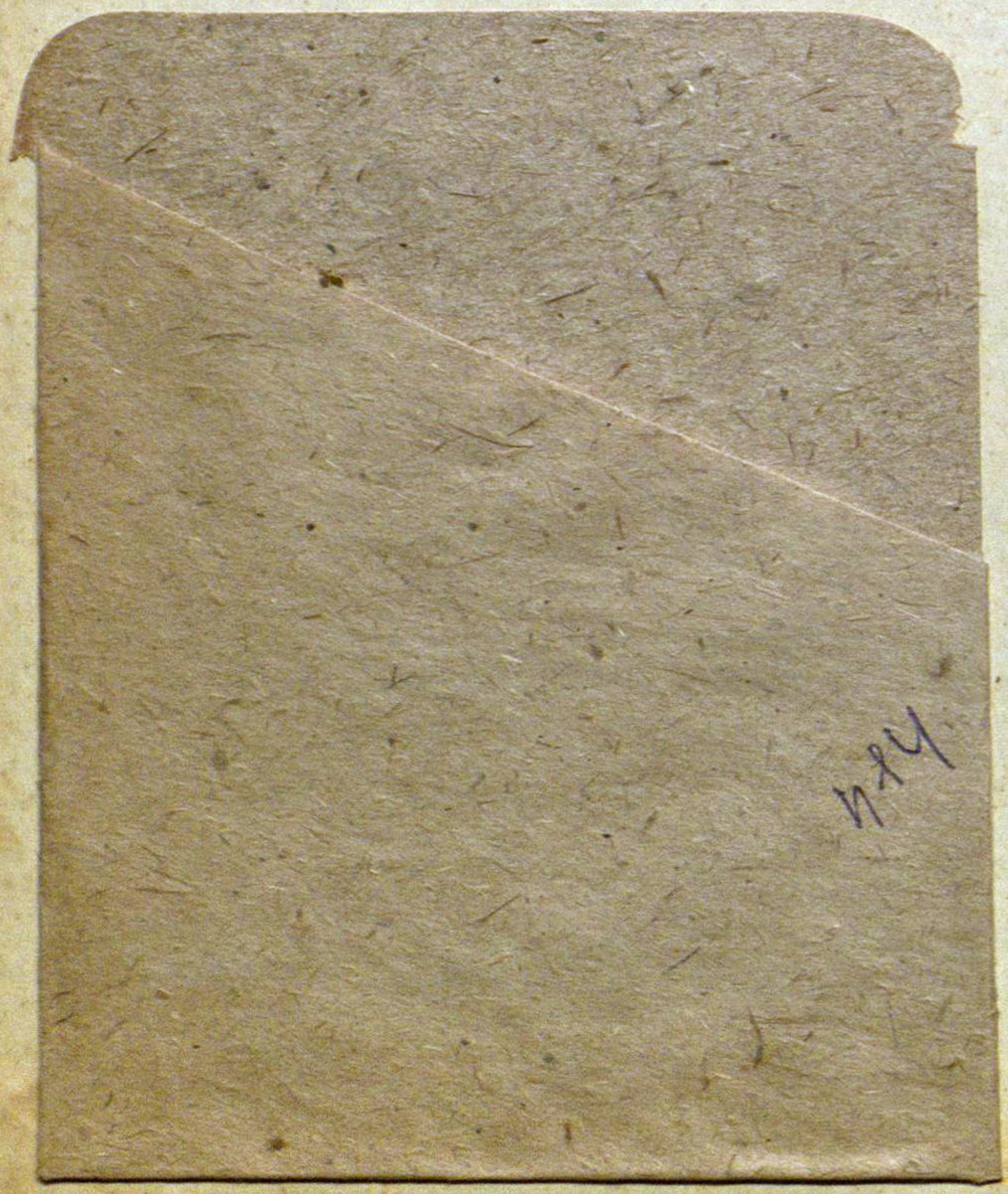


Wp

500

1930

Типографія - Сиріусъ - Спб. Рыночная ул., 10.

2607

85.33
В678

КН. СЕРГЪЙ ВОЛКОНСКІЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКЛИКИ



С 1179709
нов

ИЗДАНІЕ
„АПОЛЛОНА“

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1912

КН. СЕРГѢЯ ВОЛКОНСКАГО:

«Человѣкъ на Сценѣ».

«Разговоры».

«Искусство и Жестъ», Ж. д'Удина, переводъ съ французскаго.

Книгоиздательство «Аполлонъ».

Готовится къ печати:

«Выразительный Человѣкъ», сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту).

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

ВСТУПЛЕНІЕ

«Отклики» — на нѣкоторые вопросы, явленія, событія, художественнаго, преимущественно театрально-художественнаго интереса. Они вызваны разнообразными обстоятельствами; мысли, въ нихъ сказавшіяся, были разбросаны по страницамъ періодическихъ изданій («Аполлонъ», «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ», «Музыка», «Студія»);* но разнообразіе происхожденія не отнимаетъ у нихъ однородности содержанія. Двѣ основныя мысли связываютъ все, что собрано на страницахъ этой книжки: первенство человѣка на сценѣ среди другихъ элементовъ сценическаго искусства и необходимость сліянія пластики съ музыкой въ ритмѣ. Только статьи о драматическихъ впечатлѣніяхъ и привѣтственное слово устроителямъ Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ не касаются прямо этихъ вопросовъ, — въ формальномъ смыслѣ онѣ не «связаны» съ остальными.

Но въ созданіи той атмосферы, въ которой вырабатываются наши эстетическіе взгляды, всякое художе-

---

* Въ первый разъ печатаются: «Мѣсяцъ въ Деревнѣ», «Аппіа и Крэгъ», первыя три главы отдѣла «Музыка» («Существо», «Матеріалъ», «Число»), О «Балетѣ» и, конечно, послѣсловіе.

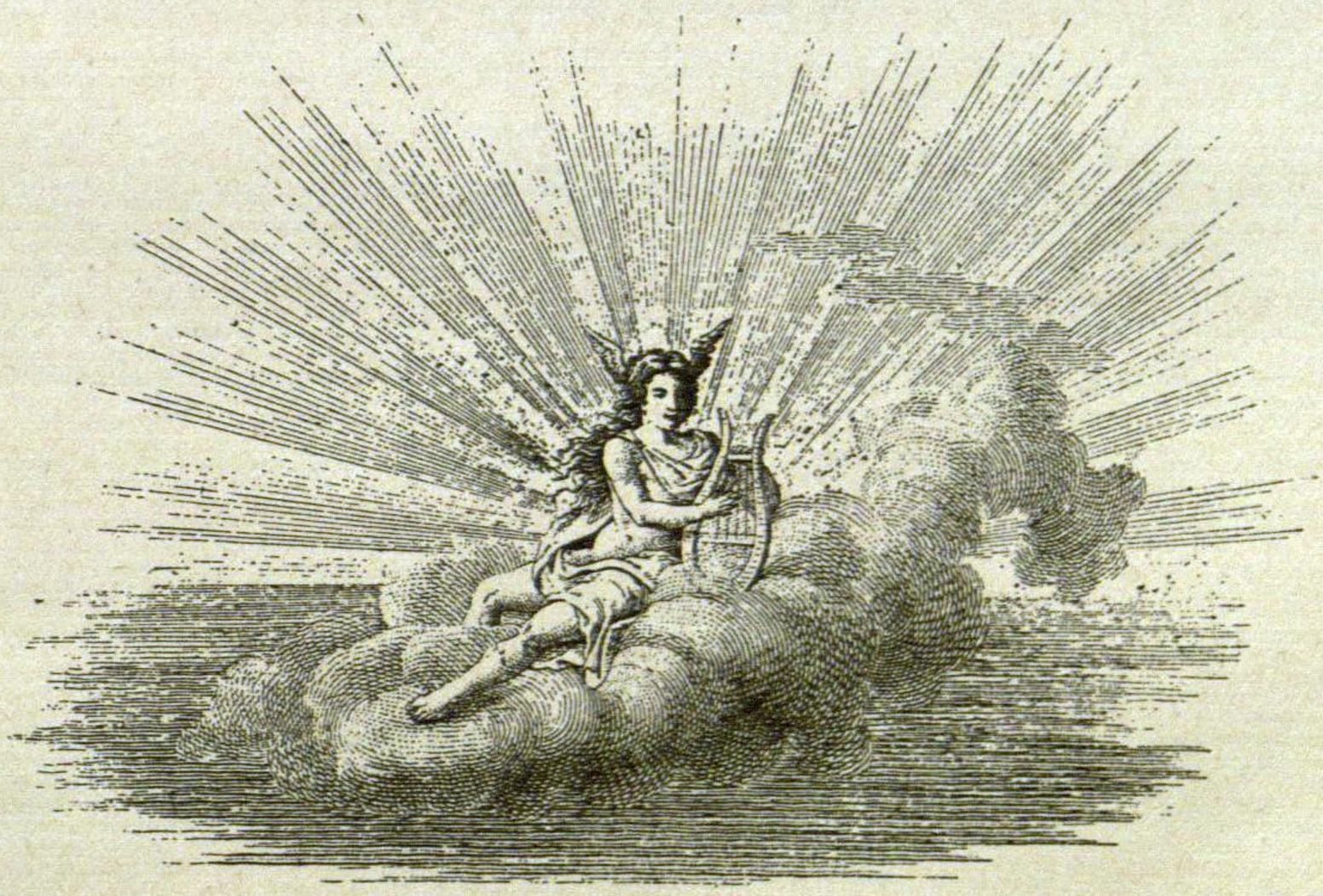
венное впечатлѣніе имѣетъ свою цѣнность, а потому сохраняю и эти статьи, не смотря на ихъ пріуроченность къ случаю. Въ главѣ о пластикѣ, рядомъ съ разсужденіями общаго характера, нашла себѣ мѣсто статья, объ «Орфеѣ», тоже обязанная своимъ происхожденіемъ частному случаю. Кому не приходилось, въ отвѣтъ на отвлеченныя положенія, слышать нетерпѣливое требованіе: ну, хорошо, это теорія, а примѣръ? Пусть же статья объ «Орфеѣ», въ ряду «теоретическихъ разсужденій», сыграетъ роль «примѣра».

Можетъ показаться противорѣчіемъ себѣ тотъ поворотъ въ мысляхъ, который замѣчается относительно двухъ вопросовъ, разсматриваемыхъ въ этой книгѣ, если сравнить первыя страницы съ послѣдними: вопроса объ обстановкѣ и вопроса объ оцѣнкѣ Фокинскихъ балетовъ. Однако, это не противорѣчіе, это даже не непослѣдовательность, это именно — послѣдовательность, въ настоящемъ смыслѣ слова. Выводы изъ наблюденій зависятъ отъ наблюдаемаго матеріала, а когда матеріалъ мѣняется, трудно, чтобы не мѣнялись и выводы. Впрочемъ, перемѣна въ данномъ случаѣ не есть замѣна бѣлаго чернымъ или наоборотъ,— это или прибавленіе новой краски, или сгущеніе старой. Такъ, къ реалистическимъ требованіямъ «трехмѣрности» («Элементы обстановки») присоединяются идеалистическія стремленія Крэговскихъ заданій («Аппіа и Крэгъ»); такъ, первоначальное выжидательное отношеніе къ Фокинскому направленію («О Ритмѣ въ сценическихъ Искусствахъ») опредѣляется въ окончательно-отрицательное («О Балетѣ»). Рѣшающими моментами этой «эволюціи» были — Крэгов-

ская постановка «Гамлета» въ Художественномъ театрѣ и Фокинскіе танцы въ «Орфеѣ».

Такова внутренняя связь предлагаемыхъ статей. Ни разнообразіе происхожденія, ни нѣкоторая разность въ выводахъ, этой связи не ослабляютъ. «Въ колоколъ, мирно дремавшій», можетъ «съ налету тяжелая бомба грянуть», но можетъ его и крыломъ задѣть мимо летящая птица,— и не менѣе единства будетъ въ существѣ его звука, чѣмъ разнообразія въ его «откликахъ».

Кн. С. В.



СЪѢЗДЪ ХУДОЖНИКОВЪ

Устроителямъ съѣзда. *

Оцѣнка событій — величина непостоянная, это мы давно знаемъ, — она зависитъ отъ угла зрѣнія. Одинъ привѣтствуетъ, другой протестуетъ, одинъ надѣется, другой сомнѣвается. Но не только въ наличности положительнаго и отрицательнаго отношеній сказывается разногласіе. И въ самой положительной оцѣнкѣ есть свои оттѣнки. Старикъ привѣтствуетъ событіе, какъ вѣнецъ прошлаго, юноша видитъ въ немъ зарю будущаго. Это какъ бы коллективный субъективизмъ поколѣнія, и отрѣшиться отъ него не такъ легко. Да будетъ мнѣ позволено взглянуть на настоящее событіе, — на созваніе Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ, — съ точки зрѣнія того поколѣнія, къ которому я принадлежу.

Пробужденіе нашего сознанія къ впечатлѣніямъ художества совпадаетъ съ серединою семидесятыхъ годовъ. Мало кто въ наши дни рисуетъ себѣ ясную картину, — что такое была художественная атмосфера, въ которой раскрывалась наша душа. Можно обладать и знаніемъ, и критическимъ чутьемъ, можно, такъ сказать, воображеніемъ вернуться вспять, но то ли это самое, что пережить? Я не говорю о дѣятеляхъ: эпоха та насчитываетъ не мало именъ, и не мало произведеній той

---

* Рѣчь, произнесенная на торжественномъ открытіи Всероссійскаго Съѣзда Художниковъ въ Академіи Художествъ 27-го декабря 1911 г.

эпохи украшаютъ стѣны нашихъ музеевъ и площади нашихъ городовъ. Но я хочу сказать о художественной атмосферѣ того времени и изъ этого вывести значеніе настоящаго Съѣзда и заслугу того поколѣнія, которое его вызвало къ жизни, того поколѣнія, которое создало художественное сознаніе нашего времени, которое признало необходимость Съѣзда въ настоящихъ его задачахъ и обезпечило возможность его осуществленія.

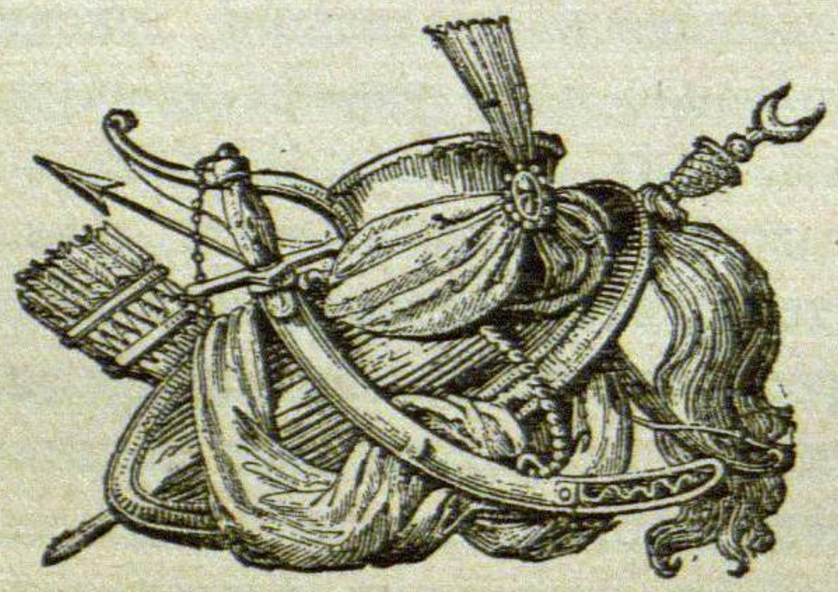
Легко намъ изъ нынѣшняго вертограда оглядываться назадъ на ту пыльную дорогу, по которой мы шли тогда, «какъ бѣдный нищій мимо сада бредетъ по знойной мостовой». Но каково было идти этой дорогой, по которой вели насъ эстетика и критика семидесятыхъ годовъ? То былъ какой-то «почтовый трактъ», по которому русская жизнь въ глазахъ искусства проходила «этапнымъ порядкомъ». Лишь то, что отдавало этимъ этапнымъ порядкомъ, интересовало, волновало, зажигало, вдохновляло. И это та самая русская жизнь, на которую мы съ дѣтства смотрѣли сквозь «магическій кристаллъ» пушкинской поэзіи, та самая русская жизнь, которая намъ свѣтилась сквозь смѣхъ и слезы Гоголя! И кто же намъ далъ т а к у ю картину русской жизни? Живопись, — око народной души! Стоило ли держать палитру въ рукахъ, чтобы кистью писать то самое, что можно написать перомъ? Стоило ли у радуги брать ея краски, чтобы изливать чернильные потоки гражданской скорби? Эта некрасовская гражданственность, которая такою ржавчиной въѣлась въ горячій талантъ поэта и въ мимолетномъ угожденіи современности лишила его поэзію заслуженнаго соучастія въ вѣчномъ искусствѣ, эта самая гражданственность разъѣдала и живопись, о н а диктовала художникамъ, о н а руководила одобреніемъ толпы. Могутъ ли себѣ представить нынѣшніе дѣятели искусства, — тѣ, которые съ такимъ рвеніемъ отдаются служенію красотѣ и изъ нашего, увы, столь же скуднаго, сколько долгаго прошлаго съ такою любовью извлекаютъ все, что ласкаетъ глазъ и радуетъ

духъ, — могутъ ли они себѣ представить искусство, которое руководится инымъ исканіемъ, чѣмъ исканіемъ красоты? Могутъ ли они себѣ представить, что̀ значитъ для людей съ художественными наклонностями — рости въ атмосферѣ, лишенной сознанія красоты? Могутъ ли они повѣрить, что для насъ, напримѣръ, красота Петербурга не существовала; что все гранитное его великолѣпіе, которое они такъ выпукло поставили передъ глазами, — для насъ пропадало за кличкою «казенщины»; что такіе праздники для глазъ, какъ Главный Штабъ, Адмиралтейство, Сенатъ, — были для насъ не болѣе какъ «присутственныя мѣста»; что, въ то время какъ мы проходили мимо Александринскаго театра, не замѣчая его дивной красоты, критика прославляла на той же площади ужасный новый домъ съ лѣпными пѣтухами «въ русскомъ стилѣ» — за его «здоровый русскій реализмъ»? Слово было найдено, имъ захлебывались; но что оно обозначало, никто не давалъ себѣ труда провѣрить. А между тѣмъ, этому реализму недоставало главнаго, — въ немъ не было р е а л ь н о с т и. Это была выдуманная Россія: пѣтухи, полотенца, рукавицы и дуга, — «Сазиковъ» въ архитектурѣ. И этими побрякушками, этими выдуманными эмблемами отечества, тѣшился чиновный патріотизмъ восьмидесятыхъ годовъ и проходилъ мимо истинныхъ сокровищъ народнаго творчества, въ то время какъ чиновное православіе услаждалось эмалевыми луковками и золотыми ананасами и проходило мимо такихъ жемчужинъ русскаго церковнаго зодчества, какъ суздальскія, новгородскія и псковскія церкви. И мы говоримъ лишь о томъ, что созидалось, мы умалчиваемъ о томъ, что разрушалось...

Господа устроители Съѣзда (принимаю слово «устроители» не въ узкомъ смыслѣ устроительнаго комитета, членомъ котораго я самъ имѣлъ честь состоять, а въ самомъ широкомъ: покровители, дѣятели, участники, благожелатели), если въ той атмосферѣ раболѣпнаго патріотизма и раболѣпнаго нигилизма, въ которомъ пребывало искусство недавняго прошлаго, подуло

свѣжимъ воздухомъ свободы и красоты, то это дѣло рукъ вашихъ, вашей кисти, вашего рѣзца, вашего пера, — скажу болѣе, — вашего отношенія къ жизни и къ искусству и вашего взгляда на то, какое мѣсто въ жизни искусству принадлежитъ.

И вотъ, становясь на уголъ зрѣнія моего поколѣнія, я привѣтствую Съѣздъ Художниковъ, конечно, не какъ вѣнецъ прошлаго, но и не какъ зародышъ будущаго. Я привѣтствую его, какъ необходимый актъ исторической справедливости; привѣтствую его, какъ признакъ бодраго самосознанія, какъ неподкупный приговоръ художественной самооцѣнки, какъ одно изъ тѣхъ событій, которыя не принадлежатъ ни прошлому, ни будущему, но отмѣчаютъ собою рубежъ. Съ этого рубежа не устремляю взоръ ни впередъ, ни назадъ, — будущее отъ насъ сокрыто, прошедшее уже извѣстно, — но поднимаю глаза на пограничные значки, вами водруженные на вами же отмѣченномъ рубежѣ, и на этихъ значкахъ читаю въ яркихъ письменахъ: Красота въ Искусствѣ, Свобода въ Искусствѣ. И за эти слова никто съ большей искренностью васъ не поблагодаритъ, чѣмъ люди того поколѣнія, къ которому принадлежу.



Исторически-воспитательная роль ритма. *

Китайскій мудрецъ сказалъ: «Время и пространство и заключимое въ нихъ — вотъ все, что именуется природой». И въ самомъ дѣлѣ, мы не можемъ не только никакое явленіе или наше дѣяніе, но и самихъ себя помыслить внѣ условій пространства и времени. Все, что вокругъ насъ, и мы сами — отвѣчаемъ на вопросъ «гдѣ?» и на вопросъ «когда?». Это незыблемыя грани, въ предѣлы которыхъ поставлено наше земное существованіе, и внѣ ихъ физическое существованіе не мыслимо. Все отвѣчаетъ на эти вопросы, изъ отвѣтовъ на нихъ слагается исторія народовъ, отъ отвѣтовъ на нихъ зависитъ судьба подсудимаго.

Вся окружающая насъ вселенная раздѣлена въ пространствѣ и времени. Но мы отдаемъ себѣ отчетъ въ пространствѣ лишь по тѣмъ дѣленіямъ его, которыя видимъ; мы отдаемъ себѣ отчетъ во времени лишь по тѣмъ дѣленіямъ его, которыя слышимъ. Зрѣніе и слухъ, которые сами лишь утонченная дифференціація осязанія, ведутъ нашъ духъ чрезъ всѣ воспріятія. Но если мы въ воспріятіяхъ нашихъ не можемъ выйти изъ пространства и времени, то равнымъ образомъ и въ дѣлахъ нашихъ, а значитъ, и въ художественной дѣятельности, которая вся направлена къ тому, чтобы эти воспріятія выявить

---

* Докладъ, прочитанный на Всероссійскомъ Съѣздѣ Художниковъ 27 декабря 1911 г.

и передать другимъ. Какъ природа достигаетъ нашего духа путемъ зрѣнія и слуха, такъ и мы достигаемъ души другихъ людей черезъ ихъ глаза и уши. Какое средство для этого? Только одно: подчинить себѣ тѣ условія, въ которыхъ проявляется дѣятельность этихъ органовъ, т. е. сдѣлаться господами пространства и времени, умѣть дѣлить ихъ согласно съ нашимъ хотѣніемъ. Чѣмъ дѣлится пространство? Зрительными знаками. Чѣмъ дѣлится время? Слуховыми знаками. Ритмъ — это то дѣленіе времени, которое мы воспринимаемъ слухомъ, и тѣ промежутки времени, которые мы кладемъ на зрительное воспріятіе симметрически повторяющихся пространственныхъ дѣленій. Въ чемъ же осуществляется единовременное дѣленіе пространства и времени? Въ движеніи. Объ этихъ двухъ формахъ и сліяніи ихъ въ третьей мы и поведемъ рѣчь.

Умѣть дѣлить пространство и время, по собственной волѣ измѣнять это дѣленіе, слѣдовательно, произвольно создавать ритмы — есть самый драгоцѣнный изъ даровъ природы человѣку, тотъ даръ, которымъ она его отличила отъ всего остального міра, неодушевленнаго и одушевленнаго. Въ самомъ дѣлѣ, въ природѣ живетъ и дѣйствуетъ ритмъ, — отъ правильнаго мерцанія звѣзды небесной до равномѣрнаго рисунка, что слѣдъ сороконожки оставляетъ на пескѣ, всюду въ природѣ видны и слышны удары всемірнаго сердцебіенія. Но въ природѣ, если ритмъ мѣняется, то въ силу условій или побужденій, съ ритмикой, какъ таковой, ничего общаго не имѣющихъ. Дождь накрапывалъ медленно, негромко, вдругъ полилъ, какъ изъ ведра, и забарабанилъ рѣзкой дробью, — почему? Въ силу условій температуры и тяжести. Собака шла, вдругъ побѣжала, — почему? Она или гонится, или спасается. Въ обоихъ примѣрахъ измѣненіе ритма есть посторонній результатъ посторонняго побужденія. Природа не мѣняетъ ритма ради ритма. И только человѣку во всей природѣ внушено желаніе и дана возможность измѣнять ритмъ чужой и свой собственный ради одной той радости, которую онъ отъ этого измѣненія испыты-

С 1179 709

ваетъ. Результатъ этого желанія и этой способности — тотъ удивительный, безъ человѣка не существующій, міръ искусства, который человѣкъ воздвигъ и противопоставилъ природѣ: ритмикѣ, предначертанной закономъ, или вызванной посторонними побужденіями, онъ противопоставилъ ритмику единоличной воли. Какъ невѣрна тогда представляется теорія Спенсера, который видитъ начатокъ искусства въ игрѣ; животное, говоритъ онъ, рядомъ съ движеніями полезными, вызванными борьбою за существованіе, производитъ другія, безполезныя, въ которыхъ даетъ выходъ избытку жизненной энергіи: создается міръ игры, и искусство для человѣка то же, что для животнаго игра. При нашемъ взглядѣ на ритмъ такая теорія представляется прямо уродствомъ. Дѣлать игру родоначальницей искусства, стройную соразмѣренность человѣческихъ созданій выводить изъ случайности и безпорядка овечьихъ прыжковъ и телячьихъ брыканій, можетъ только человѣкъ, никогда не задумывавшійся надъ тѣмъ, что составляетъ первѣйшее условіе произведенія искусства: размѣренность въ дѣленіи пространства — въ искусствахъ пластическихъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ, и размѣренность въ дѣленіи времени — въ искусствахъ звуковыхъ, воспринимаемыхъ слухомъ. Можно ли что-нибудь подобное усмотрѣть въ играхъ животныхъ? Они пространственно и временно не размѣрены, они лишены ритма, они аритмичны. Но если въ играхъ животныхъ отсутствуетъ пространственная и временная размѣренность, нужная всѣмъ искусствамъ, то тѣмъ болѣе отсутствуетъ въ нихъ то, что составляетъ существенное условіе живой пластики, а именно: не только размѣренность, но и соразмѣренность дѣленій пространственныхъ и временныхъ, соразмѣренность, осуществляемая въ движеніи. Если иногда эта соразмѣренность и осуществляется животнымъ, то именно не въ игрѣ: лошадь, бѣгущая ровной рысью, хищная птица, съ высоты падающая на добычу, осуществляютъ не только точное дѣленіе пространства и времени, но и точное совпаденіе этихъ

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

дѣленій. Но и въ томъ и въ другомъ случаѣ за движеніемъ стоитъ приказывающая воля или приказывающій инстинктъ: если наступаетъ перемѣна въ ритмѣ, то вслѣдствіе усталости, вслѣдствіе жадности, но не изъ желанія измѣнить свое движеніе независимо отъ его цѣли. На такую, своевольно выбранную, своевольно нарушаемую и своевольно возстановляемую соразмѣренность пространственныхъ и временныхъ дѣленій способенъ только человѣкъ. Это и есть ритмическая способность человѣческаго тѣла съ тѣмъ разнообразіемъ тяжести и легкости, быстроты и медленности, которое предоставляютъ въ его распоряженіе скорость и вѣсъ. Полагаю, что вопросы воспитанія не чужды съѣзду, а потому позволю себѣ нашъ общій художественный вопросъ освѣтить съ самой драгоцѣнной его стороны и взглянуть на ритмъ какъ на воспитательную силу.

Безъ врожденной человѣку способности къ ритмической переимчивости не была бы возможна никакая физическая работа. Если могли создаться египетскія пирамиды, то только благодаря ритмическому распредѣленію усилій. Мы не знаемъ, какими машинами, какимъ способомъ, какимъ расположеніемъ рабочей силы и по какимъ командамъ поднимались и двигались огромныя гранитныя глыбы, но мы знаемъ, что только благодаря ритмикѣ онѣ могли перекочевать съ верховьевъ Нила и взгромоздиться на такую высоту: на извѣстномъ пространствѣ и въ извѣстный промежутокъ времени извѣстная сумма мышечнаго напряженія, можетъ быть, десятка тысячъ людей, — это могло быть достигнуто не иначе, какъ путемъ геніально построенной ритмической дисциплины. Мы не можемъ съ точностью сказать, какими пріемами это достигалось, но мы можемъ безошибочно утверждать, что оно достигалось помощью либо музыкальныхъ инструментовъ, либо пѣнія самихъ рабочихъ, но во всякомъ случаѣ помощью музыки. Подчиняя наше тѣло велѣніямъ музыки, которая есть равномѣрное дѣленіе времени, мы тѣмъ самымъ осуществляемъ пласти-

ческую правильность мышечныхъ движеній, т. е. равномѣрное дѣленіе пространства; этимъ не только достигается правильность работы, но обезпечивается сбереженіе силы, которая оказалась бы недостаточной, если бы не было этой соразмѣренности въ дѣйствіяхъ пространственныхъ и временныхъ, въ совпаденіи звука и движенія.

Искать въ музыкѣ руководительницу своимъ движеніямъ и сберегательницу мышечнаго напряженія до такой степени свойственно человѣку, что съ незапамятныхъ временъ онъ всякую физическую работу, если не сопровождалъ пѣніемъ, то старался отмѣчать звуковыми дѣленіями; такъ что, собственно, нѣтъ нужды и прибѣгать къ примѣру такихъ грандіозныхъ работъ, какъ египетскія пирамиды, чтобы найти тому подтвержденіе. Изъ глубины вѣковъ звучатъ причитанія, — самая древняя изъ извѣстныхъ намъ рабочихъ пѣсенъ, — причитаніе женщины, вертящей ручной жерновъ и мелющей зерно для прокормленія мужа и дѣтей. Въ туманномъ утрѣ холоднаго неба жена финскаго рыбаря поетъ и мелетъ, и подъ знойнымъ солнцемъ Африки мелетъ и поетъ жена араба: одна мелетъ рожь, другая пшеницу, у одной мужъ ушелъ въ море, у другой — въ пустыню, но обѣ поютъ и въ пѣніи ищутъ не только излить свою грусть, не только прокоротать томительный долгій день, но и придать движеніямъ руки правильность вращенія, которая при наименьшей тратѣ силы дала бы наибольшее количество работы. «Будешь выбирать жену, говоритъ латышка своему брату, — бери такую, которая умѣетъ пѣть: она лучше будетъ работать».

Ограничить предѣлъ своего мышечнаго усилія и въ звукѣ искать рамку своему движенію, было всегдашнимъ инстинктивнымъ стремленіемъ человѣка, въ особенности въ такой работѣ, гдѣ движеніе не ограничено пространственно, не упирается въ препятствіе. Возьмемъ работу кузнеца: въ ней два движенія, — взмахъ кверху и паденіе внизъ. Паденіе молота не только пространственно ограничено наковальней, но оно въ звонѣ нахо-

дитъ ясное разграниченіе во времени; такимъ образомъ, равномѣрность паденія вдвойнѣ обезпечена. Но поднятіе молота? Оно ни мѣстомъ не ограничено, ни звукомъ не отмѣчено, оно свершается въ пространственной и временной неопредѣленности. И вотъ, для того чтобы и этому своему движенію сообщить сберегающую правильность, чтобы и ему найти предѣлъ, если не въ пространствѣ, то во времени, человѣкъ приглашаетъ товарища; въ то время, какъ онъ самъ будетъ поднимать молотъ, товарищъ будетъ опускать свой, и звонъ втораго молота о наковальню будетъ отмѣчать высшую точку поднятія: теперь оба движенія, и поднятіе, и паденіе, одинаково разграничены, поставлены въ рамку, обезпечивающую правильность, а потому и экономію мышечнаго усилія. Это принципъ всѣхъ работъ, основанныхъ на перемежающихся, альтернирующихъ ритмахъ: второй молотъ своимъ ударомъ дѣлитъ надвое временный промежутокъ перваго молота. И чѣмъ мельче дробленіе промежутковъ между звуковыми ударами, тѣмъ легче человѣкъ мышцами своими «попадаетъ въ тактъ»; чѣмъ больше въ работѣ участниковъ, тѣмъ дробнѣе выходятъ дѣленія, и тѣмъ скорѣе идетъ работа. Посмотрите на току, когда цѣпами молотятъ хлѣбъ, какъ уныло идетъ работа подъ вялое «андантэ» трехъ цѣповъ, и какъ весело спорится подъ мелкодробное «аллегро» двѣнадцати цѣповъ.

Я не буду останавливаться на примѣрахъ, доказывающихъ ту важную роль, которую игралъ въ жизни народовъ ритмъ, какъ регуляторъ, обезпечивающій точность, легкость и успѣшность работы. Но не могу не обратить вниманія на то священное уваженіе, какимъ ритмъ пользовался у древнихъ. Люди знали его силу, его облегчающую силу, избавляющую насъ отъ лишней траты силъ; они знали также и его неотразимую привлекательность, благодаря которой, когда мы идемъ и слышимъ музыку, намъ трудно не соразмѣрить съ ней наши шаги, намъ легко и весело поддаваться ея увлекающей силѣ. Древніе это знали и, когда хотѣли умолить боговъ, они сопровождали

свои моленія ритмическимъ звономъ инстументовъ, а самыя молитвы слагали стихами въ увѣренности, что боги, отдавшись прелести ритма, съ легкостью исполнятъ и то, о чемъ ихъ просятъ. Теперь посмотримъ на роль ритма не въ работѣ, а въ человѣческомъ творчествѣ: обѣ дѣятельности, какъ увидимъ, находятся въ тѣсной связи.

Есть удивительная книга. Зовется она «Arbeit und Rhythmus», «Работа и ритмъ», Бюхера. Авторъ, по спеціальности политико-экономъ, прочиталъ однажды въ одномъ ученомъ обществѣ докладъ о пѣсняхъ, которыми у разныхъ народовъ сопровождаются различныя работы, и о томъ, какъ человѣкъ въ ритмикѣ пѣсни искалъ руководительства для ритмики своихъ тѣлодвиженій. Онъ не подозрѣвалъ, какой жизненный вопросъ затронулъ онъ изъ глубины своего рабочаго кабинета. Со всѣхъ концовъ посыпались къ нему письма съ неисчерпаемымъ матеріаломъ, въ которомъ бился пульсъ работы: стучали молоты, мотыки, гудѣли колеса, жужжали прялки и веретена, толпились ремесла и промыслы, и рядомъ съ этимъ, или вѣрнѣе — сквозь все это, пѣла душа: жены, матери, мужья, отцы, дочери, сыновья, сестры, братья, невѣсты, женихи, — поютъ, работаютъ и поютъ, и въ пѣсняхъ за работой изливаютъ горести и радости души. Онъ написалъ свою книгу; въ двѣнадцать лѣтъ она выдержала четыре изданія. Ничего болѣе захватывающаго нельзя себѣ представить; авторъ, начинающій съ самыхъ сухихъ вопросовъ народной экономіи, съ вопросовъ труда и досуга, идя совершенно прямымъ логическимъ путемъ, кончаетъ на послѣднихъ высотахъ музыки и поэзіи. Я бы сравнилъ всю книгу съ кораблемъ: внизу уголь, пылающія жерла печей, въ потѣ лица трудящіеся машинисты, — вся неизбѣжная, тяжелая «необходимость» жизни, кверху постепенное облегченіе, просвѣтленіе, и вверху, на концахъ мачтъ, развѣвающіеся вымпела... Трудно передать впечатлѣніе глубокой жизненной красоты, которая сама собой, силою вещей, поднимается изъ этой книги: человѣкъ, поставленный среди

природы, брошенный въ борьбу за существованіе, побѣждаетъ препятствія природы и возмѣщаетъ несовершенство своихъ силъ силою безплотнаго ритма. Трудно передать впечатлѣніе таинственности, которое выдѣляется отъ этой всепроникающей силы, сопутствующей человѣку во всѣхъ трудахъ его: рабочіе звуки, рабочіе шумы, рабочія пѣсни, столь разныя въ разныхъ концахъ земли и съ такой правильной одинаковостью повторяющіеся въ одни и тѣ же времена года, въ одни и тѣ же часы дня и ночи; звуки утренніе, вечерніе, ночные, безшумные звуки матерей, встающихъ до зари, чтобы приготовить пищу отъѣзжающимъ, унылые полуденные звуки и колыбельныя пѣсни женъ, ожидающихъ возвращенія мужей съ промысловъ; воскресный отдыхъ, пеленой молчанія ложащійся на нивы и поля... Сквозь всѣ времена человѣкъ біеніемъ ритма отмѣчалъ свое бытіе, и, когда въ Библіи пророкъ изрекаетъ проклятіе цвѣтущему городу, онъ говоритъ, что въ немъ умолкнутъ жернова.

И ко всѣмъ этимъ звукамъ примыкаетъ человѣческое тѣло, къ каждому звуку съ соотвѣтственнымъ движеніемъ, въ постоянномъ согласіи со звукомъ орудія, а когда орудіе безшумное, — въ согласіи съ собственною пѣсней; и въ этой соразмѣренности работы и звука, соразмѣренности пространственнаго и временнаго, онъ почерпаетъ то сбереженіе силы, которое составляетъ истинную силу; въ ней же, благодаря автоматичности движенія, онъ обрѣтаетъ ту независимость духа отъ тѣла, безъ которой невозможно никакое творчество. И дѣйствительно, мы видимъ, что первые образцы поэтическаго, музыкальнаго и танцовальнаго творчества вышли изъ работы, въ работѣ родились, какъ запахъ родится въ цвѣткѣ. Поразительная, невѣроятная картина встаетъ на зарѣ человѣчества: сліяніе работы и радости, работа въ радости, отсутствіе того, что нашему народу внушило жгучее наименованіе «страдная пора». Такъ, изъ ритма, приспособлявшаго тѣлодвиженія къ работѣ, родились искусства, и уже

впослѣдствіи, много позднѣе, работа и искусство, какъ и всѣ формы земного существованія, дифференцировались и пошли разными дорогами развитія. Но ритмъ продолжалъ дѣйствовать въ природѣ человѣка: ручной трудъ воспитывалъ его тѣло, пріучалъ приспосабливаться, побуждалъ къ постоянному согласованію пространственнаго съ временнымъ. Близость ремеслъ къ ежедневной жизни каждаго, привычка, наслѣдственность, все способствовало сохраненію въ человѣкѣ ритмики тѣлодвиженій, и это не могло не сказаться въ искусствѣ: ритмъ продолжалъ вести человѣчество и послѣ разлученія работы съ искусствомъ. И вдругъ, въ девятнадцатомъ столѣтіи, съ изобрѣтеніемъ машиннаго труда, эта сила оказалась ненужной, непримѣнимой. Работа изъ рукъ человѣка перешла въ машину, и человѣкъ, вмѣсто того, чтобы быть господиномъ орудія, сдѣлался его принадлежностью. Ритмъ исчезъ изъ обихода. Онъ исчезъ даже изъ воспитанія: въ музыкальномъ воспитаніи «неритмичность» самый распространенный изъ недостатковъ; въ физическомъ воспитаніи ритмическій элементъ почти отсутствуетъ, и только въ военномъ воспитаніи, хотя въ весьма грубомъ (съ музыкальной точки зрѣнія) видѣ, ритмъ продолжаетъ свою дисциплинирующую роль, являя лишній разъ подтвержденіе тому, что «благословенъ союзъ меча и лиры». Но вообще, — ритмъ покинулъ человѣческое тѣло. Человѣчество лишилось вѣрнаго спутника, могучаго двигателя.

Таковы общія положенія книги Бюхера и мысли, ею пробуждаемыя. Прибавлю, что съ точки зрѣнія философской такое умноженіе силы отъ подчиненія человѣка музыкѣ представляется совершенно естественнымъ: мускулъ болѣе матеріаленъ, чѣмъ звукъ, а только черезъ подчиненіе нематеріальному матерія получаетъ силу. Мнѣ возразятъ, что дѣленіе на болѣе или менѣе матеріальное произвольно, что передъ духомъ всякая матерія равно матеріальна. Но я говорю не въ абсолютно-метафизическомъ смыслѣ, а въ относительномъ смыслѣ земныхъ предѣловъ: никто не станетъ отрицать, что пѣсня

менѣе вѣсома, чѣмъ гранитъ. То же самое, и съ еще большей справедливостью, въ области эстетики: въ эстетикѣ, какъ и въ этикѣ, только подчиненіе менѣе матеріальному даетъ силу. А кто же, ставъ на эстетическую точку зрѣнія, будетъ отрицать, что живопись, о двухъ измѣреніяхъ, — менѣе матеріальна, чѣмъ скульптура, о трехъ, а что музыка, невѣсомая, одаренная лишь измѣреніемъ во времени, менѣе матеріальна, чѣмъ живопись?*

Не думаю, чтобы можно было съ большей ясностью, чѣмъ это сдѣлалъ Бюхеръ, показать универсальное значеніе ритма во внѣшнемъ строительствѣ нашего существованія. «Am Anfang war der Rhythmus», сказалъ Гансъ-фонъ-Бюло, и Бюхеръ показываетъ, что изъ ритма, какъ изъ одного корня, выросли работа и искусство, т. е. все матеріальное проявленіе духовнаго человѣка. Работа и искусство, вся наша внѣшняя жизнь; не даромъ тотъ же пророкъ, когда изрекаетъ гибель цвѣтущему городу, говоритъ: «Не будетъ въ тебѣ никакого художника, никакого художества, и шума отъ жернововъ не слышно уже будетъ въ тебѣ». Бюхеръ слѣдитъ за совмѣстнымъ развитіемъ работы и искусства вплоть до ихъ раздѣленія и на этомъ прекращаетъ свое изслѣдованіе.

Но передъ нами встаетъ новый вопросъ. Ритмъ изъ работы исчезъ, онъ исчезъ изъ окружающей насъ атмосферы. Можетъ ли и какое можетъ искусство выйти изъ человѣка, лишеннаго ритма? Думаю, что все, что создастъ человѣкъ неритмичный, какъ бы ни было хорошо, никогда не будетъ совершенно и всегда будетъ ниже того, что могъ бы дать тотъ же человѣкъ, если бы былъ ритмически воспитанъ. Отсутствіе ритма уже дало себя знать во всѣхъ отрасляхъ искусства, и всѣ новыя направленія послѣднихъ дней мнѣ представляются ничѣмъ инымъ, какъ безсознательнымъ исканіемъ утраченнаго ритма.

---

* Объ этомъ см. также примѣчаніе на стр. 105.

Было бы, конечно, интересно прослѣдить проявленіе ритма, живого, движущаго начала, въ искусствахъ статическихъ, — въ живописи и архитектурѣ; но не будемъ выходить изъ рамокъ нашего излѣдованія — о ритмѣ въ «живомъ» искусствѣ, а потому, ограничимся лишь указаніемъ на вопросы, не вдаваясь въ изслѣдованіе ихъ. Такъ, весьма интересный вопросъ — о ритмикѣ въ живописи. Что ритмъ для музыки, то для живописи рисунокъ, — то, что Энгръ называлъ «добросовѣстностью живописи». Естественно, что человѣкъ, лишенный ритмичности, если онъ живописецъ, будетъ склоненъ къ преобладанію краски надъ рисункомъ. Затѣмъ еще болѣе интересный вопросъ — отношеніе ритма и архитектуры. Здѣсь — сродство, корнями своими уходящее въ столь же сокровенные, сколько незыблемые законы физической природы: неумолимый законъ архитектуры — равновѣсіе, но оно же есть неизбѣжное условіе воплощенія ритмики въ человѣкѣ. * Не подлежитъ сомнѣнію, что въ силу таинственныхъ нитей, соединяющихъ творца съ его твореніемъ, ритмичность человѣка сказывается въ эстетическомъ равновѣсіи воздвигаемаго имъ зданія. ** Указываю на эти два интересные вопроса и возвращаюсь къ нашему центральному вопросу, — къ ритмикѣ живого человѣка.

Несомнѣнно, что съ утратой ритма утрачено сознаніе того, какой драгоцѣнный художественный матеріалъ представляетъ собою тѣло человѣческое и его способность къ движенію.

---

* Интересно при этомъ, что равновѣсіе не только обезпечиваетъ правильность движенія, но и правильность слѣда. Были сдѣланы опыты: къ ногамъ человѣка были прикрѣплены электрическія лампочки, и затѣмъ, въ темной комнатѣ, пока онъ двигался, сверху снималась фотографія. Чѣмъ правильнѣе было движеніе, тѣмъ правильнѣе выходилъ рисунокъ: ритмичность вертикальнаго движенія переводилась въ геометричность горизонтальнаго рисунка.

** Объ эстетическомъ значеніи чувства вѣса и вообще осязанія см. «Искусство и Жестъ» Ж. д'Удина, перев. съ французскаго, Книгоизд. «Аполлонъ».

Въ драмѣ актеръ говоритъ, изображаетъ, но совершенно забываетъ, что онъ самъ, вся его человѣческая фигура въ движеніи должна быть такимъ же произведеніемъ искусства, какъ стихи, которые онъ говоритъ, и картина, въ которой онъ движется. Въ оперѣ пѣвецъ только пѣніемъ своимъ входитъ въ музыку, но тѣломъ, походкой, движеніями остается въ предѣлахъ житейскихъ своихъ привычекъ или, что еще хуже, — въ предѣлахъ отвратительной трафаретной условности; онъ не входитъ въ тотъ волшебный кругъ, въ которомъ все предначертано закономѣрностью, гдѣ нѣтъ случайности, гдѣ человѣкъ не имѣетъ права выказывать ни свою личную волю, ни свои страсти, а гдѣ, отказавшись отъ себя, онъ превращается въ вѣтрило, послушное велѣніямъ музыки, и становится лишь однимъ изъ членовъ того художественнаго тѣла, въ которомъ Музыка — дыханіе, и Ритмъ — сердцебіеніе. Въ балетѣ, гдѣ человѣкъ болѣе, чѣмъ въ какомъ-либо другомъ искусствѣ, превращается самъ въ произведеніе искусства, гдѣ всѣ его движенія поставлены въ предѣлы музыки и тѣмъ самымъ, казалось бы, должны отвѣчать требованіямъ ритмичности, и въ балетѣ даже нѣтъ полнаго совпаденія движенія пластическаго съ рисункомъ музыкальнымъ: движеніе присочинено къ музыкѣ, оно не продиктовано музыкой; наконецъ, въ балетѣ столько застывшихъ формъ, «установленныхъ образцовъ», которые собою какъ бы окутываютъ свободное развитіе живого рисунка, что при нынѣшнихъ идеалахъ, руководящихъ исканіями этого искусства, нечего ждать отъ него осуществленія той настоящей ритмики, въ которой движеніе тѣлесное является точнымъ выразителемъ музыкальнаго движенія и при которомъ впечатлѣнія глаза и уха не разсѣиваютъ другъ друга, а сливаются въ одномъ общемъ воспріятіи пространственнаго и временнаго. Ко всему этому мы вернемся, когда будемъ говорить о ритмѣ въ сценическихъ искусствахъ; здѣсь указываю мимоходомъ на тѣ явленія, которыя, по моему, являются слѣдствіемъ аритмичности человѣка или неяснаго сознанія того, что такое ритмъ.

Если мы хотимъ дать искусству всю его выразительность и силу, если хотимъ, чтобы весь человѣкъ, а не частица его принималъ участіе въ процессѣ художественнаго творчества, если хотимъ, чтобы искусство было полнымъ выраженіемъ полнаго человѣка, мы должны прежде всего подумать о воспитаніи самого человѣка, о возвращеніи ему того двигательнаго начала, безъ котораго невозможно творчество въ пространственныхъ и временныхъ условіяхъ земного существованія, — мы должны вернуть человѣку Ритмъ. Какъ къ этому придти? Есть ли такая сила и какая это сила, внѣ человѣка находящаяся, которая сама была бы Ритмъ и была бы способна вліять на человѣка и его подчинить себѣ? Только одна и есть такая сила — Музыка.

И вотъ въ то самое время, когда ученый статистикъ и экономистъ, въ уединеніи рабочаго кабинета съ такой удивительной поэзіей оплакивалъ исчезновеніе ритма изъ жизни, музыкантъ, Жакъ-Далькрозъ, въ классѣ пѣнія случайно, — всѣ геніальныя открытія случайны, — открылъ способъ подчинить тѣло человѣческое такому музыкальному руководительству, которое обезпечиваетъ полное и точное совпаденіе тѣлодвиженій (пространственное дѣленіе) со звукомъ (временное дѣленіе). Онъ пробуждаетъ ритмическое чувство и воспитательнымъ путемъ возвращаетъ намъ эту утраченную силу, которую первобытный человѣкъ инстинктивно угадалъ и повернулъ на свою потребу. Ритмъ — сила, и принципъ Далькроза не есть выдумка, это — открытіе. Отсюда его огромная примѣнимость: электричество примѣняется въ цѣляхъ эстетики, но оно же примѣняется врачами; ритмъ — художественная сила, но онъ и могущественное средство воспитанія.* Не буду здѣсь распространяться о системѣ, о которой уже и

---

* Послѣ одного изъ моихъ сообщеній о системѣ Ритмической Гимнастики Жакъ-Далькроза одинъ изъ врачей Психо-Неврологическаго Института высказалъ увѣренность, что система эта не только огромной важности воспитательное средство, но и средство лѣчебное «для нервно-больныхъ и даже

говорилъ и писалъ,* скажу лишь два слова о важности физической ритмики для художника.

Никто, конечно, не подвергнетъ сомнѣнію важность тѣлесно-художественнаго воспитанія въ тѣхъ искусствахъ, гдѣ самъ человѣкъ является художественнымъ матеріаломъ, т. е. во всѣхъ сценическихъ искусствахъ. Но, скажутъ мнѣ, для чего поэту, живописцу, музыканту тѣлесно-ритмическое воспитаніе?

Во первыхъ, я уже указывалъ на то, что ритмичность въ произведеніи есть слѣдствіе, есть выраженіе той ритмичности, которою обладаетъ художникъ, а затѣмъ я бы попросилъ подумать о томъ, что художникъ въ силу своихъ особыхъ даровъ все же не созданъ иначе, чѣмъ другіе люди, и что, какъ всякій простой смертный, онъ состоитъ изъ духа и тѣла.

Зачатіе произведенія искусства совершается въ духѣ, но осуществляется оно помощью тѣла и иначе, какъ тѣломъ, не можетъ быть осуществлено; художникъ духомъ замыслилъ, тѣломъ своимъ выполняетъ. Если произведеніе искусства есть духъ, проникшій въ матерію, то художественное творчество есть духъ, выходящій изъ матеріи: одна матерія передаетъ, другая матерія принимаетъ. Если важенъ выборъ матеріи принимающей, — мрамора, краски, слова, — то какъ же можетъ быть не важно качество матеріи передающей, воспитанность ритмической способности въ художникѣ, умѣніе приказывать своему тѣлу, освобожденность духа отъ тѣлесной зависимости?

Человѣкъ выражаетъ себя въ искусствѣ, и болѣе, чѣмъ онъ думаетъ. Уже Леонардо да Винчи предостерегалъ своихъ учениковъ противъ того однообразія, которое художникъ вно-

---

для душевно больныхъ». Преподаватель школы глухонѣмыхъ привѣтствовалъ ее, какъ «средство вернуть ихъ въ человѣческую семью».

* См. «Человѣкъ на Сценѣ», гл. «Человѣкъ и Ритмъ». «Искусство и Жестъ» Ж. д'Удина (перев. съ французскаго), гл. XII. Брошюра «Ритмическая Гимнастика». См. также «Ритмъ», ежегодникъ института Жакъ-Далькроза, т. I, переводъ съ нѣмецкаго А. Боровского.

спть въ изображеніе разныхъ моделей: «Остерегайтесь, — головы одного и того же художника похожи другъ на друга; это фамильное сходство можетъ погубить присущее изображеннымъ лицамъ разнообразіе». * Помню, какъ одинъ знаменитый скульпторъ, у котораго было много учениковъ, говорилъ мнѣ, что при первомъ взглядѣ на ученическую работу онъ знаетъ, по сходству произведенія съ авторомъ, онъ знаетъ, чья работа. Человѣкъ невольно творитъ по образу своему. **

Никому такъ не нужна ритмичность, какъ намъ, русскимъ. Характеры наши неустойчивы, воля наша коротка, вкусы не проявлены, мы скользимъ, перенимаемъ, забываемъ; страна наша широкая, горизонты не окаймленные, рѣки слабоводныя, берега у нихъ рыхлые, сыпучіе; нѣтъ у насъ камня, страна безъ профиля; «деревянная Россія» строится, горитъ или гніетъ и снова строится; безпомощенъ русскій человѣкъ передъ пространствомъ, безпомощенъ передъ временемъ; жилища сметаются, какъ поколѣнія; нѣтъ крѣпости, устойчивости нѣтъ въ томъ, что окружаетъ человѣка; не къ чему прислониться, нѣтъ внѣшняго ритма, не въ чемъ проявить свой внутренній.

Но, какъ бы въ возмѣщеніе всего этого, жестокая, но и благостная природа дала намъ нашу русскую музыку, именно то, что есть самый сильный и вѣрный проводникъ недостающаго намъ Ритма, нашу музыку, яркую, опредѣленную, ритмичную, неудержимо ритмичную. Никогда не забуду въ Парижѣ впечатлѣнія «Петрушки», балета Стравинскаго. Чрезъ

---

* Péladan. «La dernière Leçon de Léonard de Vinci». Paris, 1909.

** Эти строки были уже написаны, когда появилась интересная статья М. Волошина о скульптурѣ А. С. Голубкиной («Аполлонъ», 1911 г., № 1), въ первыхъ строкахъ которой авторъ выражаетъ ту же мысль, но съ большей силой доказательности, съ нѣкоторой метафизичностью. Пеладанъ, французскій переводчикъ и коментаторъ Леонардо да Винчи, замѣчаетъ: «Одно несомнѣнно подтверждается опытомъ: если и не всегда художникъ непременно передаетъ своему произведенію свои физическія преимущества, то всегда въ немъ сказываются слѣды его собственныхъ недостатковъ». (Léonard de Vinci. «Traité de la Peinture», trad. par Péladan).

это не крупное, легкое и по происхожденію своему даже нѣсколько французское произведеніе, какъ хлынула русская волна! Какою жизнью ворвался этотъ балетъ въ зачарованное царство одурманивающихъ гармоній и недвижныхъ созвучій, какимъ прошелся дерзкимъ трепакомъ передъ зрителями, воспитанными въ Пюви-де-Шаванновскихъ рощахъ, и какими яркими, нагло яркими брызгами забрызгалъ скучныя порожденія анемичнаго французскаго воображенія.

Да, источникъ ритмической силы внутри насъ, занимать намъ не приходится. Но будемъ помнить, что музыка не только услада слуха, а что она есть дѣятельная сила, ждущая своего примѣненія, что черезъ нее устанавливается въ человѣкѣ та тѣлесная ритмика, безъ которой немыслимо правильное дѣленіе пространства и времени, безъ которой не достижима соразмѣренность пространственныхъ и временныхъ дѣленій, а слѣдовательно не возможны въ искусствѣ ни полнота выраженія, ни полнота воспріятія.

И тогда, переиначивая знаменитыя слова Тургенева о русскомъ языкѣ, мы скажемъ: «Во дни сомнѣній, во дни тягостныхъ раздумій о судьбахъ русскаго художества, ты одна мнѣ поддержка и опора, о, великая, могучая, правдивая и свободная русская музыка... нельзя не вѣрить, чтобы такая музыка не возымѣла великаго дѣйствія».

Павловка.
10 Іюля 1911 г.

Ритмъ на сценѣ. *

Мы сказали въ предъидущей главѣ, что всякое наше дѣяніе, въ силу роковыхъ законовъ нашего земного существованія, отвѣчаетъ на два вопроса: «гдѣ?» и «когда?» Это какъ бы центральныя двѣ точки, и каждая изъ нихъ имѣетъ свое растяженіе въ два противоположныхъ направленія: понятіе, отвѣчающее на вопросъ «гдѣ?, растягивается вопросами — «съ какого мѣста?» и «до какого мѣста?», понятіе, отвѣчающее на вопросъ «когда?» растягивается вопросами — «съ какого времени?» и «до какаго времени?». Первое растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ «на какомъ пространствѣ?», второе растяженіе находитъ свое болѣе точное опредѣленіе въ вопросѣ «какъ долго?». Отвѣтомъ на первый вопросъ является— понятіе протяженія, отвѣтомъ на второй вопросъ — понятіе длительности. Протяженіе относится къ категоріи пространства, длительность — къ категоріи времени. Внѣ этихъ двухъ категорій нѣтъ человѣческихъ проявленій. И с к у с с т в о, — которое есть одно изъ проявленій человѣка, а именно проявленіе внутренняго человѣка во внѣшнихъ знакахъ, — не можетъ уйти отъ власти тѣхъ же двухъ категорій: оно не можетъ найти другихъ знаковъ выраженія, кромѣ тѣхъ, которыя предоставляютъ въ его распоряженіе пространство и время. Перваго рода знаки это

---

* Докладъ, прочитанный на Всероссійскомъ Съѣздѣ Художниковъ 30-го Декабря 1911 г.

тѣ, которые мы видимъ, — отсюда искусства, познаваемыя глазомъ: живопись, архитектура, скульптура; второго рода знаки это тѣ, которые мы слышимъ, — отсюда искусства, познаваемыя ухомъ: музыка, декламація.

Я не упоминаю здѣсь о поэзіи, потому что она въ совершенно другихъ условіяхъ: она воспринимается прямо духомъ; правда, и для ея воспріятія нужны или глаза или уши, но въ этомъ случаѣ упомянутые органы играютъ лишь вспомогательную роль; черезъ глазъ происходитъ ознакомленіе съ условными алфавитными знаками, само по себѣ не имѣющее отношенія къ художественности впечатлѣнія; ухомъ познается текстъ, но, какъ только слуховое воспріятіе доставляетъ удовольствіе, то оно уже превращается въ самостоятельное искусство — декламацію. Вотъ почему поэзія, какъ познаваемая непосредственно духомъ, не находитъ мѣста въ спискѣ пространственныхъ и временныхъ искусствъ: она внѣ того, что познается пятью чувствами; и это настолько вѣрно, что само слово «поэзія» получило въ обиходѣ нѣкоторое общее значеніе, какъ бы внѣ условій, — мы примѣняемъ его даже къ другимъ искусствамъ, безразлично, и къ пространственнымъ и къ временнымъ; такъ мы говоримъ — «Какая поэзія въ этой картинѣ», или — «Какая поэзія въ этой музыкѣ», мы даже какъ о чемъ-то совершенно нематеріальномъ говоримъ — «Какая поэзія разлита въ природѣ»; тогда какъ мы никогда не скажемъ: — «Какая архитектура разлита въ природѣ», или: «Какая живопись проникаетъ эту музыку»; а если мы иногда и говоримъ объ архитектурности пейзажа — или о живописности музыки, то всегда лишь въ переносномъ смыслѣ, тогда какъ поэтичность произведенія искусства или куска природы указываетъ на реальное присутствіе того, о чемъ мы говоримъ.

Итакъ, то, что мы сказали, остается въ силѣ: всѣ искусства, выражающіяся во внѣшнихъ знакахъ, ощутимыхъ чувствами зрѣнія и слуха, поставлены въ условія пространства и времени и каждое по своему наполняетъ либо протяженіе, либо

длительность: живопись, скульптура, архитектура наполняютъ протяженіе, музыка и декламація наполняютъ длительность.

