

17 A.17

МАСКИ



2

1912

1

327

ИЗ БИБЛИОТЕКИ
Николая Дмитриевича
ВОЛНОВА

МАСКИ

Ежемесячник искусства
театра.

1912

№ 1.

СОДЕРЖАНИЕ:

В. А. Сѣровъ. — Неизданный портретъ Леонида Андреева. Леонидъ Андреевъ. — Профессоръ Сторицынъ. (новая драма; актъ 3-й) Э. Коммисаржевскій. — „Фаустъ“ на сценѣ. Вас. Сахновскій. — „Фаустъ“ въ постановкѣ Коммисаржевскаго. Рерихъ. — Наброски къ декорациямъ „Пера Гюнта“. Рерихъ о „Перѣ Гюнтѣ“. Сергѣй Глаголь. — „Перѣ Гюнтѣ“ на сценѣ Художест. театра. Е. Гунсть. — „Франческа да Римини“ и „Скупой рыцарь“ С. В. Рахманинова. М. Бонча-Томашевскій. — Сцена и зритель. Ал. Н. Вознесенскій. — У корней театра. (Арабскій театр). Н. Н. Евреиновъ. — Театральныя инвенци. За рубежомъ: М. В. Орловъ. — „Ninon de Lanclos“. Е. Лѣнина. — Парижскіе театры. Фельетонъ: Веселый козленокъ. Театр. хрон., провинц., библиографія.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА

942565

ЦУНБ им. Н.А. Некрасова
Отдел хранения фондов

Театръ на пути своей эволюціи еще недавно пережилъ бурное столкновеніе двухъ теченій.

Натурализмъ, стремившійся изображать на сценѣ дѣйствительность во всемъ ея цѣломъ, подвергся ряду сокрушительныхъ нападеній, но далеко еще отъ того, чтобы уступить поле битвы.

Сторонники условнаго театра твердо стоятъ на завоеванныхъ ими позиціяхъ, но многое изъ того, что казалось такимъ достижимымъ и близкимъ, снова манитъ къ себѣ съ очень еще далекихъ высотъ.

Усложнившаяся жизнь театра поставила новыя задачи режиссеру и выдвинула его значеніе, а режиссеръ, выполняя свою задачу, пришелъ въ столкновеніе съ поэтомъ и актеромъ, который долго считалъ сцену своимъ неотъемлемымъ царствомъ, и далеко еще не конченъ споръ о томъ, кто изъ нихъ, при какихъ условіяхъ и въ какихъ рамкахъ долженъ властвовать на сценѣ.

На ряду съ этой борьбой различныхъ теченій на сценѣ, азвились вкусъ и чутье зрителя, и онъ уже не довольствуется многимъ, что удовлетворяло его раньше. Зритель уже требуетъ отъ каждой постановки своего особаго стиля, соотвѣт-

ствующаго духу произведенія, но гдѣ таится разгадка этого стилиа, это остается еще далеко не раскрытымъ.

Много смутнаго и въ рѣшеніи вопроса о томъ, какія цѣли должна прежде всего преслѣдовать всякая постановка и какая роль должна быть отведена въ ней актеру и обстановкѣ.

Наконецъ, передъ нами и вопросъ о томъ, не наступило ли время созданія такихъ новыхъ формъ сценическаго искусства, гдѣ чистая музыка и живопись, вооруженная всѣми завоеваніями современной декоративной техники, встрѣтятся съ такою же чистою декламациею или ораторскимъ искусствомъ и, перемежаясь съ мимической сценою, танцемъ и сценическимъ діалогомъ, откроютъ художнику возможность выразить тѣ сложныя и смутныя переживанія его творчества, которыя доселѣ не находили себѣ воплощенія.

Цѣлый рядъ вопросовъ выдвигаютъ и современныя исканія въ области театральной архитектуры, декоративной техники, ритмическаго движенія, танца и т. п.

Все это не можетъ быть предметомъ обсужденія въ органахъ общей прессы, а за недостаткомъ мѣста не можетъ получить должнаго освѣщенія и въ еженедѣльныхъ органахъ, посвященныхъ спеціально театру. Вотъ почему рѣшаемся мы создать нашъ ежемѣсячный журналъ.

Однако, посвящая его общимъ вопросамъ театра, мы ставимъ себѣ задачею сдѣлать его и отраженіемъ текущей жизни сцены и связанныхъ съ нею искусствъ въ Россіи и за границею, но лишь постольку, поскольку эта жизнь будетъ создавать дѣйствительныя художественныя цѣнности или выдвигать серьезные вопросы.

Выступая съ нашимъ журналомъ, мы не поднимаемъ знамени съ какимъ-либо боевымъ кличемъ, но и не скрываемъ нашихъ симпатій ко всѣмъ новымъ исканіямъ театра, въ страстномъ раздумьѣ останавливаясь надъ цѣлымъ рядомъ вопросовъ, выдвинутыхъ жизнью современной сцены.

Мы дали нашему журналу названіе «*Маски*» и сдѣлали это потому, что это наименованіе, какъ намъ казалось, лучше всего выражаетъ нашъ взглядъ на искусство сцены, которое всегда есть претвореніе человѣка и окружающаго его міра въ нѣчто новое, всегда есть *маска*, за которою дѣйствительность скрываетъ свое лицо.

Потребность этого перевоплощенія глубоко заложена въ душѣ человѣка. Съ первыхъ же дней сознательной жизни человечества она создаетъ игры дѣтей, превращаетъ въ символическій танецъ пляску дикаря и переноситъ пѣсню поэта на арену сцены, гдѣ воочию осуществляется созидаемая фантазіею сказка. Въ душѣ человѣка глубоко заложена жажда претворенія себя и всего окружающаго въ новые образы, жажда созданія вокругъ себя новаго міра и, скрывая свое *я*, за причудливою *маскою* этого новаго міра, человѣкъ жаждетъ сдѣлаться дѣйственнымъ участникомъ этой новой жизни, онъ стремится созидать театръ и быть его актеромъ, перенося на подмостки сцены и пламенно льющуюся рѣчь оратора, и веселую пляску, и жизнь окружающей природы, свои воспоминанія о прошломъ и впечатлѣнія отъ окружающей жизни, свои думы надъ нею или веселый, вызываемый ею, смѣхъ и, наконецъ, свои грезы о грядущемъ. Такова сущность того сложнаго, очаровательнаго искусства, имя которому *театръ*, искусства, которое существуетъ лишь для

того, чтобы міръ могъ за его *маскою* скрыть бѣдную наготу своей скучной обыденности и самому себѣ предстать въ новомъ претворенномъ видѣ, полномъ блеска, то яркихъ и лучезарныхъ, то мрачныхъ и грозныхъ красокъ.

Всѣхъ, кому дорого это искусство, кто любитъ его чарующій обманъ, мы зовемъ работать вмѣстѣ съ нами надъ разборомъ вопросовъ, которые мы лишь намѣтили въ этихъ строкахъ и которые на каждомъ шагу во множествѣ выдвигаетъ жизнь современнаго театра!

В. СЪРОВЪ. ПОРТРЕТЪ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА.
(Уменьшонное facsimile автолитографіи художника).
Испол. въ графич. маст. Императорскаго Строгановскаго
училища.

Репр. воспр.





Домъ Л. Андреева въ Ваммельсу.

ЛЕОНИДЪ АНДРЕЕВЪ. ПРОФЕССОРЪ СТОРИЦЫНЪ. ДРАМА ВЪ 4-ХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Не имѣя возможности напечатать новую драму Андреева *in extenso*, мы печатаемъ наиболѣе сильный ея актъ. Для того же, чтобы читатель могъ лучше ориентироваться, приводимъ вкратцѣ содержаніе остальныхъ.

Съ открытіемъ занавѣса передъ нами кабинетъ популярнаго профессора высшихъ женскихъ курсовъ Сторицына. Сторицынъ типъ несправимаго идеалиста, ушедшаго съ головой въ поиски красоты въ искусствѣ и жизни. Несмотря на то, что ему уже подъ пятьдесятъ, онъ вѣритъ въ людей и ихъ нравственную чистоту, но уйдя въ міръ, которымъ окружили его книги, не видитъ, или вѣрнѣе, не хочетъ видѣть, что вокругъ него въ семьѣ давно пустота и разложеніе. Жена Сторицына Елена Петровна примитивная женщина-самка, совершенно чуждая интересамъ мужа и не способная подняться до него, давно живетъ своею жизнью и сдѣлалась рабынею обирающаго ее любовника, учителя гимназіи Саввича, нахала и грубаго самца. Двое сыновей: старшій Владиміръ и кончающій гимназію Сергѣй, выросли въ этой атмосферѣ чужими и матери и отцу. Владиміръ, нигдѣ не доучившись, ушелъ изъ семьи, перебивается чѣмъ Богъ пошлетъ и мечтаетъ сдѣлаться авіаторомъ. Сергѣй напротивъ—недалекій малый, уже вкусившій отъ древа познанія добра и зла, увлекается выпивкой съ товарищами и игрой на балайкѣ, а необходимыя карманныя деньги добываетъ, потаскивая изъ кабинета отца книги и сбывая ихъ букинистамъ. Своими людьми являются въ семьѣ Сторицыныхъ еще два персонажа: братъ Елены Петровны Модестъ Петровичъ, неудачникъ-строитель и такой же неудачникъ на поприщѣ литературы Мамыкинъ.

Модестъ Петровичъ за постройку двухъ домовъ, обрушившихся и передавившихъ рабочихъ, отбылъ тюремное заключеніе и живетъ, кое-какъ перебываясь, по въ душѣ хорошій человекъ и всецѣло на сторонѣ Сторицына. Мамыкинъ, наоборотъ, человекъ мелкаго оскорбленнаго самолюбія, полный яда и желчи. Онъ пріятельствуетъ съ Саввичемъ и всецѣло на сторонѣ его и Елены Петровны.

Два послѣднихъ персонажа драмы: старый товарищъ Сторицына и его другъ докторъ, профессоръ медицинской академіи Телемаховъ и княжна, молодая дѣвушка изъ аристократической семьи, слушательница высшихъ курсовъ, влюбленная въ Сторицына и боготворящая его. Телемаховъ когда-то тоже былъ женатъ, но обманутый женою разошелся съ нею и обратился въ стараго холостяка, бравирующаго своимъ грубоватымъ скептицизмомъ, прямою и презрѣніемъ къ людямъ.—Онъ давно видитъ какъ разваливается семья Сторицына, не можетъ примириться съ слѣпотою своего друга и мало-по-малу отдалился отъ него; но здоровье Сторицына пошатнулось, у него стало пошаливать сердце, и въ первомъ же актѣ мы застаемъ у него Телемахова, который выслушавъ и выстукавъ больного, совѣтуетъ ему большую осторожность и даетъ понять, что сердце Сторицына очень плохо...

Закрывая глаза на связь жены съ Саввичемъ, Сторицынъ отдается своему чувству къ княжнѣ, но и изъ отношеній съ нею хочетъ создать что-то особенное и неземное, говорить ей о какомъ-то непорочномъ, петлѣнномъ зачатіи, о томъ, что такое зачатіе родитъ любовь, тогда какъ всякое другое приводитъ только къ рожденію дѣтей.

Между тѣмъ надвигаются событія, которыя должны такъ или иначе разрѣшить напряженное положеніе вещей. Событія эти раскрываются въ *актѣ второмъ*.—Профессоръ Сторицынъ пріѣхалъ провести одинъ изъ послѣднихъ хорошихъ осеннихъ дней къ Модесту Петровичу на дачу, и сюда же пріѣзжаетъ Телемаховъ съ княжной. Очень осторожно онъ сообщаетъ Сторицыну, что въ благотворительномъ обществѣ, гдѣ жена Сторицына предсѣдательницей, обнаружена растрата въ двѣ тысячи рублей. Деньги необходимо пополнить завтра же, иначе грандіозный скандалъ. Сторицынъ разстрошенный уѣзжаетъ этимъ кончается второй актъ.

Дѣйствіе третье приводимъ ниже.

Третье дѣйствіе.

Кабинетъ Сторицына. Огни уже зажжены, но портьеры не завѣшены, и съ улицы, несмотря на двойныя стекла доносится вечерній воскресный шумъ. Въ одно изъ оконъ видно, какъ надъ фронтономъ дома на противоположной сторонѣ вспыхиваетъ электрическая вывѣска-реклама: „скеттингъ-ринкъ“. На обычномъ мѣстѣ профессора у его стола сидитъ Саввичъ, въ рукахъ карандашъ, которымъ онъ поигрываетъ во время разговора; наискось, у того же стола, въ креслѣ сидитъ и внимательно слушаетъ его Елена Петровна. Глаза у нея заплаканы и припухли; часто вздыхаетъ.

Елена Петровна. Говорите, Гавріиль Гавріловичъ, я слушаю.

Саввичъ. Повторяю и настаиваю, что это даже къ лучшему, что профессоръ узнаетъ про твою игру на биржѣ. Почему? Потому, что нарывъ

созрѣлъ и долженъ прорваться, какъ говорятъ въ этихъ случаяхъ врачи. Конечно онъ поволнуется, потому что кому же пріятно, чтобы его деньгами распоряжались безъ спроса, но за то мы сможемъ играть открыто. Миѣ надобла...

Елена Петровна. Но, Гавріиль... Но ты не знаешь его характера! Саввичъ. Не перебивай, а лучше слушай, что тебѣ говорятъ. Миѣ надобла, повторяю, роль тайнаго приспѣшника, который долженъ прятаться и моргать глазами въ родѣ твоего брата-идіота, Модеста. Что я, мошенникъ или честный человѣкъ? Во-первыхъ: вмѣстѣ съ вами я рискую моими трудовыми деньгами, скажи ему; во-вторыхъ, какъ въ случаѣ выигрыша, такъ и проигрыша, я участвую сообразно моей долѣ...

Елена Петровна. Но онъ не пойметъ, Гавріиль Гавріловичъ! Извини, я слушаю тебя очень внимательно, дѣню каждое твое слово, но онъ не пойметъ, даю голову на отсѣченіе! Онъ очень дѣнитъ тебя и уважаетъ, онъ вѣритъ въ твое безкорыстіе...

Саввичъ. Онъ меня знаетъ.

Елена Петровна. Я такъ тороплюсь... Я не могу!

Саввичъ. Говори, время еще есть. Конечно онъ очень умный человѣкъ, я самъ его уважаю, а съ умнымъ человѣкомъ всегда можно сговориться. Дай только первому пылу пройти.

Елена Петровна. Нѣтъ, нѣтъ! Увѣряю васъ, Гавріиль Гавріловичъ, что нѣтъ. У него ужаснѣйшій характеръ, и если онъ не захочетъ чего нибудь понять, то съ нимъ можно съ ума сойти! Нѣтъ, нѣтъ, нужны какія-нибудь другія слова... что-нибудь совсѣмъ, совсѣмъ другое... Я не знаю что, я совсѣмъ потеряла голову! Онъ скажетъ просто, что это очень плохо, и тогда... я не знаю...

Саввичъ. Плохо? Ну если онъ *не захочетъ* понимать, тогда пошли его ко миѣ, я ему втолкую. Плохо, скажите пожалуйста! Для него же, для его же семьи стараются, а онъ будетъ карежиться и красѣть, какъ невинность; ахъ, не надо! ахъ, не хочу! ахъ, я умру отъ стыда. Не умретъ, знаю я ихняго брата, повидалъ достаточно. Я даже радъ, что есть случай сказать ему правду въ глаза; пусть другіе холопствуютъ, если хотятъ, а миѣ наплевать, что онъ профессоръ. Я самъ теперь былъ бы профессоромъ если бы не увлекся женщинами... не у всякаго же такой лягушечій темпераментъ!

Елена Петровна. Но двѣ тысячи? (Вздрогнувъ.) Я съ ума сойду, Гавріиль!

Саввичъ. Не сойдешь, не съ чего сходить. Позвольте, позвольте, у насъ черезъ недѣлю пятьдесятъ тысячъ будетъ, а я изъ-за каприза, изъ-за прихоти стану на улицу деньги бросать? Копѣйки не пожертвую, скажи ему, гроша тронуть не позволю! Одумается, самъ благодарить будетъ. Деньги же двѣ тысячи, я могу достать ему подъ вексель, слава Богу, я не мошенникъ и не дамъ пропасть человѣку. Ну—сумѣешь сказать, не напугаешь?

Елена Петровна. Не знаю, постараюсь. Я очень волнуюсь, Гавриилъ, я едва дышу, у меня всю грудь стѣснило.

Саввичъ. Да ужъ за версту слышно, какъ корсетъ скрипитъ. Это отъ полнокровія, много вы ѣдите. Только разговаривай съ нимъ деликатнѣе, слышишь? Лучше плачь, если не сумѣешь по-человѣчески говорить, а не наскакивай, какъ корова на заборъ. (небрежно:) Книжку положила?

Елена Петровна. Да.

Саввичъ. Скажи, что мимоходомъ на Литейномъ увидѣлъ, подумалъ, что ему можетъ быть пригодится интересная книженка. И про Сережку ему обязательно скажи, пусть посмотритъ, каковъ хулиганъ. Пьянъ, навѣрно, и сегодня, я ужъ по голосу слышу. Скажи, что еслибъ не я, такъ давно бы его Сережку изъ гимназїи выперли, не посмотрѣли бы, что папаша профессоръ!.. Обязательно скажи, не забудь, что я.

Елена Петровна. Охъ, кажется, звонокъ! Это онъ... иди, идите, Гавриилъ Гавриловичъ!

Саввичъ (смотря на часы). Нѣтъ еще, но скоро будетъ, поѣздъ ужъ пришелъ. Но, однако, я пойду. Слушай, Лена, минутъ на десять я выйду съ Мамыкинымъ, кстати и ветчины къ ужину возьму, а потомъ буду въ столовой.

Елена Петровна. Да, да, мерсі. Но можетъ быть тебѣ сегодня не приходится, лучше завтра, онъ успокоится...

Саввичъ. Убьетъ? Я не трюсь, Елена Петровна. Ну, ну, не волнуйся, въ случаѣ чего я тамъ буду... Давай лобъ, я тебя поцѣлую. (Цѣлуетъ.) Такъ, по родительски. И пожалуйста не трюсь, Леночка, Богъ не выдастъ, свинья не съѣстъ. Ветчины я сегодня на свои возьму, некогда путаться со сче- тами. Адье.

Уходитъ. Елена Петровна нѣкоторое время стоитъ у окна, смотреть на улицу, потомъ садится за столъ, на мѣсто профессора и плачетъ, закрываясь платкомъ. Два успѣваетъ, услышавъ шаги, встать и оправиться. Когда входитъ Валентинъ Николаевичъ. Въ рукѣ у него цвѣты, для которыхъ онъ ищетъ мѣста, видимо, не совсѣмъ ясно отдавая себѣ отчетъ; соображаетъ и бросаетъ цвѣты на столъ. Молчаніе.

Елена Петровна нерѣшительно беретъ букетъ.

Елена Петровна. Можно? (Нюхаеть очень долго.) Какой красивый букетъ и такъ пахнетъ, по осеннему. (Осторожно кладетъ букетъ на кѣсто.) Ты чаю хочешь, Валентинъ?

Сторицынъ. Да. (Звонить.)

Елена Петровна. Какая сегодня удивительная погода, трудно въ комнатахъ сидѣть.

Входитъ горничная.

Елена Петровна. Дуня, чаю Валентину Николаевичу!

Сторицынъ. Пожалуйста, Дуня, покрѣвче.

Горничная выходитъ. Елена Петровна все такъ же нерѣшительно, какъ и все, что она сейчасъ дѣлаетъ, присаживается на кончикъ дивана.

Сторицынъ. У Сергѣя, кажется, гости?

Елена Петровна (оживленно). Да, два товарища. Одинъ, Шукинъ, хорошо играетъ на балалайкѣ, просто удивительно, настоящій артистъ! Они скоро уйдутъ. Сережа тоже проситъ балалайку... но только я хотѣла сказать тебѣ, Валентинъ про Сережу...

Сторицынъ. Потомъ.

Пока горничная приноситъ чай и уходитъ въ кабинетъ напряженное молчаніе. Въ раскрытыя двери ясно слышно, какъ двѣ балалайки играютъ: „По улицѣ мостовой“... При закрытыхъ дверяхъ звуки слабѣе, но все еще слышны.

Сторицынъ. Спасибо, Дуня.

Елена Петровна. Двери закрывайте, Дуняша!

Молчаніе.

Елена Петровна. Такъ вотъ, Валентинъ, я про Сережу... (Почти вскрикиваетъ.) Прости меня, Валентинъ, пожалѣй, я такъ виновата передъ тобою. Я недостойна тебя!

Падаетъ на диванъ и плачетъ. Молчаніе. Сторицынъ проходитъ по комнатѣ, останавливается за своимъ кресломъ и говоритъ почти беззвучно—точно изъ глубокой дали доносится голосъ. Эхо прежняго голоса.

Сторицынъ. Ты помнишь, Елена, что десять лѣтъ тому назадъ—при какихъ обстоятельствахъ, я напоминать не буду—я простилъ тебя? Ты помнишь?

Елена Петровна. Помню.

Сторицынъ. И ты поклялась тогда жизнью и счастьемъ твоихъ дѣтей, что твоя жизнь будетъ навсегда чиста и непорочна. Ты помнишь, Елена?

Елена Петровна. Помню.

Сторицынъ. Что же ты сдѣлала съ твоей чистотою, Лена?

Молчаніе.

Сторицынъ. Вѣроятно, я очень скоро умру, и кто будетъ однимъ изъ убійць моихъ, Елена? И кто убійца нашихъ дѣтей, жизнью которыхъ ты клялась, Елена? И кто убійца всего честнаго въ этомъ домѣ, въ этой несчастной страшной жизни? Я тебя спрашиваю, Елена.

Елена Петровна. Прости.

Сторицынъ. Что съ тобою сдѣлалось, Елена. Отчего ты истѣла такъ быстро и такъ страшно? Я помню тебя еще дѣвушкой, невѣстой; тогда ты была чиста, достойна пламенной любви и уваженія. Я помню тебя женой въ тѣ первые годы: ты жила одной жизнью со мною, ты была чиста, ты какъ другъ не разъ поддерживала меня въ тяжелыя минуты. Я до сихъ поръ не могу произнести тебѣ слова полного осужденія—только за тѣ два года моей ссылки, когда ты... какъ мужественный другъ, какъ товарищъ... Не могу!

Молчаніе.

Сторицынъ. Что ты нашла въ Саввичѣ?

Елена Петровна. Не знаю. Онъ подлець. Прости меня.

Сторицынъ. А... Такъ значить это правда. Это правда! Это— правда. А... Вотъ что. Вотъ что... Такъ.

Елена Петровна (со страхомъ). Тебѣ дать воды?

Сторицынъ. Нѣтъ.—Еще сегодня профессоръ Телемаховъ упрекнулъ меня въ нечестности или глупости, въ томъ, что я нарочно закрывалъ глаза... но развѣ онъ, развѣ вы всѣ можете понять, что я честно не хотѣлъ видѣть и *не видѣлъ* всѣхъ гнусностей вашихъ? Развѣ вы всѣ можете понять, что я честно отрицалъ самые факты. Фактъ! Что такое фактъ, думалъ я, со всею иллюзорностью его движеній и словъ, когда передо мною такой незыблемый камень, какъ твоя клятва, мое достоинство, достоинство всей жизни! О, дуракъ, дуракъ!

Елена Петровна. Не говори такъ про себя. Ты не смѣешь такъ говорить про себя,

Сторицынъ. О дуракъ, дуракъ! Однажды я ясно видѣлъ какъ Саввичъ жаль... подъ столомъ твою ногу,—и у меня хватило силы, упрямства честнаго безумца принять это за обманъ моего зрѣнія, а не за вашъ обманъ. О, гнуснецы! Значить все правда. Значить все, что я

отрицаль, — весь этот мир предательства, гнусности и лжи — правда? А клятва перед Богом — ложь? И достоинство — ложь! Значит по ночам, когда хватаясь за голову, я казнил себя, как мелкого жулика, смѣющаго подозрѣвать, теръ кулакомъ свои подлые глаза — я былъ просто глупъ, а мудрость въ томъ, чтобы даже дома держаться за карманъ! Все правда. И то, что Сергѣй воруетъ и продаетъ мои книги...

Елена Петровна. Ты знаешь это?

Сторицынъ. И то, что кругомъ — все разворовано, и то... и то, что ты... съ Саввичемъ! Еще кто, говори! У насъ бываютъ студенты, трубочисты, полотеры — кого же ты больше любишь, студентовъ или полотеровъ? Говори! Чей сынъ Сережка?

Елена Петровна. Твой, твой! Клянусь!

Сторицынъ. И что Бога распяли, тоже правда? Говори: распяли Бога или нѣтъ?

Молчаніе.

Сторицынъ. Говори.

Елена Петровна. Ты можешь... ты можешь убить меня, но это неправда, что Сережа не твой сынъ. Клянусь тебѣ... Я знаю, что я клятвопреступница, и мнѣ нельзя вѣрять, но повѣрь только въ послѣдній разъ: клянусь тебѣ всѣмъ святымъ, что Сережа твой... твой сынъ! Да, я преступница, но зачѣмъ ты оставилъ меня, не жалѣлъ меня, зачѣмъ ты...

Сторицынъ. Я? Я не жалѣлъ тебя? Что же ты считаешь жалостью тогда?

Елена Петровна. Да. Ты требовалъ отъ меня слишкомъ много, а я не могла, ты никогда не хотѣлъ простить моихъ слабостей... Я не могу быть такой умной, какъ ты, я не могу, а ты хотѣлъ, чтобы я тоже...

Сторицынъ. Это неправда, Елена! Вспомни, сколько я говорилъ съ тобой, сколько здоровья, сколько самой свѣжей силы я истратилъ на тебя. За эти часы безконечной работы я могъ бы воспитать цѣлое поколѣніе людей, я могъ бы бросить въ миръ десятки книгъ... Но развѣ хоть въ одной моей книгѣ я говорю съ такой страстью, съ такимъ желаніемъ убѣдить, съ такимъ напряженіемъ всей моей воли, какъ я говорилъ съ тобой? Ахъ, если бы я такъ писалъ, какъ я говорю съ тобой, когда мнѣ нужно добыть хоть маленькій, самый маленькій кусочекъ твоего сердца! Что же осталось отъ всѣхъ моихъ словъ, что ты поняла, Елена?

Елена Петровна. Я не виновата, что не могу понять, какъ будто я не старалась. Ты страдалъ, я это знаю, у тебя больное сердце, и я твой убійца, но ты хоть радовался въ жизни, а я? Ты, бывало, читаешь книгу, и я подсматриваю, вижу, какъ ты отъ нея счастливъ, а я? Пойду, бывало,

и сяду на твое мѣсто, разверну книгу на той же страницѣ—ну и что же, ничего, ничего. А ты все дальше отъ меня уходишь, все дальше, пока я совсѣмъ не осталась одна. Саввичъ подлець, это правда, но только онъ одинъ и жалѣлъ меня, понималъ, что я тоже человѣкъ... Къ тебѣ прійдешь съ неприятностями или насчетъ прислуги, а ты гонишь... а ты гонишь, я и сама понимаю, что тебѣ не до того, а Гавриль Гавриловичъ... Или въ прошломъ году, когда Сережа дифтеритомъ заболѣлъ, а у тебя въ университетѣ безпорядки, такъ кто за докторомъ ѣздилъ, парадное кто ночью въ аптеку ломалъ? Все Гавриль Гавриловичъ. А кто теперь первый о твоёмъ здоровьѣ заботится...

Сторицынъ. Но ты дѣйствительно съ ума сошла, Елена! Опомнись, что ты говоришь!

Елена Петровна. А если и сошла, такъ кто виноватъ? Сколько разъ я умоляла тебя: обрати вниманіе на Сережу, накажи его, а ты что? Ты хоть бы крикнулъ... а на слова твои никто и вниманія не обращаетъ. Ты въ Бога не вѣришь, а я вѣрю, такъ подумай, пожалуйста, сообрази, какое мое счастье! Ты умрешь—въ рай пойдешь, а я куда? А я куда? Безъ тебя я, можетъ быть, была бы счастлива, меня бы уважали, какъ другихъ женщинъ уважаютъ, а рядомъ съ тобой чего я стою, развѣ я сама не понимаю этого?

Сторицынъ. Зачѣмъ же ты клялась?

Елена Петровна. А ты зачѣмъ требовалъ, чтобы я клялась?

Сторицынъ. Я не требовалъ, это неправда!

Елена Петровна. Но ты все равно хотѣлъ, вотъ я и клялась. Для тебя же, чтобы тебѣ легче было, а ужъ что со мной... (Громко плачетъ.) До этого тебѣ никогда дѣла не было! Никогда!

Сторицынъ. Но это дважды обманъ, ты дважды обманула Бога! Елена, Елена! Какими же словами я разсѣю мракъ твоей совѣсти—ихъ нѣтъ! Теперь я клянусь: если бы существовало на свѣтѣ одно такое слово, которое могло бы раскрыть тебѣ глаза, я жизнью заплатилъ бы за это слово! За одно только слово! За одну вспышку свѣта въ этой ужасной темнотѣ! Очнись, Елена! Боже мой, какъ темно, какъ темно... кажется, я начинаю умирать?

Елена Петровна. Я дамъ тебѣ воды. Тебѣ нехорошо, Валентинъ?

Сторицынъ. Воды? Не надо.—О, нѣжный мой палачъ, цѣлюю твою руку...

Быстро подходит и цѣлуетъ руку у Елены Петровны, — затѣмъ рѣзко отбрасываетъ руку.

Сторицынъ. Ты вѣдь творишь только волю пославшаго тебя! Но кто же послалъ тебя въ мѣръ, эту затянутую въ корсетъ даму, съ пудрой на свекольномъ лицѣ, съ грудью, которая могла бы вскормить тысячи младенцевъ, тысячи Иоанновъ и Христовъ, а питаетъ только — Саввича. Кто ты, ужасная? Страшный сонъ всей моей жизни, или ты дѣйствительно живешь, плачешь, сморкаешься, жалуешься и ждешь, чтобы я подошелъ и ударилъ тебя—какъ бьетъ тебя Саввичъ?

Елена Петровна! Это неправда! Саввичъ никогда не билъ меня. Если бы ты жалѣлъ меня такъ, какъ онъ меня жалѣетъ, то я была бы другой. Я вѣдь ничего не говорю про твоихъ курсистокъ, про дѣвченокъ, которыхъ ты...

Сторицынъ. Что?

Елена Петровна. Это не я одна, это тебѣ и Саввичъ скажетъ, хоть ты его и презираешь.

Сторицынъ. Молчать!

Елена Петровна. Ты не смѣешь на меня такъ кричать, я не горничная тебѣ, я мать твоихъ дѣтей. Миѣ все равно, завтра я руки на себя наложу, а ты не смѣешь, ты не смѣешь, у меня тоже больное сердце, я, можетъ быть, скорѣй твоего умру—ты не смѣешь на меня кричать. На дѣвченокъ твоихъ кричи, а я мать, я въ мукахъ дѣтей твоихъ рожала, пока ты книги читалъ. У насъ трое дѣтей умерло—кто ихъ хоронилъ, кто гробики покупалъ, кто ты... А что миѣ каждый гробикъ стоилъ, ты это знаешь?

Сторицынъ. Ты не мать, ты — развратница.

Елена Петровна. Ты не смѣешь такъ!..

Не стучась входитъ Саввичъ.

Саввичъ. Что за крикъ, а драки нѣтъ? Нехорошо, профессоръ, нехорошо. Джентельмены, подобные вамъ, такъ съ женщинами не обращаются.

Елена Петровна. Ты не смѣешь на меня кричать!

Сторицынъ (Саввичу). Вонъ!

Саввичъ. Потихе, потихе, любезнѣйшій. Вонъ я не пойду и вообще я не позволю, чтобы въ моемъ присутствіи оскорбляли женщину. Если вы желаете объясняться съ женой, это дѣло ваше семейное, вамъ никто не мѣшаетъ, но только для этого надо имѣть вѣжливыя формы, а не кричать какъ извозчику. Вы профессоръ, вамъ надо уважать свое достоинство.

Въ раскрытую дверь входитъ Модестъ Петровичъ и, схватившись за голову, садится на кресло.

Сторицынъ. О, какая наглость, какая наглость! Что же мнѣ дѣлать—ударить васъ? Ударить!

Саввичъ (выдвигая плечо). Ну это еще кто кого, любезнѣйшій. Хотя вы и знаменитый профессоръ, а оскорблять себя я никому не позволю. Но если хотите... (дѣлаетъ шагъ впередъ) троньте, троньте, вотъ моя физиономія, не угодно ли?.. но только что отъ васъ останется, жемаль бы я знать?

Елена Петровна. Не надо, Бога ради, Гаврилъ Гавриловичъ! Не трогайте его! Онъ не знаетъ, что онъ говоритъ, онъ не будетъ!

Саввичъ. Да вѣдь мы шутимъ. Вѣдь мы шутимъ, профессоръ?

Сторицынъ (вдругъ совершенно спокойно). И вы думаете, что я васъ боюсь?

Саввичъ. Не знаю-съ. Но человѣкъ, который лѣвой рукой выжимаетъ пудъ, долженъ внушать нѣкоторое почтеніе, это я знаю-съ. Мамыкинъ, пойдика сюда!

Елена Петровна. Не надо Мамыкина, ну для меня, ну я прошу ну я умоляю, наконецъ, вѣдь это мой позоръ, я умру отъ стыда!..

Саввичъ. Нѣтъ, отчего же не надо? Пусть посмотритъ, какъ профессора обращаются съ женщинами, пусть поучится гуманизму. Это ему и для записной книжки годится. Мамыкинъ! Посмотри.

Мамыкинъ (входя). Ну чего я тамъ не видалъ, я лучше уйду.

Саввичъ. Нѣтъ, ты будешь смотреѣть, разъ я тебѣ говорю! Вотъ тебѣ — смотри: знаменитый профессоръ, талантъ, цвѣты и поклоненіе — тебѣ подносили когда-нибудь такіе букеты, Мамыкинъ? (Беретъ со стола букетъ, тычетъ имъ въ носъ Мамыкину, потомъ бросаетъ въ угольъ.) ...А съ женой обращается какъ съ кухаркой. Можетъ быть, профессоръ, вы бы и ударили ее, какъ меня собирались? Она женщина беззащитная. Попробуйте.

Модестъ Петровичъ, шатаясь, ходитъ по кабинету, закрываетъ лицо и глаза руками и бормочетъ.

Модестъ Петровичъ. Боже мой! Боже мой!

Елена Петровна. Сядь, Модестъ! Не надо, Гаврилъ Гавриловичъ, онъ боленъ, онъ не оскорблялъ меня. Я сама...

Модестъ Петровичъ. Боже мой! Боже мой! Боже мой!

Сторицынъ. Елена, я прошу тебя съ этими господами уйти.

Саввичъ. Вотъ это другой разговоръ. Видишь, Мамыкинъ, какой тихонькій сталъ нашъ профессоръ. Сейчасъ онъ еще *Леночка* скажетъ... А что если дѣйствительно — и настоятельно — попросить его объ этомъ:

скажетъ онъ или нѣтъ, какъ ты думаешь? Хочешь пари на зелененькую, что скажетъ? Профессоръ, вамъ не угодно будетъ вашей супругѣ сказать *Леночка*, какъ вы уже изволили сказать *Лена*? (Становится въ позу.) Впрочемъ... не стоить.

