Книга эта писалась въ мирное время. Дабы оправдать ея появление въ настоя­щее дни, авторъ предназначаеть сборъ съ нея въ пользу раненыхъ воиновъ.

**ПЕТРОГРАДЪ**

Кн. Ceprbfi Волконскай

ОТКЛИКИ ТЕАТРА

ПетроградЪ. Рыночная, 10.

Чемъ меньше наша любовь къ театру определяется личнымъ удовольстемъ, которое мы отъ него почерпаемъ, темъ дальше уходимъ мы отъ театра в\_ъ конкретномъ смысла слова. Радость передъ зажигающейся рампой, замираше передъ поднимающимся занавесомъ, довер1е къ выходя­щему на сцену актеру, вера въ живую, горячую поступь того действа, которое зачинается, и въ неослабное его inecTBie къ завершенш, —давно увяли въ нашихъ серддахъ. Эгоистичная любовь къ театру уходитъ отъ него, потоЖу что обманута. Действенная, неэгоистичная любовь къ театру уходптъ отъ него, потому что жизнь дерева не въ плодахъ, а въ корняхъ: кто действительно любить театръ, тотъ ненавидитъ рампу, современную рампу, того влечетъ за рампу, за кулисы, за сцену, вонъ изъ театра, — къ невидимымъ корнямъ того, на что друие смотрятъ, ибо въ невидимомъ, скрытомъ, предварительномъ — жизнь того видимаго, что раскрываетъ передъ нами раздвигающейся занавйсъ.

Не рампа, а сцена, не сцена, а кулисы, не кулисы, а школа; и, наконецъ, — не режиссеръ, а учитель. Такова, въ порядке возрастающей ценности, последовательность элементовъ театра. Такова же последовательность собран- ныхъ въ этой книге статей: отъ рампы въ школу.

Предвижу недоуменный возгласъ: а талантъ, разве не элемента театра? Конечно, элементъ, но онъ не во власти человека. Урожай зависитъ отъ погоды и отъ обработки; погода не во власти человека, — въ его власти обработка, и мы говоримъ лишь объ обработке. И вотъ почему нашъ путь — отъ рампы въ школу.

Некоторый статьи, составляющая эту книгу, были напе­чатаны въ перюдическихъ издашяхъ („Аполлонъ", „Русская Мысль", „Листки Курсовъ Ритмической Гимнастики", „Речь"), но большинство ихъ разработано и дополнено. Въ первый разъ печатаются: II, III и IV главы „Есте- ственныхъ законовъ пластики" и „Объ актере".

Знаю, что сказанное на этихъ страницахъ не всемъ понравится: однимъ покаясется невернымъ, другимъ — не- лепымъ, третьимъ — возмутительнымъ... Друзей — едино- мышленниковъ мало. Но и не признашя своихъ мыслей ожидаетъ авторъ, а лишь признашя искренности техъ чувствъ, которыя руководили перомъ, писавшимъ эти строки. Отъ ребенка, который визяштъ отъ радости, когда въ щелку, подъ опущеннымъ еще занавесомъ, различаетъ цветные сапоги ряженыхъ актеровъ, отъ студента и курсистки, которые ночевали на площади, чтобы попасть „на Шаляпина", до критика, болеющаго душой за недо­четы дорогого искусства, — сколько разнообразия чувствъ и какая одинаковая искренность чувства. Платонъ гово- рилъ про любовь —„пестрая". Вамъ можетъ не нравиться цветъ, — не сомневайтесь въ любви. Скорее удивляйтесь тому, что театръ, при настоящемъ его положенш, способенъ вызывать къ себе любовь. Странно? И однако это такъ. „Странная любовь", которою Лермонтовъ любилъ отчизну, распространяется на многое, не на одну отчизну; и одна изъ „страннМшихъ" — наша любовь къ театру.

Но не менее странны и формы этой любви, и ея пути. Мы часто повторяемъ слова Белинскаго — „идите въ театръ, живите и умрите въ немъ", но онъ же сказалъ: „не хо­дите туда, это очень скучное заняйе". Станемъ ли сомне­ваться въ его любви? Нетъ,—любовь „пестрая", любовь „странная", и путей у нея много.

Но еще разъ повторяю: для того, кто не довольствуется видимою поверхностью, а кто смотритъ въ глубь вещей, для того путь одинъ — подальше отъ рампы, поближе къ школе.

Петербурга 1 Мая 1914.

ВПЕЧАТЛЕНЫ.

«Электра» въ Маршнскомъ театрЪ.

Je hais le mouvement qni deplace les lignes.

Никогда этотъ столь спорный стихъ Бодлера не вставалъ предо мной съ такой горькой неоспоримостью, какъ во время представлешя «Электры» Рихарда Штрауса на сцене Маршн- скаго театра. И въ самомъ деле, лучше вовсе отказаться отъ перем^щетя литй, если движен1е должно вести къ тому, что мы видели на этихъ «ступеняхъ». Движете! Самое драго­ценное, что есть на сцене, — ибо все остальное имеется въ другихъ искусствахъ: пока движешя нетъ, это картина, музыка, пеше, но только, когда движете, тогда начинается драма, музыкальная драма. Ж что же мы видели! На сцене были люди, люди съ ногами, руками, и руки ихъ были снабжены пальцами, такими же гибкими, выразительными, многозначащими паль­цами, какъ и у всехъ насъ. Но что же они со всемъ этимъ де­лали? Они ходили, какъ никогда никто не ходитъ, а рукъ у нихъ прямо какъ не было, — оне были въ кистяхъ отогнуты кверху, оне не существовали, оне были все равно, что отруб­лены, изъяты изъ обращешя,—жизнь останавливалась въ локте, конецъ руки былъ атрофирована Хотелось дать въ руки Электре по ведру съ водой, чтобы оттянуть эти бедныя напряженный кисти, дать хоть какое-нибудь дело, хоть какое-нибудь вы- ражеше окоченелымъ пальцамъ...

Почему такое уродоваше человека? Архаизмъ? Стилизащя? Такъ на старинныхъ вазахъ? Но почему же вы думаете, что художникъ, расписывавпий старинныя вазы, имблъ иное на- мереше, чемъ изобразить человека возможно лучше? Или вы думаете, онъ бы не былъ радъ написать человека не въ про­филь, если бы могъ? Ведь его письмо («архаическое», «стили­зованное») есть результатъ его неумЬшя, а не результата того, что люди его времени такъ ходили и держались. Зачемъ же субъективность живописца возводить въ объективную реаль­ность? Зачемъ несовершенство одного искусства переносить въ другое? Скажутъ что «архаичность» не всегда результатъ не­совершенства, что иногда она результатъ намйрешя. Да, но тогда изображенныя позы являются последств1емъ выбора: изъ всего разнообраз1я живого движешя живописецъ выбралъ одно какое - нибудь положеше. Въ праве ли мы на сцене однимъ этимъ положешемъ ограничивать все разнообразге человеческихъ возможностей? Остатки старины, конечно, важный «документъ», но не будемъ преувеличивать ихъ «документальность» или, вернее, не будемъ распространять ее на то, что не модаетъ быть «документомъ». Изучайте то, что изображалъ древнш художникъ — это документъ, это реальность, это годится для переноса въ живое театральное искусство, но не смотрите на то, какъ изображалъ художникъ, это не реальность, это ре­зультатъ условности и немощи, это не документъ, это вне жизни и по тому самому — для живого театральнаго искусства не годится. Поэтому со старинныхъ памятниковъ берите архитек­туру, утварь, одежду, берите даже лозу, но не переводите позу въ движете, т.-е., если человекъ нарисованъ съ известнымъ изгибомъ руки, непохошпмъ на нашъ изгибъ руки, повторите его, когда этотъ изгибъ оказывается нужнымъ по ходу драмы или когда вы воспроизводите «танецъ», но не превращайте изгибъ руки въ нерушимое правило жизни: ваза не меняется, но человекъ ведь движется.

