весь залъ отъ сцены до противоположной стѣны. Давая возможность символически увеличить пространственность и временность дѣйствія, ханамиши, исключительно важенъ еще и потому, что онъ позволяетъ выбрасывать наиболѣе яркіе моменты въ непосредственную близость къ публикѣ. Онъ совершенно естественно вовлекаетъ ее въ игру, оставляя въ то же время пассивнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Нашъ обновляющійся театръ такъ долго метался въ разрѣшеніи вопроса, какую роль надлежитъ отвести зрителю въ сценическомъ дѣйствѣ.

*) Эта особенность японскаго театра дѣлаетъ необходимой выработку стабилизациі мимики. Сплошь и рядомъ японскому актеру приходится застывать въ выраженіи ужаса, восторга и т. д., пока хоръ пропоетъ строфы, объясняющіе состояніе его духа. Такая стабилизациа требуетъ продолжительнаго упражненія—вотъ почему японскій актеръ по своей мимикѣ не имѣетъ равныхъ на континентѣ.



Сознавая всю тяготу воспріятія зрѣлища сдвоеннаго тѣсною рамкой сценической рамы, мы долго спорили о формѣ, въ которой можно выбросить это дѣйство въ зрительный залъ. И только въ послѣднія минуты мы начинаемъ понимать, что можно и должно напитать атмосферу дѣйственности весь зрительный залъ, можно и должно дать дѣйство, какъ бы рождающееся надъ густой толпой зрителей, но нельзя вовлекать неуклюжаго зрителя въ строгое и искусное таинство дѣйства. Ранѣе опытовъ М. Рейгарда и русскихъ новаторовъ японскій театръ уже имѣлъ законченную форму, въ которой такое дѣйство играетъ существеннѣйшую роль.

Наконецъ, послѣднее, чѣмъ отличается японскій театръ отъ нашего,

это служители. Нашъ театръ прячетъ служителя за сцену, понуждая упирающагося зрителя вѣрить, что сцена есть жизнь, населенная загранированными призраками. Японскій театръ освобожденъ отъ позорнаго для всякаго священнодѣйства обмана. Одѣтые во все черное, съ черной шапочкой на головѣ, безшумно скользятъ по сценѣ психологически нейтрализованныя персоны. Здѣсь расправятъ складки ставшаго въ позу лицедея, тамъ подольютъ масла въ фонарь, приносятъ вещи, необходимыя для развитія дѣйства и убираютъ ставшія ненужными. Таковы „служители“ въ этомъ оригинальномъ спектаклѣ.

Они играютъ существенную роль въ инсценировкѣ обстановки, въ области которой японскій театръ такъ же предвѣшилъ планы нашихъ реформаторовъ сцены, мечтающихъ о монодраматизаціи дѣйства. Дѣйство въ японскомъ театрѣ монодраматизировано въ томъ смыслѣ, что фонъ, окраска обстановки всегда соотвѣтствуетъ тому настроенію, которое царитъ на сценѣ. На сценѣ идетъ печальное повѣствованіе — и вся обстановка взята въ сѣрыхъ грустныхъ тонахъ. Но, вотъ, по ходу дѣйствія наступаетъ

переломъ. Брызнули радостные лучи освобожденія. Немедленно на сцену проскальзываютъ черные служители, мѣняютъ сѣрыя занавѣски на красно-желтыя, разставляютъ цвѣты и внѣшность сцены преобразена. Радость психологическая выявлена въ радости красочной.

И еще одна обязанность лежитъ на служителяхъ. Мы уже указывали, что японскій театръ, прерывающій дѣйство эпическимъ повѣствованіемъ хора, требуетъ особо культивированной мимики. Японскій артистъ очень дорожитъ своими мимическими способностями и, вотъ, для того, чтобы ни одна черта, ни одно малѣйшее измѣненіе мускуловъ лица не ускользнули отъ зрителя, въ мѣстахъ наиболѣе драматическихъ къ герою и героинѣ пьесы, безшумно приближается черный служитель и горящимъ факеломъ освѣщаетъ ихъ лица.

Таковъ присутствующій „невидимецъ“ японской сцены. И что знаменательнѣе всего, такъ это свидѣтельства европейцевъ, имѣвшихъ возможность видѣть эти поучительныя представленія. Въ одинъ голосъ они утверждаютъ, что присутствіе на сценѣ служителей абсолютно не коробитъ даже чуждый европейскій глазъ. Дѣйствіе развивается такъ же естественно, какъ если бы никого, кромѣ дѣйствующихъ лицъ не было. Намъ думается, что условность служителей, не болѣе той, на основаніи которой мы принимаемъ написанную кулису за подлинныя деревья, колонны и т. д. То обстоятельство, что наше чувство не протестуетъ противъ такой условности, есть лишній укоръ европейскому театру, ломающему копыя изъ-за вопроса объ условности или реальности сценическаго дѣйства. Не то важно, что театръ условенъ или реаленъ. Японскій театръ въ одно и то же время болѣе условенъ (вертящаяся сцена, служителя, ханамиши), и болѣе реаленъ (обстановка сцены и игра актеровъ, которой мы посвятимъ послѣдующее изложеніе), нежели нашъ. А между тѣмъ, на всѣхъ видѣвшихъ его, онъ производитъ

上ニ独歌アリ幕之



元祖團十郎有像
談洲樓藏本元禄六年被今
四場居百人一首ニ此番アリ

元祖團十郎有像



неотразимо чарующее впечатлѣніе. „In der Kunst kommt alles nicht auf Was, sondern auf Wil“. И искусство, и условность можно одинаково и вознести на вершины искусства и бросить въ пропасть пошлости...

Но перейдемъ къ описанію самого представленія.

„Нашъ театръ,—пишетъ одинъ изъ очевидцевъ ¹⁾,—представлялъ изъ себя длинное одноэтажное зданіе съ плоской крышей. Онъ былъ расположенъ на одной изъ тѣхъ улицъ, которыя я никогда не могъ найти. Передъ зданіемъ стоялъ рядъ длинныхъ стяговъ, укрѣпленныхъ на бамбуковыхъ штангахъ. Стяги были густо покрыты загадочными надписями, а въ правомъ углу, т.-е. тамъ, гдѣ начинается надпись, стояло нѣчто въ родѣ тошаго нотнаго знака басового ключа, который означалъ, что стяги подарены. Подарки почитателей труппы. Лицевая сторона зданія до карниза была покрыта пестрыми картинами. Здѣсь были сцены изъ извѣстныхъ драмъ, группы сражающихся самураевъ въ дикихъ позахъ и съ невѣроятно-изогнутыми тѣлами, всѣ чрезмѣрно высокіе съ вытянутыми лицами, какъ бы отраженные въ вогнутыхъ зеркалахъ; далѣе слѣдовали изображенія пышныхъ процессій, расплывающихся видѣній духовъ, изображенія сомнительныхъ женщинъ. Всюду дѣйствіе, всюду рѣшительные моменты. Горячее дыханіе трагедіи вѣяло среди множества фигуръ, какъ бы случайно перемѣшанныхъ другъ съ другомъ. Въ большей части, картины были поразительно хороши и одухотворены старыми живописными традиціями Японіи.

Днемъ театръ былъ пустъ, но какъ только темнѣло, у входа загорался небольшой бумажный фонарь, освѣщая небольшое бюро съ прилѣпившейся фигурой стараго театральнаго служителя. Улица оживала. Слышались громкія привѣтствія, проскальзывали фигуры; великолѣпные банты и бѣлоснѣжные чулки танцовщицъ мелькали при свѣтѣ бумажнаго фонаря. Цѣлое полчище туфель стояло передъ театромъ. Въмѣсто номера отъ гардероба, вы получали маленькую деревянную дощечку съ полуистертыми значками. Заплативъ входную плату въ 6 сенъ (около 6 коп.), вы входите въ театръ, почтительно привѣтствуемые театральнымъ служителемъ.

Путь въ зрительный залъ лежитъ черезъ бѣдное, узкое фойе. Очень часто, идя въ однихъ носкахъ по половицамъ фойе и нагибаясь въ низкихъ проходахъ, я вспоминалъ о театрахъ Европы, объ ихъ варварской помпезности и ослѣдствіи въ комфортабельнѣйшій, ничего подобнаго у насъ нѣтъ. Нашъ театръ равно свободенъ и отъ обмана, и отъ роскоши,—но вмѣсто этого

¹⁾ Bernhard Kellermann. „Das Theater in Japan“.

мы владѣемъ тѣмъ, чѣмъ не владѣютъ театры Европы, мы владѣемъ великой тайной.

Нашъ театръ былъ простой, сѣрой постройкой, состоявшей, главнымъ, образомъ изъ тоненькихъ досчатыхъ стѣнъ и соломенныхъ цыновокъ. Входныя двери „ложь“ были бумажныя, столъ недостаточно устойчивый, что, казалось, опрокидывались отъ одного только взгляда. Цѣпь бумажныхъ фонарей и пара закопченныхъ керосиновыхъ лампъ—вотъ и все освѣщеніе. Сидѣній не имѣлось и вся публика сидѣла на корточкахъ въ узкихъ загонахъ изъ тонкихъ низкихъ балокъ. Въ каждомъ загонѣ помѣщалось отъ четырехъ до шести человѣкъ. Большинство изъ нихъ были босы и носили дешевыя ситцевыя кимоно. Сидящіе между зрителями танцовщицы казались одинокими цвѣтками среди сѣраго поля.

Зрительный залъ окружала поддерживаемая тоненькими столбиками галерея, по которой такъ же были расположены „ложи“. Въ крайнемъ углу галереи, вблизи сцены, находилась особая ложа, въ которой за столикомъ, освѣщенный краснымъ свѣтомъ лампіона, сидѣлъ полицейскій чинъ. Миѣ было неясно, что онъ дѣлалъ, но несомѣнно онъ имѣлъ власть прекратить въ полночь представленіе въ томъ случаѣ, когда находилъ это цѣлесообразнымъ. Но никогда не пользовался онъ своею властью“...

Сдѣлавъ въ дальнѣйшемъ описаніе «ханаміши», Келлерманъ переходитъ къ изложенію тѣхъ пьесъ, видѣть которыя ему удалось.

Одна изъ нихъ называется „Кошки изъ Одасаки“. Представленію предшествуетъ небольшой бытовой діалогъ. Знатные самураи освѣжаются у придорожнаго трактира, не хотятъ разсчитываться, считая плату унижительной для своего достоинства, уходятъ, потомъ опять возвращаются и удовлетворяютъ обезкураженнаго хозяина трактира.

Начинается собственно дѣйство. Невидимки-служители убираютъ трактирную скамью, ставятъ у цвѣточной дороги небольшую рѣшетчатую дверь и удаляются.

Раздвинувшійся занавѣсъ открываетъ картину строгаго храма,—возвышеннаго, покрытаго цыновками помѣщенія, отъ котораго ведутъ внизъ двѣ ступени.

Изъ боковыхъ дверей выходитъ монахиня, останавливается у жертвенника и курить.

На цвѣточной дорогѣ появляется одинъ изъ тѣхъ самураевъ, которыхъ мы видѣли въ прологѣ. Онъ подходитъ къ рѣшетчатой двери и проситъ приюта. Монахиня отговариваетъ его, говоря, что онѣ неохотно принимаютъ гостей. Кромѣ того въ храмѣ не совсѣмъ благополучно.

Самурай возражаетъ на это, что онъ заблудился, мѣстность ему абсолютно неизвѣстна, да къ тому же теперь уже ночь. Послѣ долгихъ препирательствъ, монахиня открываетъ дверь. Самурай входитъ, сбрасываетъ обувь и садится на подушку рядомъ съ монахиней. Между ними завязывается разговоръ. Знатный незнакомецъ называетъ свое имя. Онъ сынъ того самурая изъ Одасаки, близъ Нагойя, который былъ задушенъ кошкой. Да, она знаетъ этотъ родъ. Самурай сейчасъ предпринялъ путешествіе, чтобы отомстить за отца.

Послѣ разговора самурай отправляется на покой. Монахиня его провожаетъ. Нѣкоторое время сцена пуста.

Вдругъ съ послѣдняго плана внезапно выбѣгаетъ женщина, съ молниеносной быстротой устремляется на «Ханамиши» и рѣзко, какъ ударившаяся въ землю молнія, останавливается на «Ханамиши» среди публики. Изогнувшись корпусомъ впередъ, застыла женщина, покрытая блестящимъ чернымъ шелкомъ, украшеннымъ кроваво-красными цвѣтами. На удивительной бѣлизнѣ лица страннымъ блескомъ пылаютъ огненные глаза. Черные волосы связаны въ узелъ и падаютъ далѣе пышнымъ султаномъ на спину. Она была и прекрасна и благородна въ одно и то же время. Держа въ рукѣ сосудъ съ длинными цвѣтами, она начинаетъ говорить голосомъ подобнымъ голосу дикаго лѣснаго звѣря. Каждое слово ея рѣчи значительно и холодитъ ужасомъ.

А такъ какъ публика не понимаетъ ни одного слова, то тѣмъ выше подымается напряженіе.

Возвращается монахиня. Она вступаетъ въ переговоры съ женщиной и, въ концѣ-концовъ, не безъ нѣкотораго замѣшательства, позволяетъ ей войти.

Что за походка у страшной гостьи! Это—дикій звѣрь, это—черная пантера! Холодно, гордо, безъ человѣческой мягкости чеканить она слова, наполняя атмосферу дикимъ ужасомъ. Великолѣпна эта черная одежда съ съ красными цвѣтами, великолѣпенъ дикій головной уборъ, великолѣпно мраморно-блѣдное лицо съ накрашенными губами убійцы, великолѣпны горящіе, отѣненные краской глаза.

Монахиня благодаритъ за цвѣты. На сцену проскальзываетъ служанка и вноситъ громадную зажженную лампу изъ транспарантной бумаги, укрѣпленную на четырехъ тонкихъ лакированныхъ ножкахъ.

Страшная гостья начинаетъ волноваться. Она бросаетъ взоръ на лампу и смѣется нечеловѣческимъ короткимъ смѣшкомъ.

— Какъ пріятно пахнетъ масло,—говоритъ она.

Ея слова звучать какъ рычащее мяуканье звѣря.

Монахиня не въ состояніи болѣе скрывать своего безпокойства. Она прячется въ углубленіи. Что-то звенитъ подъ плащомъ незнакомки (отчего не видно ея рукъ?) и на одну секунду бѣло-мраморное лицо искажается гримасой.

— Что это значить?—воскликаетъ испуганная монахиня и убѣгаетъ въ ужасѣ.

Прекрасная дикая женщина подкрадывается къ лампѣ, открываетъ заднюю дверцу ея и всовываетъ внутрь голову.

На транспарантѣ видна тѣнь маленькой кошки.

Вдругъ появляется силуэтъ кошачьей головы съ длиннымъ высунутымъ языкомъ, который начинаетъ лизать масло.

Страшная женщина—кошка, кошка съ человѣческимъ тѣломъ! Она та кошка, которая проскальзываетъ въ храмы и высасываетъ кровь изъ ночующихъ путниковъ.

Она лакаетъ и мурлычетъ. Затѣмъ выпрямляется—еще болѣе дикая, еще болѣе похожая на звѣря. На рукахъ у нея длинные звенящіе когти, которыми она какъ кошка царапаетъ по полу, по стѣнамъ и по колоннамъ... И вновь устремляется она къ лампѣ, чтобы допить масло...

Входятъ нѣсколько полумертвыхъ отъ страха служителей съ бумажными лампами, замѣчаютъ ужасный силуэтъ и падаютъ на землю,—закрывая лицо руками.

Кошка отрывается отъ лампы. Теперь она поистинѣ страшна. Широкой черной ротъ, горящіе въ черныхъ кругахъ глаза, застывшія черты лица, дико разметавшіеся волосы...