Модестъ Петровичъ. Боже мой! Боже мой! Боже мой!

Сторицынъ. Елена, я еще разъ прошу тебя уйти съ этими господами, иначе я самъ долженъ буду уйти. И пошли ко мнѣ Сергѣя.

Елена Петровна. Господи, это еще что, я съ ума схожу. Ты его убьешь, я боюсь!

Саввичъ. И хорошо сдѣлаетъ, между прочимъ. Ну теперь разговоръ другой, и я прошу васъ очистить поле сраженія, Елена Петровна. На вѣжливость, я и самъ вѣжливъ и не меньше всякаго лорда уважаю права чужого жилища. Слышишь, Мамыкинъ?—честью просятъ. Насмотрѣлся, дурашка?—жалко мнѣ твою невинность портить, но что, братъ, подѣлаешь, смотри, учись. Эхъ люди, людишки! Елена Петровна, вашу руку. А когда профессоръ, успокойтесь и прійдете въ норму, я весь къ вашимъ услугамъ: дуэль такъ дуэль, если вамъ захочется этой глупости, а самое лучшее—побесѣдовать толкомъ и спокойно, какъ принято у порядочныхъ людей. Сергѣя я сейчасъ пришлю. Адье. Вамъ что надо, Модестъ Петровичъ, что вы трясетесь около меня?

Модестъ Петровичъ (потрясая сжатыми кулаками). Вы, Гаврилъ Гавриловичъ, негодяй, недостойный человѣкъ! Боже, мой! Боже, мой! Что мнѣ еще ему сказать? Негодяй!

Саввичъ. Что-съ? Послушайте-ка, Елена Петровна!

Модестъ Петровичъ. Елена, сестра... Какъ старшій братъ твой, знавшій тебя невинной дѣвочкой!...

Сторицынъ. Оставь, Модестъ. Иди.

Модестъ Петровичъ. Хорошо, Валентинъ Николаевичъ. Но онъ же негодяй, Валентинъ Николаевичъ! Что же мнѣ еще ему сказать... онъ смѣется!

Саввичъ (съ глубочайшимъ презрѣнiемъ). Вотъ дуракъ! И правда, что не сбють, не жнутъ, а сами роятся. (Свирѣпо:) Прочь съ дороги, мелюзга, задавлю! Ишь ты, старая каналья, мало самъ арестантскихъ шей хлебаль, такъ и другихъ въ такую же исторію втравить хочешь. Прочь!

Легкимъ толчкомъ вывихиваетъ въ дверь Модеста Петровича, безсвязно и настойчиво повторяющаго: Боже мой! Боже мой!

Елена Петровна. Я здѣсь останусь, Гаврилъ Гавриловичъ, я не пойду.

Саввичъ. Нѣтъ, пойдете. Завтра еще успѣете наобъясниться. На васъ вѣдь тоже лица нѣтъ. Поуспокойтесь, поуспокойтесь, граждане, а потомъ и дѣлами займетесь. А Сережку я вамъ сейчасъ пришлю, профессоръ. И вотъ мой вамъ безкорыстнѣйшій совѣтъ: не жалѣйте хулигана! Адье.

Уходятъ. Валентинъ Николаевичъ остается одинъ.

Актъ заканчивается сценой между Сторицынымъ и сыномъ.

Въ пылу никировки жена и Саввичъ указываютъ Сторицыну на безобразную жизнь его сына Сергѣя, и когда Саввичъ уводитъ Елену Петровну, Сторицынъ зоветъ сына въ надеждѣ хоть въ немъ найти себѣ откликъ. Но годы совершенно разобщенной жизни успѣли и изъ сына сдѣлать чужого отцу юношу. Сторицынъ наталкивается въ немъ на совершенно чуждое ему мировоззрѣнiе, и долго отецъ и сынъ разговариваютъ на чуждыхъ языкахъ, не понимая другъ друга.

— Хочу жить, какъ хочу, жить ничего не дѣлал, не признавая никакого надъ собою долга,—говоритъ сынъ,—хочу быть глупымъ, неучемъ и невѣждой—и отецъ не знаетъ, что ему отвѣтить. Наконецъ онъ рѣшается подойти къ сыну съ другой стороны и спрашиваетъ его отечески и мягко, живетъ ли онъ жизнью чувства, есть ли у него она, та, которую онъ любитъ. Сынъ откровенно сознается отцу, но тутъ же приводитъ его и къ новому недоумѣнiю, добавляя, что живетъ съ любимою дѣвушкою какъ мужчина, но что отцу опасаться нечего, такъ какъ они принимаютъ соответствующія и гарантирующія отъ послѣдствій мѣры.

Не вѣря ушамъ своимъ, умоляетъ Сторицынъ и спрашиваетъ себя только объ одномъ.

— Какъ могла образоваться вокругъ него, вѣчнаго искателя чистой красоты такая пустыня?

И чувствуя себя во всемъ виноватымъ, онъ вдругъ какъ-то опускается и, точно называя себя, велитъ онъ сыну принести водки, пить ее.

Послѣднiй *четвертый актъ* происходитъ у Телемахова въ его холостой неуютной квартирѣ. Позднiй вечеръ того же дня. За окнами дождь и буря. Пушка съ крѣпости возвѣщаетъ о подъемѣ воды въ Невѣ и грозящемъ наводненiи. Телемаховъ пьетъ красное вино и негодуетъ на то, что дѣлается въ семьѣ Сторицыныхъ. Владимiръ Сторицынъ тутъ же. Онъ пришелъ почевать къ профессору и сознается, что давно все знаетъ, давно видѣлъ развалъ семьи и отъ его тяготы ушелъ.

Вдругъ раздается звонокъ. Это Сторицынъ, измокшiй и въ грязи, разбитый всѣмъ случившимся, пришелъ искать себѣ пристанища.

Здесь же Модестъ Петровичъ привозитъ и княжну. Онъ понялъ, что Сторицыну теперь необходима княжна. Модестъ Петровичъ пашель ее въ театрѣ съ ея родными. Княжна тутъ же въ театрѣ заявила, что уходитъ отъ родныхъ и навсегда порвала съ ними. Все какъ будто складывается благопрiятно; даже прiѣхавшаго за Сторицынымъ Саввича Володя вмѣстѣ съ децшикомъ Телемахова попросту выставляютъ за дверь, но Сторицынъ вдругъ слабѣетъ и умираетъ отъ паралича сердца.



Рѣдкій портретъ Гете работы гравера Фр. В. Фаудусъ
1797 г. (нигдѣ не воспр.).

ЕДОРЪ КОММИСАРЖЕВСКІЙ. ФАУСТЪ НА СЦЕНѢ.

Глубина чувствъ и богатство мыслей, живущихъ въ великихъ произведеніяхъ, позволяютъ каждому воспринимать эти произведенія по-своему; они вѣчны потому, что каждая эпоха, всякій человѣкъ можетъ видѣть въ нихъ и переживать благодаря имъ особенно ярко то, къ чему стремятся его чувства, чего ищетъ его разумъ, а нѣкоторые открываютъ въ нихъ подчасъ тѣ черты и глубины, которыхъ не замѣчалъ самъ ихъ создатель.

Не для того чтобы увеличивать библіотеку комментарий къ Фаусту, я пишу эти строки. Я хочу лишь высказать тѣ соображенія, которыя заставили меня поставить «Фауста» такъ, какъ я его поставилъ, сдѣлать этотъ эскизъ, говорю эскизъ, потому что надъ Фаустомъ можно работать всю жизнь и то не закончить его. Я думаю, что изложенныя здѣсь соображенія могутъ быть интересны для людей сцены, работающихъ или собирающихся работать надъ этимъ произведеніемъ.

«Первая часть Фауста,—говорилъ Гете,—это произведеніе нѣсколько темнаго состоянія моей личности».

Гете писалъ трагедію въ теченіе долгихъ богато и пестро прожитыхъ

лѣтъ своей жизни. Онъ собиралъ въ нее, какъ въ сокровищницу, волнованія его чувства и мысли, воспринятые изъ самыхъ разнородныхъ источниковъ. Тутъ и личная его жизнь, тутъ и міровая жизнь, впечатлѣнія и юности и зрѣлости, Германія современная Гете, Германія средневѣковая и возрождающаяся, и итальянскій Ренессансъ, и Италия современная Гете, и навѣянное фламандской живописью, и т. д., и т. д. и вѣчное и бытовое. Все это громоздится одно на другое, образуя причудливое хаотичное сооруженіе, части котораго спаяны присутствіемъ въ немъ того Бога, который открывается въ Прологѣ.

И внутренній міръ героя этой трагедіи мнѣ представляется хаосомъ мыслей и чувствъ, въ которыхъ онъ мучительно разбирается подъ взоромъ Бога Пролога. Мятежный духъ Фауста, скитаясь въ міровомъ пространствѣ, бьется между небомъ и землей. Фаустъ жаждетъ постичь гармонию мірозданія, стремится умомъ философа проникнуть въ метафизическую тайну міра, обнять своей мыслью всю вселенную, онъ хочетъ стать равнымъ Богу или Богомъ. Для этого онъ изучаетъ все, что можетъ быть изучено человекомъ. И конечно ничего кромѣ страданій, мучительныхъ разочарованій не даетъ ему такое стремленіе, потому что человекъ, какъ видимъ мы изъ Пролога, можетъ и долженъ лишь уподобится Богу, открывъ его въ себѣ путемъ познанія и утвержденія на землѣ своей дѣятельностью высшаго смысла человѣческой жизни, зависящаго отъ общаго гармоничнаго мірового строя, созданнаго Богомъ. И мы видимъ Фауста въ мгновеніе начала трагедіи Гете, разочарованнаго въ наукѣ, во всемъ созданномъ въ теченіе вѣковъ умами человекѣвъ. Мы видимъ его, отвергнувшимъ все культурное наслѣдіе предковъ, потерявшимъ вѣру въ стараго церковнаго Бога,— Бога милующаго и любящаго смиренныхъ и жестоко карающаго дерзновенныхъ. Мы видимъ, что разбивъ весь созданный до него людьми міръ, назвавъ его «царствомъ моли», Фаустъ неудержимо страстно стремится заподнить ужасающую пустоту въ себѣ, найти новаго Бога.

Этотъ Фаустъ, сидящій въ мучительномъ раздумьи у пульта, а потомъ въ одиночествѣ изливающая мысли своего воспаленнаго мозга и чувства своей страдающей за все человѣчество души, для меня—величина вѣчная: его исключительный духъ будетъ жить на землѣ, пока не остановится движеніе человѣчества; но въ то же время я вижу въ немъ и на немъ отблески тѣхъ лучей, которые, проникая подъ черные своды средневѣковья разбивали его схоластическій мракъ; я вижу въ немъ и черты средневѣковаго человека; эти черты дѣлаютъ Фауста живымъ, существомъ, а не ходячимъ абстрактомъ. Даже характеръ рѣчи Фауста указываетъ на эту

двойственность: въ его монологахъ стиль Ганса Сакса смѣняется особымъ стилемъ, я бы сказалъ, „фаустовскимъ“, временное уступаетъ мѣсто вѣчному ¹⁾.

2.

Задача, которую беретъ на себя актеръ, собирающійся играть Фауста по истинѣ колоссальна. Гете говорилъ, что актеръ долженъ умѣть изображать себя „въ идеальномъ состоянїи“, и въ такомъ „идеальномъ состоянїи“ человекъ долженъ быть на сценѣ актеръ, воплощающій Фауста. Но нѣтъ ничего труднѣе подобной задачи. Въ длинной вереницѣ сценъ Фаустъ долженъ господствовать надъ всѣми и всѣмъ своимъ внутреннимъ содержаніемъ, въ немъ долженъ чувствоваться человекъ выше людей, хотя онъ и смѣшивается съ толпой обыкновенныхъ людей, и живетъ съ нею въ однихъ городахъ и одѣвается не въ какую-нибудь „отвлеченную“ хламиду, а въ обыкновенный нарядъ. Лишь отчасти можетъ облегчить актеру эту почти непосильную обыкновенному человекѣ задачу тотъ контрастъ, который вызывается сравненіемъ обычныхъ, строго очерченныхъ примитивныхъ переживаній другихъ дѣйствующихъ лицъ (Вагнера, ученика, толпы за городскими воротами, гулякъ въ погребѣ, Марты, Лизхенъ и даже Маргариты) съ его высокими чувствами. Говорю „лишь отчасти“, потому что обыденность этихъ людей въ трагедїи Гете не подчеркнута; они самые обыкновенные, лишь четко вырисованные безъ лишнихъ деталей и взятые въ извѣстные, характерные и сжатые авторомъ моменты ихъ жизни люди. Ни Марта, ни Вагнеръ не карикатуры, въ какія ихъ обычно превращаютъ актеры, это не комическія роли, а люди, подлинно чувствующіе и лишь порою вызывающіе полугрустную улыбку отъ сравненія съ Фаустомъ.

¹⁾ Имѣя въ виду общечеловѣчность лица Фауста, я не заставлялъ актера, играющаго эту роль, наклеивать традиціонныхъ усовъ и бороды, дающихъ человекѣ всегда какую то бытовую, частную черту; отсутствіе бороды не лишаетъ его въ то же время и средневѣковаго характера; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно ознакомиться съ изображеніями средневѣковыхъ ученыхъ; безбородаго же Фауста изобразилъ и Рембрандтъ на своей гравюрѣ, которую безъ сомнѣнїя зналъ Гете и, вѣроятно, одобрялъ, потому что приложилъ ее къ изданію 1790 года „Отрывка“ Фауста, и потому что, по собственнымъ словамъ, въ пору созданія Фауста „жилъ весь Рембрандтомъ“. Что же касается словъ самого Фауста о своей бородѣ, то нѣтъ основаній считать ихъ значительными, и исключеніе ихъ изъ текста трагедїи не больше принесетъ ей вреда, чѣмъ не исполненіе при ея постановкѣ правилъ для актеровъ, написанныхъ Гете и заимствованныхъ имъ у французскихъ ложноклассиковъ, какъ напримѣръ: „актеры никогда не должны играть въ профиль“ или: „вмѣсто того, чтобы поворачивать голову, лучше играть глазами“ и т. п.

Для того, чтобы изобразить Фауста на сценѣ, для воплощенія этой совсѣмъ не выигрышной съ актерской точки зрѣнія, но глубоко захватывающей съ точки зрѣнія чувствующаго и мыслящаго человѣка роли, нужно прежде всего очень много знать, умѣть болѣе чѣмъ много чувствовать и облекать въ чувственныя формы самыя отвлеченныя мысли. Для большинства актеровъ, привыкшихъ „играть“, т.-е. всегда представлять кого-нибудь, подражать кому-то или чему-то жизненному или воображаемому, актеровъ готовыхъ тоновъ и позъ, пріобрѣтенныхъ въ театральныхъ школахъ и на практикѣ, рѣдко умѣющихъ искать переживанія, чувствовать переживанія партнеровъ и отвѣчать имъ не словами, а переживаніями, для актеровъ, бездушно резонирующихъ, когда нужно передать мысль (не даромъ даже существуетъ амплуа резонера), и безъ всякой мысли взвнчивающихъ свои нервы, когда нужно передать чувства (существуетъ еще болѣе смѣшное амплуа—неврастеника), эта задача совершенно невозможна. Но всякій культурный актеръ, изъ котораго должныя сценическія условія не успѣли вытравить остатки чувства, долженъ задавать себѣ эту труднѣйшую задачу, какъ долженъ учиться играть античную трагедію, Шекспира, Кальдерона и другихъ писателей, жившихъ возвышенными чувствами и преобразившихъ жизнь, если хочетъ умѣть возвышенно чувствовать, преобразять свой внутренній міръ, чтобы всякій пришедшій въ театръ живой человѣкъ не имѣлъ права задать ему оскорбительный для художника вопросъ: „Зачѣмъ ломаешься и притворяешься?“ Неужели не пора перестать копировать на сценѣ то, что мы видимъ каждый день въ жизни, о чемъ мы читаемъ ежедневно въ газетахъ и что въ жизни, въ дѣйствительности гораздо интереснѣе, чѣмъ на сценѣ.

3.

Первыя слова перваго монолога Фауста въ „высокосводчатой“ комнатѣ (миѣ кажется она узкой и темной, своды которой не видны, а теряются въ безпредѣльной вышинѣ, какъ теряется въ это время въ міровомъ пространствѣ и самъ Фаустъ) и ремарка Гете: „въ безпокойствѣ сидитъ“..., виѣшне якобы спокойный, но съ бурей въ груди и мозгу, указываютъ на то, что Фаустъ первыхъ сценъ „не тихій, углубленный ученый, философъ“, какъ думаютъ многіе, а воплотитель вѣчно живущаго въ мірѣ мятежнаго, не знающаго покоя человѣческаго духа и пытливаго разума. „Кабинетныя“ сцены Фауста согрѣты глубокимъ, горячимъ чувствомъ и полны тончайшихъ переходовъ въ переживаніяхъ, отъ нихъ вѣетъ живымъ дыханіемъ

волнующихъ яркихъ молодыхъ мыслей молодого Гете ¹⁾. Эти сцены трагедіи не представляютъ собою сухого воплощенія отвлеченныхъ идей,—миѣніе часто выражаемое и закрывающее передъ Фаустомъ двери театровъ, хотя, какъ оказывается изъ театральной практики, даже средняя публика съ большимъ интересомъ слѣдитъ за ходомъ этихъ сценъ. Опровергаютъ это миѣніе и слова самого Гете. „Я, какъ поэтъ“,—говорилъ онъ,—никогда не стремился къ воплощенію какого-нибудь абстракта. Я собиралъ въ душѣ впечатлѣнія, и притомъ впечатлѣнія чувственныя, полныя жизни, пріятныя, пестрыя, многообразныя, какія миѣ давало возбужденное воображеніе; затѣмъ, какъ поэту, миѣ оставалось только художественно округлять и развивать эти образы и впечатлѣнія, и, при помощи живого изображенія, проявлять ихъ, чтобы и другіе, читая или слушая изображенное, получали тѣ же самыя впечатлѣнія“. Разговоры о несценичности „Фауста“ вызваны только сравненіемъ съ тѣми произведеніями, которыми нынѣ питается большинство театровъ и гдѣ подъ сценичностью подразумѣвается: „поменьше мысли и настоящаго чувства и побольше разнообразія положеній и эффектов“. Съ такой точки зрѣнія не сцениченъ и Шекспиръ и многіе называемые великими драматургами.

Послѣ долгаго, мучительнаго смятенія и отчаянія духу „Фауста“ открывается, что только войдя въ дѣятельную жизнь природы, познавъ ея душу, какъ душу ближайшаго друга, можно достигнуть познанія истиннаго Бога, ибо „природа въ Немъ, и Онъ въ природѣ; ничто живущее, движущееся и существующее не лишено ни Его силы, ни Его духа“ ²⁾. Но Фаустъ не можетъ чувственно „обнять“ природу и сблизиться съ нею: онъ слишкомъ философъ и слишкомъ долго былъ въ плѣну „царства моли“, и мы видимъ его снова въ отчаяніи. Но и въ отчаяніи „Фаустъ“ не пессимистъ, онъ не теряетъ вѣры въ возможность осуществленія человекомъ своихъ стремленій, не теряетъ вѣры въ значеніе человека: даже въ томъ ядѣ, который онъ подноситъ къ губамъ, онъ „чтитъ остроуміе и искусство человека“, и своей добровольной смертью какъ бы хочетъ еще лишній разъ подтвердить человѣческое могущество. Не можетъ Фаустъ въ глубинѣ своихъ глубинъ потерять вѣры въ жизнеспособность и своего собственнаго созидательнаго дѣятельнаго духа,—кубокъ съ ядомъ это мгновенная вспышка отчаянія,—потому что дѣятельный Богъ Пролога, стро-

¹⁾ Онъ читалъ въ первый разъ первыя сцены „Фауста“ Клопштоку въ сентябрѣ 1774 года, когда ему было 25 лѣтъ.

²⁾ Гете Эккерману.

ящій гармонію мірозданія на принципѣ вѣчной дѣятельности, тотъ Богъ, котораго ищетъ „Фаустъ“, апостоломъ котораго онъ призванъ быть, называетъ его „mein Knecht“ и вѣритъ въ него; своими словами въ Прологѣ Богъ предопредѣляетъ торжество Фауста и соглашается на предложение Мефистофеля лишь для того, чтобы тотъ своимъ отрицаніемъ толкалъ Фауста на путь утвержденія и побуждалъ къ неустанной дѣятельности. И въ пасхальномъ хорѣ ангеловъ, отрывающемъ ядъ отъ устъ Фауста: Christ ist erstanden! Freude dem Sterblichen, den die verderblichen, schleichenden, erblichen Mängel umwandeln миѣ слышатся звуки, рождающіе въ душѣ Фауста человѣчеству новаго Бога.

4.

Мефистофель въ трагедіи Гете для меня второе «я» Фауста; онъ—чортъ, но чортъ особый, именно фаустовскій. Въдѣ у каждого человѣка есть такой свой собственный чортъ. Роли Мефистофеля видѣ зависимости отъ роли Фауста, той роли, которую играютъ въ трагедіи Гете всѣ, начиная съ Поссарта, и которую играть очень просто и выигрышно, того красиваго господина съ традиціоннымъ гримомъ въ шляпѣ пирожкомъ, который то забавляетъ публику своими ироническими ужимками, то восхищаетъ галантными манерами, то пугаетъ «адскими» интонаціями, лубочной inferнальностью и бенгальскими вспышками, въ трагедіи Гете, конечно, не существуетъ. Гетевъ Мефистофель весь зависитъ отъ Фауста. Онъ реаленъ, какъ и Фаустъ и, подобно Фаусту, личность, принадлежащая вѣчности со многими типичными чертами средневѣковья, которыя въ немъ только болѣе рѣзко выражены, потому что онъ матеріальнѣе Фауста. Безъ Фауста Мефистофель въ цѣломъ невыносимъ. Миѣ бы даже хотѣлось, чтобы его лицо и фигура напоминали Фауста; нѣкоторыя черты послѣдняго должны быть въ немъ усилены, другія должны едва намѣчаться, третьи совершенно пропадать. Къ сожалѣнію по разнымъ причинамъ на сценѣ миѣ удалось только дать намекъ на эту мысль. Зритель долженъ чувствовать между Фаустомъ и Мефистофелемъ необычайно тѣсную связь; ихъ переживанія должны все время сплетаться причудливѣйшимъ узоромъ.

Какъ фигура средневѣковая, Мефистофель представляетъ собою того чорта, реальная встрѣча съ которымъ въ реальномъ человѣческомъ видѣ вполне возможна, который настолько земной, что объ адѣ и забылъ; даже слово «чортъ» ему смѣшно; средневѣковый человѣкъ нисколько бы не изумился, если бы Мефистофель сѣлъ съ нимъ вмѣстѣ за столъ, сталъ бы

бражничать, веселиться, острить и говорить сальности; прохожіе, встрѣчая его на улицѣ, не должны были ни изумляться, ни даже оборачиваться; онъ необходимая принадлежность земной жизни, настолько связанная съ ней, что его обликъ мѣняется, по-моему, сообразно съ мѣстомъ, гдѣ онъ дѣйствуетъ и съ обстоятельствами.

Таскаясь по землѣ, Мефистофель испыталъ все, изошрилъ свою чувственность, предавался всѣмъ порокамъ отъ самыхъ грубыхъ до утонченнѣйшихъ, онъ непрестанно оттачивалъ свой умъ, ужасающе много видѣлъ и читалъ, и до нечеловѣческихъ предѣловъ расширилъ царство своего разсудка; онъ дошелъ до полнаго пресыщенія жизнью, до невѣроятной опытности во всемъ; онъ пресыщенный жизнью гурманъ, и баронскій средневѣковій титулъ принадлежитъ ему по праву; онъ изжилъ всего себя, онъ изжитая до праха жизнь, и все живущее и существующее для него лишь предметъ ироніи и отрицанія; онъ не врагъ добра и утвердитель зла, онъ просто отрицаетъ и то и другое, презирая всякую благотворную для жизни дѣятельность, и своимъ холоднымъ, какъ лягушка, ровнымъ, гладкимъ умомъ точитъ проявленія и того и другого; если онъ заявляетъ о томъ, что огонь единственная родственная ему стихія, то это не потому, что онъ исчадіе ада, Сатана, Люциферъ, а потому, что огонь стихія все отрицающая, не хранящая жизни, не способствующая ея развитію. Холодный умъ и изошренная похолодѣвшая отъ времени чувственность работаютъ въ этомъ ходячемъ прахѣ, хочется сказать, по инерціи, послѣдняя даже побѣждаетъ первый. Вспомните, что даже въ рѣшительную минуту, въ минуту смерти Фауста страстное желаніе физическаго общенія съ ангеломъ, желаніе утонченнѣйшаго разврата побѣждаетъ въ Мефистофелѣ все и превращаетъ въ ничто всѣ его долготнѣя старанія погубить Фауста.

Подобный до невѣроятія чувственно опытный прахъ, холодный, аналитическій всеотрицающій гениальный умъ, необходимо долженъ былъ вселиться въ гениальнаго, горячаго, чувственно неопытнаго Фауста, какъ дополненіе его «я», какъ волнующая сила; онъ долженъ былъ войти въ Фауста уже для того, чтобы тотъ могъ не только умомъ философа, но и чувственно познать природу, ибо она и духъ и плоть, и всякій, стремящійся жить съ нею одной жизнью, долженъ жить и духомъ и плотью.

Впервые Мефистофель является Фаусту въ образѣ пресмыкающаго пса, какъ воплощеніе животной жизни, и въ образѣ умнѣйшей изъ собакъ, какъ воплощеніе животной хитроумности. Онъ появляется послѣ того, какъ Фаустъ мечталъ о примиреніи земной, чувственной жизни съ небесной духовной. Фаустъ, какъ бы самъ рождаетъ его въ себѣ. А принявъ въ

кабинетъ Фауста образъ странствующаго схоласта,—бродячаго, коснаго ученаго шарлатана, развѣ не является здѣсь Мефистофель и воплощеніемъ мыслей и чувствъ самого Фауста, разочарованнаго въ наукѣ?

5.

Сойдясь съ Мефистофелемъ, Фаустъ бросается на угадъ in die weite Welt, чтобы «выѣстить въ своей груди всѣ радости и страданія всего человѣчества». На пути опытнаго познанія жизни онъ прежде всего попадаетъ въ тѣ ея условія, которыя созданы людьми внѣ законовъ природы и среди которыхъ протекаетъ человѣческая жизнь. Онъ видитъ ограниченность требованій и стремленій большинства, что выражено въ сценѣ „Погребъ Ауэрбаха“. Его окружаетъ тотъ обманъ, среди котораго живутъ люди; онъ погружается въ пучину лишенной духовной основы, ужасающей и въ то же время завлекающей чувственности. Все это представляется Фаусту, какъ фантасту, въ образахъ фантастическихъ, что и выразилъ Гете синтетически, мѣстами аллегорически въ «Кухнѣ вѣдьмы». Большинство изъ ставящихъ Фауста эту сцену пропускаетъ, оправдываясь словами Гете, что она имѣетъ значеніе только шутки; Гете могъ говорить, что хотѣлъ, но мы не имѣемъ права даже на основаніи его словъ выбрасывать яркую страницу изъ характеристики Фауста, и этимъ сокращать его путь опытныхъ жизненныхъ познаній и ощущеній.

Чувственный характеръ сцены въ «Кухнѣ», ея внутренній смыслъ, по-моему, будетъ болѣе ярко выраженъ путемъ замѣны традиціонной старой вѣдьмы молодою; для меня вѣдьма главнымъ образомъ—воплощеніе безумно страшнаго, но и дьявольски соблазнительнаго полового порока; старая же порочная вѣдьма не соблазнить и не утратить своимъ порокомъ никого, а будетъ только омерзительна. Кромѣ того, я не вижу, чтобы Гете въ текстѣ Фауста прямо указывалъ на то, что вѣдьма—старуха. Старой называетъ ее Фаустъ, пока не видѣлъ. Мефистофель называетъ ее «падалю», «скелетомъ», «чудовищемъ». Но почему всѣ эти эпитеты не могутъ относиться и къ молодой вѣдьмѣ? Кромѣ того, вѣдь сама вѣдьма говоритъ, что она пьетъ возбуждающій похоть и молодость напитокъ.

Не найдя для себя ничего кромѣ отвратительнаго въ томъ мірѣ, который изображаютъ эти двѣ сцены, съ возбужденной чувственностью Фаустъ отправляется дальше, и гдѣ-то въ чужомъ городѣ, среди чужой ему толпы встрѣчаетъ чужую дѣвушку, и на ней сразу останавливается его взоръ, какъ будто онъ всегда ее искалъ и всегда ее ждалъ. Развѣ не чув-

ствляется въ этой коротенькой сценѣ присутствіе невидимаго главнаго дѣйствующаго лица, не живетъ въ ней der Herr Пролога? Развѣ не его рука указываетъ Генриху Фаусту на милую, жизнерадостную Гретхенъ, на это «дитя природы» (я не могу подыскать менѣе банальнаго, но въ то же время болѣе подходящаго опредѣленія), на эту весеннюю птицу, простой, чистый и *очень земной* цвѣтокъ? Не говоритъ ли онъ самъ Фаусту, что Гретхенъ черезъ свою любовь введетъ его въ кругъ жизни природы? «Только любовь,—писалъ Гете въ 1872 году,—приближаетъ къ природѣ».

Почти банальное жизненное обращеніе въ этой сценѣ Фауста къ Маргаритѣ идетъ отъ мѣфистофельскаго въ немъ, но за словами чувствуется пылливый духъ и разумъ Фауста. Не такую же женщину, какъ Маргариту, могъ бы желать для утоленія страсти Фауста Мефистофель, этотъ извѣдавшій порокъ до корня и пресытившійся имъ отрицатель; само собой разумѣется, что не онъ могъ указать на нее Фаусту; его даже нѣтъ на сценѣ въ мгновеніе ихъ встрѣчи. Но разъ взоръ Фауста упалъ именно на Гретхенъ, и никакими словами не отвлечъ отъ нея его вниманія, то Мефистофелю ничего не остается, какъ разжигать къ ней въ Фаустѣ похотливую страсть, которая, по его мнѣнію, приведетъ Фауста къ гибели.

Чѣмъ дальше развивается такъ называемый романъ Фауста и Маргариты, тѣмъ сильнѣе и мучительнѣе для Фауста становится борьба между темнымъ и свѣтлымъ въ немъ, борьба двухъ началъ Фаустовской личности. Мефистофель, медленно отравляя Фауста ядомъ похоти и отрицанія, увлекаетъ его на путь преступленій, не понимаетъ въ какую опасную для себя игру играетъ. Ему чужды высокія стремленія Фауста, ему чуждо пониманіе того, что онъ самъ лишь орудіе въ рукахъ Бога, что дѣятельный Богъ Пролога прощаетъ преступленія, хотя бы противъ всѣхъ десяти синайскихъ заповѣдей, тѣмъ, кто совершаетъ ихъ на пути дѣятельности, утверждающей Бога на землѣ, уподобляющей ему человѣка и расширяющей предѣлы человѣческаго могущества; Мефистофель не понимаетъ того, что огонь плотской страсти, который онъ разжигаетъ въ Фаустѣ, явится для Фауста лишь огнемъ очищенія: послѣ его удушливой вспышки, послѣ борьбы съ нимъ, свѣтъ неугасимаго божественнаго огня въ душѣ Фауста загорится еще ярче и чище; трагическая гибель и въ порокѣ чистой Гретхенъ прольетъ свѣтъ въ душу Фауста; радости ихъ любви и слѣдующія за ней страданія Гретхенъ пробудятъ въ немъ силу дѣйствительно чувствовать, а не только понимать умомъ философа, всю глубину радостей и страданій человѣчества. Фаустъ постигнетъ, что не въ эгоизмѣ, не въ достиженіи личнаго счастья человѣка, хотя бы и очень высокаго, высшій смыслъ

жизни. Любовь, этот «высший дар природы», Die Krone der Natur, даст ему способность обнять своей душой царство природы, откроет ему ее грудь и укажет дальнейший путь исканий смысла человеческой жизни.

Все это предвидит Богъ Пролога, когда говоритъ: Weiss doch der Gärtner wenn das Bäumchen grünt, dass Blüt und Frucht die kunft'gen Jahre zieren... Es irrt der Mensch so lang'er steht... Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst...

6.

Обстановку, въ которой развивается дѣйствіе трагедіи, я вижу связанной съ тѣми людьми, которые окружаютъ Фауста, «всамдѣлишной», но строго очерченной, упрощенной, безъ лишнихъ деталей, примитивной, какъ и эти люди и ихъ переживанія. Подъ примитивностью обстановки въ данномъ случаѣ я понимаю упрощенность виѣшности жизни, рожденную наивнымъ міровоспріятіемъ, а не оторванную отъ земли изошренную схематичность, модную теперь въ театрахъ, которую создаетъ утонченный до болѣзненности вкусъ и нежеланіе видѣть жизнь настоящей, а можетъ быть и отвращеніе къ жизни. Обстановка Фауста не можетъ быть также, по моему, виѣ времени или модернизована, какъ это было въ Мюнхенскомъ Театрѣ Художниковъ у Эрлера и Фукса, гдѣ садъ Марты напоминалъ стилизованный въ духѣ Jugend палисадникъ мюнхенскаго пригорода, комната Маргариты—помѣщеніе въ загородной виллѣ, а сцена въ соборѣ собраніе въ мавританскомъ храмѣ. Въ трагедіи Гете слишкомъ ярки штрихи готики, чтобы пренебрегать ими; но я не считалъ нужнымъ приурочивать дѣйствіе трагедіи къ какому-нибудь опредѣленному году эпохи готики: мнѣ казалось важнымъ передать не частность, а общій духъ того сложнаго и долгаго времени, когда люди жили сначала во власти средневѣковаго аскетизма и схоластики и когда затѣмъ окружавшая ихъ тьма разсѣивалась подѣ вліяніемъ идей гуманистовъ и, наконецъ, когда эти идеи восторжествовали. Поэтому, работая, я пользовался матеріалами, начиная съ XIV вѣка и кончая XVI вѣкомъ, бралъ изъ нихъ характерное и стремился создать какъ бы синтезъ всего этого времени. На вѣчное значеніе трагедіи я указывалъ въ своей постановкѣ изъятіемъ изъ ея обстановки всего случайнаго и оставленіемъ лишь упрощеннаго необходимаго, условностью планировокъ декорацій и объединеніемъ всѣхъ картинъ порталомъ, дающимъ зрителю впечатлѣніе величія и устремленности ввысь. Одиѣ изъ этихъ картинъ я видѣлъ болѣе отвлеченными или нарочитыми, другія болѣе жанровыми, но съ сохраненіемъ

примитивнаго рисунка. Такъ, напримѣръ, для всякаго читающаго Фауста, ясна нарочитая условность сцены «За городскими воротами», несмотря на то, что ремесленники въ своихъ разговорахъ даже указываютъ на то, что дѣйствіе происходитъ въ Франкфуртѣ. Все ея построеніе напоминаетъ своей условностью тотъ кукольный театръ, на которомъ мальчикъ Гете познакомился впервые съ Фаустомъ.¹⁾ Въ построеніи монолога Маргариты: *Meine Ruh'ist hin* нѣтъ ничего жизненнаго, а сцены «Садовая бесѣдка» или «У колодца» жизненны вполне.