Скажутъ, что человекъ не всегда, не во все времена одина­ково двигался. Очевидно, современникъ Людовика XIV дви­гался иначе, нежели Алкив^адъ или Артаксерксъ, но ни тотъ, ни другой, ни третш не двигались исключительно «въ про­филь\*, хотя бы даже у насъ и не оставалось иныхъ, какъ профильныхъ, изображенш ихъ. Они двигались, какъ и мы

все, да какъ человекъ иначе и не можетъ,— они двигались по вс£мъ направлетямъ. И, наконецъ, «въ профиль» къ козлу? На вазе есть профиль, потому что ваза плоскость, но въ жизни плоскости нЬтъ, движете въ жизни осуществляется по прин­ципу оси и объема. Профильный принципъ упраздняетъ то и другое; онъ, следовательно, выводитъ человека изъ тйхъ про- странственныхъ условШ, въ которыхъ онъ стоитъ въ жизни. А в^дь пространственный услов!я, трехмерность ихъ,—основное преимущество сценическаго искусства передъ всеми другими. Отсюда, ясно,— принципъ единаго телоположешя есть отказъ отъ сцены, такъ какъ это есть отказъ отъ основного ея преи­мущества. Тогда остается только, чтобы быть последователь- нымъ, превратить людей въ китайсюя тени: окончательное упразднете оси и объема.

Нетъ, переводить статику въ динамику нельзя: подражаше живой пластики — пластике недвижной не можетъ не привести къ искаженно жизни. То, что мы видели въ «Электре», было уб1йствомъ жизни, потому что это было убйствомъ самой выразительной части тела, самаго красноречиваго органа те- леснаго языка,—руки: «sine manu eloquentia nulla», сказалъ старинный писатель, хезуитъ Крезоллш. А мы видели древнюю гречанку, воплощеше мести, героиню, дышащую гневомъ, — и руки ея были все время, какъ у милой ingenue, подняты ла­донями наружу. Одинъ лишь разъ на протяженш всей роли эти руки оказались отвечающими смыслу словъ, когда она ска­зала: «Я? Что ты!» Все остальное время человекъ говорилъ одно, а руки другое, или, вернее, руки ничего не говорили потому что въ течете полутора часа говорить одно и то же это все равно, что ничего не говорить, даже много хуже.

Даже у такой пластически великолепной актрисы, какъ Славина, руки застыли, пальцы не играли, — вероятно, для того, чтобы оставаться въ общей тональности, предначертанной темъ, кто руководилъ «движетемъ» картины. Ея появлете было восхитительно. Ему предшествовало ожидате и это ожи- дате росло. Она вошла: грозная, покоряющая, и покорила насъ. Это былъ единственный моментъ во всей опере, когда дви­жете было выдвинуто на подобающш ему планъ. И это же былъ единственный моментъ, когда я повйрилъ въ жизнь того что виделъ. Она вошла и покорила, стала, заговорила, и все было великолепно — отъ грознаго лица до большой бирюзы, висящей на груди. После уже пошло несовсемъ то, — некоторое преу- величете, чрезмерность масштаба движетй, чрезмерность, ко- тороя въ силу самой своей преувеличенности ослабляетъ (знаете, какъ когда дети показываютъ что-нибудь «огромадное»,—они разводятъ руки такъ далеко, что оне за плечами почти схо­дятся). Но первый моментъ былъ моментомъ настоящаго заб- вешя действительности и веры въ действительность вымысла. И, несмотря на эту веру, именно тутъ, больше, чемъ во все время остального спектакля, я почувствовалъ ложь обстановки. Я уверовалъ въ действительность действ! я, но оно унесло меня совсемъ не въ античную Грецш. Я и до этой минуты съ трудомъ верилъ въ Грецш. Или, можетъ быть, и здесь была намеренность? Можетъ быть, и не было желатя дать Грецш, Элладу, а было желате сознательно перенести легенду въ предгречесшй передъ? Но по какому праву такое Пересе- лете изъ эпохи въ эпоху? Весь троянскШ циклъ отъ века со­четался въ нашемъ представленш съ формами эллинизма; что было раньше, мы не знаемъ, а если намъ и покажутъ, это насъ не убедитъ, мы въ это не поверимъ: реальность археологиче- скаго аргумента не можетъ бороться съ жизненной убедитель­ностью поэтическаго аргумента. Какъ бы ни были археоло- гично верны костюмы прислужницъ (эти сите сарафаны кри- нолиномъ съ краснымъ позументомъ), разъ они вызываютъ представлете о крестьянкахъ Венещанова, имъ не место въ трагедш Атридовъ. И, наконецъ, возможно ли, не чудовищно ли сочетате археологичности съ музыкой Штрауса? НЬтъ, не­смотря на всю «коментарность» зрелища, ни одной минуты не верилось въ реальность места и времени. Одно это «небо»,

это черное съ инкрустащями желтаго мрамора небо. «Зловещее»? Злосчастное! Только по месту нахождешя мы определяемъ, что это — небо; именно определяемъ, но не чувствуемъ; где ужъ тутъ греческая ночь, когда и просто никакой ночи нбтъ... Итакъ, я у ж е мало вйрилъ въ Грецш, но здесь, при появленш Кли­темнестры, — супруги царя Агемемнона и Эгиста, дочери Зевса и Леды, невестки Менелая, сестры Елены, Кастора и Поллукса, матери Ореста, Электры и Хризотемиды,—при появленш этой легендарной фигуры греческаго эпоса, улетучилась во мне по­следняя вера въ Грецш, — я почувствовалъ себя перенесен- нымъ въ какую-то доисторическую Мексику, къ какимъ-то несуществовавшимъ Ацтекамъ...

Какъ могло появлеше этой Гомеровской героини, вышедшей изъ недръ древней Эллады... Впрочемъ, она, именно, не оттуда вышла, не изъ недръ Эллады: она вышла изъ недръ какихъ-то купальныхъ раздевальныхъ домиковъ, расписанныхъ всеми цветами бусъ: синее, коричневое, желтое, черное, белое,—нельзя перечислить того, что было, нельзя назвать того, чего бы не было... Она сошла ступенями красной лестницы на широкую площадку, на которой возвышался жертвенникъ и съ которой спускались къ рампе болышя сераго камня ступени... О, эти ступени! Какъ оне были использованы, какъ оне были «оправ­даны»! Что можетъ быть великолепнее лестницы въ смысле распределителя движешя! Но надо, чтобы движете по ней куда- нибудь вело, какъ и сама лестница. А когда ступени только для того, чтобы по нимъ бегали взадъ и впередъ, — это опять средство безъ цели, движете безъ выражетя, языкъ безъ смысла.