Но есть третій родъ искусствъ, — это тѣ, которыя развиваются и въ пространствѣ, и во времени, которыя наполняютъ и протяженіе, и длительность, воспринимаются и зрѣніемъ, и слухомъ, искусства совмѣстнаго воздѣйствія и совокупнаго воспріятія. Таковы всѣ искусства сценическія. Посмотримъ же, какое существенное, непремѣнное условіе совмѣстнаго дѣйствія. Что нужно для того, чтобы мы могли какой-нибудь предметъ заразъ и видѣть и слышать? Картину мы видимъ, но не слышимъ; музыку слышимъ, но не видимъ, а намъ нужно, чтобы картина съ музыкой сочетались, чтобы создалось нѣчто третье, въ чемъ были бы заняты и глазъ и ухо. Какъ же можетъ картина, матерія, воспринимаемая глазомъ, сочетаться съ безплотнымъ звукомъ, воспринимаемымъ посредствомъ уха? Посмотрите въ ясный, тихій день на дерево. А теперь среди гладкаго поля, гдѣ нѣтъ ни кустика, ни травинки, прислушайтесь къ шуму вѣтра. Разъ вы видѣли дерево, въ другой разъ вы слышали вѣтеръ. Но что же нужно для того, чтобы вы и увидѣли, и услышали, да не только въ одно время, а въ одномъ совмѣстномъ, совокупномъ впечатлѣніи? Нужно, чтобы подъ напоромъ вѣтра вѣтки дерева задвигались: тогда вы увидите вѣтеръ, тогда вы услышите дерево.

Движеніе, — вотъ, значитъ что нужно, для того чтобы впечатлѣнія зрительное и слуховое слить въ одно совокупное недѣлимое, и движеніемъ, значитъ, отличаются отъ всѣхъ другихъ искусствъ тѣ искусства, которыя дѣйствуютъ заразъ на зрѣніе и на слухъ. Только въ движеніи сочетаются пространственное съ временнымъ, только движеніемъ можно два искусства слить въ одно. Отнимите движеніе въ балетѣ, заставьте его вдругъ остановиться: вы будете видѣть картину, вы будете слышать музыку, и будетъ передъ вами вмѣсто од-

ного слитнаго искусства — два раздѣльныхъ, не слитныхъ и не сліянныхъ: живопись, искусство пространственное, отвѣчающее на вопросъ «гдѣ?», и музыка, искусство временное, отвѣчающее на вопросъ «съ какого времени до какого времени?». Но пусть по данному знаку балетъ опять придетъ въ движеніе: немедленно возстановится утраченное сліяніе, — движеніе музыкальное вольется въ пластику, статическій вопросъ «гдѣ?» сдвинется съ мертвой точки, и совокупное впечатлѣніе совмѣстнаго дѣйствія будетъ отвѣчать на динамическій вопросъ: «откуда и куда?».

Еще разъ повторяю, безъ движенія нѣтъ сліянія зрительнаго съ слуховымъ, а гдѣ нѣтъ сліянія, тамъ разстройство. Недавно въ Парижскихъ Дягилевскихъ спектакляхъ мы видѣли примѣръ такой несліянности. Пока въ оркестрѣ шла увертюра къ «Шехеразадѣ» (обратите вниманіе на великолѣпное русское выраженіе «шла»), передъ зрителями стояла занавѣсь, на которой былъ изображенъ выѣздъ шаха на охоту. * То же самое во время исполненія симфонической картины «Керженецкая Битва»: передъ слушателями занавѣсъ, изображающій эту битву. ** Но возможно ли какое-нибудь сліяніе между изображеніемъ движенія въ картинѣ и реальнымъ движеніемъ въ музыкѣ? Вѣдь картина, что бы она ни изображала, есть вѣчный покой, музыка — само движеніе. Движеніе не можетъ быть воспроизведено; даже кинематографъ, единственная форма воспроизведеннаго движенія, есть лишь быстрое чередованіе статическихъ моментовъ: движеніе, можетъ быть, единственная форма существованія, которая не можетъ быть воспроизведена, — оно должно быть осуществлено. И вотъ въ Парижскихъ спектакляхъ, подъ звуки музыкальнаго движенія, мы приглашались смотрѣть на пластическую недвижность. При всемъ моемъ восхищеніи художественной

---

* Работа Сѣрова.

** Работа Рериха.

дѣятельностью руководителей этихъ выдающихся постановокъ не могу понять, какъ они могли потратить время и трудъ на разработку столь ложнаго принципа. Мудрѣе поступаютъ тѣ, кто во время музыки погружаетъ слушателя во мракъ.

Когда я говорю о невозможности изобразить движеніе, я разумѣю не столько художественное изображеніе, сколько механическое повтореніе. Дѣло въ томъ, что въ вопросѣ объ искусственномъ движеніи надо различать реальное движеніе отъ изображеннаго. Реальное даетъ только движущаяся фотографія, но она лишь чередованіе статическихъ моментовъ, и потому ея движеніе обманъ.

Мнѣ возразятъ, что и въ природѣ движеніе есть лишь чередованіе статическихъ моментовъ безконечно малой величины. Это будетъ правильно только по отношенію къ предметамъ, движеніе которыхъ состоитъ въ перемѣщеніи и которые сами во время перемѣщенія не мѣняются. Такъ, летящая стрѣла — сама въ себѣ не мѣняется, а только мѣняетъ мѣсто своего нахожденія, и въ этомъ смыслѣ представляетъ дѣйствительно лишь чередованіе статическихъ моментовъ. Но змѣя, которая, проползая отъ одного мѣста къ другому, сама каждую секунду измѣняетъ пространственныя взаимоотношенія всѣхъ своихъ частей другъ къ другу и къ окружающей средѣ, осуществляетъ такое движеніе, которое никакъ нельзя назвать чередованіемъ статическихъ моментовъ; это есть настоящее, органическое движеніе, движеніе, развивающееся изъ себя, а не заимствованное отъ посторонней силы. Для художника только такое движеніе и имѣетъ цѣну живого матеріала. И вотъ почему сведеніе такого движенія на степень чередованія, какое представляетъ кинематографъ, нельзя назвать иначе, какъ обманомъ. Однако, не менѣе обманно и изображенное движеніе въ пластическихъ искусствахъ, — но это въ томъ смыслѣ, какъ и вообще обманно всякое искусство, если можно идеализацію назвать обманомъ, — это тотъ «обманъ», который «тьмы низкихъ истинъ намъ дороже». Въ этомъ отношеніи ни-

что не можетъ быть убѣдительнѣе, чѣмъ сопоставленіе моментальныхъ снимковъ скачущей лошади съ картиной, изображающей скачущую лошадь. Фотографія (точная передача природы) даетъ карикатуру лошади и совершенно не даетъ впечатлѣнія бѣга, тогда какъ картина, воспроизводящая не существующій въ природѣ моментъ (не существующій, ибо ни одна фотографія его не подтверждаетъ), вызываетъ полное впечатлѣніе стремительнаго бѣга.* Этимъ хочу лишь сказать, что движеніе есть такая форма существованія, которая ни механически, ни художественно не можетъ быть (въ точномъ смыслѣ словъ) ни воспроизведена, ни изображена: движеніе должно быть осуществлено.**

Но разъ движеніе существенное условіе слитнаго искусства, то естественно возникаетъ вопросъ о матеріалѣ, способномъ воплощать движеніе. Изъ всѣхъ искусствъ только одна музыка обладаетъ движущимся матеріаломъ, но звукъ имѣетъ движеніе только во времени, — по прекрасному выраженію Ларошa, движеніе музыки линейное, отъ прошлаго къ будущему. Значитъ, звукъ недостаточный матеріалъ для осуществленія того движенія, которое имѣетъ болѣе, чѣмъ одно линейное направленіе, и, вдобавокъ, должно быть видимо. Какой же матеріалъ способенъ видимо воплощать движеніе и изъ природы переносить его въ искусство, съ точнымъ подчиненіемъ требованіямъ скорости, силы и тяжести? Только одинъ мате-

---

* О движеніи въ искусствѣ много прекрасныхъ мыслей въ прелестной книгѣ разговоровъ Родэна, собранныхъ Гзеллемъ: Auguste Rodin «L'Art». Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, 1911. О движеніи въ кинематографѣ много занимательнаго въ «Moving Pictures, how they are made and worked». F. Talbot. London 1912.

** Скажутъ, что и многое другое не можетъ быть изображено. Нѣтъ, то что глазъ видитъ, то можетъ быть изображено, — все кромѣ движенія. На это возражаютъ, что свѣтъ, напримѣръ, не можетъ быть изображенъ. Но развѣ свѣтъ видимъ? Свѣта никто не видитъ; мы видимъ освѣщенные или свѣтящіеся предметы, мы вообще видимъ благодаря свѣту, но самого свѣта никто никогда не видѣлъ. Понятно, что его нельзя изобразить.

ріалъ и есть на землѣ — человѣческое тѣло. Человѣкъ, перенося въ искусство свое тѣло, переноситъ вмѣстѣ съ нимъ и его способность осуществлять движеніе, а также свою способность управлять имъ.

Мы пришли къ центральному пункту совокупныхъ, зрительно-слуховыхъ искусствъ — къ человѣку: безъ движенія нѣтъ слитнаго искусства, а движенія нѣтъ безъ человѣка. Разсмотримъ же, какія данныя, или вѣрнѣе, какія способности человѣческой природы являются самыми цѣнными въ смыслѣ удовлетворенія требованіямъ слитнаго, или, — назовемъ его уже прямо, — сценическаго искусства. Человѣкъ, сказали мы, вноситъ въ искусство вмѣстѣ со своимъ тѣломъ двѣ способности: способность къ движенію и способность къ управленію движеніемъ. Первая способность прирожденная, человѣкъ дѣлитъ ее со всѣми одушевленными существами, а потому она имѣетъ для искусства цѣну сырого матеріала и не больше. Вторая способность — умѣніе управлять своими движеніями, умѣніе подчинять ихъ велѣніямъ, ничего общаго не имѣющимъ съ борьбою за существованіе, — уже преимущественная способность человѣка передъ животнымъ міромъ, а потому въ искусствѣ самая цѣнная. Но если цѣнна способность управлять движеніями, то тѣмъ болѣе цѣнна та сила, которой мы должны подчинить наши движенія, какъ единственно могущей обезпечить правильность ихъ управленія. Эта сила есть Ритмъ. Ритмъ во всемъ разнообразіи скорости и группировки временныхъ дѣленій встрѣчается только въ музыкѣ. Мы разсмотримъ поэтому роль ритма въ тѣхъ сценическихъ искусствахъ, которыя связаны съ музыкой: въ оперѣ и балетѣ. Но мы остановимся преимущественно на оперѣ и вотъ почему: во-первыхъ, опера, какъ соединенная съ голосомъ и словомъ, представляетъ болѣе сложное искусство въ смыслѣ количества участвующихъ въ немъ элементовъ изображенія, и что вѣрно для оперы, то вѣрно и для балета (пока мы не касаемся спеціально вопроса пѣнія); во-вторыхъ, введеніе пластической

ритмичности сыграетъ не одинаковую роль въ оперѣ и въ балетѣ: въ оперѣ оно приведетъ къ реформѣ искусства, въ балетѣ оно должно будетъ привести къ такому упраздненію старыхъ формъ, которое въ свою очередь приведетъ къ упразднению обветшалаго искусства и замѣнѣ его новымъ. Вотъ причины, почему мы остановимся преимущественно на оперѣ и коснемся балета лишь мимоходомъ. Прибавлю, что, если при разсмотрѣніи сценическихъ искусствъ я ограничиваюсь тѣми, которыя связаны съ музыкой, то не потому, чтобы актеру не нужна была ритмика: если она вообще нужна для воспитанія художественно-правильнаго человѣка, то понятно, что она нужна и для актера, поскольку онъ человѣкъ и поскольку онъ художникъ. Но въ драмѣ (я разумѣю драму безъ музыки) ритмъ непосредственно не проявляется, — человѣкъ, въ смыслѣ времени, поставленъ въ болѣе свободныя условія, нежели въ оперѣ и балетѣ; актеръ можетъ сокращать и растягивать по усмотрѣнію: одинъ ведетъ нѣмую сцену двѣ минуты, другой — двадцать секундъ, и ни тотъ ни другой не погрѣшаютъ ни противъ какихъ бы то ни было законовъ, ни противъ чьихъ бы то ни было требованій. Совсѣмъ другое въ оперѣ или балетѣ: здѣсь исполнитель, въ смыслѣ времени, подневоленъ, онъ въ тискахъ, каждая длительность предначертана авторомъ. Въ этомъ, собственно, существенная разница драматической и оперной реализаціи авторскаго замысла. Драматическое произведеніе выходитъ изъ подъ пера драматурга, который передаетъ его другому человѣку; тотъ несетъ его на сцену, чтобы дать ему зрительное воплощеніе въ пространствѣ, нисколько не стѣсняясь условіями воплощенія во времени: онъ идетъ, какъ сказалъ бы поэтъ, «дорогою свободной, куда его влечетъ свободный умъ». Но представьте, что тотъ же человѣкъ, съ той же ролью, изъ драмы переходитъ въ оперу, — вмѣсто раскрывавшейся передъ нимъ свободы собственнаго творчества онъ видитъ передъ собой неумолимыми границами очерченное царство, чужею волею по-

ставленные предѣлы: онъ попалъ, какъ сказалъ бы Шиллеръ, «изъ царства произвола въ царство необходимости»,* въ царство, гдѣ нѣтъ самаго свободнаго, самаго растяжимаго изъ элементовъ существованія, — времени. Вмѣсто времени, — музыка, а вмѣсто вымысла — подчиненіе. Посмотримъ же, какія послѣдствія подобныхъ сценическихъ условій и какія они налагаютъ обязанности на исполнителя.

Живой человѣкъ, плоть и кровь, можно сказать, сырой кусокъ природы, поставленъ между двухъ искусствъ: музыкой въ оркестрѣ и живописью на сценѣ. Какъ, во имя чего попалъ онъ сюда? Что даетъ ему право занять такое почетное мѣсто? Одна исключительная преимущественная способность, благодаря которой онъ осуществляетъ то сліяніе обоихъ искусствъ, которое они сами не въ состояніи осуществить: эта преимущественная способность, о которой мы уже говорили, — *движеніе въ пространствѣ*. Движеніями своими исполнитель заразъ принадлежитъ обоимъ искусствамъ: видимостью ихъ онъ принадлежитъ зрительной сторонѣ — живописи, вообще обстановкѣ, ритмичностью ихъ онъ принадлежитъ слуховой сторонѣ, — музыкѣ: *только въ ритмичности движеній сливается онъ съ музыкой* и черезъ себя уже совершаетъ ея сліяніе съ обстановкой. Неужели не ясна отсюда важность движенія въ оперѣ? Неужели не ясно, что при самомъ великолѣпномъ голосѣ, безукоризненномъ пѣніи, самой прекрасной наружности, поставленный между восхитительнѣйшей обстановкой и совершеннѣйшимъ оркестромъ, человѣкъ, — если его движенія не отвѣчаютъ ритмикѣ музыки, — не что иное, какъ третье, постороннее, а потому ненужное, лишнее существо: костюмированное тѣло, въ смыслѣ живописномъ, костюмированный концертантъ, въ смыслѣ музыкальномъ.

Если не ошибаюсь, Фейербахъ сказалъ: «Только тотъ, кто способенъ на абсолютное отрицаніе, можетъ что-нибудь создать». Только тотъ, скажу я, можетъ осуществить задачу,

которую возлагаетъ на него участіе въ совокупномъ произведеніи искусства, именуемомъ оперой, кто способенъ на абсолютное отреченіе отъ самого себя, отреченіе отъ всякаго личнаго движенія, какъ физическаго, такъ и душевнаго: музыка запрещаетъ какъ то, такъ и другое. * На такое отреченіе способны не многіе; но когда я говорю — «не многіе», я вовсе не разумѣю это слово въ томъ общеупотребительномъ смыслѣ, въ которомъ оно неизмѣнно сочетается со словами «исключительныя, даровитыя натуры». Напротивъ, именно среди не особенно одаренныхъ, среди не «блестящихъ» артистовъ встрѣчается эта способность стушевать свое житейское «я», сокрыться въ благоговѣніи предъ искусствомъ; талантъ же, а въ особенности успѣхъ, поддерживаетъ, подогрѣваетъ низкое стремленіе показывать себя, вылѣзать изъ искусства и въ самые высокіе моменты выхода изъ дѣйствительности давать гнилостное напоминаніе о своей житейской мелочности. Оставимъ въ сторонѣ психологическіе извивы, которыми выходятъ наружу и проступаютъ на ясной поверхности искусства побужденія карьернаго свойства, печать заискиванія, упоенія успѣхомъ, — всякому ясно, что всему этому такъ же мало мѣста въ роли, какъ раскланиванію съ мимикой благосклоннаго доброжелательства, — но посмотримъ на нѣкоторые примѣры сознательнаго нарушенія музыкальнаго движенія. Начну съ одного очень разительнаго примѣра, потому что, чѣмъ отрицательный примѣръ разительнѣе, тѣмъ яснѣе выступаетъ положительный принципъ.

Всякому знакома та сцена въ первомъ дѣйствіи «Лоэнгрина», когда послѣ трубнаго призыва толпа замерла въ ожиданіи; Эльза медленно подходитъ къ рампѣ, опускается на ко-

---

* Эти строки были написаны, когда я прочиталъ слѣдующее изреченіе Дельсарта: «Безъ отреченія нѣтъ истины. — Не должно занимать публику своею личностью. Нѣтъ настоящаго простого, выразительнаго пѣнія безъ отреченія. Полезно бываетъ оставлять другихъ въ невѣдѣніи относительно своихъ качествъ».

лѣни. Тихіе, небесные аккорды готовятъ ея молитву. Что же я видѣлъ во время этихъ тихихъ, небесныхъ аккордовъ? На одной иностранной сценѣ режиссеръ, — вѣроятно, желавшій показать свое умѣніе «владѣть массами», — заставлялъ всѣхъ подругъ Эльзы, остававшихся въ глубинѣ, стремглавъ бѣжать на авансцену, съ тѣмъ чтобы пасть на колѣни вокругъ уже колѣнопреклоненной и молящейся Эльзы. Это было, конечно, одно изъ самыхъ яркихъ воплощеній противорѣчія, какія мнѣ пришлось видѣть въ театрѣ: молитвенная недвижность въ оркестрѣ, а на сценѣ — смятеніе. Я думаю, что даже тому, кто не совсѣмъ отдаетъ себѣ отчетъ, что такое пространственное воплощеніе музыкальнаго движенія, принципъ станетъ ясенъ послѣ приведеннаго примѣра. Но я бы хотѣлъ сразу установить, что вопросъ не въ единичныхъ примѣрахъ неудачнаго выполненія или сознательнаго искаженія предписаній музыки, а въ самомъ принципѣ, въ непониманіи того, что значитъ зрительное воплощеніе звука. Пойдемъ, однако, дальше путемъ примѣровъ.

Одинъ извѣстный теноръ, въ аріи Ленскаго передъ дуэлью, на послѣднія слова: — «Приди, приди, я твой супругъ» — скрючиваетъ пальцы, какъ когти, и всю фразу повторяетъ съ такимъ жестомъ и такимъ напряженіемъ, съ какимъ Отелло сказалъ бы: «Крови, Яго, крови!». Нечего говорить, что публика въ восторгѣ, потому что публикѣ прежде всего нужно актерство, а потомъ уже умѣстность. Возможно ли было бы подобное искаженіе характера, если бы пѣвецъ былъ проникнутъ сознаніемъ того, что ему не играть надо, а музыку изображать? Развѣ возможно было бы такое превращеніе въ тигра, кого же? — Ленскаго, того Ленскаго, что

> ... пѣлъ любовь, любви послушный,
> И пѣснь его была ясна,
> Какъ мысли дѣвы простодушной,
> Какъ сонъ младенца, какъ луна, —

возможно ли было бы такое искаженіе, если бы исполни-

тель задался не выполненіемъ актерской задачи, какъ онъ ее понимаетъ, а осуществленіемъ музыки въ движеніяхъ своихъ, если бы всѣмъ обликомъ своимъ онъ изображалъ нѣжную томность тѣхъ звуковъ, въ которыхъ слилась душа композитора съ душой изображеннаго поэта? Вѣдь въ томъ и преимущество музыкальной драмы передъ словесной, что въ ней чувство уже дано, что музыка даетъ с у щ н о с т ь того, чего актеръ даетъ лишь и з о б р а ж е н і е, что пѣвцу, слѣдовательно, остается только отдаться музыкѣ, е е изображать, а не актерствовать. Актерствованіе, вотъ то постороннее, разъѣдающее начало, которое разрушаетъ внутреннее единство зрительно-музыкальнаго дѣйства, замѣняя музыкально-пластическое движеніе житейско-пластическимъ. Когда въ сценѣ письма, послѣ ухода няни, Татьяна остается одна, и въ оркестрѣ начинается это удивительное наростаніе любви и страданія, пѣвицѣ вовсе не нужно и з о б р а ж а т ь эти чувства, какъ бы ихъ изображала актриса: чувства въ оркестрѣ, и вся ея житейская истерика только будетъ портить то, что въ музыкѣ такъ прекрасно; ей надо лишь тѣлодвиженіемъ своимъ с о о т в ѣ т с т в о в а т ь; не всхлипыванія и учащенное дыханіе дадутъ картину страданія, а движенія, ритмически совпадающія съ движеніемъ музыкальнымъ при точномъ отвѣтѣ на всѣ измѣненія въ усиленіи, въ ослабленіи, въ наростаніи, при постоянномъ соотвѣтствіи съ томительнымъ прохожденіемъ чрезъ побочныя гармоніи, чрезъ мучительныя задержанія секундъ и септимъ, чтобы, наконецъ, разразиться, — какъ густо накоплявшаяся гроза, — въ ливнѣ до-мажорнаго трезвучія.*

---

* Вотъ какъ это мѣсто было «инсценировано» въ одной московской частной оперѣ. Няня ушла «съ письмомъ къ Онѣгину»; Татьяна остается одна; въ оркестрѣ мы с л ы ш и м ъ первыя, еще слабыя волны до-мажорнаго наростанія, въ это время мы в и д и м ъ — мечущуюся по сценѣ дѣвушку, какъ въ клѣткѣ плѣнный звѣрь, она кидается къ лѣстницѣ, — почему то не сбѣгаетъ, кидается къ балконной двери, — почему то не спрыгиваетъ, и, наконецъ, накидывается на вѣшалку, схватываетъ какую-то юбку и съ этой юбкой въ рукѣ, оцѣпенѣвъ, замираетъ. Оркестръ клокочетъ и рыдаетъ...

Какъ на примѣръ совершеннаго выхода артистовъ изъ границъ музыкальной драмы, укажу на ту безобразную бѣготню, которую въ послѣдней картинѣ «Карменъ» учиняютъ теноръ и героиня, когда онъ съ ножемъ гонится за ней. Не говоря о безобразіи этой охоты на человѣка съ точки зрѣнія эстетической, не говоря о неправдоподобности спасанія отъ убійцы на открытой площади, когда кругомъ сколько угодно темныхъ переулковъ, здѣсь не только уже пренебреженіе къ музыкѣ, здѣсь полное забвеніе, что она существуетъ. Посмотрите на партитуру и вы увидите, какъ мало мѣста, или вѣрнѣе, — какъ мало времени музыка удѣляетъ на тотъ трагизмъ, который предшествуетъ удару ножемъ, и какъ скоро раздаются беззаботные звуки мотива Тореадора. И вотъ, если бы артисты были проникнуты сознаніемъ того, что они изображаютъ музыкальную драму, они пригадали бы ударъ ножемъ и паденіе героини на первый же аккордъ этого мотива, и мы бы тогда увидѣли и услышали трагическое совпаденіе убійства съ радостнымъ взрывомъ народнаго ликованія. А теперь: мы видимъ какую-то бѣготню въ клѣткѣ, сцену изъ звѣринца, а слышимъ при этомъ безсмысленное сопровожденіе радостнаго марша.

Да гдѣ ужъ требовать отъ пѣвцовъ, чтобы они свои движенія подчиняли музыкѣ, когда даже голосомъ они прямо ищутъ случая вылѣзть изъ нея.

Развѣ не вылѣзаніе изъ музыки эти нескончаемыя ферматы, отъ которыхъ приходятъ въ неистовый восторгъ галерки всего міра, — эти ферматы, когда ужъ горла не хватаетъ и животъ призывается въ подмогу, когда всѣ голосовыя средства такъ напряжены, что нота сдвинута съ мѣста, и вы ужъ не знаете, что вы слышите: la бекаръ, la бемоль или la діезъ.

Казалось бы, всякій знаетъ, что такое въ музыкѣ посторонній звукъ. Но право, относительно пѣвцовъ иногда и въ этомъ приходится усомниться. Приходится усомниться, когда припоминаешь, какъ беззастѣнчиво, напримѣръ, пѣвецъ иногда

вводитъ въ музыку смѣхъ; вѣдь смѣхъ, громкій, это звукъ, посторонній, къ музыкѣ примѣшивающійся звукъ; можно ли и съ какого права вводить въ музыку посторонній звуковой элементъ, когда онъ самимъ авторомъ не введенъ въ ритмику музыки, какъ, напримѣръ, въ серенадѣ Мефистофеля? Я уже не говорю о тѣхъ случаяхъ, когда громкость смѣха прямо противорѣчитъ характеру музыки. Кто не помнитъ въ «Пиковой Дамѣ» сцену въ казармахъ, — конецъ этой сцены? Какъ любятъ тенора давать сумасшедшій хохотъ на послѣднихъ словахъ: «Тройка, семерка, тузъ». А что въ это время въ музыкѣ? Прежде всего въ музыкѣ написано: Sempre ppp. Таинственно уходятъ внизъ гнусавыя октавы деревянныхъ инструментовъ, а въ скрипкахъ трепетное замираніе жизни. И на фонѣ этого замиранія что же мы слышимъ? Пробуждающійся и все громче раздающійся смѣхъ. Да мыслимо ли допустить — одновременно — въ музыкѣ diminuendo, а въ человѣкѣ crescendo? Но вотъ, они хотятъ показать, что умѣютъ играть, умѣютъ смѣяться. Да мало ли что еще пѣвецъ умѣетъ, развѣ все, что онъ умѣетъ, надо показывать? Умѣрьте ваше актерствованіе, а прислушайтесь къ музыкѣ: не покидайте ее, идите за нею, замирайте съ нею, угасайте съ нею, живите въ музыкѣ, а не рядомъ съ музыкой, и вы войдете въ новый несуществующій міръ, и вы дадите зрителю и слушателю то, чего ни одинъ актеръ не можетъ дать, какъ бы онъ хорошо ни умѣлъ смѣяться. И публика замретъ и вмѣстѣ съ музыкой и вмѣстѣ съ вами будетъ погружаться въ угасаніе, и въ холодѣ и ужасѣ передъ тайной неразгаданнаго, недвижная, застынетъ... И среди молчанія тогда потухнетъ слабый трепетъ скрипокъ, котораго теперь не слышно за дикимъ ревомъ расходившейся галерки.

«Музыка въ высшемъ своемъ облагороженіи должна стать образомъ», сказалъ Шиллеръ. Что рисовалъ себѣ при этихъ словахъ этотъ удивительный человѣкъ, эстетикъ въ поэзіи и поэтъ въ эстетикѣ? Что могло предноситься предъ его очами

при той скудной дѣйствительности, которую представляла опера въ то время? Мы этого, конечно, знать не можемъ, но мы знаемъ, что онъ же сказалъ: «Кто не отваживается за предѣлы дѣйствительности, не овладѣетъ истиной». Какую же онъ за музыкальной дѣйствительностью провидѣлъ музыкальную истину? «Музыка должна стать образомъ». Изъ всѣхъ существъ видимаго міра одинъ только человѣкъ можетъ осуществить этотъ образъ, — видимымъ своимъ движеніемъ, совпаденіемъ ритмики тѣлесной съ ритмикой музыкальной.

Несомнѣнно, что такая роль центральнаго звена между искусствомъ звуковымъ и пластическимъ, выпадающая на долю человѣка, — собственно на долю его тѣла, — должна вести къ полной перестановкѣ тѣхъ формъ, къ которымъ пришло и въ которыхъ остановилось современное оперное искусство. Не мѣсто здѣсь говорить о томъ, на что способна пластика, когда она слѣдуетъ велѣніямъ музыки: пришлось бы говорить о выразительности человѣческаго тѣла, о прелести ритмическаго движенія, объ увлекательности ритмическаго бѣга, о великолѣпіи ритмической остановки, — обо всемъ томъ, о чемъ мы не только забыли, но чего мы никогда ни въ одномъ театрѣ не имѣемъ случая видѣть. Но могу одно сказать: кто читалъ книги Чемберлена и Аппіа и кто видѣлъ пластическія «реализаціи» музыкальнаго движенія въ школѣ Ритмической Гимнастики Жакъ-Далькроза, тотъ больше не можетъ смотрѣть на нашу современную оперу, тотъ требуетъ ритмическаго слія-нія движенія съ музыкой, тотъ вмѣстѣ съ Шиллеромъ жаждетъ зрительнаго воплощенія звуковъ, и тотъ вѣритъ вмѣстѣ съ Вагнеромъ, что «въ нашихъ рукахъ всѣ средства къ достиженію наивысшаго».* Но какъ заставить людей понять и повѣрить, что самое сильное, самое убѣдительное средство на пути художественнаго совершенства въ то же время и самое близкое намъ, — наше тѣло съ его способностью слушать и изображать? Въ школу Далькроза въ Дрезденѣ явилось десять

человѣкъ артистовъ Дрезденской королевской оперы записаться въ классъ сольфеджо. «А пластикѣ вы не хотите учиться?» Они сдѣлали презрительную гримасу. Чрезъ недѣлю (проходилась какая-то роль, гдѣ нужна была лѣстница) профессоръ повелъ ихъ въ залу, гдѣ построены ступени для ритмическихъ упражненій въ восхожденіи. Лѣстница вообще даетъ неисчерпаемый матеріалъ пластической красоты; что можетъ быть великолѣпнѣе въ смыслѣ живой пластики, какъ человѣкъ, всходящій по ступенямъ! Идетъ ли онъ гордой поступью, или мучительно завоевываетъ ступень за ступенью, волочится ли изнеможенный или взлетаетъ окрыленный, — лѣстница изумительный распредѣлитель движенія, полный этетики, полный философіи. Но чѣмъ она становится, когда восхожденіе совершается подъ музыку и по музыкѣ, это можетъ знать только тотъ, кто видѣлъ, а еще больше, кто самъ испыталъ... На другой день всѣ десять артистовъ Дрезденской оперы записались въ классъ Ритмической Гимнастики. И могло ли быть иначе? «Ритмъ, — говорилъ знаменитый Дельсартъ — есть форма движенія». А что же матеріалъ безъ формы! И какой же грѣхъ оставлять самый драгоцѣнный матеріалъ, — движеніе, безъ формы — безъ ритма!

Остановимся нѣсколько на практической сторонѣ вопроса. Подчиненіе движенія звуку, какъ и всякая форма подчиненія, налагаетъ двѣ обязанности: дѣлать то, что музыка приказываетъ и не дѣлать того, чего она не приказываетъ; иначе сказать, — исполнять тѣ движенія, которыя отвѣчаютъ музыкальной ритмикѣ, и воздерживаться отъ тѣхъ, которыя ей противорѣчатъ или ею не оправдываются. Первая сторона задачи, положительная, составляетъ предметъ спеціальнаго художественнаго воспитанія, для осуществленія котораго, какъ я сказалъ, нѣтъ другого способа, какъ метода, изобрѣтенная Далькрозомъ; другая сторона задачи, запретительная, есть вопросъ контроля надъ самимъ собою, и это уже во власти каждаго. Оставимъ положительную сторону вопроса, — пришлось бы дать

подробное изложеніе системы Далькроза, что увлекло бы насъ на путь художественной педагогики; система эта мною изложена печатно, многіе имѣли случай наглядно познакомиться съ ея результатами, всякому предоставлено судить, насколько основательны тѣ надежды, которыя возлагаются на систему адептами ея, — вся эта положительная сторона остается открытой для тѣхъ, кто не увѣровалъ въ художественно-воспитательную силу Ритмической Гимнастики, и о томъ, что надо дѣлать, мы больше не будемъ говорить, но обратимся къ отрицательной сторонѣ, къ тому, чего не надо дѣлать, чего не только надо избѣгать, но что нужно изгнать, уничтожить, забыть.

Отрицательныя движенія, т. е. такія, которыя не оправдываются музыкой или противорѣчатъ ей и потому являются нарушеніемъ зрительно-слуховой картины, можно раздѣлить на три категоріи: 1, движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера; 2, движенія случайныя, безсознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой, и 3, движенія сознательныя, съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противохудожественнымъ результатомъ. Разсмотримъ каждаго рода движенія отдѣльно.

1) Движенія неизбѣжныя, вызванныя случайными обстоятельствами не художественнаго характера. У артиста падаетъ шляпа, онъ долженъ ее подобрать. Русалка выходитъ изъ рѣки, платье зацѣпилось за деревянный кустъ — она должна его отцѣпить. Этого рода жесты можно опредѣлить, какъ жесты житейской необходимости, внѣдряющіеся въ искусство; это есть то вторженіе жизни въ искусство, о которомъ Оскаръ Уайльдъ сказалъ, что оно есть врагъ, опустошающій жилье. Какъ же нужно въ этихъ случаяхъ поступать артисту? У насъ эти жесты имѣютъ всегда, если можно такъ выразиться, контрабандный характеръ: русалка, застрявшая въ камышахъ, устремляетъ растерянный взглядъ въ публику и, пока нервная рука теребитъ и рветъ зацѣпившуюся кисею, взоръ говоритъ зрителю: «не смотрите

на меня, я оправляюсь... одну минутку... вотъ такъ, теперь можно». Зачѣмъ все это? Развѣ у настоящей русалки не можетъ зацѣпиться платье? Надо не самой изъ роли выходить, а необходимый жестъ ввести въ роль, подчинивъ его ритмикѣ даннаго момента, поставивъ его въ согласіе съ характеромъ изображаемаго лица.

2) Движенія случайныя, безсознательныя, не связанныя ни съ ролью, ни съ музыкой. Это все то, что артистъ позволяетъ себѣ, когда онъ, какъ бы сказать, кончилъ свой номеръ, когда онъ думаетъ, что, какъ солдатъ, онъ можетъ стоять — «вольно»: «отзвонилъ и съ колокольни долой». Происходитъ это отъ неяснаго пониманія, что такое зрительно-слуховая картина, частью которой онъ состоитъ; въ этой картинѣ все размѣрено, все предначертано, нѣтъ ничего случайнаго, по крайней мѣрѣ не должно быть ничего случайнаго, ибо нѣтъ ничего, болѣе враждебнаго другъ другу, чѣмъ искусство и случайность; и его случайное движеніе, съ ролью не имѣющее ничего общаго, ни живописнымъ, ни музыкальнымъ художникомъ не предусмотрѣнное, является такимъ же нарушеніемъ, какъ на настоящей картинѣ пятно отъ упавшей на нее кисти: пятно надо убрать, мѣсто надо переписать. Артисты не хотятъ признать, что съ той минуты, какъ занавѣсъ поднятъ, каждая пядь земли и каждая секунда времени должны быть распредѣлены и нерушимо соблюдены, что ранѣе, чѣмъ занавѣсъ не опустился, артистъ не можетъ «сойти съ колокольни», что, пока занавѣсъ поднятъ, онъ «звонитъ», даже когда ничего не дѣлаетъ. Указанный недостатокъ имѣетъ не только единичный, но часто и массовый характеръ: кому не извѣстны въ балетѣ эти моменты отдыха, наступающіе за групповыми эффектами послѣ моментовъ успѣха. Эти передышки подъ звуки апплодисментовъ, когда одни «оправляются», а другіе, хоть и остаются въ роли, но не въ силахъ удержаться, чтобы не окрасить ее упоеніемъ хорошо сданнаго

экзамена. Въ балетѣ эти расхолаживающія передышки даютъ томительное впечатлѣніе вѣчныхъ переначинаній. Благодаря тому, что вниманіе артиста, да и балетмейстера, направлено на данный танцовальный «номеръ», промежутки между номерами предоставлены случайности, и такимъ образомъ балетъ превращается въ чередованіе искусства съ неискусствомъ. Серьезное вниманіе слѣдовало бы обратить на то, что можно назвать «нѣмыми сценами» въ балетѣ, т. е. промежуточныя сцены между балетными «монологами» и «хорами»: вѣдь музыка не прекращается, слухъ живетъ въ искусствѣ, зачѣмъ же зрѣніе оскорбляется безпорядкомъ? Наконецъ, нельзя не указать на психологическую окраску или, вѣрнѣе, не окраску, а на психологическое обезцвѣчиваніе, которое подобнаго рода движенія налагаютъ на все сценическое дѣйствіе, на разрѣженіе, которое они вносятъ въ напряженность драматической атмосферы. Кто не видалъ первыхъ сюжетовъ, точно на время уходящихъ отъ исполненія своихъ обязанностей; кому неизвѣстны эти короли и королевы, скучающіе на своихъ тронахъ, пока передъ ними пляшутъ скоморохи или поютъ гусляры. И кто же не страдалъ при видѣ тѣхъ полчищъ с к у ч а ю щ и х ъ хористовъ или с к у ч а ю щ а г о кордебалета, которые запружаютъ сцену и глазѣютъ, въ то время какъ впереди происходитъ дѣйствіе. Возможно ли какое-либо созиданіе на расхолаживающемъ фонѣ этой непроницаемой скуки... Какое пониженіе драматической температуры!..

Конечно, и будущимъ композиторамъ придется считаться съ этой стороной дѣла и уже не писать такую музыку, которая одну половину сцены оживляетъ, а другую повергаетъ въ летаргію.

Сюда же надо отнести еще одного рода движенія у оперныхъ пѣвцовъ. Движенія менѣе случайныя, чѣмъ сейчасъ разобранныя, движенія не совсѣмъ безсознательныя, но подсказанныя не ролью и не музыкой, а технической стороной пѣнія: жестъ усилія, иногда притопываніе ногой на очень

трудной высокой нотѣ, сжатый кулакъ, — всегдашній свидѣтель нервности пѣвца. Впрочемъ, отъ этихъ движеній, продиктованныхъ какъ бы сказать — физической стороной пѣнія, слѣдуетъ отличать жесты, въ которыхъ, наоборотъ, — иногда неумѣло, иногда смѣшно, — сказывается у пѣвца инстинктивное повиновеніе музыкѣ: такъ, извѣстный завитокъ рукой на музыкальной фіоритурѣ, столь распространенный у итальянцевъ, нѣкоторое подчиненіе походки музыкѣ, поклоны, присѣданія въ тактъ, — все это рѣдкіе намеки на то, что должно было бы быть; это проблески того принципа, который въ оперѣ забытъ, и который, какъ ни странно можетъ это показаться, — гораздо больше соблюдается въ кафе-шантанахъ. Тамъ странныя уродливыя формы, но тамъ хорошо знаютъ, что значитъ сліяніе тѣла съ музыкой, и тамъ вы рѣдко увидите то, что можно бы назвать «постороннимъ» движеніемъ. Какъ есть въ музыкѣ посторонній звукъ, такъ есть во время музыки постороннее движеніе, и если мы при постороннемъ звукѣ испытываемъ поползновеніе заткнуть уши, то, уразумѣвъ оскорбительность посторонняго движенія, мы будемъ испытывать потребность закрыть глаза. И когда мы сознáемъ, что только предначертанное и исполненное имѣетъ право именоваться искусствомъ, то какими рѣдкими оазисами покроется пустыня, которую представляютъ зрительно-слуховыя картины современной сцены...

3. Движенія сознательныя, съ художественнымъ намѣреніемъ, но съ противохудожественнымъ результатомъ. Здѣсь передъ нами такая обширная тема, что я не знаю, какъ и приступить къ ней въ предѣлахъ краткаго доклада. Поставимъ прежде всего нашъ основной, уже не разъ высказанный принципъ, — всякое видимое движеніе, не отвѣчающее движенію музыкальному, разрушаетъ сліянность зрительнаго и слухового впечатлѣнія, разбиваетъ то единство, безъ котораго искусство немыслимо, а потому

противохудожественно; а такъ какъ движеніе на сценѣ осуществляется человѣкомъ, то мы можемъ прибавить: такое музыкѣ противорѣчащее движеніе не оправдываетъ присутствіе человѣка на сценѣ. Поставимъ этотъ принципъ и посмотримъ, какъ погрѣшаетъ противъ него современный театръ. Здѣсь время обратиться къ балету, такъ какъ сущность балетнаго искусства, можно сказать, есть сліяніе движенія со звукомъ, слѣдовательно, съ кого же и спрашивать, какъ не съ балета. Два коренныхъ недостатка обусловливаютъ ту художественную нелогичность, какую представляетъ современный балетъ, и препятствуютъ его свободному превращенію въ то, чѣмъ онъ долженъ быть: зрительное выраженіе того, что мы слышимъ, тѣлесное выраженіе безплотнаго движенія, физическое, но психологически окрашенное, воплощеніе музыкальной скорости и медленности, силы и слабости, легкости и тяжести. Первый недостатокъ: балетъ загроможденъ тѣмъ, что можно назвать утвержденными образцами, цѣлымъ арсеналомъ отъ вѣка установленныхъ пластическихъ формулъ, которыя служатъ какъ бы кирпичиками для построенія хореграфическихъ зданій. Какъ бы эти кирпичики не обтесывались и ни склеивались, т. е. какъ бы ни сочетались эти формулы, зданія всегда въ концѣ концовъ выходятъ похожи. Эта пелена сходства, лежащая на всѣхъ хореграфическихъ картинахъ, закрѣпляется еще тѣмъ, что формулы, ножныя и ручныя, столь же однообразны, сколько многочисленны. Понятно: радіусъ измѣненія въ этихъ хореграфическихъ тонкостяхъ такъ малъ, что сами по себѣ онѣ не могутъ вліять на измѣненіе зрительной картины. Наконецъ, самый главный ихъ недостатокъ это то, что при всей ихъ трудности онѣ психологически ничего не выражаютъ, онѣ сами себѣ цѣль.

Я не хочу нисколько умалять дѣйствительныя достоинства искусства, которое и мнѣ, какъ многимъ, доставляло минуты несомнѣннаго художественнаго наслажденія, но я утверждаю,

что вся прелесть балета проистекаетъ изъ причинъ, посторонних пластической сущности этого искусства, что она коренится не въ томъ, что производится, а въ томъ, какъ производится, а, слѣдовательно, въ концѣ концовъ, въ томъ, кто производитъ. Когда мы восхищаемся, мы восхищаемся не движеніями, а исполненіемъ, — точностью, мѣткостью, чистотою; мы восхищаемся, и больше всего, всѣмъ тѣмъ, что имъ сообщаютъ качества, лично присущія исполняющему: грація, ловкость, сила и то неуловимое, что мы называемъ «шармомъ», не присущи самимъ движеніямъ, они присущи человѣку, и тѣмъ обиднѣе видѣть, что онъ все это вкладываетъ въ то, что по самому существу своему не можетъ имѣть ни смысла, ни выраженія. Сведите балетныя движенія къ простѣйшему: это живая механика, но, конечно, не живая пластика; и движеніе шарнеръ тѣлесныхъ, если будемъ откровенны передъ самими собою, къ какимъ ужаснымъ формуламъ сводится оно! Верченіе, подрыгиваніе, сѣмененіе, искаліе устойчивости. Не можетъ жить такое искусство. Всѣ эти головокружительные фокусы, во время которыхъ предписанная улыбка смѣняется выраженіемъ ужаса передъ возможной неудачей, эти пластическія скороговорки, эти побиванія рекордовъ, все это должно когда-нибудь исчезнуть, потому что грѣхъ противъ художества заставлять человѣческое тѣло производить движенія, которыя ничего не значатъ, грѣхъ противъ разума позволять бормотать тому, что можетъ убѣждать, грѣхъ противъ жизни на самое изумительное орудіе выразительности на землѣ, на тѣло человѣческое, налагать оковы трафарета. Эта замѣна богатства скудостью должна же когда-нибудь раскрыть глаза и заставить понять, что то, чѣмъ мы восхищаемся, есть лишь намекъ на то, что должно и можетъ дать человѣческое тѣло, повинующееся велѣніямъ музыки. И вотъ тутъ встаетъ передъ нами вопросъ о второмъ существенномъ недостаткѣ балетнаго искусства: повинуется ли тѣло музыкѣ въ своихъ движеніяхъ?

Движеніе въ балетѣ присочинено къ музыкѣ, не родится изъ нея. Эта присочиненность, приклеенность придуманныхъ движеній къ музыкальному номеру, болѣе, чѣмъ чтолибо, мѣшаетъ балету сдѣлаться настоящимъ выразительнымъ искусствомъ, искусствомъ такой выразительной силы, какой мы въ правѣ отъ него ожидать, разъ оно обладаетъ самымъ сильнымъ и разнообразнымъ орудіемъ выраженія, — тѣломъ человѣческимъ при полной свободѣ движенія. Не выдуманныя отдѣльно отъ музыки пластическія формулы дадутъ возможность этой свободѣ и этой выразительности показать все то, на что онѣ способны; не тому рисунку надо подчинять тѣлодвиженія, который, зажмуря глаза, придумываетъ балетмейстеръ, и пластическій результатъ котораго слагается въ его головѣ, а тому рисунку, который мы слышимъ въ музыкѣ, и динамическій корень котораго въ звуковомъ движеніи, въ ритмѣ. Какъ всякій матеріалъ, тѣлодвиженіе, чтобы стать искусствомъ, должно быть подчинено закону, но законъ этотъ мы найдемъ не въ чувствѣ и не въ зрительныхъ требованіяхъ пластики, а въ звукѣ, въ той правильности, съ которой онъ располагается въ безконечномъ разнообразіи скорости, медленности, силы, слабости, легкости и тяжести. Тѣло человѣческое должно быть подчинено музыкѣ, — чувство и пластика сами по себѣ не достаточны, чтобы внести строй туда, гдѣ его нѣтъ — въ движущуюся матерію. «Чувство — говоритъ Жакъ-Далькрозъ — единственный источникъ стилизованной пластики, но внѣшнее его выраженіе въ пространствѣ должно быть размѣщено по указаніямъ музыки, которая сама зависитъ отъ законовъ времени».* Наши же танцы слишкомъ далеки отъ музыки, которую они сопровождаютъ; только концы пластическаго рисунка совпадаютъ съ концами музыкальныхъ фразъ, но рисунокъ тѣлодвиженія не льнетъ къ рисунку музыкальному, — ни къ его мелодическимъ

---

* Изъ частнаго письма.

извивамъ, ни къ вѣсовымъ впечатлѣніямъ тяжести и легкости, ни къ требованіямъ звукового учащенія при одинаковости темпа. Наши танцы «отстаютъ» отъ музыки, не въ смыслѣ времени, а въ томъ смыслѣ, въ какомъ подкладка отстаетъ отъ матеріи. Отъ этого происходитъ не только отсутствіе точнаго изображенія музыкальнаго рисунка и характера, но и несогласованность архитектуры цѣлаго танцовальнаго номера съ архитектурой музыкальнаго сопровожденія. Посмотрите на то, что въ современномъ хореграфическомъ искусствѣ считается высшей точкой, — на Фокинскія постановки. Никто не сдѣлалъ столько, какъ онъ, для искорененія въ балетѣ всего того, что мы разсмотрѣли во второй группѣ недостатковъ, того, что мы охарактеризовали пословицей «отзвонилъ и съ колокольни долой»; никто также, какъ онъ, не сдѣлалъ, пока, большаго на пути облегченія балета отъ того акробатическаго балласта, о которомъ мы только что говорили. Но и въ Фокинскихъ постановкахъ то же самое несогласіе архитектуры пластической съ музыкальной. Не хочу входить въ техническія подробности, но изложу въ двухъ словахъ, что я разумѣю подъ архитектурнымъ несогласіемъ. Вѣроятно, болѣе или менѣе всѣмъ извѣстно, что такое въ музыкѣ трехколѣнный складъ: музыкальная пьеса, состоящая изъ трехъ частей, при чемъ третья часть есть возвращеніе первой. Если танецъ хочетъ быть тѣмъ вѣрнымъ изобразителемъ музыки, какимъ онъ долженъ быть, то зритель должен*ъ* узнать возвращеніе перваго рисунка, какъ слушатель узнаетъ возвращеніе перваго мотива; картина зрительнаго движенія должна быть построена по одному плану съ картиной слухового движенія, а иначе это будетъ нѣчто расплывчатое, какъ въ фотографіи сдвинувшійся подъ негативомъ позитивъ. Такое несовпаденіе въ Фокинскихъ постановкахъ встрѣчается сплошь да рядомъ. Въ «Карнавалѣ» Шумана, одномъ изъ прелестнѣйшихъ зрѣлищъ, какія можно себѣ представить, музыкальныя пьесы, какъ бы сказать, «розданы въ разныя руки», онѣ въ зрительномъ смыслѣ разорваны:

одна группа начинаетъ, другая продолжаетъ, внѣшнихъ контуровъ нѣтъ, — глазами вы не всегда можете узнать, когда музыкальная пьеса начинается; такая характерная и совершенно отдѣльно отъ всей музыки стоящая пьеса, какъ «Шопенъ», пластически начинается съ середины: ухо уже давно слышитъ печальную, томную жалобу, а глазъ видитъ, какъ хлопочутъ танцовщицы и разстанавливаются, прежде чѣмъ начать. Не могу здѣсь не указать на такое зрительно-слуховое несоотвѣтствіе въ томъ же «Карнавалѣ», какъ блистательный Шумановскій маршъ, идущій при совершенно пустой сценѣ. Подъ радостные звуки необузданнаго веселья слушатель требуетъ зрѣлища; но его нѣтъ; ожиданіе слишкомъ долго длится, и послѣ этого томленія появляется, наконецъ, одинъ господинъ въ цилиндрѣ, — согласитесь, что это не соотвѣтствуетъ обѣщаніямъ музыки...

Еще много времени пройдетъ, пока въ музыкально-сценическихъ искусствахъ будетъ усвоенъ принципъ точнаго совпаденія музыки и пластики и достигнуто полное сліяніе зрительныхъ впечатлѣній съ слуховыми. Будемъ надѣяться, что начавшаяся реформа зрительныхъ картинъ когда-нибудь захватитъ и картины зрительно-слуховыя; будемъ надѣяться, что къ тому времени школа предоставитъ въ распоряженіе дѣятелей сознательный и послушный матеріалъ, и будемъ тогда ждать, что отъ современнаго балета останется и во что онъ превратится. Я позволяю себѣ думать, что останется очень мало; превратится ли онъ въ новое искусство, или будетъ замѣненъ новымъ искусствомъ, это будетъ зависѣть отъ того, насколько нынѣшніе его дѣятели сумѣютъ или не сумѣютъ усвоить принципъ воплощенія слухового движенія въ пространствѣ и распредѣленія зрительнаго движенія во времени.

Позвольте въ двухъ словахъ собрать все сказанное.

Искусства, какъ одно изъ внѣшнихъ проявленій человѣка, выражаются въ пространствѣ и во времени, воспринимаются либо зрѣніемъ, либо слухомъ. Сценическія искусства, развер-

тывающіяся и въ пространствѣ и во времени, воспринимаются заразъ и зрѣніемъ и слухомъ. Сліяніе впечатлѣній можетъ произойти только въ движеніи. Человѣкъ единственный матеріалъ, способный осуществить видимое движеніе въ искусствѣ. Дабы могло совершиться сліяніе зрительнаго съ слуховымъ, человѣкъ долженъ подчиниться музыкѣ, осуществить музыкальное движеніе въ движеніи мускульномъ: тогда, по выраженію Шиллера, МУЗЫКА СТАНОВИТСЯ ОБРАЗОМЪ. Связующее звено между видимымъ и слышимымъ, единый принципъ, проникающій безплотный звукъ и человѣческое тѣло, — РИТМЪ.

Трудно, когда идетъ рѣчь объ искусствѣ, — о воплощеніи внутренняго во внѣшнемъ, — трудно не вспомнить Грековъ. Музыка, сказали мы, становится образомъ. Но для образа, для всякаго зрительнаго впечатлѣнія, нуженъ свѣтъ. И вотъ, подводя итоги нашимъ разсужденіямъ о музыкѣ и образѣ, не могу не вспомнить, что въ греческой миѳологіи, — этомъ удивительномъ синтезѣ поэтической дѣйствительности и философскаго вымысла, — богъ Музыки былъ богомъ Свѣта и богъ Свѣта былъ богомъ Музыки, одинъ и тотъ же — АПОЛЛОНЪ.

Павловка
19 іюля 1911 г.

ДРАМАТИЧЕСКІЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ

«Живой трупъ»

Есть задачи, приступать къ которымъ осмѣливаешься съ трудомъ.

Писать о первомъ представленіи посмертнаго произведенія Льва Толстого! Году нѣтъ, какъ почилъ великій писатель. Еще звучатъ въ ушахъ непристойныя пререканія вокругъ свѣжей могилы; съ приближеніемъ годовщины они даже какъ будто съ новой звонкостью выступаютъ изъ таинственности, что окружаетъ всякую великую тѣнь; какъ будто снова рыхлится земля вокругъ могилы, притоптанная за годъ столькими паломниками...

И вдругъ, раздается голосъ его самого, давно — раньше смерти — умолкнувшій голосъ художника, и раздается въ самомъ живомъ изъ искусствъ: въ театрѣ. Это ли отнести къ разряду «первыхъ представленій»? Это ли «премьера»? Это ли «театральная новинка», одно изъ тѣхъ событій литературно-общественной жизни, что съ установленной правильностью, по нѣскольку разъ въ годъ, повторяются тамъ, гдѣ есть сколько-нибудь уважающій себя театръ? Къ этому ли приступать, съ мѣриломъ тѣхъ нарядныхъ вечеровъ, гдѣ «надо быть», гдѣ «нельзя не быть», гдѣ зала дѣлится на лагери, гдѣ каждое паденіе занавѣса отмѣчаетъ побѣду или пораженіе, гдѣ слава и непризнанность одинаково выливаются въ крикахъ: «автора!»? Кто не ощущаетъ разницы такихъ спектаклей съ этимъ спектаклемъ! Авторъ и его слава не за

занавѣсомъ, а тутъ, съ нами, посреди насъ. Какъ бы этотъ занавѣсъ ни падалъ, — подъ хлопки или безъ хлопковъ, великая тѣнь не возмутится ни въ ту, ни въ другую сторону. Смѣшно говорить объ одобреніяхъ или неодобреніяхъ тамъ, гдѣ душой владѣетъ благоговѣніе. Изъ лона этого общаго благоговѣнія хочу выдѣлить нѣсколько личныхъ впечатлѣній...

Пьесу «Живой Трупъ» знала вся Россія раньше, чѣмъ она появилась на сценѣ. Собственно, не пьесу, а содержаніе и исторію ея. Интереса новизны, неизвѣстности, угадыванія уже не могло быть. Вопросъ — «что дальше?» никому не представлялся: всѣ знали, что «дальше» два выстрѣла,—одинъ не исполненный, другой окончательный. Всѣ знали, кромѣ того, что пьеса отчасти «списана съ жизни». Интересъ, ею возбуждаемый, значитъ, исключительнаго, своеобразнаго, чисто литературнаго характера: не что намъ разскажетъ авторъ, а какъ онъ свою задачу исполнитъ.

Въ своей удивительной лѣтописи Яснополянской школы, разсказывая о томъ, какъ дѣти писали «сочиненіе» о поѣздкѣ въ Тулу, Толстой говоритъ: «Я подсмотрѣлъ работу пчелъ въ стеклянномъ ульѣ». Мы тоже видѣли работу пчелъ за стеклянной перегородкой уже извѣстнаго намъ содержанія. За жизненнымъ что мы все время видѣли авторское какъ. И это, конечно, самая интересная сторона произведенія. Нельзя къ «Живому Трупу» приступать съ мѣриломъ пьесы. Вокругъ меня въ театрѣ говорили, что, если бы Толстой успѣлъ, онъ, навѣрно, обработалъ бы ее, но мнѣ думается, что онъ именно хотѣлъ то, что далъ, что въ его виды входило не то, чтобы дать драматическое произведеніе, а — запечатлѣть куски жизни въ драматической формѣ. И передъ нами калейдоскопъ выхваченныхъ моментовъ; но моменты эти, въ жизни связанные отношеніями причинности и слѣдствія, на сценѣ чередуются лишь въ порядкѣ временной послѣдовательности — той причинности драматической, которой обусловливается «театръ», не ощущается: «пьесы» нѣтъ.

Но втеченіе всего этого разнообразія чередующихся картинъ, въ которыхъ слѣпая судьба сводитъ и разводитъ, сближаетъ и сталкиваетъ людей, — schwimmende Töpfe, die mit einander zusammenstossen, — все время глядятъ на васъ большіе, видящіе, безслезные глаза автора. Все время — Толстой. Толстой — эти люди, говорящіе то самое, что говорится въ жизни каждый день, по тысячу разъ въ день; Толстой — всѣ эти рѣчи, не писанныя, а прямо словесно перенесенныя изъ жизни, вся эта дребедень житейская, въ лонѣ которой свершаются событія, и, наконецъ, — Толстой, уже не глаза Толстого, а самъ Толстой, такія изреченія, какъ слова Лизы о томъ, что ей неловко давать деньги доктору за излѣченіе сына: «Онъ спасъ мнѣ больше, чѣмъ жизнь, а я ему деньги даю». И сколько разъ на протяженіи чужихъ рѣчей — такъ въ толпѣ узнаешь знакомое лицо — вздрагиваешь и мысленно вскрикиваешь: «Вотъ Онъ!»

Я сказалъ, что пьесы нѣтъ. И въ самомъ дѣлѣ, гдѣ «драма», въ настоящемъ, классическомъ смыслѣ слова? Человѣкъ гибнетъ, но «борьбы» никакой; это не «дѣйствіе», это долго длящееся, втеченіе двѣнадцати картинъ длящееся «положеніе», изъ котораго одинъ исходъ — выстрѣлъ. Эта длительность чрезвычайно утомительно дѣйствуетъ. И дѣйствуетъ она не только на зрителя, она дѣйствуетъ и на исполнителей, т. е. на характеръ игры. Посмотрите на роль Ѳедп-Москвина. Что это какъ не рядъ, нескончаемый рядъ, чередующихся статическихъ моментовъ? Паденіе? Но паденіе чисто внѣшнее, могущее выразиться только въ платьѣ и гримѣ; и сквозь это долгое внѣшнее паденіе онъ *самъ* все тотъ же. Не этимъ ли отсутствіемъ движенія въ характерѣ объяснить то злоупотребленіе внѣшнимъ движеніемъ, которымъ отличается игра Москвина въ этой роли? Эта суета, эти вскакиванія, эти пальцы вокругъ губъ, во рту, за воротникомъ, въ волосахъ, рука на затылкѣ, это «очерчиваніе» «буйной головушки», это застегиваніе и разстегиваніе... Что все это, какъ не заполненіе внѣш-

нимъ движеніемъ того, въ чемъ нѣтъ движенія внутренняго? Не этимъ же ли отсутствіемъ движенія въ характерѣ объяснить нѣкоторую нарочитую рубленность рѣчи, эти частыя остановки, какъ бы исканіе словъ? Я понимаю, что ничто не можетъ быть болѣе опасно въ смыслѣ трафаретности, какъ чтобы зритель ощущалъ черезчуръ хорошую выученность роли, и «исканіе словъ» является хорошимъ средствомъ для прикрытія выученности; но не рискуетъ ли и оно превратиться въ своего рода трафаретъ, въ то, что К. С. Станиславскій называетъ штампомъ? Почему, напримѣръ, останавливаться передъ названіемъ пѣсни, которую заказываешь цыганамъ? Кто повѣритъ, что выскочила изъ памяти любимая пѣснь и что она не на языкѣ? Почему дѣлить остановкой имя и отчество друга, когда наскоро его шепчешь на ухо цыганкѣ: вотъ, молъ, кого величать. И сколько такихъ нарочныхъ запинокъ, которыя какъ бы протыкаютъ рѣчь, а сквозь дырки уходитъ живая вода искренности и правды... За то посмотрите, какъ онъ великолѣпенъ въ тѣхъ сценахъ, гдѣ есть это внутреннее движеніе; какъ онъ безподобенъ въ ресторанѣ, послѣ попытки на самоубійство, когда входитъ Маша; послѣ этой изумительной мимики человѣка, ушедшаго изъ жизни, послѣ этого поблѣднѣвшаго лица, этихъ уже не видящихъ глазъ,— приливъ и взрывъ внезапной жизни: вся радуга отъ смерти къ воскресенію. И, наконецъ, въ коридорѣ суда — какая смерть! Этотъ голосъ, который въ первую минуту поражаетъ, какъ будто онъ слишкомъ силенъ для умирающаго, а потомъ кажется именно такимъ, какимъ иначе быть не могъ: эти выкрики, которые онъ бросаетъ живущимъ, зарубежность этихъ звуковъ, и этотъ божественно примиряющій юморъ. Подумайте только — юморъ въ смерти! Сліяніе въ улыбкѣ посюсторонности съ потусторонностью...