Я уже говорилъ, что люди, дѣйствующіе вокругъ Фауста для меня связаны съ обстановкой; они живутъ, заключенные въ каменные стѣны, а въ этихъ каменныхъ стѣнахъ, построенныхъ давнымъ давно, живетъ все, чѣмъ жили ихъ предки, живетъ то, что Фаустъ называетъ пылью и прахомъ, и эти каменные стѣны живутъ въ нихъ. Все окружающее этихъ людей такое же „всамдѣлишное“, но примитивное, какъ они, оно связано съ ними своими тремя измѣреніями, такъ же „слишкомъ“ оформлено, какъ они. Поэтому я и выбралъ для виѣшности Фауста примитивъ архитектурный, примитивъ трехъ измѣреній, и старался по возможности обходиться безъ живописныхъ плоскостей на тѣхъ планахъ, гдѣ дѣйствуютъ люди. Я ставилъ на сцену подлинныя, но упрощенныя и лишь необходимыя вещи; такъ, кабинетъ Фауста, для котораго міръ вещей не важенъ, я не загромождалъ горами книгъ и кучами пыльных инструментовъ, а давалъ лишь сжатые намеки на то, что нужно для его характеристики; въ комнатѣ Маргариты я поставилъ лишь кресло, столикъ и кровать на фонѣ одной свѣтлой задней стѣны съ окномъ; садъ Маргариты для меня не садъ мѣщанки Марты, а то мѣсто, гдѣ впервые простая душа Маргариты открывается Фаусту, и поэтому этотъ садъ въ моей постановкѣ болѣе богатъ, чѣмъ могъ бы быть на самомъ дѣлѣ; его калитка устремляется въ высь, а скамейки подъ изгородью, увитой плющемъ, съ горшками цвѣтовъ напоминаютъ тѣ скамейки, гдѣ сидятъ Мадонны на картинахъ древне-германскихъ и нидерландскихъ живописцевъ.

¹⁾ Любопытна единственная сохранившаяся франкфуртская современная Гете афиша кукольнаго «Фауста». Она гласитъ: «Съ высокомилюстиваго дозволенія высшаго начальства здѣсь присутствующіе маріонетчики сегодня снова откроютъ свой театръ и представятъ на пемъ съ помощью своихъ маріонетокъ: достопримѣчательную, — какъ серьезную, такъ и смѣшную, — комедию, озаглавленную *Изумительная жизнь и кончина* въ былое время прославленнаго доктора Юганна Фауста, бывшаго профессоромъ въ Виттенбергѣ, съ участіемъ Гансъ-Вурста, — во-первыхъ: смѣшного странника, во-вторыхъ: диковиннаго фаустовскаго фамулуса, въ третьихъ: страшнаго заклінателя дьявола и въ четвертыхъ: веселаго ночного сторожа...» и т. д.

Гёте передалъ намъ въ Фаустѣ тѣ впечатлѣнія и ощущенія, которыя вызвала въ немъ не только Германія, но и Италія, въ немъ жили не только идеи гуманистовъ, но и итальянскаго Возрожденія, итальянскіе штрихи я вижу кое-гдѣ на сценической внѣшности Фауста, и на этомъ основаніи я позволилъ себѣ для сцены встрѣчи Фауста съ Маргаритой построить скульптурную лѣстницу, которая такъ часто встрѣчается при выходѣ изъ церквей въ Италіи; величіе этой короткой сцены и кака-то доля южнаго романтическаго темперамента въ ней у Фауста дали мнѣ мысль связать архитектуру такой монументальной итальянской лѣстницы съ архитектурой германскаго города. Сцена въ тюрьмѣ, гдѣ безумно одинокая, покорная Маргарита является какъ бы потерянной въ каменномъ холодномъ средне-вѣковьи, заставила меня вспомнить о Пиранези и построить тотъ громадный залъ съ крошечнымъ казематомъ, который мы видимъ на сценѣ.

Какъ видно изъ всего сказаннаго, я не всегда слѣдовалъ буквально ремаркамъ Гете; я думаю, что при постановкѣ пьесы должна главнымъ образомъ преслѣдоваться цѣль—передать тотъ внутренній смыслъ и движеніе пьесы, которое чувствуешь и изъ текста и изъ ремарокъ поэта, а не точная иллюстрировка и того и другого; очень часто воплощенная ремарка автора является на сценѣ лишнимъ балластомъ, замедляетъ движеніе пьесы или же мѣшаетъ уясненію ея внутренняго смысла.

Кое-гдѣ, во имя этой цѣли, я позволилъ себѣ перестановку фразъ текста Гёте; такъ, на примѣръ, первый монологъ Маргариты въ комнатѣ я раздѣлилъ двумя первыми куплетами баллады о „Ѳульскомъ королѣ“, а остальные куплеты заставилъ ее спѣть послѣ ухода Фауста съ Мефисто-фелемъ, когда она возвращается съ лампой; сдѣлалъ я это для того, чтобы не отвлекать вниманія зрителя отъ переживаній Маргариты сюжетомъ баллады; Маргариту не можетъ интересовать судьба легендарнаго короля, она вся во власти мгновенія встрѣчи съ Фаустомъ, что и чувствуемъ мы изъ перваго ея монолога, а балладу,—кстати сказать, написанную Гёте независимо отъ сцены въ комнатѣ и отъ образа Маргариты,—она можетъ лишь разсѣянно мурлыкать про себя, не переставая думать о томъ, о чемъ говорить въ монологѣ: о немъ, безъ конца о немъ; мнѣ кажется, что при такой перестановкѣ баллада перестанетъ быть искусственно пришитой къ сценѣ, а ея полныя трогательно наивной любовью слова только ярче подчеркнутъ внутреннее состояніе Маргариты и значительность ея мыслей о Фаустѣ, что несомнѣнно чрезвычайно важно. Въ сценѣ „Соборъ“ я заставилъ „сосѣдку“ повторять не могущіе быть слышными и большинству зрителей понятными слова хора „Dies irae“ по русски, такъ какъ „разби-

вають сердце“ Гретхенъ не только звуки органа и хора, но и полные трепета стихи Ѳомы Селоко, напоминающіе религиозной и теперь грѣшной Гретхенъ о грозномъ возмездіи на Страшномъ Судѣ; эти слова важны для характеристики переживаній Маргариты въ данной сценѣ, и они должны быть слышны зрителямъ.

Изъ Вальпургіевой ночи я исключилъ всѣ сатирическія мѣста, имѣвшія интересъ только въ эпоху Гёте. Схематичность, сухость и обобщенность на мой взглядъ этой сцены у Гёте, мѣшающая создать на сценѣ необходимый по ея мѣсту въ трагедіи подъемъ страсти, потребовала очень сложной ея разработки.

При работѣ „Вальпургіева ночь“ раздѣлилась у меня на 4 части: первая—Фаустъ и Мефистофель въ низинахъ горъ у отвѣстной скалы, вторая—на срединной вершинѣ, откуда среди воя урагана слышна пѣсня и шумъ, изображаемый оркестромъ, летящихъ на шабашъ вѣдьмъ и колдуновъ, третья—вѣдьмы и колдуны въ страстномъ томленьи, изнывая отъ жажды чувственныхъ наслажденій, съ воплемъ тянутся по горѣ къ духу зла и четвертая—безстыдная оргія сплетающихся въ безумномъ сладострастіи тѣлъ,—тотъ мигъ, когда нѣтъ разницы между человѣкомъ и скотомъ; согласно средневѣковому порядку шабаша я ввелъ въ мгновеніе вышняго сладострастнаго подъема отрывокъ ритуала черной мессы и вывелъ флагеллянта, иступленнымъ пѣніемъ латинскихъ стиховъ „Gratias agimus tibi“... прославляющаго дьявола.

Всѣ сцены Фауста въ смыслѣ виѣшности, какъ я уже говорилъ, мнѣ представляются связанными съ дѣйствующими на сценѣ людьми, Прологъ же я вижу виѣ ихъ мысли, какъ виѣ ихъ пониманія Богъ Пролога, открывающійся одному Фаусту. Прологъ долженъ итти въ такой же черной тѣмѣ, какъ черенъ мракъ, окружающій и средневѣковыхъ и всякихъ людей, живущихъ своей обычной узкой жизнью,—людей, не отмѣченныхъ Богомъ; эту тьму пронизываетъ лучъ сверху отъ Бога, котораго, конечно, не должно быть видно, слышенъ лишь его голосъ, въ моей постановкѣ сопровождаемый хоромъ „Осанна“¹⁾; лучъ освѣщаетъ мощныя фигуры архангеловъ,

¹⁾ По подсчету Кишля къ Фаусту написала музыка 80 композиторами. Гёте говорилъ, что „Моцартъ долженъ бы написать музыку къ Фаусту... Она должна была быть въ характерѣ „Донъ Жуана“. Въ то же время Гёте сознавался, что „не можетъ судить о музыкѣ, потому, что ему нехватаетъ знанія тѣхъ средствъ, которыми она пользуется для достиженія своихъ цѣлей“. Мы знаемъ, что Бетховенъ увлекался гётевымъ Фаустомъ и въ 1823 году говорилъ Рохлицу: „...я надѣюсь наконецъ пачать писать то, что для меня и для искусства самое высшее: „Фауста“. По этому намѣренію великаго музыканта не суждено было осуществиться.

вылѣпить которыя могъ бы только одинъ Микель Анджело и подходящихъ фигуръ для которыхъ нѣтъ среди людей.

Готическій порталъ, уходящій ввысь, заключающій Прологъ, остается на всю трагедію ¹⁾. Въ самыхъ будничныхъ сценахъ этотъ порталъ своей неподвижностью и стремленіемъ кверху указываетъ на величіе и вѣчность трагедіи, напоминаетъ о томъ, что въ дѣйствіи трагедіи все время участвуетъ Богъ Пролога, который объединяетъ собой всѣ ея сцены, созданныя подъ самими противоположными и сложными впечатлѣніями великаго человѣка на фонѣ простой легенды.

Когда я читаю Фауста, я вспоминаю Италію, Ассизи, эту мрачную каменную глыбу сооружений, связанныхъ самыми различными и противоположными переживаніями людей разныхъ эпохъ, нараставшихъ вѣками вокругъ простенькой церкви XIII вѣка, построенной Roveretto, Св. Францискомъ, и создавшихъ, по выраженію Гёте, этотъ „циклопическій“ безформенный, но все же гармонично-прекрасный, манящій городъ. Такъ же и вокругъ наивной народной легенды о докторѣ Фаустѣ выросъ тотъ хаосъ мыслей и чувствъ, который мы зовемъ „Фаустомъ“ Гёте.

¹⁾ Въ моей постановкѣ сцены трагедіи планируются, по возможности чередуясь,— на двухъ планахъ сцены; спереди: между двумя столбами портала съ дверями, играющими роль условныхъ входовъ и выходовъ, и сзади: за порталомъ, на трехъ ступенемъ возвышеніи, параллельномъ рамѣ, идущемъ черезъ всю сцену, дающимъ родъ предверія картинамъ 2-го плана и подчеркивающимъ своей условностью ихъ не бытовое значеніе; такое расположеніе картинъ даетъ возможность сокращать время для перестановки декораций до минимума, что въ данномъ случаѣ чрезвычайно важно, а уничтоженіе лишнихъ деталей въ *exterieur*'ахъ позволяетъ обходиться ограниченнымъ количествомъ бутафоріи, замѣнить всякія бутафорскія уличныя сценическія сооруженія просто равными высокими каменными стѣнами, одиѣми и тѣми же стѣнами пользоваться съ перемѣной заднихъ живописныхъ занавѣсей и скульптурныхъ пристановокъ въ нѣсколькихъ картинахъ. Все это дѣлаетъ постановку, несмотря на ея кажущуюся монументальность довольно портативной и избавляетъ отъ необходимости устраивать для декораций большыя репетиціи, чѣмъ для актеровъ, что бываетъ почти всегда при постановкѣ сложныхъ въ обстановочномъ отношеніи пьесъ. Когда въ Вѣнѣ въ Burg'ѣ ставили Фауста въ декорацияхъ Роллера, то изъ 80 репетицій сорокъ были отданы декорациямъ, а 20 актерамъ. Вообще вся планировка декораций къ Фаусту, очень интересно и стройно сдѣланная А. А. Араповымъ, намѣчаетъ дѣлать рядъ новыхъ вопросовъ по техникѣ упрощенія сценическаго механизма.

ФАУСТЪ ВЪ ПОСТАНОВКѢ КОММИСАРЖЕВСКАГО.

I.

То, что написано здѣсь, проникнуто одною мыслью: лишь уяснить себѣ того „Фауста“, *который представленъ на сценѣ*.

Конечно всѣ мы пришли въ театръ со своимъ „Фаустомъ“ въ воображеніи, всѣ мы долго думали о трагедіи и объ отдѣльныхъ ея моментахъ.

Но вѣдь и театръ искалъ наиболѣе художественнаго, наиболѣе углубленнаго пониманія трагедіи, и его творчество это тотъ символъ, тотъ знакъ, который созданъ искусствомъ для уясненія вѣчнаго явленія духа, каковымъ и есть всегда для насъ „Фаустъ“.

Театръ могъ насъ, зрителей, или подчинить своему толкованію, увлечь своими образами, или привести къ столкновенію нашихъ мыслей и вкусовъ съ его. Для насъ, зрителей, работа театра скрыта. Да, намъ, воспринимающимъ его искусство, и не должно засматривать въ его мастерскую, а потому мы судимъ лишь по явленному, мы знаемъ лишь то, что видимъ.

Мы, зрители, также переживали минуты борьбы и творчества на представленіи. И то, что я написалъ, какъ зритель, какъ тотъ для кого представленъ на сценѣ „Фаустъ“, есть какъ бы путь размышленій о видѣнномъ.

Итакъ, у cadaго изъ насъ есть свой „Фаустъ“.

И „Фаустъ“ для насъ не только зрительный образъ, но и слуховой. Мы слышимъ его, и дѣйствіе развертывается въ той сферѣ, гдѣ менѣе всего напоминаній конкретныхъ, простыхъ и гдѣ міръ созданій человѣческаго искусства.

Мысли такъ топки, чувствованія такъ могучи, оболочка видимой драмы въ той туманной и мрачно-торжественной стихіи готической мысли, готическихъ словъ, готическихъ начертаній, что „Фаустъ“ для насъ—міръ вымысла въ странѣ не нашихъ думъ, замѣтъ не нашего сердца.

И если справедливъ былъ образъ изслѣдователя, что Дантовъ Адъ скульптуренъ, и Рай его музыкаленъ, и Чистилище его живописно, то „Фаустъ“ архитектуренъ, но его архитектоника лишь изъ созвучій иѳемцкихъ рюмъ, изъ нагроможденій готическихкихъ образовъ.

Его не хочется сравнивать ни съ Кёльнскимъ ни съ Страсбургскимъ соборомъ. „Фаустъ“ неразложимое художество. Онъ какъ кристаллъ имѣетъ какую-то ось и эта ось его философской природы.

Эта трагедія, возведенная изъ поражающе сжатыхъ сценъ, таитъ въ себѣ скрытую дѣйственность. И оттого идеальный міръ чистѣйшаго воображенія все же наполняется для каждаго изъ насъ образами чувственныхъ воспріятій.

II.

Но вотъ театръ воплощаетъ образы „Фауста“ одного изъ рисовавшихъ себѣ его въ воображеніи и ищетъ путей подчинить насъ всѣхъ своему чувству и пониманію. Театръ выдвинулъ къ зрителю тяжкій сѣрый порталъ, покрытый у сводовъ средневѣковымъ стѣнописнымъ орнаментомъ блекло синимъ и тускло золотымъ и тяжелыми складками занавѣса лиловаго, тканаго золотомъ, какъ старая церковная парча, какъ бы закрылъ отъ зрителя картины готовой развернуться трагедіи. Театръ заставилъ видѣть готическую высь монументальныхъ, какъ бы уходящихъ въ полумракъ храмоваго купола порталовъ на протяженіи всѣхъ сценъ трагедіи. И несмотря на этотъ символъ, какъ бы знакъ замысла для воплощенія „Фауста“, я видѣлъ въ этомъ упрощеніе склада трагедіи, а не нагроможденіе.

Стремясь упростить, исполненную со всею роскошью и расточительностью таланта, трагедію въ сценическую схему, режиссеръ, повидимому, шелъ отъ возможнаго примитива каждой сцены и наполнялъ ее знаками реальной дѣйствительности, бытовымъ и психологическимъ содержаніемъ въ тѣ моменты, когда замыселъ былъ безсиленъ удержать философскую правду и жизненную сочность трагедіи въ задуманномъ примитивѣ.

Мнѣ скажутъ: въ чемъ примитивъ постановки, когда сцена загромождена бутафорскими вещами, когда актеры играли нутромъ, когда декорации писаны не импрессионистомъ и въ нихъ повторены оригиналы старой Германіи. А я отвѣчу: примитивъ въ планѣ воплощенной на сценѣ трагедіи, въ намѣченныхъ образахъ, положеніяхъ и сценахъ, примитивъ въ отношеніяхъ межъ дѣйствующими силами сцены. Равны ли эти дѣйствующія силы? Конечно нѣтъ, по замыслу режиссера, конечно нѣтъ.

Героємъ инсценированнаго „Фауста“ у О. О. Комисаржевскаго—па-
оось, всепроникающій, бушующій паоось восторга, религіозной мысли,
страданія, отчаянія, страстности,—паоось, какъ корень всего романтическаго
въ мірѣ. И его, какъ тирсь діонисоваго шествія, въ теченіе дѣйствія
режиссеръ отдавалъ то актеру, игравшему Фауста, то нараставшему воплю,
то мечущейся, ползшей толпѣ, то Маргаритѣ, то чорту, то музыкѣ.



Появленіе духа земли, рис. Гете.

Намѣренно говорю о примитивизмѣ въ постановкѣ, а не о наивномъ
реализмѣ, потому что въ той нарочной наивности, въ томъ реализмѣ до
наивности, въ какомъ выполнены нѣкоторыя сцены „Фауста“, было намѣреніе
упростить сложный образъ, сложную картину, чтобъ тѣмъ больше оставить
мѣста для творчества актеровъ и зрителей, которые должны были итти по
вѣхамъ патетическихъ переживаній, намѣченныхъ режиссеромъ.

III.

Сначала я хочу говорить объ общемъ планѣ режиссера, какъ онъ мнѣ представился изъ всѣхъ сценъ трагедіи, какъ бы объ режиссерскомъ рисункѣ. И я не скажу пока ничего о томъ, въ чемъ я видѣлъ двойственность его отношенія къ инымъ образамъ и къ инымъ моментамъ трагедіи.

Режиссеръ ставитъ тезисъ: пьеса должна разбудить въ зрителѣ восторгъ, плачь, сочувствіе или протестъ не тонкими, интимными переживаніями играющихъ людей, а рѣзко опредѣленно показанными переживаніями ихъ, яснымъ, могучимъ голосомъ, изъ сотни глотокъ вырвавшимся стономъ, изъ невѣдомой тьмы гдѣ-то родившимся звукомъ, аккордомъ оркестра. Пьеса должна настроить насъ, зрителей, на истинно художественное переживаніе сильнымъ жестомъ актера, однимъ яркимъ пятномъ блѣднаго лица или пурпурнаго плаща на сѣромъ фонѣ уходящей въ мглу лѣстницы.

За раздвинутой затканой золотомъ лиловой парчой завѣсы открылась черная глубь пространства, зыблющійся свѣтъ, какъ бы уступы, уходящіе кверху задника сцены, и это все должно было повергнуть въ представленіе безконечнаго, вѣвременнонаго, немірскаго. И голосъ Бога лишь слышался изъ потоковъ лучей.

Высокіе и мрачныя своды въ кабинетѣ Фауста тѣснятъ, даютъ великую думу, духъ вопрошающаго, замученнаго жаждой знанія богоскателья.

Полная тяжкаго раздумья поза Фауста, съ которой открылась картина кабинета, вводила, какъ бы случайно раздернутой завѣсой, въ жизнь Фауста.

И была понятна намѣченность, а не натурализмъ обстановки, показанный, какъ на гравюрѣ шкафъ, сдѣланныя въ одномъ стилѣ вещи, а не громоздко подлинныя не пылью покрытыя инструменты и препараты, полки книгъ и груды фоліантовъ *такой* комнаты средневѣковаго ученаго.

Понятно отчего открылась картина у городскихъ воротъ въ лиловатыхъ мутныхъ тонахъ свѣта, костюмовъ и декораций, отчего намѣчено такое, я бы сказалъ, чуть заглушенное сурдинкой веселье и звонкій смѣхъ. Такъ условно переданъ этотъ день тихой весны и радостнаго праздника. Да, въ такую жизнь захотѣлъ снова вернуться измученный мыслями Фаустъ.

И толстый, бородатый съ какимъ-то плоскимъ лицомъ Вагнеръ, страшно земной; и изъ тьмы вдругъ открывающееся гдѣ-то у сводовъ блѣдное лицо Мефистофелла, безшумно сходящее къ Фаусту, и его гримъ старой бабы, и

капюшенъ, и костюмъ схоласта, и весь обликъ, напоминающій странствующаго Данте,—все это вводило въ кругъ замысла режиссера такъ непосредственно.

И когда Мефистофель прижимался своимъ холоднымъ профилемъ къ пламенно горящему лбу Фауста, словно выползшая изъ его раздумій, словно частица его существованія, нетлѣвная, вѣчная, разлагающая чувство и миръ и спокойную цѣлостность всего, субстанція,—это я чувствовалъ, это мнѣ передалось.

Грубость городскихъ жителей, каждый характеръ, какъ онъ намѣченъ, ихъ поведеніе, ихъ думы, возрѣнія въ pendant къ стѣнамъ стараго города, ихъ имманентность этому грубому, незнающему запросовъ и мукъ Фауста міру дѣйствительности задумано вполне понятно, въ одномъ стилѣ.

Этотъ распухшій и осплтый въ попойкахъ Зибель, и пьяная ватага его коллегъ, застигнутая чортомъ и Фаустомъ, заглянувшими въ погребъ, понятны. Понятна глупая, далеко не карикатурная, а типическая Марта, понятны дѣвушки у колодца и весь образъ и манера разсуждать такой мѣщанки Лизенъ.

Фаустъ на этомъ фонѣ мятущійся живой знакъ неразгаданнаго міра. Его спутникъ, это минутами слитное нѣчто съ нимъ, бѣгущимъ отъ чорта и волочащимъ за собой этотъ прахъ, собаку съ душой змѣи, съ ужимками сладострастнаго пса, облизывающаго свои тонкія, сухія губы.

Когда швырнетъ его Фаустъ у ограды тюрьмы, когда ударитъ онъ его, Мефистофель не пошевельнется, онъ знаетъ что съ Фаустомъ, онъ—его alter ego, онъ будетъ валяться, какъ песъ, въ безобразной позѣ, оставаясь на землѣ, ему все равно, ему привычно валяться и ползать, потому что кто онъ Феусту?

И сцена передъ словами о религіи, гдѣ въ страстномъ, какъ бы захваченномъ раннимъ занавѣсомъ, порывѣ объятій Фауста и Маргариты столько замыслено короткой, чудесной и простой страсти,—и это чувствуетъ зритель. И въ моментахъ той сцены въ комнатѣ Маргариты, когда она думаетъ о немъ, все о немъ, обрываетъ пѣсню, думаетъ и опять поетъ—въ этомъ замыслѣ столько характернаго для изображенія переживаній Маргариты. И какъ нагналъ ее на городской лѣстницѣ храма Фаустъ, нагналъ ее и просто присталъ къ ней, какъ въ самомъ сбѣгѣ слышится, что нужна ему она, только она, ему, сейчасъ, теперь же,—это штрихъ, это поводъ къ тому, чтобы вырвалась страстная рѣчь Фауста, обращенная къ жизни, къ тому, чего ищетъ онъ, что хочетъ увидѣть, къ чему идетъ съ такимъ правомъ. Это все какъ бы внутреннее основаніе, чтобъ въ позѣ распластан-

наго думой, страшной тяготѣющей думой въ сценѣ въ пещерѣ, въ лѣсу, спросить ему голосомъ полнымъ ясности и красоты: зачѣмъ Богъ ты далъ мнѣ знаніе всего и знаніе, что все это еще не все?

Понятенъ планъ и намѣреніе, но только намѣреніе передать стихію поднявшихся изъ болотъ и разсѣливъ ползущихъ, ползающихъ, бѣшеныхъ въ вождѣлѣніи, храпящихъ и сопящихъ гадовъ; вмѣстѣ съ проснувшейся весною землей, вмѣстѣ съ мечущимся надъ лѣсомъ ураганомъ застонавшихъ гадовъ, въ истомѣ кидającychся другъ къ другу, другъ на друга, въ вихряхъ молчаливыхъ и страшныхъ, какъ хороводы кошмара, крутящихся по лысымъ вершинамъ Брокена; безмысленные экстазы и самобичеваніе распясавшейся плоти, и ужасъ отъ этой картины Фауста, и страшное проклятіе чорту въ слѣдующей картинѣ, и зовъ его къ жизни въ холодной невѣроятной огромной темницѣ съ какимъ-то застѣнкомъ для Маргариты, этоо засыхающаго цвѣтка, безропотно умирающаго въ этомъ гигантскомъ склепѣ—это понятно, это штрихи сильнаго замысла.

И глухой крикъ изъ-за занавѣса въ финалѣ „Генрихъ, Генрихъ!“ это все такъ, это одной манерой сдѣланъ весь рисунокъ къ трагедіи „Фаустъ“.

Но видѣлъ я не воплощеніе этого одинаго замысла, не его только, а какъ бы яркія сценическія пятна этого замысла и чувствовалъ, какъ борются на сценѣ два принципа постановки.

IV.

Эти два начала боролись весь спектакль, они поселили во мнѣ убѣжденіе, что режиссеръ увлекался то однимъ толкованіемъ трагедіи, то другимъ. Всмотриваясь внимательно и нѣсколько разъ въ отдѣльныя сцены и образы, становилось понятнымъ, что театръ то стремился показать представленіе трагедіи *sub specie aeternitatis*, какъ бы вычерчивая изъ каждой сцены нѣкій символъ, примитивъ, то все сценическое воплощеніе Фауста театромъ было намѣреніемъ облечь его въ строго бытовую и національную оболочку, прикрѣпить дѣйствіе къ нѣмецкому душному городу XVI вѣка, заключить его въ давящую атмосферу ограниченной мысли, мѣщанскаго чувства и этимъ достигъ того, чтобъ внутренняя трагедія Фауста силою безсмертныхъ думъ и стремленій побѣдила бы это временное и мѣстное.

Итакъ, режиссеръ становился то на одну точку зрѣнія въ истолкованіи образовъ и частей трагедіи, то на другую, порой же и въ одной картинѣ не было строгаго единства.

Итакъ, рѣчь пойдетъ не о замыслѣ, а объ выполненіи, о томъ, что показано.

Да, казалось, что это живыя, подлинно сущія лица, что Фаустъ другъ Меланхтона и Лютера, чортъ ихъ знакомецъ, люди, живущіе въ городѣ, это тѣ самые горожане, о которыхъ столько подлинныхъ упоминаній о ихъ нравахъ и жизни въ литературѣ, оставшейся отъ тѣхъ временъ, что все происходящее это дѣйствительное событіе, не знаю, въ виртембергскомъ Книттлингенѣ, въ Швабіи, въ Саксоніи въ двадцатыхъ, сороковыхъ годахъ XVI вѣка.

Въ людяхъ подчеркнуто было на сценѣ нѣчто въ высшей степени житейское, въ нихъ была показана эта чудовищная примитивность человѣческой психики,—въ нихъ, какъ бы лубочнымъ способомъ взята была одна страсть, одно чувство,—это люди того времени, какъ можно болѣе просто показанные.

Никто изъ персонажей сценически не перегруженъ сложными и гибкими переживаніями, наоборотъ, грубость и элементарность чувствованій ихъ ограниченность въ стилѣ той эпохи рѣзко подчеркнуты режиссеромъ.

Было замѣтное тяготѣніе передать трагедію въ человѣчески и исторически правдивыхъ, реальныхъ переживаніяхъ и сценахъ.

Духъ эпохи, стиль нѣмецкаго стараго города рѣялъ въ манерахъ, отношеніяхъ къ происходящему у людей.

Ну хорошо, пусть и Фаустъ и Мефистофель, и Маргарита прежде всего люди такъ-то чувствующие и живущіе въ такихъ-то условіяхъ, какъ вся ихъ окружающая среда. Они, конечно, не герои романтической поэмы. Они просто люди.

Такъ и было. Напримѣръ въ сценѣ въ храмѣ Маргарита гдѣ-то въ толпѣ молящихся, среди шепчущаго молитву народа (замѣтите, это не какъ у Гёте, это намѣреніе показать простую, самую простую жизнь, ни штриха во славу романтической мечтѣ!), итакъ, Маргарита въ толпѣ такихъ же, какъ она, шепчущихъ слова, незамѣтная прижалась къ холодной стѣнѣ храма. Она потерялась для зрителя среди людей. Пусть такъ, это понятно съ указанной точки зрѣнія. Къ ней обращается голосъ, но это мы знаемъ, а не они, которые молятся.

Или Мефистофель и Фаустъ въ толпѣ прочихъ на лѣстницѣ города. Ихъ режиссеръ не выдвигаетъ. Они въ толпѣ, такіе же, какъ вся снующая толпа улицы.

Единый стиль долженъ быть во всемъ, повидимому, говорилъ себѣ режиссеръ, становясь на эту точку зрѣнія. Такъ, въ кухнѣ вѣдьмы (пусть внутренно протестуешь противъ того, что вѣдьма не старая и не безобразная) въ этой картинѣ есть какая-то воплощенная готическая сага.

Еще яснѣе понятенъ изъ этой сцены чортъ, такой циничный, безстыжій и обычный для чертей того вѣка, такой отъявленный кавалеръ горящей похотью вѣдьмы. И чудовища этой картины, и декораціи, и дѣйствіе съ заклинаньемъ напитка въ стилѣ готической мысли изображаемыхъ людей, все это принимаешь.

Но вмѣстѣ съ этимъ было ясно, что этотъ единый стиль, о которомъ я говорю, отбрасывался, напримѣръ, въ такой сценѣ какъ прологъ, который былъ показанъ не въ духѣ старинной вѣры и не былъ связанъ съ цѣльностью стиля прочихъ картинъ. Эти оперныя мизансцены ангеловъ съ сахарными крыльями, и эта театральная схема бездны, затянутой старыми декораціями на жердахъ, ничего готического не передавали.

Не было никакого сценическаго содержанія, не было этого духа времени, одинаго стиля въ Вальцургиевой ночи. Были одни лишь намѣренія, программа того, что могло бы быть. Лишь сильная игра воображенія связывала отдѣльные куски замысла, а передъ зрителемъ была груда актеровъ и актрисъ, копошащихся, дѣлающихъ непріемлемые со сцены движенія. Они должны были походить на чудовищъ, но ничего кромѣ отвращенія не возбуждали.

Въ этой картинѣ терялась связь съ планомъ сценическаго истолкованія трагедіи. Такъ это было изображено.

Я бы еще хотѣлъ указать, что режиссеръ съ одной стороны въ сценѣ серенады у окна Маргариты передавалъ настроеніемъ и переживаніями толпы, ихъ отношеніемъ къ убійству, наконецъ появленіемъ городской стражи колоритъ времени, шестнадцатый вѣкъ, и въ той же сценѣ выпустилъ изъ глубины улицы прямо на зрителя Валентина, и тотъ сталъ говорить, обращаясь къ зрительному залу и стоя на второмъ планѣ сцены, свой монологъ, — это какой-то условный, нарочный стиль. Почему же режиссеръ не посадилъ его куда-нибудь на скамью или на порогъ, однимъ словомъ, не сдѣлалъ изъ этой сцены тоже бытовой складки.

Или еще: идетъ сцена у колодца. Да, это средневѣковый городъ, это его будничная жизнь. Вонъ Маргарита подошла къ водоему, вонъ ея подруги. Понятно кто первый броситъ камнемъ въ Маргариту, кто будетъ стыдиться знакомства съ ней, кто побѣжитъ смотрѣть на ея казнь. Но вотъ

эту сцену, какъ и всѣ прежде, и потомъ задвигаетъ лиловая парчевая завѣса и передъ зрителемъ этотъ тяжкій сѣрый порталъ. И этотъ занавѣсъ, и этотъ порталъ невольно заставляютъ видѣть въ трагедіи что-то недвижимое, церковное, какъ непреложность католическихъ истинъ въ средневѣковомъ взглядѣ на міръ. Тотчасъ вспоминаешь эту нарочитую высь всѣхъ intèrieur'овъ, поселявшихъ въ зрителѣ чувство уносящее кверху. Но вѣдь въ дѣйствительности этого не могло быть. Развѣ такой огромной могла быть комната Маргариты, каковой ее показали на сценѣ. Развѣ это реально, развѣ это согласно съ дѣйствительнымъ, съ подлиннымъ, развѣ это въ стилѣ картины около городского колодца. Здѣсь-то ужъ прямая романтика и даже своего рода символизмъ.

Нарушался этотъ единый стиль также и тѣмъ, что въ толпѣ были замѣтны костюмы болѣе ранней эпохи. Были чуждые времени детали въ декорацияхъ, обстановкѣ, мизансценахъ безсловесныхъ актеровъ и въ поведеніи ихъ. Что касается до обстановки, то напримѣръ клумба въ саду Марты, горшки съ цвѣтами и самые цвѣты на подоконникѣ Маргариты были не въ стилѣ нѣмецкаго города XVI вѣка, скамьи въ Соборѣ были хотя и того времени, но не церковныя. Что касается до поведенія, то непонятно, почему напримѣръ въ такомъ строгомъ городѣ, выходя изъ храма, тутъ же на ступеняхъ его, и почти что на глазахъ священника спускается толпа такая оживленная, точно возвращаясь съ пляски.

Или какъ изображено веселье у городскихъ воротъ съ этими группами пляшущихъ горожанъ и самыя размѣщенія и перестановки, несогласныя съ текстомъ Гёте,—это желаніе условно передать настроеніе сцены. Этого **Ф. Ф. Коммисаржевскій** достигаетъ и свѣтомъ, и колоритомъ костюмовъ и декораций. А лѣстница храма, развѣ такая лѣстница возможна въ старомъ нѣмецкомъ городѣ, развѣ это стѣна готическаго храма. Могла бы быть такая городская лѣстница продолженіемъ соборной, но узкая, тѣсная. А этотъ такъ декоративно-красивый ангелъ на поворотѣ самаго высокаго марша лѣстницы, это не характеръ нѣмецкой готики. Вся лѣстница и сцена на ней задумана и воплощена **Ф. Ф. Коммисаржевскимъ** для того же его собственнаго, особливаго представленія о трагедіи не въ духѣ угасшаго средневѣковья, а въ духѣ возрожденнаго романтизма къ трагедіи-поэмѣ „Фаустъ“.

Итакъ, въ постановкѣ „Фауста“ перемежаются два плана, какъ бы двѣ точки зрѣнія замышлявшаго сценическое воплощеніе трагедіи. Онѣ борются, побѣждая одна другую, на протяженіи всей пьесы.