Такое же движете безъ выражетя — те танцовальныя группы, который осуществляютъ рабы, выходяпце со светиль­никами. Краснокож1е рабы, опять кате-то Ацтеки, со светя­щимися плошками въ рукахъ, выходятъ на крыльцо, сходятъ со ступеней. Казалось бы просто — выйти «посветить». Но нетъ, не такъ просто, какъ кажется. Оказывается, въ Микен­скую эпоху это была целая наука. Выходили группами, раз- станавливались группами, меняли позы, перебегали съ места на место, по ступенькамъ внизъ, по ступенькамъ вверхъ, и, совсемъ не боясь, что светильники потухнутъ, въ самыя тра­гическая минуты жизни доставляли дарямъ и царицамъ жи­вописно - развлекающее зрелище «факельнаго танца». «Довольно движешя! Спокоиств1я! хотелось крикнуть,—дайте намъ спо- койств1я, дайте простоты и, прежде всего, дайте жизни, оправ­дайте присутств1е человека на сцене. Довольно фигурнаго дви­жешя, дайте содержательнаго»...

Я ехалъ домой. Былъ ветеръ. Петербургъ въ ту ночь гото­вился къ илюминацш. Столица облачалась въ кумачевую пор­фиру и коленкоровый горностай. Гранитныя тумбы чугунной решетки на набережной Мойки одевались въ деревянный ко­робки. Подъ аркой Главнаго Штаба колыхались гирлянды элек- трпческихъ лампочекъ. На фасадахъ развевались флаги. Во- кругъ великолепныхъ египетскаго ампира дверей здашя Штаба Войскъ красныя тряпки отъ ветра извивались и вздувались, какъ юбки вокругъ ногъ деревенской бабы... Ж только гиганты. Эрмитажнаго крыльца, лоснясь полированой гладью своихъ гранитныхъ телъ, величаво несли тяжесть своей ноши и н е- движные стояли въ морозномъ трепете северной ночи...

Je hais le mouvement qui deplace les lignes.

Студ1я Московскаго Художественнаго театра.

У старыхъ деревьевъ бываютъ отпрыски «отъ корня»: гиб- Kie зеленые прутья, болыте, чистой зелени листья; эта новая растительность полна сока, свежести, молодости.

Такое впечатлите производитъ «отъ корня» Московскаго Художественнаго театра пошедшая «Студ1я». Эта молодежь привезла въ Петербургъ одну только пьесу (къ сожаленш), и та не отличается ни литературными, ни спещально драмати­ческими достоинствами; но сколько тщатя, любви и сосредо­точенности въ себе. Это былъ настояпцй «театръ», какого давно не приходилось видеть у насъ. Кусокъ жизни, безъ вы- лйзашя въ залу, — настоящее люди на сцене. И даже хо­рошо, что пьеса неважная: ясно становится после такихъ спек­таклей, что не въ пьесе дело, что знаменитый вопросъ «ре­пертуара» — такой же, если не побочный или второстепенный вопросъ, то во всякомъ случае, такой же «вторичный» вопросъ какъ и обстановка, а первый вопросъ — актеръ. Дайте че­ловека, дайте такого, который движется и говоритъ на сцене не по актерски, а по человечески, и будетъ театръ, а прочее приложится само собой, и даже если ничего другого не будетъ, легко простится. И когда это будетъ сознано, какъ мало будетъ еще нужно для театра! Когда есть главное, стоитъ ли сокру­шаться объ остальномъ? А у насъ именно объ «остальномъ» вся забота: причины пресловутаго «кризиса» усматриваются во всемъ. Во всемъ, кроме актера. И вотъ, после такихъ спектаклей чувствуется особое удовлетворете, не только потому, что они сами по себе хороши, но еще и потому, что какъ-то все ста­новится на свое место, распределяется согласно ценностямъ: 1) жизнь на сцене, 2) обстановки чуть, 3) пьеса, — жаль что не очень хорошая. (Но почему жаль? Потому, что, если бы была лучше пьеса, то и все вместе было бы еще лучше). А въ большинстве нашихъ спектаклей распределеше ценностей такое: 1) жизни на сцене никакой, 2) обстановка все, 3) пьеса? Да не все ли равно. (Почему все равно? Потому что, какая бы ни была пьеса, — «все единственно»).

Впечатлете равновес1я, отсутств1е перегруженности, вотъ то отрадное, что даетъ спектакль московской молодежи.

Шла пьеса «Гибель Надежды» Гейерманса.

Легкая декоращя рыбацкой комнаты, стены — изъ парусины, и даже не имеютъ намерешя скрывать свою «матерчатость». На двухъ окнахъ кисейныя занавески; кое-где писанные на­меки на «обстановку» (тарелки надъ окномъ), и все залито на- стоящимъ солнцемъ. Вотъ только когда Гердъ говоритъ неве­сте задернуть занавески (потому что не хочетъ, чтобы она за­метила его слезы), то следовало бы действительную занавеску задернуть, чтобы стало темнее, а не кисейную, которая къ тому же и такъ уже задернута, а только чуть-чуть не сходи­лась. Подробность? Но столько розлито заботливости въ этой пьесе, что невольно обращаешь внимате на подробности, все равно, отрицательный или положительный. А последнихъ такъ много: мигающая при открыванш двери лампа на столе; Гердъ проситъ стаканъ, чтобы выпить водку, но говоритъ — не надо, пьетъ изъ бутылки, однако Барендъ успелъ протянуть руку на шкапъ, и слышенъ былъ звонъ отъ прикосновешя къ уже ненужному стакану... Вся сцена выпивки во второмъ действ1и полна такихъ же житейскихъ милыхъ подробностей, вся со­ткана изъ мелочей, она полна юмора, простоты, игривости, смеха, — и какая сумма труда подъ этой видимой легкостью. Вотъ это — «жизнь». И ничего «для публики»: смотрите на насъ, какъ мы играемъ, но мы играемъ для себя. «Интим­ность» въ самомъ настоящемъ смысле слова — такая сцена, какъ между матерью и младшимъ сыномъ, который не хочетъ уходить въ море, цепляется за ножки кровати, потомъ за руки матери, потомъ валяется у нея въ ногахъ. Незабываемая сцена. Мать- (г-жа Дейкунъ), вообще несколько сухая, здесь была безупречна, а г. Диюй хоть кого разогрйетъ. Это — настояпцй актеръ, у него внутри всегда больше, ч£мъ онъ даетъ. «Ин­тимны» въ самомъ трогательномъ смысле слова все юмори- стичныя сцены съ обоими стариками, — какъ ихъ вышучиваютъ, какъ они вышучиваютъ другъ друга, — все это перлы, и они не «преподносятся» публике, а падаютъ, такъ, прямо, какъ въ жизни, когда некому «смотреть».

Что еще производитъ пр1ятное впечатлеше, это качество женскихъ голосовъ, — отсутств1е вульгарности, отсутств1е гну­савости, OTcyTCTBie крикливости; пр!ятная общая тональность и чувство меры въ сильныхъ местахъ. Даже такая трудная сцена, какъ подвыпившая кумушка во второмъ действш, и та, при всей жизненности, оставалась въ рамкахъ искусства. То же надо сказать и про истерику г-жи Соловьевой; у нея пре­красный, глубокш голосъ, только иногда хотелось бы его не­много поднять и согреть.

Менее другихъ удаченъ Гердъ (г. Хмара), несмотря на от- личныя свои данныя. При наилучшихъ намерешяхъ, его го­лосъ не выбивается изъ разъ взятой тональности, онъ гово­ритъ, какъ бы сказать, все въ одномъ этаже, — ни внизъ, ни вверхъ. Какъ же говорить на одинъ тонъ и о тюрьме и о томъ, что хочется въ море?.. Большей концентрацш надо пожелать г. Лазареву «судохозяину». Онъ питаетъ пристрасие къ повтор­ному жесту, въ особенности въ угрозе, и потому не страшенъ; при большей сдержанности его суровый тонъ звучалъ бы съ боль- шимъ авторитетомъ. Его жена (г-жа Бирманъ) была по внеш­ности и по тону прекрасна, но, — ея ли вина, или режиссера, — контрасты въ последней картине не были использованы: «Двое детей, какой ужасъ!» — это подробность, это мимоходомъ, а главное—«Перепишите это какъ можно скорее». Деловитость

Кн. С. Волкоисюй. — Отклики театра. 2 и заботливость во всей чепухе, которой она занята, и досад­ливая пустоватость передъ большими собьшями жизни. Этого не было, даже было наоборотъ... Эффектъ, конечно изъ дешевыхъ, но авторъ, очевидно, его требуетъ, и его надо дать.

