

М И Х А И Л

С Т А Т Ь И О Б

У С Л О В Н О С Т И

И С К У С С Т В Е

К У З М И Н



М. КУЗМИН

УСЛОВНОСТИ

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ



Издательство «ВОДОЛЕЙ»
ТОМСК — 1996

ББК 84.Р1
К89

Учредитель издательства «Водолей» —
Томская областная научная библиотека
им. А. С. Пушкина

В оформлении использованы миниатюры
из журнала «Аполлон»

Кузмин М. А.

К89 Условности. Статьи об искусстве — Томск:
«Водолей», 1996.— 160 с.

Статьи об искусстве М. А. Кузмина — одного из лучших поэтов Серебряного века — существенное дополнение к его поэтическому наследию и прозе. Написанные легким, виртуозным «моцартовским» языком эссе Кузмина, не переиздававшиеся с 1923 г., не уступают классике русской литературной критики начала века.

Для филологов, студентов филологических факультетов и читателей, интересующихся русской культурой Серебряного века.

Главный редактор Е. Кольчужкин
Художник Н. Зинцова Корректор И. Курусь

Сдано в набор 12.05.96. Подписано в печать 14.06.96.

Формат 70×100 1/32. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Печ. л. 5.

Условн. печ. л. 8,4. Уч.-изд. л. 8,86. Заказ № 571

Отпечатано с оригинал-макета, подготовленного издательством «Водолей»

Издательство «Водолей», 634032, Томск, пер. Батенькова, 1

Лицензия ЛР № 070405 от 9 марта 1992 г.

Новосибирская типография № 4 РАН
630077, Новосибирск, 77, ул. Станиславского, 25

К 4703000000
М46(03)—96 Без объявл.

ISBN 5—7137—0029—1

© «Водолей», 1996

ОТ АВТОРА

Из появлявшихся моих статей и заметок в период 1908-1921 годов я выбрал для этой книги такие, которые имели более общее и теоретическое значение. Все они написаны «на случай» и точкой отправления для всех служило какое-нибудь конкретное явление в области искусства. Всякое теоретическое соображение, вызванное наглядным фактом, преследует и некоторую практическую, применительную цель, интерес к которой, может быть, еще не ослабел. Причем значительность теоретических выводов далеко не всегда соответствует важности и величине вызвавшего их явления.

Единственно это обстоятельство позволяет мне выпустить в свет данный сборник, а отнюдь не чрезмерно высокая оценка каждой строчки, вышедшей из-под моего пера. Отбросив все частные указания, имевшие только временное значение, я тем не менее не делал никаких изменений и добавлений, не стараясь придать отрывочным заметкам видимость единства и системы, которых они и не могли иметь, кроме вполне понятной однородности взглядов автора, в свою очередь также не застрахованных от перемен на протяжении четырнадцати лет.

М. Кузмин

ВСТУПЛЕНИЕ

«Современное искусство». «Высота современных достижений искусства». Какое завлекательное сочетание слов! Боюсь, не обманчивое ли.

Тогда как развитие точных наук, техники и механики, коренные изменения политических и общественных взаимоотношений неукоснительно протекают во времени и пространстве, освобождение от этих понятий (всегдашняя мечта человечества) можно наблюдать только в области искусства, простейших чувств, исконных движений духа и анатомическом строении человеческого тела.

Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом.

Самоубийственно цепляться за то, от чего хочешь освободиться.

Поезд, поставленный не на свои рельсы, неминуемо сходит с них.

М. Кузмин
1922 г.

I



УСЛОВНОСТИ

I

Едва ли кто в настоящее время открыто согласится с определением «искусство — подражание природе», или вежливее «искусство — зеркало природы».

Непрерывные бунты самого же искусства против такого определения уменьшили его ценность, подкопались под его прочность, и оно полиняло в глазах завзятых природолюбцев.

Притом эти три слова («искусство — подражание природе») предполагают неожиданно такое знание трех определений (искусство — подражание — природа), которое, конечно, значительно менее доступно, нежели с легким сердцем в споре брошенный штамп.

Писать три трактата (да и только ли три, не три ли тысячи триста тридцать три?) об искусстве, о подражании и о природе труднее, чем упрекать в ненатуральности всякое свободное движение искусства, живущего по собственной природе и творящего параллельно природе природной другую свою природу иногда с неисследованными еще законами.

Вспоминаются античные воробьи, склевавшие виноград Апеллеса, восклицание экономного шаха, что на деньги за изображение мула можно было бы купить десяток живых животных, христиане, осужденные на сожжение и использованные для пантомимы «Смерть Геркулеса», и дальше, менее размахисто, но столь же наивно, настоящие колбасы в театре Антуана, готические стулья Мейнингенцев и пресловутые «сверчки» Станиславского.

Наивная «всамделишность» всегда предполагает ограничение и предел. Колбаса настоящая, а кровь из красных чернил, стулья подлинные, а Рим все же в немецком

княжестве, сверчок трещит, но актер на самом деле никакого вишневого сада не продает.

Ступив на детский и скользкий путь правдивости, никогда не будешь удовлетворен, а всяческая остановка требований так же будет случайна и условна, как самые эти условности.

Я буду говорить пока об условностях театрального искусства, даже об одной его отрасли, как увидят ниже, оставляя в стороне живопись (вопрос правдолюбца: «где же второй глаз у лошади, взятой в профиль?»), музыку (где, пожалуй, естественности уже окончательно нечего делать, ограничившись производством автоматических флейтистов и заводных соловьев, чем так любил забавляться просветительный XVIII век), поэзию, по самой стихотворной и всяческой другой форме не имеющую места в природе и других Парнасских сестер.

Но определение «искусство — подражание природе», скомпрометированное, обанкротившееся, отнюдь не сдалось, и для непрерывных нападков на искусство, иногда из его же недр, принимает на себя разные благородные личины. Выбор их и тон зависят от времени и темперамента нападающего. Всякие требования посторонних функций от искусства, кроме свойственных каждому в отдельности, прикрытая ловушка в ту же детскую нелепость.

Требования политические, экономические, исправительные, упреки в несовременности, несоответствии моменту, отсутствию темпа, — все это те же, в сущности, вздохи о греческих воробьях, обманутых нарисованными ягодами.

Даже если натуральность рассматривать как следование законам природы (природной), то не следует забывать, что эти условия и законы даже не неизменны, а различны сообразно времени, месту, температуре, характеру и возрасту, а незыблемые законы сведутся к таким общим местам, которыми, пожалуй, не станет заниматься самый завзятый реалист.

Если же существуют различные естественные законы для Севера, Юга, Америки, России, лета, зимы, Васильевского острова, Песков, 1870-х годов и крестовых походов, то почему не сделать их еще уже и не признать законов Ивана Ивановича Иванова и каждого художника? Многообразие законов ослабляет их обязательность или заставляет признать закон индивидуальный.

Если же мы говорим о природе искусства... Впрочем, это завело бы меня очень далеко, заставило бы говорить о вещах, сейчас очень не модных, вроде богословия и происхождения человечества, что вообще совсем не входит в мои планы. Я же хочу только разобраться в условностях искусства, насколько они условны и необходимы, и начну с самого условного рода театрально-музыкального искусства — оперы.

Конечно, всем вспомнится «Вампука» и Лев Толстой. Но я буду говорить не о них, а о Моцарте, Лекоке, Обероне, Кармен и разных других приятных, надеюсь, вещах.

II

Может быть, нет такого искусства, где чувствовалась бы более осязательно условность, как в театре. И там же более всего действуют два врага искусства — натурализм и традиция. Вероятно, это происходит вследствие того, что материалом для театрального искусства служат актеры, т. е. живые люди, притом же связанные кастовыми и внешними условиями. Я думаю, что выход из боковой двери в то время, как предшественник появлялся из средней, для настоящего актера уже нарушение традиций, сбивающее его с толку.

Я назвал натурализм и традицию — врагами искусства. Определенные более точно это — большие помехи, препятствия на путях театрального искусства. Но, может быть, без этих препятствий не было бы разбега,

высоты прыжка. Вообще помехи искусству не страшны, хотя в каждую данную минуту могут быть очень неприятны. Не стремление ли к излишнему натурализму (все время натурализм, не реализм) довели римский театр до полного одичания? А принцип был (конечно, примененный с наивным цинизмом и с ошеломляющей прямою) несколько похожий на принцип Художественного театра в Москве. Скрытое, а иногда и открытое желание, чтобы актер, как человек, подходил к данной роли, имел в жизни ее манеры, голос, повадки. Чтобы аристократку изображала аристократка, студент — студента, полковник — полковника и т. д. Принцип, конечно, не художественный, почти противотеатральный.

Римляне, не столь заботившиеся о типах, обратили главное внимание свое на точное воспроизведение катастрофических событий; персонажи, по сценарию долженствовавшие испытать смерть, казнь, мучение, насилие, любовь, опьянение и т. п., должны были в действительности все это испытать. Отыскивались высокие разбойники, осужденные на пытки, чтобы изображать Геркулесов и Прометеев, блудницы в виде Венеры спали с пастухом Анхизом и, бледной Дианой, ласкали Эндимиона, шумела настоящая вода, трещали суда в морских битвах, заводные орлы взлетывали, предвещая величие, гремел гром, блистала молния, наконец, слово было совсем изгнано, замененное всем понятным жестом, пантомимой. И правда, преступник мог сгореть заживо при публике, блудница не стыдясь отдаваться пастуху, — но г о в о р и т ь , исполнять хотя бы трагедию Сенеки они не были в состоянии. Потом, даже не требовавшие большого эстетического развития от зрителя, пантомимы уступили место цирковым боям и скачкам.

Традиция, считающая выход не из той двери за опасное новшество, при всей своей почтенности, немало вредит свободному развитию искусства. Может быть и справедливо мнение, что только технические осязательные новшества имеют право на признание, а идеология — до

известной степени бесплодная словесность и притом всегда похожа на «дышло», которое по пословице «куда поверни, туда и вышло»? Может быть, завоевание французского романтизма в литературе только в том, что он допустил перенос фразы из одного стиха в другой (enjambement), а все манифесты — только временная шумиха? Может быть, Вагнер не был пророком и реформатором, а просто усилил небывало оркестр и скрыл его от взоров публики?

Выдвинуть сцену, изобрести новый инструмент, устроить систему софитов, определенным манером класть мазки на полотно — все это осязательно и, конечно, важно, но...

Об этом отдельно придется поговорить, но теперь не могу не предвосхитить вкратце. Во все времена искусство считалось в упадке, в упадке, следовательно, в опасности. Любители искусства (дилетанты в благороднейшем смысле, но опять особо, особо), видя его в опасности, не могли не почувствовать искреннего желания придти к нему на помощь и спасать его.

Спасать конкретно, не рассуждениями. Придумали «выход из боковой двери». Какая-то комедия обновлена, оживлена. Но новизне свойственно увлечение, увлечение и мечта об универсальности. «Выход из боковой двери» — лекарство и эликсир от всего. И «Гамлет» рассматривается с точки зрения «выхода из боковой двери». Кому станет ясно последнее несоответствие возможностей с претензиями, тот может легко откинуть и действительную, местную важность и полезность «выхода из боковой двери», как всякой технической поправки и изобретательности.

Но речь свою хочу вести я об искусстве сугубо условном и где традиции еще более случайны, нежели во всяком другом, об искусстве, наиболее подвергавшемся нападкам не только со стороны философов вроде Льва Толстого, но и со стороны своих же вожаков, о роде искусства, где с жаром толкуют о придании естественно-

сти вещам по существу неестественным, где традиция исполнителей запрещает им делать то, на что они созданы, и в чем их прямая обязанность, и где натурализм и традиции не только лишили нас, но почти сделали невозможным дальнейшее развитие большой и прелестной отрасли этого же искусства.

Я говорю об опере.

Я говорю об опере с диалогами.

Образцы даны нам композиторами не плохими, вроде Гретри, Вебера, Россини, Бизе и Моцарта.

III

Рождение наименее естественного рода драматического искусства, разумеется, было несколько искусственным.

Кружок любителей при мантуанском дворце, влюбленных в античность, стремясь со школьным жаром к более точному воспроизведению греческой трагедии, изобрел особый род представлений, родоначальника оперы. Каждый век имеет свое представление о произведениях прошлого искусства. Восхищаясь или не восхищаясь благозвучностью греческого языка, мы в точности даже не знаем, как его произносили, как он звучал у древних, и уж совершенно бессильны угадать, как сочетали в декламации стихов естественность ударных слогов со стихотворною правильностью долгих и кратких. Мантуанские дилетанты были вправе фантазировать по-своему. Они создали чтение нараспев, речитатив в сопровождении оркестра, изредка прерываемое полуцерковными хорами, медленными танцами, «симфониями» и звукоподражательными инструментальными номерами. Только Монтеверди удалось это бесконечное, бесформенно-унылое псалмодирование сгруппировать во что-то похожее на кусочки мелодии и музыкальных фраз.

Говоря об оперных композиторах, я не буду определять степень их талантливости или гениальности, а только разбирать род искусства, ими избранного. Я думаю, не следует повторять, что талантливость, изобретательность и свежесть может проявиться в любой форме.

Стремление к натурализму в воспроизведении древности и к естественной декламации родило наиболее условный вид и музыки и драмы. Рожденный в кабинете род искусства продолжал развиваться камерно, концертно, скоро обратившись в ряд длинейших арий, соединенных утратившим уже всякий смысл «сухим речитативом».

Так что в половине XVIII века Карло Гольдони, приехавши в Париж, где сохранились занесенные из Италии античные традиции, мог писать об оперном представлении следующим образом. Отзываясь с похвалой об оркестре и декорациях, он говорил: «Действие начинается; несмотря на близкое место, я не разбираю ни слова; терпение, — я услышу арии, музыка которых, по крайней мере, доставит мне удовольствие. Появляется балет. Я думаю, что акт кончается, ни одной арии. Говорю об этом соседу. Он смеется надо мною, уверяет, что в сценах, что я прослушал, было шесть арий. «Как! — восклицаю я. — Я же не глухой: правда, оркестр все время сопровождал голоса, то тише, то громче, но я все это принял за речитативы». Через две минуты три действующих лица поют одновременно, это представляет из себя трио, которое я также мог бы смешать с речитативом, — и акт кончается... — Хоры несколько приятнее, в них я узнаю псалмы Корелли, Биффи и Аллегри. Только в конце певица, не участвовавшая в драме, поет что-то вроде шаконны (танец) в сопровождении хора и танцев, но и это неожиданное развлечение не сделало оперы более веселой, напоминая, скорее, гимн, чем песенку».

А между тем, эта опера могла быть написана Рамо или Люлли. Гольдони, как и Руссо, приписывал это антимызыкальности французского языка.

Теперь нам кажется непонятным такое объяснение, равно как и не совсем ясна реформа Глюка и отличие его от Рамо и от врага его Пиччини. Интересно, что немецкий композитор чешского происхождения реформировал итальянскую оперу согласно французским принципам. Может быть, художественные войны подстегивают творчество, но для внуков уже лет через 50 делаются совершенно непонятны и оставляют в наследство (кроме произведений данного творчества) какое-нибудь минимальное техническое завоевание.

Но дело в том, что пока Париж артистически раздирался на «Глюкистов» и «Пиччинистов», незаметно родился и развился новый род оперы.

Явился Гретри. И происхождение, и цели, и средства, и приемы этой оперы, — все было другим. Это дитя площадных представлений, ярмарочных водевилей, пьесы с пением и музыкой и иногда с танцами. О стремлении к античности (хотя и у Гретри есть оперы мифологические, но романтически трактованные) нет и помину; комедии из современной жизни, мещанские драмы, сатира, феерическая фантастика («Гурон», «Панург»), Восток («Каирский караван»), народная сказка («Рауль-Синяя борода»), история («Петр Великий», «Вильгельм Телль», «Ричард Львиное Сердце»), ряд водевилей, где ловко сшитая пьеса, живая, то смешная, то трогательная, из современной мещанской жизни, оживлена песенками, ариями, дуэтами, хорами, куплетами, танцами и ансамблями.

Независимо от талантливости Гретри, самый факт появления такого рода искусства был чрезвычайно важен. Для нас, во всяком случае, важнее, живее и занимательнее, чем академический спор о преимуществе «Орфея» Глюка над «Дидоной» Пиччини.

Естественная декламация решалась сама собою, так как между номерами, которые пелись, актеры просто говорили, ведя комедию, как всякие другие актеры.

Между тем, стремление к правдоподобности в таком неправдоподобном явлении, как поющая драма, мучило лучших музыкантов. И Вагнер и его последователи с растянутым, часто музыкально бессодержательным и все-таки неестественным речитативом, и Дебюсси с прелестным, но однообразным и унылым псалмодированием, и Мусоргский с натуралистическими попытками в музыке уничтожить музыку («Женитьба»). Ему, как натуралисту, в таком случае нужно было бы просто заставить говорить комедию Гоголя. Даже исполнители, менее всего задумывающиеся о правдивости и т. п. принципах, очевидно, вносят в исполнение и говорок, и жизнь, и вздохи, раз Римский-Корсаков принужден был к некоторым из своих опер сделать генеральское вступление, где он говорит, что никаких таких вольностей не допускает, что всякие отступления, буде они необходимы, укажет сам, и что партии нужно петь и на сцене не суетиться.

Музыкант, отнюдь не принципиальный и не новатор никакой, Массне в «Манон Леско» возобновляет старинный прием «мелодрамы», т. е. диалогов под музыку, пользуясь, по большей части, внешними обстоятельствами (звуками праздника за сценой, органом в церкви, пением на улице). Прием этот употреблен им раздробленно, вперемежку с пением, иногда даже фраза начинается говорком и продолжается пением.

При исполнении это не всегда (или вернее никогда) незаметно, так как певцы даже на такой минимальный разговор не согласны и всю оперу сплошь поют.

Конечно, этот упорный и, в сущности, тщетный спор об естественном и неестественном, разрешался бы очень просто, если бы этому не мешали актерские традиции и ложно понятое представление о «серьезном» искусстве.

IV

Конечно, можно смотреть на комическую оперу или, как теперь для большей серьезности называют ее, на музыкальную комедию, как на своего рода спектакль с дивертисментом, как на пьесу, куда вставлены номера для пения и танцев. Думаю, что такой взгляд будет внешен и официален, не говоря уже о том, что он ничего не объясняет.

Комическая опера есть драматическое произведение (и это прежде всего), задуманное и исполненное с точки зрения музыки. Плану и действию комедийному сопутствуют, иногда параллельно, иногда сливаясь, план и действие музыкальное. Закрепляются и углубляются места лирического напряжения, остановки, которые освещают промежуточное действие. По большей части музыка выражает готовность, возможность таких или иных драматических действий, а не само движение. Представляет волшебную связь, магический фон души, без которой внешние драматические жесты остались бы внешними, обездушенными и непонятными.

Она появляется временами, как временами нам только ясна причина и законность разворачивающихся перед нашими глазами приключений. Она не принуждена идти шаг за шагом за комедией, сопровождать ее в местах, явно не приспособленных к музыке. Она свободна, хотя номера чередуются по музыкальным, даже музыкально-сценическим, законам.

Комедия свободно и весело идет, временами останавливаясь, или даже во время действия ухитряясь вдруг показать волшебную причину, внутреннюю законность всей смешной, или трогательной, или потрясающей кутерьмы.

Хотя музыка и изображает поединок (как в «Дон Жуане» Моцарта), но пусть шпаги звенят отдельно, ор-

кестра им не нужно, и Реция сумеет убежать из гарема без аккомпанемента. Музыка чудесно откроет нам волшебное стечение и столкновение сил души, природы, сердца, которые сделали необходимым этот поединок, этот побег. Так откроет, как не открыть никакими словами, никакими жестами и мимикой. Метафизическое объяснение, оправдание и толкование драматического произведения — вот завидная роль музыки в комической опере.

И диалог непременно должен быть отделен от номеров музыкальных, чтобы не лишать свободы того и другого, чтобы не заставлять волшебницу суетиться и лазать по лестнице и чтобы стремительную комедию не держать за фалды, не привязывать к ногам ее гири оркестровых звучаний.

Да, пускай говорят, бегут, прячутся под столы, передают записки. Настанет минута, раздвинется какой-то таинственный занавес, зазвучат волшебные (всегда волшебные) звуки оркестра и герои запоют, и станет ясно, какая шалая звезда произвела всю эту суматоху, и что таится в сердце, в природе, в небе, что должны производить такие или иные поступки. Иногда же действия, музыкальное и сценическое, идут одновременно, будто полет ласточек отражается в воде или параллельно пощечинам в саду идут какие-то столкновения в облаках, делающие волшебной всю нижнюю арлекинаду.

Конечно, кроме этой главной и необходимой роли, музыка появляется и в чисто формальных местах, где нужны танцы, марши, песенки. Но главная сущность ее участия в сценическом представлении — это вскрытие связи событий, выражение лирической напряженности, толкающей к таким или иным поступкам.

Волшебное, романтическое звучание музыки в театре гениально показано Моцартом, главным образом, в четырех его операх: «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Дон Жуан» и «Похищение из Серала», которые должны были бы быть четвероевангелием каждого опер-

ного театра, и как гениальные произведения и как вечные образцы сценической музыки.

Как это ни странно, но певцы с наименьшей охотой поют Моцарта, уверяя, будто секрет исполнения его опер безвозвратно утерян. По-видимому, утерян только у русских певцов, потому что, не говоря о Германии, и в Италии, и в Париже оперы Моцарта идут постоянно. Положим, и в Италии и в Париже часто они подвергаются немилосердным искажениям, но никому и в голову не придет уверять, что исполнять их теперь невозможно.

Ну а секрет Гретри, Вебера — тоже утерян и сохранился только секрет Верди, Гуно и Чайковского?

Мать всем порокам — лень. Она же заставляет певцов признавать «неисполнимыми» оперы Штрауса, Равеля, Стравинского, Прокофьева, а не так давно и оперы Вагнера.

А во-вторых, всякий оперный певец почти обидится, если ему напомнить, что он — актер; раз он на сцене, в гриме, в костюме, участвует в спектакле, а не просто издает звуки, то он актер и должен уметь играть и говорить.

Если отказаться от странного традиционного понятия, что оперный артист не обязан быть актером; отбросить детские легенды о потерянном секрете или неисполнимости опер, которые нам лень разучивать или которые с точки зрения вокальной кажутся невыигрышными, то мы могли бы создать бессмертное классическое ядро репертуара, обновить его прелестными новинками и вызвать к жизни прекраснейшее сценическое искусство оперы с диалогами, где бы свободная музыка пела, не спотыкаясь о натурализм, о волшебной, романтической связи и причинности сценических сплетений.

СКОРОХОДЫ ИСТОРИИ

Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. В этом его прирожденная революционность и его смысл. Никакого «отражения жизни», никакого обоза, где плетутся слепые певцы, никакого «момента». Оно — ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем, часто ведущее жизнь, но, конечно, уж постоянно смотрящее вперед, а не по сторонам, пророк, а не попугай. Это не значит, что оно обязано надувать свой голос, вещать и становиться на ходули. Я говорил про существо и природу искусства, а форма, материал, слова могут быть какие угодно, может быть, с точки зрения сегодняшнего дня наименее пророческие.

И я все время говорю о подлинном, настоящем искусстве, которое любят писать с большой буквы.

Чрезвычайно редко, может быть, во всю жизнь человечества два раза (аристофановские Афины и шекспировская Англия), темп жизни совпадал с пульсом искусства. И все-таки жизнь, запыхавшись, несколько отставала от искусства и тогда. Обыкновенно же искусства, соответствующего известной исторической эпохе, следует искать за много лет раньше данной эпохи. Всегда — предшественники, очень редко — современники, потому что неугомонный народ искусства в то время, как люди дела и истории осуществляют его мечты, пророчества и гадания, гадает уже о новом, все дальше, все вперед.

Искусство, соответствующее французской революции, нужно видеть в Бомарше и Руссо, в Вольтере, английских журналистах, а то и дальше. Проследить это явление можно и относительно любой исторической эпохи.

Так с настоящим искусством, вечно юным, пророческим, радостным и благим. Но есть искусство одного дня, прикладное, минутный цветок своей почвы, своего часа, временной погоды. Многими оно даже предпочитается

настоящему творчеству, как имеющее больше обманчивой «современности».

Насколько бесполезно и неумно предписывать какие-то пути или даже просто высказывать желания относительно настоящего искусства, настолько вполне возможно иметь какие угодно тактические соображения относительно искусства каждодневного, прикладного. Камертон минутному, заздравному или зауспокойному, всегда не свободному и без того, хору.

После победы, во время строительства, должна утихнуть и даже совершенно умолкнуть сатира. Против кого поднимется этот бич? Бичевать поверженных врагов не великодушно, а уничтожать врагов, еще не сломленных, значит уменьшать значение победы. Сатирически же изображать окружающую действительность, хотя бы в ней и были недостатки, — не значит ли это толкать под руку работающего?

А настоящее искусство мечтает совсем о другом. Я думаю, что в минуты стройки, после битвы, думается о следующем моменте отдыха в устроенном доме.

Очень может быть, что искусство — эти скороходы истории, — заговорит о героической идиллии.

Но тут никаких камертонов не поставишь.



РАМПА ГЕРОИЗМА

Перед большими событиями нередко ощущается какой-то трепет предвестия в искусстве или, по крайней мере, жажда этого ветра. Словно зашумят верхушки деревьев перед наступлением бури. Незадолго до того, как театр вступил в новое строительство, имея в виду и другую, качественно и количественно, публику, и другие ее требования и настроения, — у многих людей искусства явилось ясное сознание, что в театральном деле многое (в особенности по части репертуара) требует переоценки, пересмотра и нового освещения. И это не было утомление или выдумка слишком искусившихся людей, а была смутная потребность сильных и ярких слов, определенных, героических действий, комических жестов и массовых зрелищ. Теперь эта потребность стала необходимостью. Большая часть этих мечтаний мечтаниями и осталась, попытки осуществлений отдельными группами не всегда сопровождалась удачей, — пусть! все это тянулось, как ростки, к еще не восшедшему солнцу. Когда я говорю о массовых движениях и героических жестах, я не имею в виду непременно громоздкие сценические махины, хотя это и связано до известной степени. Но стало очевидным, что многие виды драматических произведений отпадают, как, например, психологические драмы, театр полунастроенный, пьесы, написанные для известного круга общества, или исключительно бытовые, салонные комедии и театр чисто литературных и сценических исканий. Может быть, временно придется отказаться от вполне почтенных авторов вроде Метерлинка, Чехова и комедий Уайльда.

Наше время, очевидно, зовет к трагедии, высокой комедии, аристофановской фантастической пародии, психологии преувеличенной и упрощенной (т. е. мелодраме) и зрелищам пантомимно-феерического характера. Из более мелких видов театральных представлений

я бы упомянул о ярмарочных пьесах (фиксированных и импровизационных) и кукольном театре, имеющем недоступные для живой сцены механические возможности.

Кроме великих мировых произведений, независимо от эпох создания, всегда народных, всегда гуманитарных, возвышающих и очищающих («Гений и злодейство... две вещи несовместные»), две эпохи в литературе особенно теперь близки к нам. В обоих произведения даже меньшего поэтического достоинства овеяны таким стремлением к свободе, силе и действию, что кажутся неповторимым чудом. Это — эпоха славных предшественников, современников и продолжателей Шекспира и немецкая школа «бури и натиска» (Клинггер, Ленц, Мюллер, Лейзевиц, молодой Гете и Шиллер).

Я сознательно не включаю сюда драмы Гюго и Дюма, считая их явлением в значительной мере чисто литературным.

Существует еще ряд пьес, сценически сделанных, изображающих ту или другую историческую эпоху, близкую или аналогичную нашей, которые всегда полезно и поучительно видеть, это не основная, но вполне желательная и приемлемая часть репертуара.



ВСКРЫТАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Может быть, нет ни одного слова, имеющего столько значений, или, по крайней мере, толкуемого на столько ладов, как слово «театр». Действительно, театром называются и литературные произведения, написанные порою, не имея в виду практического выполнения на подмостках («театр Корнеля», «театр Пушкина», «театр Островского») и архитектурное здание («Александринский театр», «Большой театр», «Старинные театры»), сценические приемы какой-либо труппы («Мейнингенцы») или режиссера («театр Рейнхардта», «театр Станиславского») и отдельные таланты, налагающие свой отпечаток на сценические представления на данной сцене («театр Комиссаржевской», «театр Сары Бернар»), типы представлений («театр Водевиль», «театр Фарс»), национальные и временные отличия («Испанский театр», «Средневековый театр»), просто антрепренеры («театр Сабурова») и т. д.

Я думаю, при желании можно подобрать еще с десятков определительных прилагательных к этому таинственному слову.

Почти столько же претендентов на первую роль в этом, как будто сложном, аппарате. Главенство их признается и отвергается каждое десятилетие. Царство режиссера, декоратора, премьеров, актерского коллектива, авторов (а если театр оперный, то и композиторов), машинистов, антрепренеров и т. д. сменяется, не выясняя нисколько сути дела.

Но если мы обратимся к истокам значения этого слова, то сразу нападём на верный путь. Вообще, этот прием прибегать к буквальному значению каждого слова, засоренному толкованиями и привычкой, мне кажется, недостаточно часто применяется.

Театр — «зрелище», вот буквальный смысл. На что можно, стоит и интересно посмотреть. И не со-

всем просто зрелище, а с оттенком действия, так что пейзаж, картина, переплетенная книга пьес Гюго, пожалуй, театром не будет. Зрелище нам доставят гораздо больше прохожие, бегающая собака, торгующиеся бабы. Но стоит смотреть на то, чего другие делать не умеют, и человек, закладывающий ногу за ухо или жующий рюмку, есть уже театр, между тем как декорации Бакста без действия, для которого они написаны, никакой не театр, а картина, панорама, что хотите. Работы режиссера, машиниста, конечно, могут быть театром, но без актеров не обойдутся. Может быть, только машинист может дать с неодушевленным материалом род зрелища. Это очень важно, центрально важно, кто без кого может обойтись. И тогда видно, что гениальнейший репертуар, самые благоустроенные и импозантные помещения, пышнейшие постановки сами по себе еще не дают зрелища, а актер, умеющий по-своему моргать или передразнивать соседа, хотя бы на улице, на коврике, или даже без коврика, без всякого автора, режиссера и декоратора — есть уже театр.