V.

Это особенно сильно чувствуется, если внимательно приглядѣться къ центральнымъ образамъ трагедіи.

Фаустъ, этотъ вѣчный спутникъ земли, бунтовщикъ противъ ея законовъ, ея страстный служитель, пламенный романтикъ. Онъ долженъ уносить силой своего мощнаго слова, порывомъ своего могучаго переживанія прочь отъ узкаго евклидова міра въ безбрежность вѣчности, метафизики, религіи. Его вызовъ могучъ. Его жестъ приковываетъ къ себѣ все вниманіе. Его страсть такъ же безудержна, пламенна и божественна, какъ мысль, какъ зовъ его къ Богу.

Было ли это такъ, почему это было не такъ—вотъ о чемъ я сейчасъ хочу сказать.

На всемъ протяженіи трагедіи образъ Фауста не занималъ вниманія зрителя исключительно. То онъ былъ романтической декламаторъ великихъ истинъ (мгновениями вѣрилось, что за словами таится переживаніе, мгновениями это не достигало зрительнаго зала), то нетерпѣливый Фаустъ спѣшилъ къ Маргаритѣ, точно Ромео, точно Донъ-Жуанъ и поскорѣй кончалъ череду глубоко фаустовскихъ думъ, чтобы побыть съ ней подольше, и это былъ даже не Вертеръ, а просто увлеченный приключеніемъ туристъ.

Въ самомъ замыслѣ Фауста нужно либо отдаться его глубоко-человѣческой оболочкѣ, либо держать на высотахъ романтизма, и тогда въ страсти, и тогда въ жизни не быть спутникомъ чорта по невкушеннымъ еще удовольствіямъ земли, а быть искателемъ Бога, искателемъ подлиннаго знанія о всемъ.

Въ образѣ Фауста, созданномъ А. В. Рудницкимъ, не было этого единства. Ему больше удавался сначала разсудительный и утомленный человѣкъ, а потомъ богатый путешественникъ въ духѣ XVI вѣка, ищущій авантюры, утомленный однообразіемъ свѣта, кидающій скороговоркой неожиданно умные отвѣты. И ему не удавался романтикъ.

Но это не только ему не удавался Фаустъ-романтикъ, это не удался образъ Фауста и О. О. Коммисаржевскому, потому что въ самыхъ мизансценахъ всѣхъ дѣйствій трагедіи не было почувствовано мѣсто Фауста, которое стянуло бы остальныхъ къ нему, а не отъ него оттягивало бы вниманіе зрителей къ другимъ.

Въ сценахъ же, гдѣ Фаустъ бывалъ одинъ, у А. В. Рудницкаго не хватало такого темперамента, который бы создалъ истинный паеосъ трагедіи.

И тѣмъ не менѣе, когда говоришь такъ, чувствуешь, что говоришь объ идеальномъ, говоришь о неявленномъ еще со сцены. Но и въ этомъ исполненіи все же чувствовался хотя блѣдный абрисъ, но того Фауста, съ тѣми идеальными жестами, съ тѣмъ идеальнымъ благородствомъ, съ тѣмъ идеально могучимъ и яснымъ голосомъ и мощной душой.

Въ образѣ Мефистофеля тоже перемежались два лица.

Какъ я уже сказалъ, замыселъ былъ интересенъ. Итакъ, съ одной стороны это былъ чортъ равный Фаусту, это было существо равное Фаусту, это былъ духъ, разлагавшій цѣлостность міропониманія Фауста, это былъ тотъ, который, разрушая по частямъ, указываетъ на единственное, что дано человѣку въ удѣлъ—пріятіе безъ метафизики и религіознаго экстаза міра-плотскаго, матеріальнаго, конечнаго; грубаго. Это былъ циничный, грязный въ мысляхъ и поведеніи, но умный чортъ. Съ другой стороны это былъ слуга, рабъ Фауста, его меньшая, худшая часть, ползущій гадъ, приставшій песь, мелкій бѣсъ человѣка.

Въ иныхъ сценахъ А. Э. Шахаловъ создавалъ иллюзію одного образа, въ иныхъ другого.

Въ иныхъ сценахъ онъ словно утомлялся играть и оставался съ застывшей маской въ лицѣ, не переживая, не создавая чорта.

Въ иныхъ сценахъ онъ игралъ съ горячей, увлекающей силой. И эта неровность, помимо чисто технической трудности роли, была таковой отъ отсутствія въ трактоvkѣ единаго замысла къ образу Мефистофеля.

И онъ уходилъ то въ ультра-земные, ультра-бытовые типичные для чорта того вѣка штрихи, то давалъ общее, романтическое.

И это расхожденіе двухъ главныхъ лицъ пьесы въ трактоvkѣ ихъ образовъ на протяженіи всей трагедіи было диссонансомъ.

Образъ Маргариты, созданный В. Л. Юрениной, запечатлѣлся сразу. Сразу съ первой сцены понятно кого изображаетъ она, но ни на минуту не забывалось, что на сценѣ не Маргарита, а лишь воплощающая ея образъ.

И ни техника исполненія, ни сдѣланность роли, ни искренность и простота съ которой играла В. Л. Юренина не поселяли иллюзіи, ибо для этой роли, должно быть, нужно услышать еще нетронутую репертуаромъ женщинъ современности актрису и можетъ быть тогда ей будетъ послано открыть тайну воплощенія этой полу-Dichtung, полу-Warheit въ лицѣ Маргариты. Это какой-то психологическій филигранъ въ свѣжести, искренности юности переживаній, въ звукѣ голоса открылъ бы сценически образъ Маргариты.

Но въ изображеніи В. Л. Юреновой образа Маргариты было, какъ мнѣ представляется, задуманное режиссеромъ единство идеальнаго образа, свѣжаго сорваннаго, потомъ измятаго и брошеннаго, безропотно засыхающаго двѣтка.

VI.

Итакъ, внимательное вглядываніе въ изображеннаго „Фауста“, вдумываніе въ то, какъ сценически прочелъ его Э. Э. Коммисаржевскій и всѣ актеры, игравшіе эту трагедію, приводятъ меня къ мысли, что не столько недостатокъ времени для сценическаго воплощенія „Фауста“, сколько неуясненность внутренняго строя трагедіи, одинаго стиля ея каждому, всѣмъ и самымъ главнымъ, и самымъ не главнымъ лицамъ занятымъ въ представленіи „Фауста“ была причиной того, что большой замыселъ и большая художественная работа не создали сценической монолитъ изъ трагедіи Гёте.

Былъ большой замыселъ, были сильно показанные моменты.

Въ этомъ огромномъ сценическомъ полотнѣ не все еще сдѣлано. На немъ видна еще свѣжесть работы, какъ бы чувствуются незасохшія краски. Однѣ сцены сдѣланы крупными, яркими мазками, другія какъ бы набросаны углемъ.

Всматриваешься и сразу увлекаешься замысломъ. Всматриваешься и видишь, какъ боролись по крайней мѣрѣ два намѣренія режиссера. Но всюду разлита мысль, повсюду яркія пятна чувства.

И оттого ли, еще ли отъ чего весь спектакль оставляетъ впечатлѣніе нарочной или нечаянной незаконченности. Есть ли въ этомъ намѣренность импрессиониста, есть ли это незаконченность работы—не знаю.

Но это настоящее искусство. Тутъ и незаконченность, и горячность, и увлеченіе сначала тѣмъ, а потомъ этимъ, минутами недоговоренность. Но это настоящее искусство.

Фаустъ прочитанъ сценически, Фаустъ воплощенъ воображеніемъ нашихъ дней. И этимъ вписана еще новая страница въ книгу исторіи искусства.

Вас. Сахновскій.



Ж.Э.912. И.Рерихъ

Очагъ Гюнта (шбросокъ Рериха).

РЕРИХЪ О „ПЕРЬ ГЮНТЪ“.

...Большая, красивая гостиная. Съ зеленовато-сѣрыхъ стѣнъ на меня смотрятъ ряды хорошихъ старыхъ голландцевъ и фламандцевъ: Бреггель, Де-Блезъ и многіе другіе. Ихъ золоченыя рамы какъ-то странно гармонируютъ съ стильною мебелью empire и все это сливается въ одинъ красивый, ласкающій глазъ аккордъ. И вдругъ въ кабинетѣ вы сразу въ иномъ мірѣ, въ другой атмосферѣ, въ лабораторіи и мастерской, въ которой подъ кистью пытливаго живописца родились всѣ лучшія его произведенія послѣднихъ лѣтъ. Тоже сѣро-зеленыя стѣны, но на нихъ только три вещи. Вотъ рисунокъ Сѣрова: интересная шатенка съ рѣзко очерченными бровями и небольшимъ орлинымъ носомъ. Есть въ лицѣ что-то, заставляющее вспомнить кутузовскіе портреты, которыхъ такъ много теперь всюду въ витринахъ магазиновъ. Это портретъ жены художника и въ самомъ дѣлѣ влучки свѣтлѣйшаго смоленскаго князя. На другой стѣнѣ—офортъ Галена изъ иллюстрацій къ Калевалѣ (Проклятіе Куленго). Дальше—мягкая, полная ибжной грусти элегія Нестерова „Два лада“. У стѣнъ громоздятся ящики съ кремнями, орудіями каменнаго вѣка, холсты картинъ на подрамкахъ и, загораживая ихъ, на мольбертахъ нѣсколько новыхъ картинъ, находящихся еще въ работѣ.

Но погасъ рефлекторъ, бросавшій снопъ электрическаго свѣта на картины, вся мастерская потонула въ зеленоватомъ сумракѣ и огненный ангель сталъ зловѣщимъ и темнымъ. Мягкимъ свѣтомъ заливаютъ дубовый

столь электрическая лампа подь зеленымъ колпакомъ, и такъ странно видѣть на этомъ столѣ ворохъ разбросанныхъ бумагъ, дорогія книги, кисти, баночки и пузырьки съ какими-то таинственными составами; тутъ же древній каменный топоръ, выкопанный изъ кургана, гдѣ онъ пролежалъ тысячи лѣтъ и тутъ же рядомъ съ нимъ въ рутинной синей обложкѣ „Дѣло объ обмундированіи служителей“!..

Черезъ нѣсколько минутъ мы: я и хозяинъ дома уже сидимъ у стола. На столѣ дымится чай въ красивыхъ хрустальныхъ стаканахъ. Я смотрю на художника, на его оживленное лицо моложаваго бодрого варяга и жадно вслушиваюсь въ его живую рѣчь.

— Вы хотите знать о моемъ взглядѣ на Пера Гюнта, знать о томъ, чего хотѣлъ я достигнуть въ моихъ эскизахъ постановки и насколько это удалось сдѣлать театру? Извольте. Я съ удовольствіемъ буду говорить объ этомъ. Для художника работать въ театрѣ—большая радость, а работать съ Художественнымъ театромъ даже сугубая радость. Театръ давно созналъ необходимость обращаться къ художникамъ для того, чтобы они руководили постановкой. Въдѣ всякое представленіе—рядъ непрерывно смѣняющихся другъ-друга картинъ, а разъ это такъ, то ясно, что эти картины должны быть созданы художникомъ. Объ этомъ такъ давно говорится и такъ давно стало это для насъ художниковъ трюизмомъ, что пора наконецъ осуществлять это на самомъ дѣлѣ всюду и всегда. Вотъ почему нельзя не привѣтствовать участія художниковъ во всякой постановкѣ. А для художника это тоже большая радость, потому что въ театрѣ онъ чувствуетъ себя творцомъ совершенно новаго увлекающаго искусства..

Дѣленіе живописи на спеціально декоративную, станковую и стѣнопись давно пора отбросить. Если каждая отрасль имѣетъ свою технику, то съ нею легко справится каждый, кто захочетъ, и дѣйствительность уже подтвердила это. Стоитъ только вспомнить, какими декораторами оказались К. Коровинъ, Головинъ, Бакстъ и др.

Не думайте, однако, чтобы художникъ считалъ свою задачу выполненною, если онъ хорошо написалъ заказанныя ему декорации. Въдѣ эти декорации не болѣе какъ фонъ. Картины создадутся изъ нихъ только тогда, когда на ихъ фонѣ появятся и будутъ дѣйствовать люди. И это интересуетъ художника нисколько не меньше того, какъ освѣтить или какъ повѣсить его декорации. Въдѣ все, что будетъ происходить на сценѣ, можетъ совершенно итти въ разрѣзъ съ тѣмъ, что представлялъ себѣ художникъ на фонѣ написанныхъ имъ декораций. Такимъ образомъ совершенно естественно, что на ряду съ декорацией тотъ же художникъ долженъ создать и

костюмъ каждаго дѣйствующаго лица, всю бутафорію, вообще все, что глазъ зрителя увидить на сценѣ.

Но разъ все это будетъ задумано и создано по одному намѣченному плану художникомъ, то какъ же можетъ онъ остаться въ сторонѣ, когда все это, созданное его руками, будетъ приведено въ дѣйствіе и оживеть? Вѣдь для него далеко не безразлично, гдѣ встанетъ то или иное дѣйствующее лицо, будетъ ли толпа стоять густой массою справа или же будетъ разбросана отдѣльными фигурами по всей сценѣ. Такимъ образомъ художникъ такъ же участвуетъ въ постановкѣ всего спектакля, какъ и режиссеръ и всѣ артисты, по крайней мѣрѣ во всемъ, что имѣетъ отношеніе къ зрительнымъ впечатлѣніямъ отъ происходящаго на сценѣ.

Тутъ Художественный театръ снова идетъ, далеко опережая всѣ другіе, и вотъ почему такъ особенно радостно съ нимъ работать. Я писалъ декорации и рисовалъ костюмы для „Стариннаго театра“, я дѣлалъ то же для оперы Дягилева въ Парижѣ, дѣлалъ и для другихъ театровъ, но, выполнивъ свой заказъ, я всегда до сихъ поръ долженъ былъ скрѣпя сердце отходить и оставаться въ сторонѣ. Въ результатѣ на фонѣ моихъ декораций и въ сочиненныхъ мною костюмахъ на сценѣ нерѣдко происходило вовсе не то, что я себѣ рисовалъ въ воображеніи и, сознаю, видѣть это или узнавать объ этомъ, всегда больно.

Это такъ же больно, какъ больно было бы увидѣть, что на фонѣ написаннаго мною пейзажа кто-то приписалъ совсѣмъ чуждую ему фигуру.

Въ Художественномъ театрѣ не то. Во всякомъ случаѣ здѣсь чувствуешь на каждомъ шагу, что ты такъ же необходимъ режиссеру и актеру, какъ и они тебѣ. Здѣсь чувствуешь радость совмѣстной работы, чувствуешь, что ты здѣсь не только не чужой, а свой, родной, близкій и желанный. Чувствуешь, что у всѣхъ здѣсь одно желаніе сдѣлать какъ можно лучше, чувствуешь, что здѣсь въ самомъ дѣлѣ живетъ Искусство, то же Искусство, которое такъ близко и дорого самому тебѣ.

А вѣдь отдаваться дѣлу и энергично работать только и можно, чувствуешь все это. Такимъ отношеніемъ къ дѣлу театръ даетъ возможность грезить и о наступленіи того золотого вѣка для искусства, когда снова сдѣлается возможною работа художественнаго коллектива, когда художникъ той или иной отрасли перестанетъ чувствовать свою оторванность, и произведенія искусства будутъ созидаться одновременно множествомъ рукъ и будутъ выраженіемъ не индивидуальныхъ, а общенародныхъ настроеній...

Въ Художественномъ театрѣ мнѣ еще не пришлось работать со Станиславскимъ, который, увлеченъ и занятъ другою постановкой. Я же давно влюбленъ въ гений этого удивительнаго художника сцены. Довольно хоть разъ заглянуть въ молодые глаза этого сѣдого чловѣка, чтобы мысль о работѣ съ нимъ сдѣлалась заманчивою. Но закончивъ мою работу съ Марджановымъ, я скажу, что жалѣть мнѣ теперь не пришлось. Въ этомъ режиссерѣ я скоро почувствовалъ подлиннаго художника, который работаетъ внѣ вліянія всякихъ случайныхъ впечатлѣній, умѣетъ черпать свое вдохновеніе въ самомъ произведеніи, и во всемъ исходитъ только изъ него. Чрезвычайно интересно было мнѣ встрѣтиться и съ работою другого большого художника сцены В. Н. Немировича, обладающаго къ тому же недюжиннымъ и тонкимъ критическимъ чутьемъ...

Однако я чувствую, что уклоняюсь въ сторону и говорю уже Художественномъ театрѣ, а не о Перѣ Гюнтѣ. Поэтому вернемся къ нему.

Что такое для меня Перъ Гюнтъ? Отвѣтить на это двумя словами, мнѣ трудно. Скажу только, что если бы въ этомъ созданіи Ибсена передо мною не развертывалась дивная сказка, то я не сталъ бы работать. Но разъ это сказка, то прежде всего ни опредѣленнаго времени, ни этнографіи и географіи. Сказка всегда внѣ времени и пространства. Правда, неизбѣженъ извѣстный *couleur local*, но вѣдь онъ бываетъ и въ сказкѣ. Онъ даже придаетъ ей какую-то особую интимность и прелесть, но если зритель угадаетъ въ постановкѣ вѣкъ или отнесетъ ее къ какому нибудь десятилѣтію, я буду считать постановку неудавшеюся.. О чемъ же рассказываетъ сказка Пера Гюнта? Можетъ быть я понимаю ее очень субъективно, но мнѣ кажется, что это сказка—пѣсня о красотѣ и радости священнаго очага. Я увѣренъ, что многіе увидятъ въ Перѣ Гюнтѣ не то, но истинное художественное произведеніе тѣмъ и дорого, что въ немъ каждый, какъ и въ самой жизни увидитъ свое, наиболѣе ему дорогое, наиболѣе его интересующее, а Перъ Гюнтъ такъ многограненъ, что различное освѣщеніе всего, въ немъ обрисованнаго, возможно болѣе чѣмъ гдѣ-либо.

Итакъ, это сказка о роли въ жизни священнаго очага. Не понимайте только этого узко. Для меня очагъ—это тотъ священный, неугасимый огонь, который съ доисторическихъ временъ собиралъ вокругъ себя чловѣческій коллективъ. Былъ ли это огонь домашняго очага, т.-е. очага семьи, былъ ли это очагъ племени, цѣлаго народа, очагъ храма или какого-нибудь божества, но всегда только онъ собиралъ вокругъ себя людей и только около него они становились самими собою, т.-е. тѣмъ, чѣмъ предназначалъ имъ быть „Хозяинъ“. Только здѣсь находилъ чловѣкъ всегда свое счастье.

И, разумеется, первую ступенью въ созданіи себѣ очага для современнаго человѣка является очагъ семьи. Къ нему приводитъ человѣка даже и инстинктъ рода. Перъ Гюнтъ, какъ носитель ярко выраженнаго индивидуальнаго начала, является разрушителемъ этого очага и, какъ разрушитель, онъ бѣжитъ отъ Сольвейгъ, не смѣя переступить того порога дома, куда она вошла, чтобы зажечь пламя священнаго огня, но когда умираетъ старая Озе и Гюнтъ охваченъ жаждою скрасить ея послѣднія минуты, онъ волей неволею возвращается къ этому очагу, ибо только около него возможно все доброе, только около него человѣкъ раскрываетъ самого себя. Къ тому же очагу возвращается Гюнтъ и въ концѣ своей жизни, ибо только около него, у ногъ его жрицы Сольвейгъ можетъ онъ найти свое счастье.

Вы спрашиваете, что такое вся остальная жизнь Гюнта, но вся она ничто иное, какъ длившійся долгіе годы совершенно случайный ея эпизодъ, который понадобился Гюнту для того, чтобы вернуть его къ истинному пути и привести къ тому же очагу. Жизнь Гюнта, настоящая его жизнь длится очень недолго, и ее можно выразить въ нѣсколькихъ строкахъ. Онъ отвергъ очагъ, нарушилъ его святость, и долго изгнанникомъ жилъ на землѣ и только въ концѣ жизни понялъ, что самъ разбилъ свою жизнь, что все богатство своего творчества онъ долженъ былъ принести на созданіе во всей красотѣ своего очага. Но если очагъ его благодаря этому остался лишь тлѣющимъ огонькомъ, то все же только его тепло согрѣваетъ ему послѣднія его минуты. Всѣ попытки построить жизнь внѣ какого нибудь очага, т.-е. внѣ другихъ людей, приводятъ Гюнта только къ полному банкротству. Всѣ эти попытки проходятъ для Гюнта, какъ одинъ длившійся годами сонъ, полный самыхъ яркихъ видѣній и это я хотѣлъ отбѣнить въ постановкѣ. Все происходящее съ Гюнтомъ съ момента его ухода въ горы и до момента возвращенія къ Сольвейгъ должно пройти передъ глазами зрителя какъ нѣчто случайное и побочное истинной жизни Гюнта. Миѣ кажется, что это удалось, но удалось ли это сдѣлать для зрительнаго зала, этого я не знаю. Возможно, что кое въ чемъ и не удалось. Слишкомъ ужъ завлекательно своею живописностью многое изъ этихъ случайныхъ эпизодовъ. Какъ напримѣръ не увлекся было картинами встрѣчи Гюнта съ міромъ троллей. Для меня это такая опредѣленная смѣна красочныхъ аккордовъ, что быть можетъ я невольно ею увлекая больше чѣмъ слѣдовало въ общей архитектурѣ спектакля. Переходъ отъ красныхъ горъ съ ихъ вакхическими пастушками и черезъ лиловыя горы съ зеленой женщиной къ черно зеленой пещерѣ Доврскаго дѣда и заключающая ихъ черная

бархатная тьма картины борьбы Гюнта съ Кривою для меня такой музыкальный аккордъ, что я не могъ имъ не увлечься, хотя и сознаю искренно, что эта послѣдняя сцена, да и многое въ Первѣ Гюнтѣ—нѣчто надуманное и въ сущности совершенно чуждое моему пониманію Гюнта. Ибсенъ слишкомъ ярко реагировалъ на окружавшую его жизнь, слишкомъ былъ челоѡкомъ этой жизни и потому многое добавилъ къ своей сказкѣ, совѣмъ ей чуждое. Нѣкоторыя сцены, какъ, на примѣръ, сцена съ представителями различныхъ націй, такъ надуманы, такъ чужды духу всего остального, что ихъ мыслимо было поставить только въ духѣ гротеска и внѣ такой постановки онѣ неизбѣжно коробили бы меня.

Вы хотите знать о моемъ впечатлѣніи отъ перваго спектакля. Само собою разумѣется, что многое въ моемъ воображеніи представлялось мнѣ ярче и лучше. Такова участь художника, на какомъ бы поприщѣ онъ ни работалъ, но все же скажу, что на фонѣ того, что было сдѣлано мною, театръ развернулъ такое дивное зрѣлище, котораго я долго не забуду. Особенно удачными мнѣ кажутся сцены: явленіе пастушекъ въ Красныхъ горахъ, сцена у избушки зимою, смерть Озе, каюта и финалъ...

Кое что не удалось. На примѣръ сцена въ пустынѣ. Когда Гюнтъ остается одинъ и бродитъ среди развѣшанныхъ опустѣвшихъ гамаковъ своихъ бѣжавшихъ спутниковъ, то не получается впечатлѣнія того одиночества, которое чувствуешь, читая пьесу, но что же было сдѣлать режиссеру для избѣжанія этого? Не вѣшать гамаковъ? Но тогда исчезала бы картина съ господами туростами глупо, висящими въ гамакахъ подошвами къ зрителямъ, исчезала бы картина, сразу дающая сценѣ характеръ гротеска. Неужели же этимъ надо было пожертвовать? Заставить туристовъ, убѣгая захватить съ собою гамаки? Но этого нельзя успѣть сдѣлать. И вотъ волею - неволею пришлось пожертвовать впечатлѣніемъ одиночества Гюнта въ пустынѣ. Вообще кое-что не удалось даже въ чисто декоративномъ смыслѣ, но надо самому хоть разъ поработать въ театрѣ, чтобы знать какъ многого трудно достигнуть здѣсь изъ того, что легко достигается въ картинѣ.



Избушка Гюнта (набросокъ Рериха).

СЕРГѢЙ ГЛАГОЛЬ. „ПЕРЬ ГЮНТЪ“ НА СЦЕНѢ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.

Въ искусствѣ всегда претвореніе жизни. Въ магическомъ зеркалѣ художественнаго творчества дѣйствительность всегда отражается не такою, какова она на самомъ дѣлѣ. И даже тогда, когда это зеркало хочетъ отразить жизнь, какъ она есть, даже и тогда оно не отражаетъ ее цѣликомъ такою, и тогда оно выбираетъ и подчеркиваетъ отдѣльныя ея черты и дополняетъ ихъ многимъ, чего въ дѣйствительности нѣтъ въ данный моментъ и въ поминѣ.

Но большею частью художникъ и не задается цѣлью отражать въ зеркалѣ своего творчества окружающую его жизнь. Можно даже сказать, что чѣмъ больше въ человѣкѣ художника, тѣмъ меньше у него желанія отражать что-либо существующее или существовавшее на самомъ дѣлѣ. Настоящій художникъ видитъ въ зеркалѣ своего творчества никогда не существовавшія картины. Тысячи пережитыхъ впечатлѣній, перемѣшиваясь между собою, создаютъ картины неожиданныя для него самого и часто онъ даже не въ силахъ объяснить, почему встаетъ въ его воображеніи то или иное

Если же художникъ вмѣстѣ съ тѣмъ и мыслитель, если его мучаютъ вопросы, выдвигаемые жизнью, то зеркало его творчества рисуетъ ему картины въ отвѣтъ на эти думы и отвѣтъ этотъ тоже бываетъ нерѣдко для художника неожиданностью.

Художникъ-мыслитель, углубляясь въ рѣшеніе мучительнаго вопроса и не найдя отвѣта, точно подходитъ къ окну и ждетъ отвѣта отъ самой раскрывающейся за окномъ жизни. И въ отвѣтъ ему тамъ, за окномъ, развертывается его творчествомъ картина, которую ему остается только занести на страницы своего романа или драмы. И чѣмъ больше развить въ этомъ художникѣ мыслитель, тѣмъ яснѣе и опредѣленнѣе вопросы, которые онъ ставитъ жизни и тѣмъ болѣе полны мысли и ея отвѣты.

Вотъ почему такіе художники многими даже не признаются за таковыхъ, вотъ почему ихъ многіе считаютъ только мыслителями, облекающими свои мысли въ образы. Это однако не вѣрно, потому что художественные образы могутъ быть символами не однихъ только мимолетныхъ переживаній и не однихъ только вызываемыхъ жизнью волненій. Они могутъ быть символами и глубокихъ думъ.

Ибсенъ былъ именно такимъ художникомъ-мыслителемъ и потому его произведенія—всегда или отвѣтъ жизни на одинъ изъ вопросовъ, которые всю жизнь волновали писателя, или же, еще чаще, рядъ новыхъ вопросовъ, которыми жизнь отвѣчаетъ на вопросъ, обращенный къ ней.

Какой же вопросъ поставилъ жизни Ибсенъ въ „Перъ Гюнтъ“ и что получилъ на него въ отвѣтъ?

Ибсенъ написалъ „Пера Гюнта“ черезъ годъ послѣ „Бранда“, и ясно, что между обоими произведеніями должна быть тѣсная связь. Дѣйствительно и „Брандъ“, и „Перъ Гюнтъ“—это попытка разрѣшить одинъ и тотъ же вопросъ о томъ, что должно быть цѣлью человѣка въ жизни, что должно руководить имъ въ его странствіяхъ по земной юдоли.

Конечно, долгъ и вѣрное служеніе принципу?—спрашиваетъ Ибсенъ въ „Брандъ“.

Но для того, чтобы вопросъ можно было рѣшить вѣрно, надо взять его въ чистомъ видѣ, надо взять его безъ отношенія къ тому, каковъ этотъ принципъ. Онъ долженъ быть свободенъ отъ всякой примѣси, безъ всякаго отношенія къ вопросамъ добра или какой-либо морали. И надо взять принципъ, требующій отъ человѣка большой жертвы. *Fiat justitia, pereat mundus*, т.-е. пусть гибнетъ міръ, но восторжествуетъ идея.

И вотъ Ибсену рисуется Брандъ, фанатикъ, поставившій и себѣ, и міру требованіе: все или ничего. Онъ не признаетъ компромиссовъ и уступокъ. Его Богъ—деспотъ и Брандъ приноситъ ему въ жертву и мать, и жену, и ребенка и, наконецъ, самого себя. Что же въ итогѣ? Міръ, увлеченный красотою подвига, на который Брандъ звалъ его, отрекся на моментъ отъ старыхъ боговъ и жизни, основанной на компромиссѣ, но

затѣмъ покинулъ Бранда у первыхъ же препятствій, и даже самъ Брандъ, поднявшись на снѣговья вершины, не находитъ тамъ среди ледниковъ храма, въ который вѣрилъ и къ которому всю жизнь стремился, не находитъ тамъ своего бога, которому принесъ столько человѣческихъ жертвъ. Богъ не является Бранду, и напрасно, засыпаемый лавиной, молить онъ небо открыть ему истину хотя бы въ эти послѣднія его минуты.

Небо молчитъ. И только тогда, когда Брандъ уже погибъ, звучитъ съ высоты запоздалый отвѣтъ, что Богъ, которому служилъ Брандъ — богъ не настоящій. Ясно, что на поставленный Ибсенемъ вопросъ жизнь отвѣтила ему въ Брандѣ отрицательнымъ: *нѣтъ*. Принципъ самъ по себѣ не есть спасеніе, какіе бы подвиги человѣкъ во имя его ни свершилъ.

Но тогда можетъ быть рѣшеніе въ полной противоположности, т.-е. въ отрицаніи всякаго принципа? Живи, какъ Богъ тебѣ положить на душу, дѣлай что вздумается, и въ этомъ—все. Не такъ ли это? И на новый вопросъ Ибсенъ отвѣчаетъ „Перомъ-Гюнтомъ“. И совершенно такъ же какъ въ Брандѣ, Ибсенъ прежде всего заботится о томъ, чтобы вопросъ былъ поставленъ въ чистомъ видѣ. Чтобы рѣшить, къ чему придетъ человѣкъ, руководимый однимъ желаньемъ жить, какъ хочется, надо, чтобы тотъ человѣкъ былъ не злой и не добрый, чтобы онъ походилъ на Адама до того, какъ онъ вкусилъ отъ древа познанья добра и зла, надо, чтобы онъ былъ наивный, какъ ребенокъ, сынъ природы, и таковымъ именно является Перъ-Гюнтъ. Онъ почти тролль, онъ такъ же чуждъ вопросамъ добра и зла какъ лѣшій и домовый, эти олицетворенья слѣпыхъ силъ природы. Не даромъ Доврскій дѣдъ, король троллей, говоритъ Перу.

„Троллемъ стать—данныя всѣ у тебя“...

Этого однако еще мало для Пера. Для того чтобы узнать цѣнность жизни, руководимой произволомъ желаній, нельзя взять натуру бѣдную желаніями. Надо взять человѣка, обладающаго бурной фантазіей, мечтателя, вѣчно строящаго воздушные замки и готоваго въ нихъ повѣрить. И вотъ передъ нами Перъ-Гюнтъ, живущій въ мірѣ вѣчныхъ грѣзъ, которыя для него такъ же реальны, какъ и дѣйствительность.

Если можно всю свою жизнь претворить въ безконечную сказку, то это дѣлаетъ Гюнтъ, и, сіяя среди замковъ своего никогда не существовавшего царства, онъ обаятеленъ, несмотря на всѣ безобразія, которыя свершаетъ въ жизни. Недаромъ женщины такъ плѣняются имъ. Онѣ чутьемъ угадываютъ въ немъ того волшебнаго принца, котораго всегда ищутъ въ любви. Да и какъ не плѣниться этимъ красавцемъ, свободнымъ

какъ вѣтеръ, этимъ пѣвцомъ, зовущимъ съ собою въ мѣръ сказочныхъ грёзъ!

Гюнтъ не ищетъ богатства и другихъ благъ земли. Для него богатство въ полнотѣ переживаній. И онъ не боится борьбы. Когда вся деревня гонится за нимъ, онъ готовъ встрѣтить враговъ грудью!

— Это вотъ жизнь,—восклицаетъ онъ.

...Силы чую въ себѣ я медвѣжьи!
Мять, крутить, водопадъ запрудить!
Бить, съ корнями выдергивать сосны.
Это—жизнь! Закалить хоть кого...

Но умѣетъ Гюнтъ и быть нѣжнымъ. Когда онъ приходитъ къ умирающей матери Озе, какъ любовно убаюкиваетъ онъ ее своей сказкой, какую радость даетъ онъ ей въ эти послѣднія минуты!

А вѣдь не въ этомъ ли непрерывномъ чарующемъ самообманѣ чело-вѣка и разгадка счастья на землѣ?

У Леонида Андреева, когда онъ писалъ подъ псевдонимомъ Джемса Линча въ „Курьерѣ“, есть написанныя на эту тему удивительныя строки *).

„У меня былъ маленькій, бѣленькій котенокъ, на котораго пріятно было смотрѣть въ минуты грусти. Вся его нехитрая жизнь была сплошной иллюзіей: ни одного предмета не видѣлъ онъ такимъ, каковъ онъ есть, а вкладывалъ въ него самостоятельное и очень интересное содержаніе. Поскребываніе ножомъ онъ считалъ за несомнѣнное приближеніе добычи или врага, настораживался, слѣдилъ, прицѣливался и нисколько не огорчался и не разочаровывался, когда ничего не находилъ. Очевидно врагъ удралъ, думалъ онъ и преспокойно переходилъ къ очереднымъ занятіямъ: прыганью вокругъ шуршащаго клочка бумаги или запутыванію клубка. Ни одной минуты не проводилъ онъ въ безплодномъ спокойствіи. То онъ позорно трусилъ и надолго скрывался за диваномъ, то бурно ликовалъ, то впадалъ въ глубокое недоумѣніе и рѣшалъ проклятые вопросы. Даже собственная его личность служила для него интересной загадкой и неизсякаемымъ источникомъ удовольствій. Бывали у него моменты, когда онъ совершенно искренно принималъ себя за кого-то другого и отъ изумленія, восторга и ужаса впадалъ въ столбнякъ...

„И временами я, чело-вѣкъ, со всѣми своими шестью чувствами и

*) Джемсъ Линчъ и Сергій Глаголь. «Подъ впечатлѣніемъ Художественнаго Театра».

разумомъ, чувствовалъ себя обездоленнымъ бѣднякомъ въ сравненіи съ этой неразумной тварью, а жизнь свою—нищенской, плоской и скучной...

„Теперь онъ возмужалъ—и болѣе скучнаго, отвратительнаго и пошлаго существа я не знаю. Иллюзій—никакихъ. Валяется двѣе дни по постелямъ и диванамъ, еле продираетъ заспаные глаза, зѣваетъ, и если вы хотите расшевелить его, то поднесите ему настоящую мышъ и притомъ къ самому носу. Разыскивать ее онъ не станетъ, очевидно, полагая, что всѣхъ мышей все равно не переловишь, а изъ-за одной не стоитъ подыматься. Даже молоко онъ крадетъ съ изумительнымъ равнодушіемъ, единственно изъ необходимости, и если въ скоромъ времени онъ покончитъ съ собой самоубійствомъ, я нисколько не удивлюсь. Теперь, когда я что-нибудь пишу, а онъ лежитъ неподалеку и пренебрежительно щуритъ на меня свои зеленые глаза, я страшно боюсь, какъ бы онъ не заговорилъ. Я знаю, что онъ скажетъ что-нибудь въ такомъ родѣ:

— Сидитъ человѣкъ, согнувшись, за столомъ, водить палочкой по бумагѣ и думаетъ, что изъ этого что-нибудь выйдетъ. А ничего изъ этого не выйдетъ, и все это—суета-суеть и томленіе духа.