Ж теперь, одно общее замечание. И здесь, какъ и везде въ нашемъ театре, все та же пагубная привычка, все та же за­раза речи — притягиваше союзовъ. Не такъ сильно, какъ на другихъ сценахъ, но все же нетъ-нетъ, да и соскользнетъ; а ведь «привычки» съ практикой увеличиваются, укореняются. Ну зачемъ говорить: «Не отецы — не 1осифъ» вместо «Не отецъ — и не 1осифъ»? Зачемъ говорить «Столько вдофы — си- ротъ» вместо «Столько вдовъ — и сиротъ»? Не место здесь говорить о причинахъ этой печальной замашки, заражающей нашу читку; скажу только, что она коренится глубже, нежели въ щаемахъ декламащи, это прямо вопросъ фонетичесюй, и корень его въ томъ, что гласная союза (а, и) должна произно­ситься съ новымъ сжат1емъ горла, — тогда немыслимо будетъ ея притяжеше къ предыдущему слову, тогда уже союзъ «и» не будетъ после Ъ превращаться въ Ы, и не будетъ после А превращаться въ Й. А ведь теперь положительно такъ. Есть учителя, которые прямо такъ учатъ: «Прощай», пока прощаетсяй — Вогъ тебе судья», вместо «Прощай, пока про­щается— и Богъ тебе судья». Что-жъ делать, обратимъ этотъ стихъ къ нимъ же самимъ, — «Богъ тебе судья», и будемъ ждать для русской речи лучшаго будущаго. Но не могу не предостеречь молодежь отъ привычки, которая такъ легко мо­жетъ испортить то хорошее, свежее, живое, что она намъ при­несла въ этомъ р-Ьдкомъ спектакле. [[1]](#footnote-2)

Петербурга.

10 Мая 1918.

19

Студш Моек. Худож. театра.

Весною 1914 г. «Студ1я» снова посетила Петербурга. Они привезли въ этотъ разъ еще две шесы: «Праздникъ мира» и «Калики nepexoacie». Я видблъ первую изъ нихъ; все хорошее подтвердилось въ еще большей степени. Не задумываясь скажу, что это лучшее, что сейчасъ есть въ русскомъ драматическомъ театре. «Московская Студ!я>, можетъ быть, самая большая за­слуга Художественнаго театра.

«Франческа да Римини».

(22-го АпрЪля 1913 г. постановка Н. Н. Евреинова.)

Это было единственное изъ всбхъ видЬнныхъ мной «упразд- нетй рампы», действительно удовлетворившее меня,—то, что мы видели на любительскомъ спектакле въ тотъ вечеръ, когда въ Маломъ Зале Консерваторщ шла «Франческа да Ри­мини» Д'Аннунщо. Понятно,—упразднете рампы не было ре- зультатомъ изменешя сцены, а просто сцена была упразд­нена. И рампа, и рамка (порталъ), и кулиссы, и декорацш— все было упразднено, а главное — соффиты: сверху ничего. Но и кругомъ ничего, — играли въ пустомъ пространстве. Однако залъ былъ полонъ? Даже биткомъ набитъ, но игра происхо­дила на высокомъ помосте, выше насъ, зрителей, а надъ нами ведь залъ былъ пустъ. И что можетъ быть лучше, чемъ это «ничто»? Огромный vacuum, и въ немъ эти несколько фигуръ фантастическаго «треченто» съ налетомъ чего-то восточнаго. Конечно, оне вырезывались на фоне публики, окружавшей съ двухъ сторонъ расписной высок» помостъ, оне выделялись на ужасномъ лепномъ фоне этого безвкуснаго зала, осененнаго по­зорной потолочной живописью, но, уверяю васъ, все это про­падало, было заслонено, все это было съедено интересомъ къ тому, что происходило на помосте. А ужъ въ последней... картине? Нетъ, въ последнемъ эпизод е,—любовная сцена и трагическая развязка,—все, и публика, и стены, и позорный потолокъ, все было съедено мракомъ, въ которомъ одинъ только помостъ, — не то ложе любви, не то катафалкъ, — освещался чугуннымъ много свечникомъ.

Какой подвить, для «любителей», — отказаться отъ обста­новки, сосредоточить все на себе и не выпустить внимашя. Ведь, кроме необычности самаго факта игры среди залы, не было ничего «особеннаго», не было ничего, на чемъ бы «вые­хать». Что же, спросите, — выдающееся артисты? Не скажу и этого, но просто, это было то, что нужно, то, что при данныхъ услов!яхъ должно было быть. Въ мечте, созданной режиссе- ромъ, двигались люди, которые, — о диво дивное,—не пор­тили его Мечту. Просто и естественно, безъ натяжки, безъ неловкости, сливались они съ замысломъ руководителя во всехъ изгибахъ его творческихъ неожиданностей. И, даже, когда они заговорили, они не испортили. Я не слышалъ фальшивыхъ, досадныхъ намерешй: я слышалъ недохваты, но я не слышалъ лжи. Актеры съ хорошей читкой? Штъ, именно не «актеры»,— любители, которымъ, конечно, надо учиться, но которымъ не отъ чего отучаться. Одинъ среди всехъ выказалъ склон­ность къ «актерской» читке, былъ уже «зараженъ»; онъ говорилъ, напримеръ: «Выпей глотокы—дай ему остальное», вместо — «Выпей глотокъ — и дай ему остальное». Язва нашей сцени­ческой речи — притягиваше союза и остановка после союза...