Мнѣ меньше понравился онъ въ сценѣ у слѣдователя; онъ былъ скорѣе Достоевскій, нежели Толстой. Большая разница въ отношеніи Мити Карамазова къ прокурору и Ѳеди Прота-

сова къ слѣдователю: Митя говоритъ съ человѣкомъ, взываетъ къ совѣсти себѣ подобнаго, Ѳедя говоритъ съ чиновникомъ, взываетъ къ отвлеченной справедливости, передъ нимъ не человѣкъ, передъ нимъ функція, — когда онъ говоритъ слѣдователю «вы», это не значитъ «вы, такой то», это значитъ «вы и вамъ подобные». Нѣкоторая страстность, «личность» игры въ этой сценѣ выводила Москвина изъ Толстого и вводила въ Достоевскаго. Впрочемъ, легко это говорить, а между тѣмъ невозможно забыть благородство и простоту его «прощанія» съ Лизой и Викторомъ; какъ трудно здѣсь не впасть въ прикащичій, островскій тонъ съ біеніемъ въ грудь, съ прядью растрепанныхъ волосъ на лбу...

Сцены допросовъ на театрѣ всегда производятъ впечатлѣніе: это благодарнѣйшая тема, использованная безчисленное количество разъ, и безошибочный эффектъ. На сценѣ summum jus, а въ каждомъ зрителѣ кричитъ summa injuria. То, что мы видѣли въ Художественномъ, было великолѣпно; это, конечно, самая сильная сцена всего спектакля; это Толстой и это Художественный Театръ. Прекрасенъ молодой элегантный слѣдователь (г. Берсеневъ), который съ такою точностью относится къ исполненію своихъ обязанностей, но которому все на свѣтѣ интереснѣе, чѣмъ то дѣло, которымъ онъ занимается; прекрасна неумолимая сухость, фальшивая мягкость оффиціальныхъ интонацій. Очаровательнъ скорбный образъ Лизы (г-жа Германова), — плакучій, клонящійся долу... И посреди гнетущей атмосферы, лежащей на всей картинѣ, незабываема скучающая, безстрастная, лоснящаяся лысина и скучающая, безстрастная, точно въ туфляхъ, походка письмоводителя (г. Баровъ). Это одинъ изъ тѣхъ многихъ, разсыпанныхъ въ пьесѣ, штриховъ, которые запечатлѣваются въ памяти навсегда. Лысина письмоводителя; два вытянутыхъ пальца и красный носъ, сосулькой, пьянаго предателя въ кабачкѣ (г. Александровъ); плечо бокомъ пробѣгающаго судейскаго, просящаго не загромождать коридоръ (г. Дикій); небритый

подбородокъ, испитой носъ и чиновная сановитость курьера, «цербера», оберегающаго Врата Правосудія (г. Артемъ); элегантно шаркающая дѣловитость молодого адвоката съ портфелемъ (г. Подгорный). Все это блестки жизни незабываемыя. Конечно, все это изъ Толстого вышло, но оно же и влилось въ «Толстого»: авторъ далъ, театръ возвращаетъ; и не предрѣшая того, какъ будутъ играть другіе театры, можно впередъ сказать, что ни одинъ такъ не проникнется ужасомъ банальности, геніальностью той житейской пошлости, изъ лона которой раздается освобождающій выстрѣлъ Ѳеди. Я увѣренъ, что ни въ одномъ театрѣ не выступитъ такъ ярко этотъ образъ грѣшнаго праведника. Ни въ одномъ театрѣ не получитъ онъ такого фона, нигдѣ такъ не вырисуется высота его «жертвы», потому что нигдѣ не проступитъ съ такою ужасающей яркостью «малость» того міра, ради котораго онъ жертвуетъ собой. Жена, которая его «любитъ», когда его нѣтъ, которая его «цѣнитъ», когда онъ утонулъ, которая его ненавидитъ, когда онъ воскресъ, оплакиваетъ, когда онъ застрѣлился. Другъ, который ему «прощаетъ», что онъ устроилъ его счастье. Теща, которая въ немъ видитъ подлеца, и наконецъ мать друга, въ глазахъ которой онъ «грязь». И для всѣхъ онъ лишній, для всѣхъ онъ неудобенъ. И когда его нѣтъ, какъ тихо, гладко, какъ «чисто» протекаетъ жизнь... На высокихъ бѣлыхъ колоннахъ веранды свѣтъ и тѣнь отъ вьющагося винограда, счастливая жена второго мужа, прелестный ребенокъ, свекровь — довольная, болтливая, всепрощающая: легкія лѣтнія платья, залитая солнцемъ деревенская даль... Бубенчики, радостное возвращеніе мужа, исполненныя порученія, покупки, но и казенный пакетъ: «Онъ живъ!». Меркнетъ радость солнечнаго дня, — свекровь, довольная, болтливая, всепрощающая, превращается въ «ту женщину, которая мать», — оскорбленную, негодующую, мстительную, и опять — «грязь, грязь, грязь!» И среди нихъ жилъ Ѳедя — Живой Трупъ? Да, жилъ и, пока «жилъ», былъ грѣшникомъ,

былъ трупомъ. И ради нихъ Ѳедя умеръ? Да, превратился въ трупъ и, когда «умеръ», сталъ праведникомъ, сталъ жить. Не знаю, съ чѣмъ можно сравнить простоту и величіе этого образа, этого шествія изъ смерти въ жизнь. И вотъ, предъ этой нравственной высотой хочется еще разъ спросить, — да проститъ мнѣ Иванъ Михайловичъ Москвинъ, — зачѣмъ столько физическихъ движеній, суетливой неврастеничности; въ концѣ картинъ, гдѣ онъ остается одинъ, зачѣмъ на словахъ «ну, чтожъ, и прекрасно... такъ и надо... отлично», зачѣмъ давать предвкушенія сумасшествія, когда такъ драгоцѣнна ясная сознательность Ѳединаго поступка! Боюсь, — не говоря объ умаленіи образа, — боюсь, какъ бы съ привычкой къ роли психологическая игра не стала совсѣмъ физической. Это нервное прибираніе вещей на столѣ, письменныхъ и иныхъ принадлежностей, въ то время, когда онъ обращается къ князю Абрезкову съ вопросомъ, — какое у него къ нему дѣло? Вѣдь психологическій смыслъ сцены — сосредоточенность, а физическая картина являетъ намъ разбросанность. А папиросы, я насчиталъ двѣнадцать папиросъ... Еще разъ, да проститъ мнѣ талантливый артистъ, — кого люблю того и бью, а если я полюбилъ «Ѳедю», то вѣдь черезъ Москвина, — но какъ бы хотѣлось видѣть въ немъ больше духовности. Въ сценѣ съ сестрою жены, какъ бы хотѣлось больше мягкости. Правда, что г-жа Барановская, — такъ глубоко чувствующая, несомнѣнно потрясенная, съ настоящими слезами въ груди, мало выявляетъ, — если бы не голосъ ея, дѣйствительно взволнованный, скорбный, можно бы подумать, что она не въ горѣ, а лишь не въ духѣ. Она не выходитъ за грань своего «я»; ея сцена съ братомъ — монологъ, теплый, проникновенный, но монологъ. Вмѣсто того, чтобы быть «вся къ нему», она «вся въ себя». Въ моихъ впечатлѣніяхъ о Ѳедѣ-Москвинѣ не могу не вспомнить еще о томъ успокоеніи, которое наступаетъ въ немъ послѣ ложной смерти. Великолѣпно выходитъ у него это утишеніе бури

земной. И даже... даже я ловлю себя на желаніи простить ему всю предшествующую суетливую неврастеничность: ужъ очень хорошъ контрастъ... Только есть у Толстого ужасное слово въ этой части роли: «я былъ влюбленъ, скверно, по собачьи». Или покаяніе не нуждается въ формѣ? Въ искусствѣ в с е нуждается въ формѣ...

Я сказалъ, что я полюбилъ Ѳедю. Здѣсь мы подходимъ къ самой драгоцѣнной сторонѣ Художественнаго Театра. Мы «любимъ» его образы. И нѣтъ тому болѣе яркаго подтвержденія, чѣмъ «Трупъ» Толстого. «Пьесы нѣтъ», съ этимъ всѣ согласны, это повторяется на всѣ лады; но вмѣстѣ съ тѣмъ, смотрите, какъ они ее заселили, эту несуществующую пьесу. Все это люди, это не актеры въ роляхъ, нѣтъ, это сами люди; и какъ съ ними хорошо, и какъ жалко съ ними разставаться, — когда занавѣсъ падаетъ, это все равно, что закрыть прелестную книгу, которой хочется продолженія... Безъ конца хотѣлось бы продолженія такимъ сценамъ, какъ разговоръ Карениной съ Абрезковымъ, объясненіе Карениной съ Лизой Протасовой, вся эта пятая картина. И можно ли не жаждать продолженія, когда на сценѣ Лилина? Что это за новый образъ на русской сценѣ, и какой знакомый образъ въ русской жизни, — эта свѣтская барыня, и пустая и глубокая, съ устойчивостью «принциповъ» и неустойчивостью поступковъ, крайняя въ симпатіяхъ, крайняя въ негодованіи, — зыбкая въ своей «твердости». М. П. Лилина дала все это, но съ такой свободой, простотой и естественностью, какой я никогда не видалъ въ изображеніи свѣтской женщины на русской сценѣ. Наши актрисы, изображая женщинъ высшаго круга, всегда боятся не быть свѣтскими, онѣ больше заботятся объ изображеніи к р у г а, чѣмъ объ изображеніи ж е н щ и н ы. Г-жа Лилина совершенно отбросила эту заботу; какъ настоящій аристократъ не думаетъ о томъ, что онъ князь или графъ, — родился и довольно, — такъ и она, какъ настоящій художникъ, дала образъ и больше не думаетъ о немъ; она живетъ, говоритъ,

смѣется, плачетъ, и не можетъ у нея не выйти, какъ надо, когда она сама такая, какъ надо. Вся, съ головы до пятъ, она такая, какъ должна быть. Складки платья, соболья кацавейка, кружево вокругъ нѣжныхъ аристократическихъ рукъ, — все типично, все прелестно и все до невѣроятности естественно, просто, «ежедневно». Та же ежедневность во французскихъ фразахъ, которыми пересыпана роль, — въ ея устахъ, какъ послушаешь, «языкъ чужой не превратился ли въ родной?». Эта прелестная смѣсь и свѣтскости и материнства, и пустоты и душевности, и принциповъ и предразсудковъ, въ безупречной по изяществу формѣ — памятникъ въ русскомъ сценическомъ искусствѣ, если можно говорить о памятникахъ тамъ, гдѣ долговѣчность ограничена памятью счастливыхъ очевидцевъ. Но какъ жаль, что она иногда недостаточно громко говоритъ! Зачѣмъ заставлять насъ нагибаться и подбирать тотъ жемчугъ, который она можетъ намъ положить въ руку. Впрочемъ, упрекъ въ недостаточной громкости можно сдѣлать и нѣкоторымъ другимъ... Мнѣ всегда казалось, что изъ всѣхъ грѣховъ актера недостаточная ясность произношенія самый главный. Не потому чтобы другіе были менѣе важны, — въ искусствѣ совокупномъ все одинаково важно, — но потому, что неясность — послѣдній грѣхъ, который проститъ ему зритель, и даже никогда не проститъ: зритель пришелъ, чтобы слушать, — онъ можетъ не слушать, это его добрая воля, но онъ долженъ слышать. Все остальное, какъ бы ни было прекрасно, пропадаетъ, не только пропадаетъ, а вызываетъ досаду, когда этого нѣтъ. Вотъ въ какомъ смыслѣ говорю, что соблюденіе ясности рѣчи главное достоинство, а нарушеніе — главный грѣхъ. Въ своей прелестной книгѣ о театрѣ Стриндбергъ по этому поводу говоритъ, что пьесу надо мочь слушать въ темнотѣ.* Этотъ совѣтъ

* «Dramaturgie». August Strindberg. Verdeutscht von Emil Schering. München, 1911.

какъ нельзя лучше выдвигаетъ значеніе слова на сценѣ, но въ смыслѣ воспитательнаго принципа, будучи вызванъ реакціей противъ неясности, онъ, какъ всякая реакція, односторонненъ. Насколько богаче и насколько лучше отвѣчаетъ принципу совокупности то, что говорилъ своимъ ученикамъ знаменитый Дельсартъ: «Представьте себѣ, что вы играете передъ публикой, состоящей наполовину изъ глухихъ, а наполовину изъ слѣпыхъ: ваши слова будутъ жестами для слѣпыхъ, ваши жесты будутъ словами для глухихъ». Другими словами, когда одни будутъ мочь «глазами слышать», другіе — «ушами видѣть», тогда можно будетъ сказать, что актеръ далъ полное выраженіе себя, тогда онъ не въ долгу...

Изящна и сдержана г-жа Германова въ этой сценѣ; несравненная мягкость улыбки, красота слезъ, духовность, сквозящая изъ прелестнаго внѣшняго образа, не могли не побѣдить «ту женщину, которая мать»; и когда, послѣ постепеннаго сліянія ихъ общей любви къ одному и тому же человѣку, онѣ наконецъ упали другъ другу въ объятія, вся зала всѣмъ сердцемъ хлынула къ нимъ. Нужно ли говорить, что К. С. Станиславскій въ этой сценѣ былъ вѣрнымъ другомъ вѣрной подруги, умиротворителемъ между матерью и сыномъ, — добрымъ къ нему, внимательнымъ къ ней, и что онъ былъ безконечно, безконечно простъ. Мы другого такого Князя Абрезкова не увидимъ, мы будемъ видѣть актеровъ, хорошихъ или дурныхъ, но актеровъ, — «первое лицо» въ пьесѣ.

Къ сожалѣнію не могу распространить моего восторга на образъ Виктора Каренина. Мать говоритъ про него, что онъ гордъ, что еще семилѣтнимъ ребенкомъ онъ былъ уже гордымъ. Мы же видѣли застѣнчиваго, почти сконфуженнаго человѣка. Не знаю, какъ рисовалъ себѣ его Толстой, но во всякомъ случаѣ это характеръ; вся же роль проводится какъ бы на цыпочкахъ, какъ бы шопоткомъ. Въ одной только сценѣ эта сконфуженность совершенно на мѣстѣ: въ сценѣ у цыганъ, — когда его, пришедшаго вѣстникомъ отъ домашняго очага, начина-

ютъ «величать», — но она уже не производитъ впечатлѣнія, потому что въ предыдущей сценѣ тонъ былъ такимъ же. По моему, образъ надо переписать, какъ говорятъ художники, переписать, не смущаясь. Рафаэль написалъ «Мадонну подъ балдахиномъ», авторъ «Живого Трупа» написалъ «Что такое искусство?», и между великолѣпными образами «Карамазова» и «Барона» («На днѣ») В. И. Качаловъ могъ помѣстить Виктора Каренина.

Говоря объ общихъ, огульныхъ впечатлѣніяхъ спектакля, нельзя не вспомнить сцену у цыганъ. Блистательная постановка и блистательное выполненіе. Это гашишъ, это «выхожденіе изъ временнаго и погруженіе въ безвременное». Хотѣлось бы только въ выкрикахъ Ѳеди большей сліянности съ музыкой, больше беззавѣтной отдачи себя: должно бы быть погруженіе въ стихію; музыка — тотъ вѣтеръ, который надуваетъ парусъ, и возгласъ долженъ быть какъ бы продолженіемъ музыки; послѣдній выкрикъ хорошо выходитъ, именно въ этомъ духѣ, но, конечно, онъ долженъ бы быть безъ движенія, безъ ерошенія волосъ: утопаніе въ блаженствѣ, и на этомъ утопаніи — занавѣсъ. Утопать не трудно: «солистки» Художественнаго Театра поютъ съ тѣмъ самымъ цыганскимъ пошибомъ, который приводитъ въ восторгъ, одурманиваетъ и увлекаетъ пьяныхъ меломановъ, предпочитающихъ «музыку сердца» «всякимъ вашимъ Шуманамъ». Голоса красивые, а у г-жи Богословской совсѣмъ особенный, съ тонкой прелестью чего-то рѣдкаго, далекаго, изъ царства грезы...

Маша (г-жа Кооненъ) удивительно подходящей внѣшности, — черная лань; въ ней разнообразіе, сила, мягкость; нѣкоторая истеричность, но въ этой роли не мѣшаетъ. Въ этомъ характерѣ чувствуется знаніе жизни, практичность, дѣловитость, находчивость, — «сама себѣ госпожа», — все то, что придаетъ еще больше цѣны преданности и любви. Повторяю, сцена у цыганъ удалась удивительно, и не послѣднюю роль во впечатлѣніи гашиша играютъ руки и каблуки В. В. Луж-

скаго, когда, поднятый дикимъ вихремъ «Шелмаверсты», онъ не въ силахъ удержаться отъ физическаго вмѣшательства: безподобны его ужимки, притоптыванія, — тонкіе, одни лишь намеки, но беззавѣтно уносящіе въ міръ музыки и пляски навстрѣчу выплывающей къ нему цыганки, съ головы до пятъ дрожащей всѣми перышками своего бѣлаго боа...

Я сказалъ, что мы любимъ образы Художественнаго Театра, но мы также «любимъ» и самый Театръ. Выясненіе психологическаго мѣста, которое онъ занимаетъ въ русской культурѣ, это вопросъ еще не тронутый. Но несомнѣнно, что мы любимъ его, какъ Лермонтовъ любилъ отчизну, — «странною любовью». Художественный Театръ совершенно лишенъ того характера нейтральнаго публичнаго мѣста, какимъ отличаются всѣ другіе театры. Во всякомъ театрѣ мы имѣемъ такое ощущеніе, что мы *гдѣ-то*, въ Художественномъ намъ всегда кажется, что мы у *кого-то*. И неединичность этого «кто-то», многоличность этой субъективности, — самая драгоцѣнная сторона этого художественнаго явленія. Изъ отзывовъ газетъ объ этой сторонѣ Театра нельзя составить себѣ понятія. Наша «Пресса» съ сухостью экзаменаціонной комисіи ставитъ «отмѣтки»: каждая постановка — «билетъ», каждое первое представленіе — «отвѣтъ». И съ тономъ оцѣнщика, который знаетъ больше и можетъ лучше, одинъ ставитъ четыре съ плюсомъ, другой пять съ минусомъ. Но *атмосфера* Театра не находитъ себѣ выраженія въ печати, а это именно то, что въ культурномъ смыслѣ самое драгоцѣнное. Независимо отъ того, *что* раздвигающійся занавѣсъ намъ открываетъ на сценѣ, въ этомъ театрѣ важно то, *какъ* это достигнуто, важенъ способъ, важно отношеніе къ дѣлу, важна *форма работы*. Послѣдняя есть результатъ духа. И вотъ въ чемъ сила Художественнаго Театра; когда говорю сила, не разумѣю — сила для себя, т. е. для него самого, а сила — въ смыслѣ культурномъ, въ смыслѣ примѣра, въ смыслѣ *доказательства*. Никакія «направленія» и никакія «данныя» не могутъ обезпечить плодотворно-

сти работы, когда духа нѣтъ. Я видалъ разнаго рода «духъ» въ художественныхъ учрежденіяхъ, но я утверждаю, что только одинъ духъ и возможенъ для настоящей, радостной работы (а мыслимо ли искусство иначе, какъ въ радости?), это тотъ духъ, который царитъ въ Художественномъ Театрѣ.

Куда идти?—на этотъ вопросъ много отвѣтовъ, но на вопросъ «какъ идти?» отвѣта иного нѣтъ, кромѣ того, который даетъ этотъ театръ. И вотъ въ чемъ, по моему, объясненіе нашей къ нему «странной любви». Вотъ въ чемъ тайна его престижа («люблю я очень это слово, но не могу перевести»); вотъ въ чемъ неуловимая, неопредѣлимая, невѣсомая сила, устанавливающая властность его имени, хорошо знакомую тѣмъ, кто знаетъ нашу провинцію, кто знаетъ, что значитъ въ провинціи «Московскій Художественный Театръ».

И черезъ четыре для я видѣлъ «Живой Трупъ» въ Александринскомъ театрѣ. Что сказать? Трудно говорить, когда нечего сказать. Т. е. по поводу спектакля можно бы сказать многое, можно бы долго говорить, предаваясь грустнымъ размышленіямъ; но о спектаклѣ что сказать? Только представьте себѣ, что, говоря о спектаклѣ, сцены котораго происходятъ въ комнатахъ, трактирахъ, люди вспоминаютъ,—и съ восторгомъ, съ заслуженнымъ восторгомъ, — вспоминаютъ декораціи! Спору нѣтъ, прекрасны картины К. А. Коровина; даже прямо непонятно, какъ изъ кабачка или изъ меблированной комнаты можно сдѣлать нѣчто до такой степени красочно живописное. Но это ли осадокъ впечатлѣніямъ отъ большого спектакля, крупнаго литературнаго событія, на которое обращены глаза, можно сказать, всего міра? Comparaison n'est pas raison, говорятъ французы, и подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ Художественнаго Театра я входилъ въ Александринскій съ самымъ честнымъ намѣреніемъ не сравнивать, а брать типы, которые увижу, какъ самостоятельныя художественныя явленія. И отъ

первой минуты до послѣдней я былъ невѣренъ своему намѣренію. Не то что бы я сравнивалъ, а сами образы представали предо мной въ постоянномъ сравненіи, въ постоянномъ процессѣ удаленія отъ образца. И когда я говорю, что московскіе образы суть образцы, я вовсе не разумѣю, что гримъ и передача характера каждаго лица должны фиксироваться по примѣру, данному Художественнымъ Театромъ; вовсе не надо давать такую мать Каренина, какъ г-жа Лилина, — да кто же это и можетъ? — вовсе не надо Ѳедю играть непремѣнно такого, какого играетъ Москвинъ, — очень интересно бы видѣть и другихъ; не характеръ типичности я разумѣю, но самую типичность, ту власть, съ которой образы живутъ въ памяти. Я сказалъ выше, что «пьесы нѣтъ, однако посмотрите, какъ они (москвичи) ее заселили». И въ самомъ дѣлѣ, — мы забываемъ пьесу за людьми, за живыми, знакомыми, милыми людьми; не одна пьеса, — память наша заселена: недѣля прошла послѣ московскаго спектакля, и я ихъ всѣхъ вижу передъ собой, а здѣсь по выходѣ изъ театра, да даже послѣ каждаго паденія занавѣса не о комъ ни вспомнить, ни подумать.

Лучшее доказательство тому, что слово «образецъ» надо понимать не въ смыслѣ тождества образа, а въ смыслѣ жизненности, даетъ тотъ же Александринскій театръ. Изъ всего огромнаго числа дѣйствующихъ лицъ одинъ только дѣйствительно живой образъ, — прекрасный по общему тону и по малѣйшимъ подробностямъ, — и онъ былъ совершенно другой, чѣмъ въ Москвѣ. Это судебный слѣдователь, г. Петровскій. Вотъ это актеръ, вотъ это жизнь. Отлично, отлично знакомы и это лицо, и этотъ голосъ, и эта пошловатость, и эта тонкая разница въ обращеніи къ мужчинѣ и къ женщинѣ... Какой оазисъ въ пустынѣ! Вотъ, если бы у насъ была цѣлая труппа такихъ, тогда можно было бы говорить о театрѣ. А вмѣстѣ съ тѣмъ онъ былъ совсѣмъ, совсѣмъ не похожъ на московскаго слѣдователя.

Послѣ этого понятно, что останавливаться на разборѣ того, какъ играли, не приходится. Но хочется сдѣлать нѣсколько бѣглыхъ замѣчаній. Я давно не видѣлъ Александринскую труппу, и вотъ что меня больше всего поразило. Какъ они мало живутъ въ роли. Это все время входы въ роль и выходы изъ нея, все время чередованіе, какое-то перемежающееся начало, въ искусствѣ совершенно не допустимое. Все время одной ногой въ роли, другой въ жизни, т.-е. по просту въ театрѣ, а собственно — въ публикѣ. Это сидѣніе en trois quarts, какъ у фотографа, лицомъ къ публикѣ, къ собесѣднику черезъ плечо; эти разговоры въ правомъ или лѣвомъ углу рампы, когда одинъ смотритъ въ залу, а другой ему въ спину... А главное, главное — эти глаза въ залу! Раздумье — въ залу, удивленіе — въ залу, «эффектъ», — передъ нимъ остановка, и — въ залу. Даже слова по дорогѣ къ собесѣднику заходятъ въ залу. Но главное — глаза. Господа, ваши глаза плаваютъ по залѣ. У г. Аполлонскаго былъ одинъ очень естественный моментъ, — когда онъ въ сценѣ у слѣдователя говоритъ письмоводителю, — «пишите»; это было сказано съ тѣмъ милымъ юморомъ, который составляетъ личную черту этого артиста (къ сожалѣнію, онъ такъ мало ею пользуется); умѣстна ли она въ данномъ мѣстѣ, другой вопросъ, но во всякомъ случаѣ это было сказано съ такой неожиданной жизненностью, что по залѣ трепетъ пробѣжалъ. И что же? Сейчасъ же къ письмоводителю поворачивается спина, для того чтобы послать въ публику «эффектное» замѣчаніе о томъ, что въ первый разъ въ протоколѣ будутъ разумныя рѣчи. Даже прекрасная игра Петровскаго-слѣдователя не спасла этой сцены отъ той разорванности впечатлѣній, въ которую насъ кидала перемежающаяся игра Аполлонскаго: то онъ пьяный, то онъ трезвый, то босякъ, то элегантно садится на диванъ, нога на ногу, рука въ карманъ, то плачетъ, то смѣется; онъ вообще, начиная со сцены въ трактирѣ, начинаетъ смѣяться безъ всякаго тому оправданія. Физическое его паденіе, въ смыслѣ грима и обод-

ранности изображено отлично, даже слишкомъ подчеркнуто, но нравственной высоты, духовнаго роста, просвѣтленія и успокоенія никакого. Не понятно мнѣ, почему, передъ выходомъ Каренина отъ слѣдователя, Ѳедя цѣлуетъ ему руку; что это — Аполлонскій, Толстой или Мейерхольдъ? Очень тоже не психологично, что, передъ паденіемъ занавѣса, письмоводитель даетъ Ѳедѣ испить воды, — чтобы успокоить нервы, вѣроятно, и чтобы подчеркнуть благожелательность органовъ правосудія къ человѣческой сторонѣ преступниковъ. Я бы скорѣе понялъ стаканъ воды, поданный дамѣ...

Но право, не о подробностяхъ говорить въ подобномъ спектаклѣ. «Скучно, Маша, ужасно скучно!», говоритъ Ѳедя, и намъ скучно, у ж а с н о с к у ч н о. И когда видишь эту длинную, тягучую скуку, то понимаешь, что сдѣлали москвичи, поднявъ и окрыливъ пьесу. И кому же разогнать скуку? Мелкихъ ролей не было ни одной, а изъ главныхъ, если понизимъ тѣ требованія, предъ которыми Петровскій встаетъ «внѣ конкурса», можно упомянуть только г-жу Васильеву, мать Лизы, и г-на Далматова-Абрезкова. Первая, несмотря на игру «въ публику», все же внѣшне прекрасна и говоритъ съ расцвѣткой; второй, хоть и нѣсколько картонный генералъ, но въ жизни такіе бываютъ... А остальные? Г. Юрьевъ-Каренинъ со своимъ всегдашнимъ прекраснымъ голосомъ и всегдашней ужасной читкой: «я пришшелъ», «я прошшу васъ», «вы болѣе чѣмъ жесстоки». И въ словѣ «чусство» какъ бы хотѣлось послѣ У хотя бы вмѣсто одного С услышать В... И потомъ этасссвязанность, эта пасссмурность, эта несмѣняемая сдвинутость бровей и устремленнннннность взора въ даль; и эта плавающая сомнамбулическая походка... Что сказать о М. Г. Савиной? Она большая актриса, когда благоволитъ играть, — кто этого не знаетъ. Она не соблаговолила. И болѣе, чѣмъ когда-либо встаютъ яркій блескъ и трогательный юморъ этой картины въ московской передачѣ...

Итоги? Декораціи г. Коровина прекрасны. Спорили въ театрѣ о томъ, есть ли сліянность въ стилѣ декорацій со стилемъ (?)

игры; нужно ли было заливать красочностью простой рисунокъ Толстого; но право принципіальные вопросы «обстановки» пропадаютъ въ данномъ случаѣ, и если выдвиганіе живописи въ ущербъ человѣка вообще нарушаетъ равновѣсіе совокупнаго театральнаго впечатлѣнія, то тѣмъ болѣе подчеркивается это нарушеніе, когда актеры не на высотѣ задачи. Въ частности могу замѣтить, что въ декораціяхъ Коровина, при всей преувеличенности живописнаго размаха, есть нѣкоторая легкая удовлетворяемость. Напримѣръ, огромный зеленый гобеленъ изъ листьевъ, на фонѣ котораго вырисовываются колонны балкона, очень мало, или даже нисколько не даетъ впечатлѣнія не только русской, но и какой бы то ни было природы. Странно поражаетъ, что «столовая Протасовыхъ» въ третьей картинѣ — другая, чѣмъ въ первой; оказывается, — та же самая, но съ другой стороны: тамъ повернута окнами, а тутъ глухой стѣной; это затѣйливѣе, нежели убѣдительно, — воображеніе зрителя за живописцемъ въ данномъ случаѣ не поспѣваетъ. Мало уютна гостиная Карениной; гдѣ ея «уголокъ»? И потомъ, — сидѣніе этихъ двухъ дамъ, Карениной и Протасовой, фронтомъ къ публикѣ на двухъ креслахъ, сдвинутыхъ вмѣстѣ, какъ на репетиціяхъ изображаютъ диванъ... Хороши, въ режиссерскомъ смыслѣ, обѣ сцены у Протасовыхъ: много движенія, и оно житейски оправдано. Не могу не указать на одну подробность, — и это характерный признакъ Петербургскаго толкованія пьесы: какъ не вяжется мрачный кабачекъ, да еще при ночномъ освѣщеніи, съ душевной просвѣтленностью Ѳеди! Насколько вѣрнѣе было, какъ сдѣлали въ Москвѣ, залить эту картину солнечнымъ свѣтомъ, погрузить ее въ радостный покой утренняго часа и чирикающихъ птицъ...

Да, еще цыгане. Неудачны, непохожи. Размѣщены они какъ-то всѣ вмѣстѣ въ одну группу съ «господами», такъ что нѣтъ этого психологическаго разграниченія между хоромъ воздѣйствующимъ и слушателями млѣющими. Группа очень какая-то неподвижная, фотографичная; мы столько видали та-

кихъ «группъ» въ иллюстрированныхъ приложеніяхъ къ газетамъ: десятилѣтніе юбилеи симпатичныхъ скромныхъ обществъ...

Вотъ и все. Въ прошломъ году, послѣ «Донъ Жуана» я писалъ объ Александринскомъ театрѣ: «Въ пышное Луикаторзовское кресло, подкатанное ему Дирекціей, разукрашенное художникомъ и режиссеромъ, усѣлся не «мнимый», а истинно, серьезно и при томъ опасно больной». Въ этотъ разъ мы видѣли трупъ...

И передъ картиной запустѣнія русской сцены хочется сказать «москвичамъ» словами Каренина своей матери: «Только не мѣняйтесь»! Только не мѣняйтесь!

Я сказалъ, что на вопросъ «куда?» много отвѣтовъ. Въ сущности — два, и Художественный Театръ является однимъ изъ двухъ отвѣтовъ.

Въ Искусствѣ, единомъ, два полюса; принципъ этой полярности — близость или отдаленность отъ дѣйствительности. Для отдаленія нѣтъ предѣла: оно безгранично, какъ глубина небесной синевы. Но запретительно встаютъ предѣлы въ приближеніи къ землѣ. Самая мертвенность матеріала, въ которомъ воспроизводится природа, уже обусловливаетъ плѣненіе художника, когда онъ идетъ въ жизнь, а не изъ жизни. «Близко нельзя!», говорятъ ему мраморъ, краска, бронза, звукъ. И художникъ въ немощи, въ спасительной немощи, останавливается. «А я подойду, — говоритъ актеръ, — я живой, я самъ природа, и для меня предѣльнаго нѣтъ приближенія». И ни одно искусство не можетъ такъ «близко подойти», какъ театръ. Ни въ картинѣ, ни въ стихотвореніи, а тѣмъ менѣе въ музыкѣ, не можемъ мы такъ «подглядѣть» жизнь, какъ на сценѣ. Ни одна сцена не открываетъ такихъ щелокъ для «подглядыванія», какъ сцена Художественнаго Театра. Ни одинъ авторъ не даетъ такого матеріала для «подглядыванія»,

какъ Толстой. На этомъ полюсѣ искусства нельзя идти дальше (въ смыслѣ близости), чѣмъ «Живой Трупъ» на сценѣ Художественнаго Театра.

Но есть другой полюсъ, или вѣрнѣе, — такъ какъ полюсъ недостижимъ, — есть другое полярное направленіе: отдаленіе отъ дѣйствительности. И здѣсь всѣ искусства себя испытали больше, чѣмъ театръ. Чего только ни сказали краска, мраморъ, бронза, звукъ! Одинъ человѣкъ еще не показалъ, что онъ можетъ на пути выхода изъ жизни, на пути поднятія за предѣлы дѣйствительности. Одаренный драгоцѣннѣйшимъ изъ всѣхъ качествъ выраженія — движеніемъ, онъ можетъ все то, чего не могутъ другія искусства. И онъ долженъ, — какъ всякій художникъ подчиняетъ свой мертвый матеріалъ закону, — онъ долженъ подчинить закону движущійся матеріалъ своего живого тѣла. Не только движенія крупнаго радіуса, — входы, выходы, размѣщенія взаимныхъ отношеній дѣйствующихъ лицъ, все то, что опредѣляетъ режиссеръ на репетиціяхъ, — но движенія близкія къ центру, къ самому человѣку, тѣлодвиженія мельчайшаго радіуса, должны быть распредѣлены до полнаго, до окончательнаго изгнанія всего случайнаго, не предусмотрѣннаго. Движеніе должно, подобно всякому художественному матеріалу, получить форму. Оно можетъ найти его только въ ритмѣ. Конечно, здѣсь уже не «Трупъ» и не «На днѣ»...

Порядокъ въ движеніи! Неужели мы, для которыхъ въ жизни порядокъ неодушевленный есть потребность, неужели же мы въ искусствѣ не будемъ жаждать порядка одушевленнаго? И неужели можетъ человѣкъ отъ полноты природы радоваться искусству, въ которомъ властвуетъ одушевленный безпорядокъ? По пути этой полярности, по пути одушевленнаго порядка, по пути живого ритма, человѣкъ въ театрѣ еще не ходилъ. Мы ждемъ, чтобъ онъ пошелъ. Мы ждемъ, чтобъ драгоцѣннѣйшее качество природы — движеніе — свойственное звуку, свѣту, теплотѣ и дарованное человѣку, вошло въ искус-

ство на правахъ высшаго начала, а не случайнаго явленія. Мы ждемъ, чтобы въ своемъ шествіи отъ безпорядка къ порядку, проходя вратами искусства, человѣкъ не забывалъ и самого себя сопричастить порядку, и чтобы — въ радостномъ его восхожденіи по безпредѣльному отдаленію отъ нестройности земной — передъ его очами предносилась стройность движенія въ бездонной вышинѣ сіяющихъ свѣтилъ. Движеніемъ видимымъ обладаетъ лишь одно искусство — театръ. Мы ждемъ, чтобы театръ превратилъ движеніе въ искусство.

Петербургъ.
7 октября 1911 г.



Свѣжая Струя

Я видѣлъ нѣчто новое, у насъ въ Россіи совсѣмъ новое, — въ скромномъ частномъ театрѣ я видѣлъ спектакль, который каждою подробностью своею внушалъ уваженіе. Такой атмосферы высокомѣрнаго безразличія къ публикѣ, къ залѣ, къ тому, что скажутъ или напишутъ, я никогда у насъ не встрѣчалъ. Что писали про это, не знаю, не читалъ, но говорили, мнѣ: «всѣ газеты обругали». Что въ публикѣ говорили, тоже не знаю, — какого «настроенія», какого сгущеннаго мнѣнія искать въ залѣ, большой темной залѣ, въ которой разсѣяно пятьдесятъ человѣкъ? Знаю лишь то, что видѣлъ и слышалъ, и то уваженіе къ участникамъ и дѣятелямъ, которое меня совершенно сковало въ тотъ вечеръ и заключило въ какой-то кругъ благоговѣйнаго признанія.

Въ антрактѣ двухъ-актной пьесы я вышелъ въ садъ (ибо дѣло происходило въ садовомъ театрѣ), и мнѣ было грустно смотрѣть на людей, толпившихся передъ открытой садовой сценой: ломались скоморохи, кривлялись эксцентричныя танцовщицы, публика гоготала, а прикащики, выплевывая сѣмечки, притопывали и выкрикивали: «Ишь фигуряетъ!». Раздѣленные лишь стеклянной галереей, два міра пребывали въ несліянномъ сосѣдствѣ: здѣсь — людская пошлость, щекочущая неразборчивую смѣшливость, заплатившую за входъ, тамъ — духовная щедрость, расточающая себя передъ горстью случай-

ныхъ зрителей, попавшихъ не только на трогательное зрѣлище въ смыслѣ театральномъ, но на трогательное зрѣлище человѣческой преданности идеѣ, труженическаго отреченія отъ «награды». Я совсѣмъ не имѣлъ того чувства, что вошелъ туда по праву заплатившаго, мнѣ казалось, что я былъ «допущенъ» къ зрѣлищу чужой жизни, и это мнѣ внушало не только сожалѣніе къ другимъ, къ тѣмъ, кто оставался въ саду, но нѣкоторое ощущеніе превосходства: вотъ я допущенъ, а вы нѣтъ.

Въ такой кругъ чувствъ и мыслей ввелъ меня, среди обычной пошлости садовой обстановки, подвизающійся въ московскомъ Эрмитажѣ «Передвижной Театръ». Шла пьеса Б. Бьернсона — «Свыше нашей силы». Странныя эти скандинавскія пьесы, это сочетаніе самаго реальнаго съ самымъ невѣроятнымъ; это сочетаніе простоты и дидактическаго намѣренія. А эта способность къ сгущенію, этотъ символическій синтетизмъ, въ какое-нибудь маловажное событіе вталкивающій смыслъ цѣлой жизни. Помните, въ «Гедда Габлеръ»?

Рукопись уничтожена, но найдены черновые листки, — книга спасена... Казалось бы, довольно: извѣстно, — будутъ по листкамъ возстановлять утерянную работу; но нѣтъ, для Ибсена этого не довольно, ему надо сгустить, въ одной картинѣ, хотя бы и невѣроятной, дать смыслъ будущаго; и вотъ, этотъ р е а л и с т ъ (по фактурѣ) тутъ же усаживаетъ своихъ героевъ за столъ и здѣсь же, сейчасъ же, на развалинахъ домашняго счастья, заставляетъ ихъ приниматься за кропотливую работу возстановленія рукописи, — работу, которая, конечно, продлится много мѣсяцевъ. Вѣдь это совершенно то же, какъ если бы, напримѣръ, у васъ сгорѣлъ домъ, — вы въ отчаяніи отъ пожара, но и отъ того еще, что планъ любимаго жилища утерянъ, его нельзя возстановить. Внезапно является другъ, у котораго сохранились наброски; радость, — вы садитесь за столъ и тутъ же, среди обгорѣлыхъ развалинъ, начинаете возстановлять утраченный планъ.

Въ очень преувеличенномъ видѣ — вотъ впечатлѣніе, которое на меня производятъ «сценаріи» скандинавскаго театра. Къ этому надо привыкнуть, черезъ это надо перешагнуть, и тогда вы начнете все предъ вами свершающееся принимать, какъ реально не только сущее, но и не могущее быть иначе. Черезъ многое надо перешагнуть и въ пьесѣ «Свыше нашей силы». Въ самомъ дѣлѣ, пріѣзжаютъ дѣти, братъ съ сестрой, на побывку къ родителямъ, сходятъ изъ своей горницы, — правда, ихъ входу предшествуетъ много разговоровъ религіозно-философскихъ, воспитательно-психологическихъ, но все же мы въ мірѣ реальныхъ существъ, — однако, когда дѣти входятъ къ родителямъ, отецъ спрашиваетъ ихъ не о томъ, какъ они спали или почему такъ поздно вышли къ больной матери, а — какъ это случилось, что они утратили его вѣру? Казалось бы, при реалистическихъ пріемахъ скандинавскаго театра болѣе естественъ былъ бы вопросъ о томъ, не хотятъ ли они простокваши; но нѣтъ, — и таково мастерство, что ужъ мы вѣримъ въ «житейскость» чрезмѣрныхъ чувствъ и «повседневность» невѣроятныхъ положеній. До такой степени мы съ ними свыкаемся, что, когда является сцена простой жизни, когда говорятъ объ обѣдѣ, о «куропаткахъ», она намъ кажется неестественной, притянутой, окрашенной извѣстной нарочитостью.

Артисты все это поняли. Они сами повѣрили и заставили насъ повѣрить. Я даже не противъ нѣсколько повышеннаго тона: нельзя же о чудесахъ говорить такъ же, какъ о простоквашѣ. Они перешагнули черезъ чрезмѣрность положеній, повѣрили въ ея обыденность и тѣмъ заставили и насъ повѣрить; но къ обыденности необыденныхъ событій они примѣнили соотвѣтствующую рѣчь. Я этого не поставлю въ укоръ, да и вообще въ этомъ спектаклѣ я не хотѣлъ бы отмѣчать отрицательныхъ впечатлѣній; впрочемъ, ихъ немного, и почему же не пожелать, чтобъ было еще лучше? Самое главное, въ чемъ хотѣлось бы перемѣны, — нѣкоторая слащавая мягкость

въ читкѣ г. Гайдебурова. Она особенно поражаетъ, когда передъ началомъ пьесы онъ читаетъ «прологъ»; здѣсь, при опущенномъ занавѣсѣ, слащавость невидимаго чтеца не получаетъ даже того оправданія, которое до нѣкоторой степени даетъ ему его «ангельская» внѣшность. Но нельзя же въ прологъ программнаго характера пускать слезу, да еще въ каждое слово. Готовъ вѣрить, что это не намѣреніе, а свойство голоса, — тогда надо побороть его. Главный недостатокъ читки Гайдебурова, — голосъ падаетъ въ концѣ словъ: онъ идетъ кверху до ударяемаго слога, а послѣ ударенія опускается, «возвращается»; это сообщаетъ нѣкоторую рубленность, прерывчатость періодамъ. Г-жа Скарская, во первыхъ, немного торопится, а во вторыхъ, не пользуется всѣми прелестями своего голоса. У нея много нѣжныхъ нотъ, но мелодія тверда, въ особенности для роли разслабленной, больной; при большей мягкости въ голосѣ больше бы проступила сила духа. Двумъ молодымъ пасторамъ изъ пріѣзжихъ хотѣлось бы посовѣтовать обуздать немного грубую громкость ихъ голосовъ.

Но на этомъ кончаются отрицательныя впечатлѣнія. Не хочу сказать, что все остальное — послѣднее слово совершенства, но признаю, что все оставляетъ впечатлѣніе гармоніи; что общее пониманіе пьесы, — соотвѣтствуетъ оно лии нѣтъ нашимъ личнымъ взглядамъ, — пріемлемо безъ нарушенія эстетическаго кодекса; что во всемъ чувствуется мысль, что эта мысль проведена твердо, но безъ насильственныхъ подчеркиваній, и что, наконецъ, осуществленіе этой мысли дало въ результатѣ благородное, безъ тѣни вульгарности, проявленіе русскаго культурнаго ума, какъ онъ понимаетъ «западъ».

Рѣдко приходится на русской сценѣ видѣть такую заботу о «формѣ». Для глазъ все время красиво. Двѣ декораціи, — внутренность скандинавскаго домика, — горизонтальными линіями своей бревенчатой желтой постройки составляютъ прелестный фонъ для строгихъ человѣческихъ фигуръ въ чер-

ныхъ сюртукахъ; и на томъ же желтомъ фонѣ какъ хорошо пропадаютъ желтая одежда и бѣлокурая голова сына, Эліаса, и какъ жгуче благодаря этому звучитъ его голосъ, — онъ весь превращается въ голосъ. Какія прелестныя подробности движеній въ группировкахъ! Удивительно по компановкѣ, въ первой картинѣ, движеніе отца къ сыну и въ то же время руки больной матери, притягивающія на грудь голову дочери. Вообще въ жестѣ г-жи Скарской много материнства, — самой благородной, самой глубокой и самой прекрасной изъ всѣхъ формъ «женскаго движенія». Очаровательно также движеніе брата и сестры, когда они кидаются къ окну, во второй картинѣ: они вскакиваютъ колѣнями на стоящую подъ окномъ скамейку и локтями падаютъ на подоконникъ, а головы льнутъ къ оконному стеклу; это было сдѣлано мастерски въ смыслѣ красоты и естественности; и какъ пріятно было, — отъ порывистаго движенія не дрогнуло ничего, ничто не заколыхалось: предъ нами была не «декорація», а прочная, устойчивая постройка. Нѣжная группа брата и сестры (г. Питоевъ и г-жа Толстая) запечатлѣвается въ памяти: у нея прелестный мягкій голосъ, у него большое пониманіе красоты; когда, напр., онъ говоритъ, что летитъ въ пропасть, — такой картинной выразительности жестъ я рѣдко видѣлъ на русской сценѣ. Отъ брата и сестры вѣетъ чистотою моря, фіордовъ, скалъ...

Какъ жаль, что совсѣмъ не использованъ свѣтъ, самый драгоцѣнный и, къ сожалѣнію, всегда наименѣе использованный матеріалъ сценической обстановки. Зачѣмъ бы не убавить общее, кулисное, соффитное освѣщеніе, и не дать настоящаго свѣта черезъ окно? При реальности окна, подумайте, какое разнообразіе впечатлѣній и какіе эффекты свѣтового вмѣшательства въ драму! Тѣнь рѣшетчатой рамы, игра солнечныхъ лучей на выпуклыхъ бревнахъ постройки, горячіе лучи заката, о которомъ вѣдь говорится въ пьесѣ, сквозь раму свѣтовое пятно догорающей зари, — сперва на срединѣ стѣны, потомъ все выше, все уже, чтобы погаснуть въ ту минуту, когда

смерть входитъ въ жилище... Кстати, зачѣмъ Клара, когда, вставъ съ постели, идетъ на встрѣчу мужу, не идетъ прямо къ нему, а описываетъ театральный кругъ къ рампѣ и отъ рампы, какъ дѣлаютъ «процессіи» въ обстановочныхъ операхъ? Магнитическое притяженіе не терпитъ окольныхъ путей.

Трудно судить о театрѣ по одному спектаклю, но я счелъ долгомъ закрѣпить свои впечатлѣнія, — свои отрадныя впечатлѣнія. Если когда-нибудь въ вашихъ передвиженіяхъ встанетъ на вашемъ пути афиша «Передвижного Театра», — пойдите. Только зачѣмъ программа безъ буквы Ъ? Предоставимъ «Электро-Театрам Модерн» печататься безъ твердаго знака. Но мы, любящіе «форму», не будемте пренебрегать даже видимостью слова.

Москва
8 сентября 1911.



«Мѣсяцъ въ деревнѣ»

Художественный театръ не играетъ; Художественный театръ показываетъ: вотъ, что было, вотъ, какъ началось, продолжалось, кончилось. Передъ нами — окно въ чужую жизнь, и все, что можно чрезъ него видѣть, мы видимъ чрезъ это окно. Когда оно выходитъ на близкое намъ по времени, по мѣсту, — это дорого; когда оно выходитъ на чуждое, далекое по мѣсту, — это полно прелести; когда въ окно мы видимъ прошлое, — дальнее, чужое прошлое, — это полно жуткаго чувства воскрешенной жизни. Но что сказать, когда въ открытое окно мы видимъ прошлое самое близкое, близкое и по времени и по мѣсту, когда сливается близость пережитаго съ далью невозвратнаго? И это мы видимъ въ то окно, за которымъ протекаетъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ». Протекаетъ «мѣсяцъ», протекаютъ рѣчи, проходятъ люди, смѣняются чувства, — настроенія сгущаются, растворяются; что-то свершается, — не разберешь, — не то драма, не то недоразумѣніе, не то легко, не то глубоко, и улыбка и слезы... И все это наше «вчера», и все это до боли прелестно, потому, что это б ы л о, и все это до сладости больно, потому что это ужъ больше н е б у д е т ъ... Есть ли человѣкъ, недоступный прелести прошлаго? Блеклыя рамы, поблекшія лица, увядшія ленты, сухіе цвѣты... Уцѣлѣвшіе остатки, разрозненные обрывки, мертвые клочки, — безъ дыханія, б е з ъ л и ц а... И вдругъ, волшебной силою театра, един-

ственнаго живого искусства, — живого, потому что въ него входитъ живой человѣкъ, — вся эта ветошь оживаетъ, проникается дыханіемъ, и намъ улыбается лицо.

Я не могу, послѣ того, что сказалъ, говорить объ «игрѣ». Развѣ не оскорбительное слово? Но я бы хотѣлъ, какъ въ урну собираютъ пепелъ, въ которомъ былъ весь человѣкъ, я бы хотѣлъ нераздѣльную совокупность всего, что видѣлъ, слышалъ и прочувствовалъ, въ урнѣ памяти собрать и схоронить. Я бы не хотѣлъ свои впечатлѣнія расплескивать по именамъ афиши; я бы не хотѣлъ дорогіе Тургеневскіе имена Вѣрочки, Наталіи Петровны, Ракитина, Бѣляева, смѣшивать съ милыми именами знакомыхъ артистовъ, которые такъ великолѣпно за ними скрылись. Да, и не хотѣлъ бы, но не могу. Сливаются, сами сливаются съ именами Кореневой, Книпперъ, Станиславскаго, Болеславскаго. И всѣ вмѣстѣ сливаются въ Добужинскомъ.

Изумительно, что̀ далъ этотъ художникъ. Яркость лѣтняго дня въ гостиной карельской березы, залитой солнцемъ; огромное окно съ кисейной занавѣской, лучъ солнца на полированной спинкѣ кресла, и воздухъ, воздухъ за окномъ, — лужайка, лѣсъ, просторъ сіяющаго лѣта. А комната съ диваномъ, гдѣ происходятъ всѣ объясненія! Вялая яркость линялыхъ подушекъ, блеклое сходство выцвѣтшихъ портретовъ, обтрепанная нарядность рабочаго «столика съ корзинкой», холодная суровость ампирной кафельной печки. Въ дѣйствительной жизни все это въ отдѣльности есть, существуетъ, — и мебель, и портреты, и печка, и солнце, и лѣто; но вмѣстѣ все это уже не живетъ, все это было и больше не будетъ. А тутъ, на сценѣ, мы увидѣли живую слiянность природы, предметовъ, одежды, людей.

И эти люди, какъ они жили, какъ тонко, какъ нѣжно, какъ хрупко! Все внутри себя. Какая воспитанность во внѣшнихъ проявленіяхъ, какая сдержанность, какая легкая оболочка, и подъ ней сколько не показаннаго, но виднаго для того, кто

смотритъ и умѣетъ читать. До самой послѣдней возможности, когда уже трагизмъ врывается въ ея бѣдную весеннюю душу, Вѣрочка идетъ въ безоблачномъ спокойствіи; только въ страшной сценѣ объясненія въ оранжереѣ, наконецъ, стрѣлка душевнаго волненія глубоко опускается. До этого — лишь легкіе, едва замѣтные уклоны; но какъ мало нужно, когда вся роль идетъ «по серединѣ», — довольно миллиметра, чтобы почувствовать, что отъ «яснаго» идетъ на «бурю». Довольно даже меньшаго: когда ее спрашиваютъ, любитъ ли она Наталію Петровну, стрѣлка даже не уклоняется, — она просто останавливается, перестаетъ трепетать. А какъ онъ прелестенъ, этотъ трепетъ жизни! Какое гнѣздо, изъ котораго, только позволь (но Наталія Петровна никогда не позволитъ), — вылетитъ, вспорхнетъ и утонетъ въ лазури цѣлый гимнъ звенящей души. Кисейное гнѣздышко въ розовыхъ лентахъ. Оковы жеманства на чистой душѣ. Милая борьба вольной воли съ послушаніемъ. Сложенныя ручки, глазки книзу, — завѣшанныя окна; въ лакированныхъ башмачкахъ скользящая, воздушная походка. И во всемъ дѣтски трогательная вѣра, что все это, чему мы, зрители, улыбаемся, есть именно то, что нужно, что въ этомъ с у щ н о с т ь воспитанности, въ этомъ самый с м ы с л ъ жизни. И пробужденіе! На диванѣ: голова на колѣняхъ у Наталіи Петровны, и изъ подъ нея — дыханіе и слезы, а надъ ней — холодный взглядъ, холодная оцѣнка, добиваніе тающаго, изнывающаго сердца! Я ничего не видѣлъ однороднаго съ этой сценой въ смыслѣ сгущенія, въ смыслѣ слитія въ одномъ моментѣ. Я не могу забыть, когда Наталія Петровна, начиная издалека, спрашиваетъ: «Твое сердце еще молчитъ?», а дѣвочка спрашиваетъ: «Какъ-съ?». Тутъ все въ одномъ мгновеніи: и то, что онѣ знаютъ, и то, что онѣ не знаютъ и то, о чемъ догадываются, и то, чего желаютъ, и то, чего боятся, — все въ этомъ одномъ мгновеніи. Въ чемъ? Трудно сказать. Что даетъ эту сгущенность? Глаза вопрошающіе, или глаза пронизывающіе; бѣлокурая ли головка, повитая скромной косой, лживая ли ласко-

вость строгаго лица въ темныхъ крутыхъ локонахъ; трепетно безпомощныя руки, или нервная ботинка на шитой подушкѣ? Что даетъ это впечатлѣніе таящагося и умолченнаго, поверхностнаго и глубокаго?... Но не могу забыть это «Какъ-съ?». Какой трагизмъ подъ юмористической скорлупой этого слова! И кѣмъ и чѣмъ вызвано все это наружу изъ яснаго, чистаго текста Тургенева, гдѣ, казалось, нѣтъ ничего, кромѣ того, что принято называть литературной красотой? Какъ могло это все проступить на безоблачной поверхности того, что всегда слыло скучной, длинной пьесой? «Нѣтъ плохой земли, говоритъ одинъ сельскій хозяинъ, есть плохая обработка». Нѣтъ скучныхъ пьесъ, хочется сказать, — есть только скучная игра.

Въ этой комнатѣ, среди этихъ блеклыхъ стѣнъ, сколько живого трепета сердецъ. Наталія Петровна и Ракитинъ, Вѣрочка и Бѣляевъ, — вѣчный, всегдашній любовный «квартетъ». Но съ какою тонкостью, съ какимъ переплетеніемъ въ отношеніяхъ. И бѣдная, безпомощная женщина путаетъ, мѣшаетъ, портитъ, и, наконецъ, остается одна, покинутая на развалинахъ того, что сама разрушила... Великолѣпно проведены эти умирающія отношенія между нею и Ракитинымъ: у нея — это цѣпляніе за человѣка, котораго она отталкиваетъ, а у него — это разсудочное порываніе милыхъ, дорогихъ, цѣпей, — мужественность въ романтизмѣ. Очаровательна она, въ зеленомъ платьѣ съ картины Мусатова, живая, вернувшаяся изъ прошлаго. А онъ въ кофейномъ сюртукѣ и бѣломъ жилетѣ раструбомъ, — портретъ на диванѣ, портретъ, когда черезъ кресло говоритъ съ Бѣляевымъ, все время портретъ. А Бѣляевъ, милый, честный медвѣженокъ, такой умытый и такой необтесанный, такой неприспособившійся, а вмѣстѣ съ тѣмъ никогда не ошибающійся въ поведеніи своемъ...

И весь этотъ переполохъ въ послѣднемъ актѣ, гдѣ всѣ «уѣзжаютъ», гдѣ что-то произошло, и вмѣстѣ съ тѣмъ ничего не случилось; растерянность, разспросы; отвѣты не

отвѣты; что-то уходитъ, ускользаетъ, — туча какъ будто была, но и собраться не успѣла, какъ

...вѣтеръ, лаская листочки древесъ
Тебя съ успокоенныхъ гонитъ небесъ...

Милая бабушка; жеманная, сухая Елизавета Богдановна; честный, благородный мужъ; знатокъ людского сердца, докторъ; еще не знающій своего счастья женихъ; живчикъ Коля, своей бѣготней и криками пронизывающій сгущенность настроеній... Милыя видѣнія! Вы пребудете въ памяти тѣхъ, кто васъ видѣлъ, и съ вами вмѣстѣ пребудутъ: высокое окно, въ окнѣ — просторъ и воздухъ, за окномъ — сіяющее лѣто, и предъ окномъ, въ чинномъ убранствѣ деревенской гостиной, на креслѣ карельской березы — солнечный бликъ.

Петербургъ.
8 Декабря 1911.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА И ЧЕЛОВѢКЪ

Элементы обстановки

Существенный признакъ, которымъ сценическое искусство во всѣхъ своихъ видахъ отличается отъ всякаго другого искусства, есть участіе въ немъ живого человѣка. Я уже имѣлъ случай указывать на то, что въ человѣкѣ является самой цѣнной способностью въ виду налагаемыхъ на него сценическимъ искусствомъ требованій: самая цѣнная, преимущественная способность, отличающая его отъ всякаго другого художественнаго матеріала, — движеніе.* Движеніемъ своимъ онъ осуществляетъ дѣйствіе, т. е. сущность сценическаго представленія, движеніемъ же онъ осуществляетъ сліяніе музыки съ пластикой, а, слѣдовательно, и съ обстановкой. Человѣкъ — центральный пунктъ сценическаго искусства. Естественно, что всѣ другія искусства, привходящія въ сценическое, должны съ этимъ считаться, должны сообразоваться съ человѣкомъ, т. е. не терять изъ виду, что только то имѣетъ дѣйствительную цѣнность для сцены, что можетъ съ человѣкомъ согласоваться. Только та музыка годится, которую человѣкъ можетъ пѣть, подъ которую онъ можетъ танцовать, подъ которую онъ можетъ двигаться. Только такая обстановка имѣетъ художественную цѣнность, которая способна слиться

---

* См. выше: «Ритмъ на сценѣ», а также «Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства» («Человѣкъ на сценѣ», книгоиздательство «Аполлонъ»).