„Вотъ что читаю я въ зеленыхъ прищуренныхъ глазахъ и, падѣюсь, общество покровительства животныхъ не осудитъ меня, если въ одинъ прекрасный вечеръ я оторву коту голову вмѣстѣ съ его глазами. Если то, что они говорятъ,—правда, то это скверная правда, но я увѣренъ, что это ложь. Правда то, что оправдываетъ жизнь и углубляетъ ее, а то, что вредитъ жизни,—всегда и всюду ложь, хотя бы доказана она была математически...“

И еслибы я спросилъ васъ, кому завидуете вы, мудрому ли коту, которому страшно скучно жить на свѣтѣ, коту, который позналъ тщету всего земного, ни во что не вѣритъ и ничего не хочетъ, или полному обманчивыхъ иллюзій котенку, я не думаю, чтобы вы назвали мнѣ мудреца-кота. Жизнь только тамъ, гдѣ есть желанія и вѣра въ ихъ достижимость, а это всегда результатъ иллюзіи. Развѣ не иллюзія увлекала когда-то полчища крестоносцевъ въ Палестину, не иллюзія заставляетъ солдатъ свершать подвиги на полѣ брани, не иллюзія привела Галилея въ руки палача? Развѣ не иллюзія создаетъ любовь и ведетъ на баррикады?.. А потому: да здравствуетъ иллюзія! и

Честь безумцу, который навѣтъ
Человѣчеству сонъ золотой!..

Да. Легко было бы жить на свѣтѣ, еслибы можно было человѣку никогда отъ этихъ золотыхъ сновъ не просыпаться, еслибы надъ нимъ не

тяготѣло проклятіе глубоко заложенныхъ въ его душѣ противорѣчій. Будемъ жить, отдаваясь на волю нашихъ влеченій и страстей! Но развѣ желанія наши не противорѣчивы?! Развѣ сегодня я не хочу отбросить то, что увлекло меня вчера и не хочу вернуть того, что вчера далеко отбросилъ? Развѣ я знаю, чего я въ самомъ дѣлѣ хочу, тамъ въ глубинѣ моей души?! Развѣ я знаю, куда приводитъ меня тропинка, по которой я бѣгу за обманчивымъ миражемъ? А если мнѣ съ нея возврата нѣтъ? А воспоминанья?.. Ахъ этотъ хвостъ прошлаго, который вѣчно волочится за мною. И напрасно гонить Гюнтъ отъ себя это прошлое:

— Къ чорту всѣ воспоминанья...

Ихъ прогнать нельзя. Это свержъ силъ чловѣка. Для того, чтобы отъ нихъ освободиться надо сдѣлаться троллемъ, надо позволить поскоблить свои глаза, которые тогда потеряютъ способность просыпаться отъ грѣзъ и видѣть все въ настоящемъ свѣтѣ. И Гюнтъ даже готовъ на эту операцію, но еслибы онъ позволилъ ее сдѣлать, онъ бы не былъ Перомъ Гюнтомъ и не сталъ бы намъ о немъ рассказывать Ибсенъ.

Если Гюнтъ любитъ свои грѣзы, то лишь потому, что онъ все-таки чувствуетъ себя ихъ творцомъ, а быть ихъ творцомъ можно только, оставаясь чловѣкомъ.

И нѣтъ для Гюнта выхода, потому что

...Удивительная штука жизнь!

У ней за каждымъ ухомъ по лисицѣ,
Какъ говорятъ о людяхъ продувныхъ;
Передъ тобой юлить и манить, дразнить;
Нацѣлишься схватить—не тутъ-то было!
Лисица выкинетъ кюнсштюкъ и глядь—
въ рукахъ твоихъ не то,—другое нѣчто,
иль вовсе ничего...

Встрѣчая Сальвейгъ, Гюнтъ сразу угадываетъ въ ней свою суженую, но сейчасъ же измѣняетъ ей, похищая на зло недругамъ невѣсту Ингридъ. Натѣшившись съ этою, онъ бросаетъ ее, чтобы кинуться въ объятія пастушекъ, а уйдя отъ нихъ, онъ уже готовъ повѣнчаться съ дочерью тролля, Доврскаго дѣда...

Чортъ бы взялъ воспоминанья!

Чортъ побралъ бы всѣхъ васъ, бабъ!—

воскликаетъ Гюнтъ, но чортъ никогда не оказываетъ чловѣку такихъ услугъ, и какъ только Гюнтъ видитъ нашедшую его Сольвейгъ, какъ только

ему улыбается его настоящее царство, такъ сейчасъ же приходитъ зеленая женщина, дочь Доврскаго дѣда и требуетъ своего себѣ и своему тролленку, сыну Гюнта. И ужасъ этихъ воспоминаній охватываетъ Гюнта. Войти въ этотъ дворецъ, войти къ Сольвейгъ,

Войти туда... теперь? Такимъ-то грязнымъ, оплеваннымъ?

Войти туда, таща всю эту чертовщину за собою?..

Нѣтъ. Это святотатство! И Гюнтъ убѣгаетъ отъ своего истиннаго царства и своего дворца, убѣгаетъ потому, что въ немъ все-таки никогда не умираетъ человѣкъ совѣсти. Въ глубинѣ души Гюнта всегда звучитъ его голосъ, но тысячи другихъ голосовъ заглушаютъ его для того, чтобы когда-нибудь снова уступить ему мѣсто, и потому-то для свободнаго Гюнта, для этого волшебнаго принца, жизнь такое тяжкое бремя.

Если Ибсенъ когда-нибудь раскрывалъ ничтожество человѣческой личности, то, конечно, въ этой драматической сказкѣ.

Ушедшій въ добровольное изгнаніе Гюнтъ продѣлываетъ, по волѣ Ибсена, все, что продѣлываетъ вообще человѣчество. Онъ охотится за пушниной въ Гудзоновомъ заливѣ, дѣлается богатымъ судовладѣльцемъ, возитъ негровъ-невольниковъ въ Королину, занимается политикой, исторіей и археологіей. Онъ даже играетъ въ пророка среди обитателей пустыни; вообще онъ продѣлываетъ все, что люди считаютъ такимъ нужнымъ и чѣмъ они тѣшатъ себя, убѣгая отъ бессмысленной пустоты жизни.

И Ибсенъ не жалѣетъ красокъ для того, чтобы нарисовать карикатуру на человѣчество. Если же припомнить, что онъ писалъ „Пера Гюнта“ въ то время, когда подъ впечатлѣніемъ Бранда ему поклонялись какъ библейскому пророку, то особенную горечь пріобрѣтаетъ сцена, гдѣ Гюнтъ въ роли пророка сидитъ передъ шатрами дикарей, а затѣмъ разыгрываетъ такого дурака передъ Анитрой...

Немало дѣдкаго сарказма разлито Ибсеномъ и въ цѣломъ рядѣ другихъ сценъ и, наконецъ, Гюнтъ согбеннымъ старцемъ возвращается домой. Въ луковицѣ, поднятой съ земли, онъ дѣлаетъ послѣднюю характеристику и себѣ да и вообще человѣку. Листокъ за листкомъ обрываетъ онъ и бросаетъ въ сторону въ надеждѣ добраться до ядра, до самой сути своего я.

Вотъ золотоискателя листочки...

Вотъ грубый слой съ каемкою сухой—

Охотникъ за пушниной у залива...

Вотъ археолога листокъ короткій,

Но толстый; вотъ пророка—прѣсный сочный;
Такъ ложью отъ него разить, что слезы—
По поговоркѣ старой вышибаетъ...

Но напрасно. Подъ наслоеніемъ листковъ — пустота. И немудрено, что Хозяинъ посылаетъ Пуговичника, чтобы отправить Человѣка-Гюнта въ переплавку, для того, чтобы перелить его, какъ неудавшуюся оловянную пуговицу во что-нибудь получше...

Въ концѣ концовъ, однако Ибсену становится жаль Гюнта. Слишкомъ ужъ близокъ онъ ему, слишкомъ много вложилъ художникъ-Ибсенъ въ этого волшебнаго принца своего, слишкомъ родственно ему это вѣчное блужданье въ мірѣ грезъ. И руководимый жалостью Ибсенъ приводитъ стараго умирающаго Гюнта къ ногамъ всю жизнь ожидавшей его Сольвейгъ. Сцена эта выходитъ величественною и трогательною. Она даже превращаетъ Сольвейгъ въ символъ всепрощающаго Материнства, но все-таки этотъ финалъ какъ-то странно звучитъ послѣ всего, что передумываешь читая драму.

Вѣдь если повѣрить въ этой сценѣ Гюнту, повѣрить, что въ любви Сольвейгъ онъ проглядѣлъ свое настоящее царство, то вся драма сводится къ правоучительной повѣсти о томъ, что всякій человѣкъ долженъ быть пайнкой, почитать папашу и мамашу, ждать свою суженую и любить ее всю жизнь, а на чужихъ женщинъ не заглядываться и по свѣту не рыскать безъ пути. Едва ли, однако Ибсену улыбалась когда-либо такая мораль.

Дѣйствительно, пайнкамъ всегда лучше жить на свѣтѣ. Для ихъ обывательскаго благополучія такъ немного нужно, что еслибы они хоть немножко объ этомъ позаботились, то земля скоро превратилась бы въ обывательскій рай. Но въ томъ то и бѣда, что Гюнтъ меньше всего обыватель, что ему сейчасъ же бы осточертѣлъ этотъ рай съ милой въ шалашѣ. Иначе это былъ бы не Гюнтъ, а обыватель Аслакъ или женихъ Ингридъ...

Земля устроена для того, чтобы на ней царилъ обывательская пошлость, но стоило ли бы жить на землѣ, еслибы кромѣ пошлости здѣсь ничего не было, еслибы лучъ свѣта изъ какого-то иного міра не проникалъ сюда и не манилъ къ созданію чего-то, никогда не удающагося на землѣ...

Вотъ какимъ представляется Гюнтъ, когда его читаешь. Посмотримъ теперь, что сдѣлалъ изъ него театръ.

Прежде всего надо сознаться, что въ зрительномъ залѣ не читавшіе Гюнта раньше или не вдумавшіеся въ него при чтеніи, рѣшительно ничего не поняли не только послѣ первыхъ картинъ представленія, но даже

и досидѣвъ до самаго его конца. Причина этого прежде всего, конечно, въ самой конструкціи произведенія, которое Ибсенъ писалъ, очевидно, не думая о сценѣ. Какъ могъ бы онъ написать для представленія на подмосткахъ театра такіа сцены, какъ борьба утопающаго Гюнта съ поваромъ, или сцена съ Гюнтомъ, увозящимъ Анитру на конѣ, сцену поѣздки въ царство троллей на сказочномъ поросенкѣ и т. п. Какъ могъ бы онъ вообще написать для постановки на сценѣ драму чуть не въ сорокъ картинъ, да еще наполненныхъ длиннѣйшими разсужденіями.

Наконецъ, въ письмѣ къ Григу Ибсенъ прямо говоритъ о возникшемъ у него желаніи приспособить для сцены „Пера Гюнта“, а изъ этого ясно, что самъ по себѣ онъ для этого не былъ приспособленъ. Слѣдуетъ ли однако изъ этого, что „Гюнта“ ставить на сценѣ нельзя? Конечно, нѣтъ. Если можно было Достоевскаго дать на сценѣ, то, конечно, возможно и „Гюнта“, но во всякомъ случаѣ и его давать нужно было такъ же приспособивъ его для этого, какъ приспособили „Братьевъ Карамазовыхъ“. Что нужно было для этого, я не знаю. Можетъ быть, нужно было всей драмѣ предпослать ея разъясненіе, сдѣланное чтецомъ. Можетъ быть, нѣкоторыя картины нужно было дополнять такими же комментаріями и въ нихъ разсказать о сущности сказаннаго Ибсеномъ въ пропускаемыхъ картинахъ. Можетъ быть, надо было сдѣлать и что-нибудь еще, но во всякомъ случаѣ, ставить „Гюнта“ имѣло смыслъ только при одномъ условіи раскрытія всего его трагическаго смысла.

Театръ, наоборотъ, пошелъ совершенно обратнымъ путемъ. Для того, чтобы раскрыть тайну этого глубоко разсудочнаго произведенія, онъ вмѣсто разумнаго слова обратился къ музыкѣ, т.-е. къ искусству, которое великолѣпно передаетъ настроеніе, но совершенно ничего не въ силахъ объяснить.

Если Ибсенъ самъ обратился къ Григу для музыкальной иллюстраціи своей поэмы, то это еще ничего не доказываетъ. Довольно прочесть письмо Ибсена, чтобы понять насколько измѣненнымъ представлялся Ибсену „Гюнтъ“ въ этой иллюстраціи.

Должно было получиться нѣчто подобное тому, что вышло изъ Фауста въ оперѣ Гуно. Музыка Гуно очень хороша, но не станетъ же кто-нибудь увѣрять, что „Фаустъ“ Гуно есть „Фаустъ“ Гете.

Вступивъ на этотъ путь музыкальной инсценировки „Гюнта“ театръ сдѣлалъ затѣмъ все возможное, чтобы затемнить трагическій смыслъ поэмы. Онъ выкинулъ цѣлый рядъ сценъ, полныхъ глубокаго смысла и чѣмъ ярче и цвѣтистѣе были остальные, тѣмъ все больше и больше

терялся въ этомъ виѣшнемъ блескѣ ихъ смыслъ. Какой смыслъ, напримеръ, въ удивительно поставленной сценѣ на кораблѣ? Попробуйте представить себѣ, что во время этой картины вы отсутствовали изъ зрительнаго зала, и вы должны будете признать, что эта сцена сама по себѣ рѣшительно ничего не выражала. Смыслъ ея понятенъ только въ связи съ другими сценами. Трудно уловить смыслъ и такихъ сценъ, какъ въ картинѣ, гдѣ представители разныхъ націй обмѣниваются характерными для каждой репликами или въ картинѣ съ танцами Анитры.

Если въ этихъ отрывочно взятыхъ сценахъ можно еще было подчеркнуть позорное ничтожество Гюнта, то театръ и этого не сдѣлалъ. Онъ обратилъ ихъ въ превосходно разыгранную оперетку и, ужъ во всякомъ случаѣ, ничего и никому этимъ не уяснилъ. Вообще увлеченіе виѣшнею стороною постановки, такъ сказать самую ея технику, совершенно извратило характеръ нѣсколькихъ сценъ и, если изъ сценъ въ пустынѣ вышла оперетка, то изъ сцены въ красныхъ горахъ вышла изящно сыгранная сценка изъ оперы съ танцами «босоножекъ». «Босоножки» даже и одѣты по оперному въ одинаковые костюмы, а между тѣмъ по Ибсену это сцена полная грубаго вакхическаго восторга, и дикія скотницы меньше всего походятъ на изящныхъ танцовщицъ. Въ письмѣ къ Григу Ибсенъ даже подчеркиваетъ, что въ этой сценѣ непременно нужно подпустить «чертовщины». Вообще «чертовщина» меньше всего удалась театру. Театръ точно и не замѣтилъ, какую важную роль играетъ она во всей пьесѣ, а между тѣмъ, чортъ на каждомъ шагѣ подставляетъ въ ней человѣку ножку. Сцена въ пещерѣ совсѣмъ, напримѣръ, не вышла страшной. Прекрасно начатая г-жею Барановской (Зеленая женщина) она начала было создавать впечатлѣніе жуткости, но какъ только появилась игрушечная свинья (не поросенокъ!) такъ это впечатлѣніе сейчасъ же смѣнилось дѣтской сказкой и перешло въ такую же сцену изъ фееріи для дѣтей съ пещерой троллей, къ слову говоря, совсѣмъ не давшихъ впечатлѣнія горныхъ духовъ, а похожихъ скорѣе на лягушекъ.

Послѣ такой постановки, какъ «Синяя птица» эта сцена—большой шагъ назадъ въ сторону самой заурядной фееріи. Тотъ же фееричный характеръ получила и сцена съ клубками, катящимися подъ ноги Гюнту и осыпающими его листьями. Музыкальная иллюстрація здѣсь тоже значительно этому содѣйствовала. Вся эта сцена полна не символовъ, а аллегорій, столь опасныхъ для всякаго искусства, и потому совершенно естественно было ввести въ нее музыку, но во всякомъ случаѣ не такую. Я не знаю отъ Грига ли было это пѣніе того, что говорятъ листья и клубки,

но отъ кого бы оно не исходило, оно во всякомъ случаѣ было опять превращеніемъ драмы въ оперу. Вообще въ построеніи этой сцены режиссеръ точно усталъ отъ всей предыдущей работы и не сдѣлалъ многого. Читая эту сцену представляешь ее себѣ вовсе не въ пустынныхъ горахъ, а въ лѣсныхъ дебряхъ иначе откуда же летѣли бы листья. Гюнтъ съ трудомъ прокладываетъ себѣ дорогу въ чащѣ лѣса. Вѣтеръ бросаетъ ему подъ ноги сучья, ноги его путаются въ корняхъ или кустарникѣ и ему чудится, что кто-то бросаетъ ему подъ ноги клубки. А вокругъ бушуетъ со свистомъ и гудѣніемъ буря и въ этомъ завываніи вѣтра слышатся Гюнту зловѣщіе голоса. Вотъ какою должна была представиться режиссеру эта сцена и тогда она могла бы оставить и сильное впечатлѣніе въ зрительномъ залѣ...

Перейдемъ однако къ декоративной части спектакля. Нельзя не привѣтствовать обращенія театра къ такимъ подлиннымъ художникамъ какъ Рерихъ. Въ данномъ случаѣ это было даже особенно удачно, потому что самый характеръ живописи Рериха чрезвычайно подходитъ къ духу этой драматической поэмы. И всѣ сцены, гдѣ характерныя особенности Рериха ярче выступали впередъ—лучшія въ декоративномъ смыслѣ сцены; таковы: красныя горы на сценѣ съ пастушками, очагъ въ хижинѣ Гюнта, пустыня, хижина Гюнта весной и она же зимою. Эта послѣдняя картина, пожалуй, даже самая удачная по тому приближенію къ реализму, который на сценѣ съ реальными людьми всегда неизбѣженъ.

Не буду впрочемъ распространяться о декорацияхъ Рериха. Мнѣ придется еще вернуться къ нимъ въ одномъ изъ слѣдующихъ №№ нашего журнала въ статьѣ, специально посвященной вопросу о декорацияхъ современнаго театра.

Перехожу къ исполнителямъ.

Перъ Гюнтъ—Леонидовъ оставилъ во мнѣ яркое и цѣльное впечатлѣніе—и всего больше это было въ первой части представленія. Само собою однако, что и къ Леонидову всецѣло относится высказанное по поводу того, что глубина трагическаго смысла «Гюнта» осталась совсѣмъ невыясненною. Во всѣхъ сценахъ фантазерства Леонидовъ былъ во-истину увлекателенъ, такъ же какъ и трогателенъ въ сценѣ смерти Озе. Слабѣе проходитъ у него сцена послѣдней встрѣчи съ зеленою женщиной у его избушки и прощанье съ Сольвейгъ. Эта сцена должна быть исполнена гораздо большаго трагизма, такъ какъ здѣсь Гюнтъ впервые познаетъ все свое ничтожество и признаетъ себя недостойнымъ счастья. Прелестную оперетку разыгрываетъ Леонидовъ и въ сценахъ въ пустынѣ, тогда какъ здѣсь карикатура, отъ которой зрителю должно быть не весело, а напро-

гивъ стыдно, но тутъ уже едва ли виноватъ Леонидовъ. Вина падаетъ скорѣе на режиссера.

Г-жа Халютина—даетъ тоже хорошо очерченный и яркій образъ старушки Озе, хотя, можетъ быть, правы тѣ, кто упрекаетъ артистку за недостаточно подчеркнутую склонность Озе къ фантастикѣ, способность увлекаться бредомъ Гюнта и вѣрить ему. Это можно было передать ярче и въ дальнѣйшихъ спектакляхъ артистка, вѣроятно, это сдѣлаетъ. Думается также, что въ сценѣ смерти Озе должна быть дряхлѣе и слабѣе *)

Г-жа Коренева—трогательная Сальвейгъ, но только это вовсе не Сальвейгъ изъ «Нера Гюнта». Для той Сальвейгъ у г-жи Кореновой нѣтъ ни фигуры, ни силы, ни темперамента и дагъ этой артисткѣ роль Сальвейгъ значило взвалить на ея плечи совершенно непосильную тяжесть. Подумайте. Вѣдь въ заключительной сценѣ Сальвейгъ вырастаетъ въ символъ великаго примиряющаго начала Материнства! Она и слѣпа потому что видитъ не то совѣтъ, что мы, а это—Коренева ни минуты не оставляетъ впечатлѣнія чего-то большаго и важнаго. Даже въ сценѣ прихода къ Гюнту въ его избушку, она только мила и трогательна, а у Ибсена это величественная фигура невѣсты, обрекающей себя на вѣчное и безнадежное ожиданіе жениха. Во всемъ этомъ впрочемъ надо винить только режиссера. Артистка сдѣлала все что смогла и не ея вина, если навязанная ей роль совѣтъ не въ ея средствахъ.

Едва ли то, что у Ибсена играетъ г-жа Кооненъ—Анитра и происходитъ это опять-таки всецѣло по винѣ режиссера. Вся сцена поставлена режиссеромъ какъ правдивая и не имѣющая никакого затаеннаго смысла картинка восточной жизни, и, если смотрѣть на эту сцену именно такъ, то г-жа Кооненъ и поетъ, и танцуетъ, и играетъ безупречно. Это именно дикій и хищный звѣрекъ, полный огненнаго темперамента, но вмѣстѣ съ тѣмъ жадный и ничтожный. Отлично гармонируютъ съ ней и всѣ ея подруги, но если эта сцена изъ Ибсена, то это не совѣтъ то, что онъ написалъ. У Ибсена на сценѣ дикари вродѣ тѣхъ, которыхъ показываютъ въ качествѣ мѣстныхъ достопримѣчательностей туристамъ и возятъ на всемірныя выставки.

*) Кстати. Чего ради театръ повторяетъ музыкальную часть картины? Стараясь, чтобы музыка сопровождала все время рѣчь Гюнта? Если музыка здѣсь играетъ важную роль, то нельзя же не считаться съ тѣмъ, что въ ней дѣлкомъ картина всего происходящаго съ Озе вплоть до ея смерти. Вѣдь выходитъ, что въ музыкальнѣ она два раза умираетъ, а на сценѣ только въ концѣ. Ужъ если иллюстрировать сцену музыкой, то, разумѣется, параллельно тексту.

Въ томъ-то и соль всей сцены, что Гюнтъ сидитъ въ роли пророка передъ этою Анитрой, которая хоть и побанваается, не оказался бы этотъ пророкъ въ самомъ дѣлѣ пророкомъ, но и не упускаетъ момента, чтобы его обобратить.

И если трактовать Анитру такую, то разумѣется это не гибкое какъ пальма существо и не быстрая како газель дѣвушка. Это дебѣлая одалиска. Не даромъ и Гюнтъ говорить, что ея ея «формы выходятъ изъ нормъ законныхъ красоты» и называетъ ее затѣмъ гусыней...

Изъ остальныхъ исполнителей хорошія фигуры даютъ Лужскій («Пуговичникъ») и Вороновъ («Неизвѣстный»); въ памяти также Аслакъ—Болеславскій, (глуноватый женихъ Ингридъ) и Адашевъ (нѣмецъ въ пустынѣ).

Въ заключеніе два слова по поводу вывода, сдѣланнаго талантливымъ критикомъ «Утра Россіи» А. Койранскимъ. Онъ говорить, что для него „Перъ Гюнтъ“ не постановка Художественнаго театра, а постановка въ Художественномъ театрѣ. Это хорошо сказано, но только правъ ли Койранскій, что такая постановка не можетъ быть признана постановкой Художественнаго театра. Въ этомъ театрѣ давно обозначилось нѣсколько очень разнородныхъ течевій и не вѣрнѣ ли сказать, что Перъ Гюнтъ съ виѣшней стороны только не постановка Станиславскаго. Что же касается сосредоточенія всего вниманія постановки на виѣшней ея сторонѣ, а не на раскрытіи внутренняго смысла, то это даже очень характерная для театра постановка...



Ибсень, (Феликса Валлотона).

ЕВГЕНІЙ ГУНСТЪ, „ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ“ И
„СКУПОЙ РЫЦАРЬ“ С. В. РАХМАНИНОВА.

(Къ возобновенію на сценѣ Московскаго Большаго Театра).

Какимъ-то чудомъ, шесть лѣтъ тому назадъ, двѣ небольшихъ оперы С. В. Рахманинова „Франческа да Римини“ и „Скупой Рыцарь“ удостоились великой чести быть поставленными на сценѣ Московскаго Большаго Театра, но гг. чиновники, вѣдающіе театральнымъ репертуаромъ, скоро, конечно, замѣтили свою оплошность и постарались немедленно удалить со сцены этотъ, ненужный имъ, хламъ. Въ самомъ дѣлѣ, къ чему-де включать въ репертуаръ такія старыя, заигранныя оперы какого-то иностранца Рахманинова, когда прямой задачей нашего Большаго театра является пропаганда недавно написанныхъ и еще нигдѣ не исполненныхъ оперъ: Травиаты, Риголетто, Фауста, Ремео и Джульетты, своихъ русскихъ композиторовъ: Джузеппе Верди и Шарля Гуно. Съ точки зрѣнія репертуарной комиссіи Большаго театра было бы какъ-то даже прямо неловко и смѣшно исключать изъ своего репертуара такія блестящія новинки за счетъ никому ненужныхъ оперъ какого-то невѣдомаго Рахманинова.

Но слава Богу, „Tempora mutantur“!

Въ послѣдніе годы, въ душную, затхлую атмосферу Большаго театра откуда-то ворвалась струя свѣжаго воздуха, и чья-то заботливая рука постепенно начала снимать ту отвратительную, мозглою плѣсень, которой была покрыта вся его дѣятельность на протяженіи многихъ и многихъ десятковъ лѣтъ. И если въ настоящее время Большой театръ еще не набрался мужества отказаться отъ своихъ, впитавшихся въ плоть и кровь,

традицій ставить отжившихъ Травиатъ и Фаустовъ, то спасибо ему надо сказать хотя бы уже и за то, что, идя по пути компромисса, онъ созналъ, наконецъ, свое прямое назначеніе: прежде всего культивировать *національную* оперную литературу, и, притомъ, литературу образцовую, а во-вторыхъ имѣть въ своемъ репертуарѣ творенія *истинно* великихъ композиторовъ Запада и прежде всего, конечно, гениальныя творенія Рихарда Вагнера. Въ репертуарѣ Большого театра, и, притомъ, не на бумагѣ, не въ обща-ніяхъ, а на сценѣ и въ дѣйствительности въ настоящее время имѣется уже все „Кольцо Нобелунговъ“ и многія изъ оперъ Римскаго-Корсакова и другихъ крупныхъ русскихъ композиторовъ, а 27-го минувшаго сентября возобновлены, наконецъ, и двѣ оперы С. В. Рахманинова „Франческа да Римини“ и „Скупой Рыцарь“.

У Рахманинова всего лишь три небольшихъ оперы, притомъ, его первая опера: „Алеко“—еще совсѣмъ юношеское произведеніе, написанное имъ, какъ экзаменаціонная работа на званіе композитора. „Скупой Рыцарь“ помѣченъ 24-мъ opus'омъ, а „Франческа“—25-мъ. Имѣя въ виду массу сочиненій, написанныхъ Рахманиновымъ и въ области симфонической, камерной и вокальной музыки, можно безошибочно утверждать, что творчество оперное не особенно привлекаетъ къ себѣ вниманіе композитора, а потому, эта область творчества является для него какъ бы второстепенной, во всякомъ случаѣ, далеко не той центральной, въ которой во всю ширь и мощь проявился его композиторскій талантъ. Въ то время какъ для Вагнера, для Римскаго-Корсакова музыкальная драма, опера, это—все, для Рахманинова, это—капризъ минутнаго настроенія. Въ оперѣ Рахманиновъ—не у себя дома, а потому и языкъ его оперной музыки, оставаясь по природѣ своей все же языкомъ абсолютнымъ, вслѣдствіе насильственнаго прикрѣпленія его къ оперному тексту, утрачиваетъ свою простоту и искренность, перестаетъ быть тѣмъ увлекающимъ, зажигающимъ, какъ въ музыкѣ абсолютной (симфонической и камерной). Музыка и той и другой оперы совершенно однородна: ни тѣни попытки охарактеризовать, хотя бы и условнымъ музыкальнымъ языкомъ, тѣ эпохи, изъ которыхъ взяты оба сюжета. Казалось бы, что общаго между временемъ, къ которому относится дѣйствіе Франчески и временемъ, къ которому относится дѣйствіе Скупого Рыцаря, а когда послѣ окончанія Франчески начинаешь слушать Скупого Рыцаря, то представляется, что это не другая опера, написанная на сюжетъ, ничего общаго съ первымъ не имѣющей и касающейся совсѣмъ другой эпохи, а что это—второй актъ все той же первой оперы.

Невозможно допустить, чтобы такой большой композиторъ и музы-

кантъ, какъ Рахманиновъ, могъ игнорировать виѣшнюю обрисовку изображаемой имъ эпохи, безъ всякаго къ тому опредѣленнаго намѣренія и цѣли. Возможно лишь одно толкованіе, а именно: Рахманиновъ ставилъ на первый планъ внутренній міръ, внутреннюю жизнь, духовную борьбу воспроизводимыхъ имъ героевъ, преднамѣренно игнорируя и мѣсто, и время дѣйствія. Но едва ли съ этимъ положеніемъ можно согласиться, такъ какъ это значило бы стереть, свести на нѣтъ какое бы то ни было значеніе текста, поскольку текстъ этотъ касается мѣста и времени, обезличить героевъ, превратить ихъ въ безличности внѣ пространства и времени. Такое впечатлѣніе, именно, и создается отъ его оперъ въ виду полной абсолютности, симфоничности музыки, рисующей лишь исключительно духовный міръ героевъ; потому и такая крайняя близость, родство, пожалуй даже тождественность музыки обѣихъ оперъ, музыки, не стремящейся хоть сколько-нибудь приблизиться къ характеристикѣ изображаемой ею эпохи. Итакъ, музыка и той и другой оперы—совершенно отвлеченная, абсолютная, то что принято называть „чистой“ музыкой, а какъ бы значительна ни была, сама по себѣ, такая музыка, она не способна усилить впечатлѣнія, она не способна создать, оживить предъ нами изображаемый ею образъ. Тѣ краски, которыми музыка Рахманинова рисуетъ намъ образъ Ланчотто Малатесты, властителя Римини, могли бы быть всецѣло использованы для барона въ „Скупомъ Рыцарѣ“, и обратно. Вслѣдствіе абсолютности музыки, ни тотъ, ни другой образъ отъ такой перемены не потускнѣлъ бы, не сталъ бы яснѣе, опредѣленнѣе, типичнѣе. Въ музыкальную одежду Паоло могъ бы быть также облеченъ, до извѣстной степени, Альберъ, а Альберъ могъ бы помѣняться своимъ костюмомъ съ герцогомъ. Не ощущается яркости типовъ, рельефности изображаемыхъ лицъ. Когда называешь имя Альбериха или Миме, Зигфрида или Брингильды, Кашея или Садко, Моцарта или Сальери, передъ вами встаетъ такой изумительно цѣльный, опредѣленный музыкальный образъ, что для характеристики его ни одинаго штриха ни убавить, ни прибавить было бы невозможно: эти образы стоятъ въ нашемъ воображеніи, какъ литые. Въ „Франческа“ и „Скупомъ Рыцарѣ“ мы такихъ образовъ не находимъ. И если воспроизведеніе ихъ въ Франческа ставило бы композитору труднѣйшія задания, то Скупой Рыцарь въ этомъ отношеніи даетъ благодарнѣйшій матеріалъ. Нѣкоторые моменты въ изображеніи дѣйствующихъ лицъ не только не служатъ къ выщепленію ихъ характеристикъ, но, наоборотъ, производятъ скорѣе отрицательное впечатлѣніе. Это тѣ моменты, которые написаны подъ несомнѣннымъ и сильнымъ вліяніемъ Вагнера, въ особенности же, Чайковского, такъ какъ вызываютъ досадли-

вос, неумѣстное, но совершенно произвольное воспоминаніе о совѣтъ другихъ герояхъ.

Музыка обѣихъ оперъ, рассматриваемая въ зависимости ея отъ текста, не является какимъ-либо новымъ откровеніемъ, новымъ словомъ, сказаннымъ Рахманиновымъ, не представляетъ собою какого-либо этапа на творческомъ пути композитора. Въ гармоническомъ отношеніи она даже консервативна, если принять во вниманіе, что обѣ оперы написаны были тогда, когда уже появились въ печати и вторая симфонія, и вторая, третья, четвертая сонаты А. Н. Скрябина. Недостаточно яркій, а иногда и качественно незначительный, тематическій матеріалъ использованъ и разработанъ Рахманиновымъ съ присущей ему опытностью.

И все-таки, несмотря на все сказанное, обѣ оперы Рахманинова являются художественными произведеніями, и включеніе ихъ снова въ репертуаръ Большого театра можетъ быть только привѣтствуемо.

Будемъ надѣяться, что теперь онѣ не подвергнутся остракизму, какъ это было шесть лѣтъ тому назадъ, по какимъ-то невѣдомымъ и загадочнымъ сверхсоображеніямъ театрального вѣдомства!