Совсемъ особенное впечатлеше отъ этого спектакля, ста­вящее эрителя на совсемъ особенный уголъ зрешя; какое-то чувство благодарности за то, что не нашелъ въ немъ ни техъ недостатковъ, къ которымъ привыкъ у актеровъ, ни техъ, къ которымъ привыкъ у любителей. Въ самомъ деле:—любители выходятъ и говорятъ такъ, какъ въ жизни, — нЬтъ искусства, актеры выходятъ, говорятъ, какъ принято на сцене,—нетъ жизни. Здесь мы слышали речь съ одной стороны безъ вся- кихъ «замашекъ» (кроме указаннаго выше исключешя,) а вместе съ темъ такую, что въ огромномъ зале ничего не пропало. И какая сосредоточенность игры. Никто для публики или въ пу­блику — все къ себе и для себя. Ни разу не заметилъ я скольз- каго взгляда по зале. И, конечно, въ этой сосредоточенности половина успеха этого спектакля: публика ничего такъ не пре- зираетъ, какъ когда на нее обращаютъ внимаше, и ничто ее такъ не побеждаешь, какъ холодное къ ней безразличие. И мы смотрели, и все время было ново, неожиданно, все время инте­ресно; и не разу за все время пяти-актной трагедш не пала преграда между нами и действующими на помосте: несмотря на отсутств1е рампы, вообще «театра», это былъ другой, не нашъ, далекШ, недосягаемый м1ръ. Не прервало этого впечат- лйшя и то, что въ антрактахъ актеры въ своихъ костюмахъ ходили по зале и прохаживались между публикой. Это были вылазки, но крепость продолжала стоять, и каждый возвра­щался къ своему месту, и все опять зачиналось и продолжа­лось. Въ любви и въ страхе трепетная Франческа и нарядный Паоло шли на встречу смерти. Вокругъ нихъ гибюй, увертливый шутъ, ползучая, преданная рабыня, словоохотливый съ вос­точной важностью купедъ, хоръ дворцовыхъ девушекъ, то игривый, то тревожный; за ними по пятамъ—предатель братъ (и зачемъ было Д'Аннунщо вводить этого третьяго брата? Мо­жетъ быть, по и с т о р i и такъ? Но право же въ этомъ случае легенда сильнее исторш). А передъ ними — во тьме, зловещее бряцаше оруж!я и латъ мстительнаго брата-супруга... Во всемъ этомъ было движете, и въ движенш—единство. Одного не было, не было психологическаго наросташя, роли не достаточно «рас­цветали». Но и какой же нуженъ масштабъ, какая скала подъе- мовъ и пониженШ, какой запасъ силы на пятиактную тра­гедш!... И все же, несмотря на это, когда подъ тяжелымъ, длиннымь мечомъ злого мстителя Джанчотто потухла на чугун- номъ многосвечнике последняя свеча и все потонуло во мраке,— все же ярко загорелись въ памяти живые образы, мимолетно воплотившие дороия имена Дантовской легенды... Загорелись и не гаснутъ.

Петербург\*.

25 Апреля 1913.

Хедлераусшя празднества.

(1ю хь 1913).

Жизнь или искусство? Воспиташе или достижеше? Уроки или представлетя? Какъ определить то, что Жакъ-Далькрозъ показываетъ многочисленнымъ гостямъ, стекающимся на «школь­ный празднества» Хеллераускаго института?

Всего третШ годъ своего существоватя начинаетъ инсти­туту и уже второй разъ на холме хеллерауской деревушки развеваются флаги всехъ народностей; второй разъ Далькрозъ приглашаешь посмотреть, чему онъ учитъ, какъ учитъ, и ка­кое можно извлечь художественное применение изъ того, чему онъ учитъ; второй разъ маленькое местечко, вся жизнь кото- раго протекаешь въ чисто школьныхъ, даже менее чЬмъ «мест- ныхъ», интересахъ, — превращается въ живой «европейсшй» центръ, въ которомъ въ течете десяти дней бьется пульсъ художественно-воспитательныхъ стремленШ нашего времени. Все, что не «довольствуется», все, что «ищешь», съ трепетнымъ нетерпетемъ раскрываетъ программу «празднествъ» и ждетъ либо начала «урока», либо раскрьтя того простого каленкоро- ваго занавеса, за которымъ должна развернуться музыкальная картина «Орфея».

Изъ Англш, — Бернаръ Шоу, Баркеръ, самый сейчасъ вы­дающейся театральный деятель Англш, изъ Францш— Поль Клодель, передавшШ Хеллераускому Институту литературныя права на постановку своихъ прои8ведетй, выдающееся музы­канты и критики Германш— Фридлендеръ, Кречмаръ, Клозе, художникъ сцены Адольфъ Annia и др. Изъ Россш? Ни од- наго композитора, ни одного певца, ни одного актера, ни од­ного режиссера!... Когда-нибудь поймутъ, что «опоздали».

Пр1ятно было среди чужихъ лицъ увидать лицо Л. С. Ауэра: съ умилешемъ опытнаго педагога и съ восторгомъ истиннаго музыканта следилъ онъ за тймъ, какъ восьми-семил&тшя дети дирижировали хоромъ въ пятьдесятъ человекъ, — съ какимъ ухарствомъ, съ какимъ знашемъ музыкальныхъ «ценностей», съ какимъ лукавствомъ въ «патетическихъ акцентахъ»! Залъ дрожалъ отъ руконлескашй... Какъ на меня напалъ одинъ кри- тикъ за то, что я однажды на демонстрацш Далькроза сказалъ публике, что вы, молъ, видите взрослыхъ девушекъ, а посмо­трели бы восьмилетнихъ девочекъ, дирижирующихъ, да какъ, — залъ дрожитъ отъ рукоплескашй!.. Какъ мне досталось за этотъ залъ, дрожащШ отъ... Что жъ? Спросите у техъ, кто былъ, кто слышалъ, кто виделъ...

Трудно объяснить темъ, кто не виделъ. Ведь нужна пере­становка на совершенно другой, новый уголъ зрешя, — новый масштабъ оценки. После праздниковъ, во время экзамена на получете диплома, какъ членъ комиссш, — я сидЬлъ рядомъ съ Максомъ Шиллингсомъ, директоромъ Штутгартской оперы (известнымъ композиторомъ, авторомъ столь любимой нашими мелодекламаторами баллады),—я выразилъ досаду, что экза­менующейся не чисто и съ запинками прочиталъ «съ листа» написанную на доске мелодш (мелод!я была очень трудная, безъ обозначешя тактовыхъ дЬлешй, и на протяженш какихъ- нибудь двенадцати тактовъ проходила изъ mi-минора въ si-бе- моль-мажоръ и черезъ sol-мажоръ возвращалась въ первона­чальный тонъ). «Да, сказалъ мой соседъ, но дайте эту мелодш нашей оперной певице, — она и перваго такта не споетъ»...

Все ново,—«еще никогда не было». А главное — «Орфей». Ни на одномъ театре вы не видели то, что дали эти ученики- хористы: движете толпы, живущей въ музыке и съ музыкой. Много было говорено о «ритме» и «Далькроэовскомъ принципе» по поводу последняго балета Нижинскаго въ Париже «Священ­ная Весна». Видели въ немъ осуществлете нашего принципа, и этому приписывали «неусиЬхъ» въ Париже. Совершенно при этомъ забывали, что «неуспехъ» былъ вызванъ не «ритмич­ностью» (и когда же ритмъ служилъ въ ущербъ балету?). «Не­успехъ» парижстй (и даже «скандалъ») [[2]](#footnote-3) былъ вызванъ т^ми стилизованными, архаическими жестами, къ которымъ Нижинсшй питаетъ, если и совершенно законное, то, можетъ быть, слишкомъ исключительное пристрате. Вотъ что вызвало парижсше протесты, а не «применете принципа Далькроза». Да последшй «примененъ» въ нашемъ балете въ такой малой дозе! Только чисто ритмичесшй принципъ примененъ, но совершенно не использованъ принцпнъ динамическШ,— на- росташя и ослаблешя въ соответствш съ наросташями и ослаблешями звука. А принципъ ускоретя и замедлешя? Этотъ еще никогда не былъ использованъ. Впрочемъ, это вина не режиссеровъ и балетмейстеровъ: композиторы должны понять, чего они себя лишаютъ, не прибегая къ одному изъ могущественнейшихъ средствъ выразительности, — «рал- лентандо» и «ачелерандо», исполненному въ массовыхъ тело- движетяхъ! Да пойдите же, господа композиторы, посмотрите на «урокъ», — посмотрите, что даетъ, въ смысле сценическаго эффекта, фаланга въ полтораста человекъ, ритмически бегущая сперва легко, скоро, потомъ все тише и тяжелее и, ритмически же, приступомъ берущая ступени высокой лестницы; что за картина победы и торжества! Ведь если я скажу, что вы ни­когда ничего подобнаго ни на одной сцене не видели, вы не поверите, — пойдите же и посмотрите. Когда вы увидите, вы будете писать музыку спещально для этого.