Грозно рыча, она говоритъ, что служители должны умереть, такъ какъ они видѣли ее...

На полу лежитъ безъ чувствъ молодой служитель. Она приближается къ лежащему и начинаетъ съ кошачьими хватками играть съ нимъ. Она подпрыгиваетъ, припадаетъ, царапаетъ звенящими когтями—и тѣло лежащаго въ обморокѣ извивается, какъ бы движимое гипнотическими пассами^{*)}.

Въ это время убѣгаетъ разбуженный испуганнымъ слугою самурай. Кошка ловко избѣгаетъ удара его меча. Но самурай, узнавъ въ ней по пираму на лбу убійцу своего отца, съ безумной отвагой наступаетъ на нее

*) Надо знать, какой невѣроятною силой надѣляетъ японскій народъ кошку: она имѣетъ власть даже надъ мертвецами.

лидомъ къ лицу. На „ханами“ показался новый персонажъ. Это слѣшилъ на помощь второй самурай. Соединенными усилиями они оттѣсняють кошку въ уголь храма. Кажется уже, что она погибла, но внезапно кошка, устрашая своихъ преслѣдователей угрожающей позой, заставляетъ ихъ податься назадъ и набрасываетъ на нихъ рядъ бумажныхъ змѣй, цѣлый каскадъ тысячъ тонкихъ нитей, которыя падаютъ на самураевъ и покрываютъ ихъ своей пестрой сѣткой.

Кошка ускользаетъ.

Слѣдующая сцена изображаетъ преслѣдованіе. Къ кошачьему жилищу со всѣхъ сторонъ приближаются самураи. Млукая и царапаясь, появляются три, четыре кошки, на этотъ разъ уже окутанныя мѣхомъ, съ хвостами. Въ глазахъ рябитъ отъ кошекъ. Онѣ прыгаютъ въ окна и черезъ кусты до тѣхъ поръ, пока ихъ не убиваютъ. Одна даже лѣзетъ по протянутой отъ сцены къ потолку проволокъ, гдѣ и застываетъ, вѣшпвшись въ бревно. Кошка должна быть представлена кошкой.

Эта сцена не можетъ итти въ сравненіе съ предыдущей не по красотѣ, не по значительности, но все же она представляетъ интересъ, такъ какъ вся пьеса принадлежитъ къ числу наиболѣе раннихъ японскихъ драматическихъ произведеній и показываетъ исходы театральнаго представленія, возникшаго изъ танца и акробатическаго искусства.

Такова рассказанная здѣсь подробно пьеса, характерная для подлиннаго японскаго театра, репертуаръ котораго не страдаетъ недостаткомъ. Тотъ же Келлерманъ говоритъ, что сколько разъ онъ ни бывалъ въ различныхъ театрахъ Японіи, ни разу ему не приходилось видѣть уже видѣнной вещи. И всѣ пьесы построены по типу „Кошекъ Одаки“. Всюду ирреальное, условное тѣсно сплетается съ самымъ добросовѣстнымъ реализмомъ. Такъ напр., въ „Кошкахъ Одаки“ весь эффектъ созданъ тѣмъ, что артистка, играющая кошку, дѣйствительно можетъ изобразить съ помощью своего тѣла и прически подлинный кошачій профиль на экранѣ; другая „кошка“ съ меньшей эластичностью прыгаетъ на деревья, забирается подъ куполъ театра и т. д.

Въ пьесѣ „Мійамото Самонсуке“ этотъ полу-богъ, полу-горилла появляется на невѣроятно высокихъ ходуляхъ, замаскированныхъ въ видѣ настоящихъ ногъ. Центръ тяжести этой пьесы построенъ на единоборствѣ доблестнаго самурая, освобождающаго молодую дѣвушку—жертву Самонсуке, съ этимъ чудовищемъ. Борьба происходитъ частью на сценѣ, частью на „Ханамиши“, и всюду актеръ, играющій Самонсуке—долженъ давать и да-

еть полную иллюзію стоящаго на настоящихъ ногахъ, а отнюдь не на ходуляхъ.

Японскій актеръ, какъ свидѣльствуютъ о томъ изслѣдователи Японіи, доподлинно тотъ истинный актеръ, къ которому еще наши предки предъявляли требованіе, чтобы онъ былъ „и швецъ, и жнецъ, и въ дуду игрецъ“ и въ этомъ главное преимущество японскаго театра передъ современнымъ европейскимъ.

Ибо нашъ вѣкъ по существу амимиченъ. Современность большого города, размѣнявъ крупныя ставки героическихъ моментовъ на мелкую монету „переживаній“, уничтожила наличность тѣхъ факторовъ, которые способствовали развитію громкой рѣчи, широкаго эластическаго жеста и т. д. Безъ ошибки можно утверждать, что человѣчество идетъ скорѣе къ неподвижному типу безстрастнаго англичанина, нежели къ пылкому подвижному типу горячаго итальянца или испанца. Сценѣ приходится считаться съ тѣмъ, что эти качества испаряются въ актерѣ нашего времени равно, какъ и съ необходимостью возстановлять ихъ искусственными путями. Въ этомъ отношеніи японскій актеръ можетъ служить достойнымъ примѣромъ тѣхъ поистинѣ невѣроятныхъ достиженій, которыя являются въ результатѣ стройной и планомерной работы надъ данными своего тѣла.

Японскій театръ, такъ художественно проведенный грань между реальнымъ и условнымъ на сценѣ, японскій театръ, выработавшій такую высокую актерскую технику достоинствъ самаго серьезнаго вниманія и не этимъ неполнымъ абрисомъ восполнена такая тонкая и трудная задача, какъ представить экзотическое искусство зрѣлищнаго дѣйства во весь его ростъ. Настоящимъ только приносится дань тому большому художественному явленію, которое такъ упорно обходятъ молчаніемъ наши сценическіе дѣятели.

И только тогда, когда мы будемъ имѣть строгое научное изслѣдованіе о японскомъ театрѣ, можно сказать, что неотложнѣйшая задача, пропущенная историками театра, получила хотя бы относительное разрѣшеніе.

Михаилъ Бончъ-Томашевскій.

ЕВГЕНИЙ ГУНСТЪ. I. «ЦАРСКАЯ НЕВѢСТА». Н. А. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

(По поводу постановки въ оперѣ С. И. Зимины).

„Царская невѣста“, по счету—девятая опера Римскаго-Корсакова; она написана въ 1898 году и впервые поставлена на сценѣ Московской Частной Оперы въ 1899 году. Либретто оперы заимствовано изъ драмы Мея, а дополнительные сцены написаны Н. О. Тюменевымъ.

По поводу „Царской невѣсты“, Римскій-Корсаковъ, въ своей „Летописи музыкальной жизни“, говоритъ слѣдующее:

„Тогда ¹⁾ я приступилъ къ осуществленію давнишняго своего намѣренія,—написать оперу на „Царскую невѣсту“ Мея. Стилъ оперы долженъ былъ быть пѣвучій по преимуществу; аріи и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматическія положенія; голосовые ансамбли имѣлись въ виду настоящіе, законченные, а не въ видѣ случайныхъ и скоропреходящихъ заѣпокъ однихъ голосовъ за другіе, какъ то подсказывалось современными требованіями, якобы, драматической правды, по которой двумъ или болѣе лицамъ говорить вмѣстѣ не полагается. Въ виду этого въ текстѣ Мея должны были быть сдѣланы извѣстныя добавленія и измѣненія, дабы образовать болѣе или менѣе долгіе лирическіе моменты для арій и ансамблей“ ²⁾.

Отсюда съ непреложной ясностью и очевидностью слѣдуетъ, что Римскій-Корсаковъ, завѣдомо отказавшись отъ всѣхъ тѣхъ завоеваній въ области опернаго творчества для достиженія наибольшей драматической правды, которыя были сдѣланы съ громадными усиліями многими великими компо-

¹⁾ Въ первой половинѣ 1898 года.

²⁾ (Изд. второе, 1910 г., стр. 303 и 304).

зителями, начиная съ Вагнера, рѣшили реставрировать старый, отжившій оперный стиль, тотъ стиль, гдѣ доминируютъ отдѣльные, вполне законченнаго характера, концертные номера, лишь въ силу необходимости пришитые бѣлыми нитками одинъ къ другому (аріи, дуэты, тріо, квартеты и т. д. съ хоромъ и безъ онаго). Что возвращеніе къ этому стилю не было минутнымъ капризомъ автора, достаточно убѣждаютъ въ томъ вышеприведенныя слова самого композитора, который, очевидно, находилъ въ то время вполне естественнымъ одновременное пѣніе двухъ и болѣе лицъ въ разныхъ концахъ сцены и, притомъ, иногда такъ, что каждый изъ нихъ не знаетъ, о чемъ поетъ другой, а нѣкоторые даже и не подозреваютъ присутствія на сценѣ своихъ сотоварищей по ансамблю (тріо Грязного, Любаши и Бомелия); очевидно композиторъ въ то время вполне былъ убѣжденъ, что такая неестественность нисколько не нарушаетъ драматической и сценической правды. Столь радикальное измѣненіе взглядовъ въ области опернаго творчества Римскаго-Корсакова, давшаго намъ, до того, такіе перлы, какъ „Псковитянка“, „Майская ночь“, „Млада“, „Садко“, „Модартъ и Сальери“ и многое другое, остается глубокой загадкой, тѣмъ болѣе неразрѣшимой, что, къ великому счастью, измѣненіе этихъ взглядовъ оказалось мимолетнымъ, скоропреходящимъ и отразилось всего лишь на одной только „Царской невѣстѣ“; уже со слѣдующей оперы „Сказка о царѣ Салтанѣ“ Корсаковъ вновь вступаетъ на истинный путь опернаго творчества, блестяще достигая „Кощей Безсмертнаго“ и „Сказанія о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи“, этого русскаго „Парсифаля“, какъ его принято называть, и завершая, наконецъ, все „Золотымъ Пѣтушкомъ“.

Несмотря на чисто-музыкальныя красоты, разбѣяныя въ партитурѣ „Царской невѣсты“, опера эта, въ общемъ, производитъ томительно-сучное, монотонно-однообразное впечатлѣніе. Благодаря обилію отдѣльныхъ законченныхъ номеровъ во всей оперѣ замѣчается какой-то полнѣйшій застой, топтаніе на мѣстѣ. Вотъ-вотъ, кажется, начинаетъ развиваться дѣйствіе, проявляются, какъ будто, признаки жизни на сценѣ, какъ вдругъ вновь появляющійся „концертный номеръ“ обливаетъ васъ ушатою холодной воды и вызываетъ досадливое чувство: вѣдь не въ концертъ же я пришелъ, гдѣ мнѣ преподносятъ цѣлый рядъ арій, романсовъ, тріо, дуэтовъ и т. п.; я пришелъ въ оперу искать тамъ жизни, движенія, чувствовать музыкально-драматическую правду, а не пелѣную, отжившую условность стараго опернаго письма!

Какъ ни хороша была бы сама по себѣ музыка, она никогда не можетъ искупить и не искупить всѣхъ тѣхъ оперныхъ нецѣлостей, которыя

немедленно же выползаютъ, какъ гады, на сцену, какъ только производится попытка реставраціи стараго стиля.

Чтобы положеніе это не могло показаться бездоказательнымъ, приведу, въ подтвержденіе своей мысли, изъ „Царской невѣсты“ нѣсколько сугубо-яркихъ примѣровъ:

Первое дѣйствіе начинается речитативомъ и аріей Григорія Грязного. Это—„номеръ“, большихъ размѣровъ, вполне законченный. И вотъ въ жертву формѣ, въ жертву мелодіи приносится текстъ, фраза; „не тотъ я сталъ теперь!“ Грязной повторяетъ ни болѣе, ни менѣе, какъ четыре раза, слѣдующій за этой аріей речитативъ снова начинается той же фразой: „не тотъ теперь я сталъ“. И получается впечатлѣніе, будто Грязной пропѣлъ намъ сначала концертный номеръ, а затѣмъ возвратился къ дѣйствительности, и на сценѣ началась жизнь.

Другой примѣръ: Грязной устроилъ у себя пирушку и, въ ожиданіи гостей, поетъ арію, о которой только что сказано. Затѣмъ, послѣ речитатива, кончающагося словами: „Позвалъ гостей. Хочу забыться съ ними. Придетъ ли только Елисей Бомелій? Онъ мнѣ нужнѣе всѣхъ“, вдругъ распахиваются двери, и гости, словно заранѣе условившись собраться за дверью горницы Грязного, разомъ вваливаются къ нему всей толпой: тутъ и Бомелій, о которомъ только что говорилъ Грязной, тутъ и Малюта, и Лыковъ и масса другихъ лицъ. Приходъ всѣхъ приглашенныхъ сразу, одновременно, это ли не вампука?!

Особенно разительнымъ примѣромъ является „тріо“ Грязного, Любаши и Бомелія. Грязной спрашиваетъ царскаго дѣвчаря Бомелія о томъ, не вѣдаетъ ли Бомелій такого средства, чтобы дѣвушку къ себѣ приворожить, что у него, Грязного, есть пріятель, которому зашибила сердечко красная дѣвица, и что этому бѣднягѣ-пріятелю Грязной какъ-нибудь хочетъ помочь. Ясно, что Грязной желаетъ скрыть отъ Бомелія, что пріятель этотъ, не кто иной, какъ онъ самъ, Грязной. Однако, немедленно послѣ этого, тутъ же въ присутствіи Бомелія, Грязной съ полной откровенностью начинаетъ пѣть: „Охъ, не вѣрится мнѣ, не вѣрится, чтобъ могла она полюбить меня!“ А Любаша, спрятавшаяся за медвѣжью шкуру, притаившаяся тамъ, чтобы подслушать разговоръ Грязного съ Бомеліемъ, стоящая, какъ говорится, ни жива, ни мертва, начинаетъ во весь голосъ пѣть: „Ахъ, не нынче ужъ я примѣтила, что прошли они, красны дни мои“. Чтобы составить имъ компанію, запѣваетъ и Бомелій: „Много въ мірѣ есть сокровенныхъ тайнъ, много темныхъ силъ неразгаданныхъ“.

Все это соединяется въ одно общее тріо, сопровождаемое оркестровымъ аккомпанементомъ.

Гдѣ же тутъ правда?! Душевное состояніе Грязного: страсть къ дѣвушкѣ, которую онъ полюбилъ; душевное состояніе Любаши: горе, отчаяніе, тоска, ревность, вслѣдствіе измѣны Грязного; душевное состояніе Бомелія: спокойное, уравновѣшенное. Всѣ эти моменты, ничего общаго одинъ съ другимъ не имѣющіе, требуютъ и особаго музыкальнаго воплощенія: тамъ—порывъ, любовь; тутъ—отчаяніе, тоска; здѣсь—спокойствіе. Можетъ ли это быть все воспроизведено въ музыкѣ одновременно? Отвѣтъ безусловно долженъ быть отрицательный. А „концертный номеръ“ требуетъ, чтобы все это соединилось воедино, такъ какъ, вѣдь, иначе „тріо“ не получится. И вотъ все,—и сценическая, и драматическая правда, и текстъ, и положеніе отдѣльныхъ лицъ,—все это приносится въ жертву „номеру“!

Такихъ примѣровъ во всей оперѣ найдется достаточное количество; а если къ тому прибавить и неизбѣжныя еще, при такихъ условіяхъ, буквальные повторенія отдѣльныхъ фразъ, полужразъ и словъ, разъ за разомъ, какъ напр., „отъ тебя ее отворю, ее отворю“; „заживешь въ любви, проживешь, проживешь, проживешь въ любви и согласіи проживешь“, то ясно станетъ, до какого ничтожнаго значенія низведена здѣсь поэзія и въ какую ничѣмъ неоправдываемую жертву принесена она музыкѣ!