Мне кажется в высшей мере рациональной система американских кинематографических трупп, где пользуются широко физическими свойствами (даже иногда преувеличениями) своих артистов: слишком большой, слишком низкий рост, толщина, худоба, горб, греческий профиль, клоуны, наездники, канатчики — все идет впрок. Прибавим к этим природным свойствам и технике их качества более интеллектуального и возвышенного характера, талантливость многих и гениальность некоторых и получится то, что называется, независимо от иерархии, актерами. Это не только материал для театра, даже отнюдь не материал, а самый театр и есть, все же остальное не более как материал или систематизирующий контроль. Соединить разрозненные способности каждого актера данной труппы так, чтобы получилось из них бесконечное количество неожиданных и острых поэтических положений — вот задача драматурга. Не бо-

лес. Но задача не презренная нисколько, тем более что и Мольер, и Шекспир писали именно так и были драматургами при театре определенном, который они прекрасно знали не теоретически, а персонально. Считается предосудительным писать пьесы для определенных артистов, а по-моему, настоящий драматург только в таком случае и будет драматическим писателем.

Тут есть опасность, что пьесы, написанные для слишком капризного таланта, умирают вместе с ним. Даже написанные для известного типа артистов, с вымиранием этого типа, остаются лишь книжными, литературными произведениями.

Но разве можно смущаться, что умирает часть театра вместе с другою в этом преходящем, как все жизненное, явлении. То, что в них есть поэтически вечного, будет жить без театра, истинно же драматическое дождетя соответствующего поколения актеров.



ЖИВЫЕ ЛЮДИ И НАТУРАЛЬНЫЕ

Отчего, когда вы оканчиваете некоторые книги, когда опускается последний раз занавес после некоторых пьес, кроме чувства растроганности, ужаса или восхищения (сообразно характеру произведения) у вас пробуждается легкая грусть разлуки, словно уехали милые, любимые люди?

Отчего, отдавая должное всем литературным и даже поэтическим достоинствам некоторых произведений, чувствуешь, что это только произведения литературы, не более?

То же случается и по отношению к крупным сценическим явлениям, будь то отдельные личные таланты, общая ли стройность, вдохновенная ли заразительность режиссера. Высшее достижение, высшая точка, когда воспринимающему (зрителю, слушателю, читателю) незаметен долгий и трудный путь, которым достигнута эта простота, эта жизнь, когда веришь, что иначе и быть не могло, что это живет, и уже почти не следишь, хороши ли художественные приемы. Это — жизнь, но жизнь в искусстве, где свои условия и законы жизни, весьма различные от жизненных условий в житейском смысле этого слова. Если у различных родов искусств несхожие законы, то еще большая разница между условиями жизни сценической и реальной.

Кажется, стало уже довольно избитой истиной, что правдивая история жизни делается, будучи буквально записанной, самым неправдоподобным романом, и романы наиболее реальные — принадлежат всецело выдумке автора. Действующие лица бальзаковской «Человеческой комедии» не были портретами реалистически современников и, между тем, живут и будут жить еще века, а какое-нибудь натуралистическое изображение данного общества с копиями всем известных лиц даже при большом таланте автора (мне представляется

не совсем вероятным, чтобы талант не предостерег писателя от такой противоестественной затеи) приобретает не более как призрачную, двухнедельную славу скандальной хроники, и, главное, обязательно будет неправдоподобно.

Несчастливая женщина (фактически несчастная), пьяный по-настоящему настоящий купец, настоящий утопленник отнюдь не дадут (если их просто во всем природном виде выпустить на сцену) впечатления сценически несчастной женщины, сценического пьяного купца, сценического утопленника. Все же это, изображенное по сценическим законам, произведет впечатление неожиданной реальности.

Натурализм в искусстве почти невозможен, даже губителен.

Законы искусства и жизни различны, почти противоположны, разного происхождения.

Достижения в искусстве — всегда жизнь, реальная и подлинная, более реальная, чем, может быть, действительность, убедительная и настоящая.

Большим недоразумением было бы думать, что я говорю о натурализме.

Если произведение искусства — более, чем призрачное существование в искусственном безвоздушном пространстве, если оно больше, чем прихоть, фантазия (как у всякого барона бывает), технический опыт или головная выдумка артиста — оно всегда реально, жизненно и убедительно.

Лучшая техника кажется отсутствием техники: хорошо переваренная сложность даст высшую простоту, которая будет, конечно, отличаться от той простоты, которая «хуже воровства», или той, которая происходит от скудости.

КРАСОТА НЕОБХОДИМОСТИ

(Цирковые движения)

Я думаю, никто не будет спорить, что цирк издавна, с самого своего начала, учреждение крайне демократическое, я бы сказал даже, уличное, не придавая, однако, этому слову уничижительного значения. Дети и так называемое «простонародье» всегда стремились в цирк или даже к частичным его проявлениям на площадях в балаганах. Он отвечает самым простейшим, самым детским, живущим в душе и взрослого, и развитого человека потребностям к зрелищу блестящему и пестрому, где соединены и ловкость, и отвага, и искусство, и выучка, и импровизация, и чудесность, и таинственность, и красота.

Род зрелищ, демонстрируемых цирком, можно разделить на: 1) дрессированных животных, 2) примеры ловкости и отваги (акробаты, жонглеры, вольтижеры, наездники), 3) явления чудесные, таинственные (фокусники, факиры, различного рода феномены, медиумы, отгадчики мыслей и т. п.), 4) импровизированные комические или сатирические выступления (клоуны, эксцентрики), 5) представления феерические и фантастические, иногда батальные.

Совершенно напрасно последнее время присоединяют к этим основным номерам кафешантанные, вроде танцев (почти всегда убогие) и куплетистов (хотя бы талантливых, как Мильтон). Скорей, можно было бы расширить разряд феноменальных выступлений, введя виртуозов, техника которых явно сверхчеловечна, например, скрипач, видом, репутацией и виртуозностью похожий на Паганини (если бы нашелся подобный), при соответствующей инсценировке производил бы магическое впечатление, конечно, больше в цирке, нежели в Малом зале консерватории. Или певица с головокружительной колоратурой. Вообще, когда в артисте ясно вы-

ражен физический феномен наряду с артистичностью и художественностью, но и без всяких расширений, просто комбинируя и придавая, основываясь на цирковой традиции, большую художественность, блеск и фантастичность основным цирковым элементам, можно создать неисчерпаемый ряд зрелищ, потребность в которых широка и живуча. Нужно сознаться, что в этом отношении традиции цирковых предпринимателей давно обратились в рутину, и интерес к подобного рода зрелищам поддерживается исключительно отдельными исполнителями и их большей или меньшей изобретательностью.

Несомненно также, что цирк учреждение глубоко интернациональное, так что приток сил иноземных всегда возможен и желателен, когда, конечно, нет к этому чисто конкретных препятствий, вроде закрытия границ.

Показательно, что арены всех цирков на всем земном шаре одинаковы, независимо от вместимости помещения для зрителей. Если бы они не были одинаковы, акробаты, вольтижеры и другие участники опасных демонстраций, расшиблись бы, так как их движения, прыжки рассчитаны именно на такое-то количество аршин и вершков, — ни больше, ни меньше, ни вправо, ни влево.

Интернациональность цирка так очевидна, что его небольшая словесная программа (диалоги клоунов, обращения к публике и т. п.) ведется на ломанном языке, хотя бы исполнителем был Иван Петрович Козелков. Иностранная речь в цирке не только никого не смущает, но даже кажется ожидаемой, желательной и понятной, будучи сопровождаема выразительным жестом.

Несколько лет тому назад цирковым жестом, движением начали увлекаться некоторые деятели драматического искусства, желая почерпнуть в нем обновление сценических приемов. Мне кажется, подобные надежды ни на чем не основаны, так как прелесть, подлинная красота и четкость этих движений обуславливаются их

практической необходимостью. Акробату необходима четкость и скрупулезная размеренность движений, так как иначе он расшибется. Так же и эквилибристу, и жонглеру, и даже эксцентрику, потому что — попади он на миллиметр в сторону, — и он действительно расшибет доскою голову партнеру. Нечего говорить про тирольских стрелков, этих цирковых Вильгельмов Теллей. Оттого их жесты убедительны и красивы, что они им необходимы. Перенимать же внешнюю красоту и точность без внутренней причины, не значит ли мертвенно обезьянить чужое живое? Общего между движениями цирковыми и сценическими — только зависимость тех и других от необходимости и поскольку эти необходимости различны, постольку различна природа этих движений. Внешнее вряд ли даст обновление и, будучи механическим, способно породить только мертвенное обезьянство.



ТЕАТР НОВЫХ ПЬЕС

Из числа пьес, которые пишутся ежегодно драматургами, конечно, одна, две, да и то не всегда, имеют право на более или менее продолжительное существование. Еще меньше среди них произведений неувыдаемой сценической прелести. Было бы несправедливо и странно требовать этого, потому что не всякая эпоха может иметь массовую театральную талантливость, поветрие, драматургическую одержимость, какую имела, скажем, Англия времен Шекспира или Германия «бури и натиска». Обыкновенно десятилетие дарит одной, двумя пьесами, которые можно рассматривать с точки зрения настоящего поэтического и сценического искусства.

Но существует ряд пьес одного, двух сезонов, которые по капризу актера могут прожить призрачною жизнью и долее, — достаточно литературных и ловко сделанных, которые могут занять ненадолго публику, обогатить кассу и дать возможность актерам сыграть новые (не слишком капитальные) роли.

Имея в виду не столько зрителей, сколько авторов, нельзя не признать желательными постановки пьес талантливых, но написанных еще неопытной рукой, может быть, с большими сценическими промахами, так как только конкретный опыт, практическая работа могут дать необходимое умение и укрепить чувство сцены.

Наконец, к сожалению, не избежать, по-моему, возможности постановок произведений людей, отлично знающих театр, но к творчеству и литературе имеющих очень далекое отношение. Я говорю о бесчисленных пьесах, принадлежащих перу актеров, режиссеров и т. п. приблизительно грамотных, но практически опытных в сценических эффектах и знакомых с данною труппою.

В России театральная жизнь (обиходная) не вылилась, как на Западе, особенно во Франции, в простое времяпрепровождение. Театральное представление все

еще кажется нам не газетным фельетоном, на следующий день забытым, или очередным журнальным романом, а радостью, праздником, поучением. Поэтому у нас отсутствует «хороший второй сорт», между тем как почти весь французский театр XIX века представляет из себя не более как ловко скроенный второй сорт (оба Дюма, Скриб, Лабиш, Фелье, Ожье, Сарду, Ростан, Донне, Кайаве, Фейдо и т. п.). Немцы за последние лет сорок количественно в этом отношении превзошли, пожалуй, даже французов, культивируя главным образом репертуар рыцарский, легендарный, мистический и романтический. Опять ловкий сценический второй сорт.

У нас, кроме пьес Чехова, имеется или ряд произведений всегда интересных, то удачных, то менее удачных поэтов, не связанных тесно с театром (Л. Толстой, М. Горький, Л. Андреев, А. Блок, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, А. Ремизов), представление которых всегда событие, — или плохой второй и третий сорт. Хорошего второго сорта, очередной месячной пьесы — нет. Стоит ли об этом жалеть, другой вопрос. Теперь меня интересует, как совместить основной репертуар (конечно, классический) и пьесы, не представляющие события в искусстве, возобновленные в новой постановке, чтобы случайность соединений не была слишком очевидной, и чтобы не засорялся репертуар.

По-моему, при выборе пьес переводных второго сорта нужно исключительно руководиться их новизною. Одинаково ловкая пьеса 1919 года предпочтительнее пьесы 1899, 1860 и даже 1830 годов, будучи только очередной пьесой нашего или тогдашнего времени, или сродством эпох. Второстепенные пьесы французской революции могут быть теперь интереснее пьес Сарду и Фелье.

При одинаковом достоинстве, конечно, оригинальная пьеса желательнее переводной, новая — написанной лет десять тому назад.

Идеально было бы, если бы вообще все не окончательно безнадежные и вздорные, новые оригинальные пьесы

ставились, и чтобы они не путались в театрах, имеющих свое лицо, отвести им особый театр — «Театр новых пьес». Это побудило бы многих писателей заняться театром и дало бы им необходимый опыт. Плоды, конечно, в будущем. На первых порах, конечно, я не позавидую публике этого театра, но люблю театр и заботаюсь о русском репертуаре, можно перенести временно известную скуку и даже, может быть, довольно крупное неудовольствие.

МИРОК ИРОНИИ, ФАНТАСТИКИ И САТИРЫ

(Кукольный театр)

Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уходил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток. Будь это ярмарочные простонародные «Петрушки» (у французов «Grand Guignol», у турок «Кара Гез»), будь изысканный, любительский театр марионеток, как у Эстергази, для которого писал оперы Гайдн, — будь труппа гофмановского театрального директора («Страдания театрального директора») или современные мюнхенские театры, где даются оперы, комедии, пьесы Метерлинка (в сущности, для кукольного театра и написанные и едва ли не единственно в таком виде теперь приемлемые) — всегда таинственное, поэтическое и насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление.

Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и с особым репертуаром. Мне кажется искусственным и неправильным для кукол исходить от человеческого жеста, и я вспоминаю, как Т. П. Карсавину просили поставить танцы для кукольного театра. Прежде всего она попросила, чтобы ей показали, что куклы могут делать и тогда уже начала думать о комбинации движений. Исходя из кукольных, специально кукольных возможностей, можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов в области ли поэтической сказки, сильной трагедии или современной сатиры. По-моему, куклы очень подходят для разных обзрений, полетов аэропланов и т. п.

Более чем в любом театре, техника в театре марионеток желательна почти виртуозная, так как тут никакое «горение» и «нутро» до публики не дойдет, всякая вялость и задержка в переменах расхолаживает и отнимает одну из главных и специальных прелестей, — именно лаконичность и быстроту.

Как ни громоздко иметь для каждой пьесы отдельных кукол, я думаю, что для людей не очень искусных, это почти неизбежно, так как при перемене костюмов и грима неминуема проволочка.

У нас куклами последнее время занимались П. П. Сазонов (давший один очень тщательный спектакль), Н. В. Петров (дававший представления в Петрозаводске), Л. В. Яковлева (при театре «Студия», приготовившая «Царя Салтана», «Вертеп» и «Цирк»), театр в Москве при театральном отделе (типа «Петрушки»), и, насколько я знаю, артист Московского Камерного театра В. А. Соколов.

Репертуар, как русский, так и иностранный, конечно, может быть составлен очень интересно.

Хотя бы «Фауст», натолкнувший Гете на мысль о его «Фаусте», опера Моцарта «Волшебная флейта» и сказки Гоцци.

ТРАДИЦИЯ И ИНЕРЦИЯ

Человеку, любящему театр, или даже просто посещавшему последние лет десять спектакли, хотя бы он и не занимался специально теоретической классификацией — совершенно ясно, что такое «Александринский театр», что такое вообще государственные театры, так же, как не требовалось объяснения, что такое «Московский Художественный театр».

Может быть, точными словами он и не выразил бы этого, но чувство имел бы совершенно ясное и определенное. Знал, что можно там встретить, какое исполнение, какого рода пьесы, какого рода театральность. Можно было это принимать или не принимать, любить или не любить (я знавал людей, предпочитавших Суворинский театр), но отрицать определенные достоинства и недостатки нельзя было.

Конечно, как учреждение государственное, Александринский театр мог быть только академией, консерваторией, хранилищем и сберегателем, принимая только испытанное и одобренное искусством времени. Ни смелости, ни исканий, ни опрометчивости, никаких опытов, хотя бы и блестящих, быть не могло. В смысле репертуара, распределения ролей и манеры исполнения — все должно было двигаться постепенно и верно. Новые веяния должны были доходить обязательно с опозданием, проверенными и установившимися.

Некоторые течения так и прошли мимо, так как устарились, не успев утвердиться. Назову символистический репертуар, элементы «итальянской комедии». Было бы странно и совершенно несвоевременно теперь государственному театру спохватиться и ставить пьесы Метерлинка или фантазмагии Гоцци. Лет десять тому назад Мариинскому театру не к лицу было бы ставить Дебюсси, или Стравинского. Теперь же время, так как оба

мастера оказались не эфемерными, расцвели и укрепились в широком сознании.

Приглашение Мейерхольда было личным новшеством Теляковского, вовсе непоказательным для общей характеристики Александринского театра. Тем более, что государственные театры утверждали себя как театр актера, или вернее, актеров. Не театр репертуара, не театр режиссера, не театр художника, не театр ансамбля (как Московский Художественный), — но театр нескольких актеров, объединенных традицией и известной дисциплиной.

Разумеется, как всякий театр актеров, он не мог отличаться интересным репертуаром, потому что, если у отдельных артистов бывает чутье и вкус, то какой уклон и выбор у коллективного актера, все достаточно хорошо знают.

До некоторой степени отечественные и иностранные классики до последнего времени все-таки составляли ядро государственного репертуара. Остальные же новые и старые пьесы были сплошь третьестепенные или же окончательная дребедень (вспомните репертуар Давыдова или излюбленные покойной Савиной комедии Крылова). Происходило это от ложного понятия, что чем пустее пьеса, тем большая заслуга сделать ее интересной мастерским исполнением. Из ничего сделать чудо. Может быть, актерское самолюбие требует, чтобы никто (ни режиссер, ни декоратор, ни сам автор) не разделял с ним славы произведенного впечатления. Чем бы ни было это голое актерство, ни от чего независимое, но репертуар театра, где на первом месте актер, всегда плохой репертуар.

Но никогда он не был таким случайным и растерянным, как теперь. Почему такое стремление к пьесам второстепенным или случайным? Прежде имя Савиной или другой какой любимицы могло служить кое-каким оправданием для дрянной пьесы. А теперь? И почему все пьесы уже шли где-нибудь раньше («Король Дагобер», «Парижские нищие», «Соломенная шляпка»)? Почему

такое отсутствие изобретательности и простая лень? Почему такая скудость и неповоротливость мысли? Похоже, как если бы заспавшийся человек слышал какие-то слова и без толка повторял их. Говорили, что народному театру подходит мелодрама; — вот «Парижские нищие»; говорят о возрождении водевиля — вот «Соломенная шляпка», будто Лабиш кроме нее ничего более не написал и будто кроме Лабиша никто водевилей не писал. Ну хорошо, мелодрама и водевиль подсказаны, но кто же подсказал «Короля Дагобера» и «Воспитателя Флаксмана»? Какой злой шутник сделал это?

Да, «Александринский театр» — театр актеров и таким быть и хочет.

Художников он упразднил. Не слышно что-то о замечательных постановках.

Режиссеров растерял. Я не вижу ни одного.

Репертуар уронил совершенно.

Остались одни актеры, голые актеры. Все держится чудом, какой-то инерцией, вроде как извозчики, когда еще было уличное движение, держались правой стороны, несмотря на уничтожение городских.

Я не принадлежу к людям, которые считают прошлых актеров незаменимыми. В Александринском театре есть и теперь такие прекрасные актеры как Уралов, Усачев, Яковлев, Васильева, Ростова. Но представляет ли интерес как, скажем, Аполлонский сыграет «Воспитателя Флаксмана» или какой-нибудь юноша изобразит «Старый Гейдельберг» (почему бы не возобновить и эту «новинку»)? Я думаю, что интерес этот очень местный, едва ли заметный за стенами самого театра.

Такое равнодушие и халатность не могут не заражать и зрителей, и традиция, вещь часто почтенная, переходит в инерцию. Пока это еще начало, но, из любви к театру, мне хотелось бы указать на этот зловещий признак.

И неужели нельзя оставаться театром актеров, имея хотя бы какого-нибудь режиссера, художника и, главное, приличный репертуар? Мне кажется это вполне совместимым.

РЕПЕРТУАРНАЯ ЛОТЕРЕЯ

Я не устану повторять, что актеру принадлежит первое и главное место в театре. Среди массы претендентов, явившихся за последнее время (раньше о них никому бы не пришло в голову), на первенствующую роль в театре: автор, декоратор, режиссер, машинист, музыкант, костюмер, осветитель, и т. д. — главным и единственным, конечно, был, есть и будет — актер. Покуда театр — театр (то, на что стоит посмотреть), а не чтение в костюмах поэтических произведений и не декорационная выставка, актер составляет единственную его душу.

Пьеса — лишь материал. Но материал может быть хорошим и плохим, разных сортов, — и мне кажется вредным заблуждением полагать, что чем ничтожнее материал, тем виднее искусство исполнения. Неужели актерское тщеславие простирается до того, что они боятся, как бы успех спектакля не был приписан пьесе, а не исполнению? Из таких дебрей самолюбия вылезти, конечно, довольно трудно.

Как бы там ни было, но пристрастие актеров к пьесам заведомо слабым, второсортным, очевидно. От выработки репертуара актеров нужно было бы держать на расстоянии пушечного выстрела. Вспомним, каким хламом наводняла сцену Александринского театра хотя бы покойная Савина.

Неужели до сих пор будет смелостью сказать, что Дюма, Сарду, Скриб, Ростан, Шпажинский, Аверкиев, Сухово-Кобылин, Невежин, Найденов — не классики и имели лишь свое сезонное достоинство? что возобновление их не имеет никакого смысла, когда существуют пьесы новые и неисчерпаемый запас первостепенных произведений?

Большие мастера на второсортные вещи — французы. Кстати, не потому ли у них нет характерного гения, на котором все без спора сошлись бы? Спросите Немца,

Англичанина, Итальянца, Русского, — кто их величайший писатель, — вы получите в ответ: Гете, Шекспир, Данте, Сервантес, Пушкин. А что ответит француз? Мольер, Вольтер, Рабле, Бальзак или Гюго (может найтись и такой шутник)? Но все это относится к области вкусов, а не представляет безусловной очевидности.

Но разве в Михайловском театре, когда там играла французская труппа, пришло бы кому-нибудь в голову возобновлять через несколько лет ловко скроенные на один сезон, иногда презанятные, всегда очень сценические пьесы? Там шли исключительно новинки, каждую субботу новая постановка. Новинки, конечно, в самом прямом, механическом значении этого слова. Иначе это завело бы нас в дебри идеологии. Такой театр, конечно, мыслим наряду с другими, так как новинки, почти независимо от их достоинств (нужен только какой-то *mini-mum*), должны быть представлены хотя бы для того, чтобы быть снятыми после двух представлений. Так справедливо, и потом это предохранило бы от легенд, что есть какие-то гениальные вещи, недопущенные до публики.

Но театр, боящийся новинок, отворачивающийся от классических произведений, даже из Островского выбирающий, что похуже, систематически возобновляющий старые плохие (часто и совсем плохие) пьесы, шедшие всего несколько лет тому назад и по прежним славным заслугам называющийся Академическим, — такой театр не имеет никакого оправдания.

Александринский театр к прошлой весне сделал попытку стряхнуть с себя спячку и доказать свою способность на большие постановки и значительные спектакли. Мы увидели «Заговор Фиеско». Но, кажется, что одолеваемый сном проснулся лишь для того, чтобы повернуться на другой бок и погрузиться в еще более глубокий сон.

Говорили о «Вакханках» Еврипида, о комедии Бен-Джонсона, о «Звезде Севильи», «Марии Стюарт», — а на самом деле, поставив «Фауст и город» (не потому ли, что

постановка была уже готова у Н. В. Петрова?), возобновили три пьесы Островского (из слабых) и три пьесы Андреева: одну для Юрениной, другую для Аполлонского, третью неизвестно для кого. Вот и все. У Андреева есть пьесы, которые не ставились в Петрограде, — «Собачий вальс», «Младость», если уж непременно ставить Андреева, почему не поставить их?

Уверение, что для классического репертуара у нас нет актеров, — совершенно вздорное и я удивляюсь, как самим актерам не стыдно поддерживать подобное удостоверение собственной ничтожности.

Вероятно, для Давыдова возобновят «Тетеревам не летать по деревьям», а для Ведринской «Барышню с фиалками». Я вижу в этом только лень и царство актерского вкуса.

Конечно, и при театрах есть репертуарная комиссия, состоящая, вероятно, из людей вполне достойных уважения, но, судя по результатам, можно подумать, что выработка репертуара производится следующим образом: каждый актер пишет на бумажках названий до ста любимых пьес (совет: Шиллера предпочитать Шекспиру, А. Толстого — Пушкину, Найденова — Чехову) и затем устраивается лотерея. В этом сезоне повезло Андрееву, могло быть и хуже. Лотерея еще ничего, возможны счастливые случайности. Гораздо опаснее, если это — признак сознательного курса.



II



«ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА» КАВАЛЕРА ГЛЮКА

«Мне хотелось совершенно освободить музыку от тех злоупотреблений, которые, будучи введены то по дурно понятому тщеславию певцов, то по излишней любезности композиторов, с давних пор уже искажают оперу и делают из зрелища прекраснейшего и величественного самое смешное и скучное. Я мечтал свести музыку к ее подлинному назначению: усиливать выразительность текста и подчеркивать положения драмы, не прерывая действия и не расхолаживая его пустыми и ненужными украшениями. Я думаю, что музыка должна относиться к тексту как раскраска — живая по тонам и искусная в распределении теней — к правильному и прекрасному рисунку, т. е. оживляя фигуры, но не портя их контуров. Я не хотел ни останавливать актера в пылу разговора скучной ригурнелью, ни удерживать его на излюбленной гласной, чтоб дать возможность в длинном пассаже показать подвижность голоса. Вообще, я хотел искоренить эти злоупотребления, против которых с давних пор вотще взывают здравый смысл и разум. Кроме того, я полагал, что главным образом мои усилия должны быть направлены на то, чтобы найти прекрасную простоту, и я сознательно избегал кичливых трудностей, которые бы ей вредили...»

Переведите этот отрывок на язык 50-60 годов XIX века, изложите высокопарным и самовозвеличивающим стилем, и не скажете ли вы, что это говорит Рихард Вагнер? Даже характерных слов о простоте, столь чуждой байрейтскому маэстро, не придется особенно менять, так как и автор «Тристана» мечтал для этой, наименее простой, оперы иметь публику только с «чистым, открытым сердцем».

Приведенные нами слова принадлежат Глюку, они

взяты из его предисловия к итальянской версии «Альцесты». Но и в его время эти стремления не были новы и если не возвещались, то, во всяком случае, применялись и Рамо, и Люлли, и второстепенными их последователями, не говоря о Монтеверди, Каччини и Кавалли. Пусть последние итальянские попытки не имели последователей и Глюк не знал монотонно радикальных и не всегда музыкально содержательных псалмодий знаменитых флорентийцев, — принцип был тот же; и после Глюка то же самое утверждают и Вагнер, и Мусоргский, и Дебюсси. Простота и правдивость. Интересно, что все подобные манифесты касаются больше вопросов театральных, нежели самой музыки. И если Вагнер, происходя от Вебера и Маршнера, достиг собственных технических приемов, настолько характерных, что, будучи взяты его последователями как готовые клише, они делаются несносными, — то мы не можем того сказать о Глюке, представляющем гениальное, но неизбежное звено в развитии французской оперы и стоящем в таком тесном соприкосновении с Рамо и Люлли, с одной стороны, и с Гретри и Мегюлем, с другой, что мы никак не можем открыто признать последних учениками именно Глюка, а не его предшественников. Может быть, его некоторый эклектизм и упразднение традиционного балета в «Ифигении в Тавриде» суть наибольшие «новшества». Конечно, речь идет не о его личной гениальности, которая всегда — самое желательное новшество и откровение.

Некоторое влияние Глюка видно на Берлиозе и молодом Гуно, но было бы странно считать «Троянцев» и «Сафо» — операми школы Глюка. Те же мысли, те же принципы музыкальной драмы применялись, если не высказывались, французскими современниками автора «Орфея», и даже в отдалении лет нам кажется, что сам Пиччини, непримиримый враг Глюка и французской оперы, приспособлялся к требованиям последней, тогда как Глюк усилил мелодичность арий по сравнению с Рамо, очевидно, не напрасно занимаясь до 50 лет итальян-

янскими операми и очень чувствительный к элегической прелести Перголези.