А господа оперные режиссеры, — вы никогда не видели, что значитъ движете хора демоновъ и фурШ, съ музыкою вместе трепещущихъ, негодующихъ, вздымающихся и утихаю- щихъ... Незабываемое второе действ1е «Орфея», начинающееся со скрежетомъ и оканчивающееся въ умиротворенш, — иЬнхемъ Орфея побежденные фурш, адъ на коленяхъ... Это симво­лично для Хеллерау и техъ, кто противъ него...

Впрочемъ, я говорю: «пойдите, посмотрите», но когда? Въ будущемъ году «школьныхъ празднествъ» не будетъ. Далькрозъ приглашенъ Женевою, той самой Женевой, которая не захо­тела признать пророка въ отечестве его, которая упустила его, отпустила въ Дрезденъ, — той самой Женевой Далькрозъ при­глашенъ поставить национальный праздникъ въ память сто- леия присоединешя Женевы къ Швейцарскому Союзу. Хелле- раускихъ празднествъ въ будущемъ году не будетъ: передъ скорбнымъ Орфеемъ, лежащимъ на полу, две гречесшя, въ хитоны одетыя, точно съ саркофага сошедппя «плакальщицы» тихо задернули, сомкнули занавесъ; онъ раздвинется лишь въ поне 1915 года... Оно и лучше, — для дЬла лучше. Уже въ нынешнемъ году была большая разница въ программе, въ сравнены съ прошлымъ годомъ: первый вечеръ (вечеръ упра- жнешй) состоялъ исключительно изъ массовыхъ ритмически- пластическихъ задачъ, — всякая «пантомима» была изгнана, все, что сколько-нибудь смахиваетъ на «дунканизмъ»... Го­раздо больше педагогической прямолинейности въ программе, отсутств1е ощупи; никогда общевоспитательная сторона си­стемы не выступала съ большей убедительностью. И пр1ятно видеть, что на Западе и эта сторона уже начинаетъ призна­ваться: нынешней зимой пр1езжали въ Хеллерау делегаты министерствъ народнаго просвещетя прусскаго и англШскаго для ознакомлешя съ системой и определетя условШ, на ко- торыхъ она могла бы быть введена въ школахъ. Поезжайте и вы, господа воспитатели, въ Хеллерау. Вы увидите редкое эрелище, — целый маленьшй м!ръ, живупцй въ атмосфере нравственнаго здоровья, вы увидите лица, озаренныя радост- нымъ ощущешемъ жиэни и забвешя своей личности въ об- щемъ товарищескомъ увлеченш; вы увидите, можетъ быть, еще более редкое зрелище, — вы увидите много русскихъ уче- никовъ и ученицъ съ такими же радостными лицами, съ та­кою же простотой отношения къ жизни и къ людямъ; и въ наше сумрачное, злобное время, когда у каждаго какъ будто за пазухой целый запасъ невысказанныхъ подозрений, мешаю- щихъ яснымъ отношешямъ съ людьми, вы признаете, что есть сила оздоровляющая, очищающая въ томъ воспитанш, на почве котораго встречаются, какъ въ чемъ-то родномъ, люди всехъ народностей, безъ различ1я возраста, профессй и обществен- наго положешя. Все это, конечно, съ каждымъ годомъ будетъ все более утверждаться, и есть полное основате ожидать, что после двухлетняго перерыва хеллераусюя школьныя праздне­ства явятъ намъ нечто еще более значительное въ смысле вос- питательныхъ достижешй и еще более ценное въ смысле художественныхъ указашй.

Верона-Флоренщя.

10 1юля 1913.

Поль Клодель и Хеллерау.

На печальныя размышлетя о современною» театре наво- днтъ состоявшееся въ большомъ зале Хеллераускаго Института первое немецкое представлеше «Благовест1я» Поля Клоделя. [[3]](#footnote-4) После изумительныхъ представлений глюковскаго «Орфея» прошлымъ летомъ одинъ французсшй критикъ писалъ: «То, что мы тамъ видели, такъ же отдаленно отъ «театра» въ обычномъ смысле слова, какъ правда отъ лжи». И вотъ, черезъ три месяца после этого, тамъ же, въ той же зале, на такихъ же платформахъ и лестницахъ, въ той же самой све­товой обстановке, и въ техъ же пространственныхъ услов!яхъ, въ которыхъ двигались и проходили передъ нами празднич- ныя картины ритмическихъ массъ, мы увидели несколько человекъ «актеровъ», актеровъ въ самомъ ужасномъ смысле этого слова. Нужна была поистине эта рамка, чтобы показать во всемъ значенш слова, — что такое немецшй актеръ. Въ этой зале, где самый воздухъ проникнутъ искренностью и естественностью природной красоты, мы въ течете четырехъ часовъ слышали ходульныя, безсмысленныя завыватя рейн- гартовскихъ лицедеевъ. Кроме исполнительницы первой роли (Вюлены), которая была мягка, нежна и, хотя и однообразна, все же правдива, да еще, пожалуй, старухи матери (актриса лейпцигскаго театра—наша соотечественница), которая была проста и не «вылезала», все остальное было невыносимо. Разбирать недостатки этихъ немецкихъ актеровъ врядъ ли представляетъ интересъ, но не могу не указать, какъ на одинъ изъ примйровъ несостоятельности ихъ читки, что у нихъ совсемъ не существуетъ вопросительныхъ интонащй,— это инструментъ, отсутствующей въ ихъ голосовой орке- стровк^; ихъ вопросы, смотря по настроешю момента, это — утверждеше, угроза, упрекъ, проклятие, все что хотите, но не вопросъ, — вопросительнаго знака не слышится... Но что уди­вительно, это то, что критика немецкая выдвинула именно техъ актеровъ, которые больше всего завывали, и признала, что они своимъ «темпераментомъ» и павосомъ, «иногда прямо поднимавшимся надъ уровнемъ человечески-возможнаго», — спасли пьесу Клоделя!! Много любопытнаго явила немецкая критика. Не обошлось, конечно, и безъ нащональнаго аргу­мента. Невероятный успехъ французскаго писателя, котораго европейская критика называетъ рядомъ съ именами Софокла и Данта, не можетъ не коробить некоторыхъ. «Шекспиръ Гете, Лютеръ и Бисмаркъ, и главное — немецкая сила и, немецюй ясный разсудокъ\* —вотъ, по мненш одного изъ этихъ нащоналистическихъ критиковъ, орудие, которое надо противопоставить мистически-католическимъ туманностямъ французскаго драматурга.

Постановкой спектакля руководилъ самъ Клодель. Онъ былъ доволенъ. Велиюй писатель, философъ, поэтъ и мысли­тель, человекъ редкаго богатства въ смысле сочетатй, — онъ при всемъ томъ большое наивное дитя. Онъ тешился поста­новкой, его даже актеры удовлетворяли. Очевидно, видеть и слышать свое детище въ иной рамке и на иномъ наречш придавало некоторую новизну впечатления, некоторый лоскъ свежести, открывало ташя стороны, которыя, въ пр!евшемся французскомъ исполнены уже не могли проявиться... Сцену онъ раздЬлилъ на три этажа, — три платформы, соединенныя боковыми лестницами. Въ этомъ новизна постановки. Новизна относительная, конечно, ибо «ничто ни ново подъ луною»; это делеше есть не что иное, какъ делеше старыхъ церковныхъ мистерШ на «землю, адъ и небо. Но интересныя отсюда проистекаютъ сопоставления и сочетания, — то, что можно бы назвать символикой пространства.