Но этого мало; благодаря всѣмъ „номерамъ“, не принимающія въ нихъ участія, но находящіяся на сценѣ дѣйствующія лица остаются въ безвыходномъ, примотакимъ, отчаянномъ положеніи. Что имъ дѣлать? Играть въ это время нельзя, смысла и повода нѣтъ къ тому никакого! Остается быть лишь въ роли слушателей, такихъ же слушателей, какіе сидятъ и въ партерѣ, и на галлерей, и въ ложахъ театра.

Какъ на образецъ такого нелѣпаго положенія слѣдуетъ указать на положеніе Малюты (и хора) во второй картинѣ третьяго дѣйствія съ самаго момента его появленія и до тѣхъ поръ, пока, наконецъ, ему разрѣшается заговорить. Большой нелѣпости трудно себѣ представить! Вчужѣ больно дѣлается за артиста, вынужденнаго молча, до безконечности, стоять на авансценѣ и совершенно не знающаго, что съ собою дѣлать: продолжать ли стоять, какъ пень, безучастно ко всему происходящему или превратиться въ баяннаго артиста, прибѣгающаго лишь къ помощи мимическихъ движеній.

Однако Римскому-Корсакову показалось мало всѣхъ этихъ „концертныхъ номеровъ“: и вотъ, уже послѣ того, какъ была написана и издана опера, послѣ того, какъ она была поставлена на сценѣ, онъ присочиняетъ

еще одинъ номеръ—вставную арію Лыкова въ первой картинѣ третьяго дѣйствія ¹⁾. Арія эта опять-таки большихъ размѣровъ.

Дѣйствіе происходитъ въ горницѣ дома Собакина. По первоначальной редакціи, со сцены изъ дѣйствующихъ лицъ уходитъ во внутренніе покои Домна Ивановича Сабурова, со словами: „пойти пугнуть мнѣ дѣвокъ: заболтались“; вслѣдъ за нею туда же уходитъ и самъ Собакинъ; „Пойду и я, велею кой-что повынуть“. Остаются на сценѣ лишь Лыковъ и Грязной, между которыми происходитъ разговоръ.

Сцена эта была въ первоначальной редакціи крайне интересна; одно изъ лучшихъ мѣстъ во всей партитурѣ. Пользуясь уходомъ Сабуровой и Собакина, Грязной снѣшигъ всыпать, незамѣтно для Лыкова, въ чарку невѣсты полученный отъ Бомелія порошокъ, которымъ онъ думаетъ приворожить къ себѣ Марю.

Сцена эта, какъ я сказалъ, производитъ жуткое неотразимое впечатлѣніе; музыка зловѣще иллюстрируетъ текстъ. И вотъ понадобилось какъ разъ передъ этимъ мѣстомъ вставить совершенно бездѣльную по музыкѣ, ненужную по тексту, длинную арію Лыкова.

Впечатлѣніе отъ сцены ослаблено, а несчастному Грязному остается на выборъ: либо удалиться, пока Лыковъ даетъ концертъ, либо разыгрывать на сценѣ роль слушателя.

У Римскаго-Корсакова такъ и помѣчено: „Грязной въ задумчивости садится къ столу“. Но артистъ, исполнявшій на сей разъ партію Грязного, предпочелъ лучше удалиться, чѣмъ безучастно сидѣть и ждать, пока не кончитъ распѣвать Лыковъ, и вернуться на сцену лишь ко второй половинѣ его аріи. И, несмотря на то, ему долго еще пришлось въ нелѣпой позѣ стоять и ждать окончанія „номера“.

Суммируя все сказанное, мнѣ кажется, что „Царскую невѣсту“ Римскаго-Корсакова, какъ оперу, слѣдуетъ неизбѣжно отнести къ наиболѣе слабымъ его произведеніямъ. Попытка реставраціи устарѣвшихъ оперныхъ приемовъ осталась покушеніемъ съ негодными средствами. „Нельзя вливать молодое вино въ старые мѣхи“.

Что касается самой музыки „Царской невѣсты“, то такую нельзя назвать, за немногими исключеніями, новымъ словомъ, сказаннымъ композиторомъ. Ужъ очень много здѣсь перепѣвовъ, того, что Римскимъ Корсаковымъ давно было сказано. Зачастую слышатся здѣсь отзвуки и

¹⁾ Если не ошибаюсь, арія эта была тогда спеціально написана для Секарь-Рожанскаго, исполнявшаго при первой постановкѣ оперы партію Лыкова.

„Псковитянки“, и „Снѣгурочки“, и „Садко“, и другихъ его, болѣе раннихъ произведеній.

Было бы несправедливо, однако, не отмѣтить цѣлаго ряда глубоко художественныхъ по силѣ музыкально-драматическаго изображенія мѣстъ. Къ таковымъ слѣдуетъ, безспорно, отнести всю заключительную сцену перваго дѣйствія, съ того момента, когда слышенъ ударъ колокола къ заутренѣ и Грязной, собираясь уходить, надѣваетъ рясу и тафью. Во второмъ дѣйствіи—моментъ появленія Іоанна Грознаго на конѣ съ другимъ всадникомъ, приближеннымъ опричникомъ. Царь, пораженный красотой Марѣы, останавливаетъ коня и молча вперяетъ въ нее свой пронизательный взглядъ. Здѣсь удивительно удачно примененъ композиторомъ лейтмотивъ Іоанна Грознаго изъ „Псковитянки“. Сцены Любаши съ Бомеліемъ написаны сильно и ярко очерчиваютъ типы дѣйствующихъ лицъ и ихъ переживанія и замыслы.

Въ первой картинѣ третьяго дѣйствія изумительна по силѣ выразительности сцена всыпанія порошка Григоріемъ Грязнымъ въ чарку невѣсты Лыкова,—Марѣы (объ этой сценѣ было уже сказано выше).

Жуткое впечатлѣніе производитъ вся заключительная сцена этой картины, когда входитъ Малюта съ боярами и объявляетъ Собакину царское слово. Здѣсь вновь появляется лейтмотивъ Грознаго изъ „Псковитянки“. Во второй картинѣ третьяго дѣйствія хороша сцена сознанія Гр. Грязного, что онъ напрасно оклеветалъ Лыкова, и слѣдующая затѣмъ сцена и арія Марѣы.

Изъ отдѣльныхъ законченныхъ номеровъ къ лучшимъ слѣдуетъ безспорно отнести: пѣсню Любаши, написанную въ эолійскомъ ладѣ, въ первомъ дѣйствіи; квартетъ Марѣы, Дуляши, Лыкова и Собакина во второмъ дѣйствіи; секстетъ съ хоромъ въ первой картинѣ третьяго дѣйствія, и, наконецъ, арію Марѣы въ послѣдней картинѣ¹⁾. Невозможно обойти молчаніемъ удивительно художественную имитацию народныхъ пѣсень въ оперѣ. По признанію Римскаго-Корсакова, въ „Царской Невѣстѣ“ онъ лишь однажды воспользовался подлинной народной темой—„Слава“,

¹⁾ Небезъинтересно, между прочимъ, привести выдержку изъ „Лѣтописи Музыкальной Жизни“ Римскаго-Корсакова, какъ онъ самъ оцѣниваетъ свои произведенія: „Сочиненіе ансамблей—квартета II дѣйствія и секстета III-го—вызывало во мнѣ особый интересъ новыхъ для меня приемовъ и я полагаю, что, по пѣвучести и изяществу самостоятельнаго голосоведенія, со временъ Глинки, подобныхъ оперныхъ ансамблей еще не было“! (Изд. второе, 1910 г., стр. 304).

Оркестровая партія въ „Царской Невѣстѣ“, нѣрѣдко, теряетъ свою самостоятельность и низводится на степень простого аккомпанимента поющимъ артистамъ, что, конечно, является неизбежнымъ результатомъ обильнаго введенія въ оперу голосовыхъ ансамблей.

Изумительна инструментовка оперы; но въ этой области Римскій-Корсаковъ соперниковъ не имѣетъ, и по отношенію къ его инструментовкѣ никогда не было и не будетъ двухъ мѣръ.

Переходя къ постановкѣ „Царской Невѣсты“ въ оперѣ С. И. Зимина. Принимая во вниманіе наличность тѣхъ средствъ, которыми располагаетъ частная опера, по сравненію съ казенными сценами, надо признать постановку „Царской Невѣсты“ очень удачною.

Вѣрно задуманы и хорошо выполнены декорации всѣхъ дѣйствій, особенно же—последняго: „проходная палата въ царскомъ теремѣ“. Нельзя не привѣтствовать сокращенія размѣровъ сцены до minimum'a тамъ, гдѣ это, дѣйствительно, требуется во имя достиженія наибольшаго реализма въ постановкѣ (горница въ домѣ Собакина). Очень хорошее впечатлѣніе производитъ также декорация втораго дѣйствія—улица въ Александровской слободѣ.

Удачно примѣнены всюду свѣтовые эффекты.

Что касается постановки массовыхъ сценъ, то и здѣсь наблюдается стремленіе, по возможности, вдохнуть въ массы настоящую жизнь, въ противоположность нашему казенному оперному театру. Конечно, принимая во вниманіе старомодный стиль оперы „Царской Невѣсты“, немногаго можно достигнуть въ этомъ направленіи; но и то, что сдѣлано, свидѣтельствуетъ о наличности режиссерскаго таланта и любовнаго отношенія къ дѣлу у А. В. Ивановскаго. Все же нельзя не указать на нѣкоторые промахи, которыхъ можно было бы въ дальнѣйшихъ избѣжать. Такъ, во второмъ дѣйствіи, положительно „вампукое“ впечатлѣніе производитъ появленіе опричниковъ, выходящихъ на авансцену, исполняющихъ свой номеръ и затѣмъ уже уходящихъ, причемъ весь народъ прячется за кулисы.

Не лучше ли было бы, если бы часть народа все же оставалась на сценѣ, а опричники медленно (такъ, чтобы усилъ пройтъ свой хоръ) проходили въ глубинѣ сцены по направленію къ дому кн. Гвоздева-Ростовскаго. Не бѣда, если бы имъ пришлось закончить хоръ и за сценою; тѣмъ болѣе сильное получалось бы впечатлѣніе. Такъ оно и у Римскаго-Корсакова предусмотрено: „Въ глубинѣ сцены, направляясь къ дому кн. Гвоздева-Ростовскаго, показываются опричники. Толпа стихаетъ, многіе снимаютъ шапки и кланяются“. То же замѣчаніе относится и къ заключительному

хору опричниковъ въ этомъ же дѣйстви. И этотъ хоръ можно было бы поставить несравненно реальнѣе и сильнѣе. Хоръ начинаетъ пѣть за сценой, и только на 17-мъ тактѣ: „дверь дома кн. Гвоздева-Ростовскаго распахивается настезь; на крыльцѣ появляется пьяная ватага опричниковъ. Изъ-за угла выбѣгаютъ слуги съ фонарями; подводятъ коней“.

Далѣе, почему Юанна Грознаго сопровождаютъ два всадника, притомъ одѣтыхъ такъ, что никакъ ихъ нельзя признать за знатныхъ приближенныхъ къ Государю опричниковъ? Вѣдь у Римскаго-Корсакова ясно сказано: „Показываются два знатныхъ вершника. Выразительный обликъ перваго изъ нихъ, закутаннаго въ богатый охабень, даетъ узнать въ немъ Юанна Васильевича Грознаго; второй вершникъ, съ метлою и собачьей головою у сѣдла, — одинъ изъ приближенныхъ къ царю опричниковъ“.

Да и самъ Грозный мало похожъ на Грознаго, такъ что слушатель, незнакомый съ текстомъ оперы, никогда не догадается, съ кѣмъ онъ въ данномъ случаѣ имѣетъ дѣло, а между тѣмъ появленіе Грознаго, хотя и молчаливое, играетъ огромную роль во всемъ дальнѣйшемъ развитіи драмы.

Оживить хоровую массу въ послѣднемъ дѣйстви, обреченную на совершенно ненужное стояніе въ теченіе безконечно долгаго времени, нѣтъ, конечно, никакой возможности; и въ этомъ вина не режиссера, а всецѣло автора оперы, заставляющаго паходиться на сценѣ цѣлый рядъ совершенно ненужныхъ ему элементовъ.

Очень хорошо поставлена пляска въ первомъ дѣйстви: просто, естественно, задушевно, безъ малѣйшаго спецефически-балетнаго запаха. Постановка эта обнаруживаетъ тонкое художественное чутье у того, кто ею завѣдывалъ.

Изъ отдѣльныхъ исполнителей слѣдуетъ указать, прежде всего, на В. В. Осипова, въ бенефисъ котораго состоялось первое представленіе оперы. Онъ даетъ прекрасный, глубоко прочувствованный образъ Василія Степановича Собакина, новгородскаго купца. Здѣсь сливается все: и благородный голосъ артиста, и фразировка, и согрѣтая искреннимъ чувствомъ, простая, незамысловатая игра. Хороши В. Н. Петрова-Званцева въ партіи Любаши и В. В. Люде въ партіи Марѣы, особенно въ послѣдней картинѣ третьяго дѣйстви. Но все же невольно приходятъ на память первыя исполнительницы этихъ ролей: г-жа Ростовцева и, особенно, г-жа Забѣлла, которая, вообще какъ бы созданная для оперъ Римскаго-Корсакова, давала въ „Царской Невѣстѣ“ неизгладимый изъ памяти образъ Марѣы. Недурень В. Р. Пикокъ въ роли Елисея Бомелія, царскаго лѣкаря. Безцвѣтенъ П. А. Скуба—бояринъ Иванъ Сергѣевичъ Лыковъ, хотя роль эта сама по

себѣ настолько конфетная, что немного изъ нея можно было бы сдѣлать большаго. Совсѣмъ невѣрный образъ опричника Григорія Грязного даетъ М. В. Бочаровъ. Грязной—человѣкъ съ злой волей и сильнымъ характеромъ, человѣкъ, въ которомъ чувство самца играетъ огромную роль и руководить многими его поступками, но въ которомъ, гдѣ-то тамъ въ тайникахъ его духовнаго существа, теплится лучшее чувство человѣческаго благородства; только чувство это, въ силу окружающихъ Грязного виѣшнихъ обстоятельствъ, затоптано, придушено, спитъ тяжелымъ сномъ, пока, наконецъ, великое зло, роковою ошибкою причиненное имъ дѣвушкѣ, къ которой весь онъ охваченъ безумной страстью, не заставляетъ проснуться въ немъ этому лучшему человѣческому чувству. Фигура—сильная, психологически глубоко-интересная. И у Римскаго-Корсакова Грязной очерченъ ярко, смѣло, глубоко-драматично. Что же далъ намъ г-нъ Бочаровъ? Все, что угодно, только не Грязного; какого-то простачка, добраго малаго, безвольнаго, совершенно неспособнаго къ проявленію ни злой воли, ни бурной, кипучей страсти, а, слѣдовательно, и неспособнаго затѣмъ къ душевному перевороту, къ духовному просвѣтленію. Передъ вами былъ не Григорій Грязной, а какое-то сплошное недоразумѣніе, сотканное изъ дѣлага ряда внутреннихъ противорѣчій. Н. В. Гусева (Домна Ивановна Сабурова, купеческая жена) ужъ очень переигрывала, впадая временами въ шаржъ (въ сценѣ первой картины третьяго дѣйствія), когда она приходитъ къ Собакину и начинаетъ рассказъ о царскихъ смотринахъ. Очень плохо М. И. Шувановъ въ роли Григорія Малюты-Скуратова. Вѣдь типъ Малюты настолько разработанъ и изслѣдованъ, что можно было бы, кажется, при желаніи, поработать надъ этой фигурой и дать настоящаго Малюту, а не ограничиваться лишь неумѣстнымъ, а потому и совершенно неудачнымъ, подражаніемъ шаляпинскимъ жестамъ. Хорошо, и въ достаточной степени увѣренно звучалъ оркестръ подъ управленіемъ И. О. Палицына, хотя все же временами чувствовалась какъ бы нѣкоторая вялость, сонливость.