Отдаление так сглаживает детальные различия, из-за которых возгораются художественные войны, так выставляет на вид не замеченное современниками сходство (может быть, стиль эпохи), что часто бывает непонятен пыл полемик. Конечно, Глюк не так придерживался просодии текста как Люлли, который во многих операх избегал даже двух звуков на один слог и пестрил арии постоянными переходами от одних темпов и счета к другим в угоду декламаторской стороне текста; конечно, Глюк не следовал советам своего либреттиста Кальцабиджи, который смотрел на музыку как на фиксированную декламацию и не желал сделать свою музу прислужницей сестры поэзии; конечно, он расширил французскую оперу, внося в нее патетизм музыкальный и не рациональный итальянцев, и утвердил, преобразуя, стиль Люлли и Рамо, но вся его преобразовательная деятельность происходила помимо и даже в о п р е к и его принципиальным заявлениям, ибо то, что им было заявлено, давно уже осуществлялось на деле, даже, может быть, более фанатично и потому менее художественно. Очень похоже на легенду то, что рассказывается о перевороте в пятидесятилетнем, достигшем известности, маэстро. А именно: говорят, что, потерпев неудачу в Англии в 1746 г. со своей оперой «Пирам и Тисба», составленной сплошь из наиболее прославленных арий, взятых из его старых опер, Глюк задумался о причинах этой неудачи и пришел к убеждению о необходимости теснейшей связи между текстом и музыкой, которая была бы специально написана на данный сюжет. Прибавляют также о влиянии английских баллад на ту и другую арию Орфея и об усилении тромбонами оркестровки, слишком жидкой на слух англичан, которые и тогда еще вроде лесковского прихожанина, любили «громкость» в музыке. Конечно, при подлинности этого рассказа, все выходит очень логично и благополучно, но вся беда в

том, что такой составной оперы «Пирам и Тисба», как доказывает Тьерсо, кажется, вовсе и не бывало, а главное, что несмотря на английский урок, свой перелом и даже манифесты, — Глюк продолжал вставлять готовые номера в свои шедевры даже вплоть до «Ифигении в Тавриде» (ария «*Oh, malheureuse Iphigénie*» взята из «*Clemenza di Tito*»). Во французском Орфее таких номеров пять: хор «*Eurydice va paraître*» (из «Софонисбы»), ария «*Amour, viens rendre à mon âme*» (написанная для коронации Иосифа II во Франкфурте в 1764 г. и вставленная потом в «Аристея» в 1769 г.), трио «*Tendre amour, que tes chaînes*» (из «Париса и Елены»), танец, взятый из балета «Дон Жуан» и шаконна, общая с шаконной из «Ифигении в Авлиде». Сравнивая итальянские и французские редакции «Орфея» и «Альцесты», мы склоняемся думать, что знаменитый и столь плодотворный перелом в творчестве Глюка обуславливался перенесением его деятельности в Париж, где царили традиции Люлли и Рамо. Тем смелее мы это предполагаем, что видим аналогичные перемены в творчестве двух больших оперных композиторов — Мейербера (начиная с «Роберта», написанного для Парижа) и Россини («Вильгельм Телль»). Выступление в тогдашней мировой столице, конечно, всегда обязывало и заставляло несколько подчиняться господствующему там стилю.

Конечно, в написанных специально для Парижа двух «Ифигениях» и «Армиде» еще более выразился реформированный Глюк и реформированная им, посредством большей свободы и отчасти итальянизации, французская опера. Может быть, наиболее итальянской из пяти классических глюковых опер является «Орфей», и нам кажется, что здесь заметнее всего влияние Перголези и, именно, его «*Stabat Mater*». Элегический пафос и некоторая богослужебная неподвижность сюжета способствовали этому влиянию, которое, в свою очередь, как бы толкало автора еще более подчеркнуть характер погребальной пасторали и драматизированного «плача». Это

— по-вергилиевски антично, сладостно-печально, погребально и неподвижно; мы здесь очень далеки от лирической трагедии только декламационной музыки, как, может быть, хотелось самому Глюку...

Вот драма: Орфей со спутниками и спутницами Эвридики оплакивает свою подругу. Амур объявляет, что, согласившись на испытания, Орфей сможет вывести ее из царства мертвых. Орфей спускается в Тартар; очарованные его пением, подземные духи пропускают его; он достигает Елисейских лугов, где встречает подругу, с которой и удаляется. Эвридика смущена холодностью Орфея, и тот, чтобы ее успокоить, преступает клятву. Вот снова подруга мертва, и его скорбь возвращается снова с удвоенной силой. И вновь является Амур, прощает любящих и возвращает Эвридику к жизни.

Изменения 1774 года по сравнению с 1762 заключались в прибавке нескольких номеров, в переработке других, но совсем не касались самого замысла и хода драмы. Присутствие хора, непривычное для итальянской, времен Глюка, оперы, будет вполне объяснимо, если мы вспомним итальянские *o r a т о р и и*, в стиле которых более, чем в стиле трагедий (как «Ифигения» и «Армида»), и задуман «Орфей». Отсюда — его лиризм, литургичность и некоторая неподвижность. Элегическая сумрачность и какой-то античный романтизм окутывает все первое действие оперы.

Печальный, как *θρήνος*, хор: «Ah dans ce bois tranquille», который без изменений повторяется два раза, прерываемый короткими фразами Орфея, и потом переходит в оркестр, не кажется монотонным, если только будем исходить из того, что это — богослужение, всенощная. Коротенькую песню Орфей повторяет три раза, прерывая ее речитативами. Это именно та песенка, где видели влияние английских баллад. По-нашему, тут — романтизированный Перголези и, прежде всего, Глюк. Эта очаровательная, с английскими рожками, с эхом, арийка могла бы показаться монотонной при троекрат-

ном повторении, не будь сильно впечатление пленительно застывшей картины и плача. Затем — большой речитатив, песенка Амура и еще вновь написанная, уже в чисто французском стиле, его же ария — «*Soumis au silence*», и некстати вставленная ария Орфея, как-то слишком наглядно опровергающая манифесты самого автора.

Второе действие, по сдержанной силе в первой половине и неизъяснимой «елисейской» сладости и гармоничности — во второй, принадлежит не только к лучшим страницам Глюка, но и вообще к едва ли превзойденным изображениям мрачного и блаженного царства теней. И здесь посмотрите, как иератично, богослужебно и, благодаря этому, не монотонно, несмотря на идентичность многих повторений, расположены музыкальные номера. Два танца фурий, за которыми следуют одинаковые (второй более развитый) хоры: «*Quel est l'audacieux*»; затем — три различных песни Орфея (опять итальянское происхождение фиоритур первой песни — «*A l'excès de mes malheurs*»), завершающиеся одинаковыми, постепенно стихающими хорами, за которыми следует заключительный длинный танец фурий, служащий переходом ко второй картине, где все — и вновь написанное, и бывшее уже в итальянской партитуре, и даже хор, взятый из старой оперы, — так сливаются в одно целое, что не думаешь об историческом происхождении этой серебряной, туманной и блаженной музыки. Третий акт, наиболее драматический, — значительно слабее, несмотря на пресловутую арию «*J'ai perdu mon Eurydice*». Может быть, не ясно выраженная богослужебность, эмоционализм и слишком человеческий пафос мешают последнему действию производить то целое и редкое впечатление подлинного «плача» по Адонисе, Аттисе, *Stabat Mater*, которое так сильно в первых двух.

Этот богослужебный характер отличает «Орфея» и от других опер Глюка, может быть, сильнейших по драматизму и строгому французскому стилю. Тот же характер особенно пленяет и нас, сделавшихся более холодными

к реформаторским манифестам Глюка, хотя им затронуты вопросы, не разрешенные и до сей поры. Мы не боимся сказать, что наслаждаемся Глюком, прежде всего, как отдельным гением и потом, как представителем того строгого классического стиля, который начался с Люлли и который мы узнаем в суровом Рамо и милом Гретри так же, как и в Глюке.

Доставлять наслаждение не по неслыханности нового личного голоса, а по новизне принципов и приемов есть временное достояние современных художественных произведений и эта прелесть исчезает, как только новизна эта будет признанной и станет академической. Разве как реформаторы — интересуют нас Мусоргский, Вагнер и, пожалуй, уже Дебюсси? Часто принципиальность только вредит впоследствии художественности произведений, предисловия же Глюка, трубные манифесты Вагнера, письма Мусоргского, равно как и незатейливые комментарии к самому себе Гретри — только характерные, крайне интересные «человеческие документы», как и брюзливо-брезгливые записки Римского-Корсакова. Так у Андерсена говорится: «что позолочено, сотрется,— свиная кожа остается», только мы бы сказали наоборот. Забудутся споры и полемика, школы и манифесты, помирят Иоанна Златоуста и Василия Великого, Аристофана и Еврипида, Вагнера и Россини, Глюка и Пиччини, но все, что осталось от них великого хотя бы благодаря борьбе, останется независимо от нее и не из-за нее...

Мы не хотим этим подорвать доверия и охладить стремление к основанию школ, к сознательной принципиальности творчества,— только хотим напомнить, что не это должно считаться первым достоинством при оценке художественных произведений, и что в исторической перспективе реформаторская деятельность художников уходит на очень отдаленный план. Тем более это может быть применено к Глюку, который представляется нам скорее гениальным продолжателем и обновителем традиций Рамо и Люлли.

ТЕАТР НЕПОДВИЖНОГО ДЕЙСТВИЯ

Казалось бы, соединение этих слов — Театр неподвижного действия, невозможно и немыслимо, как понятий, взаимно уничтожающих друг друга. Но существует ряд пьес, не поддающихся другой трактовке и даже не могущих быть названными иначе. Я назвал бы такой театр хороводным, пасторальным и литургическим. Конечно, дело идет не о произвольном методе постановки, а о существенном свойстве подобного рода зрелищ, которых иначе ставить и нельзя. Это — не театр быстрых индивидуальных или массовых действий, не театр настроений (как бы длительны они ни были), не театр фабулистический, а обрядовое чередование символических формул, за которыми скрыто медленное, но настоящее действие.

К редким образчикам подобного искусства принадлежит, несомненно, опера Глюка «Орфей», стоящая особняком даже среди опер этого же мастера. Полное отсутствие внешнего действия, схематичность и очевидная однообразность в сопоставлении хоров, пантомим и сольных номеров — все делает эту оперу неестественной, монотонной и (что скрывать?) скучной с точки зрения обычного представления, хотя бы и античного. Но все сейчас же меняет свой характер, получает разнообразие, стройность и законность, если разбирать это произведение как литургическое. Даже не как ораторию, а как ритуальное действие.

Опера распадается на три части, соответствующие ее трем действиям. Первое: плач об Эвридике, вроде панихиды, надгробные хоры, чередующиеся с погребальными пантомимами и заключающиеся пением Орфея.

Второе действие — обычные мистические мытарства, масонские испытания, род дантовой поэмы, в первой своей части построено антифонно, т. е. в виде правильного чередования хоров, песен Орфея и танцев фурий,

затем переход, вроде чистилища, и наконец, роши блаженных. Последний акт заключает в себе небольшое лирическое действие и апофеоз. И вместе с тем это — не оратория, предназначенная для исполнения в концерте: «Орфей» требует сцены, декораций, движения и действия, но всего этого в каком-то минимальном количестве. Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застилает и туманит все движения, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно.

И вместе с тем, не настроения цель этого произведения. Под спудом скорбных, траурных формул таится действие, борьба и победа всеоживляющей любви и любовного доверия. Видимая неподвижность этой вещи так пленительна, что легко может соблазнить на эстетическую застылость поз и «барельефность», что совсем не то же самое, что обрядовая иератичность и, имея сходство, тем более противоположно последней.

Я не знаю, создал ли Глюк сознательно такой род оперы, и думаю, этого нет, в чем доказательство — другие оперы того же композитора и его манифесты, где он высказывает свои взгляды на искусство, причем, о литургическом действии, или о чем-нибудь подобном, там не говорится. Между тем, это так очевидно, что не может считаться за мою произвольную догадку.



ТРАГЕДИЯ СПРАВЕДЛИВОСТИ

Не дочерняя неблагодарность, не предательство и не подлость окружавших, не печальная судьба, заставившая его скитаться в пустыне с изгнанниками, юродивыми и нищими, не северная непогода, обрушившаяся на седую его голову — делает из Лира трагическую, высокую и патетическую фигуру.

Его трагедия — трагедия разделившейся, расколовшейся внутри сильной личности, трагедия пошатнувшегося духа, мощного дуба, что сам себя опалил молнией.

Раздвоившаяся воля, как у вагнеровского Вотана, самовольная замена одного понятия другим, перенесение своей душевной силы, своих исканий совершенно в другую, не соответствующую им плоскость, жестоко не оправдавшиеся ожидания земной справедливости, ребячливая и возвышенная спутанность требований и понятий, происшедшая от первоначальной ошибки — вот трагизм короля Лира.

Сильная и цельная личность, богатая индивидуальным великодушием, захотела формальной справедливости со всеми ее мельчайшими принадлежностями, вплоть до награды за высокий порыв, вплоть до внешней благодарности, до идолопоклоннического уважения к красноречивому выражению чувств. И сразу махнула к мельчайшему, к ничтожнейшему, к наиболее формальному, наиболее внешнему, — к требованию приветственной речи от дочери.

Не царство свое делит Лир, а самовольно рассекает свой дух, свою личность.

Из тьмы он вызывает справедливость, — увы, он ее получит, узнает жестокий ее лик.

Как бы ни смотреть на поступок Лира, — или как на призрак близящегося безумия, или как на милое, домашнее доказательство семейной любви, или как на великодушный порыв, — это личный его поступок, добро-

вольный, ничем внешним не вызванный, ничего общего с ходячим понятием о справедливости не имеющий. Лир же захотел перевести его в другую плоскость, ожидает от него автоматической награды и последствий совершенно не непреложных. Притом он вызывает не настоящую справедливость, а какую-то механическую, обезьянью. Это несоответствие ожидания и результатов, добровольная «обезьянья механизация» возвышенной мысли — самое страшное в этой северной, дождливой сказке.

С какую жестокостью бьет по голове несчастного старика вызванная им справедливость.

В сущности, на что же ему жаловаться? Дочери его эгоистичны и жестоки, но рассуждают они справедливо, их поступки рассудительны. Ему достаточно двадцати пяти рыцарей, его свита буйствует, лучший его приближенный Кент сшибает с ног и бьет слугу только потому, что у того подлое лицо, шут в глаза смеется королевам.

От власти Лир сам отказался, — и механическая рассудительность справедливо указывает не допускать его ребяческого вмешательства.

Эдмунд — низкий и подлый человек, но ищет он справедливого признания своих прав. Его рассуждения безукоризненно логичны.

Глостер, конечно, изменник по отношению к своим новым королям. С ним поступают неслыханно жестоко, но нравы и обычаи в те отдаленные времена — вообще суровы.

Даже природа — против короля Лира, но обращаться с жалобами к северным небесам — смешно. Может быть, в благословенной Италии можно мечтать о благодетельной справедливости природы, — здесь же — пустыня, дождь, снег, ветер, град, холод, туман, — вот ее ответ детским мечтаниям.

Только воля и доброе желание человека может очеловечить, смягчить эти законы.

Но Лир отказался от них, связав понятие о велико-

душном поступке с ожиданием истинной благодарности и каких-то сейчас же ощутимых последствий.

Ему кричать в пустые небеса, бить себя в голову, обвинять дождь и ветер, — в ответ он может получить только одно — «ты сам так захотел».

И тем не менее Лир прав в своих жалобах.

Почему? Есть высшая, мировая справедливость, сметающая все мелкие, мещанские справедливости, бескорыстная и конечная, но едва ли можно вызвать ее единолично, без эволюции почти всего человечества, без коренного изменения человеческой души и общественных отношений.

А так — блуждать королю Лиру под градом и непогодой, пророчески вопя к пустым небесам.

Простая, неречистая, робкая, милостивая (не «справедливая», а просто любящая и сострадательная) Корделия, — кажется ему желанным раем, последней соломинкой среди бурных столкновений понятий и чувств, которые он вызвал.

Он захотел низвести понятие о высшей справедливости, низвести единолично, сразу, вдруг, одним движением своей великой души.

Регана, Гонерилья, Эдмунд, буря, ветер — лишь жестокая карикатура в ответ на его возвышенную ошибку.

Теперь его союзники — Кент, преступивший приказы королей, Глостер — изменник жестоким правителям, Эдгард — пострадавший от логичных притязаний своего родного брата, Корделия — скромная и очень простая женщина, французский король — прямо уже внешний враг родины, шут — верный спутник, обличающий с жестокой насмешкой и бессердечие «справедливых» обезьян, и глупость возвышенных ребяческих мечтаний.

Вот общество бунтовщиков против мещанской, эгоистичной жестокости и общеустановленной механической справедливости.

Они — ее жертвы.

Но король Лир жертва собственной ошибки, ложного

сдвига духа, заставившего его капризно, упрямо поверить в тождество двух справедливостей и спутавшего два несоединимых нравственных плана.

Лир блуждает, как Вотан, как «Вечный жид», как вечный скиталец, пророчествуя, проклиная, обвиняя бездушный ветер, который раздувает его седины в ответ на его вопли. Дуб, сам себя опаляющий молнией.

«ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»

Люди, изучавшие теорию музыкальной композиции, в частности, сонатную форму, знают правила, что за более оживленной и энергичной первой частью должна следовать более медленная и лирическая вторая, что более сдержанная музыка не так требует контрастов, что противоположениям тем более надлежит быть резкими, чем ярче и выразительнее противопоставляемые элементы. Это правило родилось не по капризу какого-нибудь педанта (и у них бывают капризы), а проистекает из достаточно основного психологического закона.

Я думаю, если разобрать пресловутое слияние в шекспировских пьесах трагического и лирического с комическим и буффонным, мы найдем ту же музыкальную последовательность.

Конечно, для домашней любовной драмы, как «Много шума из ничего», достаточным противовесом служит турнир придворных остроумцев Беатрисы и Бенедикта, но грубоватым шуткам пьяной компании оригиналов и уродов, заполняющих своим веселым шумом половину комедии «Двенадцатая ночь», — симметрией может быть только тончайшая, полная причуд, поэзии, запаха вереска и фиалок, музыки и томлений, сказка о влюбленном герцоге, его паже и жестокой красавице.

Всей поэтической половины в «Московской студии» совершенно не было. Не беда, что не было внешней красоты, хотя и она была бы тут не лишней, но не было какого-то духа, духа поэзии, Шекспира и простой театральности.

Что подходило к рассказу Диккенса, совсем не подходит к пьесе Шекспира. Добросовестная, внятная (немного ученическая) читка, естественные движения, натуральная постановка оказались недостаточными.

Лучше других была Оливия (Бакланова), естественно и трогательно читавшая стихи, хотя и не блиставшая небесной красотой. Очень плох Вырубов, какой-то провинциальный 3-й неврастеник с развинченными и приблизительными жестами, плачущим и однообразным голосом. Сухачева, бесцветная, как Виола, совсем была смешна в виде Себастьяна. Я не знаю, есть ли такая традиция, чтобы обе роли исполняла одна и та же актриса, но, конечно, гораздо благоразумнее их разделить, во-первых, потому что при гриме сходства можно достигнуть даже между такими непохожими друг на друга артистами, как Лешков и Тхоржевская (как это было в Михайловском театре), во-вторых, было бы избегнуто неудобство в постановке последней картины, где подставную Виолу приходится держать все время спиной к публике.

Комическая часть «Двенадцатой ночи» была гораздо лучше представлена: тут налицо и веселая выдумка, и трюки (иногда немного тяжеловесные), и отличное исполнение гг. Колина (Мальволио), Смышляева (сэр Андрей Эгчик) и Болеславского (сэр Тоби), и темп, и темперамент, — так что центр тяжести комедии переносится на похождения пьяных чудаков и на историю с одураченным домоправителем.

Но все это, при отсутствии противовеса в виде поэтической истории, было несколько утомительно и однообразно, тем более, что вследствие системы «сукон», казалось, что все происходит в каких-то душных, грязных

закоулках. Ни приморского воздуха, ни сада Оливии, ни «фиалковых гряд», о которых говорит герцог, ни неба, ни ветра, ни свежего воздуха — не было.

Система «сукон» дает большие преимущества, но почему-то всегда производит убогое и грязное впечатление. Но преимуществом сукон для смены картин Московская студия воспользовалась как-то странно, все-таки перетасовав шекспировский текст, поместив сцену спасения Себастьяна тотчас после спасения Виолы, переставив сцены в доме Оливии и т. д.

Может быть, такая последовательность естественнее и логичнее, чем у Шекспира, но я не знаю, хвалить ли стремления облагородить причудливую комедию и сделать понятной некоторую поэтическую путаницу?

Зная честность и добросовестность Московской студии, я не могу думать, что они недостаточно уяснили себе, как они хотят поставить и исполнять Шекспира, но, очевидно, от аскетического взгляда на театр несколько атрофируется и само чувство театральности, которое здесь необходимо, да и просто на половину ролей не нашлось исполнителей. Самый же замысел и план постановки шекспировской комедии мне кажется раздробленным, лишенным театральности и поэзии, напрасно (хотя и честно) опрощенным, немного стерилизованным.



«ВЕНЕЦИАНСКИЙ КУПЕЦ»

Взять тройную жестокость, три темные, жестокие, извращенные страсти, едва сознаваемые нами в тайниках человеческой души, три ужаса,— и создать из них светлую, радостную, милосердную, живую и живительную жизнь — в этом великое достижение преображающего, вечного для всех времен и народов искусства.

«Венецианский купец», как его обычно — гастролерски — толкуют, одна из самых трудных и неприятных пьес Шекспира. Она же наиболее осиянная, светлая, преодолевшая черные ужасы собственной души, как показал только что великолепный замысел А. Н. Бенуа и замечательное исполнение.

Не знаю, оценят ли достаточно этот спектакль и его историческое значение и как толкование драмы Шекспира, и как незабываемое зрелище, и как прекрасное слаженное исполнение.

Черны, жестоки и ужасны источники «Венецианского купца». Тем очищеннее их преодоление. С полной ясностью это показал субботний спектакль.

Жестокие шутки веселящихся компаний, где «жид» — шут, жертва, которого бьют, дергают за бороду, обкрадывают и (ужасно смешно!) крестят где-нибудь в канале. Тайная ненависть к человеку другого племени, другого сословия, других привычек и вкусов.

Но жертва стоит своих мучителей. Страшные сказки о заимодавце с налетом легенд о ритуальных убийствах, о мрачных садистических извращениях, та же глухая ненависть в ответ на издевательства. Понятия о человечности чисто физиологические. «Разве я не человек? — я так же ем, так же течет у меня кровь, так же я смеюсь, когда меня щекочут». Не более. Вот все о человеке. Любовь к детям (его же «плоть»), к деньгам. Вот все о жизни. Талмудическая уверенность в справедли-

вость б у к в ы закона, расписок и т. п. Вот все о миро-
строительстве.

Темные сказки о деве, загадывающей жестокие загадки, напоминают легенды о Тамаре, о принцессе Турандот, о Цирцее. Вражда полов, мужчина — враг. Какая-то древняя извращенность чувствуется в этих любовных историях с загадками, к которым Шекспир возвращается дважды («Перикл»). Конечно, все это очеловечилось, но древняя вражда амазонок к мужчинам еще слышна, и в разговорах Порции с Нериссой проскальзывают жестокие ноты беспощадного женского царства.

И вдруг являются понятия о великодушии, дружбе, высшей справедливости, — и разорванные нити жестоких первобытных воспоминаний соединяются в стройную, радостную и осмысленную жизнь. Призраки еще тревожат, но Порция побеждена, покорена любовью, вся человеконенавистническая постройка Шейлока рухнула, задавив его самого, прозвучали важные и благостные слова о великодушии и сады Бельмонта озарены спокойной луной.

«Венецианский купец» Антонио, вот центральная фигура, как это было и в субботу. Не Шейлок. Шейлок — черное воспоминание, не совесть, а сны о какой-то мрачной, извращенной изнанке человечества. Он погибает, потому что так строить жизнь невозможно. Ведь переваривать пищу, смеяться от щекотки, плакать от запаха чеснока, любить детенышей, копить деньги и верить только в специального, племенного и мстительного Бога да в действительность мертвого крючкотворства — не значит жить. И когда это все рухнуло, остается только или, переродившись, приобщиться к широкой духовной жизни, или повеситься в своем углу.

Монахов — Шейлок с большим тактом и вкусом не выдвигался гастролерски на первый план, проходя как мрачная туча, от которой пробегали то удивленные, то негодующие, то страдающие тени по прекрасному лицу Антонио. Не впадая ни в шарж клоунады, ни в гастро-

лерский трагизм, Монахов дал мрачную, с извращенным подпольем фигуру, от которой естественно сторониться и которая возбуждает страх, негодование и сожаление к его слепоте.

Морозов — Антонио, вопреки традициям, сумел дать величественную, обаятельную, незабываемую фигуру «Венецианского купца». Вся пьеса, весь истинный гуманный смысл пьесы становился понятным и ясным при таком Антонио. Рост, фигура, прекрасное спокойное лицо, на которое набегала тень, при виде мрачного, бездушного, человеческого уродства, голос — все было первокласно.

Превосходной Порцией и по внешности, и по светлому, радостному исполнению была Комаровская.

Очень хороши Лавреньтев — Гоббо и Максимов — Бассанио.

Как постановка, разнообразно красиво (без «красивости»), естественно и театрально вышли сцены выбора шкатулок и суда.

И была еще прелестная Венеция Беллини и Карпаччио (дневная и лунная,) и, кроме Венеции, был Шекспир и настоящее, глубокое и живое понимание его драмы, и помимо всего этого был живой и высокий театр.

Как один редстокистский проповедник говорил: «Вы можете говорить — нет дождя, а он сам идет», так можно болтать, имея свободное время и неудовлетворенное честолюбие, о гибели театра, несовременности Шекспира, предлагая в замену «музыку с драмой», «декорации с музыкой», «Парсифаль в церковном преломлении», «Власть тьмы, как сценическая площадка», уверять, что «Гамлет» — упражнение в фонетике, — а театр «сам» будет жить.

Прекрасным доказательством этого — результат работы А. Н. Бенуа и артистов Большого Драматического Театра.

ОБ АРХЕОЛОГИИ, ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ И ШЕКСПИРЕ

В последнем номере «Гермеса» г. Цибульский, давая отчет о постановке «Эдипа» в цирке, делает ряд соображений вообще о воспроизведении античного театра, причем приводит, по-видимому, несколько не скрываясь, мысль о желательности возможно полной реконструкции внешних условий древнегреческой сцены. К этим же пожеланиям он возвращается и в статье, помещенной в «Бирюче», причем даже мечтает о спектаклях на открытом воздухе, ссылаясь на мистерию в Обераммергау.

Покуда автор вел речь о невозможности купюр, калечения хоров, как приемах, нарушающих самую конструкцию данного художественного произведения, с ним, конечно, можно только соглашаться, но вторая половина его положений возбуждает немалые опасения, тем более что режиссеры, декораторы, антрепренеры, снобическая публика, а может быть, и актеры несомненно ухватятся за последние советы, пренебрегши первыми. Конечно, любопытно видеть Софокла или Шекспира, Кальдерона или Мольера в такой именно обстановке, в какой они давались впервые, и которую эти гении и имели в виду, просто хотя бы потому, что других условий представления в то время даже и не было. Но нельзя не согласиться, что такое любопытство очень мельчит самую задачу, имеет очень мало общего с ожидаемым «народным театром», которого ищут, — доказывает недостаток любви к зрелищу и даже актерскому искусству и может являться лишь в эпохи упадка естественного стремления к театру.

Это ничего не значит, что театр Софокла был народным театром. Во всяком случае, это зависело не от котурн, масок и открытого воздуха. Пример Обераммергау мне кажется мало убедительным, потому что это чисто

местное, атавистическое явление, хранящее в глуши традиции цеховых трупп, держится главным образом любопытством международных туристов и не может быть заведено где угодно. Попытка в Арле, в английских университетах и представления в горах Кавказа «Демона» серьезного значения для большого шага в истории театра не имеют. Другое дело, если общественные видоизменения, внешние условия (не насильственно, не гальванизацией) изменятся так, что потребуются спектакли в амфитеатрах или на площадях; тогда, может быть, под открытым небом будут давать не только «Эдипа», но и «Бориса Годунова», нисколько не заботясь об археологии.

Нельзя забыть, что археология, как всякая наука, развивается и каждый год дает новые данные, и мы не можем быть уверены, что при самом педантическом соблюдении условий той или иной театральной эпохи, мы будем точны. Всегда будет приблизительность, которая всегда фальшива и изысканна.

Притом еще не решен вопрос, следует ли соблюдать стиль времени написания пьесы или ее действия. «Юлий Цезарь» Шекспира может быть представлен в обстановке республиканского Рима, или царствования Елизаветы Английской. Второе будет уже полным изыском. Конечно, между прочим, очень приятно, если есть театр для любителей, где воспроизводились бы условия исторических постановок, но это — не хлеб насущный. Между тем, и театр Софокла, и театр Шекспира есть хлеб ежедневный, должный, как только можно желаемый. И чем меньше будут связывать и отделять его временные и национальные, давно уже исчезнувшие особенности, тем лучше, потому что он достаточно гениален, народен и вечен, чтобы существовать живо и молодо во все времена. С Шекспиром в особенности так много делали всяких археологических, эстетических и безграмотно гастролерских операций, что подойти к нему просто только с любовью и добросовестностью будет небывалым новшеством. Внешние же мелочи — «от лукавого».

СЧАСТЛИВЫЙ АРХЕОЛОГ

Статьи «Греческая комедия на современной сцене» Ст. Цибульского и «Представление Эдипа-царя» Софокла в «Музыкальной Дrame» Ст. Ц., помещенные в сборнике за второе полугодие 1918 года «Гермес» — выдвигают снова вопрос, до какой степени уместна археология в театральных постановках.

Значение Софокла, Шекспира, Гете, Кальдерона ни малейшим образом не зависит от технических условий тогдашней сцены. Чем меньше зависит, тем вечнее, бессмертнее творение, потому что ничто так скоро не делается устарелым и непонятным, как слишком большая «современность» того или другого автора. Насильственно замыкать драматурга в его эпоху, по-моему, значит оказывать ему медвежью услугу. Разбирать представления (живые и непосредственные) Софокла или Шекспира (гениев живых и непосредственных) и их непосредственное впечатление на живых слушателей, — с точки зрения археологии (хотя бы и театральной) — возможно, конечно, как возможна и такая тема: «Приемы сапожного мастерства по картинам Паоло Веронезе». Такое исследование, принадлежа перу какого-нибудь известного башмачника, конечно, может быть очень интересно и всякое его замечание относительно обуви принималось бы почтительно, но, во-первых — «суди, мой друг, не выше сапога», а во-вторых, ведь это же все педантические пустяки, не имеющие к театру никакого отношения.

Они могут быть налицо, могут и не быть, театральное достоинство Софокла и исполнителей от этого не меняется. Скажу больше: непосредственному зрителю такая реставрация внешних театральных условий может легко показаться несносным эстетизмом. Важен Софокл и актер, или даже актер и Софокл, остальное все пустяки, досадные или приятные, но пустяки.