Въ самой постановкѣ Франчески и Скупого Рыцаря Рахманинова сказалось много недочетовъ. Такъ, далеко не всѣ ремарки автора, значащіяся въ партитурѣ, выполнены въ дѣйствительности. Напримѣръ, въ прологѣ Франчески, послѣ вступленія, при поднятіи занавѣса, имѣется такая ремарка: „Все озарено только краснымъ отблескомъ быстро мчащихся тучъ“. Ни быстро мчащихся, ни медленно движущихся тучъ на сценѣ не было и признака. На 16 страницѣ (по клавиру) имѣется ремарка: „Черныя тучи заволакиваютъ все“, и лишь только черезъ восемь тактовъ послѣ того помѣчено: „Воцаряется полный мракъ“. Очевидно, что тучи эти заволакиваютъ сцену постепенно, въ теченіе 8 тактовъ, и лишь съ 9-го такта воцаряется полный мракъ; на самомъ дѣлѣ, вслѣдствіе грубаго опусканія сверху внизъ общаго полотна и быстрого сокращенія свѣта полный мракъ воцарился сразу же, при первой, указанной выше, ремаркѣ. Подобные промахи постановки совершенно недопустимы: вѣдь „Франческа да Римини“ не изъ тѣхъ оперъ, которыя съ такою любовью привыкъ ставить Большой театръ и въ которыхъ, напр., убитый герой продолжаетъ все еще распѣвать потому только, что ему надо докончить свою арію, послѣ чего онъ можетъ уже спокойно умереть; „Франческа“—не изъ тѣхъ оперъ, въ которыхъ бывше композиторы совершенно не признавали необходимости тѣсной связи между музыкой и сценическимъ дѣйствіемъ. И если Рахманиновъ ставитъ ту или другую ремарку именно въ томъ, а не другомъ мѣстѣ, то дѣлаетъ это не

безсознательно и не безцѣльно, гдѣ и какъ ни попало, лишь бы ее поставить, а потому что находить это необходимымъ, органически связаннымъ со словомъ и музыкой, логически вытекающимъ изъ музыкальнаго изображенія даннаго сценическаго дѣйствія. Еще 15 лѣтъ тому назадъ Адольфъ Аппиа, въ своей книгѣ: „Музыка и сценическая постановка“ высказалъ по этому поводу рядъ въ высшей степени интересныхъ положеній объ органической связи между элементами воплощенія музыкальнаго искусства (die darstellerischen Elemente) и элементами музыкально-поэтическими (die poetisch-musikalischen Factoren) ¹⁾. Такіе промахи, какъ только что приведенный, повторяются въ постановкѣ „Франчески“ неоднократно. Такъ, на страницѣ 53-й указывается: „Призраки Паоло и Франчески подлетаютъ къ Данте“; затѣмъ, всего лишь черезъ три такта, есть ремарка: „Облака заволакиваютъ сцену“. Такимъ образомъ надо полагать, что слѣдующій черезъ 24 такта послѣ того унисонъ Франчески и Паоло исполняется такъ, что слышны лишь ихъ голоса, самихъ же ихъ за облаками не видно. Въ дѣйствительности, облака эти сцену не заволакиваютъ, и Франческа и Паоло все время остаются открытыми для зрителей; наоборотъ, когда у автора на стр. 56 помѣчено: „Облака мало-по-малу разсѣиваются“, въ дѣйствительности, сцена вся заволакивается облаками вплоть до слѣдующей картины во дворцѣ Малатесты. Въ постановкѣ этой послѣдней картины есть кое-какое стремленіе удалиться отъ опернаго шаблона (кардиналъ возсѣдаетъ въ полъ-оборота, а его свита, состоящая изъ трехъ лицъ, и совсѣмъ спиною къ зрителю); но зато сцена благословенія кардиналомъ воиновъ и его уходъ со свитою изъ дворца производитъ смѣхотворное впечатлѣніе, до такой степени сцена эта поставлена по шаблонно-оперному способу добраго стараго времени, съ цѣльнымъ простираніемъ кардиналомъ въ воздухъ рукъ и замираніемъ въ такой позѣ на нѣсколько мгновеній въ согнутомъ положеніи! А уходъ кардинала, съ тяжеловѣсными остановками на каждомъ шагу, прямо-таки вызываетъ представленіе о какой-то карикатурѣ. Неужели же режиссеръ, хоть немного, не далъ себѣ труда подумать надъ этой сценой и поставить ее по возможности болѣе реально, такъ, чтобы она соотвѣтствовала дѣйствительно величію даннаго момента, а не ограничиться лишь однимъ, въ достаточной мѣрѣ уже использованнымъ, приѣмомъ сажанія участвующихъ лицъ спиною къ публикѣ! Въ заключительной сценѣ Франчески и Паоло хотѣлось бы нѣсколько болѣе эффектно-страстныхъ положеній влюбленной пары, контра-

¹⁾ Adolphe Appia. „Die Musik und die Inszenierung“. Aus dem französischen übersetzt München. F. Bruckwann A.—G. 1899.

стирующихъ съ мертвенно-холодными, покорными положеніями Франчески по отношенію къ Ланчотто. „Съ тобою адъ мнѣ лучше рай!.. Въ твоихъ объятыхъ замирая, что мнѣ до райскаго вѣнца?! Возьми меня... твоя... твоя...“—говоритъ Франческа.—„Гдѣ ты, тамъ счастье безъ конца! Моя и въ счастья и въ страданьяхъ... Замири, замири въ моихъ лобзаньяхъ!“—вторитъ Паоло, и затѣмъ вмѣстѣ:—„За мигъ одинъ, за мигъ прикосновенья огнемъ горящихъ устъ къ устамъ... вся жизнь, весь міръ въ одномъ мгновеніи... Вся вѣчность тамъ!..“ Слова говорятъ сами за себя, а въ музыкальномъ отношеніи это—одно изъ вдохновеннѣйшихъ мѣстъ Рахманиновскаго творчества, дышащее огнемъ и страстью. И вотъ, Франческа и Паоло стоятъ на сценѣ Большого театра въ неподвижной позѣ, при чемъ, Паоло ухватилъ Франческу за плечи, а она его—за бока, словно собрались танцовать модный танецъ, и, безукоризненно исполняя каждый свою вокальную партію, остаются совершенно чуждыми другъ-другу, въ какой-то искусственной, неуклюжей, нелѣпой позѣ, а окончивъ пѣть, садятся на скамью такъ, что за нихъ дѣлается страшно, усидятъ ли они на мѣстѣ, пока не опустится занавѣсъ, не свалятся ли они со скамьи при той неловкой позѣ, какую они приняли. А вѣдь все это—дѣло, конечно прежде всего режиссера.

Обращаясь къ музыкальному исполненію, слѣдуетъ прежде всего указать на прекрасное, не оставляющее желать лучшаго, оркестровое исполненіе, а среди исполнителей на первое мѣсто слѣдуетъ поставить Франческу и Ланчотто.

Хоръ за сценой, поющій съ закрытымъ ртомъ, во многихъ мѣстахъ совершенно не былъ слышенъ.

Постановка Скупого Рыцаря также оставляетъ желать многого. Прежде всего, для такой оперы, въ виду ея интимнаго характера, желательно было бы сокращеніе, по возможности, размѣровъ сцены. Такія гигантскія, уходящія въ безконечную высь, комнаты, хотя бы и въ замкѣ, едва ли соответствуютъ дѣйствительности. Лучшая картина „въ подвалѣ“; но и здѣсь невольную улыбку вызываетъ сильный электрическій свѣтъ, освѣщающій золото въ сундукахъ въ то время когда Баронъ, открывъ ихъ, прикрѣпляетъ къ каждому по свѣчѣ. Вѣдь иллюзія никоимъ образомъ не можетъ быть достигнута въ томъ случаѣ, если зритель видитъ крайнее несоответствіе между источникомъ свѣта и освѣщеніемъ. Развѣ можетъ одинокая сальная свѣча дать такое ослѣпительное освѣщеніе?! Вѣдь зрителю не важно непременно, во что бы то ни стало, увидѣть, что въ эти сундуки режиссеръ насыпалъ изрядное количество бутафорскихъ золотыхъ монетъ. Насколько бы выиграла вся эта сцена, если бы у cadaго сундука осталось по одной

поставленной Барономъ свѣчѣ, съ ея скуднымъ, больнымъ свѣтомъ! Насколько бы усилился весь трагизмъ даннаго положенія! А зрителя можно захватить въ такихъ сценахъ только правдой, только не прикрытымъ, ничѣмъ не искаженнымъ реализмомъ.

Что касается музыкальнаго исполненія Скупого Рыцаря, то и здѣсь на первомъ планѣ стоитъ оркестръ, а изъ вокальныхъ исполнителей— Баронъ, къ сожалѣнію, иногда не безъ „шаляпинизмовъ“, что къ великой досадѣ, опять-таки отвлекало вниманіе зрителя въ сторону, заставляя видѣть передъ собою воплощеніе не столько образа „Барона“, сколько— „Ф. И. Шалыпина“.

Евгеній Гунсть.

БОНЧА-ТОМАШЕВСКІЙ М. М. ЗРИТЕЛЬ И СЦЕНА.

I. ЗРИТЕЛЬ, КАКЪ УЧАСТНИКЪ ТЕАТРАЛЬНАГО ДѢИСТВА.

Всѣ виды искусства можно раздѣлить на два разряда. Къ одному мы отнесемъ такія, какъ поэзія, живопись, архитектура и т. д. Эти искусства знаютъ индивидуальнаго творца. Данную поэму сочинилъ такой то поэтъ, эту картину нарисовалъ извѣстный художникъ и т. д. Процессъ творчества искусства этого разряда заканчивается послѣднимъ словомъ, вписаннымъ поэтомъ въ заключеніе своей поэмы, послѣднимъ штрихомъ, положеннымъ на картину художникомъ, послѣдней гармоніей, придуманной композиторомъ и т. д. Публика приходитъ въ соприкосновеніе съ произведеніемъ уже готовымъ и отсюда вытекаютъ два слѣдствія. Во-первыхъ, теряетъ свою власть время. Творческій экстазъ автора зафиксированъ, его произведеніе сохранено для будущаго. Мы знаемъ, сколько великихъ поэтовъ были оцѣнены послѣдующими поколѣніями. Лучшія картины знаменитыхъ мастеровъ сплошь и рядомъ сотни лѣтъ украшаютъ въ безвѣстности залы и коридоры частныхъ меценатовъ, пока не попадаютъ въ національныя хранилища. И все-таки сейчасъ мы имѣемъ возможность испытать высокое наслажденіе отъ того, что въ свое время вызывало только удивленіе и насмѣшку. Моментъ „katarsis'a“, испытываемаго слушателемъ или зрителемъ, не слить съ моментомъ творческаго экстаза. Для „очищенія душъ“ нуженъ не лично авторъ, но его произведеніе.

Во-вторыхъ, судъ толпы безсиленъ измѣнить что-либо въ этомъ экстазѣ. Пусть хулятъ, пусть смѣются, пусть издѣваются надъ какой-либо картиной—она отъ этого не измѣнится. Отношеніе толпы можетъ повліять на настроеніе автора и отразиться на его будущихъ произведеніяхъ, но да и на я картина застрахована отъ перемѣнъ.

Къ иному разряду должно отнести такіе виды искусства, какъ декламация, ораторское искусство, искусство музыкальной передачи и т. д.

Эти искусства существенно разнятся отъ первыхъ уже потому, что въ большей своей степени они являются построенными на фундаментѣ искусствъ вѣчныхъ. Декламация на поэзіи, искусство музыкальной передачи на композиціи и т. д. Къ области новаго творчества здѣсь относится индивидуализированіе уже созданныхъ цѣнностей и поэтому творчество существуетъ только въ выявленіи, какая-то часть работы совершается на глазахъ десятковъ, сотенъ или тысячъ зрителей.

Въ цѣпи искусствъ вторитарныхъ наиболее далеко отходитъ отъ искусствъ первичныхъ и искусство театра, отличаясь отъ послѣднихъ прежде всего тѣмъ, что для созданія его необходимъ творецъ не индивидуальный, но коллективный. Поэтъ, художникъ, режиссеръ, музыкантъ и актеръ— вотъ тѣ главные активные участники сцены, изъ совмѣстнаго творчества которыхъ рождается дѣйственная легенда.

Какъ и во всякомъ вторитарномъ искусствѣ, процессъ театральнаго творчества оконченъ только тогда, когда спущенъ занавѣсъ, актеры снимаютъ гримъ, а зрители уходятъ изъ театра. Иными словами, зритель неизмѣнно присутствуетъ при заключительномъ этапѣ театральнаго творчества. При немъ разрѣшается горькіе творцовъ сцены. Моментъ „*katarsis'a*“ сливается съ моментомъ творческаго экстаза.

Гдѣ же та грань, на которой отдѣльные усилія активныхъ мастеровъ сцены, рядъ ихъ подготовительныхъ разрѣшеній творчески преобразуются въ дѣйственную легенду театра?

Очевидно этотъ моментъ не наступилъ тогда, когда поэтъ принесъ драму режиссеру. Нѣтъ начала творимаго дѣйства и тогда, когда работа перешла къ художнику, музыканту и актерамъ. Даже тогда, когда сошлись всѣ участники дѣйства и приступили къ репетиціямъ, даже на генеральной репетиціи не наступилъ моментъ дѣйствительнаго преображенія. Ибо генеральная репетиція есть только военный совѣтъ, на которомъ предводители окончательно распредѣляютъ свои силы для предстоящаго сраженія.

Стихийный моментъ, являющійся кульминаціоннымъ пунктомъ всякаго творчества, наступаетъ въ театрѣ только тогда, когда зрительный залъ наполнился жаждущей откровенія толпой, взвился занавѣсъ, вышелъ первый актеръ и сказалъ первое слово.

Болѣе ясно это положеніе дѣятелю сцены, который на примѣрѣ могъ убѣдиться, сколь часто первый спектакль существенно разнится отъ генеральной репетиціи. Менѣе ясно—зрителю, который не видѣлъ всей подго-

товительной работы и не может поэтому судить, какъ своимъ отношеніемъ къ развертывающемуся дѣйству, своимъ сочувствіемъ или неодобреніемъ, не всегда даже высказаннымъ, но всегда проникающимъ какими-то незримыми путями на сцену, онъ можетъ произвести революцію, отодвинуть на второй планъ тѣ роли, которыя считались въ числѣ первыхъ, сконцентрировать въ какой-то моментъ все дѣйство на одной эпизодической роли, никогда не представлявшей даже заслуживающей вниманія, и т. д.

Если мы вспомнимъ, какъ идетъ спектакль въ скудно наполненной зрителями залѣ, когда на сцену глядитъ мрачная пустота пыльныхъ кресель съ затерявшимися фигурами одинокихъ зрителей, если мы сравнимъ впечатлѣніе такого спектакля съ впечатлѣніемъ блестящаго вечера, когда залъ биткомъ набитъ разряженной, оживленной толпой, выражающей бурный восторгъ дѣйству, если, наконецъ, согласимся, что безъ зрителя спектакль немислимъ,—то поймемъ, сколь существенную роль играетъ этотъ непрѣлбнный участникъ дѣйственной сказки.

Бытовой театръ, вообще не чуткій въ вопросахъ принциповъ своего существованія, могъ не думать о роли зрителя. Его главная задача заключалась въ томъ,—чтобы возможно добросовѣстнѣ исполнить всѣ указанія автора и возможно тщательнѣ поддѣлать жизнь. Новый театръ, пересматривающій всѣ основы своего творчества, не можетъ обойти вопроса о взаимоотношеніи зрителя и сцены, не можетъ работать, не думая о томъ, въ какой же плоскости лежитъ эта работа по отношенію съ воспринимающимъ ее.

Вполнѣ понятно, что сцена играетъ роль застрѣльщика дѣйства, ей принадлежитъ инициатива, она предлагаетъ тотъ ритмъ, которой необходимо долженъ заставить сердца зрителей биться одинаково съ сердцами актеровъ, но большая ошибка дѣлать изъ этого выводъ, что сцена можетъ диктовать этотъ ритмъ, предписывать это вдохновеніе.

Подобное диктаторство невозможно потому, что сцена всецѣло зависитъ отъ вѣры зрителя.

По мудрому опредѣленію, „вѣра есть увѣренность въ невидимомъ, какъ бы въ видимомъ, въ желаемомъ и ожидаемомъ, какъ бы въ настоящемъ“.

Зритель видитъ на сценѣ лѣсъ, луну, короля только потому, что онъ хочетъ все это видѣть, что онъ вѣритъ въ призрачную истинность сказки.

Но, вотъ, въ какой-то моментъ зритель не повѣрилъ, не захотѣлъ повѣрить—и вся легенда пала въ бездну. Исчезло очарованіе. Въ декора-

ціяхъ мы видимъ только куски грубо размалеваннаго холста и картона, за мѣрнымъ движеніемъ луны угадываемъ опытную руку грязнаго рабочаго. Нѣтъ и короля Лира—есть только актеръ N, хорошо или плохо „раздѣ-
львающій роль“.

Нѣтъ жизни, нѣтъ того, что сближаетъ театральное представленіе съ дѣтской игрой, когда бумажный колпакъ силою творческаго подъема пре-
вращается въ стальной шлемъ, а деревянная палка въ тяжелый палашъ. Нѣтъ экстаза, который туманитъ разсудокъ и даетъ просторъ самой широ-
кой фантазіи.

Высокое искусство театра сброшено съ пьедестала! Передъ безстраст-
нымъ зрителемъ „ломаются“ жалкіе лицедѣи!

И, наоборотъ, если въ зрителѣ сильна свѣжая, животворящая вѣра, то не нужны декорации, не нужна бутафорская луна—наше очарованіе
построитъ тѣ замки, въ которыхъ живутъ фантастическія принцессы.

Подобная же вѣра [возможна только въ томъ случаѣ, если зритель
согласенъ съ тѣмъ движеніемъ, которое предложено сценой, если въ
героѣ пьесы онъ видитъ дѣйствительно героя, а въ заморышѣ заморыша.
И если, несмотря на усилія автора, зритель захотѣлъ увидѣть въ заморышѣ
героя, то горе тому театру, который деспотически удержитъ заморыша на
его старомъ мѣстѣ!

Итакъ, зритель является участникомъ дѣйства, однимъ изъ
составныхъ элементовъ театрального творчества.

Это не значить, что театръ долженъ стремиться превратить зритель-
ный залъ въ какую-то активную силу, которая будетъ вмѣшиваться въ
игру, будетъ творить совместно.

Мысль о непосредственномъ хоровомъ началѣ¹⁾ такъ же нелѣпа, какъ
нелѣпа фигура почтеннаго буржуа, „совлекающаго“ одежды и радостно
бросающагося на сцену.

Активность зрителя не только невозможна при существующихъ отно-
шеніяхъ, но и нежелательна въ будущемъ, ибо театръ, какъ и всякое
искусство, въ развитіи усложняетъ и ухищряетъ свою технику, приобрѣ-
таетъ новыя и новыя знанія, все болѣе и болѣе умудряется опытомъ.

М. Бонча-Томашевскій.

(Окончаніе слѣдуетъ).

¹⁾ „Книга о новомъ театрѣ“. Изд. „Шиповника“. Статья Ѳ. Соллогуба.

У корней театра.

У всѣхъ у насъ въ памяти время, когда историки театра начинали ее, непременно съ дѳонисійскихъ празднествъ и греческой трагедіи. Школьная исторія театра до сихъ поръ такъ и начинается, какъ будто театръ въ самомъ дѣлѣ придумали греки и до нихъ не было его нигдѣ на землѣ.

Какъ будто жажда претворенья своей личности, жажда что-то изобразить всѣмъ своимъ существомъ не такъ же глубоко заложена въ душу человѣка, какъ и желанье ритмическимъ пѣніемъ выразить переживаемое настроеніе и въ образахъ начертанныхъ рукою передать видѣнное или воображаемое явленіе природы. Какъ будто дикари Полинезіи, изображающіе въ пляскѣ схватку съ врагами или передающіе въ танцѣ всѣ перипетіи разыгрывающагося романа, не начинаютъ создавать театра. Какъ будто не создаютъ его дѣти, играющія въ войну или охоту?

Когда дѣти играютъ въ куклы, а играютъ они въ нихъ буквально на всемъ земномъ шарѣ, то они кладутъ этимъ начало театру маріонетокъ, а когда хороводъ въ какой-нибудь русской деревнѣ поетъ про ухаживанье парня за красной дѣвицей, а молодой человѣкъ и дѣвушка, выходя на середину круга, посматриваютъ другъ на друга и стараются пѣлнить другъ друга пляскою, то уже создается начало театральнаго представленія.

Эти примитивныя формы тѣмъ оригинальнѣе и тѣмъ своеобразнѣе, чѣмъ больше обособлены народности, среди которыхъ онѣ возникаютъ. Ознакомленіе съ ними не можетъ не занимать людей, интересующихся театромъ вообще, и въ очеркахъ подъ общимъ заглавіемъ: „У корней театра“ читатель найдетъ собранныя журналомъ описанія различныхъ своеобразныхъ формъ примитивнаго театра у различныхъ народностей земнаго шара.

Редакція.

ВОЗНЕСЕНСКИЙ. Ал. Н. АРАБСКИЙ ТЕАТРЪ.

I.

Путешествуя по Египту, встрѣчая слѣды величайшей культуры древности во всѣхъ областяхъ искусства невольно задаешься мыслью, былъ ли театръ въ Египтѣ, каковъ былъ его характеръ, каково вліяніе на другія страны Востока.

Но опытные египтологи среди таинственныхъ развалинъ городовъ, храмовъ и гробницъ не находятъ слѣдовъ литературныхъ и драматическихъ произведеній, могущихъ соответствовать высокой культурѣ той эпохи. До послѣдняго времени полагали, что у египтянъ не было литературы, не было эпоса и поэзіи, отчасти потому, какъ дѣлали догадку нѣкоторые, что сами египтяне жили вѣчно въ огромномъ непосредственномъ напряженіи, не допускавшемъ творческаго сосредоточенія. Но изслѣдованія послѣдняго времени опровергли эти предположенія.

Когда ученымъ удалось читать рукописи гіератическаго (курсивнаго, бѣлаго) письма, открылась богатѣйшая, удивительная литература Египта. Въ рукописяхъ нашлись оды фараонамъ, письма, рассказы, повѣсти и фантастическія легенды.

И только тогда узнали, что литература въ Египтѣ процвѣтала и, что званіе писателя было почетнѣйшимъ званіемъ. Но среди литературнаго матеріала высокой художественности не удалось открыть слѣдовъ драматической литературы, и остается предположить, что театръ въ Египтѣ былъ на очень низкой ступени развитія или что его не было.

Глубоко въ землю ушли и засыпаны песками пустыни сокровища египетской культуры.

Вмѣсто скрывшихся въ прахъ тысячелѣтій городовъ выросли новые, созданные трудами арабовъ-завоевателей.

Проникнутые консервативнымъ духомъ ислама арабы не удѣляли мѣста театральному творчеству и арабскій театръ—дѣтище послѣдняго времени.

По мѣрѣ развитія среди арабовъ европейской культуры и несомнѣнно подъ вліяніемъ итальянскихъ вѣяній и образцовъ, возникъ арабскій театръ нашего времени.

Еще съ эпохи среднихъ вѣковъ арабы начинали интересоваться чужеземной культурой, воспринимая ея философскіе школы и традиціи.

Немалымъ препятствіемъ къ развитію арабской живописи и скульптуры, по объясненію комментаторовъ Корана, является запрещеніе послѣдняго изображать какія бы то ни было живыя существа.

Соблюдая предписанія Корана, живописцы и скульпторы пользовались въ орнаментациі чаще всего только геометрическими и растительными формами, создавая въ этой области образцы исключительной красоты.

Въ созданіи арабскаго театра инициаторами, повидимому, явились арабы не магометане, а сирійцы и копты, вообще наиболѣе способные къ воспріятію европейской культуры.

Въ настоящее время театръ арабовъ представляетъ изъ себя интересный образецъ европейско-азиатскаго театра.

Въ немъ нѣтъ еще рѣшимости отказаться отъ традицій Востока и онъ пытается примѣниться къ національнымъ требованіямъ и вкусамъ арабовъ.

II.

Каиръ дышалъ ночной жизнью разгула.

Безконечными извилистыми лентами уходили узкіе переулки, заселенные притонами разврата. Сверкали огни кафе, гудѣла и визжала странная музыка. Тысячи народа двигались по мостовой, вливались въ узенькіе переулки, жадно останавливаясь около домовъ, женщины которыхъ привлекали вниманіе.

Налѣво и направо въ желѣзныхъ клѣткахъ, вдѣланныхъ выступами въ окна, сидѣли черныя рабыни въ цвѣтныхъ одеждахъ, съ золотыми серьгами въ ушахъ. Въ нѣкоторыхъ клѣткахъ шли танцы. Полуобнаженная нубійка, сверкая глазами, однотонно танцевала танецъ живота подѣ аккомпанементъ страннаго инструмента, тянувшаго заунывную мелодію. Толпы разодѣтыхъ мальчиковъ съ измученными лицами ждали очереди.

Въ стѣнахъ старой, скромной, маленькой мечети помѣстилось сразу нѣсколько публичныхъ домовъ.

Мы спускались по улицѣ, а впереди мелькали безконечныя электрическія вывѣски притоновъ. Сотни женщинъ всѣхъ націй въ живописныхъ костюмахъ стояли на балконахъ, улыбаясь проходящимъ.

И спокойно проходили съ добродушными лицами солдаты англійскихъ патрулей, узаконяя чудовищный развратъ.

Мы остановились около подъѣзда стараго дома по вѣщности ничѣмъ не напоминавшаго театра, съ громаднымъ электрическимъ фонаремъ у

входа и вошли внутрь. Небольшая передняя съ будкой для кассы посрединѣ и затѣмъ открытая дверь въ большой хорошо освѣщенный залъ. Представленіе началось уже давно.

Съ трудомъ можно было пройти между разставленными столиками, за которыми важно возсѣдали арабы, прихлебывая черный кофе. Вспыхивали клубы дыма изъ ароматнаго наргилэ и уплывали ввысь.

Женщины гарема съ своими мужьями сидѣли у самаго входа, кутая свои лица. Въ первыхъ рядахъ сидѣла молодежь,—сыновья богатыхъ беевъ. Они держали себя развязно, какъ завсегдатаи и покровители артистокъ.

На сцену вышла удивительно миловидная дѣвушка съ красивымъ европейски бѣлымъ, почти безъ тѣни загара лицомъ, въ бѣломъ костюмѣ, плотно охватывающемъ бедра. Бѣлый кисейный шарфъ спускался отъ талии и перехватывалъ ноги ниже колѣнъ. Это была сиріанка, извѣстная исполнительница танца живота въ этомъ театрѣ.

Оркестръ, помѣщавшійся на сценѣ, началъ какую-то заунывную мелодію.

Музыканты безъ дирижера импровизировали, и получалась совершенно своеобразная, одновременно и дикая, и нѣжная музыка.

Дѣвушка танцевала просто, но съ необыкновенной граціей и изяществомъ, поэтизируя до неузнаваемости чрезвычайно грубый по существу танецъ. Молодежь восторженно жестикулировала, старые арабы одобрительно улыбались. Легкій прощальный жестъ руки и красавица скрылась за кулисами, сопровождаемая привѣтственными восклицаніями.

Европейскихъ требованій повторенія и аплодисментовъ не было.

Послѣ минутной паузы, во время которой сцена оставалась открытой, а сидящіе на ней музыканты равнодушно покуривали, созерцая публику,—началось уже цѣлое драматическое представленіе.

На сцену неторопливой и важной походкой вышелъ богато одѣтый шейхъ или князь, какъ объяснилъ намъ переводчикъ.

На немъ надѣтъ былъ кожаный кафтанъ, покрытый нашитыми сверху бляхами.

Костюмъ его очень напоминалъ такъ называемый «куякъ» тюркскихъ и монгольскихъ племенъ.

Въ ушахъ красовались серьги, которыя онъ носилъ съ подчеркнутымъ изяществомъ.

Князь усѣлся на тронъ и съ унылымъ и мрачнымъ видомъ въ длиннѣйшемъ монологѣ началъ рассказывать публикѣ о своихъ страданіяхъ.

«Все мнѣ надоѣло и ни въ чемъ не вижу радости»—резюмировалъ его настроеніе переводчикъ.

Мрачныя мысли повелителя были прерваны появленіемъ нелѣпой и комической фигуры въ костюмѣ Арлекина, въ длинномъ балахонѣ съ красными и желтыми пушистыми пуговицами.

Въ появленіи ея явно чувствовалось вліяніе старыхъ итальянскихъ комедій съ участіемъ Арлекина, Бригеллы и Панталоне.

Съ появленіемъ новаго артиста на сценѣ почувствовалась жизнь и воодушевленіе.

Арлекинъ, любимецъ публики, былъ встрѣченъ дружнымъ хохотомъ зала.

Низко кланяясь шейху, и дѣлая при этомъ невѣроятнѣйшія гримасы, Арлекинъ подалъ повелителю длинный листъ бумаги.

Продолговатый листокъ, оказавшійся счетомъ за доставленныя, при помощи шута, властелину удовольствія, привелъ послѣдняго въ бѣшенство. Онъ вскочилъ съ своего трона и принялся нещадно колотить бѣднаго Арлекина. Тотъ кривлялся, падалъ и плакалъ съ такимъ искреннимъ огорченіемъ, что публика покатывалась отъ хохота.

Наконецъ Арлекинъ скрылся за кулисы, а черезъ секунду явился снова, но уже не одинъ.

Онъ велъ подъ руку артистку-сиріанку, недавно танцовавшую танецъ живота.

Низко кланяясь, онъ съ ужимками и гримасами объяснилъ, что встрѣтилъ эту женщину на улицѣ, что мужъ ея большой дуракъ и она готова принадлежать повелителю, если, конечно, повелитель оплатитъ поданный ему счетъ. Властелинъ, увидѣвъ красавицу, мгновенно преобразился. Отъ унынія и сплина не осталось и тѣни. Давъ снова нѣсколько пинковъ Арлекину, онъ съ низкимъ поклономъ приблизился къ красавицѣ и разсыпался въ пылкихъ изліяніяхъ любви.

Пока ворковали голубки, Арлекинъ дѣлалъ ужасающія и негодующія гримасы. «Какъ, еще разъ обмануть и притомъ избить... Онъ долженъ отомстить!»

Арлекинъ исчезъ и черезъ минуту привелъ за руку худого, больного и тощаго субъекта, вооруженнаго длиннымъ мечомъ, но имѣвшаго очень жалкій видъ. Красавица пришла въ ужасъ, такъ какъ новый гость оказался ея мужемъ. Скверно почувствовалъ себя и повелитель.

Единственно кто былъ доволенъ надвигающейся катастрофой, это Арлекинъ. Стоя у рампы, онъ покатывался со смѣха, держась за бока и визжалъ такъ заразительно, что въ залѣ не было человѣка, не сочувствовавшаго его радости. Но ликованіе Арлекина было преждевременнымъ. Прежде чѣмъ успѣлъ разразиться скандалъ обнаруженнаго адюльтера, находчивый повелитель объявилъ войну сосѣднему народу.

Увы, мужъ красавицы и его другъ, появившійся на зовъ, должны были немедленно отправиться въ походъ.

Растревшійся мужъ обнялъ плачущую жену и отправился сражаться за отечество. Арлекинъ остолбенѣлъ отъ огорченія, видя гибель своихъ плаповъ; однако настроеніе красавицы измѣнилось.

Ей стало жаль ушедшаго мужа, и коварному властелину снова пришлось прибѣгать къ хитрости. Явившійся, по его приказу, гонецъ съ поля сраженія, объявилъ, что мужъ красавицы погибъ, сражаясь съ непріателемъ. Расчетъ оказался правильнымъ. Бѣдной женщинѣ ничего не оставалось, какъ пасть въ объятія коварнаго обольстителя. Но не дремалъ одураченный Арлекинъ: быстро оправившись отъ удара, онъ скрылся, чтобы на полѣ брани открыть глаза мужу, смерти котораго онъ не вѣрилъ.

И вотъ не успѣлъ еще властелинъ закончить измѣнія предмету своей страсти, какъ явился Арлекинъ, злорадно гримасничая.

За нимъ шествовали съ видомъ побѣдителей мужъ красавицы и его другъ. Какъ оказалось, непріатель разбить наголову, а мужъ вернулся съ поля сраженія цѣлъ и невредимъ.

Арлекинъ плясалъ отъ восторга и радости. Къ великому ликованію публики, мужъ забралъ свою жену и друга и отправился домой пожинать лавры побѣды. Радость Арлекина была преждевременной. Огорченный повелитель снова вымѣстил всю злобу на спинѣ бѣднаго приближеннаго, извивавшагося отъ ударовъ и страха. Этимъ закончилась пьеса.

Были точно соблюдены единство времени, мѣста и дѣйствія. Но и при несложности фабулы, при отсутствіи декорацій и обстановки исполнители обнаружили несомнѣнный артистическій талантъ.

Театральное представленіе показало, что арабское сценическое творчество находится въ первичной стадіи развитія, но что оно можетъ имѣть лучшее будущее. Пройдутъ года и театръ отрѣшится отъ азіатскихъ особенностей, отъ условныхъ капризовъ праздной фантазіи и будетъ передавать событія дѣйствительной жизни, выводить живыхъ людей, рассказывать о томъ, что на самомъ дѣлѣ наполняетъ душу человѣка.

Мы расплатились съ переводчикомъ и вышли изъ театра.

Направо и налево сверкали огни притоновъ и слышалась заунывная музыка.

Плясали пестро одѣтыя женщины и чинно двигались англійскіе патрули.

Ал. Н. Вознесенскій.

ЕВРЕИНОВЪ. Н. ТЕАТРАЛЬНЫЯ ИНВЕНЦІИ.

СМЕРТЬ И МАСКА.

Тотъ, кто понялъ театръ какъ радость преображенья, умереть актеромъ и въ монашеской кельѣ.

АРТИСТИЧЕСКОЕ ОПРЕДЕЛЕНІЕ.

Что такое наша жизнь, наше право и долгъ въ ней?

Моя театральная этика гласить: наше право—получать „впечатлѣніе“, нашъ долгъ—давать его.

Все остальное—метафизика.

Своя красота.

Художественно-красивое несетъ непременно и театально-красивое. Художественная разстановка мебели, на примѣръ, бываетъ безобразной въ сценѣ, гдѣ мнѣ важенъ не вкусъ художника, а вкусъ хозяина комнаты,—единственно чьей психологіей я интересуюсь въ часъ дѣйства, психологіей, налагающей свою печать на все, начиная съ рисунка обоевъ и кончая видомъ плевательницы. Художественно-безобразное—театально-прекрасно, когда сценическая правда требуетъ боли моему эстетическому чувству. Иначе разсуждая, т.-е. не допуская отступленій отъ художественности въ должествующемъ якобы быть непременно художественнымъ театрѣ, мы послѣдовательно должны требовать и непрестанной моральности, чтобъ не оскорбить этическое чувство, и непрестанной разумности, чтобъ не возмутить нашей логики, а также и естественности, чтобъ не разсмѣшить или одурачить, и полезности, и мало-ли еще что!.. Но театръ, выражаясь актерскимъ жаргономъ, „иллюетъ въ высшей степени“ на претензіи

художниковъ, умниковъ, натуралистовъ и утилитаристовъ занять въ немъ видное мѣсто! Какое ему до нихъ дѣло! ему, знатному владѣльцу и своей собственной эстетики, и своей собственной морали, логики, естественности и пользы!

Въ театрѣ своя красота. И тотъ, кто ея не понимаетъ, тому такъ же напрасно толковать о немъ, какъ слѣпому о краскахъ.

Въ категории театральности.

Между ламбрекеномъ балагана и погребальнаго катафалка разница только въ цвѣтѣ.

Intelligenda.

Что значить отдать почести?

Маскарадный языкъ.

Когда я слышу русскихъ, разговаривающихъ другъ съ другомъ по-французски, не „devant les gents“ и не ради практики, когда я вспоминаю, что съ тою же охотою говорили римляне по-гречески, французское духовенство по-латыни и школяры всѣхъ странъ „по-свойски“, т.-е. на выдуманномъ ими жаргонѣ,—я вижу предъ собой театральную одежду, къ которой тяготѣетъ не только совершеннѣйшее тѣло, но и совершеннѣйшій языкъ.

Сценический императивъ.

Не театральныхъ героевъ должны мы въ сценическомъ воплощеніи приижать до себя, а скорѣй себя въ жизненномъ поведеніи возвышать до театральныхъ героевъ,

Мой идеалъ.