II.

АЛЕКСАНДРЪ СЕРГЪЕВИЧЪ ДАРГОМЫЖСКІЙ.

(Къ столѣтію со дня рожденія).

2 февраля 1913 года исполнилось 100 лѣтъ со дня рожденія одного изъ замѣчательныхъ русскихъ композиторовъ Александра Сергѣевича Даргомыжскаго, оказавшаго огромное вліяніе на дальнѣйшее направленіе и развитіе русскаго музыкальнаго творчества.

А. С. Даргомыжскій родился 2 февраля 1813 года въ Тульской губерніи въ дворянской семьѣ. 4-хъ лѣтнимъ мальчикомъ онъ былъ перевезенъ въ Петербургъ, гдѣ получилъ по тогдашнимъ дворянскимъ понятіямъ хорошее воспитаніе. Когда ему исполнилось 6 лѣтъ, его стали учить на ф.-п., а съ 9-ти лѣтъ—на скрипкѣ. Любовь къ музыкѣ въ семьѣ Даргомыжскаго содѣйствовала развитію музыкальныхъ способностей мальчика. Еще въ дѣтствѣ Даргомыжскій производилъ попытки музыкальныхъ сочиненій такъ, напримѣръ, 11 лѣтъ онъ уже сочинилъ кадрили. Въ 20 лѣтнемъ возрастѣ онъ сталъ довольно извѣстенъ въ Петербургѣ, какъ композиторъ романсовъ, піанистъ и квартетистъ. Къ концу 30-хъ годовъ относится его знакомство съ М. И. Глинкой, оказавшее на Даргомыжскаго большое вліяніе въ смыслѣ дальнѣйшаго направленія его музыкально-композиторской дѣятельности. Всѣ свѣдѣнія по теоріи музыки были почерпнуты Даргомыжскимъ изъ тетрадей, составленныхъ для Глинки его учителемъ—Дэномъ.

Съ юныхъ лѣтъ Даргомыжскаго влекло къ сочиненію оперъ. Первой попыткой его въ этомъ направленіи, не доведенной до конца, является опера „Луcreція Борджіа“. Слѣдующая опера „Эсмeральда“, написанная на сюжетъ и либретто В. Гюго, была закончена въ 1839 году и лишь въ 1847 году была поставлена на сценѣ Императорскихъ театровъ сначала въ Москвѣ, а черезъ нѣсколько лѣтъ въ Петербургѣ со среднимъ успѣхомъ. Слѣдующимъ крупнымъ произведеніемъ Даргомыжскаго явилось „Торжество Вакха“, написанное на текстъ Пушкина въ формѣ кантаты, но затѣмъ (въ 1848 году) передѣланное въ оперу-балетъ.

Конечно, дирекція Императорскихъ театровъ отказала Даргомыжскому въ постановкѣ его „Торжества Вакха“, и опера эта увидала свѣтъ рампы лишь черезъ 20 лѣтъ послѣ того, какъ она была написана, и то лишь для

того, чтобы послѣ 2—3 представленій быть изъятой изъ опернаго репертуара.

Въ самомъ дѣлѣ, что удивительнаго въ томъ, что Даргомыжскій не находилъ доступа на казенную сцену. Вѣдь если и теперь русскимъ композиторамъ (особенно молодымъ) приходится чуть ли не штурмомъ брать казенныя оперныя сцены, чтобы завоевать ихъ для постановокъ своихъ оперныхъ произведеній, то въ тѣ бывшя времена такая мысль могла показаться прямо — таки еретической. Вспомнимъ хотя бы безпримѣрный фактъ отказа Императорскаго Мариинскаго театра такому композитору, какъ Римскій-Корсаковъ, въ принятіи его „Садко“ на сцену.

Даргомыжскій, упавшій духомъ подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ неудачъ, обратился къ сочиненію различнаго рода небольшихъ музыкальныхъ произведеній, главнымъ образомъ, романсовъ. Въ этой области онъ приобрѣлъ тогда огромную извѣстность и популярность.

Къ 1844 году относится его первое путешествіе за-границу, когда онъ познакомился съ Мейерберомъ, Галеви и Оберомъ, а къ 1864—65—второе путешествіе (въ Лейпцигъ, Брюссель и Парижъ).

Недоброжелательнымъ къ его операмъ отношеніемъ какъ, главнымъ образомъ, дирекціи Императорскихъ театровъ, такъ, отчасти, и публики, объясняется то обстоятельство, что начатая имъ еще въ 1843 году опера „Русалка“ была на продолжительное время заброшена, и лишь въ 1853 году Даргомыжскій вновь привился за ея продолженіе. Оконченная въ 1855 году „Русалка“ была поставлена впервые на сценѣ Мариинскаго театра въ 1856 году. Постановка эта оказалась крайне небрежной, и опера успѣха не имѣла. При возобновленіи въ 1865 году „Русалка“ вызвала огромный успѣхъ и съ тѣхъ перъ приобрѣла большую популярность на русскихъ оперныхъ сценахъ.

Въ 1867 году состоялось избраніе Даргомыжскаго директоромъ Русскаго Музыкальнаго Общества.

Къ первой половинѣ 60-хъ годовъ относится и сближеніе Даргомыжскаго съ „новой русской школой“, во главѣ которой стоялъ Балакиревъ.

Подъ вліяніемъ Вагнеровскихъ принциповъ реформы оперы, о чемъ въ 60 годахъ прошлаго столѣтія такъ много говорилось въ русской печати, Даргомыжскій приступилъ къ созданію послѣдняго своего произведенія — „Каменнаго Гостя“ на неизмѣнный текстъ Пушкина. Работа эта была почти уже доведена до конца, (оставалось лишь дописать нѣсколько страницъ и инструментовать оперу), какъ тяжкая болѣзнь свела

Даргомыжскаго въ могилу. Онъ умеръ 5 января 1869 года отъ аневризмы.

По желанію, выраженному Даргомыжскимъ при жизни, неоконченныя страницы „Каменнаго Гостя“ были досочинены Ц. А. Кюи, а вся опера инструментована Римскимъ-Корсаковымъ.

Въ 1872 году „Каменный Гость“ былъ поставленъ въ Мариинскомъ оперномъ театрѣ, но опера успѣха не имѣла. При возобновленіи на той же сценѣ въ 1878 году и постановкѣ въ Московскомъ Большомъ театрѣ въ 1906 году опера эта вновь шла безъ особеннаго успѣха и снята была съ репертуара.

Кромѣ оперъ и около 100 романсовъ для одного голоса Даргомыжскимъ было написано еще около 15 дуэтовъ, 3 тріо, 2 квартета, нѣсколько трехголосныхъ хоровъ „Tarantelle slave“ для ф.-п. въ 4 руки и слѣдующія оркестровыя произведенія: „Малороссійскій казачокъ“, Баба-Яга (иначе: съ Волги пашь Riga) и „Чухонская фантазія“.

Извѣстный русскій музыкальный критикъ Н. Д. Кашкинъ въ своемъ „Очеркѣ Исторіи Русской Музыки“ *) такъ, между прочимъ, характеризуетъ музыкальные идеалы Даргомыжскаго: „Усвоивши себѣ общія художественныя тенденціи, господствовавшія въ русской литературѣ 60 годовъ, Даргомыжскій былъ убѣжденнымъ искателемъ „музыкальной правды“, т.-е. реально-правдиваго выраженія въ музыкѣ избраннаго поэтическаго текста... Изъ Глинки Даргомыжскій заимствовалъ стремленіе придавать речитативу мелодическую красоту и значительность, но въ то же время у него речитативъ имѣетъ большую декламационную свободу, при которой текстъ выдвигается болѣе значительно“.

Несомнѣнно, на такое направленіе композиторской дѣятельности Даргомыжскаго большое вліяніе оказало знакомство его съ реформаторскою дѣятельностью Рихарда Вагнера и глубокое сочувствіе этой реформѣ. Но Даргомыжскій, воспринявъ идеи Вагнера, не сталъ слѣпо проводить ихъ въ жизнь, а пошелъ самостоятельнымъ, самобытнымъ путемъ.

Въ то время какъ Вагнеръ, при созданіи своихъ музыкальныхъ драмъ, полагалъ центръ тяжести въ оркестръ, Даргомыжскій значительно болѣе вниманія удѣлялъ вокальнымъ партіямъ, стремясь къ тому, „чтобы звукъ прямо выражалъ слово“.

*) Изд. П. Юргенсона, 1908 года, стр. 103.

Въ созданіи, такъ называемаго, мелодическаго речитатива, сущность котораго заключается въ стремленіи возможно точнѣ имитировать интонацію рѣчи, сохраняя въ то же время его мелодическую красоту и значительность, въ созданіи этого речитатива лежитъ огромная, неизмѣримая заслуга Даргомыжскаго. И въ этомъ отношеніи „Каменный Гость“ оказалъ сильное и благотворное вліяніе на дальнѣйшее развитіе стиля русскаго опернаго творчества.

Особенно сильно сказалось это вліяніе на „Моцартъ и Сальери“ Римскаго-Корсакова (кстати посвященномъ памяти Даргомыжскаго), а также отразилось и на творествѣ Мусоргскаго.

Стремленіе къ сліянію слова и звука уже замѣтно до нѣкоторой степени въ „Русалкѣ“; въ „Каменномъ же Гостѣ“ Даргомыжскій проводитъ эту идею съ неуклонной, желѣзной послѣдовательностью, сознательно отказываясь отъ всякихъ „арій“ и другихъ закругленныхъ оперныхъ номеровъ, отъ всѣхъ бессмысленныхъ оперныхъ условностей стараго итальянскаго пошиба и стремясь всюду лишь къ воплощенію музыкально-драматической правды. Въ этомъ отношеніи онъ очень близко подходитъ къ Вагнеру; бережно обращается съ поэтическимъ текстомъ, не позволяя себѣ не только повторенія отдѣльныхъ фразъ или словъ, но и замѣны однихъ словъ другими; отказывается отъ ансамблей; пишетъ „Каменнаго Гостя“ сплошь въ речитативномъ стилѣ. Правда, въ „Каменномъ Гостѣ“ имѣются двѣ пѣсни Лауры, но эти пѣсни, какъ таковыя, нисколько не нарушаютъ проведенія общей основной идеи Даргомыжскаго.

Близко подходя въ этомъ отношеніи къ Вагнеру, Даргомыжскій придавалъ, какъ уже сказано, болѣе значенія голосовымъ партіямъ, а не оркестру. Здѣсь-то онъ, разойдясь съ Вагнеромъ, и пошелъ своимъ путемъ. Оркестру Даргомыжскій отводитъ какъ-бы вспомогательную роль, служащую для усиленія той музыкально-драматической правды, о достиженіи которой онъ такъ глубоко заботился въ голосовыхъ партіяхъ оперы. Вслѣдствіе этого, онъ вполне логично не прибѣгаетъ къ системѣ лейтмотивовъ, которые такъ необходимы были Вагнеру при доминирующемъ, въ его музыкальныхъ драмахъ, положеніи оркестра.

Тѣхъ же принциповъ Даргомыжскій придерживается и въ своихъ романахъ болѣе поздняго періода, стремясь постоянно сохранять текстъ въ въ его неприкосновенности и достигать полнаго сліянія слова и звука.

Вотъ какъ характеризуетъ Ц. А. Кюи романы Даргомыжскаго: „Даргомыжскій относился къ тексту съ большею любовью, съ большимъ уваженіемъ, чѣмъ Глинка. Это сказывается и въ болѣе строгомъ выборѣ

текстовъ,..... и въ отсутствіи подгонки словъ подь музыку,..... и въ декламациі болѣе гибкой и тонкой; а главное въ болѣшемъ соответствіи формы стихотворенія съ музыкальной формой романса“. „Но гдѣ талантъ Даргомыжскаго проявился въ полномъ блескѣ, такъ это въ гибкости и вдохновеніи короткихъ мелодическихъ фразъ, въ ихъ тѣсной связи съ текстами, въ ихъ правдѣ, выразительности, силѣ чувства“. „Романсы Даргомыжскаго лучше романсовъ Глинки... Чѣмъ же это объяснить? Единственно талантливымъ, умѣлымъ обращеніемъ со словомъ, той мощной помощью, которую слово оказываетъ вокальной музыкѣ, той выдающейся, равноправной ролью, которую слово въ ней играетъ“.

Ю. Д. Энгель, проводя параллель между творчествомъ Вагнера и творчествомъ Даргомыжскаго („Каменный Гость“), въ своей статьѣ „Даргомыжскій и Вагнеръ“*), приходитъ къ слѣдующему прекрасному и глубоко-правдивому выводу: „Сами по себѣ, каждая въ своей области, музыкальныя драмы Вагнера и Даргомыжскаго остаются, конечно, образцовыми, идеальными, знаменующими эпоху въ эволюціи оперы. Нужды нѣтъ, что Вагнера знаетъ весь міръ, а „Каменнаго Гостя“ и въ Россіи плохо знаютъ“. Рѣчь вѣдь идетъ прежде всего о новой схемѣ музыкальной драмы, а не о томъ реальномъ звуковомъ содержаніи, которымъ эта схема заполнилась у обоихъ композиторовъ и которое у Вагнера конечно глубже, ярче, прекраснѣе“.

И съ этой точки зрѣнія Даргомыжскій безусловно можетъ быть поставленъ рядомъ съ великимъ опернымъ реформаторомъ XIX вѣка Вагнеромъ, а его „Каменный Гость“ долженъ быть признанъ одной изъ замѣчательнѣйшихъ оперъ, которая все еще ждетъ достойнаго художественнаго исполненія, чтобы раскрыться во всей своей силѣ и красотѣ“.

И какимъ диссонансомъ, послѣ того, звучитъ то презрительно-нисходительное отношеніе Н. Д. Кашкина въ его вышеназванномъ „Очеркѣ“ къ недостатку у Даргомыжскаго композиторской техники и теоретическихъ познаній,—отношеніе, обнаруживающееся въ слѣдующей фразѣ историка: „Техника композиціи была у него также несравненно слабѣе, ибо онъ принципиально не придавалъ этому предмету особеннаго значенія; очень мало знанія и умѣнія выказалъ онъ и въ инструментовкѣ. Даргомыжскій вообще занимаетъ середину между диллетантомъ и композиторомъ, вполне владѣющимъ своимъ дѣломъ“.

*) „Русскія Вѣдомости, 2 февраля, 1913 г.

Неужели же тотъ болѣе художникъ, кто получилъ званіе „свободнаго художника“, кто набилъ себѣ руку во всевозможныхъ вертикальныхъ и горизонтальныхъ контрапунктахъ, постигъ тайны „табулатуръ“ и, получивъ штемпель композитора, пишетъ музыку, не задаваясь никакими иными идеями, кромѣ своего собственнаго самоуслажденія,—или быть можетъ тотъ, кто въ мятежныхъ поискахъ правды вѣчной, согрѣтый творческимъ огнемъ, неустанно стремится къ изысканію путей, ведущихъ къ этой правдѣ!

Евгеній Гунсть.

ЖИЗНЬ АКТЕРА.

(Памяти В. В. Самойлова).