У Рейнхарта «Эдип» шел порядком шиворот-навыворот, но был Софокл и был театр, потому что был гениальный Моисси и было подлинное одушевление, а в английских университетах, где и открытое небо, и греческий язык, и оркестры на месте и гладенькая музыка музыкальных археологов, — там ни Софокла, ни театра не было, потому что действовали филологи, а не актеры, и заботились об археологии, а не о театре. В лучшем случае, мог получиться только эстетический курьез.

Конечно, археологическая точность может соединяться и с театральной вполне исполнением, но настаивать слишком на этом не стоит.

Получаются следствия, нежелательные для самого археолога.

Г. С. Ц. пишет:

«Несчастливая (?) публика думала, что все так и следует».

Несчастливая публика верила и наслаждалась прекрасной игрой артиста и потрясающей трагедией Софокла, а счастливый археолог мучился, зачем Креонт не переменил костюма и хору не 40 лет, а 20. Кто же в проигрыше? И я думаю, что «несчастливая» публика, с точки зрения театральной, более права, чем счастливый филолог. Она «думала, что все так и следует!» Какая похвала театру!

Но и у археологов бывает предвзятая доверчивость. «Счастливый филолог» Ст. Цибульский почему-то слепо верит музыке ученых англичан и немцев, — Перла, Ллойда, Гэдзби, Венгера. Если речь идет о педагогических упражнениях, то что говорить; но если иметь в виду театральное зрелище живой, живущей драмы, то все эти гладенькие реставрации, лишённые чисто музыкального значения, никуда не годятся. Конечно, должна быть новая музыка, может быть, и нефилологического композитора, который не только знает эолийский лад, но чувствует сцену, любит Софокла, как живого, а не как мертвого. В крайнем случае, взять Мендельсона и Сен-Санса, а не археологические опыты.

Ведь то, что мертво, не может и не должно жить, а то,

что живет, значит, живо, и обращаться с ним как с мертвым — большой грех. А для живого законы гибки, а не закаменели, можно и так, можно и этак, было бы понятие и любовь к театральности, ну, конечно, и талант, и дисциплина.

«ДОН КАРЛОС»

Кроме личного удовольствия и радости, что открылся и имеет успех театр, широко поставленный, насколько возможно тщательно оборудованный, с репертуаром Шекспира, Софокла и Шиллера (а в будущем сколько возможно прекрасных, еще лучших вещей!) — открытие Большого драматического коммунального театра привело меня к нескольким общим выводам. Я неоднократно слышал вопросы: нужен ли «классический» репертуар, возможен ли он при теперешних артистах, не мыслим ли он лишь как ретроспективное, стилизованное зрелище. Теперь можно с твердостью ответить (хотя я ни минуты не сомневался в этом), классический репертуар необходим, желателен, вполне возможен и не как архаический вычур, а как насущный хлеб. Теперь можно сказать это не только от своего имени, а от всей той многочисленной, еле помещавшейся в театре публики. Особенно это заметно в наши дни и в театре демократическом, потому что всякое классическое произведение предполагает в себе чистоту, благородство и возвышенность мыслей, без чего оно не выдержало бы испытания времени. Всякие подозрительные, двусмысленные в нравственном отношении, или прямо демонические вещи могут, конечно, к сожалению, иметь временный развращающий и разрушительный успех, но они не могут никогда удержаться не только столетия, но даже едва переживают современное им поколение. Кроме того, классические пьесы не-

избежно по форме бывают полновесными, простыми и одушевленными неподдельным жаром, яркими и определенными, без «настроений» и «намёков» — спутников буржуазной психологической драмы, или эстетическо-литературных опытов. Высшая, в конечном счете, нравственность произведения отнюдь не заставляет его быть пуританской проповедью и «Женитьба Фигаро», конечно, моральнее морализирующих пьес Донне или Брие. Тут дело не в масштабе таланта, а, может быть, именно в этом-то все и дело, потому с течением времени это так ясно становится всякому непредубежденному, бесхитростному, отзывчивому, народному зрителю.

После этих соображений несомненно, что подход к вечным произведениям как к предлогу щегольнуть археологией или новшеством, — оскорбителен для самих памятников гения, как показывающий недостаточное к ним доверие, уважение и любовь.

Возможно ли исполнение теперь героических трагедий и высоких комедий, можно доказать только явочным порядком, что и было блистательно сделано 15 февраля, на представлении «Дон Карлоса». И это было не гастрольное представление, так как нельзя считать случайным гастрольным успехом спектакль, где три из пяти важных ролей исполнены первоклассно.

Я говорю об Юрьеве, Монахове и Максимове, так как дамский персонал был значительно слабее. Кроме талантливости этой «тройки», нужно отдать честь и устроителям театра, сумевшим соединить в одно три таких разнообразных имени, причем два из них даже раньше спектакля вызвали естественное любопытство.

В самом деле, имена Максимова и Монахова были для Петрограда знамениты в области не совсем той, в которой они выступали в субботу. Всякий знал, что Монахов великолепный опереточный артист, и что Максимов неизменно декоративен и выразителен в разных невысокого пошиба светских кинодрамах. Может быть, некоторые шли на «Дон Карлоса» с интересом не очень почтенным,

вроде как пошли бы на оперу, написанную Репиным, или выставку картин балерины Е. А. Смирновой. Но отдельные сферы драматического искусства вовсе не так резко разграничены, и с первого выхода «Дон Карлоса», с первых слов Филиппа, всякие любопытства прошли, а подлинное увлечение и пафос покорили зрителей. Едва ли остались такие профессиональные скептики, которые следили бы, не вырвется ли опереточного жеста, такого знакомого, у Монахова. Может быть, они и могли бы поймать кое-какие намеки в сцене с королевой, но я думаю, что определенно бытовой тон и манеры королевы превратили эту сцену в семейную обыденную ссору, даже не лишённую юмора, где недалеко и до оперетки. Но если и были такие зрители, то не для них разыгрывалась отличными артистами в тщательных декорациях и постановке вечно благородная (может быть, немного специально благородная) трагедия Шиллера. Это доказывалось вниманием, с каким следила публика за развитием драмы и за горячими тирадами и энергичными вызовами после каждой картины. Из трех благородных соперников не знаешь, кому отдать предпочтение.

Заслуженный, (не только официально), испытанный, неутомимый, горящий влюбленностью в подлинное искусство Юрьев, несмотря на очевидное нездоровье, в юношеской роли Позы будто задался целью доказать несостоятельность упреков в его будто бы некотором однообразии. Если взять только последние его роли («Эдип», «Маркиз Поза», «Эрнани», «Коварство и любовь», «Макбет»), то будет ясно, как вздорны подобные нарекания, если не считать однообразием индивидуальных свойств, присущих каждому большому артисту. Сохраняя всю красоту движений и мимики, Максимов показал и прекрасный голос, и простую, задушевную, довольно горячую декламацию; Монахов был сдержанным, великолепным Филиппом, надолго запоминающимся.

И сцены между ними тремя, в разных комбинациях, были, выражаясь по-рецензентски, разыграны «концер-

тно», особенно дуэты дружбы, столь частые в этой трагедии.

Вообще пламенное восхваление дружбы, может быть, лучшее, что есть в шиллеровом «Дон Карлосе», что связывает эту трагедию с направлением «бури и натиска», столь замечательным и близким нашей эпохе.

Смотря на замечательную игру трех замечательных артистов, на красивые декорации, на тщательную постановку, я с удовольствием думал, что предстоит еще здесь же увидеть «Много шума из ничего» и «Макбета».

И было радостно, что столько забот и таланта не пропало даром. Трагедия Шиллера в таком виде дошла до всех слушателей, которые, конечно, захотят еще и еще раз вернуться в театр «героических трагедий и высокой комедии», так вовремя, так необходимо к стати возникший.

«РАЗБОЙНИКИ»

Вчерашний спектакль имел двойное и торжественное значение как открытие сезона в Большом Драматическом театре и как премьера шиллеровых «Разбойников». С большою пышностью, сдержанной и благородной, открылся сезон действительно в большом (во всех значениях этого слова), действительно в драматическом и действительно подлинном театре. Исполнение, постановка и обстановка были вполне достойны театра и данной трагедии. Это был в лучшем смысле торжественный, пышный спектакль.

Содействовал этому, главным образом, Добужинский. Мне кажется, это лучшая его постановка. Траурный пышный масонский занавес, торжественная комната, полная траурной помпы, прелестный лунный сад с прудом (образец декоративного искусства), романтические развалины составляют первоклассные достижения

этого мастера. Некоторые любители *interieur*'ов во вкусе «Месяца в деревне», жалели, что декорации «Разбойников» не похожи на Добужинского. Я уже упоминал, что самый последний период творчества Добужинского отмечен исканиями, переменами, большей свободой, пафосом и молодостью. Конечно, это Добужинский, но новый, более вдохновенный, более молодой и романтический. Костюмы Франца и особенно Амалии очень хороши и сцена в саду (прелестно поставленная), где в руке бледной траурной Амалии вдруг блестит серебром при луне вытянутая шпага, или первый выход Франца со свечами в печальную торжественную комнату — незабываемы по трагическому впечатлению. Трагический Ходовецкий — можно было бы воскликнуть, — если бы это не был романтический Добужинский. Художник оценит эту похвалу; мне бы хотелось, чтобы дошли до него мои благодарные строчки.

Присутствуя на трагедии Шиллера, смотря на работы Добужинского, смешно думать о XVIII веке, как о «галантном» времени пудренных маркиз и боскетов. А между тем, кажется, такой упрощенный взгляд до сих пор еще держится. А «буря и натиск», а тайные общества, масоны, все подземное кипение, вылившееся во французскую революцию? Для всего этого таинственного и тайного брожения трагедия Шиллера, пожалуй, даже слишком прямодушна и наивна. Потрясающие ужасы её порою смешны, «гениальные» риторические дикости не всегда ловко слышать, но подлинное веяние «бури и натиска» веет над нею почти непрерывно.

Роли для современных актеров, если они не хотят впасть в несносную ходульность, труднейшие, и вчера все вышли с честью. Была даже чудесная и неожиданная победа.

Максимов серьезно и с пафосом исполнил Карла, смягчил «крокодилов» прирожденным тактом и элегичностью, в моменты раздумий несколько гамлетизируя философствующего разбойника.

Монахов очеловечил, насколько возможно, роль Франца Моора, но местами ему, кажется, самому было неловко и смешно произносить чересчур неистовые тирады. К сожалению, это было заметно, и смешливость, происшедшая от верного вкуса артиста, передавалась и публике. Вообще места более спокойные удались Монахову гораздо лучше. Но в общем дан был тип и характер более близкий и понятный, чем тот же Франц в исполнении многих почтенных по технике присяжных трагиков. Может быть, кое-что из крикливой яркости было утрачено, но за это можно только поблагодарить артиста.

Аленева трогательно, без малейшей аффектации (что очень трудно), исполнила роль Амалии, будучи в то же время и внешне очень декоративной и XVIII века. Монахов, Аленева и Музалевский тем более внешне напоминали иллюстрации Ходовецкого, что все они отлично носили костюм, так что ни минуты не было впечатления «маскарада» или «ряженных», хотя бы и в самое соответствующее эпохе платье.

Теперь я должен сказать о Музалевском (Швейцер), что не только костюм XVIII века он носил так, будто в нем вырос, ел и спал, но и грим и все жесты, все интонации были до такой степени естественны, подлинны и художественны, что я считаю это за большую победу. Особенно поразительно, по-шалаяпински поразительно, было это во 2-й картине, когда Швейцер еще «развратный молодой человек», только впоследствии разбойник. Слова Шиллера ни на секунду не казались ни ходульными, ни смешными, а подлинно шли от сердца, шиллеровски открытого дружбе, свободе, возмездию. Музалевский в Швейцере и декорации Добужинского более всего и навсегда останутся во взволнованной душе от спектакля вообще прекрасного, пышного и настоящего. Я говорил уже о прелестных постановках сцен в саду. Но и вообще вся постановка Сушкевича обдуманна и со вкусом. Может быть, несколько суха и в массовых сценах обыкновенна.

«ЗАГОВОР ФИЕСКО»

Я не знаю, существуют ли реальные практические основания для моего впечатления от шиллеровой трагедии в Александринском театре, но мне показалось, что для данного театра этот спектакль очень важен, более важен, чем это можно предполагать. Какой-то подсчет сил, возможностей и просто доброй воли, — смотр. Во-первых, почти единственный (не считая «Женитьбы Фигаро») спектакль, достойный академической сцены, вообще почти единственная постановка за этот сезон во всех трех академических театрах; во-вторых, новые, специальные декорации, обильная музыка, лучший состав (Ведринская, Тиме, Домашева, Студенцов, Лешков, Ге), причем на незначительные даже роли недовольных республиканцев поставлены молодые люди (Любош, Нежданов), во всякое другое время сами не смущаясь сыгравшие бы главу заговора Фиеско — все говорит, что эта запоздалая премьера существенна и должна быть показательной как для намерений, так и для осуществления.

«Заговором Фиеско» исчерпаны трагедии молодого Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Заговор Фиеско»), более приятные и волнующие, нежели последующий период немецкого поэта. В «Фиеско» нет смешных чудовищностей «Разбойников» и «Коварства», он менее расплывается в общей либеральности, чем «Дон Карлос», но в нем меньше и порыва.

Порыв же не только неотъемлемое свойство Шиллера, но, по-моему, и необходимое условие его исполнения и восприятия. И играть, и смотреть Шиллера надо залпом, не останавливаясь на подробностях, правдоподобии, определенности его желаний и задач.

Неопределенный революционный вихрь, стремительный и бурный, — вот Шиллер.

А какие там тезисы, исторические или психологиче-

ские (или даже просто логические) правдоподобности, какие там слова — лучше не рассматривать.

Лучше — прежде всего для Шиллера.

Об интересах Шиллера можно, конечно, и не заботиться, но они уж очень тесно связаны с интересами исполнителей и (что для меня всего важнее) зрителей.

С этой же точки зрения (а вовсе не в целях установить какие-то поэтические иерархии), мне кажется, необходимо освободить имя Шиллера от опасного соседства с именами Гете и Шекспира, соединяя (если уже нужно связывать непременно) скорее с Гюго. Говоря это, я опять забочусь, главным образом, о зрителях и актерах, хотя выиграет от такого раскрепощения больше всего сам Шиллер.

Сильной стороною Александринского театра всегда был общий высокий уровень исполнителей, а не отдельные, чрезмерно выдающиеся таланты (Варламов и Стрельская только), первоклассное исполнение, тактичное, благородное, со вкусом, очень приятное, может быть, и весьма неприятных ролей (Савина); такие артисты всегда есть в Александринке (бесподобные К. Яковлев, Усачев, Уралов), затем целый ряд прекрасных актеров, с техникой, вкусом и традициями... Их немало и теперь (Ведринская, Ростова, Тиме, Чижевская, Корчагина, Лешков, Студенцов), затем ряд более молодых, несомненно не сегодня-завтра таких же прекрасных актеров. Так что с этой стороны как будто все благополучно и никаких опасностей не предвидится, но мне кажется, что некоторый автоматизм, к которому склоняется всякая академичность, последнее время все сильнее чувствуется и если не портит всю заведенную машину Александринского театра, то очень замедляет ее ход.

Попытка выйти из этой автоматичности видится мне в постановке «Заговора Фисско». Убеждает меня в таком мнении еще то обстоятельство, что почтенные артисты, не пожелавшие потревожить своих автоматических традиций, оказались настолько ниже своих товарищей, что

почти нестерпимо было на них смотреть, слушать их. Я говорю о Ге и Дарском, назойливо портивших «всю музыку».

Некоторая автоматичность замечалась и в Тиме, ярко, но грубовато повторившей одну из своих «инфернальных» женщин. Иногда игра ее была так примитивно подчеркнута (например, в сцене, где она поет, прислушиваясь к разговору брата), будто артистка имела в виду полуслепых и окончательно несообразительных зрителей. Ставить точки над *i* у Шиллера занятие, по крайней мере, праздное.

Свободней, трогательней и естественней, при всей обдуманности роли, была Ведринская, что, впрочем, вряд ли было для кого неожиданностью.

Неожиданные приемы для роли Фиеско и, вообще, для шиллеровских героев применил Студенцов. Этот прекрасный, недостаточно ценимый, по-моему, артист взял на себя неблагодарный труд сделать неестественное естественным, придать логику непоследовательностям, тактичность бестактностям, смягчить дикие порывы рациональным резонерством. Исполнение отличалось большой сдержанностью, вкусом и приятностью. Не знаю, насколько это было уместно в данном случае.

Вероятно, шиллеровский «порыв» повлиял на отчетливость произношения вчера. Не говоря уже о Ге и Дарском, вообще, бог знает как произносящих русские слова, и Лешков, и Малютин, и тираны, и недовольные, и республиканцы сплошь шипели и свистели, будто у всех сделался зуб со свистом, — так что было просто физическим удовольствием слышать отчетливое, ясное, безукоризненное произношение Ведринской и Студенцова.

Декорации были многих художников и различны по достоинству, некоторые довольно приятны (2-й картины). Ходивший ходуном дом Веррины и тени от заговорщиков по панораме Генуи, — вещи, конечно, поправимые.

Не отличавшаяся большим смыслом пантомима и как-то совершенно независимо от сопровождавшей му-

зыки бегавшая Федорова 3-я не прибавляли пышности спектаклю.

Как удался «Фиеско» — дело другое, но самый факт его постановки, по-моему, означает какой-то толчок, пробуждение от автоматичности, к которой медленно и неизбежно катился Академический театр.

«СЛУГА ДВУХ ГОСПОД»

На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений, по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелесть и пустяки мирного житья, домашних комедий, «мещанских» идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди старались остановить колесо времени. Об этом говорят нам и комедии Гольдони, и театр Гоцци, писания Ретиф де ла Бретона и английские романы, картины Лонги и иллюстрации Ходовецкого.

Ни важное, героическое искусство XVII века, ни шарахнувшийся действительности, ушедший в отвлеченности и причуды романтизм начала XIX века, не имеют этого влюбленного трепета жизни, как произведения второй половины XVIII века. Повсюду звучит какая-то лебединая песнь исчезающего общества. Конечно, это явление было бессознательным, бессознательной была эта торопливость и жадность к настоящим и вздорным радостям и горестям будничной жизни.

Бессознательно и простодушный Гольдони был увлечен этим ветром. Сам он наивно считал себя преобразователем на французский лад итальянского театра, венецианским Мольером, противником Гоцци, классиком и

т. д. Нам же ясно, что он все та же предсмертная улыбка XVIII века, галерея венецианской жизни, последняя вспышка еще свободного города. Относительно пресловутого вопроса о комедии dell'arte и распри Гольдони с Гоцци, оказывается, что комедийные персонажи гораздо больше сохранили свой характер и свойства у Гольдони, взятые менее местно и перебрасывая мост к произведениям более поздних драматургов.

Трудно себе вообразить огромное разнообразие, блеск и темперамент театра Гольдони; «Слуга двух господ» одна из наиболее характерных, веселых и «итальянских» комедий, сохранивших видоизмененными старинные персонажи.

Эта веселость, темперамент и итальянская комедийность «Слуги» с большим вкусом, тактом и тщательностью показана была А. Н. Бенуа и труппой Большого Драматического театра.

Центром спектакля был, несомненно, Монахов, несколько русифицировавший свою роль. Можно не соглашаться с переводом Труффальдино в план «Филатки и Мирошки», но в том тоне, как эта роль была задумана, Монахов достиг замечательной высоты и цельности. В этом отношении роль Труффальдино можно поставить наряду с образом Филиппа из «Дон Карлоса». Простонародная и комедийная грация, плутовство, неповоротливая расторопность, выпуклость и отчетливость малейшего жеста и слова придает незабываемую и единственную очаровательность и подлинную вдохновенность исполнению Монахова. Боюсь только, что все это наслаждение, настоящее, художественное и высокое, терялось для зрителей, не согласившихся с предпосылкой, что персонажи из итальянской комедии могут быть подвергнуты русификации.

Присутствие такого Труффальдино освещало почти фантастически домашнюю, забавную и чувствительную историю «Слуги двух господ». Мне кажется, что хотя чувствительные лица комедии (некоторые исполните-

ли, как Вольф-Израэль, Лежен Лаврентьев, Софронов и Голубинский были очень хороши) достаточно выдерживали стиль итальянского гротеска, но настоящий заразительный веселый блеск придавало им соседство Монахова.

Вольф-Израэль совершенно неожиданно обнаружила юмор и приятную карикатурность в роли слезливой дурочки.

Благородную и привлекательную пару влюбленных составляли Болконский и Комаровская.

Темп и бойкость постановки несколько замедлялись танцевальными интермедиями (очень милыми сами по себе), хотя г-жа Рейн и прекрасно танцевала. Сама музыка (немного старше комедии Гольдони) как-то странно старообразила и утяжеляла пьесу. Может быть, подлинность музыкальных номеров в данном случае оказала плохую услугу.

После Венеции «Венецианского купца» А. Бенуа дал вторую, «камерную» Венецию, более комнатную и не менее прелестную, и в костюмах замечен был тот итальянский провинциализм, который так привлекателен в XVIII веке.

Мне показался странным и как-то противотеатральным самый замысел занавеса, где из-за складок видно реалистическое лицо живого человека, вроде Гольдони. Опускаясь восемь раз и служа фоном для живых исполнителей интермедии, эта «живая» голова надоедает и в конце концов пугает, как фигура из паноптикума. Почему же тогда не рисовать толпы на декорациях для массовых сцен?



«ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ»

История ли нас интересует, изображение ли интереснейшей страницы нашей истории, занимает ли нас символическая психология противоположений «Христа и антихриста», отца и сына, духа и плоти, которой отношения царя Петра и царевича Алексея дают такой соблазнительный, но и легкий, дешевый, пожалуй, материал? Следим ли мы за литературой и нам хотелось познакомиться с новым плодом известного писателя? Любопытно ли нам было посмотреть, как Александр Бенау изобразит Петровскую эпоху?

И то, и другое, и третье, и четвертое, но больше всего интересовал во вчерашнем вечере театр, т. е. какую Мережковский написал (или переделал из своего же романа) трагедию, воспользовавшись историческим материалом, и как ее воплотили актеры, художник и режиссер. В данном случае художник и режиссер отчасти соединились в одном лице, что, конечно, могло только усилить цельность спектакля.

Итак, решения исторического вопроса, изображения исторической эпохи, равно как и чисто-литературных достоинств трагедии Мережковского подробно касаться я не буду, хотя вполне нельзя обойти этих сторон, раз речь идет об историческом представлении, обставленном так заботливо и любовно.

Мне кажется, что до сих пор не вполне соглашенные между собой взгляды и отношения к загадочной личности Петра, оценка его насильственной, гениальной, демонической, вольной и самовластной деятельности, роль коронованного бунтовщика, которую охотно подчеркивал и сам первый император — все это соблазнило Мережковского, любящего строить свои размышления попарно, противоположениями, на любимую его тему: «Христос и Антихрист». Философический и мистический материал для этого был так очевиден, что невольно

является опасение, не внешняя ли это символизация, не слишком ли это все соблазнительно, но грубовато и дешево. Тем более, что выдвинутый судьбою противник Петра, царевич Алексей, явление и личность слишком местное, домашнее, эпизодическое в размахе петровской деятельности. Почти дело семейное, хотя бы за Алексеем и таилась «старая Русь», изображенная Мережковским сплошь даже не исторической, а неврастенической.

Расслабленная нервность со вспышками перенесена даже на Петра. Избегли ее, кажется, только иностранные персонажи. И роман «Петр» более других частей трилогии Мережковского страдает схематичностью, некоторую грубостью (это не от эпохи, не от личности самодержца, а от примитивного проведения идеи) и аляповатостью, местами нестерпимой.

Переделывая роман в трагедию, автор, вероятно, в виду сценичности, постарался еще нагляднее, ярче и незаслоненнее выставить сопоставление Петра и Алексея, — новой и старой России.

Боюсь, что от этого произведение только потеряло, сделавшись более примитивным, грубым и явно сделанным несколько механически. Во всяком случае, трагедия имеет свои законы и достигается особым замыслом, едва ли мыслима при переделке хотя бы самого схематического и раздирательного романа. Из действительно трагической судьбы царевича трагедии не получилось, а получилась литературная, очень талантливая, несколько примитивная пьеса, изобилующая сильными сценами и сценическими эффектами.

Конечно, часто в просторечье мы говорим «трагедия» о наших, может быть, и весьма прискорбных приключениях, как говорим, «у всякого барона своя фантазия», но всякий знает, что и трагедия, и фантазия имеют еще и другое значение. Д. С. Мережковскому, занимавшемуся Софоклом и Еврипидом, можно было бы точнее понимать задачи трагедии.

Разумеется, это придирка и спектакль может быть прекрасен, хотя бы исполнялась и не трагедия. Чтобы покончить с недостатками и с удовольствием перейти к достижениям вчерашнего вечера (а их так много, и радостных), замечу, что пьеса, и в частности роль царевича, чуть-чуть однообразна и где-то близко бродит неприятное слово «скука».

Теперь...

Спектакль был на славу. Впрочем, Большой Драматический театр успел приучить нас к тщательным постановкам. Но и здесь спектакль выделялся. Работа, любовь, добросовестность, занимательность со стороны актеров, художника и режиссера — видны были в каждой мелочи.

Героями вечера были Монахов и А. Бенуа.

По-моему, Алексей — лучшая роль Монахова. Простой, задушевный тон, лиричность, местами вспышки, напоминавшие какого отца он сын, незлобивое веселье, опять задушевность мечтаний, как он будет царствовать, и этот страх перед Петром (довольно грубо и однообразно подчеркнутый Мережковским) — все передано было с замечательным вкусом и талантливостью этим замечательным артистом. В сценах явно карикатурных (в 3-ей картине, когда Алексей прячется от курьера) не было никакого шаржа. Сравнения, конечно, ничего не доказывают, но мне вспомнился Орленев в «Федоре Иоанновиче». Вспомнился потому, что Монахов несколько на него не похож. Общее разве только сила производимого впечатления. Но у Монахова и следа нет некоторого провинциализма и биения себя в грудь, что часто портило исполнение знаменитого русского неврастеника. Монахов придал человечность, значительность и жизнь фигуре царевича, задуманной автором немного в виде философического противоположения фигуре Петра.

Петр в трагедии Мережковского является почти исключительно тираном, пугалом, «котом», которого «мы-

ши хоронят». Таким изобразил его и Музалевский. И грим, и нервный тик, и произношение на «о», как у семинаристов, все было своеобразно, но односторонне, внешне и мелкогато. Может быть, это вина автора или режиссера, но Петр вышел неожиданным и не совсем приятно неожиданным. Напротив, в некоторый опытный трафарет впадал Софронов в обеих своих ролях (Докукина и Кикина) и Лежен (Ефросинья). Но, повторяю, все до мельчайших ролей исполнено тщательно и любовно.

Режиссерская часть отличалась обдуманностью и вкусом, но некоторая неподвижность и излишний натурализм опять мельчили ее. И скрипучие двери, и объятия Алексея и Ефросиньи (конец 5-ой картины) и харканье Петра были как будто излишни. Во всяком случае, ничего не прибавляя, заставляли, давали право на довольно праздные, в сущности, вопросы: не тонка ли дубинка у Петра, вешали ли иконы под самый потолок, в каком этаже помещение царевича за границей, не слишком ли чисты, как с иголки, покои первой картины?

Декорации, вообще, превосходные. Некоторые же из них принадлежат к лучшим декоративным работам А. Бенуа. Кабинет Петра с видом на солнечный зимний Петербург и прелестный осенний пейзаж за окном загородного дворца не выходят из памяти. Помимо театральности, общего высокого художественного достоинства и верности эпохе (что же удивительного, что Александр Бенуа смог изобразить и поднять пьесу Петровской эпохи?) есть какое-то острое чувство природы, воздуха и именно петербургского воздуха, петровского солнца, ветреного, не очень уютного в этих пейзажах за окнами, это не позволяет забыть их и извлекает вздох неожиданной радости, когда поднимается занавес.

Вкус и такт художника вижу я и в том, что декорации даны просто, как декорации, без обрамлений, занавесей, порталов, без притязаний на торжественный трагический спектакль, потому что и без внешних указаний

вчерашний вечер был значительным и очень торжественным по соединению любви, знания, талантов и серьезности в одном театральном устремлении.

РОССИЯ В ИНОСТРАНЦАХ

Анекдоты о «развесистой клюкве», об «Иоанне Грозном, за свою жестокость прозванном Васильевичем» и т. п. хорошо известны, но доказывают столько же легкомысленное невежество и беззаботность Ал. Дюма, как и не менее легкомысленное пренебрежительное отношение с нашей стороны к иностранным писателям, бравшимся за русские сюжеты. Конечно, дух и характер чужого народа — вещь малодоступная даже гению и, может быть, «Каменный гость» Пушкина так же странен для испанца, как «Великий князь Московский» Кальдерона, «Дмитрий Самозванец» Шиллера, для нас.

Я не имею в виду старинных романов приключений или фантастико-философских пьес, где действие происходит иногда и в России. Там это просто экзотический термин географии, ничем не отличающийся от Лапландии, Китая, Голконды, чего угодно, не претендующий на что-нибудь большее, нежели странный звук. Записи путешественников уже значительно ценнее, отмечая разницу в нравах и обычаях, которая нами, привычными к ним, может и не быть замечена.

Мы часто не знаем, красивы ли лица наших близких и родных, с которыми мы видимся ежедневно. Со стороны конечно, виднее, и многое, что нам кажется недостойным внимания, обычным, вдруг выдвигается пораженным иностранцем. Но, конечно, больше привлекают их внимание отдельные личности русской истории, нежели бытовая сторона русской жизни. И это вполне понятно.