съ человѣческой фигурой т. е. или такая, которая обладаетъ тремя измѣреніями, или такая, которая, хотя и нарисована и не имѣетъ объема, но поставлена въ такія условія разстоянія, освѣщенія и т. д., что ея «плоскость» не вступаетъ въ противорѣчіе съ «круглотой» движущагося въ ней человѣка. О важности согласованія человѣка съ музыкой мнѣ приходилось высказываться подробно. * Не менѣе важно согласованіе человѣка съ обстановкой, или, вѣрнѣе, согласованіе обстановки съ человѣкомъ, съ тою первенствующей ролью, которая ему принадлежитъ въ общей картинѣ театральнаго дѣйства.

Кто близко наблюдалъ процессъ созиданія драматическихъ и оперныхъ представленій, кто видѣлъ, какъ съ бумаги творенія авторовъ переходятъ на сцену, какъ понемногу наполняется это малое пространство, заключенное между кулисами, поломъ и соффитами, какъ декораторъ, художникъ, освѣтитель, костюмеръ, несутъ въ него каждый свое, и каждый по своему способствуютъ росту и развитію одного органически цѣлаго, тотъ, — если онъ сколько-нибудь одаренъ художественной чуткостью, — не можетъ не ощущать болѣзненнаго разочарованія всякій разъ, когда въ эту приготовленную для него обстановку входитъ человѣкъ, — актеръ, пѣвецъ. Причина тому не всегда въ человѣкѣ, во всякомъ случаѣ, не только въ человѣкѣ. Если въ разногласіи зрительныхъ впечатлѣній со слуховыми отвѣтственность всецѣло падаетъ на исполнителя, то разногласіе въ самихъ зрительныхъ впечатлѣніяхъ зависитъ не отъ исполнителя, а отъ художника; разногласіе между зрительнымъ впечатлѣніемъ живого человѣческаго тѣла, обладающаго объемомъ, и зрительнымъ впечатлѣніемъ плоскихъ написанныхъ на полотнѣ и вырѣзанныхъ декорацій, происходитъ не по винѣ исполнителя; актеръ и пѣвецъ не могутъ перестать быть людьми ради болѣе полнаго сліянія съ писанной обстановкой, но художникъ можетъ обстановку приблизить до возможнаго сліянія съ трехмѣрностью человѣческаго тѣла.

* Тамъ же.

Человѣка нельзя измѣнить, декорацію — можно; ясно, что, если есть разногласіе, то виноватъ декораторъ, и если кому надо примѣняться, то не человѣку къ обстановкѣ, а обстановкѣ къ человѣку. Посмотримъ же, какіе недостатки современнаго обстановочнаго искусства (замѣнимъ такъ ужасное слово «мизансцена») являются существенными въ смыслѣ противорѣчія тому зрительному впечатлѣнію, которое получается отъ живого человѣка, и соблюденіе какихъ условій необходимо для обезпеченія такой обстановки, въ которой человѣкъ представлялся бы дѣйствительно «обставленнымъ», т. е. окруженнымъ, а не казался бы только «поставленнымъ», да еще въ такія условія пространства, выпуклости и объема, которыя противорѣчатъ собственной его трехмѣрности. Впрочемъ, вопросъ пространства и объема, вообще вопросъ трехъ измѣреній, не есть самый существенный, онъ лишь одинъ изъ привходящихъ вопросовъ въ стремленіи къ зрительному сліянію исполнителя съ обстановкой, главный же принципъ, который надо положить въ основу обстановочнаго искусства, это то, что человѣкъ есть центръ, и что поэтому, все то, что въ обстановкѣ имѣетъ самостоятельную цѣнность, помимо отношенія къ человѣку, въ лучшемъ случаѣ несущественно, а то, скажемъ прямо, — не нужно. Само собою разумѣется, что я говорю лишь о томъ искусствѣ, когда исполнитель представляетъ изъ себя совершенство, а о другомъ стоитъ ли говорить? Понятно, что если человѣкъ не на той высотѣ, которой требуетъ отъ него искусство, то на какихъ бы принципахъ ни была построена обстановка, она вся будетъ «не нужна». Установимъ разъ навсегда, что въ нашемъ небольшомъ изслѣдованіи о взаимоотношеніи актера и обстановки, мы предпосылаемъ наличность совершеннаго исполнителя, и теперь посмотримъ, какъ должна складываться обстановка, для того чтобы быть не самостоятельной художественной величиной, а вспомогательной средой въ той окружности, которой центромъ служитъ человѣкъ.

«Спросимъ себя прежде всего, что мы хотимъ изобразить: лѣсъ, въ которомъ гуляетъ человѣкъ, или человѣка, который гуляетъ въ лѣсу?». Такой вопросъ ставитъ извѣстный изслѣдователь оперной инсценировки, Адольфъ Аппіа, по поводу постановки «Зигфрида». Въ своей изобразительной краткости вопросъ этотъ въ одно время указываетъ ложь современнаго обстановочнаго принципа, и освѣщаетъ путь, которымъ надо идти, чтобы изъ этой лжи выбраться. Вообще изъ всѣхъ изслѣдователей въ области современнаго театра, никто не проникъ болѣе глубоко въ принципіальную сторону вопроса, чѣмъ упомянутый авторъ; онъ единственный, можно сказать, «смотритъ въ корень». За послѣднее время техническая сторона театра подверглась подробной разработкѣ, практической и остроумной, архитектура и механизмъ сцены, кажется, упраздняютъ всѣ преграды человѣческому воображенію. Укажемъ хотя бы мимоходомъ на неосуществленный еще проектъ инспектора Будапештской оперы, Каменди, благодаря которому упраздняются кулисы и соффиты; геніальное изобрѣтеніе, прямо Колумбово яйцо. Сцена втрое шире, чѣмъ отверстіе портала, при чемъ задняя ея сторона полукруглая; она настолько длинна и настолько высока, что ни боковой зритель не видитъ ея края, ни зритель перваго ряда не видитъ ея верха; благодаря этому изобрѣтенію кулисы, и соффиты упраздняются, задняя стѣна принимаетъ и отражаетъ какое угодно освѣщеніе, и разъ навсегда сдается въ архивъ несносный «боскетъ» изъ деревьевъ, одинаково осѣняющій и лѣсъ, и городскую площадь и горную вершину.* Да, декораторъ и машинистъ довели свое умѣніе до совершенства, но они забыли главное, они забыли, что все это не само себѣ цѣль, а что все — для человѣка. Одинъ только Аппіа изъ всѣхъ, съ чьими теоріями мнѣ пришлось познакомиться, подходитъ къ вопросамъ обстановки со стороны человѣка. Удивительный знатокъ музыки, самъ прекрасный

---

* Вопросъ, — что это изобрѣтеніе дастъ въ акустическомъ отношеніи?

декораторъ, фанатическій приверженецъ теоріи Далькроза и его системы ритмической гимнастики, онъ съ поразительной послѣдовательностью и ясностью разработалъ вопросъ о взаимоотношеніи человѣческой пластики и музыки съ одной стороны, и человѣческой пластики и декораціи съ другой.* Насъ будетъ интересовать зрительная гармонія спектакля, обусловленная тѣмъ, насколько художники сцены, т. е. декораторъ, машинистъ и освѣтитель, приняли въ разсчетъ участіе, въ созданной ими картинѣ, человѣка, одареннаго свойствомъ трехмѣрности и способностью движенія.

Вернемся къ вопросу, поставленному Адольфомъ Аппіа. Хотимъ ли изобразить лѣсъ и пустить въ него человѣка, или хотимъ изобразить человѣка, въ лѣсу находящагося? Думаю, что двухъ мнѣній не можетъ быть. Когда мы въ искусствѣ ищемъ изображенія, — лѣса ли или чего другого, мы не идемъ въ театръ, мы идемъ въ картинную галерею. Въ театръ мы идемъ для того, чтобы видѣть дѣйствіе, — не лѣсъ, а человѣка. И что же мы находимъ? Только подумайте объ ужасѣ и нелѣпости того, что обыкновенно намъ въ такихъ случаяхъ преподносится. Поднимается занавѣсъ, и передъ нами картина, картина, изображающая лѣсъ, картина огромной величины, но все же картина, какъ картина, кистью писанная на полотнѣ; и вдругъ въ эту на полотнѣ писанную, изъ полотна по вѣточкамъ и листикамъ вырѣзанную плоскую картину входитъ живой человѣкъ. И это должно слиться воедино? Одно изъ двухъ: или человѣка не надо пускать, или картину надо убрать. Сліянія быть не можетъ: развѣ мыслимо сліяніе живого тѣла съ писанной перспективой? Можетъ ли человѣкъ, освѣщенный недвижнымъ свѣтомъ рампы и соффитовъ, дать впечатлѣніе гуляющаго подъ листвою? Можетъ ли онъ, рас-

---

* Adolphe Appia, «Die Musik und die Inscenierung». München, 1889. «Comment réformer notre mise en scène», La Revue 1 Juin, 1904. «Parsival-Dekorazionen», Dekorative Kunst, März. 1908.

хаживая по гладкому полу сцены, тѣлодвиженіями своими походить на идущаго по лѣсной тропинкѣ? Можетъ ли вообще все его тѣло дать иное впечатлѣніе, кромѣ человѣка, гуляющаго по паркету? И когда онъ прислонится къ одному изъ писанныхъ на полотнѣ, вырѣзанныхъ плоскихъ деревъ, какого можно ждать пластическаго сліянія отъ подобной «группы», какихъ взаимоотношеній объема и выпуклости, какихъ сочетаній свѣтотѣни?

Итакъ, вмѣсто человѣка между деревьями мы видимъ человѣка на плоскомъ писанномъ холстѣ; вмѣсто человѣка подъ листвой — человѣка подъ лампами и передъ рампой; вмѣсто человѣка на землѣ — человѣка на паркетѣ; однимъ словомъ, передъ нами человѣкъ, который ни движеніями своими, ни обликомъ своимъ не можетъ походить на человѣка въ лѣсу. За этимъ ли мы пришли въ театръ? Мы пришли, чтобы видѣть воспроизведеніе жизни, искусство, а намъ преподносятъ искусственность, изгнаніе жизни. Что же нужно, чтобы движенія и обликъ человѣка на сценѣ были тождественны съ движеніями и обликомъ человѣка въ лѣсу? Его надо поставить въ одинаковыя условія пространственности, выпуклости и свѣта. Такъ встаютъ передъ нами три основныхъ элемента постановки: декорація, постройка (замѣнимъ такъ ужасное слово «практикабль») и освѣщеніе. Разсмотримъ, въ какомъ отношеніи стоитъ каждый изъ этихъ элементовъ къ человѣку, который среди нихъ движется.

Человѣкъ, сказали мы, центральный пунктъ сценическаго зрѣлища; пойдемъ, слѣдовательно, отъ человѣка къ обстановкѣ. Въ человѣкѣ что составляетъ зрительную сторону? Обликъ и движеніе. Это, такъ сказать, двѣ формы его видимости. Съ какими же изъ трехъ элементовъ обстановки человѣкъ приходитъ въ соприкосновеніе обликомъ своимъ и движеніемъ своимъ? Только съ двумя, съ освѣщеніемъ и съ постройкой: обликомъ онъ соприкасается преимущественно со свѣтомъ, движеніемъ онъ соприкасается преимущественно съ

постройкой. Свѣтомъ и постройкой, можно сказать, о п р е д ѣ л я ю т с я обликъ и движеніе человѣка. Я, конечно, разумѣю здѣсь обликъ и движеніе не въ психическомъ смыслѣ, не какъ внѣшнее выраженіе внутренняго волненія, а въ чисто физическомъ: обликъ, — какъ та форма, которая представляется нашему зрѣнію, движеніе, — какъ физическое чередованіе въ перемѣщеніи составныхъ частей этой формы. Освѣщеніемъ и постройкой, значитъ, обусловливается вся физическая видимость того, что составляетъ с у щ н о с т ь сценическаго искусства. Что прежде всего должно насъ поразить при этомъ, это ничтожная роль, остающаяся на долю живописи, декораціи; то есть, если хотите быть совершенно справедливыми, то вы должны будете признать, что декорація живописная не только играетъ ничтожную роль, а что она прямо не нужна; она красива, она тѣшитъ глазъ, но для человѣка, для того, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства, она ни къ чему. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ и постройка непосредственно вліяютъ на человѣка, они обусловливаютъ его видимость, и человѣкъ, можно сказать, съ ними сочетается. Но писанная декорація? Можетъ ли она какимъ бы то ни было образомъ в л і я т ь либо на обликъ, либо на движеніе; можетъ ли человѣкъ какимъ бы то ни было способомъ съ ней с о ч е т а т ь с я? Самое великолѣпное писанное дерево не осѣнитъ его, въ самую великолѣпную вдаль уходящую галерею онъ не войдетъ, по ступенямъ самой правдоподобной лѣстницы не поднимется, и съ обманчивой полки не сниметъ ни книжки, ни глобуса. Болѣе того, если онъ къ этой обманчивой писанной полкѣ вздумаетъ только прикоснуться, если къ этой писанной галереѣ подойдетъ, къ дереву прислонится, это будетъ смѣшно; не только не прикасаться къ нимъ, онъ долженъ ихъ сторониться, онъ долженъ избѣгать ихъ сосѣдства. Можно ли послѣ этого писанную декорацію признать сценической необходимостью? Мы можемъ прямо сказать, что въ томъ видѣ, какъ она сейчасъ примѣняется, писанная декорація исполняетъ свое художественное назначеніе только до

момента входа въ нее человѣка. И замѣтьте, чѣмъ лучше декорація въ живописномъ смыслѣ, чѣмъ выпуклѣе, тѣмъ опаснѣе для нея сосѣдство человѣка; и только когда она представляетъ совершенно гладкую стѣну, только тогда она не вступаетъ въ противорѣчіе съ человѣкомъ, — потому что ей нечего терять.

Посмотримъ теперь, въ какомъ отношеніи стоятъ къ декораціи другіе факторы обстановки, постройка и освѣщеніе. Нечего и говорить, что постройка стоитъ въ совершенно такомъ же отношеніи къ декораціи, какъ и человѣкъ: чѣмъ ближе прикасается постройка къ писанному, тѣмъ меньше возможно сліяніе, и тѣмъ больше выступаетъ обманъ письма. Никакія уловки не заставятъ насъ повѣрить, что писанная на полотнѣ галерея есть продолженіе строенныхъ колоннъ; никогда никто не скроетъ мѣста встрѣчи перпендикулярно висящей «улицы» съ поломъ сцены, какъ никогда не сольются въ одну толпу живые хористы съ какими-нибудь писанными зрителями римскаго Колизея. Если иногда и возможенъ оптическій обманъ вродѣ того, который осуществляется въ такъ называемыхъ панорамахъ, то обманъ сейчасъ же нарушается, какъ только человѣкъ приближается къ мѣсту стыка постройки съ письмомъ. Значитъ, и по отношенію къ человѣку и по отношенію къ постройкѣ писанная декорація является предательницей, въ томъ смыслѣ, что обманъ ея не постояненъ: нѣтъ человѣка, — обманъ дѣйствуетъ, мы вѣримъ декораціи, подошелъ человѣкъ, — мы уже не вѣримъ. Этотъ перемежающійся характеръ той части сценической иллюзіи, которая выпадаетъ на долю декораціи, лишаетъ послѣднюю всякой постоянной цѣнности въ общемъ строительствѣ обстановочнаго искусства.

Посмотримъ, наконецъ, на взаимоотношеніе писанной декораціи и освѣщенія. Здѣсь надо сразу установить, въ чемъ главная цѣнность этого драгоцѣннаго фактора обстановочнаго искусства, а также установить, что мы разумѣемъ не свѣтъ, т. е. не то, что нужно, для того чтобы было видно, а именно

освѣщеніе, т. е. направленный свѣтъ. И вотъ этотъ направленный свѣтъ, который такъ неоцѣнимъ для всего, что выпукло, а тѣмъ болѣе для движенія фигуры человѣческой, прямо убійственъ для писанной декораціи. Посмотрите, въ чемъ художественная сила на какой-нибудь предметъ направленнаго свѣта? Откуда она проистекаетъ? Дѣйственная сила свѣта опредѣляется только непроницаемымъ препятствіемъ. Если свѣтъ на пути своемъ встрѣчаетъ препятствіе, онъ имѣетъ возможность проявить себя: онъ выдѣляетъ препятствующій ему предметъ, обливаетъ его съ одной стороны, очерчиваетъ тѣнью съ другой. (Эта, самая цѣнная, сторона освѣщенія, скажемъ мимоходомъ, наименѣе использована театромъ). Представьте себѣ теперь декорацію, писанную на вертикальномъ полотнѣ: какое можетъ она представлять препятствіе для свѣта? Падая на полотно, свѣтъ будетъ только лишь ярче освѣщать обманчивость того, на что онъ падаетъ, и больше ничего, а ужъ изображенные на декораціи предметы утратятъ послѣднее подобіе реальности; если они сколько-нибудь вылѣзали въ пространство, то теперь окончательно вернутся въ плоскость. Итакъ, и постройка, и освѣщеніе разоблачаютъ обманъ письма; если, слѣдовательно, мы хотимъ сохранить этотъ обманъ, если хотимъ сберечь иллюзію, которую намъ доставляетъ писанная декорація, мы должны поступиться постройкой и освѣщеніемъ. Но оправдывается ли подобная жертва? Постройка и освѣщеніе опредѣляютъ собою всю видимость человѣка, его обликъ и его движеніе; можно ли ими жертвовать ради того, что по существу своему стоитъ въ противорѣчіи съ человѣкомъ? Очевидно, нѣтъ, ибо въ такомъ случаѣ пришлось бы пожертвовать и самимъ человѣкомъ. Ясно, что изъ всѣхъ элементовъ обстановочнаго искусства, писанная декорація занимаетъ послѣднее мѣсто, если, какъ и подобаетъ, мы въ человѣкѣ видимъ центральный пунктъ сценической картины. Она занимаетъ послѣднее мѣсто въ смыслѣ близости къ человѣку и въ силу этого должна быть подчинена требованіямъ постройки и освѣ-

щенія. Посмотримъ же, въ какомъ отношеніи стоятъ къ человѣку эти два первенствующихъ элемента обстановки. Будемъ опять-таки исходить отъ человѣка.

Видимость человѣка, какъ мы уже сказали, слагается изъ облика и движенія. Для облика важнѣе свѣтъ, для движенія — постройка. Свѣтъ сообщаетъ человѣку окраску: яркость, блѣдность, рѣзкость, туманность. Постройка заставляетъ человѣка приспособляться, она измѣняетъ его движеніе, его походку, его позу. Отсюда разница въ характерѣ этихъ обоихъ элементовъ. Роль постройки болѣе активна, нежели роль освѣщенія. Въ самомъ дѣлѣ, свѣтъ падаетъ на готовое, онъ мѣняетъ видимость того, на что падаетъ, но не измѣняетъ пластическую сущность предмета. Вѣдь человѣкъ, освѣщенный заходящимъ солнцемъ, или освѣщенный луннымъ свѣтомъ, испытываетъ измѣненіе, но не осуществляетъ его; тогда какъ человѣкъ, идущій по гладкому полу, или поднимающійся по ступенямъ, или переходящій по перекинутому черезъ ручей бревну, самъ себя измѣняетъ; въ пластическомъ смыслѣ это каждый разъ другой человѣкъ, это три разныхъ человѣка. Ясно, что, въ смыслѣ близости къ человѣку, постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто въ сравненіи со свѣтомъ. Постройка по отношенію къ движенію играетъ ту же роль, что сосудъ по отношенію къ жидкости. Движеніе само по себѣ есть лишь возможность, осуществленіе которой опредѣляется окружающей пластической средой: поломъ, стуломъ, ступенькой, колонной, деревомъ, рѣшеткой. Не только, значитъ, въ смыслѣ близости къ человѣку, но и въ смыслѣ активнаго вліянія на то, въ чемъ сущность сценическаго дѣйства, — на движеніе, — постройкѣ принадлежитъ первое мѣсто. Зато въ смыслѣ «необходимости» главное мѣсто принадлежитъ свѣту. Вѣдь человѣкъ и освѣщеніе мыслимы безъ постройки, а человѣкъ и постройка безъ свѣта не мыслимы.

Свѣтъ необходимъ, но какой свѣтъ? Во первыхъ, повторимъ уже сказанное, — не тотъ свѣтъ, который необходимъ для

того, чтобы было видно, а тотъ свѣтъ, направленный, который выдѣляетъ данный предметъ преимущественно передъ другими предметами данной картины: свѣтъ «освѣщающій» въ томъ смыслѣ, въ какомъ есть свѣтъ «оттѣняющій». Когда мы сидимъ въ театрѣ и требуемъ свѣта, потому что «ничего не видать», это есть требованіе физическаго порядка; искусство же никогда не требуетъ одного свѣта, оно требуетъ свѣта и тѣни. Свѣтъ и тѣнь! Физика жизни, психологія жизни, эстетика жизни, философія жизни. Можетъ ли искусство, — выраженіе жизни, — обходиться безъ свѣта и тѣни или довольствоваться свѣтомъ безъ тѣни? Кто надъ этимъ хоть немного призадумается, тотъ пойметъ, чего, за рѣдкими исключеніями, лишаетъ себя современный театръ. И это лишь одна сторона свѣта, такъ сказать непосредственная функція его сущности. Но есть и качественныя измѣненія: сила и окраска. Всѣ семь цвѣтовъ радуги и восьмой бѣлый, во всевозможныхъ сочетаніяхъ и на всевозможныхъ ступеняхъ; и ко всему этому еще прибавить чередованіе сочетаній, свѣтовое переливаніе. Мыслимо ли перечислить все, что таится въ таинственности этого неисчерпаемаго матеріала?

Но здѣсь важный вопросъ: на что направлять этотъ драгоцѣнный матеріалъ? Конечно, не на писанную декорацію, а только на то, что имѣетъ три измѣренія, — на постройку и на человѣка. И подумайте только, что мы будемъ видѣть. Вмѣсто писаннаго лѣса, поставленнаго подъ прямымъ угломъ съ поломъ сцены, вмѣсто висящихъ сверху зеленыхъ, на ниточкахъ колышащихся, кружечковъ, вмѣсто писаннаго дерева, подъ которымъ, — или вѣрнѣе, подлѣ ствола котораго, сидитъ освѣщенный рампою человѣкъ, мы увидимъ человѣка, прислонившагося къ могучему стволу, освѣщеннаго теплымъ желтымъ свѣтомъ и по всему тѣлу котораго будетъ играть свѣтотѣнь отъ высокой невидимой листвы; въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ нимъ будетъ нѣсколько стволовъ, макушки

которыхъ, конечно, будутъ теряться за рамкой сцены, — ибо только то, что не видно, даетъ впечатлѣніе высоты, — а за нимъ писанный лѣсъ будетъ такъ «далекъ», что не будетъ возможно никакое перспективное сосѣдство, и онъ будетъ погруженъ въ такую свѣтовую дымку, что только догадаться можно будетъ, а письма не будетъ замѣтно. Когда передъ нами будетъ внутренность высокаго храма, то вмѣсто огромныхъ холстовъ намалеванной архитектуры, колоннъ, которыхъ нельзя обнять, сводовъ, подъ которые нельзя пройти, мы увидимъ человѣка, пріютившагося у широкаго подножія, съ котораго потянется вверхъ колонна дѣйствительно гигантская, — потому что не будетъ видно, гдѣ она кончается; на второмъ и третьемъ планѣ она будетъ повторена уходящею въ тѣнь, а далѣе, уже въ таинственности полнаго мрака, будутъ мерцать качающіеся огоньки во тьмѣ неразличимыхъ лампадъ. И вмѣсто лубочныхъ попытокъ транспарантами изобразить вечернюю зарю, мы увидимъ косякъ окна, тронутый горячимъ лучемъ догорающаго дня, и прислонившагося къ нему человѣка, залитаго заревомъ небеснаго пожара. *

Всякое искусство, въ своемъ стремленіи изобразить, чѣмъ-нибудь поступается, чѣмъ-нибудь жертвуетъ. Жертва эта опредѣляется частью матеріаломъ искусства, частью нашими органами воспріятія: живопись не можетъ того, что можетъ музыка; музыка не можетъ того, что можетъ скульптура; каждое искусство безсильно передъ которой-нибудь изъ категорій существованія и жертвуетъ тѣми радостями, которыя съ изображеніемъ этой категоріи связаны. Сценическое искусство самое сложное изъ всѣхъ. Если каждое искусство само уже есть результатъ извѣстной жертвы, то какъ же усиливается необходимость жертвы здѣсь, гдѣ произведеніе искусства является

---

* Все сказанное относится, къ «реальной» постановкѣ, той, гдѣ требуется «матеріализація»; тамъ, гдѣ сказка, волшебство, тамъ, конечно, открывается просторъ «обману», и самое попраніе требованій трехмѣрности можетъ быть использовано въ видахъ «дематеріализаціи».

слѣдствіемъ сотрудничества всѣхъ искусствъ. Сцена есть одна огромная взаимная уступка. И вотъ, изъ всѣхъ участниковъ совокупнаго художества до послѣднихъ дней наименѣе уступчивымъ оказывался живописецъ-декораторъ. Правда, что ему труднѣе рѣшиться на уступку, потому что его искусству условія сцены ставятъ наименѣе преградъ. Все, что онъ хочетъ, онъ можетъ написать; и онъ пишетъ и несетъ свою картину на сцену, не спрашивая себя, должно ли все то писать, что можетъ быть написано. Онъ удовлетворенъ, когда при поднятіи занавѣса зрители ахаютъ, обвороженные обманомъ; но добросовѣстно ли такъ пользоваться преимуществами своего искусства и не думать о томъ, что другіе сотрудники ограничены въ своихъ возможностяхъ и должны сообразоваться съ условіями реальнаго, а не фиктивнаго пространства? Впрочемъ, первый платится за свою неуступчивость самъ же художникъ-живописецъ. При одномъ приближеніи живого человѣка къ живописной декораціи разлетается въ прахъ столь дорогая сердцу его иллюзія письма, постройка возвращаетъ въ плоскость весь ея рельефъ, а свѣтъ, съѣдая писанную свѣтотѣнь, выдаетъ плоскость холщевого матеріала...

Чтобы стать достойнымъ сотрудникомъ въ совокупномъ сценическомъ художествѣ, живописцу-декоратору предстоитъ исполнить подвигъ отреченія, поставить добровольный предѣлъ своимъ возможностямъ. Принципъ этого отреченія двойной. Во-первыхъ, сообразованіе съ возможностями другихъ привходящихъ элементовъ обстановки, а во-вторыхъ, сообразованіе съ самымъ существеннымъ элементомъ сценическаго искусства — человѣкомъ.

Какія живописныя обязанности и какіе пріемы сочетанія вытекаютъ для художника изъ присутствія человѣка на сценѣ и изъ той первенствующей роли, которая человѣку на сценѣ должна принадлежать, это уже вопросъ новаго изслѣдованія.

Москва.
25 августа 1911.

Адольфъ Аппіа

Каждое искусство сопряжено съ нѣкоторой жертвой, которую художникъ въ силу необходимости приноситъ тому матеріалу, изъ котораго онъ творитъ. Изъ мрамора нельзя сдѣлать того, что можно сдѣлать изъ краски, изъ звука нельзя сдѣлать того, чего можно достичь словомъ, и наоборотъ. Каждое искусство имѣетъ передъ другими свое преимущество, но и свои недостатки. Дѣло художника, его вкуса, выдержки, — оставаться въ предѣлахъ своего матеріала, не вылѣзать изъ него, не насиловать его, заставляя изображать то, что ему не свойственно. Это есть какъ бы у г о в о р ъ между духомъ и матеріей, между художникомъ и матеріаломъ. Соблюденіе его зависитъ отъ художника, онъ всецѣло за него отвѣтственъ, но онъ отвѣтственъ передъ самимъ собою и не передъ кѣмъ больше; онъ самъ себѣ законъ, и если онъ какія-нибудь границы переступаетъ, онъ насилуетъ свой неодушевленный матеріалъ, но правъ ничьихъ не нарушаетъ, ничьихъ границъ не оскорбляетъ: онъ знаетъ передъ ч ѣ м ъ онъ виноватъ, но онъ также отлично знаетъ, что онъ ни передъ к ѣ м ъ не виноватъ.

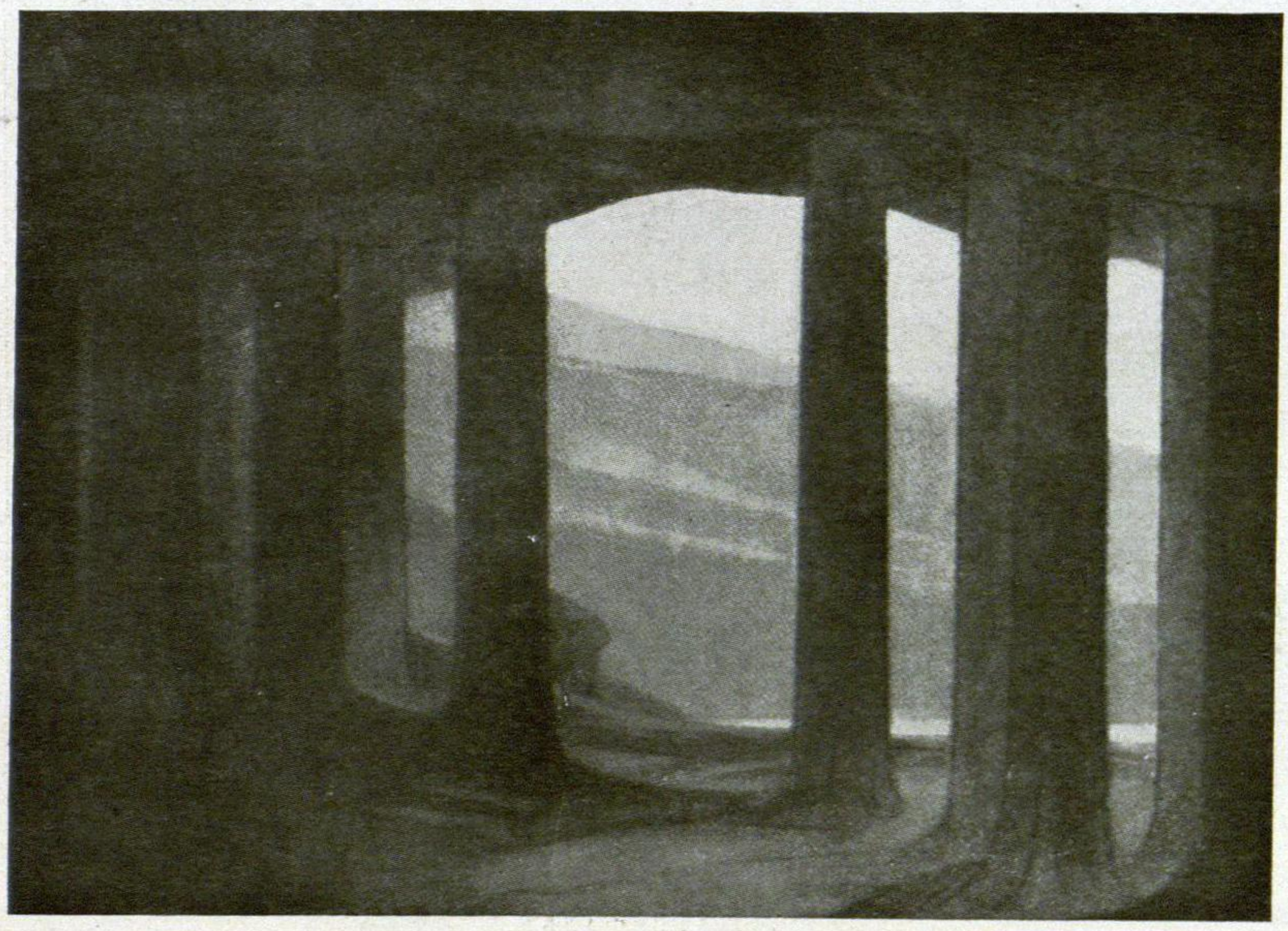
Другое дѣло въ искусствахъ, которыя являются результатомъ сліянія нѣсколькихъ искусствъ. Здѣсь художникъ, когда не жертвуетъ, то погрѣшаетъ не только противъ своего матеріала, но и противъ другого художника, — своего сотрудника. Музыкантъ можетъ для инструментовъ писать, что хочетъ, въ

оперѣ онъ долженъ сообразоваться съ пѣвцомъ; въ свою очередь пѣвецъ на эстрадѣ можетъ пѣть, какъ ему вздумается, на сценѣ онъ долженъ сообразоваться съ дѣйствіемъ. Живописецъ можетъ на картинѣ изобразить, что хочетъ, декораторъ долженъ помнить, что въ его «картинѣ» будетъ двигаться живой человѣкъ. Поэтъ можетъ описывать самыя невѣроятныя, фантастическія сцены, драматургъ можетъ писать только то, что актеры могутъ воспроизвести, и что въ предѣлахъ сцены можетъ быть осуществлено. Чѣмъ больше привходящихъ въ искусствѣ, тѣмъ больше требуется жертвъ: только при условіи взаимной жертвы возможно то сліяніе, которымъ обезпечивается единство произведенія и совокупность впечатлѣнія. Самое сложное изъ всѣхъ «совокупныхъ» искусствъ — опера. Если для художественной цѣльности квартета надо, чтобы каждый изъ поющихъ умѣлъ стушеваться, принести «солиста» въ жертву общности впечатлѣнія, то какъ же можетъ безъ взаимныхъ жертвъ осуществиться совокупная единость впечатлѣнія отъ такого искусства, въ которомъ участвуютъ: пѣвецъ (онъ же актеръ), оркестръ, декораторъ. Каждый изъ этихъ элементовъ опернаго представленія состоитъ изъ нѣсколькихъ единицъ: пѣвецъ не одинъ, оркестръ состоитъ изъ множества, наконецъ, декораторъ распадается на живописца, бутафора, машиниста, освѣтителя. Успѣшность такого сотрудничества возможна только при круговой уступкѣ каждаго во имя цѣлаго. Сцена есть одна огромная взаимная уступка.

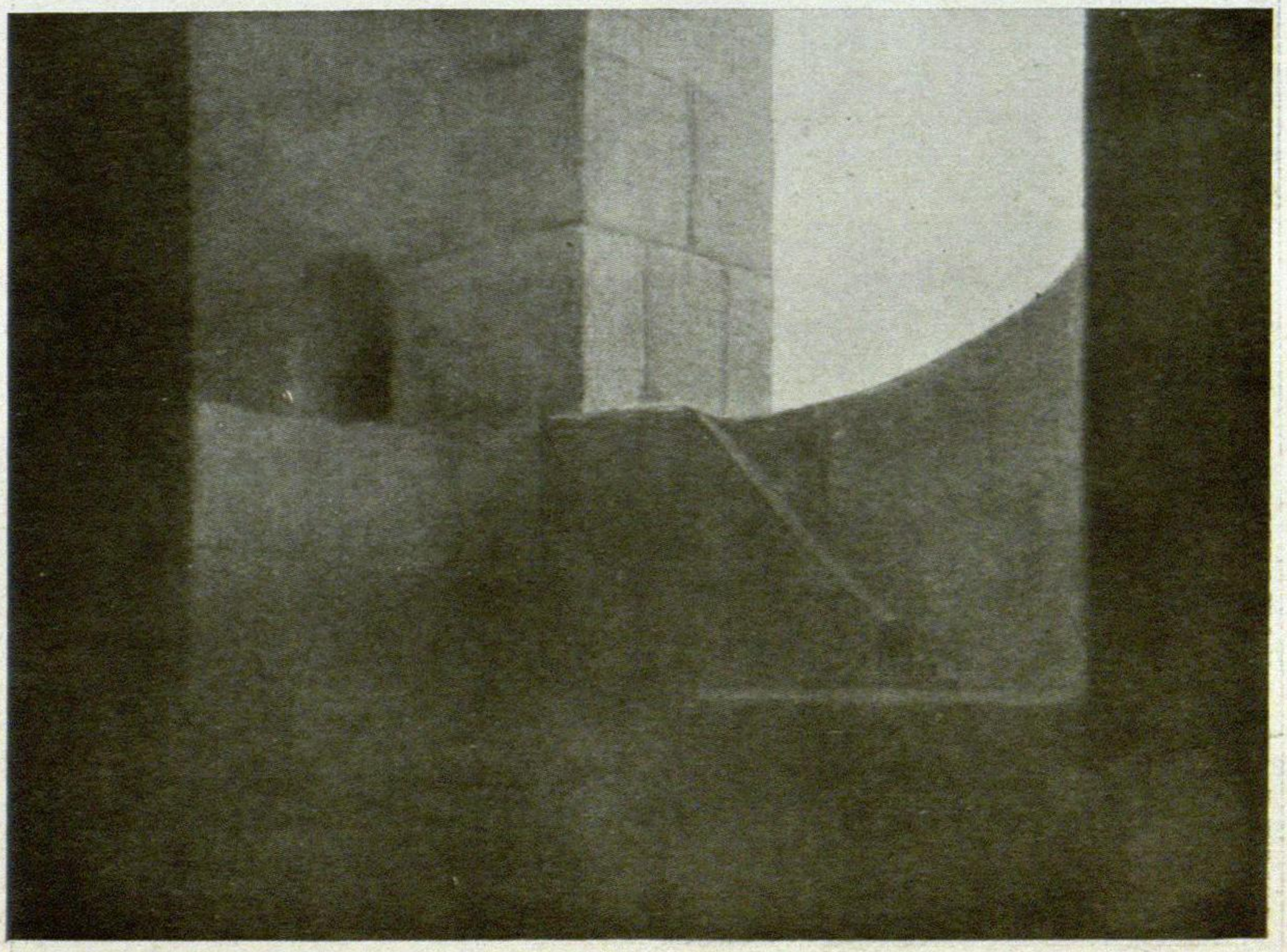
Я уже указывалъ на то, что изъ всѣхъ участниковъ совокупнаго сценическаго художества до послѣднихъ дней наименѣе уступчивымъ оказывался живописецъ-декораторъ. * Я указывалъ на то, что живописецъ-декораторъ, если онъ хочетъ стать достойнымъ сотрудникомъ совокупнаго сценическаго художества, долженъ исполнить подвигъ отреченія, поставить добровольный предѣлъ своимъ возможностямъ. Онъ не долженъ

---

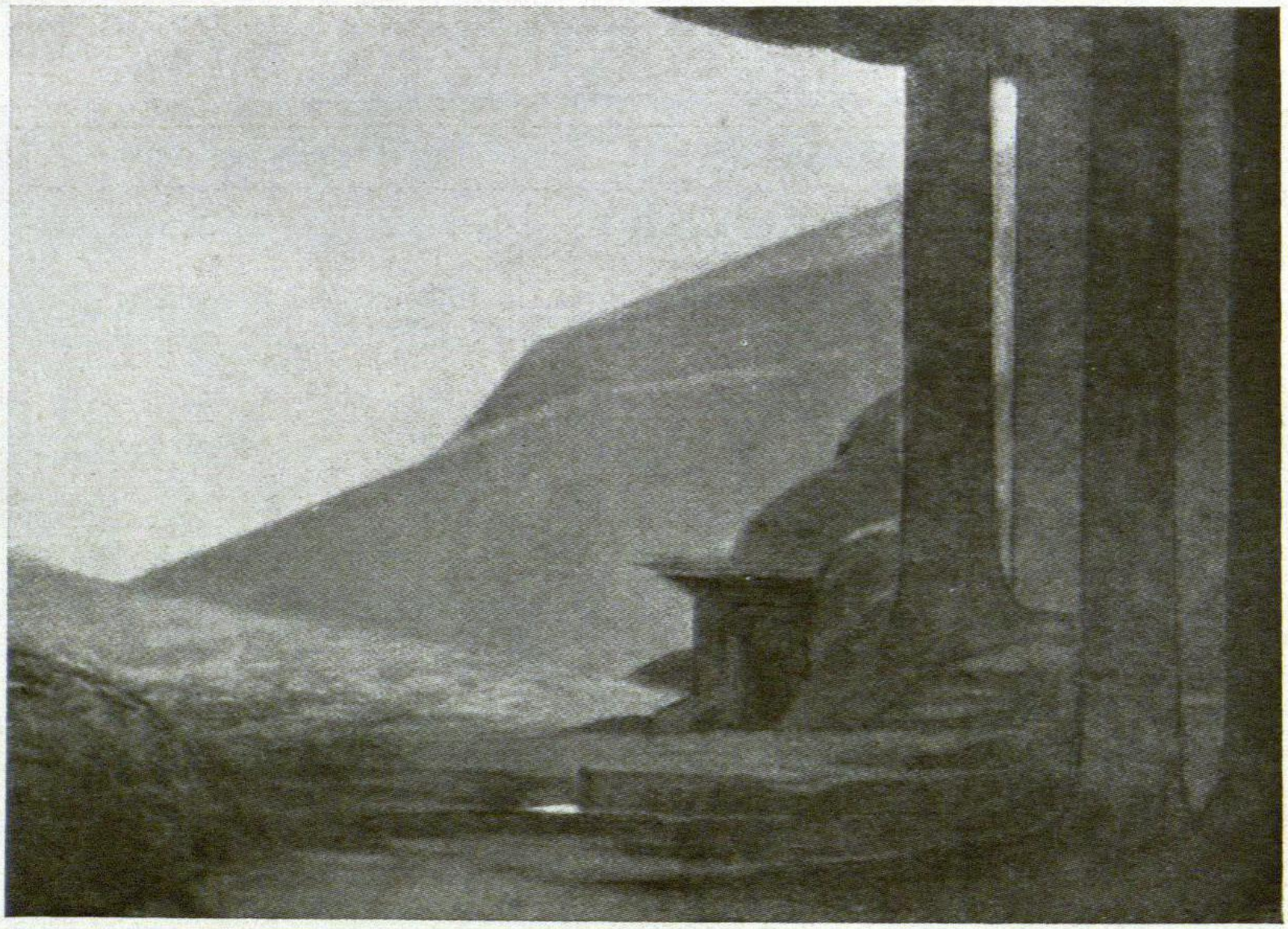
* См. выше, стр. 95.



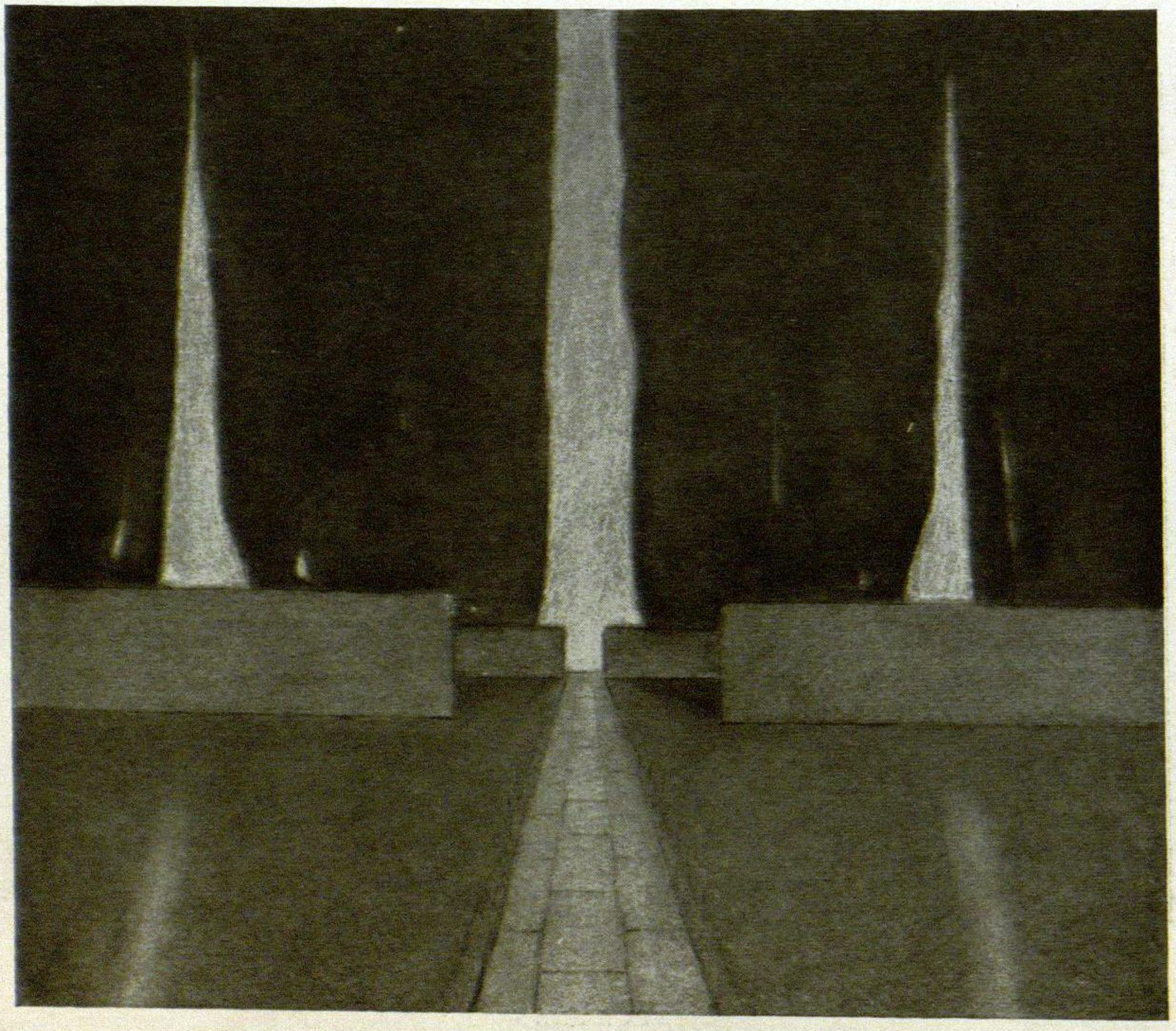
«Парсифаль».



«Парсифаль».



«Парсифаль».



все то изображать въ декораціи, что можетъ быть изображено. Въ стремленіи изображать, онъ долженъ сообразоваться съ другими элементами обстановки, — съ постройкой и со свѣтомъ. Онъ долженъ избѣгать такого «изображенія», которое вступаетъ въ противорѣчіе съ трехмѣрностью постройки; онъ долженъ по возможности избѣгать сосѣдства живописи и постройки; онъ долженъ избѣгать прямыхъ свѣтовыхъ эффектовъ, выдающихъ плоскость письма, и наконецъ, онъ долженъ избѣгать сосѣдства живописи, плоской двухмѣрной живописи, съ человѣкомъ, одареннымъ трехмѣрностью объема. Человѣкъ, какъ главный, центральный пунктъ сценическаго зрѣлища, долженъ сдѣлаться той руководящей нормой, къ которой должны приспособиться всѣ другіе элементы и прежде всего живопись. Человѣкъ есть данное, неизмѣнное и не могущее измѣниться, онъ не можетъ идти къ сліянію съ обстановкой, — обстановка должна стремиться къ сліянію съ человѣкомъ.

Центральность человѣка въ сценическомъ представленіи и отреченіи отъ преимуществъ чистой живописности — вотъ исходные принципы того дѣятеля театральнаго дѣла, котораго рисунки здѣсь предлагаемъ.

Адольфъ Аппіа извѣстенъ въ мірѣ людей, спеціально интересующихся театромъ, своей книгой «Die Musik und die Inscenierung». Онъ гораздо менѣе и даже, можно сказать, совершенно неизвѣстенъ, какъ декораторъ. Въ упомянутой книгѣ есть нѣсколько воспроизведеній его проектовъ къ инсценировкѣ «Тристана» и «Валькиріи». Въ журналѣ: «Dekorazion und Kunst» XI, 6 März 1906, — статья «Parsifal Dekorazionen» иллюстрирована рисунками; нѣсколько рисунковъ есть въ нѣмецкомъ журналѣ «Der Türmer» (зимою 1910 — 11 годовъ) и въ Лейпцигской «Illustrierte Zeitung» за май 1910 года. Вотъ все, что мнѣ извѣстно, и не думаю, чтобы было больше, такъ какъ самъ Аппіа, къ которому я обращался лично, мнѣ другого не указалъ. Всѣ свои рисунки онъ подарилъ Жакъ-Далькрозу; съ разрѣшенія послѣдняго съ нѣкоторыхъ

изъ нихъ сняты фотографіи, которыя здѣсь воспроизводятся.

Для того чтобы уразумѣть эстетическую цѣнность того принципа, на которомъ построены декораціи Аппіа, надо понять смыслъ и роль прямой линіи въ пластическихъ искусствахъ. Искусство, наиболѣе всѣхъ другихъ осуществляющее прямую линію, есть архитектура. Даже когда она пользуется кривою, когда она загромождена не прямолинейными украшеніями, архитектура все же, — въ силу требованій физическаго закона равновѣсія, — построена на прямой: отвѣсъ и горизонталь не только теоретически, но и фактически, живутъ и дѣйствуютъ подъ видимой капризностью, и даже въ сводахъ, въ скрещивающихся линіяхъ, вѣсовыя равнодѣйствующія, въ силу притяженія земли, располагаются по невидимымъ прямымъ. Арка и сводъ представляютъ не подраженіе природной кривой, а протестъ правильной кривой противъ неправильной; подъ ними скрыто присутствуетъ прямая: сводъ покоится на невидимой плоскости сѣченія, арка упирается въ концы невидимаго діаметра, и каждая точка ея кривой опредѣляется концомъ невидимаго радіуса.

Можно сказать, что архитектура есть торжество прямой линіи надъ природой. Вѣдь въ природѣ прямая реально не существуетъ; она существуетъ скрытно въ силѣ тяготѣнія, но реально она либо замаскирована кривой, либо, какъ въ кристаллахъ, даетъ такія скрещиванія, которыя насъ плѣняютъ своею звѣздностью болѣе, нежели своею прямизною.* Когда вы долго ѣдете лѣсомъ, когда глазъ вашъ пресыщенъ зрѣлищемъ природы, и вамъ вдругъ за кудрявостью деревьевъ открывается красивый домъ, что прежде всего поражаетъ васъ

* Еще прямая линія въ природѣ ясно, но все же мысленно, ощущается тамъ, гдѣ есть симметрія: всякое дѣленіе на «двѣ половины» осуществляется невидимой прямой (la ligne médiane). Объ этетическомъ значеніи прямой въ этомъ смыслѣ см. J. L. Soret «Des Conditions physiqnes de la Perception du Beau». Genève, 1892.

въ человѣческомъ жилищѣ, какъ не прямизна линій, — угловъ, карнизовъ, крыши? Прямая линія среди природы выдаетъ присутствіе человѣка, присутствіе дѣла рукъ его.

Самъ человѣкъ, какъ составная часть природы, одно изъ ея твореній, — въ строеніи и обликѣ своемъ осуществляетъ кривую; прямая такъ же чужда ему, какъ и всему міру животному и растительному, — онъ осуществляетъ ее только идейно, въ подчиненіи тѣлодвиженій закону равновѣсія, размѣщая ихъ по сторонамъ невидимой линіи отвѣснаго тяготѣнія; реально же онъ осуществить прямую не можетъ: онъ — природа, онъ не искусство. И вотъ, когда человѣкъ хочетъ плотью и кровью своей войти въ искусство, какъ составная часть картины, — чего долженъ онъ искать, для того, чтобы волнообразіе его облика и движенія способствовало обогащенію зрительной гармоніи? Гармонія, не правда ли, возможна лишь между разнородными; прибавьте къ одному до одно ми, будетъ уже гармонія; прибавьте къ одному до двадцать пять такихъ же до, кромѣ унисона, ничего не получите. Ясно, что, если человѣкъ ищетъ къ своему внѣшнему облику дополнительныхъ элементовъ въ видахъ созданія гармонической картины, онъ долженъ искать сопоставленія своей волнообразности съ прямою. Вотъ почему архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаніяхъ и скрещиваніяхъ отвѣса и горизонтали, — лучшій фонъ для человѣческой фигуры.

Все это, какъ нельзя лучше, подтверждается композиціями Адольфа Аппіа. Интересно сравнить его проекты къ «Парсифалю» съ ужасными Байрейтскими декораціями, съ этой нѣмецкой слащавой «красивостью», съ этими боскетами, «пукетами», гирляндами, которые не способны ни на какое сліяніе съ человѣческой фигурой. Вся эта чисто зрительная «красота», не вызывающая никакого представленія объ объемѣ, — фонъ, къ которому нельзя прислониться, на который нельзя ни сѣсть, ни взойти, фонъ, который собой нисколько не вліяетъ на размѣщеніе человѣческаго тѣлодвиженія: вырѣзанныя

картины, въ которыхъ прогуливается трехмѣрный человѣкъ. Сравните съ этимъ суровое великолѣпіе древесныхъ стволовъ, извивы могучихъ корней, обусловливающихъ походку и всю осанку человѣка; посмотрите на узкую полосу межъ мрачныхъ стволовъ сіяющаго озера, — зыбучій блескъ горизонтали въ недвижномъ сумракѣ лѣсныхъ колоннъ. Посмотрите на Байрейтскую дешевую «заколдованность» замка Клингсора во второмъ актѣ «Парсифаля», на всю эту гирляндную конфектность, прямо со страницъ нѣмецкаго иллюстрированнаго журнала, и сравните ее съ жуткой замкнутостью круглой башни, гдѣ съ каждымъ шагомъ человѣкъ попадаетъ въ новыя условія уровня и свѣта; посмотрите на эту лѣстницу, которая лѣпится вдоль внутренней стѣны, на отсутствіе пола во всей декораціи, — во мракѣ теряющаяся бездонность, и изъ нея стоны измученной Кундри...

Все тѣмъ же уваженіемъ къ линейному фону объясняется у Аппіа, въ тѣхъ декораціяхъ, которыя изображаютъ природу, пристрастіе къ кипарису, какъ къ самому архитектурному изъ деревъ; этимъ же объясняется часто возвращающійся мотивъ высокихъ стволовъ безъ развѣтвленій, и этимъ же, наконецъ, объясняется столь часто возвращающаяся въ его сценическихъ пейзажахъ вода, — водопадъ и море: струя воды, падающая со скалы, — безошибочный отвѣсъ, а морской горизонтъ — единственная въ природѣ неизмѣнная горизонталь.

Декораціи Аппіа, столь новыя въ смыслѣ эстетическаго впечатлѣнія, столь философскія въ ихъ сочетаніи съ человѣческой фигурой, являются непосредственнымъ результатомъ принциповъ Жакъ-Далькроза. Онѣ исходятъ изъ понятія человѣческаго п е р в е н с т в а въ сценическомъ искусствѣ, а Далькрозъ свою систему воспитанія ведетъ отъ того з а б в е н і я, въ которомъ находится человѣческое тѣло, какъ орудіе выразительности. Если Далькрозъ улучшаетъ человѣка, разрабатываетъ его пластическую сущность, дабы сдѣлать изъ нея болѣе яркаго, разнообразнаго и правдиваго проявителя души, то

Аппіа разрабатываетъ принципы сценической обстановки въ ея приближеніи къ человѣку и его тѣлодвиженію. Далькрозъ ведетъ къ «совершенному человѣку», Аппіа ведетъ къ сліянію обстановки съ «совершеннымъ человѣкомъ». *

И въ самомъ дѣлѣ, посмотрите, какъ «психологичны» эти декораціи, какъ онѣ ждутъ человѣка, какъ онѣ готовы къ принятію его, какъ онѣ «драматичны». Все, что хотите, вы можете помыслить въ нихъ, — онѣ вмѣщаютъ и радость и тоску. На этихъ ступеняхъ вы можете себѣ представить и встрѣчу и разлуку, и проводы, и ожиданіе, и одинокаго нищаго, умирающаго отъ изнеможенія, и блистательную какую-нибудь процессію. Затѣмъ, посмотрите, до какой степени онѣ не пріурочены ни къ какой географіи, ни къ какой этнографіи. Кого хотите, вы можете помыслить въ нихъ: египтянинъ, весталка, арабъ, какая-нибудь библейская Ревекка, — всѣ будутъ «дома» на каменныхъ плитахъ этихъ ступеней, никто не будетъ внѣ своей «рамки» на «безвременномъ» фонѣ этой архитектуры. И наконецъ, — и это главное, — вы можете въ этой обстановкѣ помыслить нагую человѣческую фигуру: самое лучшее доказательство, что она для человѣка. Для оцѣнки всякаго принципа надо себѣ его представить въ простѣйшемъ его выраженіи; и вотъ, лучшее доказательство, что разсматриваемыя декораціи, наилучшій фонъ для человѣческой фигуры, это то, что въ нихъ можно мыслить нагого человѣка; представьте себѣ нагого человѣка въ плюшевомъ креслѣ, это будетъ отвратительно, представьте себѣ нагого человѣка на этихъ каменныхъ ступеняхъ, это будетъ красота. Вотъ почему утверждаю, что для «совершеннаго» человѣка (употребляю это выраженіе, конечно, въ смыслѣ сценическомъ) не можетъ быть иной обстановки, чѣмъ та, которая построена на линейныхъ принципахъ Аппіа. Если къ тому же вспомнимъ,

---

* Въ недавно вышедшей прекрасной книгѣ Карла Шторка, «E. Jasques-Dalcroze, seine Stellung und Aufgaben in unserer Zeit» Stuttgart 1912, прекрасная оцѣнка Аппіа именно съ этой стороны.

что самая сущность зрительной стороны сценическаго дѣйствія есть движеніе, а самое драгоцѣнное въ движеніи — его ритмическая распредѣленность, то мы признаемъ, что лучшей рамки, болѣе правильной и философски-геометрической канвы, живопись, изображая природу, не можетъ положить подъ движущуюся человѣческую фигуру: каждая декорація — распредѣлитель движенія.