Моя завѣтная мечта—облечь жизнь въ праздничныя одежды. Стать портнымъ Ея Величества Госпожи Жизни—вотъ карьера, завиднѣе которой я не знаю.

Парадоксъ.

Театральность это такой вкусный соусъ, подъ которымъ можно съѣсть родного отца.

Простой народъ.

Простой народъ не любитъ пьесъ изъ знакомаго ему быта (подавай графьевъ на сцену!) Если же вдобавокъ бытовая драма разыгрывается натуралистически,—мужикъ ругается, и въ этой ругани святая правда протеста, заложеннаго въ его душу самой Природой, не желающей быть таковой.

КЪ АКТЕРАМЪ.

Ребенокъ сначала рисуетъ „изъ головы“, что вздумаетъ и какъ вздумаетъ, потомъ, подростши, учится копировать съ натуры, и если безталаненъ, такъ и застрѣваетъ на всю жизнь въ „натурномъ классѣ“; если же талантливъ, снова творить „изъ головы“, но уже мудро и сознательно—смѣло.

Въ исторіи театра нѣчто подобное: сначала свободное творчество, потомъ подражаніе жизни (копія) и наконецъ, сознательное возвращеніе къ свободному творчеству новаго.

Запомните это, господа профессиональные актеры, чуждые еще вольнаго преображенія.

Камо бѣгу?

Кто хоронитъ театральность, все же отдастъ ей дань, одѣваясь въ черное...

Опоздавшие слышцы.

Большинство „новаторовъ“ сцены хотятъ выдумать Театръ. А онъ уже выдуманъ.

Въ минуту жизни трудную.

Ради Бога, не мудрите, если хотите порадовать насъ театромъ, а не чѣмъ-нибудь другимъ. Ей же ей, въ вывѣскахъ балагановъ, украшеніяхъ тировъ и народныхъ каруселей больше театральнаго вкуса, чѣмъ въ большинствѣ современныхъ театровъ на новый фасонъ. Иногда недоумѣваешь, что это: выставочный залъ, студія живописца, англиканская церковь, аудиторія университета, или просто „такъ себѣ“. Боже, что за шатанье умовъ, что за возмутительная фальсификація, что за жалкій суррогатъ!..—Когда подумаешь, что это называется театромъ!.. Немудрено, что мухи дохнутъ отъ скуки!—потому что вѣдь имъ, собственно говоря, до рекламы, философіи, исканій и прочаго отъ лукаваго нѣтъ рѣшительно никакого дѣла. А вѣдь въ настоящемъ театрѣ, при театральной паузѣ въ самомъ дѣлѣ „слышно, какъ муха пролетитъ“, потому что и вправду мухи летаютъ тамъ, гдѣ сладко, вкусно пахнетъ и есть чѣмъ поживиться.

Чтеніе, какъ тайная театрализация.

Романы и фантастическія повѣсти больше всего читаются людьми, ведущими уединенную, замкнутую жизнь, скромными и мало что „представляющими“ собою въ жизни. Это всепоглощающее чтеніе—своего рода

коррективъ природы такихъ людей, слишкомъ осторожныхъ, съ инстинктомъ преображенія въ жизни, театрализовать которую, вдобавокъ, имъ не всегда позволяетъ окружающая ихъ „тюрьма“ и условія ихъ „каторжнаго“ существованія. А хочется, а нужно!—Остается чтеніе произведеній, съ героями которыхъ такъ сладко жить второю жизнью, т.-е. заниматься тайной театрализаціей. У кого она явная, да къ тому же въ избыткѣ, тотъ почти ничего не читаетъ; таковы дѣти, актеры, военные, дикари, жизнь которыхъ проходитъ въ играхъ, обрядахъ, церемоніяхъ, переодѣваніяхъ, переукрашеніяхъ, они любятъ скорѣй слушать, чѣмъ читать и именно сказки, легенды, анекдоты, богослужебныя восклицанія и невѣроятныя приключенія.

ЧАРЫ ТЕАТРА.

Всѣ молоды въ карнавалѣ,—даже старики. Всѣ красивы въ карнавалѣ,—даже уроды.

ПОЗА УМИРАНЬЯ.

Когда слишкомъ занятъ театромъ, некогда какъ слѣдуетъ поразмыслить о смерти. Если и думаешь о ней, то все, по счастливой инерціи, въ „планѣ театральности“, или, какъ здѣсь умѣстно выразиться, „въ планѣ театральщины“. Напримѣръ, лежишь блѣдный, съ загадочными глазами, восковая рука прижалась къ сердцу въ предсмертной мукѣ, а на эффектно-страдальческихъ устахъ улыбка... красивый вздохъ... ироническое „до свиданья, господа“... въ ногахъ рыдаетъ бѣлокурая возлюбленная... передъ гобой мать въ темной шали, съ тонкимъ батистовымъ платкомъ и пресѣкающимся голосомъ „мой сыпь?...“ А то много друзей, знакомыхъ, преданный слуга съ заплаканными глазами и краснымъ носомъ, а ты вперилъ свой взоръ горѣ и мелодично-хрипло просишь „свѣту, больше свѣту“ или что нибудь вродѣ этого...

Хорошо!..

ДВАЖДЫ ДВА.

(Ариѳметическій парадоксъ)

2×2 можетъ равняться на сценѣ и 3-мъ, и 5-ти, въ зависимости отъ меньшей или большей театральности.

ТАБАЧНАЯ ВЫВѢСКА.

Заштатный городъ Недригайловъ... Лавка, гдѣ продается и табакъ;—вывѣска въ старинномъ духѣ,—теперь больше такихъ не дѣлаютъ... Я стоялъ и смотрѣлъ на этого турку, который, ловко подвернувъ ногу съ явно показнымъ вывертомъ, сидѣлъ на бирюзовой софѣ въ красномъ фигаро,

распитомъ золотомъ, „шикарной“ чалмѣ, желтыхъ атласныхъ шароварахъ и, держа въ рукѣ, осыпанную рубинами, топазами и изумрудами, эффектную трубку кальяна, пускалъ задумчиво синія конца послушнаго дыма... О, сколько въ дѣтствѣ я видѣлъ такихъ турокъ и турчанокъ, одна наряднѣе другой... Есть что-то безумно—влекущее въ этихъ туркахъ, совсѣмъ не вяжущихся съ улицей, чрезъ которую они смотрятъ далеко, далеко, туда, гдѣ они не только сидятъ и курятъ, но и ходятъ, ѣдятъ, пляшутъ, участвуютъ въ торжественныхъ процессіяхъ, рубятъ головы своими кривыми саблями, протягиваютъ усталыя ноги для омовенія лилейными руками черноокой красавицы, таинственно входятъ въ луной освѣщенные покои гарема, выражаютъ любовь словами „газелъ моей души“ или что-нибудь въ родѣ этого и, въ случаѣ непослушанія, красиво-безжалостно отсчитываютъ удары по подкрашеннымъ иѣжнымъ подошвамъ. А сейчасъ этотъ турка только курить и думаетъ. О чемъ, о чемъ онъ думаетъ?.. О сѣрости окружающей его жизни, объ этихъ тусклыхъ глазахъ гулякъ, не умѣющихъ или стыдящихся такъ вырядиться какъ онъ и такъ же ловко подвернуть ногу съ демонстративнымъ вывертомъ? О томъ, что люди разлюбили сказки жизни, разлюбили праздничное, нарочное и погасили всѣ яркія краски, распрямили всѣ эффектно подвернутыя ноги?.. Или о томъ, что скоро и въ Недригайловѣ снимутъ этотъ милый образъ задумчиваго турки, образъ, на который устало молится согбенный духъ прохожаго, снимутъ, унесутъ, возьмутъ известки, замажутъ и на этомъ покойницкомъ саванѣ навшутъ черной, траурной краской „здѣсь продается табакъ и папиросы“... О, поставили бѣ заодно крестъ, большой черный крестъ надъ всѣми радостями жизни, надъ всѣмъ, что есть въ ней „театръ“, надъ всѣмъ, что дорого нашей фантазіи вѣчно жаждущей игры, сказки, турокъ съ подвернутыми ногами и таинственныхъ чаръ безконечныхъ преображеній.

Желаніе.

Меньше всего я хотѣлъ бы, чтобъ меня считали серьезнымъ человекомъ, потому что передъ серьезными людьми снимаютъ маски или надѣваютъ только печальныя, женщины не кривляются, дѣти играютъ безъ удовольствія, военные рѣже звякаютъ шпорами и не желаютъ разсказывать анекдотовъ. Къ тому же дураки всегда серьезны.

Цѣнность искренности.

При современной нивелировкѣ переживаній, и с к р е н н о с т ь въ общеніи людей стала отъявленной скукой. Вопросъ, долго ли будетъ въ чести ея апологетика! И не наканунѣ ли мы чудеснаго вѣка маски, позы и фразы?

Наиболѣе чуткіе уже поняли, что задушевность—своего рода невѣжество, пошлость, отсутствіе творческой способности, бѣдность, назойливо вторгающаяся въ чужой домъ не столько за помощью, сколько для отравы.

Удивленіе Т. Гофмана.

«Меня страшно удивляетъ,—говоритъ Т. Гофманъ въ „Необыкновенныхъ страданьяхъ директора театровъ“,—что артистки, у которыхъ отнюдь нельзя отрицать ума, стремятся непременно играть такія роли которыя, по ихъ возрасту, имъ вовсе не подходятъ“... Какъ будто сладость театральнаго преображенія состоитъ въ чемъ-либо иномъ, какъ не въ изображеніи отличнаго отъ изображающаго!—Жалованье актрисы слишкомъ ничтожная награда, въ чемъ Т. Гофманъ—„посѣтитель въ сѣромъ“ могъ быть убѣжденъ и въ 1818-мъ году.

Интересъ къ театру и къ мировымъ вопросамъ.

Въ 1908-мъ г. (27-го августа) состоялся международный конгрессъ философовъ... Врядъ ли кто объ этомъ помнитъ. А вотъ что приблизительно въ томъ же году Лина Кавальери собралась замужъ за какого-то миллиардера,—о, это „событіе“ мы запомнили! Она уже разошлась съ мужемъ, эта бѣдовая актриса, въ полномъ смыслѣ этого слова. Но развѣ ея „шалость“ не была событіемъ въ сравненіи съ международнымъ (ну такъ что жъ?) конгрессомъ (подумаешь!) философовъ (эка важность!).

Форма и суть.

Въ „доброе старое время“ познанія медиковъ были ничтожны; тѣмъ не менѣе тѣ и другіе существовали для больныхъ. Ихъ беспомощность въ наукѣ находила компенсацію въ отлично—особенномъ покроѣ костюма, декоративныхъ очкахъ, таинственно-специфическомъ запахѣ, нарядной латыни и той невѣроятной оперативной бутафоріи, которую они таскали съ собой на всякій случай. Одинъ уже видъ такого „дяди“ сразу внушалъ больному вѣру въ выздоровленіе, ибо „медикъ“ здѣсь („медикъ“ съ головы до ногъ!) Два три „медицинскихъ“ жеста, два три „медицинскихъ“ слова и больной возвращался къ прерваннымъ играмъ.

Понятно, почему и въ наше время военный докторъ скорѣи поможетъ, чѣмъ штатскій.—Законъ природы-съ.

Н. Евреиновъ.

За рубежомъ.

Орловъ М. В. Ninon de Lanclos.

Конечно, именно Э. Стуккенъ — этотъ пламенный неоромантикъ, страстный поклонникъ и ярко индивидуальный истолкователь народныхъ сказаній, долженъ былъ увлечься ароматной сказкой о Ninon de Lanclos.

Кто она—эта Notre dame des amours блестящаго вѣка Людовика XIV? Древняя гетера? Куртизанка?

Много легендъ сложилось вокругъ жизни Ninon.

Не всѣ онѣ соотвѣтствуютъ истинѣ,—но всѣ единогласно говорятъ о ея необыкновенной красотѣ, о культѣ любви.

Отецъ ея—мелкій дворянинъ, типичный представитель grand siècle—легкомысленный, фривольный, охотникъ авантюръ. Мать—набожная, благочестивая нормандка.

Уже съ ранняго дѣтства Ninon тяготѣетъ къ отцу, который и прививаетъ ей свой скептицизмъ, любовь къ свободѣ и жизни.

Она читаетъ Монтеня (Maigne), учится танцамъ, музыкѣ, быстро овладѣваетъ тонкимъ игривымъ діалогомъ того времени. Въ пятнадцать лѣтъ—она уже вполне сформировавшаяся женщина и вокругъ нея жадной сворой увиваются всевозможные вивѣры и авантюристы. Домогаясь яко бы ея руки, они упорно идутъ къ своей цѣли, разжигая ея чуть просыпавшіяся инстинкты, окружая атмосферой чувственности и жажды наслажденій.

Достигнувъ своего—они быстро испаряются,—а шестнадцатилѣтняя Ninon удаляется въ монастырь.

Такова первая глава ея фееричной жизни „eine alte Geschichte“.

По выходѣ изъ монастыря, — Ninon, — въ это время уже круглая сирота, — становится жрицей свободной любви.

Она бросаетъ дерзкій вызовъ обществу съ его фарисейской моралью. Свою любовь она дарить — не продаетъ и это отличаетъ ее отъ куртизанокъ той эпохи.

Навсегда отказавшись отъ замужества, она сбрасываетъ съ себя оковы, налагаемыя обществомъ на свободное чувство.

Attendez mon caprice — такъ отвѣчала она своимъ воздыхателямъ.

„Три мѣсяца — это безконечность для меня“ — говорила она любимому человѣку, мечтавшему о любви вѣчной.

Непостоянство было ея признаннымъ правиломъ. И въ то же время невѣрной не могъ назвать ее никто. Ея любовь, въ которую она вкладывала всю свою непосредственность и страстность, была глубока и искренна, но она была недолговѣчной.

Но ея любовь нуждалась въ красивой оболочкѣ и по утрамъ, еще лежа въ кровати, какъ было принято въ то время, она бесѣдовала со своими поклонниками о философіи, религіи и искусствѣ. Бесѣдовала охотно, поражая остроуміемъ и начитанностью.

У ея постели собирались Мольеръ, Болье, Лафонтенъ, Рошфуко, Мицбардъ и Лузи.

Ихъ привлекала не одна красота ея, а тотъ ароматъ чистаго гетеризма, который исходилъ отъ всего ея существа.

О красотѣ ея сложилось много легендъ.

Восемнадцатый вѣкъ изобиловалъ всевозможными изображеніями Ninon, но всѣ они были выдумкой досужей фантазіи пылкихъ художниковъ.

Въ наше время сохранились два портрета Ninon — одинъ въ Брюсселѣ, другой въ Марселѣ, оба работы знаменитаго Mignard'a.

Только за ними и можно, согласно новѣйшимъ изслѣдованіямъ¹⁾, признать аутентичность.

Первый портретъ относится къ 1650 г. Задумчивой красотой вѣетъ отъ него. Почти овальное лицо, покрытое тонкимъ, какъ валаньсенское кружево, румянцемъ. Высокій лобъ мыслителя въ рамкѣ темно-каштановыхъ волосъ, громадные, черные до жути, глаза съ мрачнымъ огонькомъ, съ какъ бы застывшимъ вопросомъ и маленькій ротикъ съ предательски алыми

1) „Ninon de Lenclos“ par E. Magne. Portrait et documents inédits.

губами. Онъ одинъ выдаетъ ее. Слишкомъ ясно, что такой ротъ, такія губы созданы и живутъ лишь для поцѣлуя.

И какъ то не вѣрится, что именно въ этотъ періодъ эксцентричности Ninon достигли своего апогея. Безумныя оргіи (à propos сама Ninon ничего не пила), нелѣпыя выходки ея поклонниковъ, наконецъ, ея романъ съ г-жей Скаронъ привели къ тому, что она была сослана сначала въ монастырь св. Магдалины, а затѣмъ къ бенедектинцамъ.

Это событіе вызвало цѣлую бурю въ парижскомъ веселящемся мірѣ: армія ея поклонниковъ выѣхала изъ Парижа и буквально осадила монастырь, угрожая штурмомъ.

Вскорѣ, однако, Ninon была освобождена благодаря заступничеству шведской королевы Христины, посѣтившей ее въ монастырѣ и пришедшей въ восторгъ отъ ея красоты и остроумія.

Второй портретъ относится къ 1660 году. Овалъ лица уже утратилъ свою правильность, но годы все же безсильны стереть ея красоту. Какъ властительница сидитъ она. Гордая, сознающая свою безграничную власть.

И портретъ этотъ не лицемеритъ.

Положеніе Ninon въ это время рѣзко измѣнилось.—Она побѣдила. Ее признали, какъ величину, съ ней считались.

Кого нельзя было встрѣтить въ ея салонѣ?—Ту же плеяду писателей и художниковъ съ Мольеромъ и Mignardo'мъ во главѣ и рядомъ съ ними m-me Лафайетъ и Скудери. Какъ героиня фигурируетъ она въ романахъ этой эпохи подъ различными именами: Nidalie, Glarice, Polyphile и т. д.

Ея салонъ служитъ какъ бы школой для сыновей знатныхъ семей.

Великій Кондэ, встрѣчая ее на улицѣ, останавливаетъ экипажъ и сибшитъ поздороваться съ ней.

Она еще служитъ любви и лишь на пятьдесятъ пятомъ году разгрывается послѣдній ея романъ съ Шарлемъ де-Севинье, сыномъ ея прежняго любовника.

Этимъ эпизодомъ, давшимъ обильную пищу романистамъ и драматургамъ, заканчивается вторая глава жизни Ninon.

Она слишкомъ умна, чтобы пожелать быть смѣшной,—эта обворожительная Ninon! Изъ-за нея все еще стрѣляются, дѣлаютъ безумства, ея лицо не знаетъ морщинъ, талія юношески гибка, въ глазахъ ея все еще свѣтится огонь желаній,—но Ninon хочетъ во время уйти. Уйти и оставить по себѣ ароматное воспоминаніе о неуязвимой красѣ, о вѣчной женственности.

И она уходитъ.

Ninon уже нѣтъ—есть m-me Ninon de Lanclos, въ салонъ которой которой стекается tous Paris.

Ея мнѣніемъ дорожатъ, остроты ея боятся, король посылаетъ справиться о ея здоровьи, наконецъ, ей предлагаютъ переселиться въ Версальскій дворецъ...

Но она срослась со свободою и не хочетъ поступиться ей даже на старости.

Нужды она не испытывала; ея довѣренный-натаріусъ Франсуа Аруэ, сына котораго—будущаго Вольтера она такъ любила баловать,—заботился о ея матеріальномъ благополучіи.

Тихо надвигалась старость. Ninon надѣла очки, отказалась отъ зеркала... и восьмидесяти пяти лѣтъ отъ роду покончила свое земное существованіе.

„Shönheit ohne Anmut—ist eine Angel ohne Köder“—говорила Ninon. Этотъ Anmut—даръ боговъ былъ принесенъ Ninon еще въ колыбель и вмѣстѣ съ граціей, съ живымъ духомъ—далъ ей возможность создать красивую и яркую жизнь.

Къ сожалѣнію, творческая фантазія Э. Стуккена вдохновилась лишь отдѣльнымъ, правда наиболѣе яркимъ, эпизодомъ изъ жизни Ninon.

Трагикомедія—„Общество аббата Шатонёфъ“ посвящена изображенію любви къ Ninon ея собственнаго сына.

Написанная прекраснымъ, легкимъ діалогомъ, съ удивительнымъ проникновеніемъ въ духъ изображаемой эпохи, трагикомедія даетъ громадный просторъ художественнымъ замысламъ режиссера.

Общество аббата Шатонёфъ—это Франція эпохи Людовика XIV.

Развращенная, ни во что ни вѣрящая, смутно сознающая, однако, что пресловутый grand siècle недолговѣченъ, что за нимъ прійдетъ нѣчто новое—могучее, но и разрушительное,—Франція, въ лицѣ своихъ верховъ, стремилась какъ бы изжить себя.

Фигуры аббата, съ котораго, какъ говорятъ, Мольеръ писалъ своего Тартюфа, писателя Шаррона и всѣхъ остальныхъ персонажей—какъ бы вытѣплены изъ фарфора.

И на фонѣ этой безудержной погони за наслажденіями, фривольнаго скептицизма, прелестная Ninon, —Ninon гетера является естественнымъ цвѣткомъ.

Ее понимаешь, ей, если хотите, сочувствуешь.

Коллизія чувствъ матери и умной женщины передана съ неподражаемымъ мастерствомъ.

Ninon, предупрежденная аббатомъ, что встрѣча съ сыномъ, влюбленнымъ въ нее, можетъ легко окончиться для послѣдняго катастрофой,—отлично понимая это, не въ состояннн тѣмъ не менѣе побороть вспыхнувшее чувство матери, никогда не видѣвшей сына.

Встрѣча дѣйствительно оказывается гибельной для юноши.

Онъ гибнетъ, безсильный побороть въ себѣ чувство къ Ninon, какъ къ женщиѣ, даже узнавъ о томъ, что она его мать.

Такова драматическая канва произведенія Стуккена.

Сказка претворилась въ жизнь, а искусство режиссера М. Рейнгардта, у котораго „Общество аббата Шатонёфа“ послѣ двухлѣтняго перерыва возобновляется въ текущемъ сезонѣ,—развернуло передъ зрителями яркую картину минувшаго вѣка, и жизнь тогда претворилась въ сказку.

М. В. Орловъ.

И. А. САЦЪ.

11-го октября скончался отъ нефрита композиторъ Илья Александровичъ Сацъ. Смерть И. А. была неожиданностью, даже для самыхъ близкихъ ему лицъ, такъ какъ онъ до послѣдняго времени былъ вполне здоровъ, и лишь съ 7 октября болѣзнь быстро стала развиваться и привела къ роковому концу. Умеръ Сацъ на 38-мъ году.

И. А. Сацъ учился первоначально въ Кіевскомъ Музыкальномъ Училищѣ, затѣмъ въ Московской Консерваторіи и Филармоническомъ Училищѣ, но нигдѣ курса не окончилъ. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ неудачно сложившейся для него жизни Сацъ, наконецъ, вошелъ въ составъ сотрудниковъ Московскаго Художественнаго Театра и здѣсь, какъ композиторъ, принималъ дѣятельное участіе.

Имъ написана музыка ко многимъ драматическимъ произведеніямъ, поставленнымъ на сценѣ Художественнаго театра.

Тѣ, кому довелось слышать музыку Саца къ „Жизни человѣка“, „Анатемъ“, „Miserege“, „Драмъ жизни“ и „У жизни въ лапахъ“, никогда не забудутъ этого художника.



Веселый козленокъ.

Намъ случайно доставлены изъ ред. корзины черновики рецензій популярныхъ театральныхъ критиковъ на „Перь Гюнта“. Печатаемъ ихъ, считая не лишними интереса, тѣмъ болѣе, что въ печати они появились съ значительными измѣненіями.

Александръ Койранскій („Утро Россіи“).

Въ драматической поэмѣ Ибсена живутъ рядомъ въ противополоственной виббрачной связи два чуждыхъ другъ другу произведенія.

Одно—повѣствованіе о жизни бродяги, хулигана, миллионера, визионера, житейскаго стаціонера, Гюнта, проморганшаго Анитру и Сольвейгъ.

Другое—политическій памфлетъ на современную дипломатію, не сумѣвшую предотвратить того, что происходитъ теперь на Балканахъ.

Эти два произведенія сталкиваются, насилуютъ другъ друга, истязаютъ и разбиваютъ дѣляющіе поэмы въ мелкія крошки.

Есть люди, дѣлающіе не лишеныя остроумія догадки, что Ибсенъ думалъ сдѣлать изъ своего Перь Гюнта оперетку.

Дѣйствительно, съ четвертаго акта идетъ недурное revue съ хорошими шантанними номерами, сомалійской труппой и танцемъ живота.

„Но право готовъ я сказать вамъ о Перѣ.

Его намъ увидѣть лучше бы въ оперѣ“.

Да, въ сущности Григъ и пытался написать оперу на эту тему, но не выдержалъ, и трудно понять, гдѣ кончается оперетка и начинается опера.

Есть въ пьесѣ и недурной балетъ въ духѣ *Argès midi d'un faun*, когда Перь Гюнта ловятъ три похотливыхъ дѣвки, увлекая его въ хижину одного на трехъ, къ великой зависти мужской части публики.

Хотя, по правдѣ сказать, эти сатирессы больше походили на босоножекъ въ стилѣ Айседоры Дунканъ, Мисъ Алланъ, Сахаретъ и др.

Хотѣлъ бы поговорить о музыкѣ, но, по совѣсти говоря, профанъ. Вотъ относительно декорацій другое дѣло. Написаны онѣ плохо, дрянно, въ приблизительно рериховскихъ тонахъ.

Въ общемъ, Перь Гюнтъ въ постановкѣ Художественнаго театра забавный паренъ, безобразникъ и враль.

Такой человекъ, столько разъ попадавшій въ *переплетъ*, никогда не попадетъ въ „*переплавку*“.

И напрасно Кривая старалась. Прямая Сольвейгъ, на зло Кривой не даромъ ждала жениха.—Весь спектакль недурная иллюстрація на тему „суженаго на кривой не объѣдешь“.

С. Яблоновскій („Русское Слово“).

Удивительный театръ, непостижимый театръ, Художественный театръ, художественно-общедоступно-недоступный театръ!..

Тринадцать лѣтъ хожу я смотрѣть новинки этого театра, а кажется, что прошло тринадцать вѣковъ, а можетъ быть тринадцать дней. Непостижимо юный, удивительно престарѣлый, мудрый, прекраснодушный театръ.

Его исторія, это исторія „отъ бревенчатой хижины—до Бѣлаго дома“.

Отъ „Дикой Утки“—до „Перъ Гюнта“.

Непонятно только, почему театръ чуждается желтаго дома и выкидываетъ лучшую сцену съ Перъ Гюнтомъ въ желтомъ домѣ.—Главная сцена утрачена павѣки.

Странно складывается жизнь человека.

Возьмите Перъ Гюнта.—Сегодня ловилъ рыбу въ норвежскихъ фюрдахъ, а завтра гдѣ ты человекъ?!—Рѣшаетъ агадирскій вопросъ въ Марокко. Но не пора ли намъ покончить съ марокскимъ вопросомъ въ Агадирѣ; на Ближнемъ Востокѣ кажется надвигаются черныя тучи.

Не грянулъ бы громъ.

Saveant consules. Quousque tandem, status quo ante...

Перъ Гюнтъ былъ недурнымъ Леонидовымъ, Сольвейгъ приличной Кореневой, хотя не нужно было возлагать тяжелое бремя Кореневой на юныя плечи Сольвейгъ. Но не думайте вы, враги театра, что я съ вами. Нѣтъ, я не съ вами, а впрочемъ я не знаю съ кѣмъ я...

А въ общемъ надоло мнѣ все говорить о Перъ Гюнтѣ. Пусть о музыкѣ напишетъ Ю. Сахиовскій, а о декораціяхъ С. Мамонтовъ.

Н. С. Игнатовъ. („Русскія Вѣдомости“).

Въ норвежской литературѣ столь близкой намъ, сѣверянамъ, горитъ высокій, гордый духъ исканій.

Въ политическомъ памфлетѣ, написанномъ конституціоналистомъ Ибсеномъ, въ лицѣ Перъ Гюнта ярко обрисована жизнь антисоціального типа,—Перъ Гюнта.

Ибсенъ не постѣснялся рассказать о томъ, какъ этотъ человекъ,—лѣптый и безобразникъ, соблазнилъ чужую жену, отказавшись заботиться о ея содержаніи, забылъ старуху мать, не оставивъ ни копейки денегъ на ея похороны.

Этотъ типичный бандитъ не постѣснялся ввозить на Дальній Востокъ опиумъ, идоловъ и миссіонеровъ въ цѣляхъ обогащенія.

И это въ то время, когда въ Норвегіи еще не было введено всеобщаго обученія. Какъ близокъ и понятенъ нашей литературѣ образъ Перъ Гюнта! И сколько у насъ такихъ же Перъ Гюнтовъ!

Сергѣй Глаголь.

Искусство—всегда искусство, а потому я не согласенъ съ моимъ другомъ Сашей Койранскимъ и „Гюнтъ“ положительно мнѣ правится. Почему однако онъ мнѣ правится?

Да потому, что это—волшебный принцъ, а какъ же не нравиться волшебному принцу?! Жаль только, что нельзя всю жизнь оставаться въ этой роли и волею неволею начнутъ вспоминаться другія..

Ахъ, этотъ хвостъ воспоминаній! Воистину лучше быть безхвостой обезьяной, нежели человѣкомъ съ такимъ хвостомъ, какъ сказалъ другой мой другъ „Джемсъ Линчъ“, онъ же Леонидъ Андреевъ. Впрочемъ, все могло бы обойтись благополучно, не пропусти театръ сцену съ „Поваромъ“. Въ самомъ дѣлѣ „Поваръ“, вѣдь это тотъ человѣкъ, котораго послалъ „Хозяинъ“, чтобы приготовить Гюнта подь соусомъ, а Гюнтъ его утопилъ и остался „самимъ собою“, но безъ всякаго соуса... И ясно, что не музыку надо было вводить въ это глубоко разсудочное произведеніе. Я не знаю, что надо было ввести вмѣсто музыки, но лучше всего было ввести чтеца, который и прочелъ бы зрительному залу все произведеніе съ начала до конца.

Изъ „Театральнаго номера“ „Синяго Журнала“. „Балетъ“ стихотвореніе Потемкина.

„...И пляшетъ Павлова, и всѣ
Дивуются ея красѣ.
Что можетъ быть волшебнѣй бѣлыхъ
Полупрозрачныхъ тюниковъ!“

Рекомендуемъ „Синему Журналу“ къ слѣдующему театральному номеру напечатать недурное четверостишіе.

„Люблю я складки тюниковъ
У вѣчно юныхъ балериновъ.
Бросать цвѣты имъ изъ корзиновъ
Готовъ изъ партерныхъ мѣстовъ.“

Театральный альбомъ изъ того же „Синяго Журнала“.

Артистъ В. Н. Давыдовъ.

„У насъ теперь находятъ, что старые актеры, хотя и хороши, но хороши по-своему.—Имъ пора уходить и уступить мѣсто молодежи:—они теперь только мѣшajúть и тормозятъ дѣло“. Это сужденіе ошибочное,—сужденіе *недаровитыхъ* людей, *лице-творяющихъ* (!) собою басню дѣдушки П. А. Крылова: „Лягушка и Волъ“. Старый хорошій актеръ, какъ доброе вино, чѣмъ старѣе, тѣмъ лучше!“

Въ качествѣ „недаровитаго“ мужчины въ „цвѣтѣ среднихъ лѣтъ“, т.-е. человѣка ничуть не заинтересованнаго въ спорѣ стариковъ съ молодежью, долженъ замѣтить уважаемому автору, что все-таки *очень* старое вино „*играетъ*“ лучше, чѣмъ *очень* старый актеръ.

Можно продолжать параллели и дальше, напр., старое вино уже не „*бродитъ*“, а старый актеръ не двигается, а *бродитъ* (на сценѣ разумѣтся).

Григорій Ге. „...Бывало загримованный, смотрю на себя въ зеркало и думаю: „Ну, что ты вымазалъ рожу?—Какъ тебѣ, взрослому человѣку, не стыдно заниматься такими пустяками. Да поди ты, умойся!“

Нѣкоторые заглядывая въ зеркало искусства, правда иногда собираются вымыть лицо; но, увы по большей части умываютъ руки...

Бракъ и актриса (тамъ же): „семья таланта“ всегда болѣе или менѣе несчастна...

Читатель, если ты встрѣтишь актера, пѣвца, или музыканта, который счастливъ въ семейной жизни и слыветъ *талантливый*,—отвернись отъ него. Это бездарность.

Гуинпленъ.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

ФРАНЦІЯ.

Зимній сезонъ парижскихъ театровъ начинается и новинки слѣдуютъ одна за другой. Начнемъ съ Comédie Française.

Сезонъ тамъ открывается прошлогодней пьесой „Примроза“, идущей въ 134-й разъ. Къ постановкѣ готовится интересная пьеса Поля Эрвѣ „Bagatelle“, въ которой главную роль исполняла знаменитая M-me Bartet.

Театръ „Vaudeville“ поставилъ изящную комедію Саши Гитри «Взятіе Бергъ-отъ-Зума», имѣвшую успѣхъ. Гитри самъ игралъ въ ней главную роль.

Въ театрѣ Chatelet идетъ „Орленокъ“, при чемъ роль герцога Рейхштадскаго исполняетъ Прадье, такъ какъ сама Сара Бернаръ находится въ Лондонѣ, гдѣ она ежедневно выступаетъ передъ публикой.

Театръ „Porte Saint Martin“ возобновилъ „Красную Мантію“, роль Янетты исполняетъ Вбра Сержинъ, знакомая намъ по своимъ гастролямъ съ нашей соотечественницей Идой Рубинштейнъ, прошлой весной. Эту же роль у насъ въ Маломъ театрѣ исполняла М. Н. Ермолова.

Въ театрѣ „Gymnase“ назначена генеральная репетиція пьесы Бернштейна «Обходъ». Главную роль исполнить Жюльетта Даркуръ.

Въ Comédie Royale, гдѣ сейчасъ идутъ гастролы знаменитой Режанъ, во время генеральной репетиціи пьесы „Аглаисъ“, внезапно потухло электричество. Репетицію пришлось отложить до слѣдующаго дня, при чемъ къ публикѣ вышла сама Режанъ и, сказавъ нѣсколько остроумныхъ словъ, пригласила публику выпить по стакану шампанскаго. Публика привѣтствовала эти слова аплодисментами; подъ шутки и смѣхъ театръ опустѣлъ до слѣдующаго дня.

Въ собственномъ же театрѣ Режанъ на Rue Blanche идетъ новая пьеса „Les yeux ouverts“, при чемъ главную роль тамъ играетъ очаровательная Polaire, которая имѣла такой большой успѣхъ въ прошломъ году въ пьесѣ „La maison de Danse“ Нозьера.

Театръ Grand Guignol открылъ сезонъ четырьмя пьесами: 1) „Великій Матчъ“, пьеса изъ жизни борцовъ и боксеровъ; 2) „Мобилизація“ (сюжетъ заимствованъ у Мопассана); 3) „Духъ подземелья“ (взятая изъ До-

стоевскаго); 4) „Благотворительница“ — иѣткая сатира на современные нравы.

Въ Grand Opéra поетъ наша соотечественница Кузнецова, имѣвшая громаднѣйшій успѣхъ въ новой оперѣ „Рома“.

Въ Opéra Comique идетъ „Тра-
viata“ съ Марли Гарденъ.

По слухамъ, Морисъ Метерлинкъ пишетъ продолженіе „Синей Птицы“. Сценарій пьесы уже готовъ. Представители лондонскихъ и американскихъ театровъ предлагаютъ знаменитому писателю огромныя деньги за право постановки этой пьесы на сценѣ. Супруга поэта, артистка Жоржета Лебланъ, передѣлываетъ „Синюю Птицу“ въ сказку для дѣтей. Иллюстраціи къ ней пишетъ извѣстный англійскій художникъ.