Анекдотическая сторона Петра Великого неоднократно делала его сюжетом комических опер (Гретри «Петр Великий», Мейербер «Северная звезда», Лорцинг «Царь-плотник»), но трагедия его как преобразователя, встретившего врага в собственном сыне, вдохновила немало поэтов, по большей части немецких (Иммерман, Гейзелер).

Таинственное происхождение и трагическая судьба Лжедмитрия также служила материалом для романтических трагедий. Наконец, «Пугачев» обработан Гуцковым.

Судьба героев, разумеется, рассматривается с точки зрения отвлеченной драматичности, независимо от местных условий, которые часто изображены приблизительно и экзотично. Хотя нужно добавить, что немцы гораздо лучше осведомлены и больше стараются понять дух иностранцев, чем люди другой национальности. Притом близкое соседство, родство дворов, частое посещение смежных губерний создало тот смешанный тип жизни, известный нам по гравюрам Д. Ходовецкого, прусско-польско-курляндско-русский, который делает неудивительным, что немецкий поэт может отлично понять ту обстановку, в которой действовали Петр, Суворов, Павел, Екатерина.

Дюма, конечно, легкомыслен, но еще легкомысленнее ко всей иностранной литературе, где говорится о России, относиться как к «развесистой клюкве».



СТУДИЯ

Скромным названием «Студия» несколько злоупотребляют последнее время. Есть слова, имеющие гипноз на некоторое время.

Несколько лет тому назад в ходу было словечко «интимный», от которого теперь все открещаются и которое сохраняется только в третьестепенных запоздалых кабаке.

Не совсем заслуженная популярность неизбежно влечет за собою незаслуженное же порою забвение и презрение. Кандидатом на известную модность было и слово «камерный».

Конечно, самое скромное, наименее ответственное, достойное театральное название есть «Студия», но и в нем есть какое-то модное общее место («мастерская» уже совсем аскетическая претенциозность), какая-то поза суровой скромности.

Все эти соображения отнюдь не касаются Студии Московского Художественного театра, заканчивающей свои гастроли. Конечно, тут нет никакой позы, претензии или погони за модой; слишком много в этом театре настоящего достоинства, подлинной скромности, чтобы могло даже прийти в голову такое подозрение. И потом, по своему правдолюбию москвичи понимают все буквально, остерегаясь фантастических толкований, и слово «студия» понимается именно в смысле «школы», «мастерской», «опытов», «ученья». Но и ученье, и школу можно понимать двояко: как развитие и как опыты. Но в первом случае вся жизнь артиста и театра — есть студия, так как постоянно он должен работать, развиваться, делать новые и новые открытия на раз избранном пути, потому что всякая остановка есть омертвление или шаг назад; артист и театр всегда развиваются, всегда делают новые завоевания, всегда «учатся», всегда «сту-

дия» — так что подчеркивать это, значит только заявлять о своей жизни, о своем существовании.

Точнее и правильнее считать слово «студия» как обозначающее опыты, новые искания, пробы, разнообразные, иногда сомнительные, не всегда достаточно убеждающие, лабораторию, беспокойство, неуверенность, риск и смелость.

Всего этого в Московской студии, несмотря на ее молодость и увлечение, по-моему, нет. Они производят впечатление людей очень убежденных и убедительных, идущих по раз выбранному пути, увлеченно и молодо, но сознательно и упорно. Несмотря на новые постановки, на развитие отдельных талантов, на все более и более мастерскую сыгранность, путь их тот же, что и в начале их существования. Никаких чрезвычайных опытов, резких уклонов от первоначальных методов постановки и приемов исполнения не заметно. Раз любовно принятое они усердно, радостно и любовно же развивают и утверждают. А задача у них немалая: показать высшую жизненность, столь отличную от мертвящего натурализма, самоотверженную дисциплину и какую-то особенную человечность всего, чего бы они ни касались. Причем, все это делается, если и не всегда с достаточной легкостью, то радостно и сердечно, без всяких постных мин и аскетических нравоучительностей, к чему могло соблазнить высокое и идеальное устремление молодого театра. Но опять название «Студия» для театра с очень определенным лицом и выраженной техникой — странно.

Вероятнее всего, что москвичи рассматривают свое положение, как «ученические годы» в высшем смысле, из которых только с соизволения учителя переходят в «годы странствия» и в «годы учительства». Определенного срока нет для этих годов, а подчиняться добровольно предначертаниям руководителя — легко и сладостно.

Не будучи посвященным, понимаешь с трудом классификации, и для взоров и для сердец зрителей «Студия» Московского Художественного театра перестала быть

«Студией», а сделалась настоящим театром с прекрасным, жизненным направлением, завидною добросовестностью и дисциплиной, редкой сыгранностью, любовью к своему делу, со многими очень талантливыми людьми.

Переход этот фактически состоялся, а как называется театр, может быть, и все равно, старое имя привычно и мило, притом напоминает о тесной и родной связи с руководящим их первыми шагами театром.

О чем пел чайник

Чайник пел о том, что есть истинная радость, скромное семейное, доступное в каждом положении, счастье, что существует любовь, верность, что добрый пример трогает, растапливает самые черствые сердца, что добродетель легка и радостна. Сверчок заверещал позднее, но так же весело, о том же, внушал надежду осенним путникам, что есть тепло, сердечность и уют, хотя бы все небо было покрыто беспросветными тучами, укрепляя уверенность, что души людей могут сохранять свою благодать при всех переменах.

Сверчок же Студии Художественного театра пел еще о том, что независимо от новшеств и исканий, ухищрений, — добросовестность, любовь к своему искусству, артистическая честность, любовное отношение к материалу всегда найдут прямую дорогу к чувству зрителей. Секрет этого прост и очень труден: высшая талантливость исполняемого и исполняющих, любовь бескорыстная к своему делу и честность всяческая, строгая честность к самим себе.

Пел и о том, что возможно такое чудо, когда лица любимого произведения вдруг оживут так точно и ясно, что останутся навеки, и другими себе их нельзя представить, и любишь их, или ненавидишь, как живых людей. Я не знаю, театр это или отрицание театра, искусство или жизнь, выше это или ниже сценического зрелища, знаю только, что тронуть детей и взрослых, публику

всякого сорта, вызвать радостные слезы и счастливый смех, заставить любить жизнь, влить мир и бодрость в душу — огромная заслуга.

Конечно, всему этому причина отчасти сам Диккенс, но немалая заслуга и Студии Художественного театра. Нет слов благодарности за такой подарок.

Кажутся бесполезными вопросы, хороши ли декорации и постановка. Вероятно, да: их не было заметно; так должно было быть, как было. На естественное не обращаешь внимания. Нужно почти отвлечься от спектакля, чтобы ответить хорошо ли играли. Хорошо ли жили Джон и «малютка», и Тилли Слоубой, и мастер Текльтон, и Калев, и прекрасная (ах, какая прекрасная!) Мей Фильдинг?

Конечно, хорошо жили, как велел им Диккенс и как подслушали это гг. Дурасова, Хмара, Вахтангов, Колин, Корнакова, Успенская и др.

Хорошо ли играет мать, которая утешает плачущего ребенка, хорошо ли играет муж, любящий нежно и крепко свою жену?

Да разве они играют? Они поступают как нужно и иначе нельзя поступать. Исполнять «Сверчка» иначе, как в Студии Художественного театра, — невозможно. Может быть, это лучшая похвала, к которой они, впрочем, достаточно привыкли. «Сверчок», если хотите, не зрелище, это живое чудо.

Дело вкуса — предпочесть то, или другое. Можно ведь и артистическую честность не очень любить, предпочитая удачливое шарлатанство, — но иногда всем необходимо вспомнить о честном, совестливом житье, радостях и веселье. Я думаю, что теперь именно не найдется людей, которые не обрадовались бы личностям, «в которых нет лукавства». Вот второй детский идеальный спектакль не в детском театре. А хотелось бы, чтобы дети его видели, хотя тут и идет речь о супружеской неверности, а не о Бабе-Яге.

Новый Салтан

В кукольном театре представлена «Сказка о царе Салтане». Маленький уголок фойе, отведенный театром Студии для кукольных представлений, был совершенно наполнен детской публикой, рукоплескавшей и кукольным трюкам, и кукольным неловкостям, и недостаткам постановки, и немного длинным антрактам.

Конечно, куклы страшно милы, и на них не сердисься, если они зацепляются друг за друга, валят то мебель, то «море-океан», где-нибудь застревают, поднимаются, когда не нужно, на воздух; часто прелесть их движений забавна независимо от воли и желания управителей.

Но несомненно также, что вчерашний спектакль разыгран еще

«перстами робких учениц».

Что говорить, это наука очень трудная, управлять свободно марионетками. И в полгода управители театра Студии сделали хорошие успехи, но остальные недочеты нужно ставить в вину уже не заведующим кукольным театром, а общим руководителям Студии, у которых куклы в очевидном пренебрежении. Неужели не нашлось ни режиссера, чтобы поставить пьесу, ни актеров, чтобы читать текст? Поставлена сказка никак, вся постановка заключалась в страхе, как бы куклы не зацепились, не перепутались, что с большим трудом почти всегда удавалось. Читало же, по-моему, два человека, мужчина и женщина, за все роли, почти не меняя голосов.

Отдельные жесты и моменты были, впрочем, очень хороши, заставляя жалеть, что не все в таком же роде.

Собственно говоря, вполне готовы только прекрасная, свежая музыка Виноградовой, избежавшей влияния Римского-Корсакова, и сами куклы, искусно и поэтично сделанные.

Кажется, кукольные представления предполагают взрослую публику, и опять является вопрос об уместности соединения в одном театре детских спектаклей кукольных и «Мандрагоры».

Пожалуй, придется насильственно не допускать малолетнюю публику на «Бову» и «Мандрагору», а я не знаю, насколько желательны такие меры.

В определенные дни устраивать детские утренники (вроде передвижного театра), мне кажется, все-таки удобнее; во всяком случае, выделить спектакли для детей как-нибудь из рядовых необходимо.

НАИВНЫЕ ВОПРОСЫ

(Гастроли Московского Камерного театра)

Пьесой Л. Столицы «Голубой ковер» закончились гастроли Московского Камерного театра, еще раз удостоверяя, какой редкий, прекрасный и разнообразный артист Церетели, как несносна манера читать стихи у Коонен (конечно, хорошей артистки), причем эта «напевная» и тягучая манера, будучи повторяема всеми участниками спектакля, делается совершенно нестерпимой даже при неплохих стихах и несколько тяжелой добросовестности постановки. Если отбросить все поэтические и символические побрякушки очень сомнительного вкуса, то татарская сказка Л. Столицы окажется типичным произведением дамы с темпераментом. Этот род искусства, происходя от Мирры Лохвицкой, коснувшись Тэффи, поскольку она поэтесса, благополучно докатывается до Лаппо-Данилевской, Чарской, Нагродской и Вербицкой. Было неловко слушать, как Коонен, изображая Дон Жуана женского пола, мечтала, вроде гоголевской невесты, чтобы в одном мужчине соединя-

лись и «тигровая страсть» и «дымка грезы» и т. п. — вообще, сбор каких-то пошлостей. Разные «поэтические» сказки и мечты о пресловутом «голубом ковре», подчеркнутые и как бы выдавленные однообразной аффектированной декламацией, были очень ordinарны и скучны. Без аффектации пьеса могла бы иметь успех именно у исчезнувшей публики Малого театра, как по замыслу, так и по авторскому выполнению. Впрочем, в смысле пластическом у Коонен были очень привлекательные места, особенно в первом действии.

Из невыдержанной до конца роли великодушного влюбленного, Церетели сделал превосходный сценический и психологический образ, сдержанно-пламенный, великодушно-дикий, совсем не «тигровый», как задумано, довольно банально, у автора, а мудрый и трогательный.

Комические сцены жен и советников, при полном отсутствии юмора у Столицы, и поставлены были неудачно, неприятно напоминая по приемам устарелые и провинциальные трактовки комических сцен в пьесах Шекспира. Тот же хохот самих действующих лиц (очевидно, это считается заразительным), кашель, чиханье, ненужные пантомимы, все неприятно резало слух и глаз. Впрочем, «поэтические» сцены вторых персонажей (мамелюков) при убийственной читке, почему-то облюбованной этим театром, были еще хуже. Художник Миганаджан (почти восточный Микеланджело) стремился подражать колориту персидских миниатюр, но это ему не очень удалось.

И вот гастроли кончены.

Людам свойственно задавать детские вопросы: зачем и почему? На них могут быть наивные ответы, не требующие никаких пояснений «затем» и «потому». Или ответы, обоснованные, которые всегда могут быть оспариваемы. Мне кажется, что простые ответы на вопросы, возникающие по поводу гастролей Московского театра, не удовлетворят этот самый театр, так как москвичи

исстари были любителями всяких идеологий и споров. Недаром и славянофилы, и идеологи символизма, и современные философски-религиозные мыслители, и защитники теоретические футуризма — все из Москвы. Любят поговорить о Боге, об искусстве и делают все «неспроста» — словечка в простоте не молвят.

Вопросы наивные и в своей наивности, быть может, недостаточно почтительные, но которые являются естественно. 1) Почему приезжал Московскими Камерный театр? 2) Почему он привез эти именно постановки? 3) Что хотел он этим сказать?

Последний вопрос, сознаюсь, темен и смысла имеет как будто мало, но большинство идеологических проблем отличаются теми же свойствами.

Вот ответы простые.

Почему же камерному театру и не проехаться в Петербург? Ездят же Московский Художественный, Студия, Незлобин, Летучая Мышь... Камерный театр один из самых интересных в Москве, почему же ему и не приехать, благо представилась возможность?

Привез он именно эти постановки как последние, родительскому сердцу самые милые, может быть, менее сложные, чем что другое.

А сказать ничего особенного не хотел, просто хотел дать ряд интересных, по его мнению, спектаклей.

Я думаю, что если эти ответы и соответствуют действительности, то Камерный театр, как идейный, ни за что в этом не признается. Но есть и другие ответы.

Московский Камерный театр приехал познакомить Петербург со своими достижениями. Выбор пьес обуславливался их характерностью для деятельности данного театра и хотел сказать он новое и свое слово в драматическом искусстве.

Если на первые ответы возражений не предвидится, то вторые подлежат подробному рассмотрению. Но при этом трудно расчленивать все эти вопросы и придется рассматривать их вместе. Причем, я ограничусь только дан-

ными пятью постановками, хотя из остальных постановок того же театра можно было бы вывести несколько другое заключение. Камерный театр упорно утверждает себя как театр «декадентский» со слабым налетом практического футуризма в смысле декораций и костюмов. Три пьесы из пяти («Покрывало Пьеретты», «Король Арлекин» и «Саломея») принадлежат к модным увлечениям далекого уже от нас времени, притом к таким произведениям, у которых нет силы бороться с годами. И как это ни странно, наиболее талантливое («Саломея») показалось и наиболее пустым, устарелым и неприятным. «Голубой ковер», хотя и новинка, но по духу и исполнению опять-таки примыкает непосредственно к этой же эпохе, кроме того, что произведение неудачное и достаточно банальное. Остается прелестный «Ящик с игрушками»; даже стилизованная постановка не отняла у него свежести и непосредственности, стоящей вне мод, лет и артистических течений.

Увлечения итальянской комедией, пластикой (хорошо еще, что не босоножием), барельефностью, «линией и рисунком» спектакля, тоже вещь не новая. Конечно, смешно ставить в упрек, что что-то в таком роде когда-то встречалось, но когда театр претендует на непреходящую новизну, то можно полюбопытствовать, насколько все это действительно ново. И вот, мне кажется, что нового во всех этих постановках мало и подчеркнутая зависимость от увлечений 1907-8 годов делает еще менее заметным и то новое, что было в них. Неужели, в самом деле, для Камерного театра менее характерны «Сакунтала», «Фамира-кифаред», «Веер», чем четыре второстепенные и третьестепенные старые пьески, подчеркнута декадентски поданные? Может быть, те сложно было привозить, я не знаю, но от «Покрывала Пьеретты» и «Саломеи» следовало бы воздержаться.

Нового показали бесподобного актера Церетели, — интересный танец Саломеи, прелестную куклу-Коонен в прелестной же пантомиме Дебюсси — вот и все. За это

большое спасибо, но считать это идеологическим парадом, лозунгами, по-моему, нельзя, да и для самого Камерного театра невыгодно, так как он гораздо разнообразнее, сильнее и свежее, чем сам о себе говорит.

«ГОНДЛА»

Риск, разумеется, сопряжен со всяким начинанием. Открыть двадцать первый театр в Петербурге, кабаре, ресторан, кофейню, просто продуктовую или книжную лавочку — все рискованно. Но не во всяком риске есть отвага и не всякая отвага прекрасна.

Открытие же театра на Владимирском представляет собою акт прекраснейшей и редкой отваги. Действительно, — приехать из Ростова-на-Дону с труппой, пожитками, строго литературным (но не популярным) репертуаром, с декорациями известных художников (Арапова, Сарьяна и др.), без всяких халтурных «гвоздей», приехать и открыть сезон «Гондлой» — могли только влюбленные в искусство мечтатели. Но мечтатели полные энергии и смелости.

В частности, постановка пьесы Гумилева требовала и другой смелости, едва ли не бесполезной, представляла трудности, преодоление которых с театральной точки зрения почти недостижимо. Дело в том, что это логическое произведение совершенно неприменимо для сцены. Слова Гумилева, никогда не любившего и не понимавшего театра, не влекут за собою никакого жеста, никакого действия и нисколько не одушевлены театральной психологией и логикой. Из ограниченного количества неожиданных, необоснованных *поступков*, стихотворных *описаний* и лирических *сентенций*, неубедительных и часто друг другу противоречащих — никак не создать театрального впечатления.

Героическими усилиями Театральной Мастерской было достигнуто, что какой-то призрак жизни затеплился в этом наивном и во всех отношениях мертвенном произведении.

Прежде всего, мы услышали почти идеальную читку стихов, которых вообще у нас читать не умеют, и свежие молодые голоса.

При отсутствии тенденции «жеста для жеста», неминуемо ведущей к пустой и бессмысленной красивости, и при недостаточной наличности в самой пьесе театральных, психологических и логических мотивировок для таковых — движения сведены были до минимума. Но и при этой экономии нельзя не отметить прекрасную сцену 2-го действия, обращения в волков и магического влияния волшебной лютни. Хорош первый выход Кунунга и приятны группировки во время лесного пира.

Об отдельных исполнителях трудно что-либо говорить, так как кроме читки стихов и скупых жестов ничего из этой пьесы не выжмешь.

Лучше всех рецитировал А. И. Шварц (Гондла), с большой лирической задушевностью и элегантною простотой произносивший стихи. По пластичности жестов выделялись гг. Эго и Холодов («волчата»). Тщательные декорации Арапова и очень подходящая музыка свидетельствовали о заботливой и бережной работе.

Для тех, кому известна пьеса Гумилева и знакома, хотя бы приблизительно, театральная работа — будет ясно, сколько самоотверженности, таланта, труда и смелости скрывается под этой, как будто скромной, постановкой.

Всякий любящий искусство должен заинтересоваться работами Театральной Мастерской, возникшей как бы в виде упрека многим «художественным» начинаниям.

«АДВОКАТ ПАТЕЛЕН»

Зарекомендовав себя первой постановкой в отношении культурного направления, художественных возможностей и артистической отваги, театральная мастерская «Адвокатом Пателеном» показала уже законченную работу, которая несомненно выходит из области студийных опытов и исканий и представляет из себя свежее и оригинальное театральное достижение.

Конечно, театральность этого старинного фарса испытана столетиями, но придать ей свежесть после длинного ряда аналогичных постановок, начиная со «Старинного Театра» вплоть до любой маленькой сцены, куда теперь почти уже докатилась («*commedia dell'arte*»), довольно трудно. И эта свежесть и не банальность были достигнуты и постановкой, и исполнением.

Театральная мастерская имеет очень способных комедийных актеров, и комическая четверка в «Адвокате» (сам Пателен, жена его, Гильом и судья) была на славу. Особенно хорош был Костомолодцев, исполнявший главную роль. Прекрасный грим (впрочем, все комические гримы были очень удачны), разнообразные интонации и жесты, отсутствие пересаливания и подчеркнутости при откровенно фарсовом замысле свидетельствуют о большом вкусе и талантливости. В сцене же мнимого сумасшествия (вообще, лучшей сцене в постановке) он достигал почти неожиданной высоты.

Хотя в данной постановке замечалось стремление перенести центр тяжести с Пателена на Гильома, но искусственность такого замысла дала себя знать, и адвокат (этот Рейнеке-лис) все-таки привлекал к себе больше внимание, чем одураченный им купец. И это естественно, хотя бы силы обоих исполнителей были равны.

Тусузов (Гильом) очень живо и отчетливо исполнял свою роль, но смена тонко рассчитанных положений, слов и движений была несколько суетлива и притом рас-

чет (всегда умный, театральный и со вкусом) был все-таки заметен. Некоторым недостатком можно счесть злоупотребление высоким регистром речи. Я понимаю, что от быстрого темпа голос повышается и вести головкружительный фарс на низких нотах невозможно, но в «Пателене» почти все участники прибегали неумеренно к фальцету и эта всеобщая (вплоть до Марка Эго) пискотня была несколько утомительна.

Две пары влюбленных по ходу пьесы отходили на второй план, притом им несколько вредила какая-то балетная красивость движений и улыбок вместо простодушного лукавства. Удачные эротические концы второй и третьей картин несколько ослаблены некоторой похожестью, причем первый финал сильнее второго.

Несколько пропала и знаменитая сцена с сукном, так как явное вырыванье из рук в руки штуки сукна уничтожает впечатление лисьего заговариванья, «втирания очков», обольщения адвоката Пателена. Нужно, чтобы Гильом был *обойден*, одурачен, сам не соображал, что произошло. А так, просто вырвал из рук сукно и уходит. Это как-то грубит и делает менее интересным положение.

Постановка Д. П. Любимова, как я уже и говорил, свежа и очень обдуманна. Значительная отчетливость, веселость и слаженность этой постановки еще раз говорит о любовной работе Театральной Мастерской.



«ИУДА»

(«Театральная Мастерская»)

Постановка «Трагедии об Иуде» в «Театральной Мастерской» блестящим образом опровергла довольно распространенное мнение, будто театр А. Ремизова недостаточно театрален.

Апокрифическое сказание о несчастном Иуде, где миф об Эдипе, разукрашенный русскими и библейскими влияниями, осложнен глубокой, но явно люциферианской мыслью о спасительной силе сознательного предательства и искусно обставлен масками, напоминающими маски итальянской комедии (Обезьяний царь, Пилат и два старца) и давшими возможность Ремизову развить весь блеск и капризность словесной и пантомимной причуды. При всей пестроте и кажущейся несогласованности данной пьесы, очертания лирической трагедии стройно и ясно выступают.

Анахронизмы, вульгаризмы и чрезмерно русский язык комических сцен имеют также свою традицию, притом архитеатральную. Укажу хотя бы на народные сцены в «Юлии Цезаре» Шекспира и на простонародное наречие масок и сказок Гоцци, у которого главные персонажи сохраняют литературный язык, притом еще повышенный благородством лирического пафоса.

Доказательством сценичности пьесы А. Ремизова для меня служит и то обстоятельство, что только перенесенная на сцену, она позволила воочию увидеть всю стройность своего построения и закономерность своей пестроты.

Постановка же «Театральной Мастерской» «Иуды» — наиболее зрелая, наиболее волнующая, долженствующая доходить до любой аудитории. Это, конечно, прекрасное народное зрелище, а никак не эстетическая затея или лабораторный опыт.

Одних достоинств самой пьесы было бы, конечно, недостаточно для того значительного впечатления, которое произвел этот спектакль. Но в «Театральной Мастерской» нашлись отличные исполнители для Иуды и четырех масок.

Р. М. Холодов своей внешностью и игрою еще больше подчеркнул люциферианский дух трагедии. Отверженный и прекрасный гений. Благородный дух, рядом роковых и ужасных преступлений доведенный до спасительного предательства — все это с большой силой, благородством и юношеским изяществом было показано. Странный, магнетизирующий грим, прекрасная фигура, отличный голос с волнующими нотами, свобода и благородство движений и замечательная простота декламации — временами были незабываемы. Некоторая холодность и недостаток темперамента (сцена со Стратимом) в этой роли несколько не вредят.

Прекрасный и несчастный отверженный принц, жестокий и страдающий, благородный предатель, — таинственный Люцифер-Иуда, — вот, что мы увидели.

Особенно хороши были отречение от отца, матери и брата, воззвание к звезде, вся сцена с Пилатом, незабываемые интонации, когда Иуда, узнав о своем кровосмешении, поправляет Ункраду, говоря, что по саду гуляет не жена его, а мать, — и полубезумная улыбка предателя вдруг искажает печальные и прекрасные черты принца.

Все четыре маски были хороши, но особенно мне понравились Пилат (Е. Л. Шварц) и Обезьяний царь (Костомолодцев). Тусузов и Николаев (сторож) с большим тактом провели рискованные сцены, будучи слабее в сценах лирических и эпических.

К сожалению, женский персонал был гораздо хуже. Г. Н. Халаджиева повторила Леру из «Гондлы», да вряд ли и могла сделать что-нибудь другое, так как отчетливая, но холодная декламация, однообразные жесты и очень заметный южный акцент совершенно недостаточны для таких ролей, как Ункрада.

Роль Сибории еще труднее, а у З. Д. Болдыревой была минутами только лирическая теплота (рассказ о сыне), не более.

К недочетам спектакля относятся нехарактерные, слащавые костюмы, совершенно неудачные декорации и недопустимая темнота на сцене. Самые ужасные декорации лучше этого ужасного мрака.

«СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА»

Прежде всего должен сказать, что представление «Соломенной шляпки» Лабиша (почему-то автор исчез с афиши, уступив место переводчику, и сказано таинственно «старинный французский водевиль») в Малом Драматическом театре было не только самым удачным, слаженным, остроумно поставленным и прелестно разыгранным спектаклем этого театра, но и вообще было одной из самых веселых и дружных постановок года.

Старинный водевиль, как и всякая художественная форма, имеет своих предков и потомков, откуда начался и чем кончился. Имеет также и свое идеологическое значение и оправдание (если недостаточно одной художественной ценности).

Мелкие городские классы, освободившиеся в искусстве раньше, чем в политическом и общественном отношении, пережили свой героический период. Напором «мещанской трагедии» открылись двери для лиц, прежде допускаемых на сцену только как слуги или «пейзаны» для того, чтобы получать затрещины, воровать и мошенничать. Но уже прошло время, когда дочери бедных музыкантов отравлялись, обольщенные знатными любовниками, молодые люди из разночинцев убивали тиранов, пламенно произносились обличительные и освободительные речи. Разночинцы, ремесленники, дети

улицы завоевали по всем фронтам себе право на существование. И отдых, улыбка, добродушие появились на восторженных доселе лицах. Словоохотливые рассказы о мирной своей жизни, смешных и трогательных случаях, домашняя история, смех и уже добродушные насмешки победителей зазвучали.

Это еще не быт, но радостная откровенность долго не говорившего, не признаваемого человека. Беранже, Поль де Кок, Гаварни, Девериа, Лабиш выпустили рой своих успокоенных, доверчивых, не стесняющихся созданий. Куплет сменил оду, песенка — мифологическую оперу, литография — гравюру, полька и галоп — старомодный менуэт и романтический вальс.

Лабиш был мастером водевилей. На пять действий хватало у него заряда изобретательности, невероятных положений и путаниц, веселья и остроумия. Теперь пять действий неправдоподобных недоразумений — несколько тяжелых, но ясно видишь, что все так подогнано, что ничего не сократишь.

Поставлена «Соломенная шляпка» превосходно и отлично разыграна. В первую голову, конечно, нужно упомянуть Волкова и Вертышева. Первый — прекрасный комический актер, неутомимый и неутомительный, с настоящим темпом, темпераментом, веселый, блестящий, с естественной грацией, отлично танцующий и вполне хорошо поющий куплеты. Всю длинную роль он исполнил разнообразно, не понижая тона. Вертышев — артист испытанный и не зачерствевший, игра устойчивая и гибкая, временами давал такую комедийную и театральную радость, которая несколько напоминала покойного Варламова. Двух этих исполнителей было бы достаточно, чтобы держать спектакль, но исполнение некоторых вторых ролей было прекрасно. Сцены с поезжанами, у баронессы, в последнем действии очень отделаны и заняты в смысле постановки.

Пьеса сопровождалась музыкой, отчасти старой (баллада из «Белой дамы», старинный галоп и др.), отчасти

заново написанной очень удачно Шапориным. Совершенно в стиле звучит полька 2-го действия, повторяемая перед 5-м. Должен заметить, что оркестр играл прекрасно, с одушевлением, стройно и с оттенками. Нельзя было поверить, что это те же самые люди, что играли на репетиции «Сердцеедов». Отчего бы ни произошла эта чудесная перемена, но «Соломенная шляпка» в смысле музыкального сопровождения была обставлена как нельзя лучше, что тем более было приятно, что весь спектакль носил характер прочной сделанности, несмотря на всю свою видимую легкость и стремительность.

Н. Ф. МОНАХОВ

Петербург в смысле театральных событий давно стоит на втором месте, уступая первое Москве. Может быть, академическая осторожность и излишняя заботливость о хорошем вкусе тому причиной. Даже всемирное величие петербургского балета помимо исключительных талантов отдельных артистов (Карсавина, Павлова, Нижинский, Владимирова, Фокин, Романов) представляло скорей пышный расцвет классических традиций, чем искание новых путей. После переезда Мейерхольтца в Москву, при прогрессирующем оскудении балетного состава, окончательной и сознательной летаргии Александринского театра, с закрытием Народной комедии и уездом Марджанова, театральная жизнь в Петербурге, по-видимому, совсем заглохла и если и нашла себе уют, то в двух-трех районных театрах полустудийного характера, публике почти неизвестных.