И вотъ, смотря на эти декораціи съ этой точки зрѣнія, съ точки зрѣнія распредѣлителя движенія, мы ясно видимъ, что для того чтобы оправдать ихъ, и само свершающееся въ нихъ движеніе должно быть распредѣленное, т. е. ритмичное. Представьте себѣ, что вы въ такой декораціи участникъ живой (такъ называемой «живой») картины, — заселенной недвижными человѣческими фигурами: въ предписанныхъ позахъ всѣ застыли, всѣ замерли, въ сознаніи того, что участвуютъ въ единомъ художественно-цѣльномъ. Но вотъ занавѣсъ падаетъ. Что можетъ быть печальнѣе для участниковъ «картины», какъ наступающій въ эту минуту развалъ? Это есть разрушеніе сказки, это похороны искусства, это то же, что для ребенка, — когда изъ дома елку выносятъ. И что вноситъ это разстройство? Движеніе: нестройностью движенія осуществляется развалъ произведенія искусства. Представьте теперь, что въ одинъ прекрасный день передъ поднятіемъ занавѣса режиссеръ скажетъ: «Сегодня занавѣсъ не упадетъ, а по моему сигналу вы двинетесь, — кто лежалъ, встанетъ, кто стоялъ, пойдетъ и т. д.». Понимаете? Вмѣсто развала — дальнѣйшее созиданіе, вмѣсто разрушенія — новое самоутвержденіе: изъ статическаго искусства въ динамическое. Какъ же обезпечить правильность этого динамизма? Конечно, на полу сцены, на террасахъ, на ступеняхъ, будутъ сдѣланы знаки, чтобы каждый зналъ свое мѣсто, — зрительное распредѣленіе Пространства; конечно, режиссеръ, указавъ направленіе и предѣлъ движенію, будетъ (для начала) бить въ ладоши, — первое звуковое раздѣленіе Времени;

конечно, участвующіе будутъ сообразоваться съ указаніями какъ зрительныхъ знаковъ, такъ и звуковыхъ ударовъ, — сліяніе пространственнаго и временнаго въ Движеніи. Но въ общемъ слѣдованіи развитія художественныхъ средствъ элементарный ударъ въ ладоши долженъ превратиться въ Музыку со всѣмъ ея качественнымъ и количественнымъ разнообразіемъ звуковыхъ чередованій. И вотъ, когда жестъ, распредѣленный въ пространствѣ, выразитъ музыку, а музыка опредѣлитъ характеръ и длительность жеста во времени, тогда наступитъ высшая форма сліянія того, что мы видимъ, съ тѣмъ, что мы слышимъ, и осуществится единое, совокупное, третье искусство. *

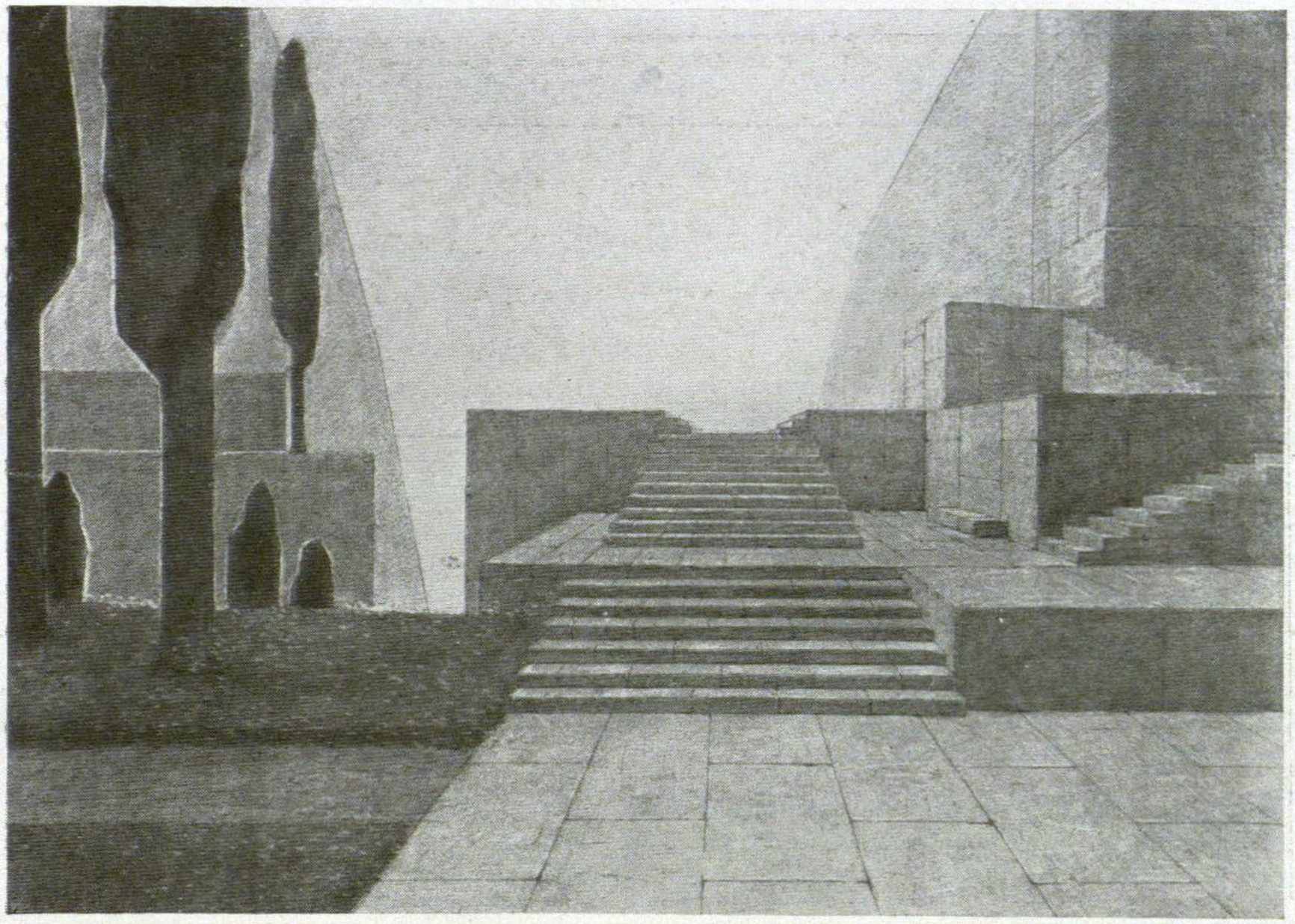
---

* Мнѣ возражали, что не человѣкъ музыкѣ, а музыка должна подчиняться человѣку, — будто первое физически невозможно и эстетически безобразно. Однако, посмотрите на рабочихъ, когда они поютъ пѣсню, раскачивая тяжелое бревно: они сперва поютъ, а потомъ раскачиваютъ, они подъ пѣсню раскачиваютъ, а не поютъ подъ раскачиваніе; да въ противномъ случаѣ имъ и пѣть не надо было бы. Оно и съ философской точки зрѣнія не можетъ быть иначе. Мускулъ есть нѣчто болѣе матеріальное, чѣмъ звукъ, а подчиненіе болѣе матеріальнаго менѣе матеріальному даетъ силу, обратное даетъ слабость. (См. стр. 13—14). Тотъ фактъ, что танцовщица иногда проситъ дирижера «слѣдить за ней» (тоже возраженіе), вовсе не доказываетъ, что она «подчиняетъ» себѣ музыку; онъ или лишній разъ доказываетъ немощь вѣсомаго передъ невѣсомымъ, или доказываетъ, что дирижеръ и исполнительница не одинаково понимаютъ данную музыку въ смыслѣ распредѣленія длительностей и скорости, и что имъ надо «спѣться»; наконецъ, это подтверждаетъ утвержденіе Далькроза, — что балетные композиторы, не будучи знакомы съ тѣмъ инструментомъ, для котораго сочиняютъ, — съ тѣломъ человѣческимъ, пишутъ слишкомъ быструю музыку. (См. «Comment retrouver la Danse?» «Mercure de France» Juin 1912). Что касается того, будто подчиненіе музыкѣ должно вести къ деревянности, угловатости, неестественности движеній, то здѣсь просто перестановка въ послѣдовательности явленій: подчиненіе не ведетъ, къ угловатости, а идетъ отъ угловатости; но какое же искусство, соединенное съ движеніемъ, не начинается съ угловатости? И какое же искусство не состоитъ въ томъ, чтобы непривычное, трудное, превратить въ привычное, легкое? Всякое искусство идетъ отъ связанности къ свободѣ, всякое искусство есть освобожденіе путемъ подчиненія.

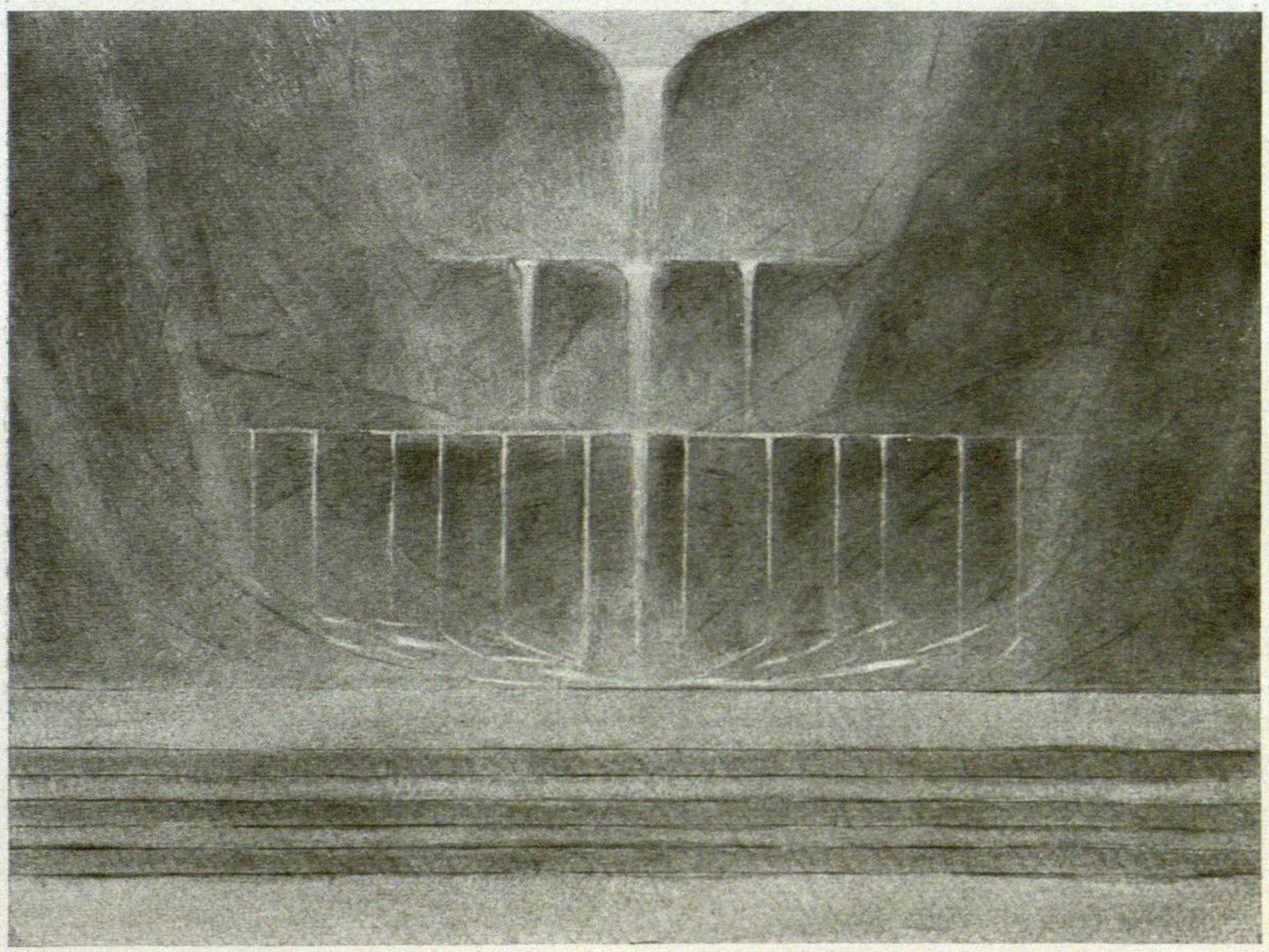
Сколько мнѣ извѣстно, Аппіа еще не имѣлъ случая видѣть свои декораціи осуществленными. Рѣдкій знатокъ Вагнера, онъ предложилъ свои услуги Бейрейту, но филистерскій духъ тамошнихъ заправилъ испугался слишкомъ смѣлаго отступленія отъ «традицій». Будемъ ждать, кто будетъ первымъ въ дѣлѣ обновленія декораціоннаго принципа. Но одно можно сказать впередъ, — работа должна быть двойная, совершенствованіе должно идти съ двухъ сторонъ, и совершенство сценическое будетъ достигнуто лишь тогда, когда оба принципа встрѣтятся, — когда встрѣтятся Аппіа съ Далькрозомъ. Совершеннаго человѣка нельзя пустить въ прежнюю обстановку, — это будетъ оскорбленіе человѣка; и въ совершенную обстановку нельзя впустить прежняго человѣка, если не хотимъ оскорблять обстановку. Изъятіе всего лишняго изъ обстановки, изъятіе всего того, что не имѣетъ непосредственнаго отношенія къ человѣку, или съ нимъ не способно сочетаться, упраздненіе, — чтобы сказать однимъ словомъ, — упраздненіе «обстановочности» этого позорнаго суррогата драматическаго дѣйствія, возможно лишь при условіи, что человѣкъ на сценѣ всею совокупностью своихъ пластическихъ данныхъ зрительно, въ пространствѣ, осуществитъ ту центральность, которая ему принадлежитъ въ духовномъ движеніи драматическаго дѣйствія.

Петербургъ.
11 Ноября 1911 г.

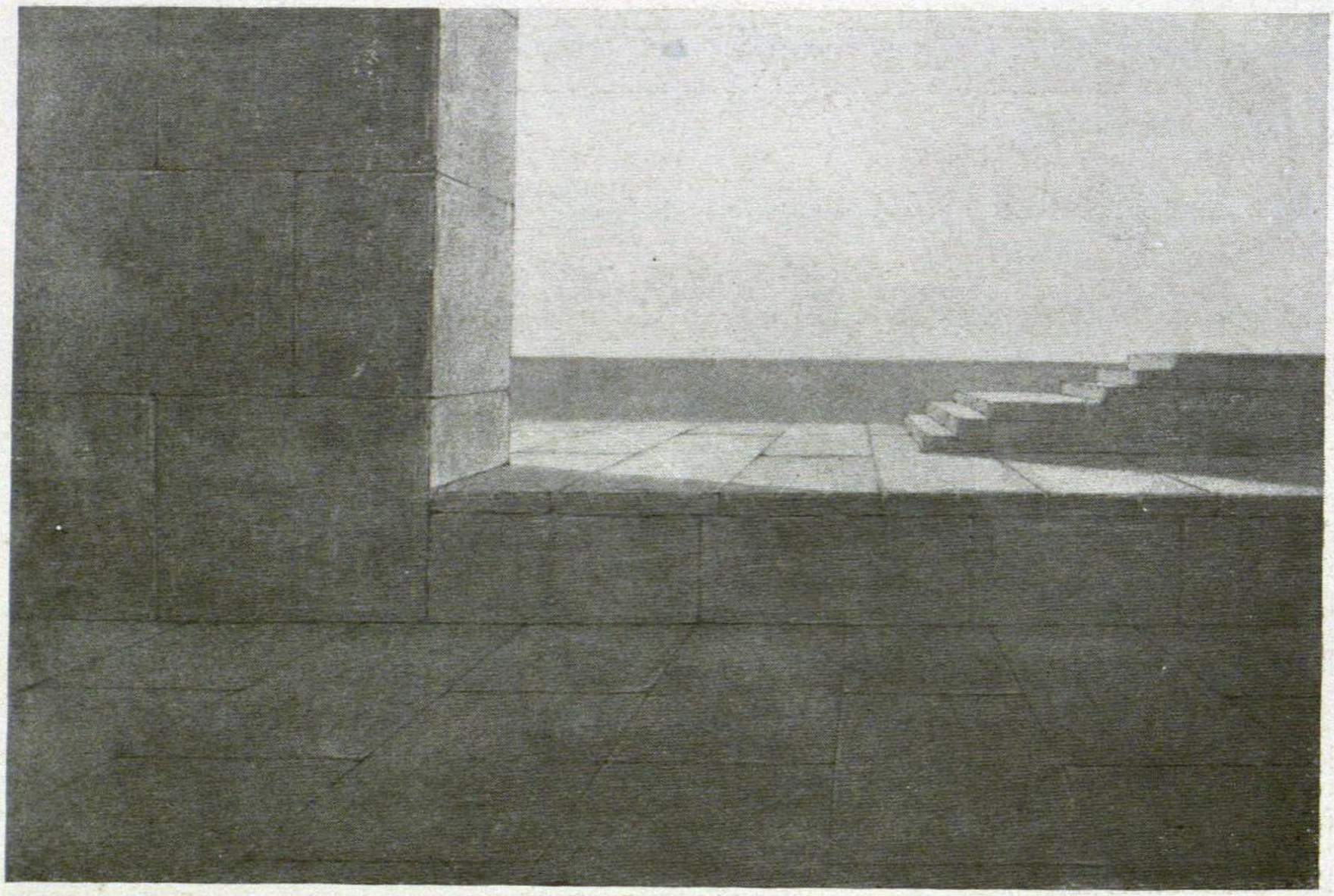




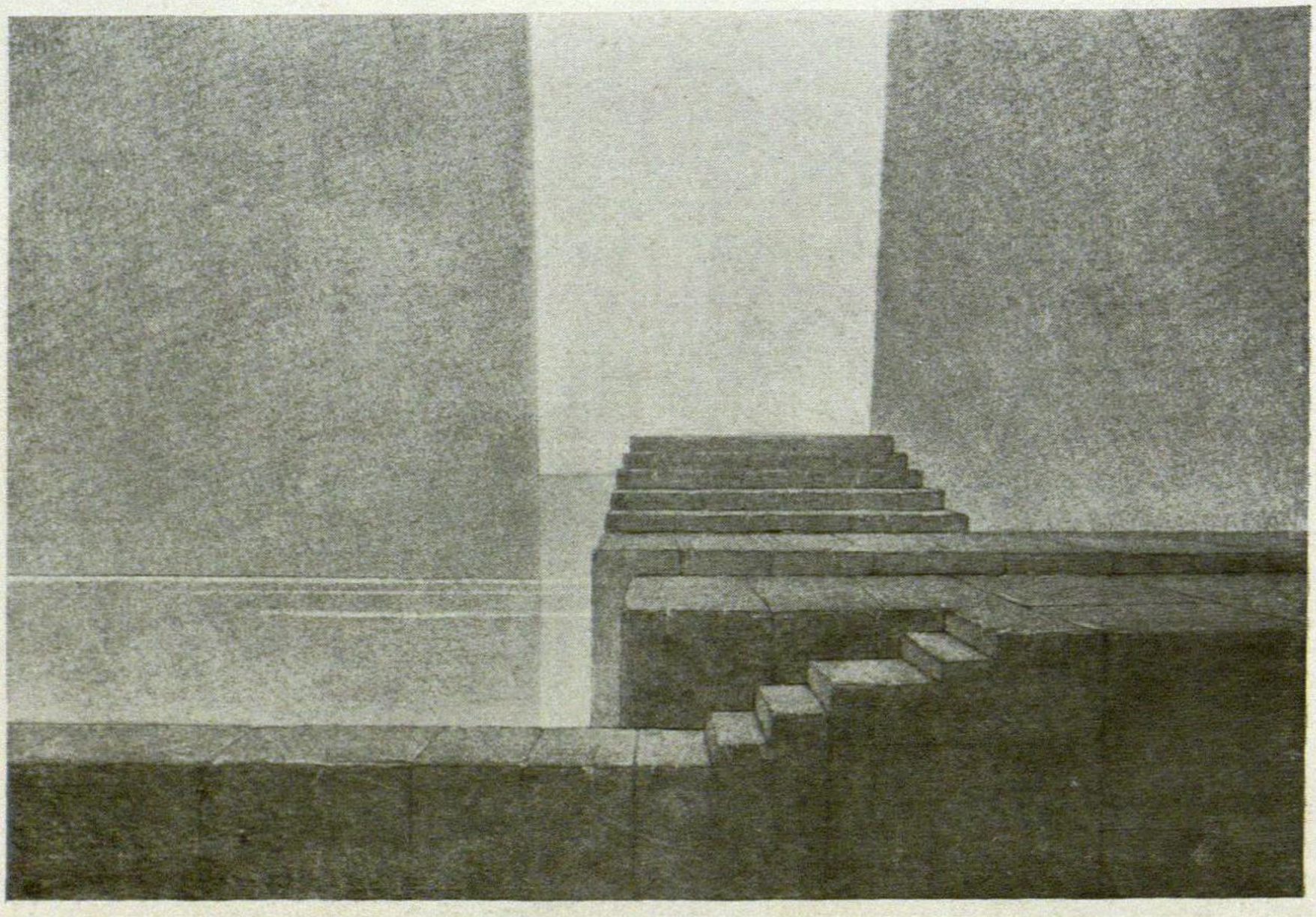
«Лѣстницы».



«Водопадъ».



«Горизонтъ».



«Ступени».

Аппія и Крэгъ.

Мы сидѣли съ Гордономъ Крэгомъ въ московскомъ Эрмитажѣ; я принесъ съ собой, чтобы показать ему, фотографіи съ рисунковъ Адольфа Аппіа.

«Изумительно... И все это онъ сдѣлалъ, не видавши моихъ работъ?.. Я долженъ съ нимъ познакомиться... Напишите ему, что я хочу съ нимъ познакомиться»...

Въ такихъ выраженіяхъ англійскій эстетъ, имя котораго отъ Флоренціи до Лондона, отъ Буда-Пешта до Берлина, отъ Парижа до Москвы, знаютъ всѣ театральные круги, изливалъ свой восторгъ передъ работами скромнаго швейцарца. Изъза стѣнъ стараго замка, въ которомъ онъ нанимаетъ двѣ комнаты на синюю гладь Женевскаго озера, слава Аппіа только-только начинаетъ переходить за предѣлы тѣснаго круга друзей, и нужно было по истинѣ странное сочетаніе обстоятельствъ, чтобы въ московскомъ трактирѣ Крэгъ въ первый разъ увидѣлъ проекты декорацій Аппіа. *

Это было во время послѣднихъ репетицій «Гамлета» въ Художественномъ театрѣ. Со всею убѣдительностью простоты

---

* Строки эти были написаны, когда, въ предисловіи къ вышедшей недавно книгѣ Крэга, — «On the Art of the Theatre» London 1912, — я прочиталъ слѣдующее примѣчаніе: «Этой зимой (1912) я увидѣлъ нѣсколько рисунковъ Аппіа въ портфелѣ, принадлежавшемъ князю Волконскому. Они были божественны».

и логики, одна за другой врѣзывались въ память декораціи Крэга, и невольно напрашивалось сравненіе. Всякому, кто видѣлъ постановку «Гамлета» въ Художественномъ, ясно сродство Крэговскаго принципа съ принципомъ приведенныхъ въ предъидущей главѣ рисунковъ: архитектурная прямолинейность — наилучшій фонъ для человѣческой фигуры. Но мы остановимся не на сходственныхъ, а на несходственныхъ сторонахъ обоихъ новаторовъ.

Прежде, всего у Крэга (говорю только о его «Гамлетѣ») отсутствіе природы, можно прямо сказать, — изгнаніе природы. Ни дерева, ни воды, ни неба, — одна архитектура, все «въ комнатѣ». Даже «кладбище», и то не «на дворѣ», а въ «архитектурномъ пейзажѣ». Отсутствіе горизонта придаетъ всему характеръ замкнутости; глазъ всегда упирается въ предѣлъ, не «утопаетъ», — все точно, ясно, закончено, и только освѣщеніе, когда оно не ярко, сообщаетъ туманность очертаніямъ, таинственность уходящимъ перспективамъ. Все вмѣстѣ даетъ впечатлѣніе почти темницы, чуть не погреба, — огромнаго, грандіознаго, но все же погреба. Хочется далей, хочется безпредѣльности... И вотъ, первое, т. е. главнѣйшее, что поражаетъ, когда переносимъ глаза на проэкты Аппіа, это г о р и з о н т ъ. Самое «далекое», что есть на землѣ, — линія морского горизонта, встрѣча неба и воды; нѣтъ границъ угадыванію, нѣтъ конца предположенію; это, конечно, въ предѣлахъ возможнаго, самое физическое выраженіе безконечности и потому самое наглядное зрительное выраженіе вѣчности. Аппіа пользуется морскимъ горизонтомъ съ неисчерпаемой чуткостью къ психологической окраскѣ, которую онъ сообщаетъ картинамъ жизни людской. Безконеченъ философскій смыслъ этой видимой, а въ дѣйствительности несуществующей линіи, въ которой сливаются небесная т в е р д ь съ самой з ы б у ч е й изъ земныхъ стихій; и когда ее пересѣкаетъ движущаяся человѣческая фигура, какъ полна смысла эта линія, перерѣзающая человѣка и отдѣляющая въ немъ то, что принадлежитъ небу,

отъ того, что пригвождено къ землѣ... Если въ образномъ жестѣ охарактеризовать обоихъ декораторовъ, я бы сказалъ: Аппія раздвигаетъ Крэговскія «ширмы» и показываетъ горизонтъ. Онъ «раздвигаетъ», — въ этомъ словѣ самый существенный элементъ его проэктовъ, и здѣсь встаетъ передъ нами второе главное отличіе разбираемыхъ художниковъ сцены.

Крэгъ весь въ вышину, онъ вертикаленъ; Аппія весь въ ширину, онъ горизонталенъ. Прямыми ребрами своихъ ширмъ, складывающихся подъ самыми разнообразными углами, но всегда уходящихъ вверхъ, Крэгъ, — въ особенности благодаря отсутствію потолка, — сумѣлъ дать самое сильное впечатлѣніе «высоты», какого вообще достигалъ театръ. Благодаря тому, что конецъ уходящихъ въ высоту линій никогда не виденъ, это почти что перестаетъ быть пространствомъ, — это аллегорія пространства. И въ этой пространственной чрезмѣрности человѣческая фигура, — которая, конечно, сама по себѣ не меньше, чѣмъ во всякой другой обстановкѣ, — кажется маленькой: пелена «ничтожества» ложится на людскія дѣянія, и пелена «вѣчности» на все то, въ чемъ эти мимоидущія дѣянія развертываются. Таково философское впечатлѣніе Крэговскихъ намѣреній. Практическое ихъ осуществленіе, очевидно, какъ и всякое осуществленіе, много ниже самаго стремленія. «Мысль изреченная есть ложь», — кто этого не знаетъ? Корень несовершенства въ данномъ случаѣ — матеріалъ. Крэговскія «ширмы» обтянуты парусиной; и потому, когда онѣ освѣщены обыкновеннымъ свѣтомъ, вся «архитектура» превращается въ «обивку», — вы видите ткань, вы видите мѣсто гвоздей, вы угадываете, гдѣ ходилъ молотокъ обойщика: передъ дѣйствительностью свѣта иллюзія блекнетъ, воображенію нѣтъ мѣста, — сказка вянетъ, торжествуетъ откровенность. Никогда пластическая, созидающая роль освѣщенія на сценѣ, я бы сказалъ, — матеріализующая сила свѣта, не выступала съ большей наглядностью. Тѣ же самыя парусиновыя ширмы превращались въ великолѣпный «архитектурный

матеріалъ», когда были облиты луннымъ сіяніемъ: освѣщеніе съѣдало ткань, оставались однѣ линіи. И скрещиванія и встрѣчи этихъ линій, которыми отграничивались лунный полусвѣтъ и архитектурный полумракъ, и блужданіе въ нихъ рыцарскихъ тѣней, конечно, одно изъ самыхъ сказочныхъ зрѣлищъ, какія приходилось видѣть. Не думаю, чтобы въ 1-й картинѣ то, что мы видѣли, было ниже того, что Крэгъ хотѣлъ.

Говорить о декораціяхъ Аппіа съ этой точки зрѣнія мнѣ трудно; я не видѣлъ ихъ реализованными, знакомъ лишь съ рисунками. Я сказалъ, что онъ «раздвигаетъ» Крэговскія «ширмы». Дѣйствительно, у него тѣ же «ширмы», но онѣ играютъ роль рамки, — между ними горизонтъ; и сами онѣ, въ смыслѣ матеріала, гораздо опредѣленнѣе. Разумѣю не тотъ матеріалъ, изъ котораго онѣ сдѣланы, а тотъ, который онѣ изображаютъ: каменныя стѣны изъ огромныхъ, грубо обдѣланныхъ глыбъ. Это присутствіе «матеріала», — въ отличіе отъ Крэговскихъ «ширмъ», лишенныхъ матеріальности, — придаетъ декораціямъ Аппіа огромную силу «реальности», тѣмъ болѣе поразительную, что она достигается такими малыми живописными средствами, какъ перекрещиваніе горизонтальныхъ и вертикальныхъ линій, — ребра тесанныхъ каменныхъ глыбъ. Какъ эти «стѣны» принимаютъ свѣтъ, выдаютъ ли онѣ свою «писанность», или «выдерживаютъ роль», стираются ли подъ синимъ свѣтомъ «луны», или смягчаютъ свои линіи подъ общую таинственность ложащихся на нихъ лучей, этого нельзя сказать, не видавъ ихъ на сценѣ. Но одно несомнѣнно: лучшаго фона для человѣческой фигуры нѣтъ, — для человѣческой фигуры, взятой отдѣльно, какъ она есть, внѣ эпохи и страны. Впрочемъ, объ этой сторонѣ декорацій Аппіа было говорено въ предъидущей главѣ. Но разъ заговорили объ «эпохѣ» и «странѣ», посмотримъ на отношеніе разбираемыхъ декораторовъ къ проблемѣ Времени и Пространства.

Что касается Времени, то между ними, кажется, разницы нѣтъ; оба относятся къ нему съ одинаковымъ пренебреженіемъ; декораціи «Гамлета» такъ же мало, какъ и рисунки швейцарскаго художника, переносятъ въ какую бы то ни было «эпоху»: онѣ «внѣ времени». Костюмы «Гамлета», конечно, въ значительной мѣрѣ съуживаютъ рамку времени, и если, благодаря отсутствію «историчности» въ нихъ, мы не можемъ съ точностью поставить дѣйствіе въ опредѣленную эпоху, то во всякомъ случаѣ, мы знаемъ, что это ни древній Римъ, ни Людовикъ XIV; но мы съ трудомъ опредѣлимъ, — меровинги, каролинги, норманны или крестоносцы. Во всякомъ случаѣ, въ дѣлѣ обстановки, какъ ее понимаютъ Крэгъ и Аппіа, опредѣленіе эпохи, точное ли, приблизительное ли, предоставляется костюму; декорація занята другимъ; она задается одной задачей, — выдѣлить фигуру человѣка, поставить ее въ такія пластическія условія, которыя не противорѣчили бы ея «трехмѣрности» и выдѣляли бы красоту ея волнообразія. Эти условія оба художника находятъ въ прямолинейности. Но здѣсь же мы наталкиваемся на разницу ихъ, именно — на разницу въ трактовкѣ Пространства.

Принципъ пространства съ точки зрѣнія сценической можетъ быть разсматриваемъ двояко: пространство, какъ содержаніе пьесы, т.-е. пространство въ географическомъ смыслѣ, иными словами — страна, въ которой происходитъ дѣйствіе; и пространство въ смыслѣ сценическаго матеріала, — просто «мѣсто», которымъ декораторъ пользуется, руководствуясь тѣми или иными принципами, съ большей или меньшей умѣлостью.

И въ томъ и въ другомъ случаѣ Крэгъ болѣе радикаленъ нежели Аппіа. Въ смыслѣ географическомъ, рисунки Аппіа, конечно, неопредѣленны, «мѣсто дѣйствія» трудно отнести даже въ какую-нибудь полосу земного шара, но по крайней мѣрѣ это природа, наша природа, въ которой мы живемъ, — мы узнаемъ и воду, и камень, и небо, — мы на землѣ.

Крэгъ переноситъ насъ во что-то невѣдомое, неизвѣданное, небывалое, — это другая планета, и только «жители» тѣ же. Развѣ не другая планета эта «первая картина», — изъ мрака постепенно проступающія лунныя колонны и въ нихъ бродящія рыцарскія тѣни? Развѣ не другая планета эта «золотая палата», ослѣпительная послѣ луннаго полумрака таинственныхъ колоннъ? Въ какой планетѣ свершаются мистическія похороны Офеліи: лѣстницы, колонны, галереи, безъ неба, безъ растительности, — страна другого измѣренія, гдѣ больше высоты, чѣмъ ширины и глубины?* И, наконецъ, гдѣ свершается смерть Гамлета? Незабвенная картина, — сочетаніе платформъ, ступеней, террасъ, арокъ и колоннъ; прощальные лучи догорающаго дня надъ угасающею жизнью; серебряный блескъ побѣдоноснаго Фортинбраса, — вѣчная юность будущаго дня, и колыханіе огромныхъ, небывалыхъ знаменъ, — эмблемы человѣческихъ страстей, склоняющіяся надъ почившею мыслью... Желателенъ ли такой полный разрывъ съ Землей, какой мы видимъ въ декораціяхъ Крэга, это другой вопросъ; сейчасъ мы заняты его разницею съ Аппіа, и я еще разъ подчеркиваю, что на пути общаго имъ принципа, — возможнаго уменьшенія живописнаго элемента, — Крэгъ болѣе радикаленъ: онъ совершенно отказывается отъ живописи и именно этимъ достигаетъ того переселенія на другую планету, о которомъ я говорилъ. Путь Крэга ведетъ въ чистую сказку, «via Арріа» ведетъ въ сказочную землю.

Не менѣе радикаленъ Крэгъ въ своемъ отношеніи къ пространству матеріальному. Отбросивъ живопись, онъ долженъ

---

* Но какъ жаль, что женщины съ факелами и вообще вся похоронная процессія въ этой удивительно задуманной картинѣ не движутся ритмично, въ единеніи съ музыкой! Какъ мало нужно было бы, чтобы достигнуть послѣдняго впечатлѣнія, — одно небольшое усиліе, и все сливается въ единое прекрасное, — и видимое и слышимое, и дальніе звуки, и шествующіе люди, и настроеніе, и освѣщеніе, и каждое перемѣщеніе свѣта и тѣни, — все сливается въ одномъ зрительно-слуховомъ Движеніи, — то что Taine назвалъ бы «la convergence des effets»...

былъ отбросить и перспективу и «даль», вообще, всякое фиктивное пространство: въ его «картинахъ» пространство такой же реальный матеріалъ, какъ и самъ человѣкъ, у него человѣкъ движется въ настоящемъ пространствѣ, а не на фонѣ изображеннаго пространства. Если хотите, на театральномъ жаргонѣ, — вся картина одинъ огромный практикабль. Аппіа не идетъ такъ далеко, онъ отъ живописи не отказывается, онъ не порываетъ ни съ «далью», ни съ перспективой, и именно эти два элемента придаютъ его картинамъ наибольшую прелесть. Но здѣсь опять наталкиваемся на вѣчный сценическій компромиссъ. Перспектива театральная осуществляется по масштабу иному, нежели реальная, — такъ сказать, по насильственному масштабу, разъ она, исходя отъ реальныхъ пропорцій у рампы, по мѣрѣ удаленія въ глубь измѣняетъ свой принципъ: у рампы она сообразуется съ размѣрами человѣка, а въ глубинѣ сцены укладываетъ чуть не версты въ аршины. Этому обману не трудно вѣрить, пока на сцену не вошелъ человѣкъ; и даже — пока онъ у рампы, глазъ еще вѣритъ; но какъ только человѣкъ приближается къ нарисованнымъ далямъ, всякая иллюзія пропадаетъ. Не удается избѣжать этого противорѣчія между ложью писанной перспективы и правдою живого человѣка и нашему швейцарскому декоратору. Да избѣжать ее и невозможно: человѣкъ, уходя въ глубь сцены, не можетъ свою фигуру подчинять требованіямъ фиктивной перспективы и уменьшаться въ объемѣ такъ же, какъ уменьшаются уходящія въ даль писанныя деревья. Поневолѣ напрашивается вопросъ, не будетъ ли самое правильное — ограничиться на сценѣ однимъ только поперечнымъ движеніемъ, параллельно рампѣ, и отказаться отъ продольнаго, т. е. изъ глубины къ рампѣ и наоборотъ? Въ такомъ случаѣ пришлось бы раздѣлить сцену на перспективные планы и въ каждомъ планѣ помѣстить людей соотвѣтственнаго роста, при чемъ въ послѣднемъ планѣ — дѣтей. Это было бы во всякомъ случаѣ новой и, думаю, не безъинтересной попыткой

осуществить перспективную иллюзію при помощи реальнаго человѣческаго матеріала. Можетъ ли она быть осуществлена въ драмѣ, или только въ пантомимѣ, какъ «оправдать» такое движеніе по одному лишь направленію, и какой «стилизаціи» подвергнуть дѣйствіе и дѣйствующія лица, для того, чтобы не казался бѣденъ такой добровольный отказъ отъ движенія по линіи третьяго измѣренія, это уже другой вопросъ. *

Таковы мысли, встающія вокругъ того новаго, что вносятъ въ театральное искусство разбираемые два художника сцены. Они исходятъ изъ одного принципа: уваженія къ самому драгоцѣнному элементу сценическаго искусства, — д в и ж е н і ю, и единственному матеріалу, способному осуществить его, — ч е л о в ѣ ч е с к о й ф и г у р ѣ. Чтобы убѣдиться до какой степени они правы (если бы сказанное въ предыдущей главѣ о сочетаніи прямой линіи съ волнообразной было не достаточно), стоитъ вспомнить удивительную группу воиновъ и придворныхъ въ IV дѣйствіи «Гамлета», — одно изъ поразительнѣйшихъ созданій пластическаго генія Станиславскаго, — когда, перепуганные появленіемъ неистоваго Лаэрта, они какъ живая лавина, высыпаютъ на сцену и, послѣ картины смятенія и ужаса, мгновенно застываютъ, — живой панцырь вокругъ тревожной королевы. На какомъ иномъ фонѣ, кромѣ безразличнаго, «безвременнаго», «геометричнаго» фона Крэговскихъ «ширмъ», эта группа могла бы выдѣлиться во всей полнотѣ горячей человѣческой красоты? Только холодные камни и морской горизонтъ Аппіевскихъ картинъ могутъ съ ними поспорить.

---

* Нѣчто подобное, т. е. подчиненіе человѣческой фигуры искусственной перспективѣ, было осуществлено Мейнингенцами, если не ошибаюсь, въ «Лагерѣ Валленштейна». Передній планъ лагеря былъ отдѣленъ отъ задняго широкимъ рвомъ, и задній планъ уставленъ игрушечными палатками, между которыми двигались одѣтыя воинами дѣти. Когда приходилось переговариваться съ переднимъ планомъ, дѣти складывали ладони рупоромъ, а невидимый взрослый актеръ мужскимъ голосомъ говорилъ, будто издалека. Это былъ интересный примѣръ осуществленія пространственной иллюзіи.

«Напишите ему, что я хочу съ нимъ познакомиться...»

И я невольно рисовалъ себѣ эту встрѣчу. Я видѣлъ бѣло-куро-сѣдую гриву англичанина, вѣнчающую дѣтски-розовое лице, и я видѣлъ всклокоченные черные волосы надъ мужественнымъ, загорѣлымъ лицемъ швейцарца. Я слышалъ спѣшную, игривую рѣчь одного и робкую, заикающуюся — другого; искрящійся ѳонтанъ, гдѣ слова почти опережаютъ мысль, и глубокое дно прочувствованнаго и мало высказаннаго. И въ то время какъ утонченный англичанинъ, парадоксальный философъ, эстетъ-балагуръ, въ эксцентричныхъ жестахъ рисовалъ несбыточныя картины несуществующихъ міровъ, швейцарскій сынъ лѣсовъ, грубый и нѣжный, косноязычный и убѣдительный, съ горящими глазами говорилъ о возрожденіи искусства и жизни путемъ геніальнаго открытія Жакъ-Далькроза... И невольно я себя спрашивалъ, — въ чемъ истинная, въ чемъ болѣе достойная задача художника: выводить человѣка изъ жизни въ сказку, или сказку вводить въ человѣческую жизнь?..

Римъ.
2 Марта, 1912 г.

МУЗЫКА.

Существо.

Произведенія пластическихъ искусствъ существуютъ въ пространствѣ, они отвѣчаютъ на вопросы — «съ какого мѣста до какого мѣста?», они имѣютъ протяженіе, они вѣсомы.

Музыка существуетъ во времени, она отвѣчаетъ на вопросъ — «какъ долго?», она имѣетъ длительность, она невѣсома.

Произведенія пластики имѣютъ три измѣренія или, какъ картина, — два, * музыка имѣетъ лишь одно измѣреніе, — какъ линія, какъ линія изъ прошедшаго въ будущее.

Говорятъ на это, что и музыка имѣетъ второе измѣреніе, что она имѣетъ свою «толщину», и толщиной называютъ количество звука въ отличіе отъ длительности звука. Неправда. Всякое второе измѣреніе требуетъ и другого числа для своего выраженія; такъ, мы говоримъ — длина такого-то предмета столько-то, а высота столько-то, и непремѣнно «столько-то» того же самаго, т. е. линейныхъ мѣръ. Между тѣмъ музыка, какое бы ни было количество звука, — одна ли скрипка, или двѣсти скрипокъ, — будетъ длиться столько же времени, длительность ея выразится, въ обоихъ случаяхъ, одною цифрой, а не двумя. Нѣтъ, музыка одного измѣренія.

---

* Конечно, какъ реальный предметъ, и картина имѣетъ третье измѣреніе, — толщину полотна, краски, но это измѣреніе принадлежитъ матеріалу, картина же, какъ таковая, имѣетъ лишь два измѣренія, а «глубина» картины величина идеальная и потому не измѣрима.

Музыка не вѣсома. Что такое вѣсъ?

Вѣсъ есть то третье, въ чемъ сливаются мѣра и число. Поэтому вѣсъ не мыслимъ безъ Трехъ, число не мыслимо безъ Двухъ, мѣра не мыслима безъ Единицы.

Вѣсъ возможенъ лишь при трехъ измѣреніяхъ, и, ощущая вѣсъ предмета, мы приводимъ къ физическому сознанію то, что составляетъ совокупность его трехъ измѣреній. Чѣмъ ощущаемъ мы вѣсъ? Осязаніемъ. Въ осязаніи удостовѣреніе трехъ измѣреній.

А когда мы смотримъ на предметъ, вѣдь мы видимъ его высоту и ширину и глубину, мы видимъ три измѣренія, не только осязаемъ ихъ?

Нѣтъ, мы видимъ только два: мы сознаемъ, что предметъ имѣетъ глубину, но мы видимъ только высоту и ширину, глубина размѣщается въ высотѣ и въ ширинѣ, — зрѣніе приводитъ три измѣренія къ двумъ, и потому можно сказать, что зрѣніе упраздняетъ вѣсъ. Конечно, здѣсь разумѣется не вѣсъ, предметамъ присущій, а наше ощущеніе вѣса: предметы вѣсомы, но лицезрѣніе легко.

Но въ такомъ случаѣ, разъ зрѣніе «упраздняетъ вѣсъ» и «лицезрѣніе легко», то и произведенія пластики невѣсомы?

Да, эстетически невѣсомы, только физически вѣсомы.

А музыка?

Музыка и эстетически и физически не вѣсома.

Вѣрно ли это? Іерихонскія стѣны падали отъ музыки.

Не отъ музыки, а отъ сотрясенія воздуха.

Но въ такомъ случаѣ и скульптура невѣсома, такъ же физически невѣсома, какъ и музыка, ибо то, что отличаетъ статую отъ глыбы, не болѣе вѣсомо, чѣмъ то, что отличаетъ музыку отъ сотрясенія воздуха.

Нѣтъ, есть разница. Вѣсомость статуи — въ себѣ, вѣсомость звука — результатъ движенія. Движеніе само по себѣ не вѣсомо, вѣсомъ движущійся матеріалъ, а не само движеніе; воздухъ вѣсомъ, но музыка не воздухъ, а — движеніе

воздуха. Одинаковая сила воздуха могла бы быть достигнута и путемъ сгущенія, музыка тутъ ни причемъ; да вообще, искусство не разрушаетъ, — матерія разрушаетъ, а искусство созидаетъ: Іерихонскія стѣны рушились отъ трубнаго гласа, но стѣны города Θивъ слагались подъ звуки флейты, — одни камни уступали давленію матеріи, другіе повиновались приказанію искусства. Наконецъ, условимся въ словахъ. Мы не сказали, что пластическое искусство вѣсомо, мы сказали — произведенія пластическихъ искусствъ. Кто же станетъ спорить противъ того, что статуя вѣсома, а ноктюрнъ не вѣсомъ? Нѣтъ, музыка невѣсома.

Она невѣсома, потому что невѣсомъ ея матеріалъ — движеніе. Таинственный матеріалъ. Зрѣніе упраздняетъ вѣсъ, сказали мы; движеніе упраздняетъ пространство. Чтобы дать себѣ отчетъ въ пространствѣ, зрѣнія не достаточно, оно приблизительно и обманчиво; надо пройти разстояніе, положить его позади себя, чтобы привести его къ физическому сознанію. Мы познаемъ одно измѣреніе только путемъ движенія. Представьте, что средства передвиженія были бы настолько усовершенствованы, что въ минимумъ времени возможно было бы совершить максимумъ разстоянія, — практически пространство было бы упразднено. Да, практически, но не идеально, и только линейно, не сферически; идеальное и сферическое упраздненіе пространства возможно лишь при условіи вездѣсущія; но тогда уже не нужно движеніе: вездѣсущіе есть покой.

Итакъ, чтобы познать линейную мѣру, мы должны покрыть ее линейнымъ движеніемъ. Но есть линейная мѣра, познаніе которой съ нашей стороны не требуетъ движенія, которая сама предъ нами движется: это музыка, — линейное движеніе изъ прошедшаго въ будущее. Для познанія времени не нужно усиліе, достаточно слушать, внимать, выжидать, — движенія не надо, движеніе взято въ музыку, а мы повергнуты въ покой; можно сказать, что музыка упраздняетъ движеніе,

а такъ какъ движеніе упраздняетъ пространство, то, значитъ, музыка упраздняетъ пространство.

Упраздняя движеніе, вырывая изъ пространства, повергая въ покой, — музыка даетъ наивозможное въ предѣлахъ земныхъ приближеніе къ вездѣсущію. Она упраздняетъ вопросъ «гдѣ?» и сосредоточиваетъ нашу жизненную сущность въ вопросѣ «когда?». Конечно, вездѣсущіе лишь въ смыслѣ ощущенія, — достигнутое не побѣдою надъ пространствомъ, а отказомъ отъ пространства.

Вотъ почему и органъ зрѣнія, органъ пространственнаго воспріятія, въ музыкѣ становится не нуженъ.

Но почему же отказъ отъ одной категоріи существованія, пространства, можетъ дать такой подъемъ жизненныхъ силъ? Казалось бы, всякій отказъ ведетъ къ ощущенію бѣдности, а въ музыкѣ богатство. Очевидно, есть возмѣщеніе.

Конечно, утратить Пространство и удовольствоваться Временемъ было бы слишкомъ мало, но мы получаемъ возмѣщеніе въ томъ, что во Время вводится порядокъ, — музыка есть дѣленіе времени; а порядокъ намъ такъ цѣненъ, что введеніе его въ одну категорію существованія не только возмѣщаетъ утрату другой, но даетъ новый преизбытокъ жизни.

Итакъ, забывъ Пространство, не нуждаясь въ движеніи, отказавшись отъ зрѣнія, упразднивъ вѣсъ и протяженіе, мы сосредоточиваемся въ одной категоріи существованія и, сами, пребывая въ покоѣ, слухомъ познаемъ въ звукахъ мимо насъ идущее и въ музыкальныхъ длительностяхъ распредѣленное Время.

Таково поле дѣйствія музыкальной сущности, таковы его границы въ чертѣ тѣхъ условій, въ которыя ставятъ человѣка неумолимыя категоріи физическаго существованія — Пространство и Время.

Римъ.
13 Мая 1912.

Матеріалъ.

Какой матеріалъ музыки?

Прежде всего — д в и ж е н і е, движеніе воздуха. Это самый сырой матеріалъ музыки, первичная матерія.

Затѣмъ — происходящій отъ этого движенія з в у к ъ.

Какія средства сочетаній? Въ чемъ элементы разнообразія?

Въ свойствѣ звука и въ распредѣленіи звуковъ.

Р а с п р е д ѣ л е н і е звуковъ во времени есть тактъ и ритмъ. Т а к т ъ это то одинаковое, что связываетъ разнообразіе, р и т м ъ это то разнообразіе, которое играетъ въ одинаковости границъ.

С в о й с т в о звука тремя средствами осуществляетъ разнообразіе: въ высотѣ, въ силѣ и въ тэмбрѣ.

Изъ этихъ трехъ элементовъ разнообразія только с и л а растяжима и способна на новое разнообразіе. Высота звука непзмѣнная величина: данный звукъ в с е г д а данной высоты. Точно также и тэмбръ, — данный тэмбръ п р и с у щ ъ данному звуку и даже всѣмъ звукамъ даннаго инструмента. (Только человѣкъ способенъ мѣнять тэмбръ своего голоса, но это не потому, что онъ мѣняетъ к а ч е с т в о звука, а въ силу того, что онъ мѣняетъ расположеніе своего горла, слѣдовательно, какъ бы сказать, мѣняетъ и н с т р у м е н т ъ).

Итакъ, изъ всѣхъ качествъ звука только с и л а имѣетъ въ себѣ элементъ развитія, только она одна не есть стоячее качество, только она одна обладаетъ степенями, только она

одна обладаетъ свойствомъ роста. Вотъ почему она самый цѣнный элементъ звукового зданія. Всѣ другіе элементы осуществляютъ разнообразіе благодаря тому расположенію, которому ихъ подчиняютъ, они только перемѣщаются во времени, тогда какъ сила измѣняется во времени. Тутъ совершенно приложимо, въ порядкѣ временномъ, то самое что было сказано о разницѣ въ движеніи летящей стрѣлы и ползущей змѣи, когда мы говорили о движеніи въ порядкѣ пространственномъ.*

Еще свойство силы звука — это то, что, будучи внутреннимъ свойствомъ его, она для оцѣнки своихъ оттѣнковъ не требуетъ сопоставленія двухъ звуковъ; чтобы оцѣнить тэмбръ или высоту, мы, если и не фактически, то мысленно сравниваемъ съ другимъ звукомъ; для оцѣнки силы достаточно одного и того же звука: онъ самъ и увеличивается и уменьшается, онъ въ себѣ несетъ всѣ степени сравненія.

И вотъ, гдѣ ясно выступаетъ отсутствіе абсолюта на землѣ. Сила лишь оттѣнокъ, а что такое оттѣнокъ? Сопоставленіе и больше ничего. Сопоставленіе съ сосѣднимъ, а въ данномъ случаѣ, т. е. когда рѣчь идетъ о силѣ звука, — сопоставленіе съ предшествующимъ или съ послѣдующимъ. Предшествующій сильнѣе, — это будетъ diminuendo, послѣдующій сильнѣе, — это будетъ crescendo. И во всей полярности отъ ppp до fff не будетъ ни одного момента самостоятельной цѣнности, — мы обречены на сравнительность, на относительность. А сами полюсы! Развѣ окончательныя цѣнности? ppp и fff лишь края слухового спектра, лишь грани нашей наибольшей воспріимчивости. А безконечіе тѣхъ ppp, которыхъ мы не можемъ различить, а безконечіе тѣхъ fff, которыхъ мы не въ силахъ воспроизвести? Что такое полярность, съ ея распредѣленнымъ протяженіемъ, предъ разстилающейся безконечностью неизмѣримыхъ заполярностей?..

Полярность, вотъ тоже неумолимая категорія нашего физи-

---

* См. стр. 25.

ческаго существованія. Мы поставлены между ДВУХЪ, а мы живемъ и можемъ жить только въ ТРЕТЬЕМЪ. Свѣтъ и тѣнь, далекое и близкое, глубокое и высокое, а мы можемъ осуществить только ТРЕТЬЕ, и только въ ТРЕТЬЕМЪ находимъ подобіе упокоенія. «Третье» это то, что является результатомъ нашего «я», нашего вмѣшательства, выбора, рѣшенія. Все, что есть цѣннаго на землѣ, все равно въ какую сторону — положительно-цѣнное или отрицательно-цѣнное, по существу своему и въ силу процесса своего происхожденія, есть «третье». Любовь, ненависть, жертва, предательство, — все это есть третье, происшедшее отъ взаимоотношенія двухъ.

Посмотрите на ребенка, когда онъ возится съ закрытой коробкой, силится открыть ее, — онъ не успокоится, пока не откроетъ; но какъ только открылъ, такъ ему захочется закрыть, а закрылъ, опять будетъ открывать. Ему не интересна ни закрытая коробка, ни открытая, — ему не интересно ниодно изъ ДВУХЪ, а ему интересно ТРЕТЬЕ, — открываніе и закрываніе коробки. Полюсы насъ отталкиваютъ, потому что мы сами ТРЕТЬЕ и мы сами ТРИ, и можемъ создать лишь ТРЕТЬЕ, которое само было бы ТРИ.

Искусство то же самое — вѣчное исканіе того, чего на самомъ дѣлѣ нѣтъ, вѣчное стремленіе изъ сопоставленія двухъ данныхъ вызвать къ жизни несуществующее третье, жажда задержать сладость перехода, остановить горечь утраты. Все на землѣ преходяще, сама наша земная жизнь есть переходъ, и искусство, выраженіе жизни, не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ — закрѣпленіе перехода въ несуществующемъ «третьемъ». Вотъ есть piano, вотъ есть forte, — это ДВА, а музыкантъ осуществляетъ crescendo, новое, безъ него не существующее ТРЕТЬЕ. Вотъ двѣ ноты рядомъ, малая секунда, — ихъ ДВѢ; но является трель, которая третъ ихъ другъ о друга, онѣ трепещутъ, замирая, какъ два крыла, стремящіяся слиться въ одно, ТРЕТЬЕ, — въ одну совокупную переходную ноту, въ которой бы не было больше ни одной, ни другой.

А риѳма! Что такое риѳма, какъ не несуществующее «третье», рождающееся отъ сопоставленія «двухъ»?

Жажда «третьяго», не есть ли тайна всякаго творчества?..

ДВА — у с л о в і е движенія; жажда ТРЕТЬЯГО — з а л о г ъ его осуществленія.

ДВА — и с т о ч н и к ъ движенія; ТРЕТЬЕ — ц ѣ л ь движенія.

Отсутствіе ДВУХЪ — н е в о з м о ж н о с т ь движенія; отсутствіе ТРЕТЬЯГО — безплодность движенія.

Д в а, т р и, да еще с е м ь, — семь нотъ гаммы, — вотъ ѳилософскія цифры, изъ власти которыхъ трудно выйти, когда думаешь о музыкѣ. С е м ь это матеріалъ, д в а это крайнія возможности, т р и это рѣшающій выборъ. «Семь», это для всѣхъ, то изъ чего всякій можетъ выбирать; «два» это то, изъ предѣловъ чего никто не можетъ выйти; «три» это человѣкъ, композиторъ, лицо, это «онъ, а не другой».

Мы могли бы изобразить это граѳически въ видѣ трехугольника. «Семь» это основаніе, «два» — бедра, «три» — вершина. Вѣдь трехугольникъ есть первое «три» въ граѳикѣ и онъ есть результатъ «двухъ», стремящихся къ соединенію. Оттого, вѣроятно, въ теосоѳіи трехугольникъ обозначаетъ мысль: для осуществленія мысли нужна наличность мыслимаго и мыслящаго, уже ихъ соединеніе даетъ ТРЕТЬЕ, — мысль. Вотъ откуда мистическое значеніе пирамиды, этого сочетанія четырехъ трехугольниковъ на квадратномъ основаніи. Квадратъ есть удвоенное ДВА, — то, отъ чего человѣкъ бѣжитъ, — и онъ побѣжденъ четырьмя трехугольниками (по одному на каждую составную часть двойного ДВА), соединяющимися въ общей вершинѣ. Это есть въ ОДНОМЪ надъ ДВУМЯ торжествующее ТРИ.

Въ этомъ «третьемъ», т. е. въ рѣшающемъ моментѣ, въ которомъ художникъ высказываетъ свою личность, выбирающую, опредѣляющую, тоже есть свое «три». Художникъ можетъ говорить: о ч е м ъ, ч т о и к а к ъ. «О чемъ» принадлежитъ

всѣмъ, «что» принадлежитъ нѣкоторымъ, а «какъ» — вотъ это самое личное и цѣнное. Въ музыкѣ «о чемъ» почти не существуетъ, а «что» такъ сливается съ «какъ», что трудно, невозможно, расчленить эти цѣнности. Можно сказать, что въ музыкѣ «что» содержится въ «какъ», качество превращается въ сущность. Это одинаково вѣрно и для композитора и для исполнителя: когда хорошее плохо исполнено, можно съ полнымъ правомъ сказать — нечего слушать.

Потому музыка самое слитное, не расчленимое искусство; матеріалъ и обработка — въ одномъ, они слагаются не въ предшествіи другъ другу, а путемъ совмѣстнаго роста изъ себя.

Говоря о матеріалѣ музыки, нельзя не упомянуть объ одной особенности музыкальнаго воспріятія, обусловленной отличительнымъ свойствомъ этого матеріала, — движеніемъ. Я разумѣю то требованіе, которое музыка предъявляетъ памяти слушателя.

Сопоставленіе главное средство воздѣйствія искусства. Въ искусствахъ пластическихъ принципъ сопоставленія осуществляется на почвѣ «сосѣдства». Въ музыкѣ «сосѣдства» (въ смыслѣ «рядомъ», т. е. вправо, влѣво, выше, ниже, позади, спереди) не можетъ быть, а можетъ быть только послѣдовательность: «раньше» и «послѣ». Ни въ одинъ моментъ воспріятія мы не можемъ сопоставить элементы того, что предъ нами проходитъ, никогда не можемъ подвергнуть ихъ одновременному сравненію. Каждый новый моментъ музыки мы сравниваемъ съ прошлымъ, съ тѣмъ, чего уже нѣтъ, что мы не слышимъ, но что должны помнить, если хотимъ сознать его цѣнность. Каждое мгновеніе музыкальнаго воспріятія есть переходъ изъ стараго въ новое, и оцѣнка «новаго» мыслима лишь при условіи удержанія въ памяти «стараго». Понятна въ музыкѣ дѣятельная роль памяти, которая въ пластическихъ искусствахъ можетъ спать. Только въ нашей памяти текучій матеріалъ музыки превращается въ нѣчто плотное, очерченное, обрамленное: память есть цементъ музыкальнаго зданія.

Другая особенность музыкальнаго воспріятія — ожиданіе, предвкушеніе. Будучи шествіемъ изъ прошедшаго въ будущее, музыка все время держитъ насъ на почвѣ извѣстнаго предъ лицомъ неизвѣстнаго; и такъ какъ и прошлое и будушее въ данномъ произведеніи построены на однихъ и тѣхъ же законахъ, то, познакомившись съ однимъ, мы въ правѣ предугадывать другое. И вотъ теперь самое изумительное изъ всѣхъ изумительныхъ свойствъ музыки: нѣтъ ничего пріятнѣе, какъ быть обманутымъ въ своихъ ожиданіяхъ. Пріятно, спору нѣтъ, пріятно найти имъ оправданіе, но что можетъ сравниться съ тѣмъ впечатлѣніемъ свѣжей жизни, которое даетъ намъ какое-нибудь новое, неожиданное, совершенно ниспровергающее всякую нашу догадку гармоническое сочетаніе.

Ведя насъ изъ сладостнаго ожиданія въ обольстительный обманъ, превращая будущее въ прошлое, держа вниманіе на скользкомъ перегибѣ неуловимо убѣгающаго, вручая памяти невѣсомую плоть своей текучей сущности, Музыка, между двухъ безднъ Прошедшаго и Будущаго, есть живой трепетъ Настоящаго мгновенія.

Римъ.
16 Мая 1912.



Число.

Число!

Задумывались ли вы когда надъ созидательной силою Числа? Вы навѣрное думали, что число не болѣе какъ ваше отвлеченіе отъ предмета: вотъ предметъ, я его измѣряю и свое измѣреніе выражаю числомъ. А думали ли вы, что Число не ваша выдумка, а что Число въ немъ, въ предметѣ, и что даже безъ Числа предметъ не могъ бы существовать? На Числѣ построена вселенная. По Библіи въ основу творенія Творецъ положилъ Мѣру, Число и Вѣсъ. Но въ мѣру уже входитъ Число, ибо даже единица мѣры есть совокупность составляющихъ ее дѣленій; вѣсъ безъ Числа не мыслимъ, ибо вѣсъ есть совокупное самоутвержденіе трехъ измѣреній. Число во всемъ, и все Число. Въ Числѣ безопасная стройность небесныхъ свѣтилъ. Числомъ опредѣляется прочность созданій человѣческихъ: на Числѣ покоются своды, въ соблюденіи Числа безопасность движенія. Все Число. «Отними у предмета число, сказалъ Блаженный Августинъ, останется прахъ».