Въ театрѣ „Одеонъ“ Антуанъ возобновилъ „Мнимого больного“ съ прологомъ, интермедіями и церемоніей. Спектакль носилъ характеръ реставраціи придворнаго представленія XVII вѣка. Слишкомъ точная историчность лишила его пестроты и яркости, свойственной Мольеру, но все же это одинъ изъ лучшихъ и интересныхъ театральныхъ вечеровъ Парижа за послѣднее время. Антуанъ, не побоявшись филистерскихъ упрековъ, пригласилъ для исполненія роли Аркана актера изъ Music-Hall'a Viebert'a, уже игравшаго у него въ прошломъ году Пурсоньяка, а въ роляхъ Туанетты и Полишинеля выпустилъ этуалей того же Music-Hall'a Алемсъ и Мирнакъ. Объ этомъ спектаклѣ пишутъ: „выносишь впечатлѣніе, что нашъ классическій репертуаръ самый забавный, разнообразный и богатый...“

Театръ Мишель открылся комедіей въ 3 дѣйств. Гандрэ и Кларка „Bon-
ne Maison“ и тремя одноактными

пьесами, изъ которыхъ слѣдуетъ отмѣ-
тить оперетту „Chonchette“ съ музы-
кой Клода Террасъ.

АНГЛІЯ.

Столѣтіе Дрюриленскаго те-
атра отпраздновано было 10 октября
(нов. стил.) при переполненномъ те-
атрѣ. Дана была пьеса „Каждая“ (Eve-
gwoman), послѣ чего Генри Ирвингъ
произнесъ стихи въ честь этого со-
бытія. Они содержатъ краткій исто-
рическій обзоръ Дрюриленскаго театра
и публика въ благоговѣйномъ молча-
ннѣйшій внимала великимъ именамъ—Гар-
рикъ, миссисъ Сиддонсъ, Кемблъ,
Эдмундъ Кинъ, Макредо и т. д. За-
тѣмъ поднялся занавѣсъ, и въ присут-
ствіи всей труппы исполненъ былъ
національный гимнъ. Такъ окончилось
это краткое, но полное значенія че-
ствованіе.

Въ театрѣ Колизей выступаетъ
каждый вечеръ знаменитая Сарра Бер-
наръ со своей труппой. Артистка ис-
полняетъ 4 пьесы. „Королева Елиза-
вета“—Эм. Моро, „Лукреція Борджіа“—
В. Гюго, „Федра“—Расина, „Рожде-
ственская ночь“—М. Бернара. Наи-
большій успѣхъ выпалъ на долю
Федры.

Въ Лондонѣ же, въ театрѣ Empire
съ большимъ успѣхомъ танцуетъ Ли-
дія Кякштъ и нашъ артистъ Боль-
шого театра Волининъ. Они высту-
паютъ въ одноактномъ балетѣ „Пер-
вая любовь“. Время дѣйствія 1840 годъ.
На сценѣ дамы въ кринолинахъ, сама
Кякштъ прелестна въ розовомъ ко-
стюмѣ тѣхъ годовъ. Волининъ съ бле-
скомъ танцуетъ мазурку подъ музыку
Шопена.

Въ театрѣ St. James идетъ пьеса
„Поворотный пунктъ“, передѣлка изъ
комедіи Кистемекера „Зарево“.

Въ Лусеум театрѣ новая драма изъ русской жизни „Открытая дверь“ — Б. Ландека.

Тамъ же пойдетъ новая комедія Девиса „Doormats“ (Половики).

Въ Савай театрѣ идетъ „Зимняя сказка“ — Шекспира.

ГЕРМАНИЯ.

Зимній сезонъ у М. Рейнгардта (Deutsches Theater) открылся „Донъ-Жуаномъ“ Штернгейма. Попытка автора слестити воедино образъ традиціоннаго Донъ-Жуана съ историческимъ прообразомъ его — оказалась неудачной. Пьеса носитъ явно синемаграфическій характеръ и успѣхъ имѣла скандальный.

Помимо „Донъ-Жуана“ прошли „Танецъ мертвыхъ“ Стриндберга, комедія Ривуара и Бенора „Мой другъ Тэди“ (въ Камерномъ театрѣ) и „Генрихъ IV“ (1-я часть) Шекспира.

Послѣдній спектакль былъ настоящимъ художественнымъ праздникомъ. Искусство проникновеннаго режиссера и игра такихъ артистовъ, какъ П. Вегенеръ (король) и Моисси (принцъ Генрихъ) соединились въ одно прекрасное цѣлое.

Въ Lessing Theater была поставлена комедія нашего соотечественника Л. Биринскаго — „Танецъ шутовъ“, являющаяся злой и мало талантливой сатирой на русскую революцію. Между прочимъ пьеса эта шла одновременно въ 35 театрахъ.

Въ Komödienhaus дебютировалъ новой пьесой — „Царица“ М. Ленггеля (авторъ „Тайфуна“). Въ качествѣ царицы выведена Екатерина II. По отзывамъ критики, литературныхъ до-

стоинствъ пьеса не имѣетъ, сценическая — дешеваго сорта.

Въ Deutsches Schauspielhaus поставлена трехактная мистерія Стриндберга „Пасха“; готовятся къ постановкѣ „Кредиторы“ его же и комедія А. Пауля „Торжество маркизы Помпадуръ“.

Въ Королевскомъ театрѣ — новая комедія Блументаля „Waffengang“, посвященная „дуэльному“ вопросу.

Въ „Народномъ театрѣ“ для открытія шла пьеса русскаго С. Федорова „Вальтеръ Фолькъ“. Канвой для драмы служитъ коллизія между теоретическимъ признаніемъ женскаго равноправія и его жизненнымъ осуществленіемъ.

Въ Бургѣ (Вѣна) поставлена на-дняхъ новая трагикомедія Тадеуша Ритнера „Лѣто“, эпизодъ изъ жизни санаторія, въ которомъ больные остаются больными, а здоровые заболѣваютъ. Въ концѣ пьесы и директоръ санаторія, и всѣ его пациенты, и дѣти, и прислуга заражаются истеріей отъ жены директора. Пьеса мало сценична, но имѣла успѣхъ. Газеты выдѣляютъ изъ всѣхъ исполнителей артистку Лили Марбергъ.

Съ громаднымъ успѣхомъ прошла въ Лейпцигѣ, въ „Старомъ театрѣ“ новая драма Г. фонъ-Бассевицъ — „Луда“. Критика отмѣчаетъ наличность въ пьесѣ истаго драматизма и прекраснаго языка. Постановка пьесы безукоризненна, особенно массовыя сцены.

По слухамъ, русско-германская литературная конвенція будетъ подписана текущей зимою.

А. Д.

ПЕТЕРБУРГЪ.

Во вновь открытомъ театрѣ Рейнке прошли слѣдующія вещи: „Сибгурочка“—А. Н. Островскаго, „Бѣгство Габріэля Шиллинга“—Г. Гауптмана и „Натали Пушкина“—В. Бодяновскаго. Всѣ эти постановки встрѣтили отрицательное отношеніе прессы: Указываютъ на странное сочетаніе Е. Карпова,—режиссера-натуралиста,—съ такимъ художникомъ, какъ Рерихъ; указываютъ также, что театръ не сумѣлъ найти надлежащаго примѣненія живописному дарованію Б. Анисфельда. Пьеса Бодяновскаго представляетъ собою скучный адюльтерный анекдотъ, лишенный всякаго дѣйствія, въ которомъ Пушкинъ жалко характеризуется какъ жертва великосвѣтской интриги. Исполненіе и постановку „Натали Пушкиной“ критики называютъ провинціальнымъ. Результатомъ всего этого является полное отсутствіе у публики интереса къ новому театру и сборовъ.

Въ Александринскомъ театрѣ до сихъ поръ не было ни одной интересной постановки, о которой стоило бы говорить. Провалилась пьеса А. Федорова „Любите жизнь“, прошла Найденовская „Романъ тети Ани“, возобновляются по доброму старому шаблону, съ кое какими подчистками, старыя пьесы и больше ничего. „Романъ тети Ани“ Найденова успѣха не имѣлъ; почти всѣ газеты пишутъ о томъ, что пьеса стара, скучна, ненужна, повторяетъ изжитое. Ждутъ „Заложниковъ жизни“ Э. Сологуба, тѣхъ самыхъ „Заложниковъ“, отъ которыхъ два года тому назадъ отказался Незлобинъ и которыхъ убоялся Московскій казенный театръ. Не удивительно ли, что петербургская казенная сцена находится возможнымъ рядомъ съ „Кухней вѣдь-

мы“ и т. п. ставитъ Сологуба и что постановки Мейерхольда мирно уживаются съ тѣмъ, что и постановкой назвать нельзя. Вонистипу „универсальный“ театръ.

Предположены утренніе спектакли для учащихъ; въ репертуаръ включены пьесы: „Недоросль“, „Ревизоръ“, „Не такъ живи, какъ хочется“, „Въ чужомъ пиру похмеле“ и „Не было ни гроша, да вдругъ алтынъ“, шедшая въ прошломъ году съ успѣхомъ у Незлобина.

Въ Маринскомъ театрѣ „гастролируютъ“ Шалашинъ, Липковская, теноръ Смирновъ; первое выступленіе новаго дирижера Асланова состоитъ въ оперѣ „Гугеноты“. Балетныя миниатюры Фокина „Карнаваль“, „Papillons“, „Исламей“ и „Эвника“ у балетомановъ большого успѣха не имѣли. Банальна музыка „Эвники“ и огрубѣлъ Шумановскій „Карнаваль“ въ оркестрѣ.

Театръ „Музыкальная Драма“ откроется 10—15 ноября оперой П. И. Чайковскаго „Евгеній Онегинъ“. Слова секретаря театра: „По задачѣ дирекціи „Музыкальной Драмы“ опера должна будетъ давать полную и живую иллюзію дѣйствительности“—заставляютъ насъ сомнѣваться въ художественности предпріятія и въ томъ, что дирекція постигла сущность не только опернаго, но и всякаго сценическаго искусства.

Говорятъ, что сцена Консерваторіи расширена до размѣровъ Маринской, сдѣланъ купольный горизонтъ съ разсѣяннымъ свѣтомъ и мѣста въ зрительномъ залѣ размѣщены амфитеатромъ.

16-го открылись въ театрѣ на Офендерской спектакли московскаго театра К. Незлобина драматической пародіей Жулавскаго „Эросъ и Психея“.

Въ „Бродячей Собакѣ“ состоялся вечеръ въ память И. А. Саца.

Prosper.

МОСКВА.

Художественный театр.—Сезонъ открылся 9 октября „Перъ Гюнтонъ“ Ибсена.

Ближайшія новыя постановки: „Катерина Ивановна“ Л. Андреева, „Мнимый больной“ и „Тартюфъ“—Мольера. Декораціи къ мольеровскому спектаклю пишутся по эскизамъ Александра Бенуа. Толкованіе роли Тартюфа не будетъ традиціоннымъ. Какъ мы слышали, Тартюфъ въ интерпретаціи Художественнаго театра будетъ скорѣе нахальнымъ свѣтскимъ фатомъ, чѣмъ ханжой.

Вслѣдствіе болѣзни К. Бравича его роль въ „Катеринѣ Ивановнѣ“ будетъ, вѣроятно, передана другому артисту.

Малый театр. Для открытія сезона шла историческая хроника Бахметьева—„Двѣнадцатый годъ“, о литературныхъ и сценическихъ достоинствахъ которой говорить не приходится. Второй повинкой—„Какъ вамъ будетъ угодно“—Шекспира; вещь мало яркая сама по себѣ, а въ постановкѣ Малаго театра совершенно безцвѣтная и сухая. Отношеніе критики—опредѣленно отрицательное; не имѣла успѣха комедія и у публики. Возобновленные „Таланты и поклонники“—Островскаго также не оправдали всеобщаго ожиданія. Цѣлостнаго художественнаго впечатлѣнія спектакль не оставилъ; успѣхъ у публики объясняется лишь участіемъ О. О. Садовской, талантъ которой не увидаеть.

„Обширная страна“ А. Шницлера,—приличная инсценировка на Малой сценѣ и литературныя достоинства

которой были отмѣчены критикой,—является пока наиболѣе интересной новинкой Малаго театра. Въ будущемъ къ постановкѣ предположены: „Ассамблея“ П. Гнѣдича, „Романъ тети Ани“ Найденова, „Исторія одного брака“ Александрова, „Дебютъ Венеры“ Гейера, „Змѣйка“ Рышкова, „Макбетъ“, „Вспышка“ Кистемекерса, „Проигршная ставка“ Алпатьева.

Театръ Незлобинна. Сезонъ открылся „Фаустомъ“ Гете (5 октября) въ постановкѣ Ф. Коммисаржевскаго. Слѣдующей новинкой была пьеса А. Шницлера „Невѣдомый край“, успѣха не имѣвшая.

Въ декабрѣ будетъ поставлена новая комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ—сатирическаго характера,—„Донъ-Жуанъ въ Неаполѣ“ А. Амфитеатрова.

Декораціи для трагикомедіи Гоцци „Принцесса Турандотъ“ пишутся по эскизамъ покойнаго Н. Н. Сапунова А. А. Араповымъ. Переводъ трагикомедіи на ренетидіяхъ значительно измѣненъ сообразно съ итальянскимъ текстомъ; въ спектакль включена мимическая интермедія въ стилѣ трагическихъ арлекинадъ XVII вѣка—„О коварной Лавиніи“; музыка взята изъ произведеній Рамо. Первое представленіе состоится 22 октября.

Слѣдующей новой постановкой будетъ „Горячее сердце“—А. Островскаго въ постановкѣ Коммисаржевскаго съ декораціями Б. М. Кустодіева. Въ дальнѣйшемъ предполагается постановка инсценированныхъ отрывковъ изъ романа Достоевскаго „Идіотъ“.

Театръ Корша. Въ день открытія „Маскарадомъ“ Ю. Лермонтова дебютировалъ новый режиссеръ Зиновьевъ. Реставрація „Маскарада“ и прессой и публикой встрѣчена была

крайне сдержанно. Несвойственный романтизму Лермонтова замедленный темп окончательно погубил пьесу.

Послѣ „Маскарада“ были поставлены: „Приступъ“—Бернштейна, „Пески сыпучіе“—Гарина и „Подорожъ“,—французское бульварное произведение, въ которомъ, по выраженію мѣстной критики театрѣ Корша „нашелъ себѣ“.

М. В.

ПРОВИНЦІЯ.

К І Е В Ъ.

Свыше чѣмъ полумилліонное населеніе Кіева не можетъ теперь пожаловаться на недостатокъ театровъ. Имѣются театры оперный и опереточный, два большихъ театра русской драмы, народный драматическій, украинскій, польскій и три театра миниатюръ.

Я слѣжу за кіевской драматической сценой лишь седьмой сезонъ и о ея „золотомъ вѣкѣ“ знаю только по разсказамъ. Этотъ вѣкъ она переживала тогда, когда во главѣ театра „Соловцовъ“ стоялъ Н. Н. Соловцовъ, умершій десять лѣтъ тому назадъ. Это былъ, несомнѣнно, талантливый человекъ, съ чутьемъ, широкимъ размахомъ и вкусомъ. Я не знаю, удовлетворялъ ли бы онъ современнымъ запросамъ, какъ режиссеръ, но для того времени онъ и въ этомъ отношеніи былъ, очевидно, довольно исключительнымъ явленіемъ. И труппу онъ умѣлъ создать превосходную, съ такими основными силами, какъ Роцинь-Инсаровъ, Киселевскій, Чужбиновъ, Шуваловъ (всѣ—уже покойные), какъ г-жи Глѣбова, Пасхалова и др. Ему удалось поднять кіевскую драматическую сцену на небывалую раньше высоту и создать ей такую репутацію, что культъ его до сихъ поръ сохранился среди актеровъ и театраловъ.

Но, повторяю, этой эпохи кіевской сцены я не застаю, и когда познакомился съ нею, хозяиномъ въ „Соловцовскомъ“ театрѣ былъ И. Э. Дуванъ-Торцовъ. При немъ въ театральномъ дѣлѣ уже не было смѣлости, широты и размаха, а, наоборотъ, робость, неустойчивость, неуверенность, хотя въ то же время, несомнѣнно, и искреннее желаніе служить по мѣрѣ силъ театральному искусству. За пять лѣтъ антрепризы г. Дувана-Торцова, театрѣ „Соловцовъ“, всегда обладалъ хорошими труппами, но слишкомъ часто мѣняя ихъ составъ, переживалъ моменты и упадка, и подъема, и высшей точкой послѣдняго надо считать сезонъ 1909—1910 г., когда художественнымъ руководителемъ театра былъ Н. А. Поповъ.

Послѣ сезона 1910—1911 г.г. Дуванъ-Торцовъ передалъ театрѣ „Соловцовъ“ одесскому антрепренеру М. Ф. Багрову, который является хозяиномъ театра и въ нынѣшнемъ сезонѣ. Этотъ сезонъ у него послѣдній, такъ какъ на слѣдующій сезонъ и далѣе театрѣ „Соловцовъ“ уже заарендованъ Н. Н. Синельниковымъ.

Эпоху г. Багрова надо признать временемъ значительнаго упадка театра „Соловцовъ“. Быть можетъ, въ этомъ вина не столько самого антрепренера, сколько того положенія, въ которое онъ поставленъ, какъ хозяинъ разныхъ театровъ въ двухъ городахъ. Въ прошломъ сезонѣ онъ, кромѣ театра „Соловцовъ“, держалъ и оперный театрѣ въ Одессѣ, а въ нынѣшнемъ сезонѣ прибавилъ себѣ къ этимъ двумъ еще и кіевскую оперу.

Въ текущемъ сезонѣ, когда на рукахъ у г. Багрова очутился еще и третій большой театрѣ, положеніе театра „Соловцовъ“ во всякомъ случаѣ

не могло улучшиться. Но день, когда и пишу эти строки, въ немъ было сдѣлано 16 постановокъ. Считаю отъ начала репетицій, т.-е. отъ 16 августа, это даетъ въ среднемъ одну постановку на каждые три дня. Судите сами, сколько при этомъ условіи можно сдѣлать репетицій и чего можно достигнуть со стороны какихъ-нибудь художественныхъ требованій.

Хорошіе актеры играютъ хорошо, — иногда, впрочемъ, и плохо, плохіе — всегда плохо, но каждый играетъ свое, и нѣтъ общаго, единаго, нѣтъ лица, а такъ что-то: либо сврое, безликое, либо пестрое, многоликое. У режиссуры не примѣтно темперамента и художественной индивидуальности, не примѣтно воли, координирующей и направляющей.

Открыли сезонъ ибсеновскими „Столпами общества“. Эта постановка во многихъ отношеніяхъ не была удовлетворительной, да и не имѣлось въ труппѣ актера, вполне подходящаго для центральной роли — консула Берника.

Что сказать о дальнѣйшемъ репертуарѣ? Онъ очень пестръ, но вкнить за эту пестроту и за качество пьесъ — никого нельзя: таковы ужъ пока условія жизни театра въ провинціи, хотя бы и такой крупной, какъ Кіевъ, что надо ставить много пьесъ, а новинки брать тѣ, какія вообще поставляютъ театральныи рынокъ. Но за что должно винить руководителей театра „Соловцовъ“ — это за принятіе и постановку норвежской пьесы Г. Роде „Два графа“. Пьеса написана на сюжетъ семейной драмы п „ухода“ Л. Н. Толстого, причемъ онъ выведенъ въ столь жалкомъ и искаженномъ видѣ, что нельзя понять, какъ могла повернуться режиссерская рука на постановку подобнаго

произведенія. Можно было бы найти не оправданіе, но объясненіе этого поступка, если бы пьеса Роде представляла бы интересъ, по крайней мѣрѣ, какъ художественное произведеніе; но въ ней нѣтъ и этого достоинства, она просто глупая и бездарная вещь. И это дѣяніе „Соловцовскаго“ театра нашло столь энергичную и заслуженную оцѣнку въ кіевской печати, что дирекція вынуждена была немедленно снять пьесу Роде послѣ перваго же представленія.

Хотѣлось бы думать, что печальный эпизодъ съ появленіемъ этой пьесы — только результатъ нѣкотораго недомыслия.

Изъ старыхъ пьесъ наибольшей успѣхъ имѣли мольеровскій „Донъ Жуанъ“ и „Madame Sans-Gêne“. Въ первой прекрасные образы Донъ Жуана и Пьеро дали гг. Радинъ и Дагмаровъ-Жуковъ. Пьеса и поставлена „по мотивамъ Александринскаго театра“, т.-е. по Мейерхольду.

Изъ новинокъ первой была поставлена пьеса „Больше, чѣмъ прощень“ Кистемелера, — непроглядная скука въ трехъ длиннѣйшихъ актахъ, и второй — пьеса О. Дымова — „Преступленіе противъ нравственности“.

Пьеса поставлена совсѣмъ непродуманно и перьяшливо, съ бьющими въ глаза нелѣпостями и несоотвѣтствіями обстановки положенію и состоянію лица, въ квартирѣ котораго происходитъ дѣйствіе.

И написана она настолько странно, что представляетъ собою одинъ актъ („одна ночь“, по ремаркѣ автора), совершенно механически, а не органически, раздѣленный на 3 дѣйствія (и, почему-то, одно „междудѣйствіе“). Въ извѣстныхъ мѣстахъ вдругъ сдвигается занавѣсъ. Это значитъ, что коп-

чилось одно дѣйствіе. А затѣмъ, черезъ нѣсколько времени, занавѣсъ раздвигается и пьеса продолжается съ того самаго мѣста, на которомъ онъ еедесять минутъ тому назадъ закрылъ. Но исполняется пьеса очень хорошо. Г. Смирновъ въ общемъ недурно играетъ главную роль въ пьесѣ—Тумаева, хотя и съ обычными для этого актера трафаретными приемами, и великолѣпно играетъ Осипина г. Кузнецовъ, умѣющий дѣлать характерныя роли чрезвычайно ярко, сочно и типично.

Дальнѣйшія новинки, которыя намѣчаются въ театрѣ „Соловцовъ“ въ ближайшемъ будущемъ, это: „Романъ тети Анн“ Найденова, „Глазами любви“ Бойера, „Малый соблазнъ“ Минскаго, „Каждый человекъ такъ“ Гофманстала и „Катерина Ивановна“ Андреева. Впрочемъ раньше послѣдней должна пойти еще одна новая только что законченная Андреевымъ пьеса.

Надо сказать еще нѣсколько словъ о труппѣ. Мужской персоналъ ея очень не плохъ, слабѣе женскій.

Въ общемъ, все-таки, труппа эта такова, что при ея наличности театръ можетъ быть безспорно привлекательнымъ и не ея вина, что онъ не таковъ. Онъ скученъ сейчасъ, потому что не талантливъ, какъ театръ, хотя и обладаетъ талантливыми актерами. И все-таки въ заключеніе надо сказать, что въ немъ стараются работать и для искусства, а не только для сборовъ, стараются—какъ могутъ и какъ умѣютъ, и потому—*laudanda est voluntas*. Очевидно, старыя, почтенныя тѣни прошлаго живутъ еще въ театрѣ „Соловцовъ“ и къ чему-то обязываютъ тѣхъ людей, которые заняли ихъ мѣ-

сто. И совсѣмъ худо, гдѣ такихъ обязывающихъ тѣней нѣтъ совсѣмъ...

О другомъ театрѣ придется поговорить въ слѣдующій разъ.

И. Джонсонъ.

Р. С. Что касается опернаго театра то за истекшія мѣсяцы наибольшій успѣхъ выпалъ на долю оперъ: „Мадамъ Бѣтерфлей“, „Евгеній Онѣгинъ“, „Лакмэ“, „Паяцы“ и „Царская невеста“. Готовится къ постановкѣ „Вражья сила“ Сѣрова, „Лоэнгринъ“ Вагнера, новая опера Глуховцева „Дни нашей жизни“ на тему драмы Андреева.

Скончался предсѣдатель кievскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества Александръ Николаевичъ Виноградскій.

На учрежденіе здѣсь консерваторіи Терещенко пожертвовалъ 50 тысячъ.

Пьеса Н. А. Попова. Н. А. Поповъ заканчиваетъ пьесу подъ названіемъ „Островъ блаженныхъ“, которую артистъ театра „Соловцовъ“ М. П. Дагмаровъ-Жуковъ предполагаетъ поставить въ свой бенефисъ. Музыка къ „Острову блаженныхъ“ писалъ покойный композиторъ Художественнаго театра Н. А. Сацъ.

ОДЕССА.

Въ театрѣ Сибирякова готовится къ постановкѣ „Романъ тети Анн“; возобновляются „Комедія брака“ Юшкевича, „Орленокъ“ Ростана, „Докторъ Штокманъ“ Ибсена, „Неизвѣстная“. „Перъ Гюнтъ“ Ибсена предполагаютъ ставить 2 дня подрядъ. На-дняхъ, передъ началомъ спектакля пьесы „Наполеонъ и Жозефина“, антрепренеромъ театра Басмановымъ былъ про-

читанъ рефератъ „Наполеонъ и женщины“. Матеріальныя дѣла труппы вполнѣ приличны.

Въ городскомъ театрѣ рѣшено возобновить оперу „Фаустъ“ Гуно въ новой постановкѣ, съ не шедшей никогда въ Одессѣ „Вальпургіевой ночью“. Въ погонѣ за модой намѣченъ „Вечеръ оперныхъ миниатюръ“, въ составъ котораго войдутъ три одноактныхъ новинки.

Сезонъ у Басманова открылся бульварной пьесой Пьера Луиса „Женщина и Пялецъ“. Репертуаръ очень пестрый. Намѣчены къ постановкѣ „Донъ-Жуанъ“ Мольера, „Катерина Ивановна“ и „Профессоръ Сторицынъ“ Л. Андреева, „Перъ Гюнтъ“ Ибсена, „Преступленіе противъ нравственности“ О. Дымова.

1-го октября праздновался 25-лѣтній юбилей Городского театра.

2 октября во время представленія драмы Дрейера „Семнадцатилѣтніе“ завѣдующій монтировочной частью театра Сибирикова г. Павленко избилъ артиста г. Глаголина.

ХАРЬКОВЪ.

Художественнымъ событіемъ въ театальной жизни Харькова явилась постановка въ Городскомъ театрѣ

Н. Н. Синельникова „Горе отъ ума“. Такой обстановки на сценахъ харьковскихъ театровъ не бывало еще никогда. Что касается исполненія, то оно было гораздо ниже вѣшней стороны спектакля. Сборы въ Городскомъ театрѣ лучше прошлогоднихъ.

Въ оперномъ театрѣ сборы тоже хорошіе, но расходовъ (27 тыс. въ мѣсяцъ) покрыть и они не въ силахъ. Въ серединѣ октября ожидается пріѣздъ М. М. Ипполитова-Иванова для дирижированія „Асей“.

Въ театрѣ Грикке матеріальныя дѣла слабѣе; улучшились сборы только благодаря „Былинамъ“ Полевого. Ожидается, какъ пишутъ, пріѣздъ режиссера московскаго театра Незлобина (?) г. Татищева.

Пользуется успѣхомъ у публики театръ миниатюръ Волина-Кагура съ весьма среднимъ репертуаромъ.

РИГА.

20 сентября былъ отпразднованъ десятилѣтній юбилей Русскаго городского театра. Построенный въ 1902 году этотъ театръ былъ открытъ антрепренеромъ Незлобинымъ 15 сентября того же года „Синѣгурочкой“ Островскаго. Съ 1910 г. аренда театра перешла въ руки г. Михайдовскаго.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛѢТОПИСЬ.

ФРАНКФУРТЪ НА/М. Съ большимъ успѣхомъ была исполнена опера Франца Шрекера: „Der ferne Klang“. Французъ Шрекеръ—совсѣмъ еще молодой композиторъ; состоитъ профессоромъ въ вѣнской консерваторіи и дирижеромъ „Филармоническаго хора“. Имъ написано много симфонической музыки. „Der ferne Klang“ является его первой оперой. Въ музыкѣ сказывается вліяніе Вагнера, Штрауса, Дебюсси и Дюка, но вмѣстѣ съ тѣмъ чувствуется и проявленіе своего собственнаго „я“. Въ техническомъ отношеніи опера написана съ большимъ знаніемъ оркестра и голосовъ. Исполненіе оперы не оставляетъ желать лучшаго.

МЮНХЕНЪ. Предполагается къ постановкѣ новая опера Е. д'Альбера: „Рабыня изъ Родоса“. Текстъ написанъ Рода-Рода и Густавомъ Мейриш-комъ.

ШВЕРИНЪ. Въ концѣ октября пойдетъ въ первый разъ четырехактная музыкальная драма Анри Феврие: „Монна Ванна“.

ДЕССАУ. Въ Императорскомъ оперномъ театрѣ состоялась первая постановка новаго произведенія Рих. Штрауса: „Atiadne auf Naxos“.

ГАЛЛЕ. Театръ открылся 1 сент. в. ст. Какъ новинка, обѣщана, между прочимъ, опера Вольфъ-Феррари: „Der Schmuck der Madonna“.

ВѢНА. Въ октябрѣ здѣсь пойдетъ новая опера Е. д'Альбера: „Цѣни Люб-

ви“. Опера эта одновременно будетъ дана также и въ Дрезденѣ.

ЛОНДОНЪ. Предположена къ постановкѣ новая опера Леонковалло: „Цыгане“.

ПАРИЖЪ. Организовавшаяся здѣсь группа финансистовъ и меценатовъ основываетъ „Народный оперный театръ“. Городъ принимаетъ на себя ежегодное въ теченіе 50 лѣтъ субсидированіе театра въ размѣрѣ 150000 фр.

Помѣщеніе театра рассчитано на 4000 человекъ. Цѣны на мѣста колеблются между 50 сант. и 3 фр. Уже давно ощущалась необходимость имѣть подобный театръ и, надо полагать, предпріятіе это должно имѣть несомнѣнный успѣхъ.

Въ „Opéra-Comique“ намѣчена къ постановкѣ опера Альфано съ текстомъ Ганау — „Воскресеніе“, передѣланная изъ романа Л. Толстого.

— Въ настоящемъ сезонѣ предполагается къ постановкѣ опера П. Дюка: „Венеціанскій Дождь“.

— Э. Ж. Далькрозъ работаетъ надъ оперой „Прометей“. Текстъ написанъ самимъ композиторомъ.

— Въ Комической оперѣ обѣщаны: „Звонарь“ Ксавье Леру, „Вѣдьма“ Эрлангера, „Мертвый Городъ“ Пюньо и Буланже.

— Андре Мессаже, директоръ „Большой Оперы“, рассчитываетъ въ началѣ 1914 года поставить „Парсифала“.

Е. Г.

Указатель вновь вышедшей сценической литературы.

Бѣгство Габріеля Шиллинга, др. въ 4 д. Г. Гауптмана, пер. Л. Василевскаго; изд. журнала „Театръ и Искусство“, Спб.

Война и миръ, передѣлка О. Сологуба изъ романа Л. Н. Толстого; изд. журн. „Театръ и Искусство“.

Въ годъ славы, пьеса въ 5 д. и 10 карт. изъ эпохи Отеч. войны Андрея Смолдовскаго; изд. Разсохина, Москва.

Заложники жизни, пьеса въ 5 д. О. Сологуба; изд. журн. „Театръ и Искусство“.

Желѣзный занавѣсъ, ком. въ 4 д. Л. Л. Толстого; изд. Разсохина, Москва.

Натали Пушкина, др. сцены въ 4 д. В. Боцяновскаго; изд. журнала „Театръ и Искусство“.

Обширная страна, трагикомедія въ 5 актахъ А. Шницлера, пер. Е. Лениной и М. В. Орлова; изд. Разсохина. Единственный переводъ съ послѣдняго изданія, переработаннаго авторомъ послѣ неудачной постановки въ Вѣнѣ три года тому назадъ; въ переработанномъ видѣ трагикомедія поставлена въ Вѣнѣ и Берлинѣ въ прошломъ году. Репертуаръ Импер. Малаго театра.

Орленокъ, др. въ 6 актахъ въ стихахъ Эд. Ростана, пер. Т. Л. Щепкиной - Куперникъ (съ фототипіями постановки на сценѣ театра Незлобина); изд. Разсохина, Москва.

Любите жизнь, пьеса въ 4 д. А. М. Федорова; изд. журн. „Театръ и Искусство“.

Перъ-Гюнгъ, драм. поэма въ 5 д. Генрика Ибсена, пер. А. и П. Ганзенъ; изд. Разсохина, Москва.

Подростокъ, ком. въ 4 д. пер. В. Шмидтъ; изд. Разсохина, Москва.

Преступленіе противъ нравственности, Ос. Дымова; изд. журн. „Театръ и Искусство“.

Принцесса Турандотъ, китайская фантастическая трагикомедія въ 7 карт. графа Карла Гоцци, пер. А. Вознесенскаго. Переводъ въ прозѣ, очевидно съ нѣмецкой обработки итальянскаго текста Фольмеллеромъ, — отличается неполнотою и мѣстами даже искажаетъ смыслъ подлинника; напримѣръ, совершенно пропала рѣзкій контрастъ между дѣйствующими лицами драмы — китайцами, говорящими у Гоцци стихами, и гротэскими персонажами народной комедіи del arte, говорящими у Гоцци прозой.

1612 годъ и избраніе на царство Михаила Федоровича Романова, лѣтопись въ лицахъ въ 5 д. Н. Чаева; изд. Разсохина, Москва.

Фаустъ, первая часть трагедіи Гёте. Пер. въ прозѣ О. К—аго, стихотворныя мѣста переведены В. Зенкевичемъ. Изд. Разсохина. Переводъ изданъ въ сокращенномъ видѣ, принятомъ къ постановкѣ въ театрѣ Незлобина; въ первую сцену очевидно по недоразумѣнію пошло латинское заклинаніе, не имѣющее отношенія къ тексту Гёте.

Пески сыпучіе, пьеса въ 4 д. Сергѣя Гарина; изд. журнала „Рамна и Жизнь“, Москва.

На полпути, пьеса въ 4 д. А. Пинеро, пер. Б. Лебедева; изд. журнала „Рамна и Жизнь“.

Ея счастье, ком. въ 4 д. П. Нансена, пер. Бескина; изд. театр. библ. Вейхель, Москва.

Романъ тети Анн, п. въ 4 д. С. А. Найденова; изд. журн. „Театръ и Искусство“.

L'EAU NEIGEUSE
(СНѢЖНАЯ ВОДА).
ЗАМѢНА КРЕМОВЪ!
 Идеально ОСВѢЖАЮЩЕЕ сред-
 ство для обтиранія лица. **НЕ**
САЛИТЬ, дѣлаетъ кожу **НѢЖ-**
НОЙ, сглаживаетъ **МОРЩИНЫ**.
 фабрики *М-ва*
„В. Кёлеръ и С^{но}“
въ Москвѣ“.

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

НОВАЯ КНИГА:

Н. Н. ЕВРЕИНОВЪ

Театръ, какъ таковой.

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

Цѣна 1 р. 50 к.

НОВАЯ КНИГА:

Ал. Н. Вознесенскій. „ЧЕРНОЕ СОЛНЦЕ“.

РАЗСКАЗЫ.

(Печатается и къ 1 ноябрю поступитъ въ продажу).

[Faint handwritten notes and a large curved line]

100

FORM

$$\frac{10}{622/465} = 25 \mu\text{m}$$

5-8

Цѣна 50 коп.