Что может быть интереснѣе жизни актера со всѣми его бурными тревожными переживаніями, радостями, страхами, наслажденіями, успѣхами и неудачами, стремленіями и достиженіями? Невольно самъ волнуешься, то ликуя, то страдая, при разсказѣ о тѣхъ или иныхъ событіяхъ и эпизодахъ изъ жизни артистовъ.

Вотъ вамъ, послушайте, напр., про первое артистическое волненіе недавняго кадета, поющаго арію передъ страшнымъ судіей—передъ самимъ Михаиломъ Семеновичемъ Щепкинымъ, отъ одного слова котораго зависитъ рѣшеніе: быть юношѣ на сценѣ или нѣтъ.

Отецъ молодого человѣка Василій Васильевичъ Самойловъ былъ самъ артистомъ, служилъ въ Большомъ театрѣ и славился своимъ прекраснымъ голосомъ. Ему такъ хотѣлось, чтобы и сынъ унаслѣдовалъ его талантъ и пріобрѣлъ бы, а можетъ, и превзошелъ бы его славу. И онъ проситъ:—Михаилъ Семеновичъ, послушайте, выйдетъ ли изъ него прокъ.

Развѣ можно передать словами всю бурю чувствъ, испытанныхъ вчерашнимъ кадетомъ передъ геніальнымъ экспертомъ?

Юноша не слышалъ себя не зналъ, такъ или не такъ спѣлъ свою арію, онъ только послѣ пѣнія, когда ужъ „отошелъ“, очнулся отъ волшебнаго оцѣпенѣнія, сталъ сознавать, что дѣлается кругомъ него, сталъ видѣть, чувствовать. Смотритъ на отца,—видитъ словно какъ будто довольное его лицо; съ бьющимся сердцемъ взглянетъ на знаменитаго гостя,—видитъ, къ радости своей, слезы у старца на глазахъ.

И тутъ же—первое предостереженіе, охлажденіе загорѣвшагося было чувства довольства собой:

— Пожалуйста, не торопись увлекаться первымъ своимъ успѣхомъ,— снѣшить спустить сына съ облаковъ на землю строгій, выдавшій всякіе виды, отецъ: Михаилъ Семеновичъ слишкомъ снисходителенъ...

Ну, слава Богу, первое испытаніе сошло благополучно. Но развѣ тѣмъ кончились тревоги и муки пыллаго искателя новаго поприща жизни? О, нѣтъ! Онѣ только, только еще начались. Предстоялъ еще дѣлный рядъ новыхъ „ходженій по мукамъ“.

И—прежде всего—дебютъ!..

Отецъ разумно и спокойно относился къ подготовительной работѣ сына. Не мѣшался въ его дѣло, предоставляя ему полную свободу толкованія и выбора творческихъ пріемовъ. Онъ зналъ по собственному своему опыту, „часто даваемые совѣты не прививаются и не усваиваются, но въ то же время и по этой самой причинѣ своя манера выражаться исчезаетъ, утрачивается, и бываетъ такъ, что актеръ на сценѣ все время остается въ замѣшательствѣ, припоминая, чему его учили и не забылъ ли онъ чего“.

Святая, знаменательныя слова, поучительныя особенно для нашего времени—времени увлеченія идеей режиссерскаго диктаторства! Эти слова мы читаемъ въ „воспоминаніяхъ“ самого Василя Васильевича Самойлова.

Насталъ день дебюта,—3-е октября 1834 года.

У него голова, по его словамъ, закружилась отъ множества мыслей, одна другой грознѣе, одна другой неутѣшительнѣе,—и все это вихремъ закрутилось въ мозгу его.

Тутъ все есть: и страхъ за плачевный результатъ, скандалъ, конфузъ, неувѣренность въ себѣ, и просто какой-то ложный, почти дѣтскій стыдъ показаться смѣшнымъ въ глазахъ товарищей и знакомыхъ, которые собрались, какъ нарочно въ огромномъ количествѣ и раскаяніе: ахъ, зачѣмъ я только впутался въ такую рискованную, неприятную исторію и робость и растерянность.

Не помня себя, онъ бросился къ отцу, который уже успѣлъ загримироваться и надѣть костюмъ, и объявляетъ рѣшительно:

— Не могу, не буду играть, не пойду, ни за что не выйду на сцену!..

Испугался отецъ. Урезониваетъ, какъ только можетъ. А между тѣмъ увертюра уже сыграна. Поднялся занавѣсъ. Должна начаться опера Мегюля „Иосифъ Прекрасный“. Иосифъ—Самойловъ—сынъ. Отецъ долженъ былъ исполнять роль Симеона.

Первый выходъ принадлежалъ дебютанту. Отецъ видитъ, не время теперь разговаривать, надо рѣшится пойти на удачу, рискнуть на отчаянный, крайній шагъ: схватилъ сына за руку и насильно энергичнымъ жестомъ вытолкнулъ его на сцену.

Какъ молнія, разомъ ослѣпило юношу свѣтъ рампы, огни,—множество огней!.. Онъ ошеломленъ. А тайный голосъ звучитъ въ его сознаніи:

Жребій брошенъ! Возврата нѣтъ!

Оркестръ подалъ ему аккордъ. „Почти ничего не видя предъ собою, скрѣпя сердце, съ какой-то отчаянной смѣлостью я началъ пѣть. Не смѣлъ ни на кого въ залъ, боясь встрѣтиться съ знакомымъ взоромъ“...

Къ концу аріи появляется у него самообладаніе, смѣлость, дерзновенность Богомъ избраннаго, истиннаго художника, онъ вошелъ въ роль!..

Слава Богу, конецъ всѣмъ томленіямъ!.. Но нѣтъ, не спѣшите торжествовать только что одержанную побѣду; прочна ли она? Не возникнули бы новыя и непредвидѣнныя преграды къ успѣху, къ спокойствію, къ самообладанію?..

Артистъ забылся, отдался всѣмъ чарамъ вдохновенія, но только, увы!—до тѣхъ поръ, пока былъ онъ одинъ. И онъ ужъ успѣлъ убѣдить себя, чувствовать:

— Да, я—Иосифъ!.. Настоящій Иосифъ!.. И не расхаживаю я по театральнымъ подмосткамъ, а попираю ногами на самомъ дѣлѣ и подлинную землю египетскую. И окруженъ я роскошными растеніями, дивными дивами царственно-щедрой природы, а не намалеванными кулисами, такъ сказать „исполняющими обязанность“ деревьевъ.

Фантазія заработала. Иллюзія—въ полномъ цвѣту. И Художникъ видитъ себя не пѣвцомъ, а неподдѣльнымъ, заправскимъ сподвижникомъ фараона египетскаго.

Но тутъ входитъ другой актеръ Ефремовъ—и всѣ чары волшебствъ исчезли. До иллюзій ли тутъ, когда все, каждый шагъ этого живого воплощенія бездарности и рутинны и жалокъ, и противенъ, и смѣшонъ. Сразу при такомъ партнерѣ, увидѣлъ себя Самойловъ совсѣмъ, совсѣмъ не Иосифомъ, а тѣмъ паче—не Прекраснымъ. И Ефремовъ—далеко не приверженецъ Иосифа. А просто оба они потѣшаютъ почтеннѣйшую публику, точно два шута гороховыхъ.

Забилось вновь сердце юнаго дебютанта. Съ новой силой вернулась къ нему робость. Затрясся онъ всѣмъ тѣломъ—да такъ затрясся, что ходенемъ заходили на немъ всѣ блески роскошнаго его одѣянія, выдавая тѣмъ самымъ его страхъ и смущеніе.

Весь первый и слѣдующій за нимъ речитативъ пропѣлъ онъ на полтона выше, чѣмъ слѣдовало.

Кончилось дѣло, впрочемъ, благополучно. Даже болѣе, чѣмъ благополучно: дебютъ былъ признанъ очень удачнымъ. Очень удачно сошелъ и второй дебютъ. Но волненія и тревоги испытанныя юнымъ артистомъ не могли ему даромъ пройти: онъ сильно захворалъ. Онъ слегъ. И слегъ на долгое время.

Третья его мученская мука — хожденіе по сценѣ и выступленіе въ оперѣ состоялась въ бенефисъ отца. Шла „Сандрильона“, его партія—Рамиръ.

Наградой за всѣ эти страданія — зачисленіе въ оперную труппу. Двѣ съ половиной тысячи рублей жалованья ассигнаціями.

Приняли-то хорошо, но держали болѣе, чѣмъ сурово:

— Не дай Богъ никому такой цѣной покупать себѣ славу и благосостояніе!—восклидалъ онъ впоследствии, когда съ ужасомъ вспоминалъ о всѣхъ непрерывныхъ злключеніяхъ своей артистической карьеры.

Не хотѣли давать ему хода. Съ перваго же дня — неприязненное къ нему отношеніе. Ходъ давался только тѣмъ счастливымъ избранныкамъ, кто учился въ казенномъ разсадникѣ всяческихъ дутыхъ и истинныхъ,—а больше впрочемъ, дутыхъ дарованій,—въ театральномъ училищѣ. Тѣмъ—покровительство, благоволеніе, а чужакамъ—палки въ колеса. Словно приказъ по всей линіи пронесся:

— Не давать этимъ ходу!

И сидитъ несчастный артистъ на роляхъ, мало видныхъ, второстепенныхъ, третьестепенныхъ, не превышающихъ значительностью своей Гильденштерна въ „Гамлетѣ“. Онъ былъ переведенъ въ драматическое отдѣленіе.

Спрашиваетъ:

— Почему не дадите ролей посоотвѣтвеннѣй, поинтереснѣй?

Отвѣтъ.

— Роли, даваемые вамъ, вполне соотвѣтствуютъ вашему дарованію.

Онъ ужъ женился. Ужъ дѣти пошли. Жалованье, — на нынѣшнія деньги, 500 рублей въ годъ — нехватало не только на содержаніе семьи, но и на самое необходимое. Приходилось гнаться за всякими сторонними заработками, промышлять писаньемъ на заказъ картинъ масляными красками и карандашомъ.

— Господи! Да вы хоть испытайте способности мои—дайте попробовать себя, переиграть попеременно всѣ мужскія роли въ драмѣ „Материнское благословеніе“!—молить онъ.

Но его и слышать не хотятъ.

— Ну, оштрафуйте меня на какую угодно сумму, если я хоть въ какой-нибудь роли буду хуже тѣхъ, которые играли се до меня! — вопіялъ онъ.

Такъ онъ теперь вѣрилъ въ себя! Такъ не вѣрили въ него.

Думалъ, мучился, бился и, наконецъ, прибѣгаетъ къ рѣшительной и отчаянной мѣрѣ:

— Какъ я ни бѣденъ, съ большою семьей на плечахъ, а даромъ готовъ служить цѣлый годъ, т.-е. не получать разовыхъ, а довольствоваться однимъ жалованьемъ, только дайте мнѣ въ теченіе сезона хоть двѣ-три хорошія роли.

Согласились! Ура!..

Съ жаромъ берется онъ за частныя занятія, за исполненіе заказовъ, чтобы наверстать ту сумму, отъ которой такъ мужественно, такъ самоотверженно отказался. Дни и ночи безъ отдыха работаетъ.

— Ну, ничего, думаетъ, потерплю, зато радостей, радостей-то сколько впереди: служить дѣйствительно искусству, творчеству, святынь!..

Ждетъ ролей. Ждетъ съ замираніемъ сердца. Шли дни, а ролей ождаемыхъ и обѣщанныхъ нѣтъ. Все постарому: почти выходные.

„Я выбивался изъ силъ, но все еще надѣялся“...

А такъ и кончился сезонъ. Что же это? Обида! Обманъ!..

А администрація отвѣчаетъ:

— Ролей не давали, считая это лишнимъ, а разовыхъ не выдаютъ, потому что онъ самъ же вызвался служить даромъ.

Пропадай всѣ мечты! Все прошло прахомъ! И разоренъ и униженъ. Отчаяніе имъ овладѣло—захворалъ. Жолчь разлилась. Слегъ.

Передумалъ, на одрѣ лежа, всѣ скорби, гнетъ, произволъ,—все переиспытанное, выстраданное.

Сталъ поправляться. Молодой организмъ взялъ свое. Встаетъ онъ съ постели, глянуль на свѣтлый день, отдался радости возвращенія къ жизни, почувствовавъ въ себѣ пробужденіе новыхъ силъ и рѣшилъ не сдаваться, оружія не складывать.

Ждетъ... А чего — самъ не знаетъ: — какого-нибудь счастливаго случая!..

И долго, съ героическимъ терпѣніемъ ждалъ его. Больше десяти лѣтъ!..

Ну, и что жъ? И дождался-таки!..

Назначается бенефисъ режиссера. Человѣка, весьма недоброжелательно

расположеннаго къ Самойлову. Пойдетъ драма „Отставной театральнй музыкантъ и княгиня“. Главная роль музыканта отдана Мартынову. Роль—превосходная.

Ждали возвращенія Мартынова изъ отпуска. Было начало сезона. Отложить бенефисъ режиссера невозможно. Не вернулись изъ отпуска и другіе многіе артисты. Играть музыканта некому. Только Самойлову эга роль по плечу. Авторъ, Ефимовичъ, зналъ это. Самойловъ проситъ администрацію:

— Дайте роль мнѣ!

Безъ результата! И режиссеръ слушать не хочетъ. Онъ—къ автору, и тотъ, въ интересахъ успѣха своей пьесы, считаемъ необходимымъ—настаивать на обязательности передачи роли музыканта Самойлову.

Какова радость страдальца! Прислали ему роль!

Что онъ переживалъ въ день перваго представленія этой пьесы, можно догадываться.

— Кто подарилъ мнѣ этотъ день? — Спрашивалъ онъ себя, и отвѣчалъ: конечно случайность! Одна только слѣпая случайность.

Да, онъ это хорошо понималъ. Понималъ, что всѣ силы свои долженъ собрать, лишь бы воспользоваться умѣль, удачно счастливой случайностью. А иначе—пойди, ищи еще десятокъ лѣтъ подобнаго случая. И вспоминаю впоследствіи.

— Не хочу хвалиться, но, кажется, никогда я еще не игралъ такъ удачно, какъ въ этотъ вечеръ.

И повезло ему въ этотъ вечеръ. Какъ нарочно, на его счастье, прибѣжалъ въ Александрійскій театръ императоръ Николай Павловичъ, въ искренній восторгъ пришелъ отъ игры Самойлова и велѣлъ позвать его, когда выходилъ изъ ложи:

— Спасибо, Самойловъ, сказалъ, и, улыбаясь дружелюбно, добавилъ:— только смотри, ты своею игрою заставилъ плакать меня, а я тебѣ этого даромъ не прошу!

Когда государь возвратился въ ложу, директоръ театровъ, быстро проходя мимо Самойлова, поздравилъ его съ подаркомъ, который былъ назначенъ ему государемъ изъ кабинета.

— Боже! У меня едва хватило силъ перенести мое счастье!—вспоминалъ Самойловъ;—Мнѣ—подарокъ, мнѣ — вознагражденіе, мнѣ — до сихъ поръ загнанному, запертому!

Измѣнились отношенія начальства.

Только благодаря такой случайности, какъ вниманіе Николая Перваго, артистъ, обладавшій геніальнымъ дарованіемъ, занялъ, въ концѣ концовъ, послѣ долгихъ гоненій, подобающее ему высокое мѣсто на сценѣ.

А размѣръ его дарованія былъ, надо замѣтить, исключительной ширины: и оперный пѣвецъ, и водевильный комикъ, и трагикъ, и бытовой актеръ,—и первый любовникъ,—онъ могъ играть, кажется, любую роль. И вездѣ производилъ сильное впечатлѣніе.

Знаменитый Ольриджъ былъ безъ ума отъ его таланта и видѣлъ въ немъ серьезнаго себѣ соперника въ роли Лира. Въ ней Самойловъ оказался, по признанію компетентныхъ театраловъ, побѣдителемъ надъ этимъ мировымъ артистическомъ свѣтиломъ.