Но если все вокругъ человѣка Число, и всякое дѣло рукъ его Числомъ проникнуто и Числомъ опредѣляется, то самъ человѣкъ развѣ не Число?

То, что объ этомъ скажу, то не мое. Въ Зигмарингенѣ, въ долинѣ верхняго Дуная, среди полукружія скалистыхъ горъ, на зеленомъ полугорьѣ, стоитъ одинъ изъ стариннѣйшихъ въ

Германіи бенедиктинскихъ монастырей, Бейронъ. Отцу Дезидерію Ленцу 80 лѣтъ. Онъ статный, сильный, съ огромной бородой; онъ бодръ духомъ и памятью свѣжъ; онъ носитъ очки и, хотя въ коричневой радугѣ умныхъ, почти лукавыхъ глазъ, проступаетъ бѣлокъ, онъ отлично видитъ всѣ круги и трехугольники тончайшихъ чертежей, которыми заваленъ столъ его суровой кельи. Вперемѣшку съ молитвенниками, съ картинками духовнаго содержанія, открытками съ изображеніемъ Богоматери, св. Бенедикта, Рафаэлевскаго Преображенія и Перуджиніевскаго Воскресенія, — разбросаны листы, на которыхъ, въ прямой недвижности египетскихъ изваяній, нарисованы человѣческія фигуры; однѣ изображаютъ мужчину, другія, какъ выражается отецъ Дезидерій, — «второй полъ». И оба, и мужчина и женщина, отъ головы до пятъ покрыты сѣтью круговъ и трехугольниковъ. Трудно передать впечатлѣніе, — какъ бы сказать? — впечатлѣніе законодательной необходимости, съ какою человѣкъ, повинуясь перу стараго монаха, ложится подъ правильность этой сѣти, составленной изъ центровъ и сѣченій; тайны міросданія глядятъ на васъ изъ этого рисунка, который укладываетъ человѣка въ предѣлы геометрическихъ фигуръ, пріобщаетъ его къ тому, въ чемъ невидимый остовъ вселенной, и превращаетъ обликъ его бреннаго существа въ Число.

Человѣкъ — Число. Отецъ Дезидерій всю жизнь искалъ «канонъ человѣка» и нашелъ. Какъ есть канонъ колонны, — извѣстное числовое отношеніе между основаніемъ, окружностью, высотой и частями, такъ д о л ж е н ъ существовать канонъ человѣка. Въ чемъ же образъ и подобіе Божіе, если не въ Числѣ? Отецъ Дезидерій нашелъ это число. Старый бенедиктинскій монахъ нашелъ «канонъ человѣка» — въ произведеніяхъ древняго греческаго искусства. На основаніи двухъ указаній Витрувія о скульптурѣ Поликлета онъ вывелъ правило. Онъ вывелъ соотношенія частей человѣческаго тѣла съ точнымъ соблюденіемъ того, что называлось «золотымъ сѣче-

ніемъ», т.-е. съ такимъ дѣленіемъ, при которомъ части всегда соизмѣримы, никогда не выражаются въ дробяхъ. Въ основаніе дѣленія онъ положилъ разстояніе глазъ (зрачковъ). Это разстояніе повторяется въ разныхъ частяхъ тѣла разное число разъ. Центры этихъ круговъ: въ серединѣ груди, на соскахъ, на пупкѣ, внизу живота, на колѣнныхъ чашкахъ и въ точкѣ соприкосновенія щиколотокъ. На всякой правильной человѣческой фигурѣ должно оправдаться это дѣленіе, въ основаніе котораго, вмѣсто обычнаго «размѣра головы», положено разстояніе глазъ (въ щиколоткахъ одинъ разъ, въ колѣняхъ два, въ тазу пять, въ плечахъ семь разъ, а у женщины — въ плечахъ пять, въ тазу семь разъ).

Человѣкъ — Число. Древніе это поняли и помнили. Христіанское искусство это забыло. Возрожденіе открыло древность, заразилось красотой, но не познало сущности ея; оно пошло прямо къ природѣ, вмѣсто того, чтобы идти къ ея законамъ, и въ природѣ оно видѣло мѣру и вѣсъ, оно упустило Число; и потому искусство возрожденія не могло быть идеальнымъ: первый реализмъ — отступленіе отъ Числа. Джіотто, Донателло, Перуджино — «реалисты» въ сравненіи съ Поликлетомъ, Фидіемъ, Мирономъ.

Въ древнемъ мірѣ евреямъ было дано Откровеніе, они не имѣли искусства; греки и египтяне не имѣли Откровенія, они имѣли искусство, имъ было дано проникновеніе законовъ природы: дѣло будущаго человѣчества сочетать то и другое. А пока, созданія языческой Греціи осуществляютъ образъ и подобіе Божіе лучше, нежели все, что создано христіанскимъ искусствомъ.

Такъ говорилъ отецъ Дезидерій...

Отецъ Дезидерій очень бы хотѣлъ издать свои чертежи и свои къ нимъ объясненія, но отецъ настоятель полонъ сомнѣній; еслибы онъ ограничился искусствомъ, человѣкомъ, — но отецъ Дезидерій переходитъ въ философію, въ теологію... На основаніи этого дѣленія Богъ сотворилъ Адама; уже послѣ грѣ-

хопаденія человѣкъ утратилъ образъ и подобіе. Отецъ Дезидерій идетъ дальше, — три основныя геометрическія фигуры становятся выразителями Св. Троицы. «Какъ же! Вѣдь дугообразныхъ фигуръ безчисленное множество, а кругъ одинъ; трехугольниковъ несмѣтное количество, а равносторонній трехугольникъ одинъ; сколько на свѣтѣ четырехугольниковъ, но одинъ только квадратъ». Квадратъ самая совершенная фигура, она обнимаетъ другія, изъ квадрата — кубъ; кубъ все, — въ немъ шаръ и пирамида (сѣченія куба)...

— А почему, спросилъ я отца Дезидерія, почему вы думаете, что это сѣченіе человѣческой фигуры самое совершенное? Почему вы думаете, что именно это были пропорціи, по которымъ Адамъ былъ сотворенъ? Ваше сѣченіе оправдывается греческой скульптурой, оно лучшее изъ намъ извѣстныхъ, но могло существовать и еще лучшее, намъ не извѣстное. Наконецъ, для Бога все возможно...

— Я уже сказалъ вамъ, что сѣченіе человѣка, какъ оно осуществлено въ древнемъ искусствѣ, покоится на трехъ совершенныхъ фигурахъ: кругъ, трехугольникъ и квадратъ. Можетъ быть, есть гдѣ-нибудь болѣе совершенныя, но тогда это будетъ другой міръ, съ другими законами, которыхъ мы, люди, не могли бы постичь. Нѣтъ, въ предѣлахъ нашего постиженія золотое сѣченіе, покоющееся на этихъ трехъ фигурахъ, — самое совершенное; Богъ его пожелалъ, и не могъ пожелать другого для земли.

И опять вставало передо мной Число. Вѣдь эти геометрическія фигуры — Число. Число общее свойство всего, — матеріальнаго и духовнаго. Вспомнилъ я изреченіе Данилевскаго — «Красота единственное духовное качество матеріи». Да, но условіе красоты — соблюденіе Числа. Все — Число, Богъ — Число, и Числомъ Богъ проникаетъ вселенную, и въ Числѣ вселенная соприкасается съ Творцомъ...

Я мысленно выходилъ за предѣлы келіи и монастыря. Я смотрѣлъ на разстилавшуюся вокругъ него долину, «на синій,

шумящій Дунай», который вытекаетъ изъ лона католическихъ странъ, прорѣзаетъ цвѣтущія германскія страны, пестрыя страны славянскія, и вливается въ угрюмый древній Понтъ Эвксинскій, чтобы послѣдними струями прильнуть къ песчанымъ берегамъ «пламенной Колхиды»...

И я шелъ дальше за Числомъ, и оно ввело меня въ музыку. Впрочемъ, нѣтъ, — отецъ Дезидерій и самъ поставилъ меня на путь музыки. У него есть чертежъ, — профиль лютни; на ней натянутая струна: основной тонъ. Струна раздѣлена пополамъ: октава. На точкахъ дѣленія построены квадраты, сѣченія приняты за центры, проведены дуги, ихъ углы; проведены тангенсы, построена парабола силы звука; изъ точекъ сѣченія дугъ съ прямыми опущены перпендикуляры, — проэкціи кривыхъ ложатся на струну и отмѣчаютъ всѣ дѣленія звуковой скалы. Восхитительный рисунокъ: отнимите отъ музыки Число, — что останется? Даже звука не останется. Но этотъ рисунокъ, это была механика музыки, а я мысленно шелъ дальше, я шелъ дальше за Числомъ, и оно ввело меня въ музыкальную динамику: въ мелодію и ритмъ...

Мелодія и Ритмъ. Думали ли вы когда о таинственномъ соотношеніи этихъ основныхъ началъ музыки? Мелодія — выраженіе души; Ритмъ — выраженіе воли; Мелодія — страсть; Ритмъ — соблюденіе. Мелодія — начало женское, то, которое по исчисленіямъ отца Дезидерія имѣетъ свое наибольшее выраженіе въ чреслахъ; Ритмъ — начало мужское, наибольшее выраженіе котораго въ раменахъ. Мелодія по существу своему текуча, Ритмъ по существу своему весь въ остановкѣ, въ перерывахъ. Отнимите Ритмъ отъ музыки, — останется звукъ и больше ничего; какъ когда отъ жидкости отнимете сосудъ, — останется лужа и больше ничего. Мелодія — страстное начало, Ритмъ — начало порядка. Мелодія — древній Діонисъ, Ритмъ — Аполлонъ. Древніе философы, занимавшіеся воспитаніемъ, предостерегали отъ увлеченія Мелодіей и настаивали на Ритмѣ. А что же опять-таки Ритмъ, какъ не Число, — сдерживающее,

созидающее, утверждающее начало неограниченно текущей музыкальной сущности? Числомъ музыка насъ покоряетъ, и числовымъ распредѣленіемъ нашего существа мы съ музыкой сливаемся: Музыка — Число въ Движеніи.

И я шелъ дальше. Я шелъ дальше за Числомъ, и оно привело меня... Нѣтъ, я принесъ съ собой, я съ собой принесъ яркое впечатлѣніе Числа въ Движеніи. Я вошелъ въ келью отца Дезидерія прямо изъ Дрездена, съ Хеллераускихъ «Школьныхъ Празднествъ» Института Далькроза, полный незабвенныхъ впечатлѣній ритмическихъ массъ, двигавшихся въ Музыкѣ. Еще звучала Мендельсоновская большая Ми-минорная фуга, — безконечная архитектурная игра готическаго собора, осуществленная въ движеніи человѣческихъ тѣлъ. Еще раздавался въ ушахъ страстный призывъ ритмическаго хора, восходящаго по ступенямъ, — въ удивительной мелопластической композиціи «Наверхъ!» Еще душа была полна картиною нисхожденія Орфея въ преисподнюю; свистъ и скрежетъ и вихрь яростныхъ демоновъ и фурій при видѣ тамъ, высоко на лѣстницѣ, появившагося «смертнаго», дерзающаго проникнуть въ царство тьмы; робкій, но глубокій порывъ «тѣней» къ своему собрату; постепенное смягченіе демонической ярости; постепенно просыпающаяся смѣлость сострадательныхъ «тѣней», тихонько поднимающихся навстрѣчу скорбному пѣвцу, и, — наконецъ, — встрѣча! О, незабвенное соприкосновеніе пальцевъ молящаго Орфея и дружественной тѣни! Онъ сходитъ съ лѣстницы, — свѣтъ озаряетъ преисподнюю; въ тишинѣ и созерцаніи замираетъ побѣжденный адъ; фуріи на колѣняхъ:

Lasst in die Unterwelt
Ruhig den Helden Ziehn...

Подъ неописуемую музыку Глуковскихъ созвучій Орфей проходитъ и уходитъ внизъ; свѣтъ гаснетъ, мракъ сгущается; хоръ недвиженъ, музыка умираетъ. Въ сердцахъ тоска и благодарность...

И все это дѣлало музыкальное Число, осуществленное въ Числѣ тѣлодвиженія. Воспоминанія вырывали меня изъ предѣловъ тѣсной кельи, но я услышалъ голосъ отца Дезидерія: — Только такой поворотъ головы имѣетъ дѣйствительную выразительную цѣнность, который опредѣляется большими дѣленіями круга, — 90°, 45°, а поворотъ въ 37°, 49° не красивъ; человѣкъ долженъ въ каждомъ дѣлѣ дать наибольшее.

И вспомнилъ я слова Квинтиліана: «Копье, которое дальше летитъ, не то ли самое, которое было брошено съ наибольшей красотой?» Въ Числѣ Сила и Красота; Сила и Красота — Число.

И я уже не видѣлъ отца Дезидерія, я не видѣлъ ни кельи, ни монастыря, — я видѣлъ восторженныя лица Хеллераускихъ дѣтей, и я понялъ, что тамъ растутъ поколѣнія въ радостномъ осуществленіи Числа.

Я больше не слушалъ отца Дезидерія, но, мысленно глядя на синій Дунай, стремящійся къ «пламенной Колхидѣ», я вспомнилъ, что былъ такой старый монахъ, который видѣлъ «образъ и подобіе» — въ Числѣ.

Штутгартъ — Парижъ.
17 Іюля 1912.

Хеллерау.

Только тѣ, кто бывалъ въ Байрейтѣ, могутъ себѣ составить понятіе о томъ настроеніи, которое царило въ маленькомъ мѣстечкѣ Хеллерау въ теченіе тѣхъ двухъ недѣль, когда тамъ происходили «Школьныя Празднества». Администрація Института Жакъ-Далькроза устроила три «серіи» представленій, по три представленія въ каждой серіи. Это было первое большое, всенародное самоутвержденіе системы ритмическаго воспитанія передъ лицомъ музыкальныхъ и педагогическихъ силъ Европы. Долго не рѣшались; за пять недѣль до начала еще залъ новаго зданія института не былъ готовъ. Но Далькрозъ объявилъ, что празднества должны быть и будутъ. Въ первый разъ представлялась возможность показать людямъ не десять, двѣнадцать ученицъ на чужихъ подмосткахъ, въ обычной театральной или концертной обстановкѣ, а — эволюціи ритмическихъ массъ, съ нарочно для нихъ построенными лѣстницами, въ пространственныхъ условіяхъ, нарочно для нихъ пріуроченныхъ, въ огромной пустой залѣ, гдѣ ничто не развлекаетъ глаза, при такихъ техническихъ приспособленіяхъ, при которыхъ свѣтъ со всѣмъ разнообразіемъ наростаній и ослабленій становится участникомъ въ музыкѣ движущихся картинъ. Невѣроятное усиліе было нужно, но оно было сдѣлано, — «Школьныя Празднества» были объявлены, и на пригорокъ, гдѣ среди рощъ, луговъ и полей нескошенной ржи,

высится столь удивительное по «простотѣ» своей зданіе архитектора Тессенова, потянулись автомобили и пѣшеходы...

Празднества состоялись, — девять «представленій», на нихъ перебывало 5.500 человѣкъ.

Программа каждаго представленія состояла изъ двухъ частей: демонстрація системы и художественное примѣненіе, педагогика и эстетика, ритмическая гимнастика и собственное «представленіе». Первая часть, какъ хорошо извѣстно всѣмъ, кому случалось видѣть «демонстраціи» Далькроза, каждый разъ мѣнялась, никогда не была похожа, всегда являлась результатомъ импровизаціи, съ преобладаніемъ иногда пластики, а иногда сольфеджо. Вторая часть программы состояла изъ разнообразныхъ номеровъ; программа каждый вечеръ другая, только нѣкоторые номера повторялись три и четыре раза, а второе дѣйствіе «Орфея» было дано въ заключеніе всѣхъ девяти спектаклей. Прежде чѣмъ говорить о спектакляхъ, два слова о внѣшней рамкѣ. Я упомянулъ о Байрейтѣ. Почти нѣтъ критической статьи о Хеллераускихъ празднествахъ, которая бы не проводила этого сравненія. Но если удивителенъ расцвѣтъ, вносимый Вагнеровскимъ храмомъ въ маленькую столицу бывшаго маркграфства, то чѣмъ-то совершенно необычайнымъ представляется та степень кипучей жизни, на которую Далькрозовскій Институтъ Ритмической Гимнастики поднялъ скромную деревушку, въ которой, кромѣ мебельной фабрики и домовъ для рабочихъ, еще два года тому назадъ ничего не было. Скажемъ кстати, что возникновеніе самаго рабочаго поселенія (того, что нѣмцы называютъ Gartenstadt) и перенесеніе сюда Далькрозовскаго Института есть дѣло рукъ д-ра Вольфа Дорна и его братьевъ. Тѣ, кто вѣритъ въ силу ритмическаго воспитанія и въ ту роль, которую оно призвано сыграть, понимаютъ, что братья Дорны записали свои имена на страницахъ исторіи культуры будущихъ поколѣній...

Мимо домиковъ, въ которыхъ живутъ учителя, ученики, мимо палисадниковъ, рощъ, полей, поднимаемся къ зданію

Института; проходимъ мимо «пансіоннаго зданія», гдѣ живутъ еще ученики и гдѣ обыкновенно всѣ, и живущіе и пріѣзжіе, столуются. Этотъ прелестный домъ, устроенный, какъ дача, обставленъ стараніями и иждивеніями г-жи Рисъ, которая и ведетъ все хозяйство. Одно изъ самыхъ яркихъ доказательствъ внутренней силы той идеи, которой все это служитъ, — та сумма добровольнаго труда, доброхотныхъ пожертвованій, безкорыстнаго увлеченія, которые оживляютъ все дѣло. Большимъ дворомъ, окруженнымъ «квартирными» домиками и крытыми навѣсами, проходимъ на ступени главнаго крыльца, межъ высокихъ колоннъ проникаемъ въ просторное зданіе и въ большой бѣлый залъ.

Странно даже употреблять слово «залъ» въ примѣненіи къ этому «пространству», окруженному бѣлыми плоскостями: сверху и сбоковъ бѣлое полотно больше ничего; оно пропитано воскомъ, и за нимъ невидимыя электрическія лампы; когда эти лампы зажигаются, — а зажигаются онѣ съ удивительнымъ разнообразіемъ въ соблюденіи степеней свѣта, — вы точно погружаетесь въ свѣтовую ванну. Никогда съ большей наглядностью не ощутилъ я, какъ ложно показывать и с т о ч н и к ъ свѣта. Свѣтъ! Удивительнѣйшая стихія, б е з ъ которой нельзя видѣть и к о т о р у ю видѣть нельзя. Свѣтовое устройство въ Хеллераускомъ «театрѣ» есть дѣло рукъ нашего соотечественника, А. Зальцмана; это первый опытъ, и онъ, конечно, повлечетъ за собой много новыхъ открытій, приспособленій, на пути разработки; достаточно сказать, что все, достигнутое на этихъ представленіяхъ, достигнуто пока безъ примѣненія цвѣтныхъ стеколъ: тутъ еще неисчерпаемое богатство впереди... Двѣ трети большой залы заняты вверхъ уходящимъ амфитеатромъ, а отъ перваго ряда креселъ вровень съ поломъ идетъ «сцена». Передняя половина сцены плоская, а съ половины начинаются архитектурныя постройки, — лѣстницы и площадки, которыя складываются въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и высотахъ; съ боковъ онѣ ограничены — «Крэ-

говскими ширмами». Да, Крэговскими ширмами. Кто знакомъ съ работами художника Аппіа, ближайшаго друга Далькроза, тотъ не удивится этому совпаденію. «Неужели, воскликнулъ Крэгъ, увидавъ его рисунки, онъ сдѣлалъ это, не видавъ меня»! Да вѣдь сказалъ же Достоевскій «Идеи летаютъ въ воздухѣ»...

Такова рамка, въ которой происходили «представленія», если можно употребить это слово. Еще разъ повторяю: всѣ обычныя названія,— «залъ», «сцена», «актеръ», «представленіе», все это можно въ данномъ случаѣ примѣнять лишь по аналогіи. Только непониманіемъ этой стороны дѣла объясняются тѣ удивительные упреки, которые приходилось слышать отъ нѣкоторыхъ пріѣзжавшихъ туда, какъ на «спектакль». «Помилуйте, какой ужасный оркестръ!». «Ну какъ не стыдно, ни одной настоящей танцовщицы!». «Ну что такое,— опера и безъ костюмовъ!». Да, «Орфей» безъ костюмовъ: «фуріи» и «демоны» были въ обыкновенныхъ гимнастическихъ одѣяніяхъ, какъ «въ классѣ», а «тѣни» были въ тѣхъ самыхъ халатахъ, въ которыхъ ученики во время урока въ сторонѣ сидятъ, ждутъ очереди. Да, безъ костюмовъ, безъ декорацій, безъ пѣвцовъ,— кромѣ исполнительницы роли Орфея, все это были ученики и ученицы, которые проходили курсъ сольфеджо, но «пѣнію» не учились. Но вѣдь въ этомъ-то самое главное,— въ бѣдностѣ средствъ при громадности впечатлѣнія. Чѣмъ они взяли? Вотъ самый важный вопросъ. Но когда подумаешь, что въ одномъ изъ самыхъ удивительныхъ «номеровъ» этихъ спектаклей,— въ музыкально-пластической картинѣ «Наверхъ!», которая каждый разъ вызывала бурю восторга, хоръ поетъ безъ словъ,— «До, Ре, Ми, Фа, Соль...»,— тогда принципъ отреченія предстаетъ въ небываломъ величіи: что можетъ быть «проще»,— музыка, постройка, освѣщеніе и человѣкъ. Какъ обмануты были люди, которые ждали бенгальскихъ огней, проваловъ и полетовъ!... Не много было такихъ, но были; были и такіе, которые такъ-таки до конца не могли

сойти съ обычной точки зрѣнія; одна наша соотечественница спросила русскую ученицу: «Сколько Далькрозъ платитъ вамъ за выходъ?» Да, бываютъ вопросы, которые способны раскрывать пропасти между людьми...

Но не съ одними несуразностями вродѣ вышеприведенной приходится считаться, когда подводишь итоги мнѣніямъ. Интересно, что художественная часть программъ вызывала неодобреніе обоихъ к р а й н и х ъ л а г е р е й; какъ часто бываетъ, люди сходятся въ одной точкѣ, хотя пришли съ разныхъ концовъ. Одни осуждали «Орфея» и нѣкоторые «программные» номера за то, что это н е театръ, а другіе — за то, что это т е а т р ъ. Съ первыми, конечно, не стоитъ считаться, — это приверженцы «бенгальскаго огня», тѣ которые ждали балеринъ и солистовъ. Гораздо важнѣе критика вторыхъ. Это фанатики Ритмической Гимнастики, какъ воспитательной системы, и они скорбятъ о томъ, что дорогой принципъ примѣняется для «баловства»: они боятся, что изобрѣтатель системы, увлекшись искусствомъ, поставитъ эстетическую цѣль на мѣсто воспитательной, они боятся, что «роль» вытѣснитъ упражненіе, они предостерегаютъ противъ «программы», «сюжета», «литературы». По ихъ мнѣнію, не надо заставлять дѣлать то, что могли бы сдѣлать и танцовщица и мимистъ, и могли бы сдѣлать лучше, чѣмъ сценически неопытные ученики. Ничего не можетъ быть великолѣпнѣе, если хотите, какъ видѣть людей, защищающихъ принципъ отъ посягательствъ его же изобрѣтателя. Однако опасенія не основательны и оцѣнка односторонняя. На художественную часть Хеллераускихъ спектаклей надо смотрѣть съ совсѣмъ особаго угла зрѣнія. Я представляю себѣ такъ. Далькрозъ говоритъ: «У меня оркестра нѣтъ, — такъ, собранъ кое-какой; солистовъ нѣтъ, хоръ мой тоже не «хоръ», — это ученики, проходившіе сольфеджо, — не хористы, но зато музыканты; да, — м у з ы к а н т ы, такіе музыканты, что ни одинъ «солистъ» съ ними не сравняется; сцены у меня нѣтъ, декорацій не хочу, — я хочу м у з ы к у и ч е л о в ѣ к а;

чтобы дать ему всѣ средства внѣшней выразительности, я поставлю человѣка на лѣстницахъ, а въ спутники его движеніямъ и въ спутники музыкѣ, со всѣми ея оттѣнками усиленія и ослабленія, я дамъ Свѣтъ тоже съ оттѣнками усиленія и ослабленія. Вотъ мои средства. Мало? А что же вы, у которыхъ солисты и солистки, и балерины, и хористы? Дайте больше, коли у васъ такъ много». Вотъ, что дѣлаетъ Далькрозъ, вотъ смыслъ этихъ примѣровъ примѣненія ритмическаго принципа къ художественнымъ задачамъ. Кто же бы это сдѣлалъ, если бы не онъ? Кто дастъ, и на какой сценѣ,— сочетаніе пѣнія съ ритмической пластикой? Только онъ можетъ показать, только онъ можетъ раскрыть глаза: «Придите, посмотрите», говоритъ онъ. И ни на одной сценѣ нельзя видѣть того, что тамъ было показано.

Конечно, какъ во всякихъ начинаніяхъ, были и въ этомъ первомъ опытѣ ошибки. Были такіе номера программы, которыхъ я бы не хотѣлъ видѣть повторенными. Но зато такія музыкальныя картины, какъ «Наверхъ!», «Поющіе Цвѣты» и «Орфей» — незабываемыя впечатлѣнія, равныхъ которымъ не дала ни одна сцена.

Темно. Хоръ лежитъ на землѣ. Нѣсколько человѣкъ стоятъ на первой ступени большой лѣстницы; они «запѣваютъ», безъ словъ, одни названія нотъ; они обращаются къ спящимъ, приглашая слѣдовать за собой. Спящіе просыпаются, поднимаются, — канономъ вторятъ, начинаютъ идти, повинуясь притяженію призыва. Канонъ все громче, все ярче свѣтъ, голоса сближаются, гармоніи сливаются, и сливаются въ одномъ восхожденіи зовущіе и идущіе, — въ одной предѣльной яркости свѣтовыхъ и звуковыхъ волнъ. Это называется «Наверхъ!». И только? Да, но это надо видѣть и слышать...

«Поющіе Цвѣты» это прямо новый родъ искусства, — я бы сказалъ поющій балетъ. Нѣсколько группъ стоятъ вкругъ, на колѣняхъ, головами вмѣстѣ; подъ музыку одна изъ группъ со слабымъ пѣніемъ подымается; вытягиваются тѣла, вытягива-

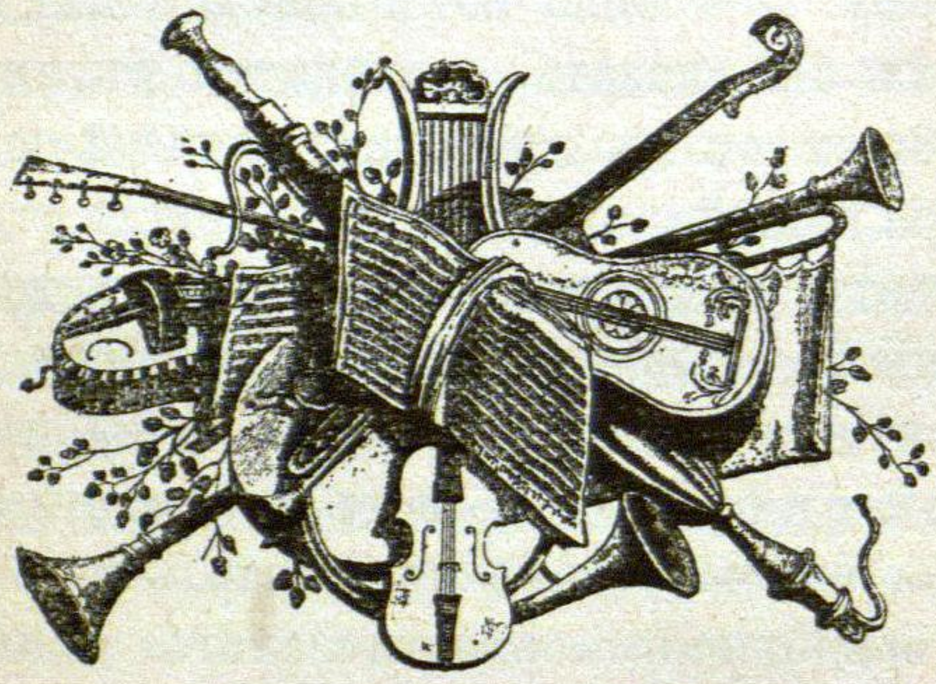
ются руки кверху, и въ это время пѣніе громче; когда совсѣмъ наверху, тогда аккордъ мѣняется, и подъ диминуэндо новаго аккорда совершается обратное движеніе внизъ: цвѣтокъ поднялся, раскрылся, вздохнулъ и закрылся. Такихъ «цвѣтковъ» пять; они раскрываются поочереди, — поочереди «дышатъ» музыкальные «цвѣты»; понемногу аккорды сближаются, «цвѣты» поднимаются чаще, конечный аккордъ одного служитъ начальнымъ другого, — и, наконецъ, всѣ пять «цвѣтовъ» поднимаются одновременно и одновременно раскрываются въ одномъ общемъ аккордѣ, въ одномъ общемъ гимнѣ къ Жизни и Свѣту...

«Орфея» я не стану описывать. Это одно изъ самыхъ удивительныхъ впечатлѣній когда-либо испытанныхъ. Но описывать, право, не къ чему. Вся сила вотъ откуда: каждый изъ участвующихъ, какъ бы сказать, становится въ личныя отношенія къ спускающемуся въ преисподнюю Орфею; нѣтъ «хора демоновъ», «хора тѣней», «хора фурій», — есть отдѣльныя лица, и каждое живетъ и, что главное, — живетъ въ согласіи съ тѣмъ впечатлѣніемъ, какое вызываетъ въ немъ мольба скорбнаго Орфея. Психологичность этой всей сцены, процессъ умилостивленія, утишеніе Ада, — вотъ то единственное, что еще нигдѣ и никогда не было дано испытать. Это было, конечно, самое сильное воплощеніе «орхестическаго» начала, какое пришлось видѣть: хоръ — совокупность единицъ. Это не былъ «актъ изъ оперы», — это былъ эпизодъ, это даже не было нисхожденіе Орфея, — это было его прохожденіе мимо: прохожденіе пѣвца черезъ царство злобы, прохожденіе свѣта черезъ царство тьмы... И когда онъ «прошелъ», когда онъ скрылся, когда угасъ сопровождавшій его свѣтъ, и преклоненный Адъ съ послѣдними звуками Глуковской музыки погрузился въ мракъ, — какая тоска и вмѣстѣ благодарность, и какое сожалѣніе о тѣхъ, кто не видѣлъ и не слышалъ...

«Каждый уважающій себя театръ долженъ бы ежегодно посылать туда часть своихъ хористовъ. А солистовъ?»... Такъ

пишетъ корреспондентъ «Berliner Tageblatt». Да, солисты... Грустно было, что на этихъ праздникахъ искусства — ни одного русскаго артиста. Зато меня встрѣтили родною рѣчью нѣсколько учениковъ и учениць; они были тамъ всего нѣсколько недѣль, но уже беззавѣтною преданностью РИТМУ свѣтились ихъ глаза.

Парижъ,
24 іюля, 1912.



Сольфеджо.

(По Далькрозу).

При первенствующемъ значеніи, которое въ воспитательной системѣ Далькроза принадлежитъ музыкѣ, естественно, что изобрѣтатель ея обратилъ особенное вниманіе на развитіе слуха, какъ орудія музыкальнаго воспріятія. Его система сольфеджо, великолѣпное зданіе, построенное на гаммѣ До-мажоръ,— даетъ такіе изумительные результаты, что хочется подѣлиться и впечатлѣніями, и тѣми способами, которыми эти результаты достигаются.

Вотъ дѣтскій классъ, всего нѣсколько мѣсяцевъ обучающійся сольфеджо. Учитель за фортепіано, дѣти стоятъ полукругомъ. «Въ какомъ тонѣ я играю?» Дѣти поютъ гамму отъ До до До; такъ какъ учитель играетъ въ Фа-мажоръ, то вмѣсто Си они берутъ Си-бемоль: «До-Ре-Ми-Фа-Соль-Ла-Си-До. До-ФА. Мы въ Фа-мажорѣ». «Я буду играть; когда услышите, что я буду модулировать, скажите». Учитель продолжаетъ въ Фа-мажорѣ, слегка подчеркивая Ми-бекаръ. Вдругъ дѣти его останавливаютъ: «Вотъ, модуляція». «Почему?». «Вы взяли Ми-бемоль». «Въ которомъ же мы тонѣ?» «Въ Си-бемолѣ». «Сколько бемолей?» «Два». «Спойте мнѣ теперь гамму Ре-мажоръ». Дѣти голосомъ нащупываютъ До-діэзъ и затѣмъ ведутъ всю требуемую гамму — до слѣдующаго До-діэза, при чемъ вмѣсто Фа

берутъ Фа-діэзъ и, по принятому обычаю, какъ бы утверждаясь въ тонѣ, заканчиваютъ — «ДО-РЕ».

Много ли вы знаете среди вашихъ знакомыхъ, даже музыкальныхъ, которые были бы способны выдержать экзаменъ въ этихъ двухъ задачахъ? Если бы вамъ все это продѣлалъ ребенокъ четырнадцати, пятнадцати лѣтъ, учившійся уже на фортепіано, вы бы признали его исключительно способнымъ. Но здѣсь дѣти десяти, одинадцати, двѣнадцати лѣтъ, никогда къ фортепіано не подходившія, дѣти столяровъ, обойщиковъ. Развѣ не интересенъ путь, которымъ это достигается?

Гамма До-мажоръ основаніе всего; на ней ученикъ устанавливается, черезъ нее входитъ въ тайны гармоніи. Какъ уже видно изъ предъидущаго примѣра, всѣ гаммы поются отъ ДО (гдѣ нужно, отъ ДО-діэзъ). Благодаря этому тонъ ДО съ такою силой запечатлѣвается въ ухѣ, что абсолютный слухъ является естественнымъ результатомъ упражненія, такъ какъ всѣ остальные звуки размѣщаются уже относительно этого ДО. «Мы д о л ж н ы запечатлѣть ДО въ себѣ, — сказалъ Далькрозъ на одномъ урокѣ: — абсолютный слухъ возможно пріобрѣсти лишь черезъ относительный; ДО будетъ нашимъ мѣриломъ, по немъ мы будемъ судить о другихъ тональностяхъ». И съ тою присущей ему легкостью, съ которой онъ изъ всякаго частнаго вопроса переходитъ къ общему, онъ прибавилъ: «Не такъ ли въ жизни? Мы можемъ узнать другихъ людей только черезъ себя, мы д о л ж н ы знать себя, чтобы знать другихъ: мы, каждый изъ насъ, — наше собственное ДО».

На гаммѣ, значитъ, построено зданіе гармоніи. Ознакомленіе съ гаммой начинается съ построенія ея, т. е. съ м ѣ с т а п о л у т о н о в ъ: полутонъ въ гаммѣ предшествуетъ четвертой и восьмой ступени; значитъ, какъ только въ До-мажорной гаммѣ замѣчается другое расположеніе полутоновъ, такъ, значитъ, мы уже въ другой гаммѣ, въ другомъ тонѣ. Такъ, когда вмѣсто Си мы услышимъ Си-бемоль, мы сейчасъ знаемъ, что мы уже не въ До-мажорѣ: новый полутонъ въ гаммѣ. Онъ мо-

жетъ быть только — либо съ третьей на четвертую, либо съ съ седьмой на восьмую; послѣднее не возможно въ данномъ случаѣ, потому что, если бы Си-бемоль было восьмой (а значитъ, и первой) ступенью то, по общей схемѣ тоновъ и полутоновъ, другой полутонъ былъ бы съ третьей на четвертую, т. е. — Ми-бемоль; между тѣмъ у насъ другого бемоля, кромѣ Си, въ гаммѣ нѣтъ, слѣдовательно, — новый полутонъ, Ла-Си-бемоль, не съ седьмой на восьмую, а съ третьей на четвертую; иными словами, — мы въ Фа-мажорѣ. Все это, что для непосвященныхъ взрослыхъ кажется тарабарщиной, дѣти усваиваютъ прямо шутя: какой-то клапанъ открывается въ мозгу, и съ каждымъ новымъ полутономъ, вводимымъ въ гамму, музыкальное сознаніе окрашивается въ новый тонъ. Здѣсь же, въ опредѣленіи тональности, очень интересно рѣшающее значеніе двухъ ступеней, именно — четвертой и седьмой: онѣ даютъ безошибочное опредѣленіе тональности. Въ самомъ дѣлѣ, — возьмите какой угодно интервалъ въ гаммѣ До-мажоръ, — онъ принадлежитъ нѣсколькимъ гаммамъ; но возьмите четвертую и седьмую ступени, — Фа-Си **только** въ гаммѣ До-мажоръ (о минорныхъ гаммахъ мы не будемъ вовсе упоминать, такъ какъ ознакомленіе съ ними есть уже разработка, а не сама сущность системы, о которой говоримъ; скажемъ лишь, что въ минорной гаммѣ такое же рѣшающее значеніе принадлежитъ увеличенной квинтѣ на III ступени). Итакъ, совершенно понятно всякому, — и что много важнѣе, — совершенно становится ясно всякому ребенку, мѣсяца два-три продѣлавшаго эти упражненія, что, когда дано Соль-Ре-бемоль, то онъ находится въ Ла-бемоль-мажорѣ, а когда дано До-Соль-бемоль, онъ въ Ре-бемоль-мажорѣ. Важно при этомъ и то, что, воспринимая это слухомъ (а **не глазомъ**, какъ всякій учащійся на фортепіано), онъ, узнавъ До-Соль-бемоль, никогда не приметъ Соль-бемоль за Фа-діэзъ: энгармонизмъ, когда онъ его ощутитъ, будетъ у него всегда слуховой, не зрительный. Вообще, что можетъ быть ужаснѣе фортепіано въ смыслѣ вос-

питанія музыкальности: инструментъ, гдѣ человѣкъ не участвуетъ въ созданіи звука, гдѣ звуки даны, гдѣ не слухъ, а зрѣніе ведетъ! Ясно ли великолѣпіе той слѣпоты, въ которой Далькрозовскія дѣти входятъ въ царство звука?

Когда ребенокъ утвердился въ положеніи тоновъ и полутоновъ гаммы, то онъ съ невѣроятной легкостью улавливаетъ вводные, къ гаммѣ не принадлежащіе, полутона. По свидѣтельству нѣкоторыхъ послѣдователей Далькроза, дѣти шести, даже пяти лѣтъ, замѣчали вводные полутона, когда гамма игралась на фортепіано, даже при наивозможнѣйшей скорости. Съ какою-то автоматической непогрѣшимостью выходятъ дѣти изъ тѣхъ самыхъ вопросовъ, въ которыхъ мы, взрослые, распознаемся путемъ опыта и сознанія.

Твердо усвоивъ гамму, ребенокъ переходитъ къ интерваламъ. И интервалъ не есть, какъ мы всегда думаемъ и какъ насъ всегда учили, — скачекъ съ одной ноты на другую; нѣтъ, интервалъ это та же гамма, это кусокъ гаммы, въ которомъ пропущены посредствующія ступени: секста не есть До-Ла, секста есть — ДО-ре-ми-фа-соль-ЛА. Эти куски гаммы, это тоже своеобразная особенность разбираемой системы. Куски гаммы, смотря по количеству входящихъ въ нихъ нотъ, Далькрозъ называетъ дихордами, трихордами, тетрахордами, пентахордами, гексахордами и гептахордами. Располагаются они на ступеняхъ гаммы и имѣютъ движеніе вверхъ или внизъ. «Спой мнѣ тетрахордъ вверхъ на IV ступени До-мажоръ», говоритъ онъ ученику. Ребенокъ поетъ: «Фа-Соль-Ла-Си». «Спой трихордъ на II ступени внизъ». Ребенокъ поетъ: «Ре-До-Си». Графически это обозначается такимъ образомъ. На доскѣ вразбивку римскія цифры, а надъ или подъ ними арабскія; римскія обозначаютъ ступени, а арабскія обозначаютъ количество входящихъ нотъ. Такъ, напр., $\frac{3}{IV}$ значитъ — на четвертой ступени трихордъ внизъ; $\frac{VII}{5}$ значитъ — на седьмой ступени пентахордъ вверхъ; такъ что, если мы въ До-мажорѣ, — первое будетъ значить Фа-Ми-Ре, а второе — Си-До-Ре-Ми-Фа.

«А почему, спросила при мнѣ одна дѣвочка, когда цифра наверху, надо пѣть внизъ, а когда цифра внизу, надо пѣть вверхъ?» «Потому что, когда ты стоишь и я хочу, чтобы ты сѣла, я тебѣ кладу руку на плечо и придавливаю, а когда ты сидишь и я хочу, чтобы ты встала, я подпираю тебѣ локоть. Поняла?» «Поняла». «Марта!.. Въ какомъ тонѣ хочешь пѣть?» «Фа». «На шестой ступени трихордъ вверхъ». «Ла-Си-До». «Вальтеръ!.. До седьмая ступень, — тетрахордъ внизъ». Мальчикъ поетъ съ соотвѣтствующими бемолями: «До-Си-Ла-Соль». «Тоника»? «Соль-Фа-Ми-Ре-До-Ре: РЕ-бемоль».

Изъ сочетаній дихордовъ, пентахордовъ и т. д. съ интервалами составляются мелодическія картины, которыя въ сознаніи ребенка суть естественныя порожденія тональностей. Наконецъ, изъ одновременнаго сочетанія интерваловъ составляются аккорды, которые, на разныхъ ступеняхъ гаммы являются рамкой, въ предѣлахъ коей заключенъ извѣстный кусокъ.

Когда дѣло доходитъ до аккордовъ, то конца нѣтъ разнообразію упражненій. Это уже на второмъ году, хотя здѣсь можно сказать, что въ школѣ, — какъ въ семьяхъ, — младшіе дѣти быстрѣе старшихъ: вліяетъ примѣръ, вліяетъ то, что, слушая старшихъ, они уже знакомятся съ тѣмъ, что имъ предстоитъ, вліяетъ, наконецъ, вся окружающая атмосфера; такъ что есть и среди младшихъ такіе, для которыхъ гармонизированіе ступеней гаммы не составляетъ затрудненія. Все вмѣстѣ до такой степени вводитъ дѣтей въ самую сущность, въ самыя жилы музыкальнаго строенія, что самые поразительные примѣры музыкальной памяти осуществляются на вашихъ глазахъ шутя.

Одно изъ самыхъ занимательныхъ упражненій это повтореніе наизусть только что написанной на доскѣ мелодіи. Зная, какъ трудно бываетъ получить мелодію «изъ публики», и зная съ другой стороны, каковъ бываетъ обычный характеръ мелодій, предлагаемыхъ «кѣмъ-нибудь» изъ публики (въ боль-

шинствѣ такія, что стаканъ воды выпить труднѣе, чѣмъ ее выучить наизусть), я на одной изъ демонстрацій въ Хеллерау подалъ написанную мной заранѣе мелодію, въ которой постарался сочетать трудности тональныя съ перемѣною такта. Черезъ день я разговаривалъ съ однимъ изъ преподавателей. «Для нихъ нѣтъ трудностей, сказалъ онъ, — третьяго дня, не знаю были ли вы на представленіи, — намъ подали изъ публики такую трудную мелодію, такую...» Мое удивленіе: онъ поетъ мнѣ мою же задачу. Вотъ она:



Мелодія была пропѣта два раза, и затѣмъ началось запоминаніе наизусть: потактно фраза повторялась и тутъ же стиралась, снова повторялся стертый кусокъ, прибавлялся тактъ и стирался и т. д.; но надо замѣтить, что послѣдніе четыре такта были повторены сразу, даже не потактно.

Нельзя себѣ представить ничего болѣе увлекательнаго, болѣе восхитительнаго, чѣмъ урокъ сольфеджо въ школѣ Далькроза. Интересъ все время возрастаетъ, и все время возрастаетъ удивленіе. Для музыканта это прямо праздникъ. Но послѣдній предѣлъ изумленія и восторга, — когда начинаются аккорды. Ученики сидятъ полукругомъ на полу передъ доской, на которой написаны либо ноты (круглыя, въ четыре четверти), либо римскими цифрами ступени; сидящіе раздѣлены на группы, т. е. имъ розданы три голоса. И вотъ, палочка учителя указываетъ на цифру, — раздается аккордъ; палочка переходитъ на другую цифру, — другой аккордъ; палочка указываетъ на ноту, учитель называетъ ступень, — аккордъ; па-

лочка указываетъ на ту же ноту, но учитель называетъ другую ступень, — другой аккордъ; учитель указываетъ на ноту: «Мы въ Соль-мажорѣ», — аккордъ; онъ указываетъ на ту же ноту: «Мы въ Ми-бемоль-мажорѣ», — аккордъ. И такъ далѣе. Совершенно неописуемое впечатлѣніе, впечатлѣніе чего-то нисходящаго на землю, чего-то нематеріальнаго, получающаго матеріальное бытіе, — когда, безъ предварительной музыки, послѣ молчаливаго указанія учительской палочки на черную доску, вдругъ раздается и въ воздухѣ виситъ — АККОРДЪ...

Слушаешь и невольно думаешь, — что дальше? Что будетъ изъ этихъ дѣтей, и что иное, новое, явитъ жизнь этихъ поколѣній? Сожмется ли нѣжный цвѣтокъ, воспріимчивый и выразительный, подъ жестокимъ прикосновеніемъ нестройности земной, или невозмутимый строй душевный наброситъ на бури земныя покровъ небеснаго покоя?..

Парижъ.
19 Іюля 1912.



Степени звуковыхъ оттѣнковъ.

(По Дельсарту). *

Свѣтотѣнь самое сильное средство искусства: такъ какъ все въ нашемъ земномъ мірѣ относительно, то только сопоставленіе пріобрѣтаетъ значеніе величины. Сопоставленіе свѣтлаго съ темнымъ, яркаго съ тусклымъ, громкаго съ тихимъ и т. д. Однако ошибочно было бы думать, что соотношенія этихъ степеней не подлежатъ законамъ, а являются результатомъ художественнаго произвола, минутнаго вдохновенія. Нѣтъ, въ искусствѣ дѣйствуютъ законы, какъ и въ природѣ, а такъ какъ оттѣнокъ есть самая основа искусства, ибо безъ оттѣнковъ какое же искусство, то понятно, что знаніе этихъ законовъ важно для всякаго художника. Погово-

---

* François Delsarte (1811 — 1871) посвятилъ жизнь раскрытію тѣхъ законовъ, которые руководятъ человѣческимъ тѣломъ, когда оно выражаетъ то или иное чувство. Его можно назвать основателемъ науки о тѣлесной выразительности. Въ теченіе сорока лѣтъ онъ преподавалъ въ Парижѣ. Лучшіе артисты его времени ходили къ нему, чтобы совершенствоваться въ драматическомъ искусствѣ, пластикѣ и выразительномъ пѣніи (Зонтагъ, Мадлэнъ Броанъ, Рашель, Паска брали у него уроки). Онъ самъ ничего не написалъ, но нѣсколько его ближайшихъ учениковъ, его дочь и въ особенности нѣсколько восторженныхъ американскихъ послѣдовательницъ собрали всѣ оставшіеся послѣ него замѣтки и наброски: «Система Дельсарта» возстановлена и спасена отъ забвенія. О немъ подробно въ имѣющей выйти книгѣ «Выразительный человѣкъ», книгоизд. «Аполлонъ».

римъ объ оттѣнкахъ звуковыхъ, объ относительныхъ степеняхъ, принадлежащихъ нотѣ въ музыкальной фразѣ. Они тоже подлежатъ законамъ, и знаніе этихъ законовъ цѣнно для музыканта-исполнителя.

Обыкновенно думаютъ, что восходящая музыкальная фраза всегда сопровождается усиленіемъ звука; это на семь разъ шесть разъ ошибочно. *

1. Восходящая фраза усиливается въ тѣхъ случаяхъ, когда въ ней не встрѣчается ни повторенной ни диссонирующей ноты; тогда послѣдняя нота фразы самая сильная, — мы даемъ ей одну степень напряженія.

2. Если въ восходящей фразѣ встрѣчаемъ повторенную ноту, эта нота, хотя бы она была самая низкая изъ всѣхъ, должна быть выдѣлена, ей должно быть дано преимущество передъ верхней конечной нотой, — мы даемъ ей двѣ степени напряженія. Въ этомъ случаѣ уже не можетъ быть звукового усиленія восходящей фразы; напротивъ, — чѣмъ выше голосъ будетъ подниматься, тѣмъ мягче онъ будетъ становиться, ибо не можетъ быть болѣе одной кульминаціонной точки въ музыкальной фразѣ, все равно какъ и въ мимической фразѣ, все равно какъ въ предложеніи не можетъ быть двухъ логическихъ ударенiй. Понятно, что всѣ звуки должны будутъ ослабляться по мѣрѣ отдаленія отъ этого выразительнаго центра, — отъ повторенной ноты. Вы спросите, почему повтореніе ноты вызываетъ ея усиленіе? Да потому, что мы вообще повторяемъ только то, что намъ нравится, а усиленіе есть увеличеніе музыкальной цѣнности.

3. Если повторенная нота въ то же время и послѣдняя, она потребуетъ новой степени напряженія, — это будетъ третья степень.

4. По пути къ этой послѣдней повторенной нотѣ можетъ намъ встрѣтиться диссонирующая нота. Такъ въ гаммѣ

---

* Ошибка, которую, между прочимъ, многіе ставятъ въ вину Никишу.

d o-мажоръ, напримѣръ, при повторенномъ нижнемъ д о (вторая степень), при повторенномъ верхнемъ do (третья степень), можетъ встрѣтиться послѣ f a — f a-dièse; ея сила будетъ больше чѣмъ сила послѣдней повторенной ноты, и ей мы припишемъ ч е т ы р е с т е п е н и напряженія. Диссонансъ въ данномъ случаѣ играетъ роль опредѣленія (прилагательнаго). Когда слѣпая Іоланта подаетъ рыцарю бѣлую розу, онъ говоритъ: «Я к р а с н у ю просилъ». То же и здѣсь. Вопросъ: «Какое f a?» Отвѣтъ: «f a-dièse». Какъ же не выдѣлить ноту. А чѣмъ же выдѣляется нота, какъ не усиленіемъ?

5. Если диссонирующая нота въ то же время и в ы с ш а я, то благодаря этому положенію она получаетъ п я т у ю с т е п е н ь напряженія.

6. Можетъ случиться, что диссонирующая нота восходящей фразы п о в т о р я е т с я; въ силу этого повторенія она получаетъ новую, ш е с т у ю с т е п е н ь напряженія.

7. Наконецъ, если диссонирующая нота въ то же время и п о с л ѣ д н я я и п о в т о р я е т с я, мы дадимъ ей с е д ь м у ю с т е п е н ь напряженія.

Всякій легко провѣритъ незыблемую правильность этихъ законовъ. Ясно, какъ знаніе ихъ и механическое ихъ усвоеніе должно упростить изученіе того, что принято называть «экспрессіей». Чѣмъ больше п р и в ы ч е къ (хорошихъ, законныхъ) усвоитъ себѣ артистъ, тѣмъ больше пріобрѣтаетъ онъ свободы во владѣніи своими «средствами»; чѣмъ больше б е з с о з н а т е л ь н о с т и будетъ въ его техникѣ, тѣмъ больше я с н о с т и будетъ въ увлеченіи и тѣмъ цѣннѣе будетъ его вдохновеніе.

Такъ какъ всякая музыкальная фраза построена на аккордѣ, то скажемъ здѣсь нѣсколько словъ объ относительномъ значеніи звуковъ, составляющихъ аккордъ.

Вся система Дельсарта построена на принципѣ т р і е д и н с т в а. Не только въ основѣ мірозданія, не только въ строеніи самого человѣка, не только въ эстетикѣ, но въ каждой отдѣльной части всякаго цѣлаго, въ каждой самой маленькой по-

дробности самой сложной системы, — дѣйствуетъ принципъ тріединства. Дѣйствуетъ онъ, слѣдовательно, и въ музыкѣ, а значитъ, и въ аккордѣ.

Еще Пиѳагоръ замѣтилъ тріединство звука. Проходя однажды мимо кузницы, онъ ясно различилъ въ звукѣ молота кромѣ основного звука (тоники), два сопровождающихъ: въ одномъ онъ призналъ двѣнадцатую ступень, въ другомъ — семьнадцатую. Переведенныя на октаву ниже, онѣ даютъ пятую (доминанту) и третью (медіанту), т.-е. чистое трезвучіе. Каждый звукъ такимъ образомъ, силою вещей, заключаетъ въ себѣ три дѣйственныхъ начала, сосуществованіемъ которыхъ онъ осуществляется, и выявленіе которыхъ даетъ консонирующій аккордъ. Абсолютный консонансъ есть выраженіе единенія, любви, порядка, гармоніи, мира.

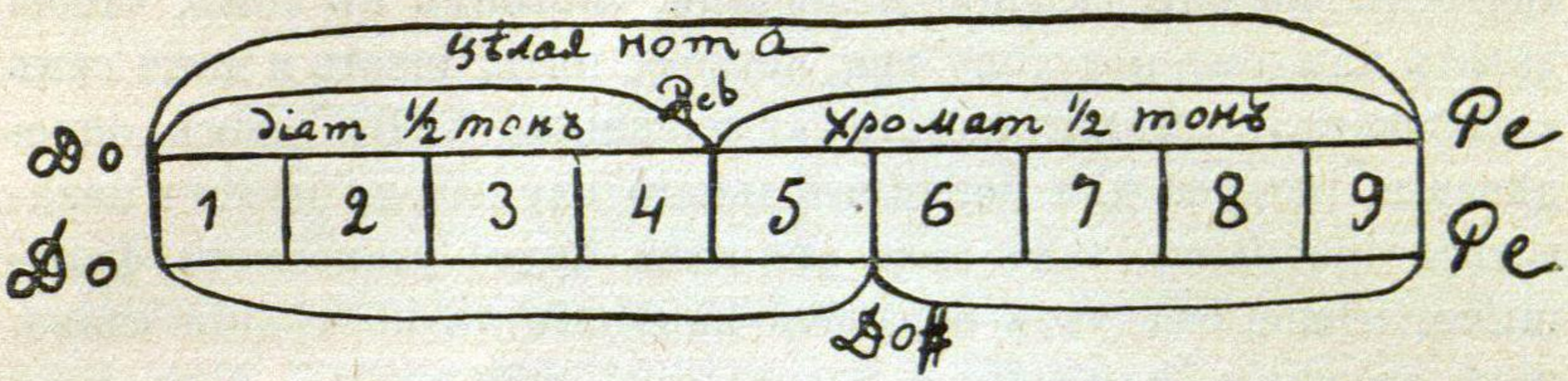
Если четвертый звукъ присоединяется къ чистому трезвучію, то это неминуемо будетъ диссонансъ; четвертый можетъ войти не иначе, какъ путемъ усилія, даже насилія; «это есть нарушеніе установленнаго Божественнымъ закономъ равновѣсія. Диссонансъ — страданіе; когда диссонансъ, — животное плачетъ, собака воетъ, бездушныя вещества дрожатъ; диссонансъ — страданіе, и все возвращается въ покой, когда наступаетъ консонансъ». *

Блаженный Августинъ сказалъ, что музыка есть чередованіе звуковъ, изъ которыхъ каждый послѣ себя зоветъ другой. Взаимопритяженіемъ звуковъ объясняется музыкальное единство. Въ этомъ же взаимопритяженіи корень того, что называется «патетической точностью», въ отличіе отъ точности абсолютной и темперированной. Постараемся выяснить эти термины, — это дастъ намъ случай формулировать одно Дельсартовское правило, весьма цѣнное для пѣвцовъ.

---

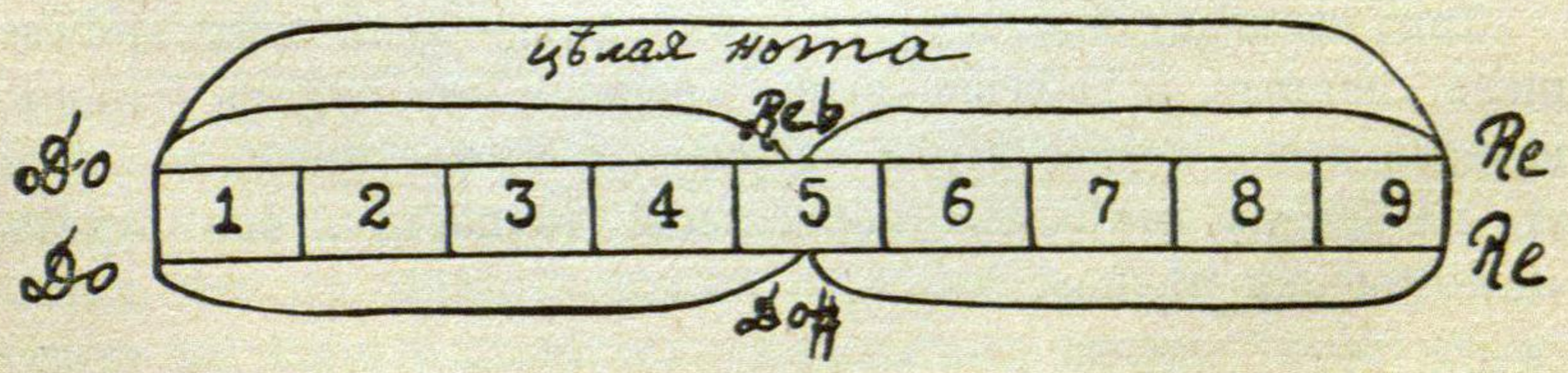
* Дельсартовское опредѣленіе диссонанса, какъ страданія, надо, конечно, понимать въ спеціально «акустическомъ» смыслѣ, не въ эстетическомъ, ибо кто же изъ насъ не наслаждался диссонансомъ.

Абсолютная — это теоретическая точность, въ силу которой гамма раздѣляется на пять тоновъ и два полутона. цѣлая нота — на девять «оттѣнковъ», хроматическій полутонъ — на пять, а діатоническій полутонъ — на четыре «оттѣнка», Такъ, по абсолютной точности, отъ do до do-dièse пять «от-



тѣнковъ», тогда какъ отъ do до re-bémol — четыре; отъ re до re-bémol — пять «оттѣнковъ», отъ re до do-dièse — четыре.

Разница между re-bémol и do-dièse (по рисунку — № 5), хотя незначительна, тѣмъ не менѣе замѣтна и въ пѣніи имѣетъ значеніе. Но соблюсти ее, при всемъ желаніи, нельзя, не столько потому что это трудно для исполнителя, сколько въ силу того, что мы вынуждены подчиняться строю музыкальныхъ инструментовъ, въ которыхъ do-dièse и re-bémol на одной нотѣ. Въ этихъ инструментахъ цѣлая нота (отъ do до re) раздѣлена пополамъ: на два полутона въ четыре съ половиною «оттѣнка» каждый. Это и даетъ то, что называется темперированною точностью. Предыдущее графическое изображеніе цѣлаго тона измѣняется слѣдующимъ образомъ:



Эта темперированная точность, послѣдствіе «темперированнаго строя», есть насильственное, но неизбѣжное искаженіе, съ которымъ придется мириться, пока не будетъ найдено сред-

ство усовершенствовать фортепіано настолько, чтобы достигнуть модуляціи его тоновъ, — несбыточная мечта, но которая одна, осуществившись, могла бы сообщить этому инструменту краску и теплоту, которыхъ ему недостаетъ...