Наиболее положительной стороной спектакля следуетъ признать роль света. Каждый разъ, какъ мне приходилось писать о хеллераускихъ празднествахъ, я указывалъ на пора­зительные результаты трудовъ и находчивости нашего сооте­чественника Александра Зальцмана. Я неоднократно писалъ и о свйтовомъ устройств^ хеллераускаго зала. Световое учасие въ сценическомъ действш достигало наивысшаго своего про- явлетя въ «Орфее» Глюка. Говорить объ участш света въ сценическомъ действш нельзя, не затрагивая и устройства всего вала: светъ одинъ, общШ, какъ и пространство одно, общее, не разделенное. Весь залъ обтянутъ белымъ иолот- номъ, пропитаннымъ воскомъ, за которымъ безчисленное коли­чество невидимыхъ электрическихъ лампочекъ. Светъ усили­вается и уменьшается во всевозможныхъ степеняхъ. Вы не въ освещенномъ зале, — а въ светящемся зале; когда изъ полной тьмы понемногу васъ переводятъ въ полный светъ, у васъ такое чувство, что вы погружаетесь въ световую ванну. И ничто не сравнимо съ радостнымъ ощущешемъ светового наросташя, когда оно идетъ объ руку съ наросташемъ музы­кальными Это та сторона хеллераускихъ представлешй, кото­рую описать нельзя, это надо видеть.

Здесь мы подходимъ къ самому интересному пункту во всемъ этомъ, неудачномъ, клоделевскомъ спектакле. Какъ ни странно можетъ показаться, — все зародилось и выросло изъ зала. Переводчикъ Клоделя, Хегнеръ, пленился хелле- раускимъ эаломъ, за нимъ самъ Клодель, и вообразили, что въ это помещеше, которое явилось органическимъ расцветомъ системы Далькроза, можно пересадить что угодно, и будетъ хорошо. Большая, принцитальная ошибка; каждый ребенокъ изъ дЬтскаго класса ритмической гимнастики более сливается съ окружающими условхями пространства и света, нежели

любой, даже лучппй актеръ, потому что хеллераустй залъ родился изъ ритмической гимнастики, и актеръ въ немъ — посторонняя величина... Но мало кто это понимаетъ. А передъ прелестью зала разгораются глаза техъ, кто сознаетъ необхо­димость и ищетъ средства остановить современный театръ на гибельномъ пути падешя. Целый рядъ выдающихся театраль- ныхъ деятелей изъ Францш прйхали со спещальною целью изучить хеллераускШ залъ. Вице-президентъ Осенняго Салона, Плюме, занять мыслью о постройке подобнаго зала въ Па­риже. Д-ръ Буше хочетъ, по случаю ,двухсотлетняго праздно- вашя памяти Глюка, повторить въ Париже «Орфея» въ поста­новке Далькроза, со всеми световыми приспособлениями Зальцмана. Известный режиссеръ Люнье-Поэ также бродита вокругъ хеллераускаго зала. Только все это полумеры. Какъ я сказалъ, — нельзя впустить актеровъ въ ту обстановку, кото­рая родилась изъ протеста противъ «актерствовашя». Одно возможно, — ждать, чтобы въ лоне хеллераускаго института, ■ отъ корней ритмическаго воспиташя, пошла ветвь драмати- ческаго искусства. Когда-нибудь это будетъ. А пока правиль­нее мне представляется мысль известнаго артиста и дирек­тора «Театра Антуанъ» Жемье, пригласившаго Далькроза написать музыку и ритмически поставить у него въ Париже одну изъ комедхй Шекспира, — «Сонъ въ летнюю ночь» или «Двенадцатую ночь».

Жемье и Далькрозъ, театръ Антуанъ и Хеллерау, — по cie время это самое живое, свежее сочетате, какое вставало на нашемъ скудномъ театральномъ горизонте. Союзъ этотъ по- ловъ необманныхъ обещашй. Онъ не ограничивается упомя- нутымъ проектомъ. Въ будущемъ шне Женева празднуетъ столейв своего присоединешя къ Швейцарскому Союзу. На берегу оэвра будетъ сцена на полторы тысячи человекъ. Бу- дутъ проходить картины историческихъ эпохъ. Въ последней картине задняя завеса должна раскрыться, и на фоне озера и снежныхъ горъ должны причалить аллегоричесшя барки. Му­зыка для этого народнаго праздника заказана когда-то непри­знанному въ отечестве своемъ Жакъ-Далькрозу; онъ же заве- дуетъ постановкой; уже целый годъ въ Женевскихъ школахъ дети учатся ритмик-Ь. Исторической стороной постановки завйдуетъ Жемье. [[4]](#footnote-5)

Таковы, въ восходящей последовательности, элементы кло- делевскаго спектакля въ Хеллерау. Игра — минусъ; поста­новка интересная; светъ, какъ всегда у Зальцмана, неисчер- паемаго богатства и мистическаго разнообраз!я. Но самый положительный результатъ этого спектакля это ^о, что онъ (если это возможно) еще поднялъ представлеше «Орфея» и еще больше заставляетъ жалеть о техъ, кто его не виделъ.

Петербурга.

20 Октября 1913.

Русскш Дельсарт1анецъ.

Имя Федора Ильича Гущина прошло незамеченнымъ въ хроник^ театральной педагогики. Несколько насмЬшливыхъ отзывовъ въ газетахъ о томъ, что онъ заставлялъ учениковъ Императорскихъ Драматическихъ Курсовъ говорить «изъ жи­вота», и восторженные, можно сказать, благоговейные отзывы несколькихъ бывшихъ учениковъ его или людей, близко его знавшихъ, — о его преданности искусству, о самоотвержен­ности его воспитательныхъ стремлений, объ идеалистичности этой исключительной природы... Но онъ «не весь умеръ». Пе­редъ нами книга, въ которой живетъ,—и съ редкой прелестью правды и искренности,—живетъ духъ художника и человека. «Этюды по вопросамъ вокальнаго искусства», [[5]](#footnote-6) конечно, за- интересуютъ всякаго, кто занимается техническими вопросами пешя, читки, дыхашя; но гораздо интереснее эта небольшая книжка въ той ея части, которая является выражетемь обще- эстетйческихъ взглядовъ автора; здесь она, можно сказать, зна­менательна, по той связи, которую она устанавливаетъ, и ни на минуту не покидаетъ, между целью всякаго исполнитель- наго искусства, — выражешемъ душевнаго движешя, и сред- ствомъ этого выражешя,— человеческимъ теломъ. Воспиташе телесныхъ средствъ выражешя, установлеше техъ формъ, въ которыхъ выражается сущность, — вотъ его лозунгъ; не­обходимость научной обоснованности въ распределена и поль- зованш природными средствами голоса и телодвижешя,—вотъ его художественно - воспитательный принципъ. Не могу оха­рактеризовать все, что изложено въ этой удивительной, хотя и несколько безпорядочной, не столько написанной, сколько набросанной книге (но ведь она — посмертная), — не могу оха­рактеризовать всю эстетическую философио, изъ этой книги выделяющуюся, иначе какъ—безсознательное дельсарт1анство. Судите сами. «Прекрасное можно определить следующимъ обра- зомъ: это есть BocnpiHTie или действ!е, возбуждающее въ насъ жизнь въ трехъ ея формахъ сразу (чувство, умъ и волю) и вызывающее удовольств1е, въ силу быстраго сознашя этой общей возбужденности». Мы прикасаемся къ самому корню дельсар- товскаго тройного делешя, и изъ этого корня растетъ совер­шенно тожественное древо: Teopin и практика выразительности человеческихъ органовъ. «Ведь это дело требуетъ науки, науки при томъ глубокой, которая могла бы снабдить артиста зна- шями, открывающими тайны природы, дала бы ему возмож­ность овладеть теми формами, облекаясь въ которыя, есте­ственное дароваше человека достигаетъ высоты». Понятно от­сюда— требоваше школы. А въ чемъ задача школы? Опять можно подумать, что говоритъ Дельсартъ. «Въ принципахъ школы должно быть заложено стремлеше раскрыть природу». «Допустима ли такая школа, которая идетъ въ разрезъ тому, что имела въ виду природа? Школа не есть манера, а есть наука». Въ другомъ месте: «Мы черпаемъ отъ натуры законы, которые служатъ фундаментомъ для искусства, улавливаемъ те обшдя ос- новашядля него, которыя утвердили бы истину въ искусстве».