Ольриджъ самъ съ благородною искренностью призналъ величіе своего русскаго соперника; на другой же день послѣ представленія трагедіи Шекспира онъ счелъ необходимымъ послать нашему артисту восторженное письмо, въ которомъ онъ сознается, что многія мѣста, которыя для него были темны, Самойловъ своимъ исполненіемъ окончательно и превосходно ему разъяснилъ.

Недаромъ многіе современники—и публика, и артисты,—называли Самойлова:

— Нашъ русскій Гаррикъ!..

Когда въ Петербургѣ играла нѣмецкая труппа, пришлось Самойлову исполнять роль Франца Моора. Объ успѣхѣхъ его можно судить по такому свидѣтельству зрителя—извѣстнаго артиста Свободина. Кончилась первая картина 5-го дѣйствія:

— Театръ дрогнулъ, застоналъ, какъ что-то цѣлое, какъ одинъ человѣкъ, и долго, долго не умолкали восторженные крики и рукоплесканія... Въ ложахъ и партерѣ всѣ стояли... Эго было какое-то неистовство, какой-то хаосъ...

Въ антрактѣ, послѣ этой сцены, приходилъ къ Самойлову въ уборную режиссеръ нѣмецкой труппы Толлертъ и говорилъ ему по-нѣмецки:

— Я не умѣю вамъ выразить своего восторга и удивленія вашей необыкновенной игрѣ въ этой сценѣ. Завтра, въ субботу, мы тоже играемъ „Разбойниковъ“, не приходите смотрѣть насъ, если не хотите, чтобы актеры отказались играть.

В. Ермиловъ.

За рубежомъ.

ФРАНЦІЯ.

Театръ французской комедіи — „Бездѣлушка“; Одеонъ — „L'heure de Tziganes.“ — „Мадамъ де Шатильонъ“; Театръ — Porte-St. Martin. — „Свѣточи“; Театръ-Водевиль — „La prise de Berg-up-Zoem“; Театръ Режанъ — „Открытыми глазами“. „Звонокъ телефона“; Жимназъ — „Историческій замокъ“. „Окольнымъ путемъ“; Театръ-Антуана — „Золотое дѣло“, „Легковѣріе“; Театръ-Ренессансъ — „Мысль Франсуазы“; Театръ-Амбигю — „Душа французьенки“; Театръ-Пале-Рояль — „Предсѣдательница“; Варіэте — „Зеленый плащъ“; Театръ-Атене — „Отшельникъ“; Шателе — „Царь золота.“

Театръ французской комедіи почти единственный въ Парижѣ обладающій постоянной труппой, во всѣхъ остальныхъ дирекціи имѣють обыкновеніе приглашать актеровъ на короткій срокъ, на опредѣленные роли, смотря

по репертуару. Изъ новыхъ постановокъ этого образцоваго французскаго театра, которыхъ вообще немного, слѣдуетъ отмѣтить „Пустячекъ“ комедія П. Эрвие. Красной нитью въ пьесѣ проходитъ мысль, высказанная однимъ изъ дѣйствительныхъ лицъ, что любовь не поддаётся влиянію цивилизаціи — „Пустячекъ“ названіе роскошнаго имѣнія г-жи Орлоніа, куда съѣзжаются друзья ея провести нѣсколько недѣль на лонѣ природы — среди этихъ друзей дружная, любящая чета Раонъ. Первое, что поражаетъ Флорансу Раонъ, это легкій игривый тонъ, которымъ говорятъ здѣсь о священномъ для нея чувства любви. Флорансъ замужемъ двѣнадцать лѣтъ — она любитъ мужа и вѣрится въ него, какъ въ себя... Она вѣрится безсознательно, ей даже въ голову не приходитъ возможность не вѣрится. Не совсѣмъ такъ къ святости брака относится мужъ ея Жильберъ, — который и пріѣхалъ съ женой въ это имѣніе только потому, что здѣсь живетъ самая близкая подруга его жены Мишелина, къ которой его неудержимо тянетъ, и кото-

рая не сдается на его мольбы, только изъ чувства дружбы къ Флорансъ. Но постоянная близость, праздная жизнь, и легкомысленный тонъ, царящій кругомъ, приводитъ къ тому, что между влюбленными происходитъ горячее объясненіе. Долгая страсть, сдерживаемая съ обѣихъ сторонъ, вспыхиваетъ такъ ярко, такъ горячо, что ни Мишелина ни Жильберъ даже не замѣчаютъ присутствія Флорансъ, для которой это громъ среди яснаго неба, крушеніе всей жизни, всѣхъ иллюзій... конецъ всего... Она хочетъ кричать— на нее нападаетъ припадокъ иступленія... но въ эту минуту появляется давно ея любящій Жинкуръ, искренній, загадочный и вѣрный другъ ея мужа... Видя загорѣвшійся въ ея глазахъ огонь какого то безумія, видя ея въ первый разъ не такой высоко-мѣрно-холодной, какъ обыкновенно, Жинкуръ забываетъ и свое благородство, и хорошіе принципы и долгъ дружбы и молить о свиданьи, и Флорансъ назначаетъ ему свиданіе нарочно, въ той же комнатѣ, гдѣ только что Мишелина назначила свиданье ея мужу.

Первые два акта написаны необыкновенно легко и полны самаго блестящаго юмора, на фонѣ котораго особенно ярко вырисовывается драма послѣдняго дѣйствія.

Наступаетъ вечеръ, а за нимъ ночь— въ страшномъ волненіи ждетъ Мишелина Жильбера— вотъ онъ приходитъ радостный, счастливый... объятія... страстный, безсвязныя рѣчи... стукъ въ дверь... входитъ Флорансъ... Поиманные почти на мѣстѣ преступленія стараются придать своему свиданію чисто-дружескій характеръ, но это имъ не удастся... Изъ вызывающихъ рѣчей Флорансъ видно, что она все

знаетъ... и она отомститъ—она отнимаетъ у мужа вѣру въ дружбу, которую онъ цѣнилъ и которой дорожилъ... сейчасъ придетъ Жинкуръ... И Жинкуръ входитъ... Что будетъ дальше? Можетъ быть Флорансъ проститъ измѣну мужа и подруги, можетъ быть Жильберъ примирится съ предательствомъ Жинкура: но ни тотъ ни другой никогда больше не повѣрятъ ни въ любовь, ни въ дружбу...

Въ театрѣ Одеонъ новинки быстро смѣняются одна другою—и ни одна не говоритъ ничего, ни уму, ни сердцу; лучше другихъ изящная, трогательная элегія въ стихахъ *L'heure de Tsiganes*. Тема этой одноактной драмы очень просто—она заключаетъ въ себѣ только воспоминаніе старой любви... Судьба сводитъ людей, которые когда-то были дороги другъ другу—прошло такъ много лѣтъ... „Это было давно“... а теперь уже наступила старость и волосы посѣдѣли...

За нѣсколько дней до этой постановки прошла безъ успѣха „Мадамъ де-Шатиліонъ“ 5 дѣйств. и 6 картинъ П. Вероль—довольно интересная псевдо-историческая драма, неуспѣхъ ея можно приписать только тому, что историческія драмы временно вообще не въ модѣ. Мадаме Шатиліонъ блестящая женщина 17-го вѣка, которая не столько славилась своей красотой, сколько какимъ то особеннымъ обаяніемъ привлекать къ ней всѣ сердца.

Анри Батайль, авторъ „Мамы-птички“, „Обнаженной“ и „Дѣвы неразумныя“ написалъ новую пьесу „Свѣточичи“—которая увидала свѣтъ рампы въ театрѣ *Porte — St. Martin* Герон пьесы пережили тяжелую драму, заставившую ихъ забыть о тѣхъ свѣточахъ, которые блестятъ гдѣ-то тамъ высоко надъ землей и должны свѣ-

тить на пути къ вѣчной правдѣ. Среди ученыхъ есть люди, живущіе далеко отъ людского шума, отдающіе свои силы и умъ на исканіе научныхъ истинъ. Они работаютъ въ своихъ лабораторіяхъ—а плодами ихъ работы будетъ пользоваться весь миръ. Вотъ такой ученый—герой новой пьесы Баталля-Лоренъ Буге, вокругъ котораго работаетъ масса учениковъ и послѣдователей. И учитель и ученики переживаютъ радостное время: найдена бактерія рака—и скоро удастся побѣдить ужасную болѣзнь. Бактерія найдена не самимъ Буге—а имъ совместно съ его ближайшими сотрудниками: женой и его другомъ Блондель. Въ лабораторіи работаетъ молодая дѣвушка Ядвига, въ нее безнадежно влюбленъ Блондель, а она увлечена самимъ—Буге, который, какъ то разъ въ пылу мимолетной животной страсти сошелся съ ней... и забывъ и о ней и объ этомъ эпизодѣ... Влюбленные взгляды молодой дѣвушки внушаютъ окружающимъ подозрѣніе и слухъ объ ихъ отношеніяхъ доходитъ до Марсель, дочери Буге. Марсель, дѣвица современная и рѣшительная, поборница правды и опредѣленныхъ отношеній, рассказываетъ эту шлетню матери, которая требуетъ отъ мужа объясненій. Мужъ утверждаетъ, что все это ложь и клевета... Чтобы прекратить шлетню, м-ме Буге предлагаетъ или удалить Ядвигу изъ института или женить на ней Блондель, который только объ этомъ и мечтаетъ... Лоренъ Буге ставитъ Ядвигѣ ультиматумъ: или согласиться на бракъ, и не вспоминать никогда объ ихъ минутной близости, или покинуть институтъ. Передъ такой дилеммой Ядвига сдастся и соглашается на бракъ съ Блондель, но съ условіемъ не поры-

вать съ Буге. На это Буге не можетъ согласиться, онъ не хочетъ обманывать друга, но Ядвига настаиваетъ и Буге рѣшается сказать Блондель всю правду. Но при видѣ того громаднаго чувства, которое его товарищъ питаетъ къ Ядвигѣ, онъ не рѣшается нанести ему ударъ и на прямой вопросъ друга, правда ли Ядвига его любовница, честно отвѣчаетъ „нѣтъ“, умолчавъ о томъ, что она была ею; при этомъ онъ напоминаетъ Блонделю о томъ романѣ, который Ядвига пережила когда то на родинѣ... Блондель выше этого... Мужчина ревнуетъ къ любовнику, котораго онъ видитъ, но можетъ забыть такого, котораго онъ никогда не зналъ и не узнаетъ, и Блондель плачетъ отъ счастья, получивъ согласіе Ядвиги.

Буге спокоенъ, онъ не чувствуетъ къ Ядвигѣ никакой привязанности, онъ будетъ держать ее всегда на почтительномъ разстояніи, онъ убѣжденъ, что теперь ихъ связываетъ только дружба, но онъ ошибается... Онъ ежедневно встрѣчаетъ Ядвигу, живущую съ мужемъ въ томъ же домѣ, но онъ избѣгаетъ оставаться съ ней наединѣ, старается не смотрѣть на нее и по возможности не разговаривать съ ней. На попытку сближенія со стороны Ядвиги, онъ отвѣчаетъ такъ рѣзко, это зрителю понятно, что онъ боится самого себя. И дѣйствительно борьба ему скоро становится не по силамъ, и онъ идетъ на свиданіе съ Ядвигой, куда Блондель, который узнаетъ это, парочно приводитъ его жену.

Происходитъ бурная сцена, въ которой Блондель даже подымаетъ руку на своего друга и учителя. Буге уговариваетъ его успокоиться и не можетъ понять, что есть положенія въ

жизни, когда разумъ теряетъ свои права. Онъ не можетъ понять, что самые умные люди утрачиваютъ власть надъ собой, какъ только ихъ охватываетъ чувство любви. Оскорбленный, страдающій Блондель бѣжитъ въ лабораторію и уничтожаетъ манускриптъ новой міровой работы Буге, но и это не успокаиваетъ его. Черезъ нѣсколько дней въ медицинской академіи онъ публично оскорбляетъ Буге. Скандалъ попадаетъ въ газеты. Чтобы скрыть причину скандала г-жа Буге, хотя и оскорбленная и гнѣвная—запрещаетъ Ядвигѣ уйти изъ института, и та по цѣлымъ днямъ возстанавливаетъ погбишій манускриптъ. Буге, тайкомъ отъ жены, дерется на дуэли, при чемъ Блондель егоранить въ плечо, Буге знаетъ, что пуля задѣла легкое и что его ждетъ близкая смерть, но онъ старательно скрываетъ это отъ всѣхъ, желая возстановить работу всей жизни, разрушенную слѣпымъ порывомъ чувства. Онъ заставляетъ жену призвать Блонделя, котораго она теперь ненавидитъ всей душой и принуждаетъ ее присутствовать при своей бесѣдѣ съ нимъ; и онъ умретъ съ сознаниемъ, что цѣль его жизни будетъ достигнута и что будетъ найдено средство лѣчить ракъ. Но жена на совѣстную работу не согласна, она не можетъ пересилить свое отвращеніе къ убійцѣ мужа, и Буге умираетъ, не добившись ея согласія. Ученики Буге хотятъ изгнать изъ института Блондель, но въ его защиту встаетъ г-жа Буге, она сообщаетъ имъ послѣднюю волю покойнаго и клянется исполнить ее. И онъ Блондель и она обрекаютъ себя на совѣстную работу... они стараются заглушить свою ненависть, и даже не смотрѣтъ другъ на друга... ихъ глаза будутъ подняты кверху къ

тѣмъ свѣточамъ, которые должны освящать кремнистый путь ученыхъ—друзей человѣчества.

Благодаря такому составу какъ Ле-Баржи, Гугене и Кокленъ пьеса имѣла большой успѣхъ, и если не прошла пока на русскомъ языкѣ, то вѣроятно изъ-за литературной конвенціи.

Въ театрѣ Водевиль — Сама Гитри игралъ въ своемъ собственномъ произведеніи *La prise de Berg*—ор. Zoom,—роль судебного слѣдователя, влюбленнаго въ хорошенькую добродѣтельную женщину, которую обманываетъ мужъ. Элегантный и блестящій слѣдователь въ качествѣ интереснаго незнакомца преслѣдуетъ ее всюду, а трусливый мужъ не рѣшается заступиться за нее. Зато когда къ мужу предъявляется обвиненіе въ нарушеніи общественной нравственности—онъ посылаетъ жену переговорить со слѣдователемъ и замять дѣло... Слѣдователь оказывается тѣмъ самымъ интереснымъ незнакомцемъ, отъ котораго хорошенькая Польтъ не знала, какъ отдѣлаться... Онъ красивъ, краснорѣчивъ, обладаетъ всѣми качествами (видно, что авторъ писалъ роль для себя!).. и Польтъ послѣ массы фарсовыхъ перепетій разводится съ мужемъ и становится женой судебного слѣдователя. Типичная пьеса французскаго репертуара, написанная „для хорошаго пищеваренія публики“.