Перейдемъ къ точности патетической. Патетическая точность, по опредѣленію Дельсарта, состоитъ въ томъ, чтобы давать каждому полутону три, четыре, пять, шесть и даже семь «оттѣнковъ», смотря по его «тяготѣнію». * Въ этомъ опредѣленіи, которое для невнимательнаго слушателя можетъ показаться опаснымъ, такъ какъ оно какъ будто узаконяетъ фальшивое пѣніе, слѣдуетъ обратить вниманіе на послѣднія слова: нотѣ дается то или другое количество «оттѣнковъ», «смотря по ея тяготѣнію».

Ноты другъ-друга «притягиваютъ», звуки вливаются одинъ въ другой. То, что Дельсартъ называетъ патетической точностью, именно основано на этомъ свойствѣ взаимопритяженія. Когда нота должна перейти въ болѣе высокую, ее можно — и подъ вліяніемъ чувства это не будетъ неправильно, — ее можно поднять выше темперированнаго строя. Точно также, когда нота имѣетъ притяженіе книзу, ее можно понизить противъ требованій темперированнаго строя. Иными словами, — ноту, которую «тянетъ вверхъ», можно поднять, и наоборотъ: это не ошибка. А вотъ, если ноту, разрѣшающуюся вверхъ, взять ниже строя, а разрѣшающуюся внизъ взять выше, — это будетъ фальшиво.

Такъ въ слѣдующихъ двухъ примѣрахъ, — если взять si-dièse ниже «нормы», а la-bémol выше «нормы», это будетъ фальшь; но если взять первое выше «нормы», а второе ниже, то, хотя это не будетъ отвѣчать «нормальной точности», оно будетъ «патетически вѣрно».

---

* Условимся здѣсь, что во всей этой замѣткѣ, употребляя слово «оттѣнокъ» въ примѣненіи къ полутону, мы разумѣемъ не качественную окраску звука, а количественное его напряженіе, необходимое для большаго или меньшаго его приближенія къ слѣдующей нотѣ.





Отсюда слѣдующее заключеніе: пѣть фальшиво значитъ брать ноту выше или ниже слѣдуемаго, въ направленіи о б р а т н о м ъ ея притяженію.

Дополняя интересныя замѣчанія Дельсарта, я бы сказалъ, что первое, т.-е., поднятіе поднимающейся ноты или опусканіе опускающейся есть с о з н а т е л ь н о с т ь, п р о н и к а ю щ а я ч у в с т в о; тогда какъ второе, т.-е. опусканіе подымающейся ноты или поднятіе опускающейся (попросту фальшь) есть ч у в с т в о, г и б н у щ е е в ъ б е з с о з н а т е л ь н о с т и.

Приведу еще примѣръ, — первую фразу изъ аріи Ленскаго: «Что день грядущій мнѣ готовитъ?».

Взять la-dièse выше нормы или d o ниже нормы — не будетъ ошибкой, но взять, какъ дѣлаютъ нѣкоторые наши пѣвцы,



la-bécarre вмѣсто l a-dièse, — такъ же предосудительно, какъ вмѣсто d o взять d o-dièse. Этотъ примѣръ особенно интересенъ потому, что въ обыкновенномъ, гармоническомъ, смыслѣ la-bécarre въ данной фразѣ не «фальшиво», но оно хуже чѣмъ фальшиво — оно н е в ѣ р н о, не вѣрно потому, что l a - bécarre «тянетъ» книзу; если бы, въ словѣ «го-то-витъ», «то» и «витъ» приходилось не на d o — s i, а на s o l — m i, тогда la-bécarre

какъ проходящая нота, было бы на мѣстѣ. Теперь же эту ноту «тянетъ» кверху, ее тянетъ въ si, а потому опускать ее нельзя. Заговоривъ объ этой фразѣ, укажу еще спеціальную причину, почему въ данномъ мѣстѣ la-bécarre является особенной погрѣшностью. Si главная, центральная нота всей фразы, къ ней стремятся, въ ней сливаются всѣ остальныя; самое do, которое, казалось бы, въ себѣ вмѣщаетъ весь смыслъ фразы, на самомъ дѣлѣ получаетъ свою жалобную цѣнность только благодаря стремленію перейти въ si. Въ силу этого же и la-dièse имѣетъ цѣнность не само по себѣ, а лишь по отношенію къ центральной нотѣ, къ si; и въ самомъ дѣлѣ, она еще принадлежитъ si, она собою отмѣчаетъ остановку всей нисходящей фразѣ, она тотъ бережокъ, который задерживаетъ и послѣ котораго уже нѣтъ si; и вотъ почему, если мы вмѣсто la-dièse возьмемъ la-bécarre, это будетъ какъ бы прорѣха, сквозь которую утекаетъ сама музыкальная сущность всей фразы. * Вотъ причины, какъ бы сказать, архитектурно-музыкальнаго свойства, по которымъ такъ предосудительно la-bécarre въ первой фразѣ аріи Ленскаго, не говоря о томъ, что вообще несоблюденіе полутоновъ въ такъ называемыхъ «украшающихъ» нотахъ является погрѣшеніемъ противъ того, что Дельсартъ называлъ «патетической точностью».

Самъ Дельсартъ не прощалъ фальшивость, но отсутствіе ея считалъ наименьшимъ изъ достоинствъ пѣвца. Относительно чувства — какъ разъ наоборотъ: отсутствіе чувства онъ считалъ наименьшимъ изъ грѣховъ, а наличность его наивысшимъ достоинствомъ.

Объ относительной цѣнности ступеней гаммы онъ выражался такъ: «Основное трезвучіе есть дыханіе тональности; ноты, его составляющія, должны быть абсолютно точны.

---

* Тенорамъ, которымъ это мѣсто не дается, посовѣтовалъ бы такое упражненіе: слово «готовить», вмѣсто la-dièse — do — si, пѣть — la-dièse — la-dièse — si, причемъ на «мнѣ» дѣлать остановку, превращая такимъ образомъ первое la-dièse въ шестнадцатую. Это упражненіе ихъ «под-готовить».

Онѣ для пѣвца неизмѣнный и необходимый законъ. Ихъ роль притягивать, сами же онѣ могутъ испытывать притяженіе только другъ къ другу, за исключеніемъ тоники, которая есть центръ притяженія не только для отдѣльныхъ нотъ, но и для музыкальной фразы и для всего музыкальнаго произведенія».

Римъ.
1 Мая 1912.



ПЛАСТИКА.

Пантомима.

«Time the measure of all moving is».
Sir John Davies (1596).

Что такое пантомима?

Сочетаніе музыки съ видимымъ движеніемъ — самаго безплотнаго изъ искусствъ съ самымъ «тѣлеснымъ». Это сліяніе совершаетъ человѣкъ своимъ тѣлодвиженіемъ. Движеніе самое драгоцѣнное свойство матеріи. Свѣтъ — движеніе, тепло — движеніе, звукъ — движеніе, жизнь — движеніе. Жизнь — движеніе, но не всякое движеніе — жизнь. Сколько людей вѣчно въ движеніи, мечутся безпорядочно, и не знаютъ, что значитъ жить. Но если не всякое движеніе — жизнь, то еще меньше всякое движеніе — искусство. Первѣйшее условіе искусства — размѣренность, сознательное дѣленіе пространства и времени. Слѣдовательно, и движеніе только тогда будетъ искусствомъ, когда оно будетъ съ правильностью размѣщено.

Въ чемъ размѣщается движеніе?

Въ пространствѣ и во времени, въ протяженіи и въ длительности. Иными словами: мы можемъ сдѣлать движеніе д л и н н о е или к о р о т к о е, но вмѣстѣ съ тѣмъ мы можемъ каждое изъ нихъ сдѣлать б ы с т р о или м е д л е н н о.

П р о т я ж е н і е движенія намъ легко установить; оно воспринимается глазомъ, и потому достаточно какого-нибудь зрительнаго знака для достиженія точности: отъ А до В, — ошибки не можетъ быть.

Но какъ достигнуть правильной, т. е. равномѣрной или симметричной длительности движенія? Только одна сила можетъ обезпечить эту правильность, — музыка, которая по существу своему есть дѣленіе времени. Какъ пространственный знакъ, воспринимаемый глазомъ, говоритъ намъ: до такой-то точки и не дальше, такъ акустическій знакъ, воспринимаемый слухомъ, говоритъ намъ, — до такой-то ноты и не дольше. Отъ ноты до ноты мы должны размѣстить движеніе, на нотѣ начинать, на нотѣ кончать. Только такое совпаденіе движенія съ музыкой обезпечитъ сліяніе двухъ искусствъ въ одно, обезпечитъ сліяніе музыки, которую слышимъ, и дѣйствія, которое видимъ, въ одно-музыкально-пластическое искусство — пантомиму.

Вотъ, значитъ, что нужно, для того чтобы осуществилась та спеціальная задача, которую ставитъ артисту пантомима въ отличіе отъ всѣхъ другихъ искусствъ. Онъ долженъ въ тѣлодвиженіяхъ своихъ отдаться музыкѣ.

Исполнять тѣломъ своимъ приказанія музыки можно самымъ разнообразнымъ образомъ, какъ въ смыслѣ формы, такъ и въ смыслѣ выразительности: это вопросъ таланта, находчивости, темперамента. Но какъ бы артистъ ни понималъ свою задачу, есть одно непремѣнное условіе, безъ котораго выполненіе ея невозможно. Это условіе — отказъ отъ самого себя, замѣна своей личной воли слѣпымъ послушаніемъ. Установимъ съ перваго же шага, что принципъ пантомимы прямо обратный тому, который дѣйствуетъ въ драматическомъ искусствѣ.

Въ чемъ разница?

Въ драмѣ актеръ имѣетъ передъ собой «объектъ», онъ «переживаетъ», онъ въ себѣ самомъ, такъ сказать, несетъ свою приказывающую силу: онъ исполнитель дѣйствія, но онъ же его источникъ. Въ драмѣ актеръ говоритъ себѣ: «Я дѣлаю такъ, потому что Я такъ хочу». Въ пантомимѣ, гдѣ нужно согласованіе движенія со звукомъ, актеръ

самъ ничего не хочетъ, онъ можетъ хотѣть только одно: исполнить то, что музыка приказываетъ. Онъ только исполнитель дѣйствія, источникъ его въ музыкѣ; онъ не приказываетъ, ему приказываютъ; передъ нимъ никакого объекта, но позади его движущее начало — музыка. Понятно, что «переживаніе», являющееся такимъ существеннымъ факторомъ въ приготовленіи драматической роли, здѣсь можетъ быть разсматриваемо лишь какъ результатъ, а отнюдь не какъ диктующая сила, разъ диктуетъ музыка. Если артистъ въ приготовленіи своей мимической роли будетъ задаваться переживаніемъ, то оно неминуемо должно увлечь его по своей дорогѣ, въ сторону отъ музыки. Не изображеніемъ чувствъ задаваться надо въ пантомимѣ: чувства въ музыкѣ, и она только, только ея движеніе и характеръ этого движенія должны составлять предметъ заданія артиста. Мимистъ не говоритъ себѣ: — «теперь я долженъ дразнить его», или — «теперь я долженъ любить ее», или — «здѣсь я долженъ негодовать». Нѣтъ, это говоритъ себѣ актеръ, и если мимистъ задается цѣлью «негодовать» или «любить», какъ онъ это сдѣлалъ бы въ драмѣ, то онъ будетъ самъ по себѣ, а музыка сама по себѣ, и будетъ два единовременныхъ искусства вмѣсто одного слитнаго, двуединаго. Нѣтъ, впереди — никакого объекта, а позади — приказывающая, движущая музыка. И будьте увѣрены, что когда будетъ осуществлено точное совпаденіе тѣлодвиженія съ движеніемъ музыки, т. е., когда напряженность, тяжесть и скорость тѣлодвиженія совпадутъ съ напряженностью, тяжестью и скоростью звука, тогда картина нужнаго по пьесѣ чувства выйдетъ сама собой, — она явится неизбѣжнымъ, непроизвольнымъ результатомъ ритмичности: артистъ будетъ изображать музыкальное движеніе, а тѣло его, вся фигура, будетъ являть картину того дразненія, той любви, того негодованія, котораго требуетъ содержаніе даннаго момента. И тогда явится и переживаніе, уже какъ результатъ музыкальной выразительности тѣлодвиженія.

Вотъ разница принципа драматическаго и пантомимнаго. Теперь посмотримъ, какъ изображать музыку, или вѣрнѣе, — что въ музыкѣ, какой изъ ея элементовъ брать, для переложенія его въ тѣлодвиженіе.

Большая разница между движеніемъ подъ музыку и переложеніемъ музыки въ движеніе. Первое мы можемъ наблюдать на каждомъ шагу, начиная съ оперы и балета и кончая марширующими солдатами. Второе, т. е. переложеніе музыки въ движеніе, мы не только не имѣли случая наблюдать, — мы врядъ ли когда имѣли случай видѣть. На примѣрѣ солдатскаго марша постараюсь объяснить разницу.

Въ каждомъ музыкальномъ произведеніи два элемента; тактъ и ритмическій рисунокъ. Когда вы пальцами барабаните по столу и спрашиваете товарища — «что это такое?», а тотъ вамъ отвѣчаетъ — «маршъ изъ Фауста», — онъ узналъ его потому, что вы барабанили не тактъ, а ритмическій рисунокъ. Если бы вы барабанили тактъ, т. е. «разъ, два, три, четыре», и если бы при этомъ, для облегченія угадыванія, вы даже сказали ему — «это маршъ», онъ все-таки не могъ бы сказать, какой это маршъ, ибо въ отбиваемыхъ четырехъ четвертяхъ можетъ уложиться какой угодно маршъ. Не въ тактѣ, значитъ, характерность музыкальнаго произведенія. Характеръ — въ ритмическомъ рисункѣ мелодіи.* Тактъ это та неизмѣнная, сухая канва, на которую ритмъ кладетъ из-

---

* Полагаю, что всякому ясно, что я разсматриваю элементы музыкальнаго произведенія исключительно съ точки зрѣнія музыкальнаго движенія. Вотъ почему я ограничиваюсь тактомъ и ритмомъ и не упоминаю ни о мелодіи, ни о гармоніи; мелодія потому не можетъ быть принята въ соображеніе, что та же самая мелодія (т. е. то же самое мелодическое расположеніе нотъ) можетъ дать безконечное разнообразіе ритмическихъ рисунковъ; гармонія же съ точки зрѣнія музыкальнаго движенія является не только безразличнымъ элементомъ (разъ та же мелодія можетъ безъ всякаго вліянія на ритмическій рисунокъ быть гармонизирована на тысячу ладовъ), но и прямо лишнимъ элементомъ (разъ простой ударъ барабана достаточенъ для осуществленія какого угодно ритмическаго рисунка).

вивы мелодическаго узора. Я бы сказалъ, что тактъ есть шпалера, а мелодія — вьющееся по ней растеніе.

Предлагаю слѣдующее музыкально-графическое упражненіе. Подъ звуки первыхъ четырехъ тактовъ марша изъ «Фауста» давайте на каждую четверть мѣломъ проводить по доскѣ черту, — сперва шестнадцать перпендикулярныхъ, потомъ, черезъ нихъ, въ одинаковомъ разстояніи, — шестнадцать горизонтальныхъ. Получимъ клѣтку, шпалеру, которая явится графическимъ изображеніемъ т а к т а. По этой шпалерѣ пустимъ теперь вьющееся растеніе ритмическаго рисунка. Какъ мы это сдѣлаемъ? Подъ звуки тѣхъ же четырехъ тактовъ марша изъ «Фауста» давайте мѣломъ вести линію, которая изгибами своими будетъ отмѣчать развертывающуюся мелодію. Сдѣлать это весьма просто. Такъ какъ каждая клѣтка есть музыкальная четверть, то нота, длящаяся одну четверть, должна будетъ пройти цѣлую клѣтку, а такъ какъ вмѣстѣ съ тѣмъ она приближается къ послѣдующей нотѣ, то направленіе линіи, — дабы выразить заразъ и четвертную длительность, и четвертное движеніе, — должно будетъ пересѣчь клѣтку изъ угла въ уголъ снизу вверхъ, — по діагонали. Понятно, что нота, длящаяся двѣ четверти, пересѣчетъ двѣ клѣтки, все въ одномъ и томъ же направленіи. Но какъ только новая нота, такъ направленіе мѣняется, — вмѣсто того, чтобы идти вправо вверхъ, линія пойдетъ влѣво вверхъ, и тогда каждая новая нота будетъ отмѣчаться поворотомъ. Понятно, что если въ четверти нѣсколько нотъ, то въ одной клѣткѣ будетъ нѣсколько поворотовъ; такъ тріоль дастъ въ изображеніи зигзагъ. Прибавьте къ этому, что характеръ звуковой послѣдовательности, — большая или меньшая энергичность, мягкость, отрывчатость, — можетъ найти свое изображеніе въ угловатости, закругленности и отрывчатости загибовъ, и вы поймете, съ какой наглядностью, точностью и вѣрностью (fidélité) можно осуществить графику любого ритмическаго рисунка.

Мысленно имѣя передъ глазами такое графическое изображеніе марша изъ «Фауста», мы ясно видимъ, что изображаютъ солдаты, когда идутъ подъ музыку, — они изображаютъ шпалеру, не растеніе, не то, въ чемъ характеръ даннаго произведенія, а то, что въ немъ обще со многими другими, даже совсѣмъ другими, произведеніями. Ясно, что человѣку, задавшемуся цѣлью изображать движеніе данной музыки, надо перекладывать въ тѣлодвиженіе не шпалеру, а вьющійся по ней рисунокъ: каждая новая линія будетъ новое тѣлодвиженіе, каждый поворотъ или уголъ — перемѣна въ движеніи. Мимистъ долженъ ритмическій рисунокъ переселить въ свое тѣло. Въ основаніе своей работы, — переложенія безплотной, слышимой музыки въ тѣлесное, видимое движеніе, — онъ долженъ положить тотъ же принципъ, который дѣйствуетъ въ насъ, когда мы по столу барабанимъ пальцами съ такою точностью, что другіе могутъ узнать музыкальную пьесу.*

Въ примѣненіи принципа на практикѣ неизбѣжны нѣкоторыя затрудненія. Когда я говорю, что каждому звуковому движенію, т. е. каждой нотѣ, должно соотвѣтствовать новое тѣлодвиженіе, то это есть лишь теоретическое требованіе. Всякому ясно, что быстрое чередованіе многихъ нотъ въ быстромъ темпѣ нельзя отмѣтить соотвѣтствующимъ чередованіемъ тѣлодвиженій; что, если бы даже оно было возможно, оно во всякомъ случаѣ было бы и не красиво, и не выразительно. Это то же самое, какъ въ пѣніи: когда быстрое чередованіе нотъ, — вѣдь не на каждую ноту слогъ; цѣлыя рулады поются на одну

---

* Я вовсе не настаиваю на необходимости прибѣгать къ музыкальной графикѣ, какъ обязательному педагогическому пріему: думаю, что для всѣхъ, даже для наименѣе музыкально одаренныхъ, достаточно будетъ слуха, чтобы понять, какія требованія звукъ предъявляетъ къ пластикѣ. Но я даю этотъ зрительный способъ для тѣхъ немузыкантовъ, которые могли бы заинтересоваться выясненіемъ терминовъ — «тактъ» и «ритмъ». Всѣ науки не стремятся ли къ тому, чтобы знанія, пріобрѣтаемыя при помощи того или иного чувства, свести къ зрительнымъ формуламъ? Въ концѣ концовъ, зрѣніе въ ряду «высшихъ» изъ пяти чувствъ играетъ роль пальцевъ невѣрнаго Ѳомы.

гласную. Такъ и въ нашемъ искусствѣ, — въ руладѣ, въ гаммѣ, въ трели, нельзя на каждую ноту отвѣчать тѣлодвиженіемъ: это было бы такое дрыганіе, которое вывело бы насъ изъ искусства и ввело бы въ область безсознательныхъ подергиваній пляски Св. Вита. Тутъ поневолѣ придется произвести сліяніе многихъ частыхъ, мелкихъ движеній въ нѣсколько рѣдкихъ, крупныхъ. Ввиду этого практическаго неудобства мы измѣнимъ редакцію нашего принципа и, вмѣсто того, чтобы сказать — каждому новому звуку соотвѣтствуетъ новое движеніе, мы скажемъ: новое движеніе допустимо только, когда есть новый звукъ. Отсюда уже второе, неизбѣжно вытекающее правило: когда нѣтъ новаго звука, когда нота держится, — нѣтъ движенія, тѣло застываетъ, и поза длится все время, пока длится нота.

Значитъ, отказаться отъ всякаго такого движенія, которое не оправдывается музыкой, — вотъ къ чему мы себя обязываемъ, когда входимъ въ пантомиму. Пора намъ пріучить себя смотрѣть на движеніе, какъ на матеріалъ искусства, такой же матеріалъ, какъ краска или звукъ. Представьте себѣ, что художникъ пишетъ портретъ и вдругъ возьметъ да черезъ все лицо мазнетъ лиловую полосу; или представьте, что въ концертѣ во время симфоніи раздастся автомобильный гудокъ. Что это такое? Почему это скверно? Потому что въ стройный по закону живописи размѣщенный матеріалъ живописца, — въ краску, попалъ случайный кусокъ матеріала; потому что въ стройный, по законамъ музыки размѣщенный матеріалъ музыканта ворвался посторонній звукъ. То же и въ мимическомъ искусствѣ. Художественный матеріалъ, изъ котораго создается произведеніе искусства, именуемое пантомима, есть движеніе, и всякое непроизвольное, музыкою не подсказанное или не оправдываемое движеніе будетъ случайный, посторонній, а потому подлежащій изгнанію элементъ.

Здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ одномъ спеціальномъ вопросѣ пластики — о возвратномъ движеніи. Всякій жестъ со-

стоитъ изъ двухъ моментовъ. Возьмите самый простой жестъ указательный: рука сперва поднимается или вытягивается, затѣмъ опускается или сокращается.* Мы склонны въ разучиваніи мимической партіи давать первенствующее значеніе первому движенію и второстепенное — или даже вовсе никакого вниманія не удѣляемъ — второму движенію. Между тѣмъ, если первое должно отвѣчать требованію ритма, то ничто не оправдываетъ несоблюденіе этого требованія по отношенію ко второму. Возвращать протянутую руку, поднимать согнувшуюся спину, вставать съ колѣнопреклоненія — надо съ такимъ же соблюденіемъ ритмичности, съ какимъ мы протягиваемъ руку, сгибаемъ спину, и опускаемся на колѣни. Надо помнить, что въ пантомимѣ слово «движеніе» берется не только въ импульсивномъ, а въ самомъ общемъ, безотносительномъ смыслѣ: всякая перемѣна въ статикѣ, будетъ ли она наступательнаго или поступательнаго характера.

Есть случаи, когда возвратный жестъ представляетъ нѣкоторое затрудненіе. Ничего нѣтъ легче, какъ ладонь, съ удивленіемъ отдѣлившуюся отъ стола, вернуть въ прежнее положеніе; но когда жестъ большого радіуса, когда вся рука вытянута вверхъ надъ головой, — какъ ее опустить? Здѣсь есть два способа. Или прямо отпустить ее, дать ей упасть; это въ извѣстныхъ случаяхъ можетъ быть очень выразительно, но это уже новый самостоятельный, не возвратный жестъ, не тотъ, который по смыслу своему не долженъ обращать на себя вниманіе. Какъ же сдѣлать, чтобы широкій, крупнаго радіуса, жестъ незамѣтно вернуть въ прежнее положеніе? Когда фокусникъ хочетъ скрыть какое-нибудь свое дѣйствіе, что онъ дѣлаетъ? Онъ отвлекаетъ вниманіе зрителя, направляетъ его на другую точку. Такъ и здѣсь. Прежде чѣмъ начать опускать поднятую руку, сдѣлаемъ другой рукой небольшое движеніе,—

---

* Это въ пластикѣ соотвѣтствуетъ тому, что въ стихотворной ритмикѣ называется а р з и с ъ и т е з и с ъ.

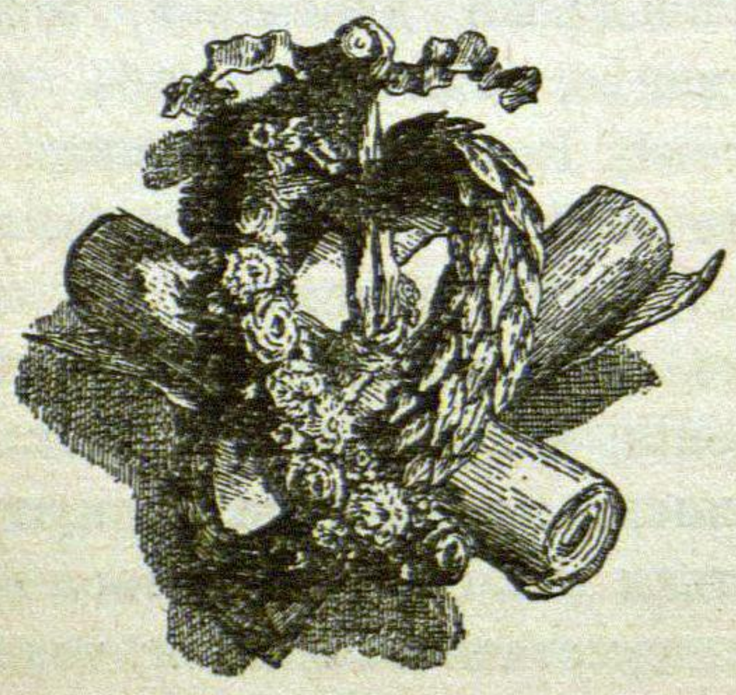
отдѣлимъ ее отъ корпуса, поведемъ ее немного вверхъ, и, пока мы этимъ заняты, начнемъ опускать поднятую руку: придетъ моментъ, когда обѣ руки очутятся на одинаковомъ уровнѣ, и тогда уже ничего не будетъ стоить незамѣтно между обѣими руками распредѣлить послѣднія ступени постепеннаго опусканія. Этотъ способъ я не самъ нашелъ. Мнѣ на него указалъ Жакъ-Далькрозъ, а онъ его узналъ по устному преданію отъ Дельсарта.

Изъ трехъ привходящихъ составляется искусство пантомимы: время (музыка), пространство (сцена), движеніе (человѣкъ). Какъ и всегда, во всякомъ сценическомъ искусствѣ, главное привходящее — человѣкъ: онъ въ своемъ движеніи осуществляетъ сліяніе двухъ другихъ. Мы разсмотрѣли условія успѣшности этого сліянія. Задача не изъ легкихъ. Двигаться, к о г д а н а д о, — это уже трудно, но къ этому прибавляется другая трудность, — не двигаться, к о г д а н е н а д о. Если послѣдимъ за людьми или за самими собою, мы подмѣтимъ, сколько мы дѣлаемъ въ жизни лишнихъ, ненужныхъ движеній, и мы поймемъ, какъ трудна вторая задача. Н е двигаться такъ же трудно, какъ п р а в и л ь н о двигаться, можетъ быть, даже труднѣе. Конечно, менѣе, чѣмъ гдѣ-либо, трудность должна смущать въ искусствѣ. Если всякій трудъ несетъ въ себѣ свою же награду, то болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, это вѣрно по отношенію къ труду художественному; и изъ всѣхъ искусствъ ни одно не можетъ дать такого, правда, скоротечнаго, но и полнаго удовлетворенія, какъ живая пластика въ сочетаніи съ музыкой. Нельзя описать, но человѣкъ испытавшій знаетъ, что это такое, — отказаться отъ себя и отдаться во власть музыки, перестать хотѣть и перестать стараться; только тотъ, кто самъ испыталъ, знаетъ, что это за неописуемое ощущеніе, когда то трудное, что онъ преодолѣлъ, начинаетъ дѣлаться само собой, и, чѣмъ дальше, тѣмъ легче, и, чѣмъ легче, тѣмъ лучше.

Въ области искусства, все равно, что въ области нравственной, — чтобы создать прекрасное, человѣку не достаточно

черпать изъ себя: на себя плохая надежда. Надо отдаться, надо подчиниться закону, надо покориться иному, высшему, внѣ насъ сущему началу. Въ живой пластикѣ это начало есть музыка. Не въ себѣ и не въ нашихъ чувствахъ найдемъ мы законъ для равномѣрности и выразительности пространственнаго распредѣленія нашихъ движеній, а въ той правильности, съ какою музыка располагаетъ звуки въ предѣлахъ временнаго дѣленія. Ей подчинившись, ввѣрившись руководительству ея безплотной силы, осуществимъ мы красоту плотью и кровью своей. Ибо нѣтъ болѣе изумительнаго орудія выразительности, чѣмъ наше бренное тѣло, когда оно повинуется духу.

Москва,
16 ноября 1911.



«Орфей».

Не о декораціяхъ Головина, — можетъ быть, слишкомъ «живописныхъ», недостаточно переносящихъ въ атмосферу стараго Глука, но несомнѣнно «блистательныхъ». Не о музыкальномъ исполненіи, — конечно, прекрасномъ въ смыслѣ обилія и богатства средствъ, но не отвѣчающемъ той холодной, архитектурной безстрастности, что сроднилась со «стилемъ» удивительнаго французскаго текста. Не о собиновскомъ Орфеѣ, пластичномъ, сладкозвучномъ, но вливающемъ столько личнаго лиризма, столько русскаго «нутра» въ классическое безличіе музыкальнаго образа. Хочется поговорить — о движеніи въ «Орфеѣ».

Не будемъ возвращаться къ тому, что уже столько разъ было высказано мною о необходимости совпаденія движенія пластическаго съ музыкальнымъ, но, утвердившись на этомъ принципѣ, посмотримъ, что даютъ намъ въ этомъ отношеніи группы, картины, танцы, развертывающіеся на фонѣ прозрачной Глуковской ритмики. Повторимъ лишь наше основное требованіе, чтобы не терять изъ виду отправную точку: движеніе на сценѣ должно быть точнымъ отвѣтомъ на движеніе въ оркестрѣ. На двухъ концахъ этого основного положительнаго принципа, какъ неизбѣжное его послѣдствіе, встаютъ два отрицательныхъ требованія: 1) не можетъ быть движеніе на сценѣ, когда въ оркестрѣ его

нѣтъ, и 2) когда въ оркестрѣ движеніе, на сценѣ не можетъ быть недвижность. Если первый, основной принципъ, о соотвѣтствіи видимаго движенія съ слышимымъ, можетъ подавать поводъ къ разногласіямъ въ смыслѣ точности его соблюденія или растяжимости его нарушенія, то относительно двухъ отрицательныхъ крайностей разногласій быть не можетъ: всякій, признавшій принципъ совпаденія пластическаго движенія съ музыкальнымъ, долженъ осудить бѣготню, въ то время когда оркестръ молчитъ, или неподвижность, когда въ оркестрѣ музыкальное движеніе, ибо это есть два крайнихъ нарушенія центральнаго требованія. Такое нарушеніе второго типа, т. е. — пластическую недвижность подъ звуки музыкальнаго движенія, представляетъ намъ «Орфей», когда раздвигается занавѣсъ при первыхъ патетическихъ звукахъ оркестроваго вступленія.

Можно ли представить себѣ большее противорѣчіе (въ драматическомъ смыслѣ), чѣмъ тяжелая поступь аккордовъ, неослабно мѣрное наростаніе до-минорнаго рыданія въ оркестрѣ и мертвенная неподвижность человѣческихъ группъ, неподвижность, длящаяся безконечно, неподвижность, невнемлющая никакимъ рыданіямъ, никакимъ наростаніямъ... Цѣлый хоръ, цѣлое населеніе восковыхъ фигуръ, — какой-то окоченѣлый паноптикумъ. Пристрастіе къ паноптикуму, къ восковымъ группамъ, къ «живымъ картинамъ» (по какому-то недоразумѣнію называемымъ живыми, когда онѣ именно не «живутъ», ибо не движутся), повидимому, возведено въ принципъ руководителемъ движенія въ «Орфеѣ». Раздвигающійся занавѣсъ открываетъ застывшія группы, и передъ закрытіемъ занавѣса люди поспѣшно «устанавливаются», собираются и застываютъ: начало и конецъ каждой сцены — живая, или вѣрнѣе, — мертвая картина. Посмотрите — самый красивый моментъ всего спектакля, переходъ отъ преисподней къ Елисейскимъ полямъ: постепенный разсвѣтъ, этотъ рѣдѣющій туманъ, какъ бы гонимый лучами торжествующаго

свѣта, эти эксцентрически расходящіяся завѣсы кисеи, которыя все больше и больше раскрываютъ и, наконецъ, открываютъ картину радостной жизни блаженныхъ тѣней. Подумайте, если бы за дымкой расходящагося тумана мы видѣли,— еще неясно, но уже видѣли, — движеніе, видѣли, какъ «живутъ», какъ въ музыкѣ живутъ, движутся, шествуютъ, пляшутъ... Вмѣсто этого — туманъ разсѣивается, и передъ нами, какъ передъ фотографическимъ аппаратомъ, застывшая «группа» съ гирляндами, съ цвѣтами: блаженныя тѣни въ Елисейскихъ поляхъ не имѣли другой заботы, какъ «установиться», въ приличныхъ позахъ замереть, чтобы достойнымъ образомъ предстать предъ лицомъ зрителя... Но объ одномъ ли зрителѣ слѣдуетъ думать и не слѣдуетъ ли вспомнить, — наконецъ, — что всякій зритель въ то же время и слушатель.

И вотъ, въ «Орфеѣ» зритель все время видитъ одно, а слушатель слышитъ другое. Въ двухъ указанныхъ примѣрахъ я слышу движеніе, а вижу недвижность. Это, конечно, самый разительный примѣръ нарушенія принципа, но нарушеніе проводится съ оскорбительной послѣдовательностью и тамъ, гдѣ есть зрительное движеніе, — все время движеніе видимое вразрѣзъ съ музыкальнымъ; до такой степени, что, когда я смотрю, я не слышу музыку, когда хочу слушать музыку, я долженъ закрыть глаза. Только на второмъ спектаклѣ, когда исчезла новизна зрѣлища, я могъ заставить себя одновременно дѣлать эти два разныхъ дѣла — смотрѣть и слушать. И больше, чѣмъ когда-либо обрисовалось, что зрительныя задані́я, вотъ, что губитъ единство зрительно-слухового искусства. Яснѣе всего это прослѣдить на картинѣ «Ада». Балетмейстеръ задался зрительной картиной мученія, томленія, людского вихря, вѣчнаго хаоса. Если бы задуманная имъ картина не сопровождалась музыкой, она бы исполняла свое назначеніе, она сама по себѣ, независимо отъ музыки, прекрасна. Но здѣсь не только картина, здѣсь

музыкальная картина, а гдѣ музыка, тамъ порядокъ, тамъ строй, — слѣдовательно, самъ хаосъ долженъ быть положенъ въ предписываемыя музыкою рамки; нѣтъ мѣста «живописной» фантазіи, какъ таковой; мало ли что люди на сценѣ корчатся, переплетаются, мечутся, ползаютъ: все это картины, но оправданы ли онѣ музыкой? Нисколько. Нѣтъ ни одного момента совпаденія, начиная съ великолѣпнаго хорового марша, во время котораго идетъ на сценѣ какая-то возрастающая каша, и до послѣднихъ трепетныхъ звуковъ оркестроваго клокотанія, во время котораго мы видимъ тяжело ползающихъ по полу людей. Все это скомпановано какъ будто съ заткнутыми ушами. И невольно, когда слышишь дивную музыку Глука, вспоминаешь, что вмѣсто слова «зрѣлище» въ XVIII вѣкѣ у насъ говорили «позорище»...

Перейдемъ въ царство блаженныхъ тѣней, встрѣтившихъ насъ въ мертвой позѣ восковыхъ куколъ. Онѣ оживаютъ, — наконецъ! Но что же мы видимъ? Я не говорю, конечно, о жеманности, слащавости тѣлодвиженій, — это результатъ нашего ходячаго представленія о «красотѣ», которая на сценѣ, а въ особенности въ балетѣ, сводится къ условнымъ формамъ противуестественной красивости; не буду также говорить о томъ, что «блаженства» почему-то удостаиваются однѣ женщины, хотя у Глука очень сильное въ этой картинѣ участіе мужскаго хора (поставленъ за кулисы); не говорю объ этомъ, потому что не хочу уходить въ сторону отъ главнаго предмета нашего разсмотрѣнія — совпаденія движенія съ музыкой. Что же мы видимъ? Возьмемъ три момента. Блаженная тѣнь поетъ свою молитвенную арію на плавныхъ, протяжныхъ аккордахъ; слушатель весь перенесенъ въ мѣрную ритмику andantino grazioso на $^{6}/_{8}$. Вдругъ въ картину врываются какія-то «кошки-мышки» съ кисейными вуалями: въ быстромъ, мелкомъ темпѣ побѣгаютъ, побѣгаютъ и убѣгутъ. И этотъ оптическій перебой повторяется нѣсколько разъ. Согласитесь, что тутъ можно только одно изъ двухъ — или смотрѣть, или слушать, но не мыслимо

одновременно и то и другое... Иногда поражаетъ «элементарность» нарушеній. Такъ, есть одно «па» въ этой картинѣ, когда группы танцующихъ кидаютъ вверхъ бѣлые цвѣты. Пріемъ всегда красивый, какъ онъ ни обтрепанъ, — для глазъ всегда красивый. Но для уха? Есть ли какое-нибудь указаніе въ музыкѣ для такого движенія? Ни одного взлета, ни одного взмаха, ни одного взвизга, — ничего такого, что бы оправдало «метаніе» и оправдало бы его скорѣе на такую ноту, чѣмъ на другую. И наконецъ, — самое оскорбительное, что я видѣлъ въ этой картинѣ. Кончился танцовальный «номеръ» (если не ошибаюсь, — гавотъ, но навѣрное не помню), танцовщицы остановились въ неизбѣжной финальной «группѣ», музыка умолкла, въ оркестрѣ молчаніе, и во время этого молчанія что же мы видимъ? Танцовщицы въ припрыжку убѣгаютъ за кулисы: въ оркестрѣ молчаніе, на сценѣ движеніе! Какъ же не понять, что, если нужно убрать танцовщицъ со сцены, то надо воспользоваться послѣдними звуками и этимъ послѣднимъ музыкальнымъ движеніемъ оправдать ихъ уходъ, чтобы съ прекращеніемъ музыки, когда ухо больше не слышитъ, и глазъ уже больше не видѣлъ, ибо въ зрительно-слуховомъ искусствѣ молчаніе есть синонимъ прекращенія. Но и не говоря даже о нарушеніи нашего принципа, какъ не понять, что такое убѣганіе «оттанцовавшихъ» свой «номеръ» вноситъ перерывъ, узаконяетъ безпорядокъ, что въ стройномъ ходѣ искусства это есть то же, что въ жизни уборка, подметаніе, словомъ — все то, что дѣлается, когда «никто не смотритъ»?

Таковы примѣры несоотвѣтствія движенія пластическаго съ музыкальнымъ въ хореографической постановкѣ «Орфея», начиная съ недвижности во время музыки и до движенія безъ музыки. Не могу здѣсь не привести отзывъ одного изъ нашихъ музыкальныхъ критиковъ о танцахъ въ «Орфеѣ».* «Танцы эти не отвѣчаютъ музыкѣ, т. е. ея ритмамъ. Для музыкальнаго

---

* В. Коломійцовъ. «Студія» № 14.

уха такіе неритмичные танцы почти такъ же тягостны, какъ фальшивая декламація, т. е. несоотвѣтствіе линій рѣчи съ линіями музыки въ плохихъ оригинальныхъ или переводныхъ операхъ. Сами по себѣ пластическія движенія и группы талантливаго г. Фокина оригинальны, картинны и даже грандіозны (сплетеніе тѣлъ въ преддверіи ада), но онѣ, подобно такъ называемой «мелодекламаціи», дѣйствуютъ не въ сліянномъ единеніи съ музыкой, а только параллельно съ ней». Вотъ этотъ параллелизмъ впечатлѣній зрительныхъ и слуховыхъ прямо неносимъ для того, кто разъ позналъ принципъ сліянія, единства. Достигнуто единство можетъ быть только черезъ музыкальность. Для музыкальнаго уха, говоритъ приведенный выше критикъ, такіе танцы **почти** такъ же тягостны, какъ фальшивая декламація; я скажу что они **такъ же** тягостны, даже еще тягостнѣе; если отъ фальшивой ноты хочется заткнуть уши, то отъ несоотвѣтствія того, что видимъ, съ тѣмъ, что слышимъ, хочется зажмурить глаза: но вѣдь не для того же мы пришли въ театръ; если бы мы хотѣли только слушать, мы бы пошли въ концертъ.

Не стану задаваться разборомъ хореографической реформы Фокина, но скажу только,—всякая реформа заключаетъ въ себѣ двѣ стороны: разрушеніе и созиданіе. Что касается перваго, то нельзя не признать значительность его освободительныхъ стремленій. Но въ смыслѣ созиданія новаго мы ждемъ и, думаю, будемъ ждать до тѣхъ поръ, пока за постановку хореографическихъ картинъ возьмется человѣкъ, который будетъ не только талантливый балетмейстеръ, живописующій группировщикъ, но и хорошій, отзывчивый, **сознательный музыкантъ**.

Петербургъ.
3 Февраля 1912 г.

О балетѣ.

Прежде чѣмъ говорить о вопросахъ балетнаго искусства, считаю нужнымъ установить одинъ фактъ, который, впрочемъ, съ достаточной несомнѣнностью обрисовывается уже изъ всего, что до сихъ поръ было сказано на этихъ страницахъ: передъ основнымъ требованіемъ сочетанія видимаго движенія съ слышимымъ (т. е. пластики съ музыкой) и старый и новый балетъ одинаково несостоятельны, и даже новый болѣе несостоятеленъ, чѣмъ старый. Вопросъ этотъ былъ разсмотрѣнъ съ достаточной подробностью, и заключенія, мнѣ думается, обставлены достаточно убѣдительными примѣрами, а именно: что касается стараго балета, — въ статьѣ о Ритмѣ на сценѣ, что касается новаго, «Фокинскаго», балета, — въ статьѣ объ «Орфеѣ». Посмотримъ же теперь вообще на Движеніе въ балетѣ, не задаваясь сравнительными оцѣнками.

Балету, «настоящему», доброй старой памяти «классическому» балету, которымъ увлекались доброй старой памяти балетоманы, нанесенъ ударъ. Въ искусство ложное, жеманное, но въ своихъ окоченѣлыхъ рамкахъ все же цѣльное, единое, ворвалась новая струя, ворвался «реализмъ». Появилось новое дѣленіе: «старый балетъ» и «Новый балетъ», — каждый со своимъ «лагеремъ» приверженцевъ. Одни радуются, что въ трафаретъ и шаблонъ ворвалась жизнь, привѣтствуютъ «естественность», другіе скорбятъ о томъ, что исчезаетъ виртуозное искусство,

даже вообще — искусство, что все становится слишкомъ легко, слишкомъ какъ попало, и то, что другіе называютъ «жизнью», они именуютъ безпорядкомъ. Заграницей, гдѣ новое «русское» направленіе имѣло такой шумный успѣхъ, не всѣ раздѣляютъ восторги толпы, или, какъ выразился недавно одинъ рецензентъ по поводу Ритмической Гимнастики, «большинство весьма разнообразнаго мнѣнія».

Передъ этимъ «разнообразіемъ» какъ хочется сказать свое слово, и какъ это трудно. Трудно, потому что для того, чтобы произнести рѣшительное слово, надо принадлежать или къ новому или къ старому. А когда съ одной стороны отъ стараго хочется уйти, а къ новому не хочется примыкать, когда съ другой стороны въ старой лживости чувствуешь извѣстный принципъ, а въ новой «правдивости» отсутствіе принципа? Когда съ одной стороны условность становится невыносима, а съ другой стороны «реализмъ» оскорбителенъ? Какъ тутъ сказать рѣшительное слово? Оскаръ Уайльдъ сказалъ, что тотъ, кто видитъ обѣ стороны вопроса, собственно, ничего не видитъ. Однако, вѣдь мы стоимъ внѣ «лагеря». Говорю «мы», разумѣя тѣхъ изъ моихъ читателей, которые за длинный рядъ страницъ не покинули автора, а остались съ нимъ въ согласіи. Мы не принадлежимъ ни къ одному изъ лагерей, мы стоимъ на внѣбалетной точкѣ зрѣнія, мы смотримъ на балетъ изъ экстрабалетной территоріи. И тогда намъ становится совершенно не важно, побѣдитъ ли одно направленіе или другое; тотъ фактъ, что мы видимъ «обѣ стороны», нисколько не умаляетъ ясность нашего сужденія, ибо предметъ нашего сужденія не относительное преимущество одной стороны передъ другой, а несостоятельность обѣихъ передъ требованіями того новаго, третьяго искусства, котораго мы жаждемъ. И вотъ, когда станемъ на эту точку зрѣнія, тогда совсѣмъ не страшно то кажущееся противорѣчіе, въ силу котораго и въ старомъ и въ новомъ находимъ и минусы и плюсы: вѣдь все-таки передъ тѣмъ идеаломъ, котораго жаждемъ, всѣ эти плюсы на

минусы въ концѣ концовъ дадутъ минусъ. Прежде чѣмъ поставить этотъ окончательный минусъ, поговоримъ о нѣкоторыхъ плюсахъ и минусахъ меньшей величины.

«Старый Балетъ».

«Французскій балетъ прелестнѣйшая безсмыслица, пережившая столѣтія. Это самое очаровательно-искусственное нахальство, которое когда-либо подымало носъ противъ природы». Такое опредѣленіе читаю на страницахъ Крэговскаго органа, «The Mask».* Рѣдко приходится въ короткомъ опредѣленіи встрѣтить такое исчерпывающее признаніе положительныхъ и отрицательныхъ сторонъ одного вопроса: это, можно сказать, — букетъ плюсовъ и минусовъ. И какъ легко, какъ пріятно соглашаться съ сужденіемъ, пронизаннымъ такимъ безпристрастіемъ: мы, молъ, наслаждаемся тѣмъ, что «очаровательно» и «прелестно», но мы хорошо знаемъ цѣну тому, что «безсмысленно» и «противъ природы». Можно ли съ этимъ не согласиться! И однако, я слышу возмущенные голоса, да еще и съ двухъ сторонъ. Сторонники балета скажутъ: «Какъ, безсмысленно? Сами же говорите — прелестно; можетъ ли быть прелестно, если безсмысленно?». А противники балета скажутъ: «Какъ, очаровательно? Сами говорите — противъ природы, а вдругъ очаровательно?». Позвольте, позвольте, не будемъ безпредѣльны ни въ увлеченіи ни въ осужденіи, поставимъ себѣ границы, и мы легко сговоримся. Примѣръ. Можно ли не признать, что пудренная маркиза очаровательна? А можно ли не признать, что эта мукой обсыпанная копна фальшивыхъ волосъ — противъ природы? Какъ же быть? Станемъ ли на точку зрѣнія *искусственности* и будемъ осуждать тѣхъ, кто

---

* Octobre 1911. J. Balance. «Kleptomania, or the Russian Theatre».

осуждаетъ, или станемъ на точку зрѣнія естественности и будемъ осуждать тѣхъ, кто восхищается? Нѣтъ, съузимъ наши требованія съ обоихъ концовъ. Признайте, господа эстеты, что это безсмысленно, признайте, люди жизни, что это очаровательно, и подайте себѣ руку на томъ, что пудренная маркиза — «очаровательная безсмыслица»: ни ваша логика не пострадаетъ, ни ваша эстетика не оскорбится. Вотъ это я бы назвалъ борьбою маленькихъ плюсовъ и минусовъ въ предѣлахъ большого минуса. Гдѣ же этотъ большой минусъ? Да передъ судомъ природы. Какъ ни очаровательна и прелестна маркиза въ пудренномъ парикѣ, но когда вспомните загорѣлую крестьянку на жнивьѣ, которая рукой заслоняетъ глаза, въ то время какъ вѣтеръ играетъ ея растрепавшимися прядями на вискахъ, или когда вспомните трагическую героиню, ужасъ и смятеніе разсыпавшихся по спинѣ кудрей, когда вспомните, какое изумительное орудіе выразительности, безконечное по разнообразію и глубинѣ, представляетъ человѣкъ (одни только волосы его, а что же сказать про весь обликъ), — какою малой величиной, въ смыслѣ выразительности, явится тогда обсыпанная мукой копна чужихъ волосъ. Какимъ мелкимъ лепетомъ покажется она въ сравненіи съ глубокимъ краснорѣчіемъ природы! Но представьте, что явятся люди, которые провозгласятъ безотносительное превосходство пудреннаго парика надъ капризностью живыхъ волосъ, — что вы имъ скажете? Не скажете вы имъ развѣ — «Убирайтесь, коченѣйте во лжи, я ищу правды, меня зоветъ природа, я иду къ жизни»? И вотъ это самое мнѣ хочется сказать тѣмъ, кто провозглашаетъ безотносительную цѣнность балета, какъ высшей формы пластическаго искусства, тѣмъ, кто принимаетъ только положительную сторону вышеупомянутаго опредѣленія, кто не только не хочетъ признавать минусовъ балетнаго искусства, но самые эти минусы всякими ложными теоріями силится возвести въ эстетическіе плюсы. Я понимаю — извинять неестественность, понимаю оправды-

вать ее, но что сказать, когда люди узакониваютъ, прославляютъ неестественность?

Самый удивительный примѣръ такого прославленія — статьи г. А. Левинсона о балетѣ, появлявшіяся на страницахъ «Аполлона» въ прошломъ (1911) году: это какой-то гимнъ неестественности. Въ самомъ дѣлѣ, уговоримся разъ на всегда, что искусство есть выраженіе жизни, не правда ли? Вагнеръ сказалъ, что искусство есть прямой, непосредственный актъ жизни. Какъ человѣкъ рождается природой, такъ искусство — человѣкомъ, какъ природа въ человѣкѣ, такъ человѣкъ въ искусствѣ выражаетъ свое лучшее «я». Изъ всѣхъ искусствъ только сценическое обладаетъ такимъ матеріаломъ, какъ живой человѣкъ, и изъ всѣхъ формъ сценическаго искусства танецъ по преимуществу пользуется движеніемъ, движеніемъ, — самою сущностью жизни. Значитъ, если всякое искусство жизнь, то танецъ — вдвойнѣ жизнь, ибо онъ есть жизнь, выражаемая жизнью. Мы уже видѣли, на какую выразительность способна такая подробность человѣческаго облика, какъ волосы; не будемъ, слѣдовательно, распространяться о драгоцѣнности матеріала, которымъ располагаетъ балетное искусство. И вотъ, принявъ все это въ соображеніе, — драгоцѣнность матеріала и необъятность горизонтовъ жизни, — что вы скажете на прославленіе такого искусства, въ которомъ за человѣкомъ (по г. Левинсону — за балериной: онъ почему-то всѣ свои принципіальные взгляды распространяетъ на одинъ лишь женскій полъ) признается особое «воображаемое существованіе», которое вырываетъ его изъ нормальныхъ условій дѣйствительности и не только уноситъ въ «область фантастическаго существованія», но даже подчиняетъ его «законамъ особаго равновѣсія»? Балерина «поднимается на пуанты», она «отрѣшается (отъ чего бы вы думали?) отъ естественнаго движенія»(!). Возможна ли въ какомъ-нибудь другомъ искусствѣ, кромѣ, — не скажу балета, — кромѣ балетоманства, подобная проповѣдь противуестественности? Отрѣшается отъ естествен-

наго движенія! Да, отрѣшается, но можно ли иначе относиться къ этому отрѣшенію, какъ съ сожалѣніемъ? Оказывается, надо его привѣтствовать... Но вѣдь разъ отказъ отъ естественнаго движенія, то и отказъ отъ всякой естественности вообще, ибо какую же иную цѣнность имѣетъ движеніе помимо выраженія? Движеніе не можетъ быть само себѣ цѣлью, ибо такое движеніе есть безсмыслица. А что выражаетъ танцоръ, когда вертится волчкомъ? Что выражаетъ балерина, когда съ обворожительной улыбкой ласкаетъ взоромъ собственный носокъ, который дрыгаетъ надъ гладкимъ поломъ? Что выражаетъ ея тѣло, ея человѣческое тѣло, — самое изумительное орудіе выразительности на землѣ, — когда, увлекаемая вдохновляющимъ гимнастическимъ пыломъ, она въ акробатическомъ восторгѣ, съ пышащею грудью и съ ужасомъ въ раскрытыхъ глазахъ, проходитъ сцену изъ угла въ уголъ, вращаясь на одномъ носкѣ, а другимъ отбивая знаменитые «тридцать два фуэттэ»? «Гимнастика превращается въ фантастику!», восклицаетъ г. Левинсонъ; но, право же, когда въ циркѣ человѣкъ-змѣя, въ зеленой чешуѣ, закладываетъ ноги за плечи, то тутъ не меньше «фантастики».

Если я останавливаюсь на отзывахъ г. Левинсона, то не потому, чтобы я задавался критическими намѣреніями, — не мѣсто заниматься критикой на страницахъ, посвященныхъ выясненію общихъ вопросовъ; но не могу обойти его сужденій, потому, во-первыхъ, что они выражены съ слишкомъ драгоцѣнною при выясненіи направленій рѣзкостью, а, во-вторыхъ, потому, что никто, кажется, еще не обставлялъ разсужденія о балетѣ такою видимостью научнаго трактата, такими философскими формулами, такою громоздкою терминологіею. Говорить объ этой сторонѣ его статей, повторяю, не мѣсто, да и мало интересно, указываю лишь, почему отрицательность ихъ заслуживаетъ особаго вниманія.

О цѣнности той балетной гимнастики, которая приводитъ въ восторгъ меломановъ «стараго», мною достаточно было го-

ворено; * не будемъ повторяться. Поговоримъ о томъ костюмѣ, который они такъ защищаютъ.

Уродливымъ условіямъ «воображаемаго существованія», подчиняющагося «законамъ особаго равновѣсія», соотвѣтствуетъ и «особая внѣшняя оболочка»: «тюникъ, легкая и короткая одежда изъ плиссированнаго газа», находитъ у г. Левинсона не только физическое оправданіе съ точки зрѣнія удобства, но прямо логическое объясненіе, эстетическую санкцію: онъ «придаетъ корпусу кажущуюся устойчивость». Понимаете? Перпендикулярная линія человѣческой фигуры въ нашихъ глазахъ, какъ бы сказать, балансируется горизонтальностью юбки: принципъ волчка. Можно ли придумать болѣе безотрадную формулу для превращенія человѣка въ машину? Можно ли провести съ большей послѣдовательностью и довести до болѣе крайняго выраженія принципъ отказа отъ человѣческой сущности? А вѣдь искусство — выраженіе, проявленіе, расцвѣтъ человѣка!.. И что же наконецъ сказать, съ чисто эстетической точки зрѣнія, объ этомъ восхваленіи костюма, который своею картонной зонтообразностью перерѣзаетъ пополамъ человѣческое тѣло? Неужели будемъ равнодушны къ красотѣ складокъ, къ красотѣ волнистаго послушанія мертвой матеріи пластическимъ приказаніямъ живого движенія?..

Теорія механизаціи человѣческой фигуры не можетъ не привести къ панегирику «тупому башмачку». Простая, горькая необходимость дать балеринѣ точку опоры и тутъ получаетъ философско-эстетическое объясненіе: тупой башмачекъ «обобщаетъ контуръ ноги» и «дѣлаетъ впечатлѣніе движеній болѣе четкимъ и законченнымъ». Ради всего, — не скажу ради всего святого, — но ради всего прекраснаго, развѣ можно говорить подобное! Да вы никогда не любовались ногой, вы не знаете,

---

* См. выше, стр. 42 и «Человѣкъ на Сценѣ», книгоиздательство «Аполлонъ», стр. 169 — 171.

что такое нога, медленно отдѣляющаяся отъ земли, сперва пяткой, потомъ подошвой, вы не знаете, что такое гнущіеся пальцы; вы не видѣли, значитъ, ногу Дискобола, ногу Ботичелліевой Паллады, ногу Гудоновой Діаны. Если такъ цѣнно «обобщить» контуръ ноги тупымъ башмачкомъ, то почему не «обобщить» и контуръ руки и не надѣть балеринамъ боксерскія рукавицы? Искусство есть выхожденіе человѣка, распространеніе себя за предѣлы своего внѣшняго «я», а тутъ предлагается въ видѣ художественнаго принципа — обрубить, замазать, спрятать: принципъ прямо обратный искусству. Искусство, не правда ли, вливаетъ жизнь въ матеріалъ, самъ по себѣ не имѣющій жизни; значитъ, когда оно имѣетъ дѣло съ матеріаломъ, который, какъ тѣло человѣческое, уже имѣетъ жизнь, очевидно, дабы оставаться вѣрнымъ своему призванію, оно должно преумножать, а не ограничивать средства выраженія. * Ніобея, превращенная въ скалу, это тоже было «обобщеніе» человѣческаго облика, но это же и остается на всѣ времена выраженіемъ скорби и печали: греки не нашли болѣе краснорѣчиваго миѳа для увѣковѣченія материнскаго горя, какъ возвращеніе формы въ безформенность. Они знали, что всякій процессъ творчества есть шествіе изъ общаго къ частному. Когда ваятель кусокъ за кускомъ отбиваетъ отъ мраморной глыбы, онъ идетъ отъ общаго къ частному. Когда музыкантъ всѣмъ доступный звуковой матеріалъ складываетъ въ данную музыкальную фразу, онъ идетъ отъ общаго къ частному. Если выдѣлились изъ безформенной массы человѣческой семьи и въ рѣзкихъ образахъ опредѣлились великіе типы всемірной литературы, то благодаря своимъ частностямъ, благодаря частностямъ получили они свое общечеловѣческое значеніе. Путь художника изъ безформеннаго въ форму, изъ субстрата въ конкретное, процессъ

---

* «Какъ можетъ человѣкъ невидимое сдѣлать видимымъ, когда и видимое въ немъ такъ мало видимо?» — говоритъ Дельсартъ.

искусства есть процессъ индивидуализированія. Понятна послѣ этого враждебность, понятенъ инстинктивный отпоръ, которые вызываются въ человѣкѣ, искренно любящемъ искусство, всякимъ проявленіемъ обобщенія: это есть проникновеніе въ художество противохудожественнаго начала, это то, что на протяженіи исторіи искусства выразилось въ такихъ словахъ, какъ «рутина», «шаблонъ», «трафаретъ», «штампъ». Весь этотъ ужасъ, какъ кора однообразія и безличія ложащійся на многоликое искусство, есть ничто иное, какъ проникновеніе «обобщающаго» начала въ то самое, что должно и быть и оставаться священнымъ достояніемъ личности, это есть то дыханіе пустыни, подъ которымъ вянетъ и сохнетъ красота оазиса.