Единственно, чем может Петербург гордиться как театральным событием, это — появлением, открытием Монахова. Я не для того упоминаю о печальном усыплении петербургских театров, чтобы умалить значитель-

ность вышеупомянутого события, появление Монахова всегда, в любое время было бы событием важным и радостным, но при настоящем положении дел оно представляется почти чудесным.

Нужно признаться, что до появления на сцене Филиппа (первая роль Монахова) публикой владело не совсем благовидное любопытство посмотреть, как человек будет делать не свое дело. Спешу добавить, что это подленькое чувство было сейчас же пресечено артистом и, может быть, в глубине души многие были разочарованы и даже обижены. Вместо несколько злорадного интереса, как опереточный Монахов справится с драматической ролью, вдруг все увидели первостепенного, большого артиста и никаких ожидаемых коленцев.

Но возбужденный интерес, сразу направленный Монаховым в надлежащую сторону, внешним образом помог его выступлению приобрести соответствующее значение. Не будь артист известен прежде как опереточный комик, интерес (в сущности, суетный) не был бы так остро возбужден, и первый шаг не был бы до такой степени блистательной победой.

В конце концов, это пустое и какое-то противоестественное любопытство и желание, чтобы балерины пели, певицы танцевали, художники ходили по канату, канатчики писали исторические исследования, почтенные историки глотали шпаги, балаганные деды исполняли «Короля Лира», а трагики кувыркались с трамплинов, — подобное желание серьезнее, чем это может казаться и, будучи по существу пошлым и презрительным, охотно драпируется в плащи то демонического бунта против традиций, то театральных реформ. Доля мстительного и бессильного дилетантизма, конечно, тоже тут есть. И оно, очевидно, неискоренимо, так как, несмотря на то, что многие артисты, идя навстречу этой потребности, предъявляют публике самые чудовищные и халтурные комбинации, публика все еще не насытилась и охотно идет на удочку.

Монахов обманул публику и дал ей высокое и чистое искусство. Я думаю, что многие ему этого не прощают.

Как бы там ни было, но в Петербурге теперь самый интересный артист, каждое выступление которого ожидается и обсуждается, это — Монахов. Конечно, у нас есть и помимо него несколько замечательных актеров в разных областях, но или затертые на редкость косным и неинтересным репертуаром, или по инерции повторяющие свои же прежние достижения, они не могут или не желают придавать своим выступлениям должной интенсивности.

В республике искусств все роды равноправны и не в том углубление и расширение монаховского таланта, что он из оперетты перешел к какому-то «высшему» жанру, а в том, что на его прежнем и заслуженном поприще он не имел возможности развернуть все стороны своего разнообразного дарования. К чести артиста следует отнести и то обстоятельство, что он не бросает прежних занятий, не скрывая и не стыдясь их.

Н. Ф. Монахов в Большом Драматическом Театре создал двенадцать ролей (Шейлок, Яго, Мальволио, Бенедикт, Разбойники, Дон Карлос, Юлий Цезарь, Разрушитель Иерусалима, Рюи-Блаз, Слуга двух господ, мольеровский спектакль, Царевич Алексей). Высокий и разнообразный репертуар. Особенно, если принять во внимание обдуманность и совершенную сделанность каждой роли, то ясна будет большая и добросовестная работа артиста. Но кроме необходимой работы, еще яснее и радостнее — разнообразное, щедрое и светлое его дарование.

Отсутствие всякой условности и ходульности, возвышенная и скромная простота и некоторая русификация изображаемых типов — отличительные признаки Монахова. Может быть, отказ от героизации и стремление к последней простоте, несколько натуралистической, приближает игру Монахова к тенденциям Московского Художественного Театра. Но эта особенность совпадает и с

общим направлением Большого Драматического Театра.

Как ни хороши все созданы даровитого художника, но и из хорошего могут быть лучшие, к таким я бы причислил Филиппа («Дон Карлос»), Шейлока («Венецианский купец»), «Царевича Алексея» и «Слугу двух господ». Особенно заметны отличительные свойства игры Монахова в «Венецианском купце», представляющем большое поле для сравнений с местными и заезжими знаменитыми и совсем не знаменитыми Шейлоками. Во-первых, Монахов вернул шекспировской пьесе первоначальный ее характер, всегда искажаемый, и сделал из венецианского еврея незабываемую, правда, живую и мрачную фигуру на втором плане, как таинственное напоминание, как туча на безоблачном небе. Это — тень и контраст к Антонио, «Венецианскому купцу» — настоящей центральной фигуре трагедии. Вся расовая противоположность в мировоззрении, чувствах, жестах и интонациях, без всякой карикатуры и без излишнего трагизма, была выявлена. Особенному художественному такту артиста нужно приписать такое негастролерское отношение к роли и отсутствие всякого нажима и раздирательности, от которой в этой именно пьесе не свободны некоторые даже всесветные знаменитости и то, что в пользу правдиво задуманного человеческого типа он пожертвовал многими эффектами, достигнуть которых было бы ему, конечно, не трудно и которые доставили бы ему несомненно более шумный успех. Опять не какими-нибудь трюками или взвинчиванием действует Монахов на зрителей и в роли Филиппа, сразу покорившей ему публику. Из приемов, до некоторой степени внешних, можно указать разве на использование характерных, почти машинальных жестов, иногда кажущихся маниакальными, вроде почесывания бороды (Филипп и Шейлок), сплевывания (Мальволио), почесывания головы (Юлий Цезарь) — действующих убедительно и гипнотически. Упрек в излишней русификации относился, главным образом, к мольеровскому спектаклю и

к комедии Гольдони «Слуга двух господ», но всякий смелый опыт оправдывается своим успехом, и исполнение итальянского слуги (конечно, русифицированного, конечно, не без Филатки и Мирошки) было проникнуто таким весельем, такой простонародной грацией и лукавством, такую убедительностью, что самый вопрос о правильности примененных приемов отпадает, так как победителей не судят. Конечно, несколько русифицированы и мольеровские персонажи, и Мальволио из «Двенадцатой ночи», и, пожалуй, даже «Юлий Цезарь». Я лично беды в этом никакой не вижу. Монахов актер — русский, в лучшем значении этого слова, и русизм его не больший, чем русизм покойного Варламова в роли Сганареля. Вскрыть всю нежность и глубину чисто русской души артисту удалось в «Царевиче Алексее», причем вознесение этой роли на такую высоту принадлежит исключительно Монахову, вдохнувшему почти гениальную жизнь в произведение поверхностное и слабое.

Но и каждая его роль есть создание и живое достижение, возбуждающее неизменный интерес, и Н. Ф. Монахов как явление представляет в театральной жизни событие необыкновенной, кажется, еще недостаточно оцененной важности.



III



ДОЧЬ ПЛОЩАДЕЙ, СПУТНИЦА РЕВОЛЮЦИЙ

Ее происхождение — чисто демократическое. Если бы в то время существовал термин «пролетариат», я бы сказал, что это был почти единственный возможный вид пролетарской музыки. Недовольство правительством, отдельными сановниками, отзвук на определенные события, скандалы, утверждение поэтичности и права на сценическое воспроизведение мелкогородской жизни — все выливалось в коротенькие хлесткие куплеты, сентиментальные романсы, политические памфлеты в стихотворной форме, которые распевались на известные мотивы. С улицы они перешли на ярмарочные сцены, в «водевили»; меняя сначала текст почти каждый день, постепенно его стали фиксировать в основных чертах, связывать до некоторой степени с сюжетом, сатирическим-или сентиментальным, писать к куплетам и романсам специальную музыку, — и родилась (не смущайтесь) оперетка.

Она не скоро получила это название, но уже все ее элементы есть в комических операх Гретри, которые так близки опереттам Лекока.

Оперетта рождается и цветет перед бурей. Как ее начало датируется восьмидесятыми годами XVIII века, так ее торжество относится к концу 60-х годов, кануну франко-прусской войны, революции и коммуны. Революции идут параллельно, двумя плоскостями: исторические события разворачиваются для страниц истории, и искусство площади — сатирой, пародией, памфлетом подкапывает непрочные и шаткие твердыни. Сочинители оперетты должны быть, и в лучших случаях были, смелые на язык уличные поэты, полугазетчики, музыканты, обладающие легко запоминаемыми, веселыми мотивами, одушевлением и блеском (пусть иногда вуль-

гарным). Оффенбах и Лекок уже заняли должное место в истории французской музыки.

Сюжеты оперетт — сатирико-политические, пародии на устарелые шедевры («Орфей в аду», «Синяя борода»), социальные («Парижская жизнь», «Зеленый остров») или демократически сентиментальные. Конечно, уличная муза не скромная барышня и часто не боится довольно откровенных положений и слов, но ведь представление должно быть весело и забавно, а публика (пусть сидит и в театре) предполагается ярмарочная, уличная, чуткая ко всяким персональным намекам, двусмысленным словам и насмешкам. Публика — внучка той римской толпы, от которой в театре и цирке императоры выслушивали не очень приятные вещи.

Оперетта скоро перекочевала в Вену, но в имперской столице парижская гостья, несмотря на очевидную даровитость Зуппе и Штрауса, совершенно потеряла свой республиканский характер, сохранив только веселый и фривольный тон. В последние двадцать лет снова в той же Вене расцвел ряд оперетт, почти уже не имеющий ничего общего с сатирами Оффенбаха. По большей части, произведения Легара, Фаля, Жильбера, или фарсы, или шикарные драмы из космополитически-ресторанного быта, идеализация отелей, банкирского беззаботного житья, почти без оттенка критики. Изредка пародии на произведения искусства («Веселые Нибелунги»), часто сюжеты чисто драматические («Дама в красном»), стремящиеся неудачно и напрасно к «серьезному жанру». Верхом такого идеала для снобических подонков кафешантанного общества, — являются песенки Изы Кремер, чрезмерная космополитическая пошлость которых бросается в глаза всякому.

Особенно хороши были русские попытки в таком жанре, вроде «Королевы бриллиантов», где для серьезности был упразднен диалог, музыка шла все время и под нее честной курсистке снились «золотые сны», а именно, что она сделалась дамой полусвета и королевой брилли-

антов, просыпается она опять в своей каморке, а любящий брат поет ей колыбельную песню.

Неужели веселая и беспощадная оперетка отвернулась от своей спутницы революции? Может быть, родится новый жанр демократической, площадной, веселой сатиры, но не следует забывать старой подруги и вспомнить Оффенбаха, Лекока, именно в их сатирических операх, тем более что у нас есть такие прекрасные артисты как Монахов, Орлова, Ростовцев, Феона, и что оперные певицы охотно принимают участие в этих легких и веселых забавах.

ШАРЛЬ ЛЕКОК (1832-1918)

Мы переносимся целиком в семидесятые годы, произнося это имя, когда покойному композитору было тридцать-сорок лет, политическая жизнь Парижа была ключом, и три музыканта: Эрве, Оффенбах и Лекок поставляли взапуски по десятку опер для маленьких многочисленных театров.

Оба его соратника не дожили до двадцатого века, один умер в 1880, другой в 1892 г., все до неузнаваемости изменилось вокруг почти девяностолетнего старца, и французская оперетта умирала на глазах ее создателя. Даже минимальные технические новшества, которые мы замечаем в последних оперетках Одрана, не коснулись Лекока, и попытка его в старости конкурировать с балетами Делиба (балет-пантомима «Лебедь») была неудачна. Но его и странно было бы рассматривать вне десятилетия 1870-1880 гг.

Как бы пренебрежительно ни относиться к «легкому жанру», и у него есть своя история и свои традиции. Носителем таких традиций старой французской комической оперы и был Лекок.

В этом его коренное отличие от блестящих, часто

вульгарных буффонад Оффенбаха и экстравагантных, но технически и музыкально беспомощных импровизаций Эрве. Лекок же, помимо непосредственного таланта, обладал подлинным лиризмом, вполне достаточной, часто пикантной техникой, веселостью милой, почти детской и каким-то налетом простонародности. Его портреты простого, скромного, несколько застенчивого человека напоминают чертами лица портреты Шуберта.

И жизнь его была проще, и, пожалуй, неинтереснее жизни Эрве и Оффенбаха. Он не был певцом и исполнителем тут же на месте состряпанных, то едких, то плоских пародий, где музыка занимает последнее место, как Эрве, не ездил в Америку, не был дирижером, не держал собственных театров, как оба его приятеля.

Кажется, несмотря на свою долгую жизнь, он написал меньше, чем Оффенбах, хотя в один 1874 год создал три своих лучших вещи: «Дочь мадам Анго», «Жирофле-Жирофля» и «Зеленый остров».

Наиболее известны, помимо только что упомянутых: «Чайный цветок», «Маленький герцог», «Камарго», «День и ночь», «Рука и сердце», «Тайны Канарских островов» и «Али-баба». Свежесть и грация сопутствовали Лекоку до последних дней, исключая тех случаев, когда он свой милый талант и умеренную технику старался настроить на чужой лад. Хотя и поползновения к этому у него встречаются редко, кроме неудачного балета, то там, то сям в ансамблях воспоминания о Мейербере, — вот и все. И в этом отношении он был разборчивее Оффенбаха, который наспех валил в одну кучу что попало, не разбирая, что свое, что чужое, надеясь на шик и темперамент, и действительно, часто спасал этим положение.

Лекок — не цирк и не кафешантан, это — простодушное, веселое искусство, очень французское, даже не всегда специально парижское. Оно не оскорбит даже музыкально образованного человека и может и теперь доставить, как доставляло в свое время, простую, почти наивную радость.

«МАЛАБАРСКАЯ ВДОВА»

Флоримонда Эрве можно назвать родоначальником оперетты не только потому, что он первый дал это название своим летучим и веселым творениям, сколько потому, что он и создал этот род искусства. Конечно, относительно «создал», поскольку всякое новое создание формы искусства представляет из себя лишь новое сопоставление, противоположение элементов, существовавших до нее. Эрве оформил, соединил, привел в некоторый порядок элементы достаточно низкого, «подлого» происхождения и канонизировал их. Уличные сатирические куплеты, злободневные обозрения, припевы из водевилей, личные памфлеты, ярмарочные комедии. Муза Эрве, по существу, дитя городских предместий, насмешливая, непостоянная, бунтующая и чувствительная, пристрастная и беспощадная. Она — ищейка революций, от площадных острот которой падали министерства, а иногда и правительства.

Как часто случается с изобретателями, зачинателями, Эрве свое детище передал в руки уже настоящих талантов — Оффенбаха и Лекока, удержав за собою лишь славу почина. Он и композитор, и певец, и антрепренер, втройне заинтересованный в успехе. Главным же его достоинством было чувство сцены. Если разбирать с точки зрения чисто музыкальной, конечно, его «музыка» не выдержит сравнения с его знаменитыми последователями. Все написано как попало, на скорую руку, местами поражает такой пустотой и вульгарностью, таким дилетантизмом, который едва ли терпим даже в оперетке. Но все, даже самое слабое, так театрально, так соответствует своему сценическому назначению, что в голову не приходит мысли об абсолютной ценности этого искусства.

Резкость, карикатурность, пародии и своеобразный, теперь значительно устаревший шик — отличительные

признаки Эрве помимо откровенной халатности, небрежности, почти отталкивающей и постоянной неослабевающей сценичности. Вне света рампы этих произведений невозможно рассматривать.

«Малабарская вдова» прекрасный материал режиссеру показать свою изобретательность и исполнителям для демонстрации своих талантов. Оперетта поставлена К. А. Марджановым очень свежо и разнообразно. Планировка сцены, три мезонинчика для султанских жен, сцена индейской свадебной церемонии (отлично разыгранной Феона и Тамарой), все это очень занятно и сценично. К сожалению, к концу пьесы режиссеру или надоело, или не было времени придумывать и последний акт шел уже как придется, или как полагается. Хотя и в нем была удачная сцена туалета набоба.

Свежие костюмы и приятные декорации Домрачева поддерживали впечатление тщательной и веселой постановки. Мне не понравилась только непонятная беготня перед занавесом во время антракта к третьему действию.

Из исполнителей первым был Феона, с большой мэтризой проводивший роль Бульбума. Отличная дикция, музыкальность, веселость без шаржа, непринужденность и благородное сохранение традиций как-то особенно выделили этого опытного артиста.

Тер-Данильянц чисто и прелестно пела, старалась быть оживленной и веселой, но есть что-то в характере пения, во внешности, фигуре и движениях этой артистки, что делает трудно совместимым понятие об оперетте, даже комической опере с ее выступлениями. Я думаю, что это происходит не от недостатка талантливости или доброго желания Тер-Данильянц, а имеет более органические причины.

У Тамары, конечно, большой опыт, так что немного странно, как ее не остановили от злоупотребления «говорком». Прием необходимый и желательный в опереттах, но не в таких дозах. Первую арию она так бестолко-

во «проговорила», что даже нельзя было понять, какой там мотив, так неестественно была разорвана музыкальная связь.

Вообще, все было сделано, чтобы представить молодой, цветущей, по-старому веселой и нарядной эту бабушку оперетки.

СВЕЖИЕ ПОБЕГИ

Не может не удивлять, что такое интересное явление в опереточном мире (и в нем возможны явления) как выступления Лопуховой, остается недостаточно оцененным. Я говорю не о внешнем успехе у публики, которой достоинства артистки были и раньше известны, я говорю о том, что никем достаточно серьезно не отмечено, что в лице Лопуховой у нас явилась не только новая опереточная актриса, но новый тип исполнительниц этого легкого и капризного искусства.

Я не знаю, по каким побуждениям год тому назад Лопухова вступила в комическую оперу: но я (да и все, я думаю) вижу, что это оказалось не случайной причудой, не халтурой, а органическим развитием сценических способностей, очень свежих и своих, остававшихся до той поры неиспользованными. Это была — новая работа, новые завоевания, новый подарок.

Весь год был непрерывной артистической работой, и кто видел Лопухову прошлым летом, не узнал бы ее теперь: такие своеобразные достижения можно наблюдать в пении, комедийной игре и даже в специфических танцах. Последнее обстоятельство тем более замечательно, что тут, казалось бы, «балерине характерных танцев» не было нужды беспокоиться, а можно было бы спокойно жить на проценты с прошлых успехов.

Но не такова натура артистки. Энергия, темперамент и веселая все новая и новая работа ее окрыляют. И теперь нельзя уже говорить, что «балетная» Лопухова поет и играет. Да, Лопухова была и есть и будет балериной, но она же и своеобразная опереточная артистка, как Монахов драматический актер, как была Жанна Гадинг, известная и драматическая и опереточная актриса.

Этим ее выступления резко отличаются от участия Тиме или Максимова, Поповой-Журавленко, Большакова, Грановской, — которые, в конце концов, если не явная халтура, то единичные капризы и баловство, иногда и очень приятное.

При всей своей работе, при отсутствии дилетантства, Лопухова настолько отходит от опереточных традиций, что создает новый тип исполнительницы. И это представляется мне наиболее ценным и интересным.

Так что Лопухова производит впечатление бомбы или «беззаконной кометы» среди опереточных героинь.

Веселость и юмор, энергия, темперамент, какой-то мальчишеский американизм и склонность к эксцентричности, бешеная увлекательность танца — вот элементы Лопуховой. К тому же она тщательно обдумывает роли и создает сценические типы, — забота тоже не частая на опереточных подмостках. Разнообразие игры (именно игры) и освещения в «Мамзель Нитуш» сделало бы честь любой прославленной комедийной премьерше.

Лучшие создания Лопуховой — «Мамзель Нитуш» и комедийки с пением Жильбера: «Пупсик», «Флирт в моторе», «Блондиночка».

Американизм Лопуховой обуславливает и еще одну черту ее творчества, по-моему, скорее положительную. Это — эротическая чистота, отсутствие специфической пикантности, считающейся традиционной принадлежностью оперетки. Действительно, трудно себе представить, чтобы Лопухова «спела бедром», или «сыграла декольте» или всю сцену основала на голой спине. Этого, конечно, нет, и, вероятно, для многих это служит пово-

дом к разочарованию. Но это свойство придает особенную свежесть исполнению, тем более что недостаток специфического шика артистка с лихвой возмещает бурной веселостью и американским темпераментом мальчишеской проказливости.

Не могу не заметить, что крохотные отыгрыши жильберовских опереток нельзя путем бесконечных повторений развивать в отдельные танцевальные номера, потому что: 1) как бы разнообразны эти номера ни были, но слушать сто раз подряд мотив «Пупсика» немыслимо; 2) нарушает ход самой комедии и 3) противоречит самому назначению этих музыкальных тактов, обозначающих собою как бы буффонный поклон, веселое антраша после вокального номера, не более.

Отдельным хореографическим номерам в оперетке можно найти более подходящее (хотя бы и не относящееся к действию) место.

Бодрая, энергичная, увлекательная, без излишнего эротизма, мальчишески-веселая фигура Лопуховой представляет собою своеобразное и свежее явление в опереточном искусстве.

Это совершенно новый и очень современный тип исполнительницы. Я не знаю, найдутся ли у нее последовательницы. Это было бы очень желательно, но трудно этого ожидать, потому что от подобных исполнительниц требуются способности сценические, вокальные и хореографические (притом в данном случае высокое, совершенство в одной из этих областей), талант, неустанная работа, откровенная веселость и смелость уверенного и бескорыстного артиста.



«ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ»

В ноябре 1787 года Гете, которого давно уже занимал вопрос о создании немецкой оперы, причем он хотел бы художественно осмыслить существовавшие уже формы французских и итальянских комических опер, писал «Эрвина и Эльмиру», «Клавдию де Вилла Белла» и «Шутку, хитрость и месть».

Музыкантом, участвовавшим в этих поисках, был некто Кейзер.

Старались они старались, пока не появился Моцарт. «Похищение из Серая» все ниспровергнуло, и в театре никогда не было и речи о нашей, так старательно обработанной пьеске.

Если не первым, то основным камнем в здании немецкой оперы является «Похищение из Серая».

Две оперы Моцарта написаны им на немецкий текст, «Похищение» и «Волшебная флейта» — две чудесные зори его творчества, обе исполненные непревзойденного романтизма.

Конечно, слушая непосредственно произведения гениальные, не помнишь, не должен, не хочешь помнить об исторических перспективах.

Воспринимаешь только ту суть, которая бессмертна, вечна, всегда нова и значительна.

Атмосфера «Похищения» — романтическая влюбленность, детское веселье, легкий налет сказочного востока и вера в победу благородных и чистых сердец.

Конечно, «Похищение из Серая» — родоначальница таких же бессмертных музыкальных сказок, как «Оберон» Вебера и «Руслан и Людмила». Но к этим двум присоединяется еще характер рыцарственности и романтического героизма, тогда как в «Похищении» звучит все время влюбленная песня.

В той стране все, — от чистой Констанцы, плутоватых вторых любовников до смешного паши, зараженного

подражательной манией европейства (своего рода «Мещанин-Дворянин»), до сластолюбивого, трусливого старика, — все влюблены, сам воздух напоен любовью.

Сам Моцарт, бывший тогда женихом своей будущей жены Констанцы (тоже Констанца), признавался, что никогда не писал более любовной, более лирической музыки, как ария Бельмонта.

Мелодия же последнего финала, радуга на очищенном небе, благодать, благодарные слезы, может быть, не превзойдена в смысле нежной и непосредственной выразительности самим Моцартом.

Когда опасения не подтвердились, то еще приятнее в них сознаваться. По правде сказать, идя на четвертую постановку, в сравнительно короткий срок, того же неутомимого режиссера, в одном и том же приблизительно плане, с одними и теми же исполнителями, я несколько опасался, не будут ли это только вариации на удачно взятую тему, не будет ли это видоизмененное повторение «Дон Паскуале» и «Тайного брака».

К большой чести К. А. Марджанова, этого не оказалось. Гротеск смягчился, сдержанность, нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторили влюбленным звукам Моцарта. Только декорации и костюмы странно и не совсем приятно противоречили и опере, и постановке. Может быть, сами по себе декорации Радакова, тщательно выполненные, и особенно костюмы, и хороши, но в них нет ни романтизма, ни лиризма, ни влюбленности; почти отсутствует сказочность и остался грубоватый условный лубок, несколько декадентский (как это понимали лет десять-двенадцать тому назад) и, несмотря на пестроту, тусклый. Впрочем, отдельные костюмы очень хороши.

По-новому опять был превосходен Ростовцев, с большой задушевностью, уютным комизмом и сдержанностью сыгравший и спевший партию Осмина. Труднейшую по технике и тесситуре роль Констанцы с честью исполнила Тер-Данильянц, иногда поднимаясь (как,

например, в большой грустной арии 2-го действия «Traurigkeit!») до высокого классического лиризма. У Осолодкина молодой и чистый голос, но мне кажется, что партии полухарактерные (как в «Тайном браке») больше в его средствах. Очаровательную пару по свежести голосов и грациозной игре составляли Неаронова и Кабанов.

Особенно заметна в постановке «Похищения» тщательная и разнообразная разработка арий и ригурнелей, причем некоторые из последних (например, длинное вступление в героическую арию Констанцы «Martern aller Arten») обратились в целые пантомимы.

Усилиями, влюбленностью в прекрасное искусство открыта дверь в волшебную, чудесную страну поэзии, высоких, чистых чувств и подвигов, божественного смеха и подлинной свободы — «Похищение из Сералея» исполнено, и исполнено с честью, — это очень высокая похвала, выдержанное большое испытание.

«COSI FAN TUTTE»

«Cosi fan tutte», представленная в первый раз 26 января 1790 г., принадлежит к наиболее зрелому, наиболее возвышенному и романтическому периоду моцартова творчества. И тем не менее, от самого своего появления до наших дней это произведение остается в тени, самые пламенные поклонники Моцарта сдерживают свой пыл, раз речь заходит об этой опере. Высказывалось предположение, что сюжет этой оперы, для одних слишком незатейливый, для других чересчур запутанный, — причина некоторой холодности по отношению к ней.

Мне кажется, что корни такой «прохладности» гораздо глубже. Не сюжет, но замысел, психологическая и

философическая окраска, приданная музыкой этой шутке влюбленных, заставляет предполагать, что Моцарт писал ее в минуты (пускай улыбающейся, проказливой), но крайней разочарованности. Нигде он не пел столько и так сладостно о любви. Слезы разлуки, мечты влюбленных, кокетство, страсть, ревность, героические решения, любовные советы, — все разнообразно и прелестно цветет. И что же? Все это не более как обман, ложь и притворство. Игра любви, пародия чувств, но как они похожи на настоящие чувства! Не от недостатка гибкости музыкального языка, а сознательно Моцарт почти одинаково в этой опере трактует подлинную влюбленность и лукавое притворство.

Среди садов, ветерков, прогулок, праздников и вздохов мы узнаем, что все — одни маски, пустое повторение любовных жестов. И выхода не предвидится. Пожалть плечами, сказать «*Così fan tutte*» (все таковы!) и жениться на самой откровенной вертушке Деспине, — вот все, что остается сделать философу пьесы. Ничем не очищенное примирение с жизнью, с отсутствием искренних чувств, — не разрешает дела. Оттого разочарованность и холод к этой прелестной, но совсем не веселой шутке. Всю эту безутешную грацию вносит метафизический элемент музыки, сама же комедия не метила так высоко, походя на второстепенные пьесы Гольдони.

В постановке Марджанова более всего был передан ветреный и лукавый воздух влюбленности почти беспредметной, как томления Керубино, и некоторой кукольности, «нарочности» всех любовных пантомим. Из классических постановок Комической оперы «*Così fan tutte*» наиболее сдержанная, менее всего гротеск. Конечно, по-прежнему превосходно разработаны *mise en scèn*'ы бесчисленных дуэтов и арий, отлично придумана игра с лейками, и обычные сцены с нотариусом и доктором отличаются от аналогичных сцен в других пьесах большей сдержанностью.

Прекрасно пели, свежо и молодо, Тер-Данильянц,

Осолодкин и Налимов, и была очень мила совершенно молодая артистка Крузо в роли Деспины.

Оригинальны некоторые костюмы по рисункам Милашевского. Особенно хороши последние военные костюмы молодых людей, необычайной пышности.

В ряду классических постановок эта влюбленная, едкая и разочарованная комедия займет совсем особое место, как и занимала до этих пор.

«ВЕРТЕР»

Возобновление «Вертера» не было особенной новинкой, принимая во внимание, что опера эта неоднократно исполнялась и в Мариинском театре и приезжими итальянской и французской труппами. Декорации остались теми же, изменилась несколько постановка, и были новые исполнители и дирижер.

Если бы театральный репертуар состоял из подлинных новинок и испытанных классических произведений, тогда возобновлению этой оперы Массне можно было бы удивиться, но наряду с «Богемой», «Ромео и Джульеттой», «Фра Дьяволо», «Риголетто» и т. п. «Вертер», конечно, может вполне естественно иметь свое место.

От Массне сохранятся две-три оперы, и «Вертер» будет в их числе, хотя трудно себе представить менее подходящие один к другому элементы, как повесть Гете и парижская музыка конца XIX века.

Загадочно пристрастие оперных композиторов к общеизвестным (иногда мировым) сюжетам. Может быть, бессознательно тут действует теория Гофмана, что оперный сюжет, при невнятности в пении слов, должен быть наглядно, без текста понятен. И действительно, мы поймем «Пиковую даму», «Ромео» или «Гамлета», хотя бы их пели на самом неизвестном языке. А может быть,

соблазняет вскрыть посредством музыки метафизическую сущность великих произведений другого искусства. Но при этом чем глубже поэтическое произведение, тем неудачнее попытки музыкального дополнения и толкования («Фауст»). Редко совпадает по полному достоинству музыка и поэтическое произведение, взятое ею за канву («Свадьба Фигаро», «Севильский цирюльник», «Борис Годунов»), и еще реже музыка на самом деле освещает уже известное произведение неопровержимым, единственно возможным, возносящим на неожиданную высоту, светом («Кармен», «Пелеас и Мелисанда»).