Въ помѣщеніи театра Режанъ—импрессарио Густавъ Лабрюеръ поставилъ пьесу К. Удино „Открытыми глазами“, имѣющую довольно значительный успѣхъ, чего вельзя сказать о первой пьесѣ этого же автора, написанной въ сотрудничествѣ съ А. Эрманъ и шедшую въ Водевиль. Авторъ ставитъ вопросъ, можетъ ли честная женщина, не имѣющая никакой профессіи, оставшись вдовой, сохранить

прежнее положеніе въ обществѣ? Авторъ показываетъ намъ, какъ тяжела жизнь молодой вдовы съ ребенкомъ, которой мужъ не оставилъ почти никакихъ средствъ, какъ она бьется, какъ скудно оплачивается ея женскій трудъ, (какіе то вышитые жилеты) и какъ среди ея знакомыхъ, наконецъ, находится дама „благодѣтельница“, которая приглашаетъ ее въ свой сомнительный салонъ для знакомства съ богатымъ русскимъ... Въ этомъ же салонѣ героиня пьесы знакомится съ человѣкомъ, къ которому ее сразу влечетъ, такъ же какъ и его къ ней, но онъ подъ напускнымъ цинизмомъ старается спрятать свое чувство и повидимому равнодушно смотритъ на всѣ старанія русскаго богача плѣнить ея сердце. Немного наивно авторъ позволяетъ своей героинѣ принимать отъ богатаго поклонника подарки въ видѣ виллы или даже цѣлаго имѣнія, ничего не давая взаменъ... пока у него не лопается терпѣніе и онъ не увлекается разбитной дѣвушкой, которая давно льстится на его богатство, а наивно добродѣтельная героиня находитъ счастье въ объятіяхъ своего циника-патріота.

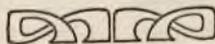
Когда г-жа Режанъ вновь вступила во владѣніе своимъ театромъ, она по-

ставила трехактное издѣліе Гаво и Беръ „Звонокъ телефона“. Фарсъ, въ которомъ по первому акту опредѣленно можно сказать, что будетъ во второмъ и третьемъ, и какъ бы смѣшно авторъ ни запуталъ фабулу—все кончится благополучно и къ общему удовольствію. Фарсъ, въ которомъ всегда всѣ жены возвращаются къ своимъ мужьямъ и наоборотъ — всѣ мужья съ фарсовымъ добродушіемъ вѣрятъ, что во всѣхъ адюльтерныхъ перепетіяхъ ничего не было „серьезнаго“. Въ этой пьесѣ главную женскую роль взяла на себя г-жа Режанъ и блестяла въ ней всѣми гранями своего яркаго комическаго таланта.

Въ Жимназъ все ставятъ старыя уже видѣнныя и еще плохо забытыя пьесы, какъ „Историческій замокъ“ Биссона и Беръ, который лѣтъ 12 тому назадъ шелъ въ Одеонѣ и „Окольнымъ путемъ“ А. Бернштейна. „Окольнымъ путемъ“, одна изъ лучшихъ и первыхъ пьесъ этого автора, шла 10 лѣтъ тому назадъ на этой же сценѣ и въ томъ же году въ Москвѣ въ театрѣ Корша, если не ошибаюсь, въ бенефисъ г-жи Юрьевой.

(Окончаніе слѣдуетъ).

В. Ш.



ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

МОСКВА.

МАЛЫЙ ТЕАТРЪ. „Побѣжденный Римъ“, трагедія Пароди. Возобновленіе этой пьесы можетъ быть оправдано только участіемъ въ ней М. П. Ермоловой. Но все-таки для выступленія этой замѣчательной артистки не стоило возобновлять этой совѣмъ не замѣчательной, чтобы не сказать больше, трагедіи. Тѣмъ болѣе, что и роль у М. П. Ермоловой въ ней—незначительная.

Все, что есть интереснаго въ драмѣ Гойера „Дебютъ Венеры“, на Малой сценѣ пропало безъ слѣда. Ровный, гладкій, безъ яркихъ вспышекъ, скучный спектакль. Жалѣешь о томъ, что испортилъ впечатлѣніе, полученное отъ чтенія этой пьесы. Всѣ, за исключеніемъ г-жи Лешковской и г-на Южина, съ начала перваго дѣйствія и до послѣдняго „играли въ представленіе“ и ни на минуту не заставили повѣрить въ то, что они живые люди, которые могутъ хоть что-нибудь чувствовать и хоть какъ-нибудь чувствовать тѣхъ людей, съ которыми

они говорятъ, которые ихъ окружаютъ. Вышность спектакля—подъ Художественный театръ эпохи „Одинокихъ“, но третій сортъ.

Изъ курьезовъ: одинъ и тотъ же роля фигурируетъ въ нѣсколькихъ разныхъ помѣщеніяхъ, въ разныхъ городахъ; одно и то же окно оказывается въ двухъ разныхъ комнатахъ, опять же въ разныхъ мѣстахъ земного шара; у артистки, которую изображаетъ г-жа Лешковская, виситъ портретъ, долженствующій изображать эту артистку, на самомъ же дѣлѣ изображаетъ этотъ портретъ, известный каждому москвичу, только г-жу Лешковскую, и на немъ г-жа Лешковская совѣмъ не похожа на ту женщину, которую она изображаетъ.

Н. Р.

ТЕАТРЪ НЕЗЛОБИНА. „Лабиринтъ“, пьеса Полякова, премированная на конкурсѣ Островскаго, что, вѣроятно, для приданія большей цѣнности пьесѣ въ глазахъ зрителей,—печатается даже на афишахъ театра, пьеса какъ будто и на жгучую тему, но, благодаря малоубѣдительному развитію этой темы,

„Лабиринтъ“ не интереснѣй нѣкоторыхъ не премированныхъ русскихъ пьесъ текущаго сезона.

Есть въ пьесѣ и достаточное количество дешевыхъ фразъ и сценическихъ положеній и скучна она въ достаточной степени.

Исполнители какъ бы намѣренно подчеркивали дешевыя мѣста и „смазывали“ остальное.

Г-жа Юренева (героиня). Однообразный, ноющий, тягуче-тягучій тонъ на протяженіи всѣхъ четырехъ актовъ. Одинъ и тотъ же, когда любить она мужа, негодуетъ и скорбитъ объ измѣнѣ его, тоскуетъ по немъ—по умершемъ, и рѣшается разстаться съ жизнью.

Въ игрѣ преобладаетъ поза, иногда красивая, но такая трафаретная.

Г-нъ Шахаловъ („его другъ“). Онъ глгаль все время—этотъ „проповѣдникъ лжи“. Его опущенная, какъ будто бы пришибленная фигура, почему-то сдѣланное такимъ измученнымъ лицо, несуразные и главное лишніе жесты говорили скорѣй о тяготѣ лжи, нежели о спокойствіи, даруемомъ ею.

Мѣстами это было и хорошо и нужно, мѣстами напоминало глухой, провинціальный театръ.

Г-нъ Рудницкій („ея другъ“). Отъ страстныхъ рѣчей и декламации отдавало „чтецомъ-декламаторомъ“. Пожалуй, тонъ этотъ надо признать наиболѣе подходящимъ для данной роли, такъ какъ онъ наилучшимъ образомъ подчеркивалъ ходульность этого персонажа пьесы, но для уха онъ былъ неприятенъ.

6-го февраля была поставлена пьеса Н. Туркина „Русская душа“.

М. О.

ТЕАТРЪ КОРША. Были поставлены: „Дѣвушка съ фіалками“ Щепкиной-Куперникъ. „Счастье втроемъ“ Гинома и „Ашантка—Дочь улицы“, Пержинскаго.

ПРОВИНЦІЯ.

РОСТОВЪ-НА-ДОНУ.

Ростовецъ любитъ серьезную драму — его избаловалъ Асмоловскій театръ, гдѣ за все время его существованія перебивали такіе антрепренеры, какъ Ковровъ, Шишкинъ, Черкасовъ, Синельниковъ, Собольщикова - Самаринъ и нынѣшняя антрепренерша О. П. Зарайская.

11 января Асмоловскій театръ праздновалъ 30-лѣтній юбилей своего существованія. Въ 1883 году, когда старый Гайрабетовскій театръ пришелъ въ ветхость, В. И. Асмоловъ, молодой меценатъ, смотрѣвшій на театръ, какъ на храмъ учительства и провозившій свой театръ и помогавъ первымъ антрепренерамъ развивать въ обществѣ интересъ къ хорошей драмѣ. Отцу лучшаго ростовскаго театра В. И. Асмолову пришлось работать съ лучшими антрепренерами и артистами провинціи. Бывали въ Ростовѣ и такіе артисты, какъ Самойловъ, Рошинъ-Инсаровъ, Петипа, Далматовъ и артистки, какъ Дарьялъ, Юрьева, Лермина и др. Послѣднимъ передъ Зарайской антрепренеромъ былъ Н. И. Собольщикова-Самаринъ, привлекавшій въ свою труппу всегда лучшія силы провинціи—у него играли такіе артисты, какъ Вадуа, Васильевъ, Н. Н., Муромцевъ, Рыбниковъ, артистки Вульфъ,

Миличъ, Писарева и талантливая молодежь. Соболющиковъ-Самаринъ давалъ всегда образцовыя постановки (въ его послужной списокъ записаны постановки по Художественному театру „Анатемы“, „Братьевъ Карамазовыхъ“ и др.) и энергично работалъ съ труппой надъ достиженіемъ дружнаго ансамбля. Въ антрепризѣ Зарайской онъ—главный режиссеръ. Работая, какъ артистъ, режиссеръ и антрепренеръ, Н. И. не чуждъ и драматической литературы. Въ настоящемъ сезонѣ до Рождества почти не слодила съ анонса его передѣлка „Дворянскаго Гнѣзда“. Въ прошломъ имѣла успѣхъ его передѣлка „Хлѣба и Зрѣлищъ“ (по роману Шеллера-Михайлова). „Дворянское гнѣздо“ подняло дремавшій въ обществѣ интересъ къ героямъ Тургенева, и группой ростовской интеллигенціи было устроено публичное судьище надъ Лаврецкимъ, обвиняемымъ въ бездѣйствіи. Антреприза Зарайской даетъ всѣ новинки, чуть отставая по времени ихъ постановки отъ столицъ.

Успѣха не имѣли пьесы Андреева и Сологуба: „Профессоръ Сторицынъ“ и „Заложники жизни“. Первая пьеса встрѣтила суровое осужденіе со стороны печати и хорошую статью разбору пьесы далъ театральныи критикъ „Пріазовскаго Края“ г. Лозининъ (Н. Т. Герцо-Виноградскій). Антреприза приобрѣла у В. Рышкова право первой постановки его „Змѣйки“ имѣвшей средній успѣхъ.

Недавно изъ Кіева пріѣхалъ въ труппу г. Валуа, старыи знакомый ростовцевъ. Онъ имѣетъ у общества прочныя симпатіи, какъ старыи артистъ, великолѣпный баринъ угасающаго быта.

Труппа составлена очень хорошо,

пьесы идутъ съ ансамблемъ и особеннымъ вниманіемъ пользуются г.г. Двинскій, Соболющиковъ-Самаринъ и молодой Брянскій. У послѣдняго есть несомнѣнное будущее. Изъ артистокъ имѣютъ вполне заслуженный успѣхъ изящная, иѣжная героиня Вульфъ, созданная для сказокъ, какъ Зарайская—для трезвой жизненной пьесы-комедіи Хороша въ роляхъ старухъ Матрозова.

Юбилей Асмоловскаго театра носилъ помпезный характеръ, былъ дѣйствительно праздникомъ литературы и искусства.

Другой театръ—Машонкинскій—какое-то заколдованное мѣсто для антрепренеровъ и рѣдкая антреприза удерживается тамъ цѣлый сезонъ. Можетъ—быть причина кроется въ самомъ театрѣ, болѣе циркъ, чѣмъ театръ, а можетъ—быть въ сильномъ драмѣ Асмоловскаго театра. Прочно устраиваются тамъ только малороссы. Этотъ театръ всегда гостепрѣмно открытъ для гастролеровъ, но и тѣ предпочитаютъ Ростовъ во время Великаго поста или Пасхи, когда свободенъ Асмоловскій театръ. Теперь тамъ подвизаются малороссы труппы Льва Сабинина, дѣлающаго хорошіе сборы.

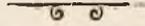
Единственный театръ—миніатюръ „Chanoir“ антрепризы извѣстныхъ въ широкой провинціи г.г. Викторова и Лихтера даетъ смѣшанныи репертуаръ, т.-е. на ряду съ миніатюрами даетъ оперетку. Миніатюры идутъ только изрѣдка съ легкимъ уклономъ въ сторону фарса. Приглашаются иногда и гастролеры; такъ однимъ изъ послѣднихъ былъ извѣстный куплетистъ Сарматовъ. Труппа подобрана хорошо, а особенно популяренъ въ широкихъ кругахъ публики этого

театра артистъ Чаровъ. Антреприза Викторова и Лихтера и въ смежномъ съ Ростовомъ г. Нахичевани, гдѣ ими дается драма.

Существуютъ драматическіе кружки при обществѣ „Аксаї“, мастерскихъ Владикавказской желѣзной дороги и другіе кружки обладаютъ цѣнными любительскими силами.

Зарайская субботу отдастъ учащимся, когда дается обыкновенно пьеса какого-либо классика. Эти субботы имѣютъ большое воспитательное значеніе для юношества. Даются праздничные дневные спектакли для дѣтей.

В. А. Чацкій.



МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

а) ТЕАТРАЛЬНАЯ ХРОНИКА.

За границей.

АНТВЕРПЕНЬ. Новинками являются оперы „Aucêtre“ Сенъ-Санса и „L'enfant prodigue“ Дебюсси.

БАЗЕЛЬ. Здѣсь гастролировалъ Московскій пѣвецъ Баклановъ въ оперѣ „Риголетто“.

БРЕСЛАВЛЬ. Въ „Lobetheater“ поставлена опера Рихарда Штрауса „Ariadne auf Naxos“.

ДЕССАУ. Та же опера Рихарда Штрауса шла въ придворномъ театрѣ.

ПРАГА. Въ „Новомъ нѣмецкомъ театрѣ“ шла „Ariadne auf Naxos“ Рих. Штрауса.

Въ „Чешскомъ національномъ театрѣ“ исполнена опера „Die Feuersbrunst“ того же автора.

КАССЕЛЬ. Въ „Придворномъ оперномъ театрѣ“ поставлены: опера „Der Schmuck der Madonna“ Вольфъ-Феррари (въ присутствіи автора) и „Kobold“ Вагнера.

МЮНХЕНЬ. Съ большимъ успѣхомъ прошла опера Зифрида Вагнера, „Kobold“.

ЛЕЙПЦИГЪ. Поставлены оперы: „Богема“ Пуччини и „Вильгельмъ Тель“ Россини.

ПАРИЖЪ. Шла опера Камилла Эрлангера „Вѣдьма“, написанная на текстъ Сарду.

ВЕЙМАРЪ. Въ „Придворномъ театрѣ“ поставлена опера Сметаны „Проданная невѣста“.

Въ Россіи.

МОСКВА.

Большой театръ.

Въ текущемъ сезонѣ предполагаются еще три новыя постановки. Пойдутъ: „Карменъ“, „Золото Рейна“, „Лоэнгринъ“, „Сказка о царѣ Салтаиѣ“. Возможно, что для одного изъ абонементныхъ спектаклей вмѣсто „Лоэнгринна“ будетъ поставлена снятая было съ репертуара „Хованщина“.

Изъ новыхъ постановокъ для будущаго сезона пока намѣчены: „Севильскій цирюльникъ“, „Чародѣйка“ и „Борисъ Годуновъ“.

Опера С. И. Зимина. 14, 16 и 18 февраля состоится гастроль Маттіа Баттистини въ „Балѣ - маскарадѣ“

„Тоскѣ“ и „Риголетто“, на Фоминой предполагаются гастролы Карузо, а на 2 и 3 недѣлѣ великаго поста будетъ гастролить Марія Лабіа въ „Травіатѣ“, „Сельской чести“, „Тоскѣ“ и „Паяцалъ“. Предполагаются также гастролы итальянскаго тенора Эдуарда Гарбина.

Даны дирижерскіе дебюты композитору Багриновскому въ „Хованщинѣ“ и дирижеру Сараджеву въ „Карменѣ“.