Понятно, что не могла не явиться реакція противъ искусства, которое въ такихъ теоріяхъ ищетъ своего оправданія; реакція противъ шаблоннаго балета есть прямой актъ логики, гласъ здраваго смысла: не можетъ жить форма искусства, противорѣчащая принципу искусства. Когда я говорю — «жить», я не разумѣю право на существованіе, я беру слово въ самомъ настоящемъ его смыслѣ: жить, т. е. имѣть въ себѣ элементы развитія. Въ той формѣ, къ какой пришелъ «классическій» балетъ, онъ этихъ элементовъ лишенъ; онъ не можетъ эволюціонировать; какъ прекрасно замѣтилъ г. В. Свѣтловъ,* — если и явятся когда-нибудь балерины, которыя вмѣсто тридцати двухъ фуэттэ будутъ дѣлать семьдесятъ пять, это будетъ увеличеніе трудности, но это не будетъ развитіе искусства. **

Значитъ, повторяю, не отказъ въ правѣ на существованіе я разумѣю, когда говорю, что не можетъ жить такая форма

---

* «Современный Балетъ».

** «Привлекательность балетныхъ движеній построена на принципѣ наибольшаго вѣса, безопасно поддерживаемаго наименьшей плоскостью упора. Но если слишкомъ много старанія положено на осуществленіе этого принципа, то танцовщикъ вырождается въ акробата». Ethel L. Urlin «Dancing ancient and modern».

искусства, какъ балетъ, а отсутствіе элементовъ развитія, атрофію жизненнаго начала. Вся прелесть застывшихъ формъ жеманности пусть остается за нимъ, какъ его неотъемлемый да и не оспариваемый плюсъ: пудренная маркиза нисколько не утрачиваетъ нашего вниманія. Но представьте, что ей скажутъ: — «Да, вы очень милы, но намъ бы хотѣлось немножко больше жизни, настоящей, естественной, немножко увлеченія, страсти; нельзя ли растрепать ваши волосы, бросьте вѣеръ, не держите кончиками пальцевъ вашу юбку; ну-ка, руками повольнѣе, побѣгайте; да ну же, будетъ вамъ жеманиться!». Весьма естественное желаніе и естественное требованіе къ женщинѣ вообще, но къ маркизѣ? Что отъ нея останется, если она послушается? Совершенно понятно, что поднимаются голоса консерваторовъ за неприкосновенность «стараго», но зато и совершенно не понятно, когда эти консерваторы объявляютъ, что защищаемое ими старое есть окончательное слово, что это есть в с е. Нѣтъ, старый балетъ такъ же мало исчерпываетъ все, на что способна пластика и чего мы въ правѣ отъ нея ожидать, какъ пудренная маркиза не исчерпываетъ разнообразіе женской красоты во всѣхъ формахъ жизни и сквозь всѣ степени радости и горя.

На «классическій балетъ» возможна одна лишь точка зрѣнія, — та самая, съ какой мы смотримъ на установившіяся формы старыхъ танцевъ. Кто станетъ отрицать прелесть менуэта, гавота, паваны? У кого поднимется рука «подсвѣжить», «оживить» ихъ, внести въ нихъ «реализмъ»? Но и у кого же повернется языкъ сказать, что это есть окончательное слово пластическаго искусства? Миніатюра прелестное искусство, но одинаково неправы и тѣ, кто бы вздумалъ утверждать, что въ миніатюрѣ сказалось все, на что способна живопись, какъ и тѣ, кто скажетъ, что миніатюра это очень хорошо, но только ее надо увеличить. И когда посмотримъ на балетъ съ этой, единственно возможной точки зрѣнія, — съ точки зрѣнія кристаллизованнаго танца, — какъ оскорбительна покажется

намъ «гимнастика, превращающаяся въ фантастику»... А съ другой стороны понятна станетъ и скорбь нѣкоторыхъ французовъ, приверженцевъ стараго «танца», при видѣ «скиѳскаго нашествія» на ту самую сцену, на которой расцвѣли пластическія формулы латинской расы: гдѣ царили гавотъ и сарабанда, тамъ «половецкій ураганъ»...

Оставимъ разсужденія «консерваторовъ» и перейдемъ къ «реакціи».

«Новый балетъ».

Главная цѣнность реакцій въ ихъ отрицательномъ, разрушающемъ элементѣ. Если бы мы, напримѣръ, никогда не видали стараго балета съ его шаблонностью, не думаю, чтобы появленіе Айсадоры Дунканъ вызвало такіе восторги. Въ Айсадорѣ привѣтствовали освобожденіе, но вѣдь, чтобы оцѣнить освобожденіе, надо испытать цѣпи. Это первый моментъ: цѣнность новаго еще въ старомъ, и она еще не имѣетъ длительности; чтобы сообщить ей таковую, нуженъ второй моментъ—умѣніе воспользоваться свободой. Но этотъ второй моментъ уже внѣ предѣловъ собственной реакціи, это уже новое, самостоятельное созиданіе, такъ что, когда мы говоримъ—«реакція», мы, въ сущности, разумѣемъ одинъ разрушающій моментъ. Этотъ разрушающій моментъ, пока, самая главная заслуга Айсадоры. Она освободила, ея послѣдователи стремятся эту свободу использовать. Насколько вѣрно фактическое вліяніе, это другой вопросъ, но историческая послѣдовательность налицо, и нѣтъ ни одного изслѣдованія о балетѣ, которое, говоря о Фокинскихъ нововведеніяхъ, не упоминало бы о Дункановскомъ починѣ. Поэтому не безъинтересно посмотрѣть, насколько Дункановскій принципъ пригоденъ для большого, массоваго спектакля, какимъ является балетъ.

Стремясь охарактеризовать разницу между системой Дункан ъ и системою Далькроза, я далъ приблизительно такое

опредѣленіе: * ея танецъ результатъ ея настроенія, его движенія результатъ музыки, она черпаетъ изъ себя, онъ черпаетъ въ ритмѣ, ея психологическая база — субъективна, его ритмическая база — объективна; и чтобы охарактеризовать ее однимъ словомъ, Айсадора, сказалъ я, это пляшущее «я». Нужно другое, т а к о е ж е «я», чтобы повторить ея искусство. ** Такъ писалъ я въ февралѣ мѣсяцѣ, и легко понять, какъ мнѣ было пріятно, когда въ ноябрѣ я встрѣтилъ, — подъ перомъ того же г. Левинсона, съ которымъ я такъ расхожусь, когда онъ прославляетъ «пуанты» и «тюникъ», — слѣдующія строки: «Танецъ Дунканъ — это свободное проявленіе личности, единственной въ своемъ родѣ». Понимать ли эту «единственность въ своемъ родѣ» въ хвалебномъ или нехвалебномъ смыслѣ, т. е. послужила ли она на пользу хореографическаго искусства или нѣтъ, это, собственно, безразлично; оцѣнка г. Левинсона въ данномъ случаѣ страдаетъ тою же «смутностью», которую онъ осуждаетъ въ другихъ. Такъ, главная заслуга Айсадоры по его мнѣнію — «чисто гигіеническая забота о физическомъ развитіи молодого поколѣнія», и, зная вѣроятно, что ничто не убѣдительнѣе удачнаго сравненія, онъ прибавляетъ: «Для хореографіи танецъ Дунканъ долженъ былъ (?) явиться тѣмъ, же, чѣмъ сталъ (?) въ области моды нормальный корсетъ и платье реформъ». Чѣмъ сталъ нормальный корсетъ, сыгралъ ли онъ роль и какую, — это врядъ ли извѣстно и самому г. Левинсону. Но, повторяю, важна не оцѣнка, важенъ, т. е. интересенъ, фактъ признанія за искусствомъ Айсадоры субъективно-психологической базы. И это высказано съ еще большей ясностью въ слѣдующихъ словахъ: «Тѣ или иные образы и настроенія, создаваемые въ нашемъ сознаніи иррациональной стихіей (музыкой), не могутъ быть тождественны у всѣхъ, а потому не могутъ быть и общеобязательны». Вотъ въ

---

* См. «Человѣкъ на Сценѣ», стр. 159.

** Предупреждаю, что я здѣсь совершенно не касаюсь оцѣнки искусства Дунканъ, к а к ъ т а к о в о г о.

этой нетождественности настроеній и необязательности образовъ лучшій приговоръ Айсадорѣ Дунканъ, какъ основательницѣ системы. Ея танецъ именно не система, не можетъ основать «школу». И тогда совершенно непонятно утвержденіе г. Левинсона, который говоритъ (наравнѣ съ г. Горнфельдомъ), что искусство Дунканъ есть «возможность для насъ всѣхъ быть прекрасными». Нѣтъ, вовсе не для насъ всѣхъ, ибо вовсе не всякій темпераментъ, воплощая «тѣ или иные образы и настроенія», которые вызываетъ въ немъ музыка, создастъ что-нибудь прекрасное. Чтобы съ увѣренностью создать прекрасное, — все равно, въ области ли нравственной или эстетической, — мы должны не себѣ отдаться, а подчиниться иному, внѣ насъ живущему началу. Для пластики это начало есть Музыка. Не нашъ инстинктъ, подъ музыку выражающійся (величина въ каждомъ человѣкѣ другая, лишь въ рѣдкихъ, избранныхъ натурахъ красивая), а музыкальный ритмъ даннаго произведенія (величина неизмѣнная, сама по себѣ прекрасная), подчиняющій себѣ наше послушное «я», — вотъ основа живого пластическаго искусства.

Въ этомъ отношеніи искусство Айсадоры такъ же мало удовлетворяетъ зрительно-слуховымъ требованіямъ, какъ и балетъ. Ея руки ритмичнѣе ногъ, но въ общемъ она мало ритмична, и это особенно ясно въ тихихъ темпахъ: походка ея съ музыкой врозь, она часто ступаетъ между нотъ, она дѣлаетъ лишніе (по музыкѣ) шаги, начинаетъ новую фигуру въ серединѣ фразы и т. д. Вообще на примѣрѣ тихихъ темповъ лучше всего видна ложность ея принципа. Чѣмъ тише темпъ, тѣмъ болѣе она «мимируетъ» и тѣмъ дальше уходитъ отъ музыки. Между тѣмъ, если посмотримъ на впечатлѣнія публики, то замѣтимъ, что всѣ номера быстраго темпа, тѣ которые наиболѣе приближаются къ «танцу», всегда имѣютъ наибольшій успѣхъ. Почему? Неужели потому, что они «веселѣе»? Развѣ намъ въ искусствѣ грустное не нравится? А дѣло въ

томъ, что въ быстрыхъ темпахъ, тѣлодвиженія поневолѣ ближе сливаются съ музыкой: при мелкихъ дѣленіяхъ такта хотя бы простое совпаденіе съ первой сильной частью уже даетъ ритмическую повторяемость, которая сливаетъ въ одномъ общемъ удовлетвореніи и ухо и глазъ. Если бы наши многочисленныя «босоножки» это поняли, онѣ постарались бы и въ тихіе темпы ввести ритмическій элементъ вмѣсто мимическаго, который ихъ выводитъ изъ музыки и превращаетъ танецъ въ какое-то актерствованіе во время музыки, въ своего рода пластическую мелодекламацію.

Ясно, что психологическій принципъ «личнаго усмотрѣнія» является слишкомъ непостоянной величиной, слишкомъ зыбкой базой, чтобы на немъ строить искусство, которое зависитъ отъ согласія каждаго исполнителя съ музыкой и всѣхъ между собой. Это особенно ясно въ массовыхъ движеніяхъ. Проводимый въ картины «хорового» танца, онъ вноситъ начало разложенія, а не созиданія. Просторъ личности долженъ ограничиваться тѣмъ, какъ исполнять, а что исполнять, должно быть точно, незыблемо, установлено; и понятно, что даже когда хореографическая картина слагается изъ нѣсколькихъ, разныхъ движеній, когда она какъ бы роздана въ разныя руки, она все же должна быть проникнута однимъ руководящимъ началомъ, которое при всемъ разнообразіи отдѣльныхъ группъ связывало бы ихъ въ одно цѣлое. Это руководящее начало мы найдемъ только въ той музыкѣ, которою всѣ эти разныя движенія опредѣляются, точнѣе — въ ея ритмѣ. Ритмъ то единое, что проникаетъ слышимую музыку и видимую пляску: только черезъ ритмъ движеніе изъ звука переходитъ въ пластику. Ритмъ по словамъ Вагнера — скелетъ звука, онъ же по его словамъ — разумъ танца. Ритмъ по выраженію Дельсарта есть форма движенія. Ритмъ, скажемъ мы, граница безгранично разливающагося звука, онъ же граница безгранично развивающемуся движенію. Ритмъ — единственная рамка движущемуся матеріалу зрительно-слухового

искусства. Что какъ не ритмъ, можетъ связать толпу живыхъ людей, чтобы изъ бродячей массы превратить ихъ въ произведеніе искусства? Никакая психологія, никакое переживаніе, никакой темпераментъ, если все это не подчинено ритму. Вотъ почему такъ нравятся намъ (несмотря на всю ихъ художественную безсмыслицу) тѣ общія картины финальныхъ танцевъ, добраго стараго времени «коды», утрату которыхъ оплакиваетъ г. Левинсонъ. Вовсе не потому нравятся онѣ, что, выстраиваясь въ линію, кордебалетъ «даетъ зрителю возможность обхватить всю сумму совершающагося движенія», а потому, что пресловутыя «коды» — это наибольшій расцвѣтъ ритмичности, на который оказался способенъ старый балетъ. Только въ банальныхъ эволюціяхъ глупыхъ шеренгъ, въ безсмысленномъ вскидываніи ранжира оголенныхъ ногъ, — во всемъ этомъ апоѳеозѣ движенія, лишеннаго выраженія, во всемъ этомъ торжествѣ движенія ради движенія, мы смутно, слабо, но хоть сколько-нибудь ощущали, что такое могла бы быть ритмически движущаяся толпа, что такое было бы массовое ритмическое движеніе, если бы оно было не самодовлѣющею цѣлью, а средствомъ выраженія.

Вотъ этотъ элементъ массоваго ритма совершенно изчезъ, онъ выдохся въ новыхъ, «Фокинскихъ», балетахъ. И тутъ ужъ я совсѣмъ, безраздѣльно, согласенъ съ г. Левинсономъ когда онъ называетъ Фокинскія «коды» котильономъ.*

Чрезвычайно характерны отзывы о Фокинскихъ «группахъ» и хоровыхъ танцахъ: почти исключительно эпитеты зрительнаго

---

* Во всей этой оцѣнкѣ я совершенно выдѣляю «Петрушку». Въ этомъ удивительномъ созданіи русскаго воображенія столько народнаго ритма, а исполнители такъ отказались отъ себя, чтобы превратиться въ послушныхъ музыкѣ куколъ, что мѣстами нельзя желать болѣе полнаго сліянія зрительнаго съ слуховымъ. Развѣ не интересная была бы задача — тотъ же принципъ подчиненія, который дѣйствуетъ въ угловатыхъ деревянныхъ движеніяхъ «Петрушки», осуществить въ нѣжныхъ, душевныхъ, движеніяхъ какого-нибудь «Карнавала»?

порядка. «Хореографическій рисовальщикъ», «колориститъ», — такъ его характеризуетъ г. Свѣтловъ. «У него, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, красивъ рисунокъ и налицо чувство хореографическихъ красокъ». Правда, въ этихъ отзывахъ встрѣчается слово «хореографическій», но все же, не кажется вамъ, что рѣчь идетъ о живописцѣ, художникѣ стоячаго, а главное — беззвучнаго искусства? Никогда еще, кажется, балетъ такъ не забывалъ, какъ именно теперь, съ тѣхъ поръ, какъ онъ сталъ «новымъ», — что онъ есть не зрительное, а зрительно-слуховое искусство. Какъ разъ, когда къ его услугамъ явились такіе музыканты, какъ Черепнинъ и Стравинскій, одушевленные истиннымъ духомъ художественнаго сотрудничества, тутъ больше, чѣмъ когда-либо проступаетъ разрывъ между тѣмъ, что мы слышимъ и тѣмъ, что видимъ.* Все строится для глазъ, ухо забыто. О живописной сторонѣ Фокинскихъ композицій говорилось много. Не буду оспаривать эпитетовъ, которыми ихъ характеризуетъ г. Свѣтловъ; но когда рѣчь заходитъ о «неисчерпаемой фантазіи», позволю себѣ не соглашаться. «Цвѣты», «вуали», «кошки-мышки», «котильоны» и бросанье на полъ достаточно пріѣлись. Только скажу, — безчеловѣчно было бы отъ человѣка требовать неисчерпаемости, когда онъ изъ себя черпаетъ, вмѣсто того, чтобы черпать изъ музыки. Самая незатѣйливая фигура, даже банальная (какъ уже было замѣчено по поводу старыхъ «кодъ») становится увлекательной, когда согласуется съ движеніемъ музыкальнымъ; и наоборотъ — самая интересная, «живописная», лишается смысла, когда развертывается въ разногласіи съ музыкой. На какой-нибудь «танецъ», опредѣленный, отчетливый, уложившійся въ установленныя рамки, вы можете смотрѣть и безъ музыки, но попробуйте смотрѣть безъ музыки на пантомиму. Первое будетъ

---

* И какъ не выразить пожеланія, чтобы именно эти наши композиторы ознакомились съ практикой Далькрозовскаго принципа...

рисунокъ безъ красокъ, — совершенно пріемлемая форма; второе будетъ тѣло безъ скелета — нѣчто непріемлемое.

Основная ошибка нашихъ балетныхъ руководителей, что они полагаютъ центръ тяжести балета въ фабулѣ, въ событіи, въ разсказѣ: то самое, что въ живописи называется «литературностью». Между тѣмъ, сюжетъ балета не въ «сюжетѣ», сюжетъ — въ музыкѣ. И всякая музыкой не продиктованная картина, всякое «самостоятельное» движеніе есть выходъ изъ сюжета, удаленіе отъ сущности, въ концѣ концовъ, — перерывъ въ искусствѣ, перерывъ, обусловливаемый разрывомъ между двумя равноцѣнными элементами зрительно-слухового искусства — звукомъ и движеніемъ. Этотъ разрывъ съ музыкой тѣмъ ощутительнѣе, чѣмъ больше въ картинѣ участвующихъ и чѣмъ реалистичнѣе ея намѣренія. Такъ, когда на сценѣ изображается переполохъ, то понемногу совершенно утрачивается впечатлѣніе «искусства»; вы видите дѣйствительное, а не изображенное смятеніе; вы чувствуете, что понемногу васъ переставляютъ на драматическій уголъ зрѣнія, васъ хотятъ заставить любоваться «игрою толпы». И если вы музыкантъ, живете въ движеніи звуковъ, вамъ это самостоятельное зрительное движеніе не можетъ не представиться какимъ то непрошеннымъ вмѣшательствомъ чего-то посторонняго. Актерствующая толпа не допустима тамъ, гдѣ должна быть ритмически движущаяся толпа. Актерство выводитъ изъ музыки и вводитъ въ фабулу; сюжетъ же балета, повторяю, не въ фабулѣ, а въ музыкѣ; фабула лишь предлогъ. Только черезъ ритмъ балетъ вернется въ музыку и свершитъ сліяніе того, что разорвано актерствомъ. Шопенгауеръ сказалъ, что музыка есть мелодія, къ которой вселенная служитъ текстомъ; про балетъ можно сказать, что онъ есть дѣйствіе, къ которому музыка служитъ текстомъ; отнимите у балета музыку, — ему нечего будетъ сказать. Здѣсь совершенно ясная параллель съ вокальнымъ искусствомъ. Композиторъ сочиняетъ романсъ, —

онъ кладетъ слова на музыку. Представьте, что выходитъ пѣвецъ и говоритъ намъ одни слова: онъ будетъ ниже своей задачи, онъ исполнитъ лишь половину ея, наименьшую половину. То же самое въ балетѣ. Композиторъ сочиняетъ балетъ, — онъ кладетъ фабулу на музыку. Представьте, что выходитъ танцоръ и исполняетъ одну лишь эту фабулу: онъ ниже своей задачи, онъ исполняетъ лишь наименьшую часть ея. Ибо балетъ не разсказываетъ о томъ, какъ Спящая Красавица заснула и проснулась (для этого есть литература, декламація, драма), а балетъ показываетъ, какъ музыка объ этомъ разсказываетъ. Музыка единственная реальная сущность въ томъ, что составляетъ содержаніе балета. Вся же остальная «реальность», подлинный человѣкъ съ его настоящимъ движеніемъ, ничто иное, какъ средство выраженія, художественный матеріалъ. Ясно, какъ неправильно, какъ оскорбительно (для музыканта), когда этотъ матеріалъ живого движенія воплощаетъ новую, отдѣльную отъ музыки величину. Не говоря уже о преобладаніи актерства, укажу на примѣръ противорѣчія въ простомъ движеніи. Вы помните походку скорбныхъ женъ, оплакивающихъ Эвридику, въ первомъ дѣйствіи «Орфея?» Ни одна не даетъ картины совпаденія своего движенія съ музыкальнымъ: походка, которую я вижу, совсѣмъ иная, чѣмъ та, которую я слышу. Замѣчательно, что нѣкоторыя ухитрялись ступать между нотъ, и такимъ образомъ давали глазу впечатлѣніе синкопъ, которое нисколько не подтверждалось слухомъ. Окончательному разъединенію впечатлѣній способствовала, — при божественной ясности Глуковской музыки, — уродливая искусственность въ постановкѣ ногъ... *

---

* Все сказанное вовсе не дѣлаетъ непонятными заграничные успѣхи Фокинскихъ балетовъ. Во первыхъ, принципъ сліянія пластики съ музыкой такъ же мало сознанъ заграницей, какъ и у насъ, — это, такъ сказать, отрицательная почва, на которую падаетъ наше отрицательное зерно (минусъ на

Пѣвецъ поетъ музыку, танцоръ танцуетъ музыку, и ничего другого, кромѣ музыки, не можетъ танцовать. Онъ не можетъ «танцовать» ревность, или скорбь, или страхъ. Но онъ можетъ, и долженъ, танцовать ту музыку, которая передаетъ настроеніе ревности, или скорби, или страха. И когда онъ передастъ музыку, онъ тѣмъ самымъ передастъ и содержимое въ ней, и самъ собой тогда упразднится странный вопросъ о томъ, — какъ же можно на сценѣ все танцовать, когда въ жизни танцуются только танцы да развѣ еще, пожалуй, — радость? Странный вопросъ, но не менѣе странны тѣ, кто забываетъ, что танцовать можно только музыку, и думаютъ, что можно танцовать роль.* Драматическій принципъ, построенный на произвольномъ дѣленіи времени,** прямо противуположенъ принципу хореографическому, который весь зиждется на музыкальномъ, слѣдовательно, — предписанномъ дѣленіи времени. Поэтому введеніе въ хореографію элемента личнаго

минусъ — плюсъ). А затѣмъ, у нашего балета достаточно положительныхъ качествъ: техника, мимика, дисциплина, индивидуальная прелесть, искренность темперамента, — все это не можетъ не подкупать. Но какъ жалко, что такой матеріалъ проявляется самостоятельно, а не въ подчиненіи ритму...

* Если у древнихъ авторовъ встрѣчаются упоминанія о томъ, что такая-то актриса «танцовала роль Медеи», то это потому, что въ древности значеніе слова «танцовать» было шире чѣмъ въ наши дни. Говорили же они, что виночерпій разливалъ танцуя, что Калигула «танцовалъ» рѣчь передъ сенатомъ. Принципъ хореографическій не отдѣлялся отъ миметическаго. Вообще замѣчу здѣсь, что я въ своихъ сужденіяхъ и оцѣнкахъ держусь совершенно въ сторонѣ отъ «исторической» точки зрѣнія. Вѣроятно, и даже навѣрное, на зарѣ человѣчества танецъ выражалъ чувства, былъ мимическимъ изображеніемъ движеній души или движеній природныхъ (звѣри, волны и т. п.), но мы говоримъ о настоящемъ, не о прошломъ; не о первобытныхъ народахъ, не объ островахъ Гаити, Фиджи и прочихъ мѣстностяхъ, которыя такъ же неизмѣнно упоминаются на первыхъ страницахъ исторіи танца, какъ въ первыхъ главахъ антропологіи, — мы говоримъ о современномъ искусствѣ танца на современной сценѣ.

** См. выше, «Ритмъ на Сценѣ», стр. 28.

усмотрѣнія, выбора, скажу больше, — всякая попытка самостоятельной разработки психологическаго положенія, разрушаетъ самую сущность хореографическаго искусства, разъѣдаетъ самую ткань его. Я не говорю противъ разработки, но я говорю противъ самостоятельной разработки, т. е. отдѣльной, по другому руслу идущей, чѣмъ то русло, по которому течетъ музыка. Не должно быть актерской разработки внѣ музыкальнаго русла. Я указывалъ въ другомъ мѣстѣ* на примѣръ такого выхода изъ музыкальнаго русла: артистка въ судорожныхъ движеніяхъ извивалась на всѣ лады, корчилась и выходила изъ себя, въ то время какъ скрипка замирала въ прямолинейности тающей трели. Она «играла», и это, конечно, ничего, но бѣда въ томъ, что она играла по своему, вмѣсто того, чтобы играть по музыкѣ. Это совершенно такой же грѣхъ противъ искусства, какъ если бы пѣвецъ исполнялъ мечтательный романсъ съ бравурностью. Вѣдь мы ему этого не простимъ? Почему же мы пѣвцу не прощаемъ, а мимисту прощаемъ, даже еще восхищаемся его «игрой»? Почему всякій понимаетъ, что пѣніе должно согласоваться съ музыкой, и такъ мало кто, да почти никто, не ощущаетъ оскорбительности не согласующагося съ музыкой движенія? ** А между тѣмъ, какъ тѣ же самые люди, которые такъ безразличны къ нарушеніямъ музыкально-пластическаго согласія, чувствительны къ его соблюденію. Какъ они радуются, безсознательно ра-

---

* «Человѣкъ на Сценѣ», стр. 140.

** Единственно ясно выраженное требованіе въ этомъ смыслѣ нашелъ я у Лало, критика «Le Temps». По поводу «Фавна» (музыка Дебюсси, постановка Нижинскаго) онъ говоритъ: «Что общаго имѣютъ съ музыкою, столь мягкой, гибкой, эти суровые, напряженные жесты и движенія, — угловатые, порывистые?.. Ни одного движенія, ни одной формы, которыя не производили бы впечатлѣнія фальшивой ноты, рѣжущей гармоніи... Можно подумать, что авторы хореографическаго зрѣлища и не слушали музыку, которая якобы вдохновила ихъ... Никакой, или почти никакой заботы о музыкѣ... Какъ мало озабочены они тѣмъ, чтобы согласовать свои танцы съ музыкой. («Le Temps», фельетонъ 11 Іюня 1912).

дуются каждому проявленію этого согласія! Можно прямо, можно съ увѣренностью сказать, что самыми л у ч ш и м и мгновеніями, мгновеніями н а и б о л ь ш а г о у д о в л е т в о р е н і я въ живомъ, д в и ж у щ е м с я искусствѣ, — т. е. въ музыкально-пластическомъ искусствѣ, сочетающемъ видимое со слышимымъ, — мы обязаны с о в п а д е н і ю движенія пластическаго съ музыкальнымъ, иначе сказать — с о р а з м ѣ р н о с т и дѣленій пространственныхъ съ временными. Въ одной своей (на этотъ разъ прекрасной) статьѣ («Новерръ и Эстетика Балета въ XVIII-мъ Вѣкѣ». «Аполлонъ» 1912 г., № 2) г. Левинсонъ приводитъ выдержки изъ стараго французскаго трактата о танцахъ, 1589 года. Въ числѣ прочихъ совѣтовъ авторъ говоритъ: «Не слѣдуетъ, чтобы нога говорила одно, а инструментъ другое». Въ своей наивной сжатости это изреченіе представляетъ зародышъ всего того, что, можетъ быть, съ нѣсколько чрезмѣрной пространностью изложено на этихъ страницахъ.*

Пространство и время, какъ уже было сказано, — фундаментальныя условія всякаго матеріальнаго б ы т і я, а по тому самому — неизбѣжныя условія всякаго матеріальнаго п р о я в л е н і я человѣка въ предѣлахъ земного существованія. Если признаемъ, что искусство есть в ы с ш е е п р о я в л е н і е порядка въ м а т е р і и, а порядокъ, въ существѣ своемъ, — ничто иное, какъ д ѣ л е н і е п р о с т р а н с т в а и в р е м е н и, понятно будетъ то и с ч е р п ы в а ю щ е е художественное удовлетвореніе, которое долженъ испытывать человѣкъ, когда о б а

---

* Послѣдній примѣръ несоотвѣтствія — обратите вниманіе на то, какъ, послѣ большой групповой картины, толпа у х о д и т ъ. На Царицыномъ лугу, послѣ парада, толпа такъ расходится «по домамъ». Какъ не понять великолѣпія «музыкальнаго ухода»... Даже м а р ш и не всегда «въ тактъ»: количество участвующихъ слишкомъ велико, и чтобы «опростать» сцену, послѣднія пары д о л ж н ы торопиться.

его органа воспріятія, зрѣніе и слухъ, доставляютъ ему не только каждый свою радость, но и радость с л і я н н о с т и, когда не врозь, а с о в о к у п н о разбужены всѣ его эстетическія функціи въ одномъ, единомъ впечатлѣніи: ритмъ видимый, — проникнутый ритмомъ слышимымъ, и ритмъ слышимый, — осуществляющійся въ ритмѣ видимомъ, б е з п л о т н ы й ритмъ, воспринимаемый ухомъ, в о п л о щ е н н ы й ритмъ, воспринимаемый глазомъ, и ихъ сліяніе въ Движеніи. Это есть с о в п а д е н і е п о р я д к а п р о с т р а н с т в е н н а г о съ в р е м е н н ы м ъ. И когда осуществлено это совпаденіе, да когда къ тому же оно проникнуто в ы р а ж е н і е м ъ, тогда ни одна струна человѣческой впечатлительности не остается не задѣтой, ни одна категорія его существованія не остается въ пренебреженіи: пространство и время заселены искусствомъ, и человѣкъ в е с ь — одно эстетическое воспріятіе.

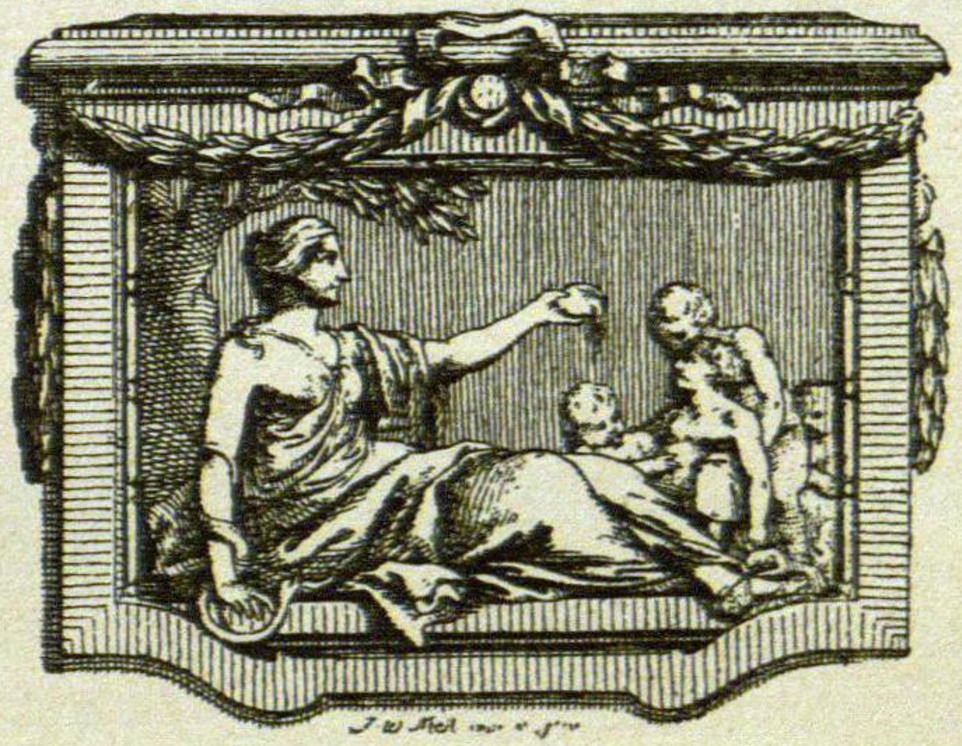
И понявъ и признавъ все это, какъ не пожелать руководителямъ нашего балетнаго искусства, — передъ удивительной техникой нашихъ славныхъ артистовъ, передъ драгоцѣннымъ наслѣдіемъ дисциплины, передъ горячей искренностью русскаго темперамента, — какъ не пожелать руководителямъ усвоить принципъ согласованія движенія съ музыкой! Сдѣлайте это послѣднее усиліе (увы, оно должно бы было быть первымъ!). Вы, стоящіе на вершинѣ техническихъ трудностей, вспомните, что всякій ребенокъ можетъ больше васъ, когда, согласуя свое движеніе съ музыкой, онъ становится господиномъ пространства и времени, и что передъ глубиной производимаго имъ впечатлѣнія с т а р ы е «пуанты» и «фуэттэ», вся эта игра въ скорости и трудности, — ничто какъ б е з с о д е р ж а т е л ь н о е бормотаніе, а н о в ы я «хореографическія» картины» — драматизація движенія подъ звуки п о с т о р о н н е й музыки. Сдѣлайте послѣднее усиліе, оно необходимо, а безъ него не будетъ п о л н а г о искусства. И тогда посмотрите: послѣ этого, можетъ ли п о с лѣ э т о г о существовать балетъ... Не будемъ предрѣшать, но если, въ нашихъ поискахъ

прекраснаго, мы увидимъ вокругъ себя развалины, вспомнимъ, что

Neues Leben blüht aus den Ruinen

и что безъ развалинъ новой жизни не бываетъ. Не будемъ отступать передъ осужденіемъ того самаго, что давало намъ минуты радости, когда мы были полузрячи, когда мы были «глухо-слѣпы», не знали, что значитъ совмѣстно слышать и видѣть, всѣмъ существомъ своимъ ощущать ритмъ. Кто разъ ощутилъ, не можетъ радоваться старому, тотъ безстрашенъ передъ далью горизонтовъ и тотъ вѣритъ, что только въ ритмикѣ движенія, т. е. въ согласіи пластики съ музыкой, видимаго со слышимымъ, пространственнаго съ временнымъ,— залогъ того иного, новаго искусства, котораго мы такъ горячо жаждемъ и такъ безуспѣшно ищемъ.

Римъ.
5 Апрѣля 1912 г.



ЧТО ДАЛЬШЕ?

Что дальше?

Мы прослѣдили принципъ движенія во всѣхъ формахъ сценическаго искусства. Мы признали (вы признали?), что движеніе самый важный элементъ его. Это вовсе не противорѣчитъ той равноцѣнности движенія и звука, о которой было говорено.* Движеніе и звукъ, конечно, равноцѣнны въ смыслѣ эстетическомъ для зрителя-слушателя; но, говоря о преимущественной важности движенія, я во первыхъ разумѣю — важность съ точки зрѣнія актера (не зрителя): вѣдь музыка внѣ актера, движеніе въ немъ; во вторыхъ, принимаю слово «важность» въ смыслѣ условія существованія: сценическое искусство безъ музыки возможно, а безъ движенія немыслимо, — въ этомъ смыслѣ, и только въ этомъ, указываю на преимущественную важность движенія; наконецъ, поддаюсь естественной склонности — выдвинуть то, что наиболѣе забыто. А что движеніе «забыто», въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія, — забыта не только цѣнность, забытъ смыслъ движенія. Конечно, съ точки зрѣнія принципіальной, предъ лицемъ совокупнаго искусства, въ качествѣ составныхъ элементовъ его, звукъ и движеніе равноцѣнный матеріалъ, какъ равноцѣнны время и пространство, — условія ихъ развитія, и

---

* Это не противорѣчитъ и тому первенству, которое мы признали за словомъ въ драмѣ (см. стр. 57). Тамъ шла рѣчь не объ іерархіи составныхъ элементовъ сценическаго искусства, а объ относительной цѣнности погрѣшностей драматическаго исполненія съ точки зрѣнія слушателя.

какъ равноцѣнны слухъ и зрѣніе, — условія ихъ воспріятія, но съ точки зрѣнія практической, художественно-воспитательной, съ точки зрѣнія актера, — за движеніемъ надо признать первое мѣсто. Вспомнимъ лучше старое русское слово л и ц е д ѣ й, если еще сомнѣваемся, в ъ ч е м ъ сущность того искусства, предметомъ и матеріаломъ котораго служитъ живой человѣкъ. Воспитаніе движенія является, слѣдовательно, существеннѣйшимъ условіемъ сценическаго совершенства.

Въ чемъ состоитъ «воспитанность» движенія? Въ двухъ качествахъ она выражается: порядокъ и осмысленность. О п о р я д к ѣ въ движеніи мы уже говорили, — онъ выражается въ соразмѣренности протяженія съ длительностью и достигается путемъ подчиненія звуку. Значеніе порядка, полагаю, ни для кого не составляетъ сомнѣнія. Въ физическомъ смыслѣ порядокъ есть сила, — мы это видѣли, когда говорили о ритмѣ въ работѣ; въ воспитательномъ смыслѣ порядокъ сила, — воспитанность есть порядокъ, превратившійся въ привычку; въ общественномъ смыслѣ цивилизація ничто иное, какъ порядокъ; наконецъ, въ эстетическомъ смыслѣ — искусство есть высшее проявленіе порядка въ матеріи. Однако порядка одного не достаточно; въ области физической, дабы онъ имѣлъ цѣнность, нужна въ порядкѣ ц ѣ л е с о о б р а з н о с т ь; въ области воспитательной и общественной нужно дѣйственное присутствіе н р а в с т в е н н а г о начала. Нуженъ ли спутникъ порядку въ области эстетической? Въ такой общей формѣ вопросъ слишкомъ широкій, но мы ограничимся нашей спеціальной областью — эстетикой д в и ж е н і я. Если бы движеніе было только «нейтральнымъ» художественнымъ матеріаломъ, какъ линіи и краски, если бы оно въ своихъ чередованіяхъ только «тѣшило праздный взоръ», на подобіе орнаментовъ декоративной живописи, я бы сказалъ: порядка довольно, есть порядокъ, — больше ничего не надо. Но тѣлодвиженіе не есть само себѣ цѣль, каждое движеніе что-нибудь в ы р а ж а е т ъ, и вотъ почему, въ «воспитанности» движенія, порядку должна сопутствовать

осмысленность. Здѣсь движеніе превращается въ жестъ, и передъ нами встаетъ основной вопросъ актерскаго искусства — воспитаніе жеста.

Почему воспитаніе жеста есть основной вопросъ актерскаго искусства? Я слышу недоумѣвающій, болѣе того, — негодующій возгласъ. Увы, не только у насъ въ Россіи раздаются насмѣшки, когда объ этомъ заходитъ рѣчь (писать объ этомъ у насъ, кажется, еще не писали),* но ни одной иностранной книги о воспитаніи жеста не приходилось мнѣ встрѣтить, которая не удѣляла бы нѣсколько полемическихъ страницъ въ защиту своего предмета, — до такой степени распространено мнѣніе, что воспитаніе жеста не возможно, даже вредно, что оно ведетъ къ механичности. Возстаютъ противъ «регламентаціи» и возстаютъ, конечно, во имя «вдохновенія». Но неужели другія искусства, кромѣ сценическаго, лишены «вдохновенія»? Однако же они всѣ подчинены «регламентаціи». Віолончелистъ не боится утратить «вдохновеніе» отъ того, что онъ будетъ часы проводить надъ «регламентаціей» своихъ пальцевъ. Віолончель и движенія пальцевъ — вотъ орудіе, которымъ музыкантъ выражаетъ себя; свое тѣло и его движенія — вотъ орудіе, которымъ актеръ выражаетъ себя. Почему же актеръ будетъ гнушаться и даже бояться того, въ чемъ віолончелистъ видитъ залогъ своего совершенства? Музыкантъ знаетъ, что только въ подчиненіи можетъ развернуться вдохновеніе. Увы, для филистеровъ сцены нѣтъ болѣе ненавистнаго слова, какъ, — «подчиненіе». Прославители «вдохновенья» и «нутра» не понимаютъ, что искусство сочетаетъ Законъ и Свободу, и что, какъ одинъ Законъ не составляетъ искусства, такъ одна Свобода не только не достаточна, но и разрушительна.

Одна наша молодая актриса однажды сказала мнѣ: «Какъ бы я хотѣла знать, что мнѣ надо дѣлать, чтобы совершенствоваться въ моемъ искусствѣ. Вотъ сижу я дома, у меня

---

* Въ другой разъ поговоримъ о библіографіи и русской и иностранной.

два-три часа свободнаго времени; какъ мнѣ ихъ употребить, на то чтобы «упражняться» въ моемъ искусствѣ? Музыкантъ, пѣвецъ, знаютъ, что имъ дѣлать, ну а намъ актерамъ, что намъ дѣлать?» Глубоко мнѣ запали эти слова своею ясной простотой; меня плѣнила практичность формулы. Въ самомъ дѣлѣ, — не ожиданіе «роли» и «вдохновенія», а самый простой вопросъ: осталось между чаемъ и обѣдомъ свободное время, роли нѣтъ, учить нечего, — какъ использовать время для себя, т. е. для своего искусства? Отвѣтъ на это можетъ быть только прямой, практическій, такой же практическій, какъ и самый вопросъ. Къ сожалѣнію, отвѣтъ долженъ быть много пространнѣе вопроса, ибо нельзя «въ двухъ словахъ» вмѣстить то, что должно бы составить содержаніе цѣлаго тома. Томъ этотъ, если бы кто-нибудь когда-нибудь его написалъ, долженъ бы быть озаглавленъ: «Художественно-физическое воспитаніе. Руководство для актеровъ, пѣвцовъ, мимистовъ, вообще для всѣхъ, кто занимается тѣмъ искусствомъ, въ которомъ живое тѣло человѣческое призвано выражать движенія души». Построено это руководство должно бы быть на принципахъ знаменитаго Дельсарта, основателя науки о человѣческомъ тѣлѣ, какъ художественномъ орудіи выразительности. Въ основаніе руководства должны бы быть положены слѣдующія слова этого выдающагося человѣка: «Искусство есть знаніе тѣхъ внѣшнихъ пріемовъ, которыми раскрываются человѣку жизнь, душа и разумъ, — умѣніе владѣть ими и свободно направлять ихъ. Искусство есть нахожденіе знака, соотвѣтствующаго сущности».

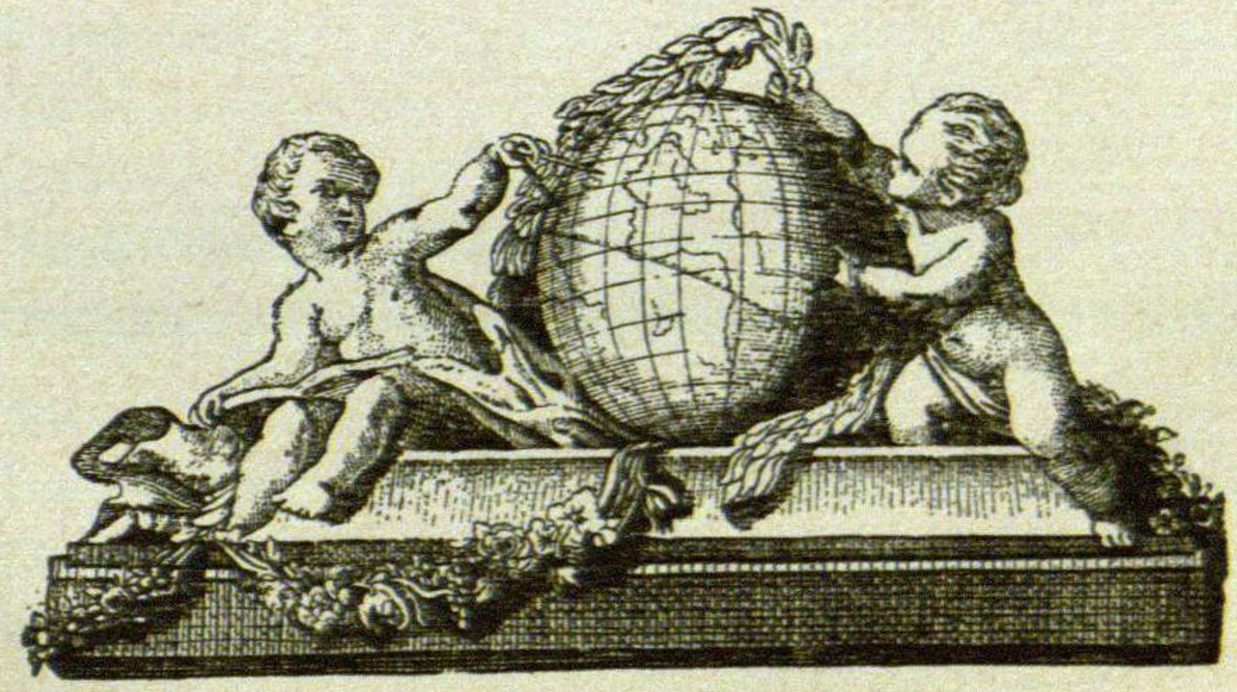
Тѣмъ, кто бы могъ усомниться въ томъ, что соотвѣтствіе «знака» (тѣлодвиженія) «сущности» (движенію души) подчинено незыблемымъ законамъ, достаточно указать хотя бы на «да» и «нѣтъ», на одинаковость ихъ мимики у всѣхъ народовъ, на то, что радость «развертываетъ», скорбь «сворачиваетъ» (вліяніе свѣта и мрака, тепла и холода на растенія), на то, что увѣренность выражается движеніемъ книзу, а гада-

тельность — движеніемъ кверху (внизу земля, вверху небо). Для начала будетъ довольно и этого. Въ природѣ дѣйствуютъ законы, — человѣкъ развѣ не природа?

Тѣмъ, кто станетъ утверждать, что «воспитаніе по указкѣ» препятствуетъ «свободному проявленію личности», надо будетъ возразить, что только геніи безъ указки обходятся, а что почти все искусство есть встрѣча «указки» и «находки», что даже въ природѣ поливка и рыхленіе земли не препятствуютъ, а, напротивъ, способствуютъ свободному росту растенія, его цвѣтѣнію и стремленію «выразить себя».

А тѣмъ, кто скажетъ, что подчиненіе не совмѣстимо съ вдохновеніемъ, что оно ставитъ механичность на мѣсто естественности, тѣмъ надо отвѣтить, что никакое искусство безъ подчиненія не мыслимо, что путемъ упражненія подчиненіе превращается въ привычку, и что, какъ природа, искусство въ радостномъ единеніи сочетаетъ Законъ и Свободу. Могли же такіе два мыслителя, какъ Шопенгауэръ и Гумбольдтъ сказать: одинъ — что «Необходимость есть царство природы», а другой, — что «Природа есть царство свободы».

Римъ.
6 Мая 1912 г.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

СТР.

Вступленіе 5

Съѣздъ художниковъ.

Устроителямъ Съѣзда 11
Исторически-воспитательная роль ритма 15
Ритмъ на сценѣ 31

Драматическія впечатлѣнія.

«Живой трупъ» 59
Свѣжая струя 79
«Мѣсяцъ въ деревнѣ» 85

Сценическая обстановка и человѣкъ.

Элементы обстановки 93
Адольфъ Аппіа 107
Аппіа и Крэгъ 117

Музыка.

Существо 129
Матеріалъ 133
Число 139
Хеллерау 147
Сольфеджо (по Далькрозу) 155
Степени звуковыхъ оттѣнковъ (по Дельсарту) . 163

Пластика.

Пантомима 175
«Орфей» 185
О балетѣ 191

Что дальше? 217

‚АПОЛЛОНЪ‘

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

С.-Петербургъ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти Угловъ), телеф. 178-69.

Вышли въ свѣтъ и продаются въ Конторѣ издательства и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ слѣдующія книги:

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Художественные отклики‘. Съѣздъ художниковъ. Драматическія впечатлѣнія. Сценическая обстановка и человѣкъ. Музыка. Пластика. Что дальше? Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Человѣкъ на сценѣ‘ (книга статей). Содержаніе: Въ защиту актерской техники; ‚Донъ-Жуанъ‘ и ‚Мокрое‘, Красота и правда на сценѣ; Человѣкъ, какъ матеріалъ искусства; Человѣкъ и ритмъ (система и школа Жака Далькроза). — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Разговоры‘. Содержаніе: I. Разговоры?; II. Опредѣленія; III. Нева; IV. Пріемный день; V. Черноземъ; VI. Былое — Павловка; VII. Звѣзды; VIII. Былое — Фалль; IX. Сумасшедшій?; X. Вокругъ свѣта; XI. За рубежами; XII. Вечеръ мелопластики. — Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — Ритмическая гимнастика. — Ц. 40 к.
Ж. д’Удине. — ‚Искусство и жестъ‘, пер. **кн. Сергѣя Волконскаго.** Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Выразительный Человѣкъ‘, сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту). (Печатается и выйдетъ въ декабрѣ).

В. Я. Адарюковъ. — Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, со множествомъ (болѣе 60) воспроизведеній авто- и фототипіей. Ограниченное число экземпляровъ. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ французской живописи (1812 — 1912). Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre’a и Александра Бенуа. 87 репродукцій на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. Огранич. число экземпляровъ.

Бар. Н. Н. Врангель. — ‚Вѣнокъ мертвымъ‘ (сборникъ художественно-историческихъ статей). Вступленіе. — Романтизмъ въ живописи Александровской эпохи и война 1812 г. — Русская женщина въ искусствѣ. — Любовная лирика XVIII-го вѣка. — Помѣщичья Россія. — Иностранные художники въ Россіи (иллюстриров.). Ц. 3 р. (Выйдетъ въ Январѣ).

Сергѣй Маковскій. — Страницы художественной критики, кн. III (иллюстриров.). Ц. 3 р. (Выйдетъ въ Январѣ).

Я. Тугендхольдъ. — ‚Проблемы и характеристики‘ (сборникъ художественно-критическихъ статей). — Часть первая. Эволюція жанра въ современной французской живописи. 1. Nu. 2. Nature morte. 3. Пейзажъ. 4. Портретъ. — Часть вторая. 1. Онорэ Домье. 2. Поль Гогенъ. 3. Дега и Тулузъ-Лотрекъ. 4. Родэнъ. 5. Примитивъ нашего времени (Руссо). 6. О футуризмѣ и кубистахъ. 7. Римская выставка (иллюстриров.). Ц. 2 р.

Литературный Альманахъ. — Содержаніе: разсказы: Сергѣй Ауслендеръ — Ставка князя Матвѣя; Incitatus — Sabinula; М. Кузьминъ — Ванина родинка; Влад. Эльснеръ — Самсонъ и Далила; стихотворенія: Анны Ахматовой, К. Бальмонта, Александра Блока, Андрея Бѣлаго, Н. Гумилева, М. Зенкевича, Н. Клюева, М. Кузмина и др.; Алексѣй Ремизовъ — Дѣйство о Георгіи Храбромъ; Анри де Ренье — Смерть Марсія, въ перев. Макс. Волошина. Украшенія А. Б., М. Добужинскаго, Г. Лукомскаго, Н. Кузьмина, Д. Митрохина, Г. Нарбута. — Ц. 2 р.

Сергѣй Ауслендеръ. — Разсказы, книга 2-ая. Содержаніе: Ночной принцъ, Филимоновъ День, Филимонъ-Флейтщикъ, Роза подо льдомъ, Туфелька Нелидовой, Гансъ Вреденъ, Ставка князя Матвѣя, У фабрики, Пастораль, Веселыя святки. — Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ. — ‚Чужое небо‘ (третья книга стиховъ). Кромѣ разныхъ стихотвореній, въ эту книгу вошли поэмы: ‚Блудный сынъ‘ и ‚Открытіе Америки‘, пьеса въ стихахъ ‚Донъ Жуанъ въ Египтѣ‘, Абиссинскія пѣсни, переводы изъ Теофила Готье. Ц. 1 р.

Готовятся къ печати слѣдующія книги:

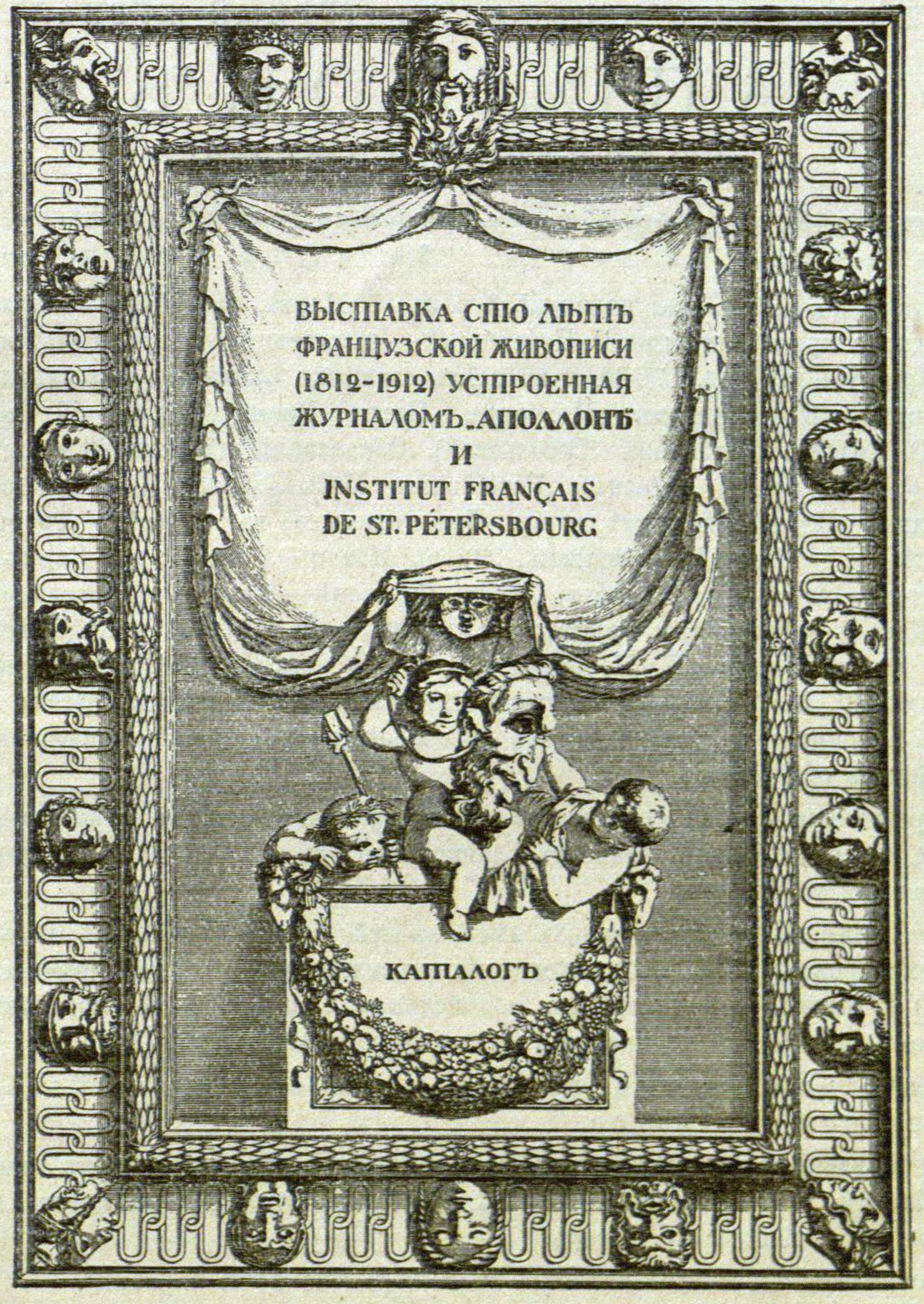
Максиміанъ Волошинъ. — ‚Лики творчества‘. Книга первая. Франція. — Вилье де Лиль Аданъ. Барбе д'Оревильи. Поль Клодель. Реми де Гурмонъ. Анри де Ренье. Аполлонъ и мышь. Сезаннъ, Гогенъ и Ванъ-Гогъ. Французскій театръ. Демоны разрушенія и закона. Пророки и Мстители.

Вяч. Г. Каратыгинъ. — Творчество Н. А. Римскаго-Корсакова.

Матеріалы къ исторіи вандализма въ Россіи, кн. I, подъ редакціей **Сергѣя Маковскаго и бар. Н. Н. Врангеля,** при участіи **А. А. Ростиславова.**

Подписчики журнала ‚Аполлонъ‘ пользуются скидкой 10%. Лица, выписывающія непосредственно изъ конторы издательства, за пересылку не платятъ. Книгопродавцамъ обычная уступка.

КАТАЛОГИ
ФРАНЦУЗСКОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ ВЫСТАВКИ



ЦѢНА 1 РУБ.

(для подписчиковъ — 75 коп.).

ВЫСЫЛАЮТСЯ ПО ПЕРВОМУ ТРЕБОВАНІЮ ИЗЪ ГЛАВНАГО СКЛАДА СПБ. РАЗЪѢЗЖАЯ д. 8, РЕД. „АПОЛЛОНЪ".

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1913 г.

(IV ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

‚АПОЛЛОНЪ‘

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

На годъ — **10** р. съ доставк. и пересылк., **9** р. безъ доставки, за границу — **15** р.
На 1/2 — **6** » » » » » **5** » » » » » — **8** »

Разсрочка: 5 р. при подпискѣ, 3 р. къ 25 Марта, къ 1 Мая — остальное.
Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ — въ главной Конторѣ, Разъѣзжая, 8 (у Пяти угловъ), тел. 178-69, и во всѣхъ главныхъ книжныхъ магазинахъ: въ Москвѣ — Карбасниковъ (Моховая), ‚Новое Время‘ (Кузнецкій мостъ), М. О. Вольфъ, Шибановъ (Никольская), ‚Образованіе‘ (Кузнецкій м., д. кн. Гагариной), нотный магазинъ ‚Россійскаго Музыкальнаго Издательства въ Берлинѣ‘ (Кузнецкій мостъ, д. бр. Джамгаровыхъ) въ Одессѣ — ‚Трудъ‘; въ Кіевѣ — Идзиковскій (Крещатикъ, 29); въ Ковно — Рутскій; въ Варшавѣ — кн. т-во ‚Оросъ‘ (Новый свѣтъ, 70); въ Саратовѣ — ‚Основа‘ (Нѣмецкая ул.); въ Казани — Голубева и Башмаковъ; въ Ригѣ — ‚В. Меллинъ и К°‘ (Известковая, 1), А. Павловъ (Б. Песочная, 32), А. Вальтеръ и Я. Рапъ (Театральная ул., 9), Н. Киммель, и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ другихъ городовъ провинціи, а также во всѣхъ иногородныхъ почтовыхъ и почтово-телеграфныхъ отдѣленіяхъ.

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Получать можно только въ Главной конторѣ ‚Аполлона‘ и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Цѣна оставшихся отъ прежнихъ лѣтъ, въ небольшомъ количествѣ, годовыхъ экземпляровъ — 15 р., въ роскошныхъ переплетахъ — 18 р. съ пересылкой, и 10 р. годовой экземпляръ для подписчиковъ ‚Аполлона‘ (по предъявленіи почтов. бандер. или подписной квитанціи), а въ переплетѣ — 13.

Иллюстрированные проспекты высылаются Главной Конторой безплатно.

При заявленіи о перемѣнѣ адреса и при высылкѣ дополнительныхъ взносовъ необходимо прилагать бандерольный адресъ, по которому высылается журналъ, или сообщать его номеръ.

За перемѣну адреса уплачивается 50 коп. (можно почт. марками).

Заявленія о полученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіе двухъ недѣль со дня выхода слѣдующаго за недоставленнымъ номера.

Издатели: С. К. Маковскій. Редакторы: Сергѣй Маковскій.
М. К. Ушковъ. бар. Н. Н. Врангель.

50 000

БУКИНИСТ
Свердловск
№ Р