Было бы невеликодушно, жестоко, бесцельно и неумно предъявлять к опере Массне какие-нибудь требования в смысле толкования повести Гете. Это просто всем известный сюжет, на который Массне написал свою музыку. Почти исключительно фабулистический, едва ли не сентиментальный адюльтерный роман, мог бы быть и романом Бурже, но тогда нужно было бы понимать и следить за фабулой, а сюжет «Вертера» предполагается всем известным.

Есть крайне поверхностный местный колорит, неудачные добавления вроде сестры Шарлоты, Софьи, влюбленной в Вертера (женский Зибель), но сюжет остался понятным.

Чувствительность и «домашность», идилличность немецкой повести, кажется, главным образом пленили композитора, или же, сознавая характер своей музыки, он обратил внимание на то, что ему было более по силам. Конечно, не в этом значение романа Гете и чувствительность и идилличность Массне не та, что была у гениального немца XVIII века, но, как-никак, эта партитура в лирических своих местах более тщательно сделана, более сдержана и содержательна, чем многие оперы того же композитора.

Конечно, исполнители могли бы внести «от Гете» в свои роли, как Шаляпин в ничтожную партию Дон Кихота, где и не ночевал дух Сервантеса, внес все величье

испанского героя. Это не обязательно, но могло бы быть. Этого не было, и лучше всего вышли второстепенные роли Софьи (Попова — Журавленко) и судьи (Журавленко), совсем не интересные по музыке. Толмазан (Вертер) чисто и музыкально пел, но многие места, где есть намеки на гетевского юношу, у него совершенно пропали (первое обращение к природе, монолог о самоубийстве во 2-м действии). Шарлотта (Талонкина) была слишком кокетлива и не имела даже того очарования целомудрия, которое осталось у Массне. Притом оба героя распелись только к концу. Впрочем, в этом я вижу очевидный, хотя мне лично и непонятный, замысел Макса Купера.

Партитура тщательно разучена, но положена какая-то резкая грань между первой и второй половиной оперы. Первые два действия ведутся как-то вполголоса, анемично и вяло. Начиная с третьего, вдруг «буря и натиск», темперамент подчеркивается, звучность делается почти грубой (антракт между 3-м и 4-м действием), темпы то ускоряются, то растягиваются. Во всяком случае, умирающий Вертер поет втрое полнее и громче, чем когда он был жив и здоров. Конечно, «Вертер» Гете произведение мятущееся и патетическое, но мы имеем дело с оперой Массне, следовательно, музыка прежде всего, а в ней нет ни этих порывов, ни грубости, даже анемичности не так уж много.

Постановка вполне прилична, только слишком много детей у судьи (вроде детского приюта), да грим у Вертера напоминает слишком меланхолического приват-доцента или аптекаря.



ЧЕХОВ И ЧАЙКОВСКИЙ

Чайковский не только хронологически певец восьмидесятых, девяностых годов, но и плоть от плоти, кость от кости этого времени, которое не так отдалено от нас, чтобы ретроспективно сделаться милым, и от которого мы так далеко ушли. Не говоря об его индивидуальном, чисто музыкальном даровании, культурный облик Чайковского, конечно, пассивно-интеллигентский, элегически-чиновничий, очень петербургский 80-х годов, немного кислый. Можно подумать, что это — человек из рассказов Чехова, даже не из пьес Чехова, где прошлое безвременье каким-то чудом приобретает силу настоящей поэтичности. Это время так хорошо известно, хотя бы по детским воспоминаниям, всем, перешедшим за сорок лет. Теперь кажется, что все это было лет сто тому назад.

Иногда Массне называют французским Чайковским; труднее назвать, но не невозможно, Чайковского русским Массне. Не только в эпохах, в судьбе их музыкальной деятельности да и во многих личных особенностях их талантов имеется немало общего. Во всяком случае, гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. И, прежде всего, то, что оба пришлись как раз по плечу современникам, попали в точку. Может быть, не все произведения Чайковского понимались и оценивались так, как автору хотелось (хотя ведь, может быть, что он и выразил не совсем то, что хотел выразить), но сладости полного непризнания Чайковский не переживал. Положим, при появлении «Евгения Онегина», пушкинисты и пришли в негодование, но это имело совсем не музыкально-эстетическое основание, а скорее носило характер возмущения на недостаток литературной почтительности. Притом, в первой редакции этой оперы Татьяна, вопреки Пушкину, бросалась в объятия Онегину. Впоследствии автор переделал эту сцену (кажется,

оставил нетронутой музыку) более сообразно бессмертному роману. Казалось более диким, что поют пушкинские стихи

— Привычка свыше нам дана,
Замена счастья она,—

чем то, что пушкинский текст перебивается чем попало. Вообще пушкинисты были недовольны, но публика очень скоро оценила вздохи Ленского, институтские хоры повсюду пели «Девицы-красавицы», а оркестры на катках исполняли популярный вальс. С тех пор внимание публики безошибочно останавливалось на лучших вещах Чайковского («Пиковая дама», «Спящая красавица», «Франческа да Римини», «Патетическая симфония»), оставаясь более равнодушным к «Чародейке», «Мазепе» и «Орлеанской деве».

Та же безошибочность в суждении публики сопровождала и деятельность Массне. Из длинного ряда его ежегодных новых опер внимание задержалось на «Манон», «Вертере» и «Таис».

То же пристрастие к переделкам первоклассных произведений в оперные либретто: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Кузнец Вакула», «Орлеанская дева», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Манон», «Сид», «Таис», «Вертер», «Дон Кихот», «Панург», «Золушка».

Та же индивидуальная мягкость, элегичность и женственность. Пристрастие к обрисовке женских характеров и лирических положений.

Избыток лиризма несколько вредил театральным произведениям Чайковского, делая все персонажи однообразными и похожими на самого автора. Следует отметить, что личный вкус Чайковского влек его к Моцарту и Пушкину, гениям, почти диаметрально противоположным характеру его таланта. Божественная простота, чистота, прозрачность и мужественность Моцарта и

Пушкина не имеют почти ничего общего с элегическими вздохами, женственным пафосом, какими-то пассивными, почти не доходящими до конца, подъемами Чайковского.

И гораздо больше по душе, по-домашнему, задушевно чувствуется ему с поэтами, на слова которых он любил писать романсы: Ал. Толстой, Апухтин, Полонский, Ратгауз и, особенно, К. Р. В таком соединении, может быть, будет благоразумнее и уж, конечно, выгоднее для Чайковского рассматривать его творчество. Эти поэты при разных степенях дарования связаны все с Чайковским духом времени, от которого он не мог, да и не хотел избавиться; все они побеги тех же годов, недостаточно энергичные или смелые, чтобы перерасти свою эпоху.

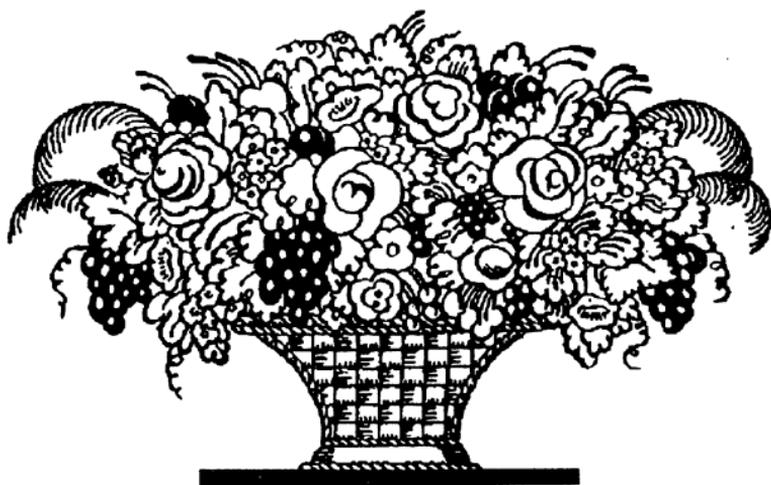
Продолжая аналогию между русским Чайковским и французским Массне, нельзя опустить, что последнего часто с пренебрежением называли «музыкантом для швек». Конечно, про нашего Чайковского этого нельзя сказать, хотя в этой кличке нет ничего унижительного. Но я сомневаюсь, чтобы и парижские швейки распевали Массне. Если же в психологии лирики Массне есть элементы однородные с психологией мелких городских ремесленниц, то это придает только новый интерес его произведениям, ставя их наравне с песнями Беранже. Но мне кажется, что это только шутка, которая легко может быть обращена в похвалу. Чайковский от таких шуток безусловно застрахован как техникою своих вещей, так и общим, слишком интеллигентным характером своего творчества.

Иностранцы, судящие о русской музыке по произведениям Чайковского, конечно, не будут иметь о ней полного представления, но желающий проследить культурные этапы русского общества в связи с искусством не может обойтись без Чайковского (как и без Чехова), этого талантливой и типического выразителя недавнего прошлого, к которому мы еще не можем отнестись беспристрастно.

Что касается абсолютной ценности его творчества, конечно, с каждым годом все яснее и яснее будет определяться ее значительность, мне же хотелось только отметить культурно-историческое значение Чайковского как показателя художественной интеллигенции в Петербурге 80-90 годов. В это же время жили и Римский-Корсаков, и Бородин, и Лев Толстой, и Лесков, но показательны только Чехов и Чайковский.



IV



СКАЧУЩАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ

На днях парикмахерский мастер спросил у меня, почему я не напишу романа из их жизни («Парикмахерский роман» — вот пища для веселых критиков!).

— Это было бы и современно: у нас теперь парикмахерский кризис! — добавил он, улыбаясь, и уверенный, что дал мне блестящую мысль.

Может быть, он и прав, и, думая, что авторы «отражают» и «изображают», очень хотел отразиться.

Стало классическим восклицание: «моя жизнь — целый роман»! Восклицание случайных попутчиц по Волге.

У Диккенса мистер Потснап возмущался, что современные ему литература, музыка, скульптура не изображают его жизни. А жизнь этого джентльмена заключалась в том, что он вставал, брился, шел в Сити, возвращался домой, обедал и ложился спать из года в год.

Все жалующиеся, что романисты мало отражают современность или недостаточно, главным образом, недовольны, что они сами и то, что им хочется, мало или недостаточно изображено.

Критики не составляют исключения.

Несчастливые авторы бросаются искать и ловить эту несчастную современность словно блоху, боясь пропустить момент.

Конечно, парадокс Уайльда, что «природа подражает искусству», и остается парадоксом, и лондонские закаты не учились у Тернера, но мы-то выучились видеть их глазами этого фантаста.

Современность (столкновение мировоззрений, настроений, желаний, ненавистей, увлечений, мод) более доступна влиянию, и не известно еще, влияла ли среда и современность на Достоевского, или наоборот. Я именно думаю, что наоборот.

Даже до мелочей, до способа вести споры, до семейных надрывов, истерик и т. п., все точно повторилось

современниками Достоевского. Конечно, не это было его целью, равно как и не изображение чьих-либо мнений. Он разбирал, углублял, острил и жалил собственным миром, который был современнее всякой современности, так как Достоевский, хотя и гений, жил все-таки и действовал в известный промежуток времени.

Если художник изображает себя, даже творит (потому что он, — не отражатель, не изобразитель, не описатель) свой мир, то он, несомненно, будет современен, находясь в известном времени. Это даже не предполагает, как будто, никаких особенных стараний. Конечно, каждый читатель, критик, как и мой парикмахер, воображают, что именно они характернее, современнее других, их склад мыслей наиболее интересен. Это — их право, но нельзя требовать, чтобы художники специально брали на себя задачу санкционировать это право, потому что у них есть свое право считать вот именно свое настроение и мировоззрение современным. Кто из них более близок к истине, трудно сказать, но мы знаем, например, что для 20-30-х годов характерен Пушкин (помимо его вневременного значения), которого при жизни упрекали в несовременности.

В конце концов, весь вопрос сводится к простейшему примеру. Вот — присяжный поверенный, кадет, брошен женою, брюнет среднего роста, любит играть на скачках и недоволен твердыми ценами! Господа, торопитесь. Если вы не изобразите в романе присяжного поверенного, кадета, брошенного женою брюнета среднего роста (не забудьте!), любящего играть на скачках и недовольного твердыми ценами, — то вы (с его точки зрения) ужасно отстали от времени (может быть, перескочили, но, во всяком случае, не попали в цель). Через полгода жена к нему вернулась и твердые цены отменены, вот вы и опять отстали со своим романом, где еще присяжный брюнет покинут супругой.

Пожалуй, вот сейчас запоздал бы роман с пожаром Дворцового моста, арестами в финансовом мире, рожде-

нием от белой графской четы негритянки вследствие атавизма и т. п. А как бы хотелось связать в логическую связь все эти события и вывести свой взгляд на современность!

Вот так и приходится скакать, хвататься за голову, торопиться и волноваться авторам, поверившим неизображенным критикам, что дело литераторов — отражать современность. Где ты, милая современность?

А вдруг через пять лет окажется, что самым современным автором был А. М. Ремизов, который, если и касается современных вопросов, вроде недостатка сахара, то с чисто практической, домашней точки зрения, а вовсе не идеологической.

Вот все зачешут в затылках!..

МЕЧТАТЕЛИ

(«Записки мечтателей» № 2-3.

«Переписка из двух углов», изд. «Алконост» 1921)

Издательство «Алконост» связало собою имена Ал. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Иванова-Разумника, А. Ремизова, Анны Радловой, К. Эрберга. Соединение это не изобретено «Алконостом», а получено как бы в наследство от альманахов «Скифы» и «Наш Путь».

Физиономия достаточно определенная, по школьным определениям — символисты, сами предпочитают называть себя мечтателями.

Если сравнить с формальными барабанами московских школ и упрямым достоинством акмеизма, произвольно и довольно тупо ограничивающего себя со всех сторон, то, конечно, — мечтатели. Во всяком случае, это — люди, считающиеся с такими устарелыми словами,

как «мировоззрение», «лирический пафос», «внутреннее содержание» и «метафизика искусства». Произведения их можно разбирать с какой угодно точки зрения, проще и убедительнее всего применить, конечно, формальный подход, но сами авторы ставят себе задачи более широкие и менее определенные. Разумеется, они все-таки литераторы и многие из их мечтаний — не более как бессознательный (или сознательный) литературный прием. К таким приемам можно отнести «Дневник писателя» Белого, где он изо всех сил старается доказать, что он не может писать статей и пишет при этом статью. Можно объявить ряд лекций, на тему: «почему нельзя читать лекций», — и все-таки это будут лекции. В страстном желании дойти до последнего совлечения, выворотить себя наизнанку, Белый приводит редакционные счета, сообщает совершенно домашние подробности, кто его ссудил деньгами и т. п. — и все-таки это только литературный прием и из литературы Белый никуда не выскочил, и прыгает не «в никуда», как уверяет, а в ту же литературу.

Даже не приходит в голову, правду или выдумку он пишет, все происходит в области искусства и литературной диалектики, где биографическая искренность несколько не убеждает.

Эпопея «Я», которую сам автор считает своим значительнейшим и лучшим творением, конечно, событие в литературе, притом событие трагическое. Никогда еще не была так обнажена химическая лаборатория творчества, никогда еще формальная изобретательность, метафизическая диалектика, психологический самоанализ не были так обострены, пущены в ход все силы, какое-то Лейпцигское сражение — и, по-моему, оно проиграно. Духовная раздробленность и мелькание делают почти жутким весь блеск и химическое искусство Белого. Я не могу и не взял бы на себя указывать такому значительному писателю как А. Белый, каким образом достигнуть органической целостности, тем более, что это

лежит вне области искусства; но очевидно, что для этого недостаточно напряжения воли, и что химическое соединение жизненных элементов не производит живого человека.

Эпопея Белого представляется мне почти небывалым и печальным памятником борьбы раздробленной механичности с органичной человечностью.

В противоположность Белому, Блок утверждает себя как служителя искусства, как поэта, и его прозаические страницы производят поэтическое, несколько неопределенное волнение, как слова значительного и искреннего человека.

Третья глава «Возмездия» Блока и вступление к поэме («Младенчество») Вяч. Иванова принадлежат к страницам вполне достойным этих прекраснейших поэтов. То же можно сказать и о рассказах Ремизова, лучших за последние годы. Стихи Павлович, Эрберга и невинное замаскированное фрондерство Замятина, рабски на этот раз подражавшего Ремизову, заканчивают «Записки мечтателей».

Новое имя Шапошникова ввергает в некое недоумение. С какой угодно точки зрения, это — совершенный вздор. Там есть метафизические положения, но от метафизических положений даже до передней искусства еще очень далеко.

Можно, пожалуй, и «Переписку из двух углов», как инсценировку, принять за литературный прием, но, имея счастье знать обоих совопросников (и Вяч. Иванова и М. О. Гершензона), я думаю, что эта инсценировка — действительность. По существу дела это, конечно, не меняет. Иному эта переписка в 1920 году может напомнить того ученого, упоминаемого Плинием, который во время извержения занимался научными исследованиями, или константинопольских иерархов, не кончивших богословские споры, когда в Царьград входили уже турки, — но дело в том, что переписка касается очень близко настоящей минуты, очень животрепещуща и насущно

нужна. Конечно, вопросы, перенесенные в высокую область философии, несколько охлаждаются, но приобретают новую значительность.

Помимо актуальности, истинная радость всем любящим мысль и искусство следить за турниром двух утонченнейших умов, оказавшимся без победы того или другого противника. Дело вкуса предпочесть просветленный эллинизм, о котором немного с семинарской эlegantностью толкует Вяч. Иванов, или талмудический анализ кочевой и анархической тоски Гершензона, где временами появляется дух Руссо, обычно сопутствующий всем добродетельным разрушителям и насильственным печальникам о человечестве. «Алконост» изданием этой переписки сделал истинный подарок не только любителям изящных «словопрений», но и всем умеющим разбирать за гущей действительности планы мировых построений.

ГОВОРЯЩИЕ

Теперь уже нельзя утверждать, что литература молчит, вольно или невольно. Ряд альманахов московских и петербургских, литературные приложения в некоторых газетах, бóльшая доступность зарубежных русских периодических изданий и отдельно вышедшие книги художественной прозы — дают возможность уяснить себе положение русской литературы.

Конечно, главный интерес возбуждают еще и теперь книги, к литературе никакого отношения не имеющие, характера общественного или воспоминания о последних годах, по большей части и не претендующие на художественное значение.

Количество и распределение литературного материала, по-видимому, случайно и говорит исключительно о

большей или меньшей предприимчивости в смысле сношений данного автора.

Некоторые имена наводнили рынок и журналы, другие почти отсутствуют. Судить по этому о популярности или успехе преждевременно. Выйдет, что самые популярные прозаики в настоящее время Эренбург, Пильняк и Иванов. Куда популярнее Ремизова, Белого, Сологуба, Замятина и Юркуна.

Хронологически революционное время совпало с выступлением Пильняка и Серапионовых братьев.* Я воздержусь от умозаключений, во-первых, потому, что не могу считать год рождения, факт независимый от воли рождаемого, за показатель какого бы то ни было психологического или политического уклона, а во-вторых, потому, что молодые эти беллетристы покуда демонстрируют исключительно способы изобразительности, заняты всецело развертыванием сюжета, обнажением приема и т. п., так что не только определить их революционность, но заметить даже какую-либо эмоциональную восприимчивость — невозможно. Приемы же их довольно известные и достаточно старые: Гоголь, Лесков, Ремизов, Белый, и все это как-то через Замятина. Покуда великолепные перевозочные средства, блестящая тара — но багажа, товару для перевозки, что-то не видно. И искать новых сдвигов духа, новых художественных ценностей покуда что приходится у писателей старших: Ремизова, Белого, Ал. Толстого, или у писателей, начало которых относится все-таки к дореволюционному периоду — у Юркуна, Замятина и Пастернака.

Потому что я, по крайней мере, отказываюсь по од-

* Это — не литературная школа, а скорее кооперация или трест. Союз скорее наступательный, чем оборонительный, так как решительно никаким нападкам они не подвергаются, а наоборот окружены похвалами и поощрениями. Я их воспринимаю каждого отдельно, но раз они сами утверждают себя группой, пусть будет так.

ним способам изобразительности определять ценность, а тем более новизну или революционность какого бы ни было произведения искусства. Конечно, это обстоятельство не мешает мне видеть незаурядные литературные способности у Пильняка, Вс. Иванова и Никитина.

Но внешние достоинства при широко распространенном в настоящее время даже среди самой невежественной публики увлечении формальным подходом, естественно привлекают к себе большое внимание.

И я не удивлюсь, если прекрасная, делающая событие в искусстве, повесть Б. Пастернака «Детство Люверс» пройдет менее замеченной, чем, скажем, стихи того же автора, несравненно слабейшие, но в которых отдана обильная дань формальному модничанью.

Рассказ о детстве. За последние годы, не считая А. Франса «Маленький Пьер», в русской литературе детством усиленно занимались («Детство» Горького, «Детство Никиты» А. Толстого, «Котик Летаев» Белого, «Младенчество» Вяч. Иванова, «Шведские перчатки» Юркуна). Но интерес повести Пастернака не в детской, пожалуй, психологии, а в огромной волне любви, теплоты, прямоты и какой-то целомудренной откровенности эмоциональных восприятий автора.

Фабула развивается естественно, но еле заметно, больше предполагается за рядом острых и мелких (как впечатления близоруких людей) картин и сцен, прерываемых философскими размышлениями автора.

Как ни странно — некоторые страницы, некоторые отношения автора (или его героини) напоминают облегченного Льва Толстого или романы Гете.

«Мало кто знает и слышит то, что зиждет, ладит и шьет его. Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми только, кто желает ей успеха и любит ее верстак. Помочь ей не властен никто, помешать может всякий» и т. д.

Или о солдатах:

«Налет бездушия, потрясающий налет наглядности сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил».

Или, чудесное чувство:

«Внезапная мысль осенила ее. Она вдруг почувствовала, что страшно похожа на маму. Это чувство соединилось с ощущением живой безошибочности, властной сделать замысел фактом, если этого нет еще налицо, уподобить ее матери одною силой потрясающе-сладкого состояния. Чувство это было понижывающее, острое до стона. Это было ощущение женщины изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть. Женя не могла отдать себе в нем отчета. Она его испытывала впервые. В одном она не ошиблась. Так, взволнованная, отвернувшись от дочери и гувернантки, стояла однажды у окна госпожа Люверс и кусала губы, ударяя лорнеткой по лайковой ладони».

Описание переезда в Сибирь, природа Западной Сибири, житье там, — потрясающе-увлекательно, причем рассказ ни на минуту не перестает быть человеческим и русским, не переходит в областную диковинность и уездные чудачества. За последние три-четыре года «Детство Люверс» самая значительная и свежая русская проза. Я нисколько не забыл, что за это время выходила «Эпопея» Белого и книги Ремизова и А. Толстого.

Пастернак достаточно пострадал от дружественной критики Эренбурга, а в журнале «Вещь» некий французик из Бордо, вдохновленный тем же критиком, выразился даже приблизительно так, что Россия, мол, погибает, и погибнет, но не унывайте: — у вас есть Пастернак.

Такой позиции едва ли кто выдержит и едва ли кто будет за нее благодарен.

Я не знаю, в чем спасенье России, и относительно Пастернака пророчествовать не собираюсь. Но он ока-

зался значительным и свежим художником с большим внутренним запасом, строгим и скромным.

Это я вижу и это говорю.

ПИСЬМО В ПЕКИН

Нелегкую задачу ставите Вы мне, милый друг. Пополнить вашу библиотеку русскими книгами, вышедшими за последнее пятилетие, сделать краткий обзор того, что происходило без Вас в нашей литературе, и совсем убиваете фразой: «главным образом, те произведения, в которых отразилась современность и духовное состояние страны». Сколько раз мы говорили с Вами о том, что всякое подлинное произведение искусства по самому существу своему, часто мимо воли художника, не может не быть современным, иногда заглядывая в будущее, но уж никак не отставая от жизни. Нужно доверять искусству, и как бы ни кричала видимость о несоответствии момента с искусством, в нем протекающем, верить следует последнему, а не видимости. Конечно, можно снова поднять ветхий и вечный вопрос о том, что такое искусство и чем определяется его подлинность. Но для этого понадобилось бы или безответственное изречение, или тома не менее безответственных рассуждений. Тем более, что между мной и Вами вопросы эти без слов решены, и Вы в данном случае можете только положиться на меня.

Согласно уговору, я не буду также перечислять Вам всевозможные поэтические школы, которых у нас столько же, сколько во всякой уважающей себя стране. Могу сообщить только одно, что формальная волна спадает и попытки овладеть сущностью искусства при помощи механического анализа и приемов, оканчиваясь все большей неудачей, делаются все реже. Вера в непогрешимость

акмеизма, футуризма, всяких цехов и студий подорвана едва ли поправимо. Искусство возвращается к своим эмоциональным, символическим и метафизическим истокам. И тут я вижу два русла: панического тупика и экзальтированного приятия жизни. Иногда они соединяются, как это ни чудовищно. Паника и экзальтация, ужас и восторг, не спокойствие, не уравновешенность, — вот пафос современного искусства, а следовательно, и жизни. Смешанность стилей, сдвиг планов, сближение отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил. Вы это заметите во всех произведениях, о которых стоит говорить. Некоторые остатки цехового бездушного мастерства и возрождение «здорового» протоколизма считаю явлениями очень временными и нехарактерными.

Здесь очень шумят и явочным порядком все наполняют так называемые «Серапионовы братья». Гофмана, конечно, тут и в помине нет. Эти молодые и по большей части талантливые люди, вскормленные Замятиным и Виктором Шкловским (главным застрельщиком «формального подхода») образовали литературный трест, может быть и характерный как явление бытовое. Но глубочайшее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность. Протокольные фотографии военных, деревенских и городских сцен, передача минутного жаргона и делового «воляпюка», лишённые не только эмоционального, но всякого отношения со стороны автора, — в лучшем случае, материал для музея «материальной культуры». Но не нужно забывать, что для изучения народного быта писания таких народников как Слепцов, Левидов, Решетников, оба Успенские — ничтожны. Когда же у «Серапионов» является минимальное отношение к фотографируемым *nature mot*'ам, оно не выше обывательского зубоскальства Аверченки и Тэффи. Не думаю, чтобы пафос современности заключался в трудовых карточках, пайках, отсутствии дров и комиссарских именинах. Относительно по-

добной «современности» неплохо обмолвился поэт Нельдихен: «вот Ирина Одоевцева писала балладу про испорченный водопровод; водопровод починили — баллада и устарела».

Я думаю, что рассказы «Серапионовых братьев», писанные в 1920 году, в 1922 году уже устарели.

К ним же я причисляю и Пильняка.

Механичность в применении приемов очевидна хотя бы из того, что слогом Андрея Белого, лабораторно вымученным для выражения метафизических тупиков и душевного разложения, они не смущаясь пользуются для бездумного фотографирования бытовых сценок. Чтобы дать Вам понятие об этой модной литературе (и только литературе), посылаю вам одну книгу Пильняка.

Из художников, пришедших в панический тупик, первый, безусловно, Андрей Белый. Посылаю Вам его «Котика Летаева», «Эпопею» и «Христос Воскрес». Последнее произведение довольно слабое, особенно по сравнению с «Двенадцатью» Блока, с которым оно имеет очевидную претензию соперничать, но характерное как путь, приведший автора ко всевозможным «кризисам» и колоссальному самоистреблению «Эпопеи».

Посылаю и последние книги А. Ремизова, изданные (увы!) за границей, где эмигрантское нытье оказало явное влияние на склонного вообще к панике этого замечательного писателя.

Из книг не «панических» посылаю Вам Хлебникова и сборники с прозой Пастернака и Юркуна. Хлебников умер. Это был гений и человек больших прозрений. Органическая косноязычность, марка «футуриста» и выдавание исключительно филологических (хотя и блестящих) опытов за поэтические произведения, сделают надолго его непонятным, но Вы давно уже оценили его опьянение русским языком и южнорусской природой, его лирико-эпическую силу, детскую нежность под шершавой корой и, наконец, его способность проникать в самую глубь, сердцевину творчества русских сил и пред-

видения. «Ночь в окопах» и «Зангези» — произведения длительного и неослабевающего дыхания. К сожалению, я не мог достать книги «Доски судьбы», где, вероятно, немало острых догадок и глубоких размышлений. Современность проходит по творчеству Хлебникова как лучи прожектора по облачному небу, образуя странную и смутную игру сдвигов, но, перенесенная в метафизический план, приобретает тем более устойчивую и убедительную реальность. Хлебников был бы величайшим поэтом, «ведуном» наших дней, — если бы можно было надеяться, что со временем он будет понятен. Но органическая невнятность и сознательное пренебрежение к слушателю ограничивают его место в искусстве. Он имеет сходство с немцем Гаманом, «северным магом» эпохи «бури и натиска», превосходя, конечно, его гениальностью.

Вы знаете и любите стихи Пастернака, и я с удовольствием заранее представляю себе Вашу радость при чтении его повести «Детство Люверс». Как это современно по жизненности, как ново и вместе как интересно тут преломляются Гете и Л. Толстой! И как далека от протокольности при всей своей подробности описательная часть этой повести!

Вихревой блеск описаний, восторженная нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы и способность показывать каждый предмет, каждое слово со всех сторон, в трех измерениях — еще не оцененные достаточно свойства прозы Юр. Юркуна, может быть, наиболее своеобразной из современной.

Тут же я обращаю ваше внимание на стихи и прозу Константина Вагинова, зная вашу привычку следить за всем значительным с самого начала.

Не жалейте, что я Вам не посылаю последних книг А. Толстого. Они, конечно, бодры, приятны и легки для чтения, но едва ли прибавят какие-нибудь новые черты к облику этого художника, которого Вы всегда упрекали в поверхностности и занятости слишком внешней и

случайной. Впрочем, «Детство Никиты» я Вам постараюсь выслать, так же, как «Островитян» и «Ловца чело-
веков» Замятина, которые Вы, конечно, прочтете с удо-
вольствием.