Съ постановкой „Пиковой дамы“ ознакомился главный дирижеръ Мюнхенской придворной оперы Бруно Вальтеръ, такъ какъ это произведение Чайковскаго рѣшено включить въ репертуаръ Мюнхенской оперы.

Поставлена „Царская невѣста“ Римскаго-Корсакова.

Сергіевскій Народный Домъ. Поставлена опера Чайковскаго „Черевички“. Дальнѣйшими новинками текущаго сезона будутъ „Майская ночь“ и „Ромео и Джульета“.

Въ театрѣ „Миніатюръ“ Арцыбушевой возобновлена опера-пародія „Месть любви“ или „Кольцо Гваделупы“ покойнаго И. Сада, написанная и поставленная еще задолго до появленія въ свѣтъ ставшей знаменитой „Вампуки“ Эренберга. Исполненная согласно указаніямъ и при непосредственномъ участіи М. Д. Гурина, одного изъ ближайшихъ сотрудниковъ И. Сада, опера-пародія прошла съ большимъ успѣхомъ.

Новыя оперы. В. И. Ребиковымъ написаны двѣ новыя оперы: „Нимфы и Нарциссъ“ (на текстъ метаморфозъ Овидія) и „Трильби“, которыя онъ въ настоящее время инструментуетъ.

Новыя балеты. На сюжетъ изъ Ремизовской „Посолони“, подъ названіемъ „Игра въ красочки“, Германъ Ловицкій написалъ балетъ.

Написалъ одноактный балетъ въ 4 картинахъ на либретто Salvokressi О. С. Акименко. Сюжетъ взятъ изъ французской народной сказки.

С. П. Дягилевъ, организующій весною текущаго года спектакли русской оперы въ Парижѣ и Лондонѣ, предполагаетъ поставить тамъ: „Бориса Годунова“, „Хованщину“ и „Псковитянку“. „Хованщина“ пойдетъ въ „реставрированномъ“ видѣ: будетъ поставлено нѣсколько народныхъ сценъ, до сихъ поръ выпускавшихся и найденныхъ С. П. Дягилевымъ въ рукописяхъ Мусоргскаго во время работы въ Императорской Публичной Библиотекѣ. Оркестровка этихъ сценъ поручена композитору Стравинскому.

б) КОНЦЕРТНАЯ ХРОНИКА.

МОСКВА.

Начало текущаго года ознаменовалось обиліемъ концертовъ. Въ числѣ другихъ:

Шестой абонемента симфоническій концертъ. Импер. Русск. Муз. О-ва подъ управленіемъ главнаго капельмейстера королевской придворной оперы въ Мюнхенѣ Бруно Вальтера, съ участіемъ скрипача Хоанъ Манэнь. Въ программѣ: 8 симфонія Бетховена, вступленіе къ „Смерти Изольды“ Вагнера, „Till Eulenspiegel“ Рихарда Штрауса, скрипичный концертъ С-dur Моцарта и произведеніе Манэнь.

Два историческихъ концерта (6 и 7), того же Импер. Русск. Муз. О-ва подъ управленіемъ С. Н. Васи-

ленко съ участіемъ Р. О. фонъ-Беке (віолонч.) и Г. С. Макриди (ф.-п.), А. Н. Казмичевой и О. Р. Павловой (пѣніе). Часть программы 7 концерта была посвящена Даргомыжскому въ ознаменованіе столѣтія со дня его рожденія.

Восьмое (и послѣднее въ этомъ сезонѣ) симфоническое собраніе Московскаго Филармоническаго Общества подъ управленіемъ Виллема Менгельберга, съ уч. А. Казадзеюсъ и Н. Аверьино. Въ программѣ: симфонія № 1 C-dur и № 7 A-dur Бетховена, 6 Бранденбургскій концертъ для 2 альтовъ B-dur I. Баха, сюита для альта—Лоренцетти“.

Шестой и седьмой симфонической концертъ С. Кусевицкаго подъ управленіемъ А. Боданскаго и С. Кусевицкаго, при участіи А. Марто, Ф. Крейсlera и П. Любошицъ. Въ программѣ: симфонія № 7 H-moll. Малера, концертъ для скрипки D-dur Бетховена. Уверт. „Проданная невѣста“ Ф. Сметани, конц. для скрипки Э. Эльгаръ, вступленіе въ оп. „Хованщина“ Мусоргскаго, „Баба Яга“ Лядова и фрагментъ изъ балета „Петрушка“ И. Стравинскаго.

Четвертый концертъ второй серіи С. Кусевицкаго подъ управленіемъ А. Орлова, при участіи оркестра С. Кусевицкаго и В. Деге (віолончель). Въ программѣ: симфонія Ц. Франка „Погодь“, концертъ для віолончели и симфоническая поэма „Юность Геркулеса“ Сень-Санса.

А. М. Оленина—д’Альгеймъ дала 20 января въ залѣ Московскаго Синодальнаго Училища концертъ старинной итальянской и французской пѣсни изъ произведеній Мусоргскаго и Даргомыжскаго, съ участіемъ Казаде-

зюсъ (соло на віоль-д’амуръ и альтѣ) и Е. В. Богословскаго (ф.-п.). Ею же на сценѣ Литературно-Художественнаго кружка 14 января поставленъ „Орфей“ Глюка.

Того же „Орфея“ танцовала Айседора Дунканъ.

Исполнить „Орфея“ на эстрадѣ предполагаютъ въ концертѣ О-ва „Народной Консерваторіи“; „Орфей“ же собирается „танцовать“ Э. И. Рабенекъ—Книпперъ со своею труппой.

М. С. Вепляская (рожд. Муромцева) дала 24 въ Маломъ залѣ Благороднаго Собранія концертъ (Lieder-Abend).

Первымъ обществомъ русскихъ композиторовъ поднять вопросъ объ огражденіи интересовъ композиторовъ путемъ обложенія каждаго концерта сборомъ въ 10 рублей въ столицахъ, въ 5 рублей—въ губернскихъ городахъ и курортахъ и въ 3 рубля—въ остальныхъ мѣстахъ. Этотъ сборъ распределяется между композиторами пропорціонально количеству единицъ исполненій ихъ сочиненій и согласно таблицъ разрядовъ сочиненій и инструкцій, утверждаемымъ общимъ собраніемъ.

Открытое исполнительное собраніе О-ва Распространенія Камерной музыки.

Исключительный интересъ, который возбуждало открытое исполнительное собраніе Общества распространенія камерной музыки, привлекло 13 января столько народу, что небольшая зала Медвѣдниковской гимназій едва вмѣщала всѣхъ явившихся на собраніе представителей какъ болѣе широкой публики, такъ и музыкальнаго міра Москвы. Въ программѣ: соната-баллада, для ф.-п. и віолончели, ciss-

moll, op. 7, М. Ф. Гнѣсина, исполненная Е. Ф. Гнѣсиной (ф.-п.) и А. А. Крейномъ (віолончель) соната-фантазія, для ф.-п. f-moll, op. 8, Е. О. Гунста, исполненная г-номъ Г. и квартетъ для двухъ скрипокъ, альты и віолончели, C-dur, op. 3, А. А. Борхмана, исполненный А. Я. Могилевскимъ (скрипка), В. И. Пакельманомъ (2 скр.), В. В. Эмме (альтъ) и В. Г. Кубацкимъ (віолончель). Двѣ послѣднія вещи исполнены впервые.

Сложна, индивидуальна, но крайне интересна въ своей сложности соната Гнѣсина, которая именно поэтому и имѣла наименьшій успѣхъ у широкой публики. Даже специалистъ-музыкантъ долженъ сначала проникнуться способомъ автора проявлять свои мысли, и только постепенно, вмѣстѣ съ развитіемъ этихъ мыслей, начинаетъ заражаться ими, понимать ихъ. Нѣтъ рутинныхъ пріемовъ, нѣтъ ничего бющяго на эффектъ. Неблагодарна роль

автора, пишущаго такъ, дающаго именно себя, такимъ, какимъ онъ мыслить и чувствуетъ самъ. Но тѣмъ больше его заслуга. Единственный недостатокъ сонаты, это—затемненіе порою партією фортепіано партіи віолончели тамъ, гдѣ авторъ все же, видимо, на звучность віолончели разсчитывалъ.

Съ большимъ темпераментомъ написана соната Гунста, въ которой много красиваго и которая была сыграна нервно и съ большимъ подъемомъ.

На рѣдкость законченно сыгранъ квартетъ Борхмана. Мѣстами можно было думать, что передъ вами не четыре, а только одинъ исполнитель.

Только четыре года существуетъ Общество распространенія камерной музыки, и успѣху его начинаній, нельзя не позавидовать.

А. Струве.

Указатель вновь вышедшей сценической литературы.

Волчиха, др въ 3 д Влад. Александрова. (Новая редакция). Изд. „Рампы и Жизнь“.

Доброе имя, пьеса въ 4 д. Г. Зудермана, пер. Э. Э. Маттерна. Изд. Гросманъ и Кнебель. Москва.

Насильники (Лбитий), комедія въ 5 д графа Ал. Н. Толстого. „Завѣты“ 1913 г., № 1-й.

Та же комедія изд. журн. „Театръ и Искусство“ СПб.

Изнайка жизни, ком. въ 3 д. Беневенте. Изд. „Театръ и Иск“.

Смутное время, драм. хрон. въ 9 карт. А. Бахметьева.

Союзъ слабыхъ, пьеса въ 3 д. Шолома-Аша. Изд. „Театръ и Иск“.

Трагедія власти, др. въ 4 д. Каренъ Брамсонъ. Сборникъ II-й „Фюорды“. Т-во А. Ф. Марксъ. СПб.

Дебютъ Венеры, др. въ 4 д. Э. Гойера. Сборн. 7-й „Фюорды“.

КНИГИ ПОСТУПИВШИЯ ДЛЯ ОТЗЫВА.

- 1) В. В. Протопопова. Каталогъ библиотекы, посв. театру.
- 2) Александръ Дыхановъ. Вѣнокъ В. Ф. Комиссаржевской. 1913 г. Ц. 80к.
- 3) Вѣтви. Литературный сборникъ. 1913 г. Цѣна 1 руб.

Открыта подписка на 1913 годъ на ежемѣсячный журналъ

II-й г. изд.

„ЗАВѢТЫ“.

II-й г. изд.

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

Подписная цѣна: на 12 мѣс.—10 руб.; на 6 мѣс.—5 руб.; на 3 мѣс.—2 руб. 50 коп. на 1 мѣс.—85 коп. Отдѣльная книга 1 руб., съ налог. плат. 1 р. 20 к. За границу 13 руб., 7 р. 50 к., 3 р. 25 к. Подписавшіеся на весь 1913 годъ имѣютъ право получить комплектъ №№ 1912 года, вмѣсто 8 руб. за 5 руб. Въ виду ограниченаго количества оставшихся №№ 1912 года подписчики будутъ удовлетворяться въ порядкѣ послѣдовательности подписки. Въ 1912 году напечатано И. Бунина („Веселый дворъ“), В. Винниченко („Исторія Акимова зданія“), М. Горькаго („Рожденіе человека“), М. Пришвина („Иванъ-Осляничекъ“), А. Ремизова („Бисеръ малый“), В. Рошнина („То, чего не было“), С. Сергѣева-Ценскаго („Около Моря“), И. Сургучева („Торговый Домъ“) и др.

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

Издательница С. А. Иванчина-Писарева.

Редакторъ П. П. Инфантьевъ.

Редакторъ-Издатель Ал. Н. ВОЗНЕСЕНСКІЙ.



ПАРФЮМЕРНЫЙ ОТДЕЛЪ ФАБРИКИ

Т-ва „Р. КЕЛЕРЪ и К^о въ Москвѣ“

ОБРАЩАЕТЪ ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ СВОИХЪ ПОКУПАТЕЛЕЙ НА

ПОСЛѢДНІЯ НОВОСТИ:

ВЫСШАГО КАЧЕСТВА

ДУХИ и ОДЕКОЛОНЫ

ВЫДАЮЩИЕСЯ ПО СТОЙКОСТИ и НѢЖНОСТИ АРОМАТА.

La Rose florentine, Oeillet, Coeur de Jeanette,
Орхидея, Липа въ цвѣту, Хризантема и др

МЫЛА:

Селектъ, Красотка, Тридась, Диво, Роза Флорентійская и др.

КРЕМЫ:

Роза Флорентійская, Фіалковый, Миндальный и др.

МАГАЗИНЫ Т-ва въ МОСКВѢ, 1) на Никольской, 2) у Арбатскихъ воротъ,
въ Столешниковомъ пер., 4) въ Верхнихъ Торговыхъ Рядахъ и
НОВАЯ ОТКРЫТИЕ: 5) на Тверской, уголь Камергерск. пер., 6) на Тверской-
Ямской, уг. 2-го Тверского Ямского пер. и 7) на Пятницкой ул., д. № 20.

ЦГПБ
им. Н. А. Некрасова

000000 828985

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 ГОДЪ

на большую новую, ежедневную, политическую прогрессивную, земларийную газету **„РУССКАЯ МОЛВА“.**

Широкая освѣдомленность, богатство справочнаго матеріала. Ежедневно въ справочномъ отдѣлѣ будетъ помѣщаться по возможности полный перечень новыхъ книгъ по вопросамъ спеціальной и общественно-литературнымъ.

Въ газетѣ принимаютъ ближайшее участіе: ин. З. Д. Азаволовъ, свящ. К. М. Аггеевъ, С. А. Адриановъ, А. М. Александровъ, С. В. Анкинъ, С. Я. Арефинъ, К. К. Арсеньевъ, А. А. Блюмъ, А. Н. Брянчаниновъ, С. Н. Булгаковъ, Л. А. Велиховъ, Н. М. Волковскій, Д. Д. Гриммъ, Э. Д. Гриммъ, Н. А. Гредескулъ, П. Гронскій, Любовь Гуревичъ, В. Ф. Гефдингъ, И. Н. Ефремовъ, И. В. Жилкинъ, М. М. Новалевскій, С. А. Мотлярскій, ин. Г. Е. Львовъ, Н. Н. Львовъ, А. Любимовъ, В. А. Маклаковъ, ин. С. П. Мансыровъ, В. В. Муйжель и др.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА СЪ ДОСТАВКОЙ: на 12 м. — 12 р., на 6 м. — 6 р. 50 к., на 4 м. — 4 р. 50 к., на 3 м. — 3 р. 40 к., на 2 м. — 2 р. 30 к., на 1 м. — 1 р. 20 к. При подпискѣ на годъ съ 1-го января допускается РАЗСРОЧКА: при подпискѣ 5 р., къ 1-му апрѣля — 4 р. и къ 1-му августа — 3 р. Для сельскихъ учителей и священниковъ, для учащихся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, фельдшеровъ, крестьянъ, рабочихъ и приказчиковъ при непосредственномъ обращеніи въ Главную Контору подписная ЦѢНА ПОИЖЕНА: на 12 м. — 9 р., на 9 м. — 6 р. 75 к., на 6 м. — 4 р. 50 к., на 3 м. — 2 р. 40 к., на 1 м. — 85 к. Допускается РАЗСРОЧКА: при подпискѣ — 4 р., къ 1-му апрѣля — 3 р. и къ 1-му августа — 2 р. ПРОГРАММНЫЙ НОМЕРЪ (№ 1-й) имѣется на остаткѣ въ ограниченномъ количествѣ. Стоимости его съ пересылкой — 7 к., ОСТАЛЬНЫЕ НОМЕРА, какъ пробные, въ одномъ экземплярѣ, высылаются бесплатно.

Адресъ Главной Конторы: С.-Петербургъ, Троицкая ул., д. 15-17. Тел. 121—54.

Тип П. П. Рязушинскаго, Москва.

Государств.
нац. библ.
Центр. библ.
Полка

Пров. 35