Из обширной уже литературы об А. Блоке, кроме переиздания его сочинений, пошлю Вам только книгу Бекетовой и воспоминания Андрея Белого, из которых, впрочем, мы больше узнаем об авторе воспоминаний, чем о покойном поэте.

Посылаю Вам три книги Анны Радловой и «Tristia» О. Мандельштама. Вы увидите огромный путь, который прошла Радлова с первых своих шагов до последнего сборника, где перед нами подлинный и замечательный поэт с большим полетом и горизонтами, в строках которого трепещет и бьется современность (не в «пайковом» смысле) и настоящее человеческое сердце.

Эволюцию и большой пафос (какой-то ледяной) Вы заметите в прекрасной книге Мандельштама.

Из книг Ф. Сологуба я ограничусь «Фимиамами» и «Одной любовью». В лучших стихах Вы найдете примиренность, большее приятие жизни и милое простодушие, вообще свойственное этому поэту, но которое прежде он часто маскировал наивным демонизмом.

К сожалению, кроме «Младенчества», я ничего не могу Вам найти из книг столь любимого Вами Вяч. Иванова.

Посылаю «Anno Domini» А. Ахматовой и две толстые книги Маяковского. У Маяковского Вы найдете много замечательного и очень современного (напр., «Мистерия Буфф», «150.000.000»), но не напрасно Чуковский соединил эти два имени. Оба поэта, при всем их различии, стоят на распутии. Или популярность, или дальнейшее творчество. Люди не терпят движения, остановки недопустимы в искусстве. Творчество требует постоянного внутреннего обновления, публика от своих любимцев ждет штампов и перепевов. Человеческая лень влечет к механизации чувств и слов, к напряженному сознанию

творческих сил нудит беспокойный дух художника. Только тогда сердце по-настоящему бьется, когда слышишь его удары. Никаких привычек, никаких приемов, никакой набитой руки! Как только зародилось подозрение в застое, снова художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник, — или умолкнуть. На безмятежные проценты с капитала рассчитывать нечего. И Маяковский, и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Что будет с ними, я не знаю, я не пророк. Я слишком люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности. Покуда шлю Вам их книги.

Вы, может быть, удивитесь, что у нас существует название пролетарских поэтов. Но ведь Вы же не боитесь слов. Их довольно много и среди них есть талантливые. Бодрость, воля к жизни, к будущему, любовь к природе и людям — их общий пафос. Поэзия это отнюдь не словесная (чем они отличаются от Кольцова и Никитина), как это можно было предполагать. Техническая неопытность, которая у некоторых из них была вначале, давно преодолена, и у лучших из них, как напр., у И. Садофьева, кроме значительного дарования и современного пафоса жизни — и технические достижения в области свободного стиха и строгих строчек очевидны. Упрекнуть можно разве только (это не касается Садофьева), — в недостаточном чувстве слова и в предрассудке, что есть слова специально «революционные». Предрассудок этот не более как воспоминание о газетных и митинговых штампах. Посылаю Вам несколько книг Садофьева и др., чтобы не исключить значительную область не только современной, но вообще поэзии.

Для полноты посылаю Вам книги Есенина и Клюева; Вы сумеете отличить там подлинную поэзию от моды и даже известного шарлатанства, к ним же присоединяю и книгу Кусикова.

Легко может случиться, что я что-нибудь и забыл. Дошло в следующий раз.

Я помню, как Вы говорили, что включаете в свою библиотеку книги, которые не только нужно прочесть, но и можно перечитывать. Относительно современников трудно соблюдать подобный критерий, так как настоящей пробирной палаткой является только время.

Посылаю вам еще две книги как образчики иллюстраций и изданий; «Двойники» нашего любимого Гофмана в переводе Вяч. Иванова с замечательными иллюстрациями Головина и «Портреты» Ю. Анненкова. Вот, кажется, и все. Будьте здоровы и счастливы, мой друг, и шлите свои возражения и желания. Все, что в моих силах, я сделаю. Целую Вас.

Р. S. Да, вы пишете, что у Вас есть знакомая молодая мать, обожающая своего ребенка и желающая соответствующего чтения, — посылаю ей (а не в вашу библиотеку) книгу Шкапской.

Относительно же коллекционера, собирателя фарфора, не знаю, как быть. Хотел было послать ему «Сады» Г. Иванова, но, пожалуй, более подходящими будут «Марки фарфора». Еще раз до свидания.

1922 г.

ГОЛОС ПОЭТА

(Анна Радлова «Корабли»)

Анна Радлова избрала смело и гордо путь одиночества.

Может быть, впрочем, она следовала только внутреннему влечению, своему «демону» — и оказалась на суровом и сладостном пути настоящих поэтов.

Анна Радлова слишком поэтическое, внутреннее, значительное явление, чтобы идти таким путем, если бы даже сама этого захотела.

Теперь же мне предстоит говорить о поэте, поэзии, искусстве и внутренних достижениях живой и глубокой души, мне предстоит говорить о «Кораблях», которые привезут волнение и подлинный трепет и чистую радость всем имеющим уши, чтобы слышать.

Счастливая судьба дала мне возможность говорить о первенце Анны Радловой, о «Сотах». Какой путь прошел поэт с той недавней поры!

Голос поэта окреп, стал смел и гибок, значителен, не потеряв, а словно еще углубив, мужественную нежность. Кстати, саму Радлову преследует этот густой, тревожный голос.

Старые слова, новый голос (стр. 9).

Любви голос не дошел до дна (стр. 15).

Голос ясный, простой и певучий (стр. 21).

И рвется голос мой... (стр. 22).

А надо мной плывет глухой и нежный голос (стр. 31).

Голос зовущий и проклинаящий (32).

Голос поднимается протяжный (39).

И этот голос, преследующий поэта, для читателя делается голосом самого поэта, поющим о значительном внутреннем мире, о жизни, о чувстве, о современности — словом, о всем, что изгоняет из поэзии новая, формальная и мертвая поэтика. Вспоминается определение какого-то наивного человека: «поэзия — это лучшие слова в лучшем порядке».

Сказать можно какую угодно глупость, но вся поэзия и поэзия Анны Радловой, как дочь настоящего творчества, протестует против этого.

Поэзия — вскрытие тайны и последняя пленительность, чаровница и пророчица. И Анна Радлова ищет окончательную полновесность слова и наиболее вырази-

тельный их распорядок, но это только средство для песен потрясенной нежной и вещей души, очень женской, несмотря на всю свою мужественность, и суровой при всей своей нежности.

Книгой «Корабли» А. Радлова вступила полноправно и законно в семью больших современных лириков, как Ахматова, Блок, Вяч. Иванов, Мандельштам и Сологуб.

Но при этом у Радловой, независимо от ее индивидуальности, есть еще черта, которой нет ни у кого из нас. Это — поэтическое отражение современности, «вселенской весны». Я нисколько не забыл «Двенадцать», удивительное и одно из лучших достижений А. Блока, но это совсем другое, чем песни А. Радловой. Блок революцию подчиняет своей стихии: снежной метели, анархизму, какому-то духовному нигилизму с налетом смутного и не очень обязательного христианства. Это — «блоказированная» революция, один из обликов Блока. Притом это произведение — полуэпическое, полудраматическое и лирическое лишь постольку, поскольку лиричны «Балаганчик» и «Незнакомка». У Радловой же наши грозные дни нашли поэтический отзвук, неожиданное преобразование в душе поэта.

Конечно, даже самый нелепый и взбалмошный гений не может обойтись без родословной. Происхождение и влияние, связанные с именем Радловой, нетрудно указать. Это А. Ахматова, отчасти Маяковский и немного Мандельштам.

Первые два имени особенно характерны по противоположности, отмеченной К. И. Чуковским в его статье «Две России» (Ахматова и Маяковский). Грядущую русскую поэзию он мыслит в синтезе Ахматовой с Маяковским. Не первой ли ласточкой этой грядущей поэзии является книга Анны Радловой?

КРЫЛАТЫЙ ГОСТЬ, ГЕРБАРИЙ И ЭКЗАМЕНЫ

Я знал служащего при Ботаническом саде, который, торопливо и равнодушно проводя посетителей мимо прекрасных живых растений и цветов, все тащил их в гербарий, уверяя, что там гораздо удобнее изучать экземпляры растительного царства, так как можно наблюдать и продольные и поперечные разрезы, строение всяких клеточек, тычинок и пестиков и т. п. Может быть, он был и прав с точки зрения ученого.* Но для тех, в чью живую жизнь каким-нибудь образом входит живое растение, такое мнение может показаться только чудовищным и нелепым.

Что критики предпочитают подобный подход к произведениям искусства — неудивительно. Легче ткнуть пальцем в четвертый пэон, чем указать на веяние творческого духа, которое одно только и делает искусство живым и нестареющим. Но художники, в здравом уме и твердой памяти предпочитающие мертвое достоинство формального мастерства своему высокому и горькому жребию — или шарлатаны, или одураченные слабые люди.

Безумно думать, что в безвоздушном пространстве существуют вечные, чистые формы.

Безумно думать, что есть какие-то современные формы для формы, не вызванные органической, внутренней необходимостью.

Сегодняшние искания для исканий, завтра — устаревшая ветошь.

* «А что такое — ученый? Это скучнейшее создание, которое принципиально изучает и публикует то, что коренным образом лишено всякого интереса». (Ан. Франс «Утренники на вилле Саид», стр. 96. 1922 г.).

Хлебников и Вяч. Иванов замечательные поэты, не смотря на символизм и футуризм, а не благодаря своей принадлежности к этим школам.

«Вообразили, что искусство, — как фонтан, тогда как оно — губка. Решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия». (Б. Пастернак, «Несколько положений». «Современник» № 1. 1922 г.).

Да, о вѣщей способности воспринимать, предчувствовать, ясно видеть раньше, чем это выразить — забыли. Мы подходим к основному истоку всякого искусства, чисто женскому началу Сибиллинства, Дельфийской девы — пророчицы, вещуньи. Это начало потом подвергается влиянию других духовных наших сил — воли, темперамента, порыва или гармонизации, но ядро необходимое — таково. Без него — всякое мастерство — простая побрякушка и «литература».

Искусство — эмоционально и вещь.

Сначала возрасти сумму восприятий и ясновидения — потом ищи средства изобразительности. «Литература» — не есть искусство. Рифмачество — не есть поэзия.

У каждого произведения — свои законы и формы, вызванные органической необходимостью, по которым оно и должно быть судимо.

Каприз и произвол — не есть воображение.

Самый мужественный поэт пророчески рождается из материнского лона женского подсознательного видения.

Мы подошли к истокам поэзии, мы подошли к главному основному пафосу поэзии Анны Радловой.

Ее поэзия — женская, как истоки всякого искусства. Вещее пророческое беспокойство на нее находит. Дарование настолько органическое, что его можно назвать почти физиологическим, как девство, как «священная немочь». Не потому она пишет стихи, что нечего делать или для «упражнения в искусстве», а потому что она

больна стихами, одержима видениями и звуками. Покуда ее дух развивается с таким напором и быстротой, что средства изобразительности, при всей своей простоте и органичности, едва за ним поспевают. Вот-вот и стихи овладеют поэтом и лошади понесут. Этого не случается, но страх за это есть, настолько силен внутренний огонь и порыв. Поэт едва успевает формировать подсознательный апокалипсис полетов, пожаров, вихря, сфер, кругов, солнц, растерзанной великой страны, кружения вселенной, круглого неба, огромной, всеобщей и простой, земной любви. «Крылатый гость» настолько проникнут одним духом, что кажется большой поэмой, а не собранием отдельных стихотворений.

Большая свобода и твердость отличает этот сборник от «Кораблей». Шаг, от последнего сборника до «Крылатого гостя», может быть, еще больший, чем от «Сот» до «Кораблей». И это не перемена стиля, а органическое развитие, углубление, расширение основного покуда направления. В «Госте» Анна Радлова, главным образом, пользуется своеобразным свободным размером, причем длина строчек определяется не всегда возможною длительностью человеческого дыхания. Многие строчки требуют разрыва, хотя бы и не на рифмованном месте, и некоторые распределения метранпажем слишком длинных строк поражают своею догадливостью. Я думаю, что гнаться за тем, чтобы все строчки были рифмованными и вытягивать их для этого до непроизносимой длины нечего. Слова просты, прямы, и несколько суровы. Некоторые эллинистические уподобления подчеркивают пиндарический характер стихотворений. Так же просты и суровы рифмы. Тут не встретишь рифм вроде «влипли» и «Киплинг», это было бы неуместно и почти неприлично, как румяна на прекрасном, спокойном и родном лице. В нескольких стихотворениях, написанных правильным размером, такая скромность рифм могла бы показаться бедностью, если бы она не придавала им величавого и сдержанного достоинства. От общего важного, возвы-

шенного, мужественного тона нежный лиризм звучит еще нежнее и привлекательнее.

Это — может быть, самая необходимая, самая современная теперь книга, потому что современность, глубоко и пророчески воспринятая, выражена с большой силой, простотой и пафосом. Теперь, может быть, это и составляет главное трепещущее значение этой книги. Но произведения искусства — не только исторические документы, и что нам кажется достоинством, — нашим внукам будет казаться недостатком, но что для книги составляет непреходящую ценность, это — самая способность восприятия, патетическая, пророческая и очень своя. Это для всех времен и для всех людей с душой и слухом будет неувядающим достоинством этой прекрасной, крылатой книги.

Мне кажется невозможным оставить без разъяснения некоторые места «Литературного дневника» Мариэтты Шагинян в № 151 «Петроградской Правды», касающиеся вообще поэзии и в частности поэзии Анны Радловой. Почтенный критик говорит, что творчество это — экзамен в преодолении трудностей и что Анна Радлова «уклоняется» от экзамена. Вопрос спорный, есть ли гений — награжденное трудолюбие и спортивная ловкость.

Но остановлюсь на музыкальных экзаменах композиции и академических дипломах. К счастью, поэтических академий у нас нет. Неужели Мариэтте Шагинян не известно, что Бородин и Мусоргский не только не держали, но и не могли бы выдержать экзаменов, которые блистательно преодолевали десятки трудолюбивых бездарностей, что Берлиоз, Вагнер, Дебюсси всеми консерватористами считались чудовищами дилетантизма и безграмотности, что Сомов не мог окончить Академии?

У Радловой в «Сотах» нет ни одного свободного размера; в «Кораблях» штук пять, а в «Крылатом госте» встречаются самые правильные стихотворения. Так что она могла не выдержать экзамена, но уклоняться от него не уклонялась. Внимательней, товарищ Шагинян! Мож-

но подумать, что Вы не читаете книг, о которых пишете.

Про Шкапскую Вы говорите, что печатая вполне правильные стихи, не разбивая их на строчки (как печатал свои баллады Поль Фор), она создала новую форму и сравниваете это с псалмами Давида. Новшество это чисто для глаз. Для слуха стихи остаются стихами, как их ни напечатай. Псалмы же переведены п р о з о й, почему так и печатаются, и никакого речитатива тут не отыскать.

Длинные неровные строчки появились задолго до Радловой (Клопшток, Гете, Фет, Маяковский).

Нужно очень мало знать элементов музыки, чтобы кадрили и польки гумилевской школы (антимузыкальнейшего принципиально поэта) считать за музыкальное направление, а свободный стих эллино-немецкого происхождения называть антимузыкальным, путая сюда еще и «прозаизмы», к музыкальности никакого отношения не имеющие.

Экзамен, конечно, пустяки, но известный минимум добросовестности не вредит и критику: не говорить о том, чего не знаешь.

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ И ФАКТУРА

Эмоциональное, свое, единственное, неповторимое восприятие, овеществленное через соответствующую форму для произведения эмоционального же действия — вот задача искусства. Движет к искусству — любовь. Любовь к миру, материалу, человеку. Не схематическая или отвлеченная, а простая, конкретная, единолично направленная любовь. Но ясно осознанная, не прихоть, не минутное желание.

Эмоциональность и фактура неизбежные составы произведения искусства. Вне их соединения ничего не

получится: или немые «поэты в душе», или бездушные, никому не нужные ловкачи и мастера. Только при соединении этих двух элементов можно говорить о каком-нибудь искусстве.

Технические изыскания, открытия и новшества, не обусловливаемые эмоциональной необходимостью, никакого эмоционального действия оказать не могут и интересуют только профессионалов, суждения которых о произведениях искусства вообще не должны иметь никакого серьезного значения.

Равновесие этих элементов часто бывает нарушено; предпочесть перевес в ту или другую сторону — дело вкуса.

Фактура — вооружение, запас эмоциональных восприятий — воинственный пыл, патриотическое или партийное одушевление, поводы и цели войны. Вооруженный с ног до головы человек, который у себя дома мирно пьет чай, не участвует в военных действиях. Скорей уже похоже на войну, когда люди, воодушевленные воинским жаром, с голыми руками, бессмысленно и безнадежно защищают свои дома от вражеских пушек.

Академия после долгого перерыва выпустила ряд новых художников. Я не знаю, какое дается им теперь звание и дается ли. Прежде они назывались «свободными художниками». Какая ответственность, если вдуматься в эти слова. Художник, да еще свободный! Ни тем, ни другим школа сделать не могла, да и не должна была. Нельзя дать массе людей то, что для каждого должно быть неповторимым. Так же, как операцию освобождения невозможно произвести механическим способом.

Академия дает вооружение, больше ничего. Но одно вооружение действие производить не может, следовательно, об искусстве не может быть и речи. И если есть там полотна, о которых необходимо говорить, то это потому, что в них выражены эмоции, не подлежащие академическому контролю или цензу. Большинство кончивших и представляют из себя вооруженных (в боль-

шей или меньшей степени) людей, о которых совершенно не известно, завалятся ли они спать, будут ли играть в бабки, или пойдут на приступ. Последнее предполагается почему-то меньше всего. Может быть, конечно, чья-нибудь благодетельная воля нальет вина в эти пустые бутылки, но сомневаюсь, чтобы «художник» проснулся в теперь уже бездушном мастере Павлове или рабском подражателе приемов учителя Акишине. С точки зрения формальной, у последнего кое-что сделано, может быть, еще более «здорово», чем у самого Петрова-Водкина, но это — пустяки, обезьянство, выветренное повторение того, что само полно напряженного эмоционального содержания.

Единственная картина, могущая заинтересовать и профессионалов, и людей, ищущих от искусства эмоционального действия, это — картина В. Дмитриева. Она была бы примечательна не только среди выставки фактурных достижений, потому что это — действительный художник, если еще и не совсем свободный, то в значительной мере освободившийся. Конечно, происхождение от Петрова-Водкина еще чувствуется даже в самом круге эмоциональных восприятий, но при сродстве легче еще заметна и разница. У Дмитриева все смягчено лиризмом, аскетизм Петрова-Водкина переходит в целомудрие, резкость — в сдержанность, новгородское письмо в московское.

Широкий лиро-эпический полет снежного пейзажа, золотой чистой зари, видимая сферичность города, напоминающая о земном шаре, «пупе земли» (Царьград, Москва, Сион?) — гипнотизирует уже своей, единственной, прелестью. И это искусство глубоко русское и свое, не похожее ни на Сурикова, ни на Нестерова, ни на Петрова-Водкина. Иконописная женская фигура на первом плане, может быть, менее индивидуальна.

В большом расстоянии от Дмитриева, но заставляющие предчувствовать художника и позволяющие говорить об искусстве — находятся работы Ющенко, напо-

минающие принципы экспрессионизма, и Эссен, с занятой выдумкой и эмоциональными красками. Во всяком случае, они уже пробуют как-то действовать оружием, которым снабдила их Академия.

К. А. СОМОВ

Имя К. А. Сомова известно всякому образованному человеку не только в России, но и во всем мире. Это величина мировая. И известность его далека от известности мастера, окончательно высказавшегося, законченного (многие любят заменять это слово «конченным»), но как творца, не останавливающегося на совершенных достижениях, но меняющегося, ищущего, расширяющего с каждым шагом свой кругозор и свободу, после, казалось бы, непревзойденной прелести красок, снова занятого новыми соединениями тонов, новым чародейством.

Новизна последних произведений Сомова должна быть особенно подчеркнута, так как у нас в России легко успокаиваются на простой регистрации художественной ценности и затем уже с легким сердцем делаются ленивыми, нелюбопытными и неблагодарными.

Как это ни удивительно, но и среди молодого поколения, и среди людей, считающих себя на страже устоев искусства, нередко можно встретить мнение, что К. А. Сомов при всей своей талантливости лишь показательная фигура известной эпохи, эпохи первых годов «Мира Искусства», доведший до совершенства временное течение в живописи, временную технику, — и потом застывший в олимпийском покое. Как будто публика сделалась более зряча, чем первые посетители выставок «Мира Искусства», когда одинаково, не разбирая, шарахались от Сомова, Бенуа, Бакста и Головина, как впоследствии не различали Судейкина от Сапунова и Павла Кузнецо-

ва, как в литературе принимали или не принимали группами Блока, Брюсова, Бальмонта, Сологуба и др. Пожалуй, еще и теперь не слишком отличают Дебюсси от Равеля. «Мир искусства», «модернисты», «декаденты», «футуристы» — общедоступная регистрация, полочка и — с плеч долой. Конечно, относительно К. А. Сомова это времена давно прошедшие, и теперь, пожалуй, никто его не спутает ни с А. Бенуа, ни с Головиным, но еще не приобретена та проницательность, чтобы увидеть большой внутренний путь, большую работу у этого совершенного мастера, его русские истоки через Федотова, какой это беспокойный, недовольный собою творец и что значение его всемирно и вечно, как всякого гения, а не замкнуто во временные рамки наших эпох и художественных школ.

Разумеется, и всемирный гений живет во времени и пространстве, и по своему происхождению К. А. Сомов принадлежит к группе художников «Мира Искусства» и в начале его деятельности ретроспективность и литературный фабулизм, почти анекдот, занимали большое место. Последняя черта еще раз роднит его с Федотовым. Влияние бытовых и галантных гравюр XVIII века, Ходовецкого, литографий 30-х годов и рисовальщиков «*Simplicissimus*'а», я думаю, распространяется не столько лично на Сомова, сколько вообще на первоначальную группу «Мира Искусства». Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова. О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!

— *Comme il est lourd tout cet amour leger!* (Как тяжела ты, легкая любовь!).

И только нежные шелка, да бабочки, да завитки цветов (и то, как часто сомовские гирлянды похожи на кишочки) цветут на этой земле, исполненной тления. Если бы с художником не совершился переворот к человечности, благодати и свободе, замечаемый в последние лет семь, можно было бы задохнуться в этой почти демонической атмосфере мертвенной игры и автоматического эротизма. Сама природа его беспокойна и почти неестественно ветер гнет тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком. Фейерверк, радуга, иллюминация — любимые темы Сомова. Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений — привлекают часто художника. Ироничность, почти нежная карикатурность любовных его сцен бросается в глаза. Тихие прогулки, чтение, вечерние разговоры овеяны летучей мертвенностью, словно к фиалкам примешивается слабый запах тления. Сама «Жар-Птица», где Сомов сумел соединить Персию, Россию, XVIII век и пронзительную новизну, не более как божественная тряпчатая кукла. Какой-то бес подталкивает все время художника, словно ему попал в глаз осколок волшебного зеркала из сказки Андерсена.

Как предостережение, как угроза стоит его незабываемое «Колдовство». Кто видел раз, тот не забудет этой магической фигуры, привлекающей и страшной, мертвой и прелестной, столь характерной для первой половины сомовского творчества.

Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск. Как эта тайна перешла в тайну жизни, свободы и благословения, может быть, неизвестно и самому художнику. Какой ангел отвел его от пропасти, не надо спрашивать. Это чудо свершилось и не могло не свершиться. Это все гадательно, но для внимательного взора очевидно. Это было приблизительно около того времени, как он писал свою картину «В лесу» или портрет Михайлова.

Тогда начался новый Сомов, еще неведомый, более свободный, благостный, светлый; неизвестно еще, куда приведет его новый путь. Для публики, привыкшей к этикеткам, это чудо прошло незамеченным. Смутно находили, что Сомов что-то сам на себя непохож, были этим обижены как будто, вот и все. А между тем, может быть, это предвестие уже той духовной высоты, где, как у Моцарта, все человеческие коллизии кажутся не более как легкой игрой, заслуживающей только улыбки. Но страх, насмешка и демонизм уже испарились тучкой. Осталось испытанное мастерство, пронзительность и волшебная прелесть, но даже самая манера письма сделалась другою, более широкой, светлой, более живописной.

И тут чаще встречаются сцены из современности. Ретроспективизм Сомова только подчеркивает повторяемость чувств и событий, словно бесцельную игру истории. Конечно, К. А. Сомов любит и знает эпохи, которые он и з о б р а ж а е т , но главное заключается в маскарадном колесе человеческих жизней, которые повторяются как карусельные коньки. Этим его XVIII век так отличается, скажем, от XVIII века Бенуа или Лансере.

«Ничто не ново под луной»

«И всех нас гроб, зевая ждет!»

И как бы точно ни повторял К. А. Сомов движение и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации. На это следует особенно указать, так как неоднократно упрекали К. А. Сомова, что он слишком легко и охотно отдается в плен прелестям мастеров XVIII века. Это недоразумение происходит от недостаточного понимания духа XVIII века и духа Сомова. Я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто, или рисунок Эйзена, он и в это повторение внес бы столько своего печального яда, что никого бы не

ввел в обман. И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи, а необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее, не веровал без колебаний и без сомнений, был рациональнее и холоднее и в идеях, и в увлечениях, и в любви. Быть может, только у Казота во «Влюбленном Дьяволе» можно предугадать сомовские пронзительные спазмы.

Если отбросить внешность исторических эпох и сюжетов, станет яснее сущность Сомова и в первом его виде, и во втором, и еще убедительнее покажется его русское происхождение от Гоголя, Федотова, Достоевского. Еще недостаточно ясно, какая звезда поведет Сомова по его новому пути, но что им пройден огромный путь — несомненно. И эти внутренние изменения, доступные лишь значительным художникам, конечно, более поразительны и ценны, чем смена целого ряда художественных приемов и даже школ, имеющих предметом своих исканий новую форму шляпы или обуви.

Сомов — художник, иллюстратор, книжный график, миниатюрист и скульптор (фарфоровые группы) довел каждый род творчества до последнего заострения индивидуальности и мирового мастерства. Тем удивительнее и прекраснее это беспокойство и неудовлетворенность истинного артиста и большой души, при которых человек зрелых лет, высокого знания, снова отправляется во всеоружии технического и жизненного опыта на новые духовные и художественные завоевания.

Сомов как портретист кажется мне менее определенным, хотя, может быть, в этой области создал и создает наиболее прекрасные произведения. Занятый своими пристрастиями и страхами, он словно старается разгадать тайну жизни и смерти, тления и бессмертия, мучительно, почти враждебно обращаясь со своей моделью.

Оттого или подчеркнутая прелесть (почти неодоухотворенная) кожи, молодости, эфемерной плотской жизни, летучего блеска глаз, почти такого же, как отливы шелка, меланхолическая и хрупкая, — или же вдруг ясно выступает тлетворный знак уничтожения, и из-за реальных черт видится костяк, или труп. Потому частая «неприятность», жуткость его некоторых портретов. И тут в последнее время (портреты Михайлова, Высоцкой и др.) замечается нечто новое и лица приобретают отблеск уже той божественной жизни, которая вложена в них Творцом. Особенно характерны в этом отношении автопортреты, в которых Сомов еще мучительнее отыскивает в своих родных и милых ему чертах признаки души и бессмертия.

Несмотря на свое пристрастие к театральности и к театру, К. А. Сомов почти ничего не сделал для сцены, если не считать занавеса, сшитого по его рисунку для Московского «Свободного театра». Не думаю, чтобы отсутствие склонности к декоративной технике было этому причиной. Мне кажется, что Сомову, привыкшему на весь мир смотреть как на театральную, почти кукольную игру, слишком конкретной и грубой, слишком материальной представляется практическая театральная работа.

Может ли быть вопрос об Олимпийском успокоении, не смешны ли слова об эпохе «Мира Искусства» по отношению к такому, по самому существу своему, сложному и беспокойному прелестному мучителю, мучительному прелестнику, открывшему целый свой мир, еще далеко не дошедшему до последней своей цели, художнику, как К. А. Сомов? Нет, давно уже он вышел за пределы и школ, и эпох, и даже России и вступил на мировую арену гения.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Вступление	4

I

1. Условности	7
2. Скороходы истории	19
3. Рампа героизма	21
4. Вскрытая драматургия	23
5. Живые люди	26
6. Красота необходимости	28
7. Театр новых пьес	31
8. Кукольный театр	33
9. Традиция и инерция	35
10. Репертуарная лотерея	38

II

1. Орфей	43
2. Театр неподвижного действия	50
3. Трагедия справедливости	52
4. «Двенадцатая ночь»	55
5. «Венецианский купец»	58
6. Об археологии	61
7. Счастливый археолог	63
8. «Дон Карлос»	65
9. «Разбойники»	68
10. «Заговор Фиеско»	71
11. «Слуга двух господ»	74
12. «Царевич Алексей»	77
13. Россия в иностранцах	81
14. Студия	83
15. Наивные вопросы	88

16. «Гондла»	92
17. «Адвокат Пателен»	94
18. «Иуда»	96
19. «Соломенная шляпка»	98
20. Н. Ф. Монахов	100

III

1. Дочь площадей	107
2. Лекок	109
3. «Малабарская вдова»	111
4. Свежие побеги	113
5. «Похищение из Ссраля»	116
6. «Cosi fan Tutte»	118
7. «Вертер»	120
8. Чехов и Чайковский	123

IV

1. Скачущая современность	128
2. Мечтатели	130
3. Говорящие	133
4. Письмо в Пекин	137
5. Голос поэта	143
6. Крылатый гость	146
7. Эмоциональность и фактура	150
8. К. А. Сомов	153