Изъ этого обосновашя выразительности искусства на за- конахъ природы естественно вытекаетъ разработка и воспи­таше природнаго органа выразительности,—тела человеческаго. И здесь уже мы прикасаемся къ теор1ямъ другого воспитателя человеческихъ возможностей. Какъ щлятно убежденному даль- крозисту читать слова вроде следующихъ: «Передавая утон­ченность нашего духовнаго Mipa, мы должны иметь такимъ же утонченнымъ и проводникъ, то есть тело, иначе мы будемъ лишены возможности чувствовать высшую область, въ которую должны войти, съ которой должны слиться. Реализуя нашимъ гбломъ интеллектуальный и эстетический маръ, мы должны не только «понимать», но и физически ощутить его, тогда только деятельность наша будетъ сознательна». Въ этихъ немногихъ словахъ исходная точка и краеугольный камень хеллераускаго учителя. Физически ощутить искусство,—вотъ необ­ходимое услов1е для полнаго его выражешя.

Говоря о щлемахъ художественной педагогики, авторъ воз- стаетъ противъ обучешя подражашемъ и настаиваетъ на обученш воспроизведен!ю, а для этого, говорить онъ, «необходимо сосредоточить нашу деятельность не надъ темъ, , что надо делать, а надъ темъ какъ надо делать». Опять— воспиташе телесныхъ формъ выразительности. «Чувствуйте», обыкновенно говоритъ учитель своему ученику,—это есть «что». Нетъ, скажите ему, не что онъ долженъ чувствовать, а что онъ долженъ сделать (теломъ своимъ или голосомъ своимъ), — это будетъ «какъ», и въ этомъ сущность.

Замечательно это возвращеше къ человеку у того, кто болеетъ за состояше современнаго театра,—къ человеку, какъ конечному воспринимателю и исходному выразителю, и—къ телу человеческому, какъ единственному вопло­тителю. И это не есть «матер!ализмъ»: уважеше къ мате- р!алу—разве матер!ализмъ? А безъ матер!ала где идея? Нетъ, возвращеше къ человеку есть возвращеше къ той таин­ственной области, где встречается, соприкасается и сливается телесное съ духовнымъ—выражающее съ выражаемымъ. Это то, въ чемъ центръ жизни, источникъ искусства. Эпиграфомъ къ своей книге авторъ взялъ изречеше Шекспира: «Речь наша дыхаше составляетъ, а дыхаше есть жизнь». Не есть ли это прообразъ сл1яшя самаго умственнаго съ самымъ физическимъ? И не далъ ли намъ авторъ въ своей речи ощущеше ж и з н и?— жизни горячей, искренней, правдивой?..

Книга Гущина у насъ явлеше красивое, одинокое...

Петербург\*.

2 Апреля 1913 г. 3\*

Объ обстановкЪ.

^На Мангеймской Театральной ВыставкЪ).

Ни у одного искусства нетъ столькихъ паразитовъ, какъ у театраЛРазумйю не людей, а побочные интересы. Ни къ ка­кому искусству не присасывается столько посторонняго, съ самою сущностью даннаго искусства ничего общаго не имйю- щаго. Недавно одна наша выдающаяся артистка устроила въ Берлин^ выставку... полученныхъ ею подарковъ!

Благородна поэтому, «существенна», маленькая театраль­ная выставка въ Мангеймй: театръ и ничего больше, внешнее и внутреннее устройство, декорацш, костюмы. Въ пяти, шести комнатахъ, въ какихъ-нибудь 250 номерахъ вы обхватываете HCTopiio обстановки за последше пятьдесятъ летъ. Интересна эта выставка главнымъ образомъ потому, что она сумела дать обозревателю три главные момента, въ которыхъ искусство обстановки находитъ свое выражеше. Въ самомъ деле, идея обстановки имеетъ тройное развитее: теор1я (книга), мечта (ри- сунокъ) и осуществлеше (макетка). Все три момента предста­влены— удобно, сжато, понятно. Въ небольшой объяснитель­ной къ выставке брошюре [[6]](#footnote-7) краткая и ясная картина всехъ новейшихъ стремлешй обстановочнаго искусства, — борьбы ху­дожника съ проблемою пространства; на стенахъ — рисунки, на столахъ — макетки. Конечно, последнее наименее интересно; ужъ таковъ законъ,—чемъ ближе къ осуществлена, темъ хуже: какъ «мысль изреченная», такъ и мечта осуществленная «есть ложь». Вотъ почему рисунокъ, какъ средняя ступень между Teopiet и практикой, шгЬетъ для насъ наибольшую при­тягательную силу: это есть чистая мечта, — уже безъ «словъ» и еще безъ «дела».

Наиболыте «мечтатели» въ выставленныхъ рисункахъ— Гордонъ Крэгъ и Адольфъ Annia. Они же, повидимому, и наи­более вл1ятельны; почти все сколько-нибудь выдающееся въ смысле новизны собственно восходить къ нимъ, къ ихъ прин- ципамъ прямолинейности, высоты, «простоты». Лучппя картины рейнгартовскаго театра ничто иное, какъ «простоватый Крэгъ» (декоращя Орлика къ «Зимней сказке»), а «Терраса Эльзинор- скаго замка» въ постановке гамбургскаго театра (декоращя Шумахера)—«испорченный Annia». Главное стремлеше этихъ двухъ художниковъ сцены можно охарактеризовать, какъ по- ходъпротивъдекоратора-живописца,изгнашеживописнаго«иллю- зюнизма»: поменьше изображения, возможно больше места для воображешя; ихъ декорацш это какъ бы огромный «намекъ»,— пусть зритель дополняетъ.

Пр1емъ ихъ можно определить такъ: они рисуютъ, но ри- суютъ возможно меньше, — только место, въ которомъ дви­жется человекъ, а не п р е д м е т ы въ этомъ месте находяпцеся. Самый большой грехъ театральной, декоращонной живописи, съ точки зрешя правды, это то, что она нарушаетъ про­странство вокругъ движущагося въ ней человека. И вотъ, эти два художника до последнихъ предЪловъ возможнаго ограни­чивают изобразительныя стремлешя своей кисти. Они рисуютъ не то, что можно рисовать (мало ли, что можно), а только то, что нужно. Ихъ декорацш не «картины», оне не сами по себе, — оне лишь рамка для человека, и сцена въ ихъ трак­товке не есть искаженное пространство, съ нарушенными за­конами соотношешй, а лишь измененное, какъ бы сказать, пе­реодетое согласно требовашямъ места и времени д£йствш. Въ другомъ месте я подробно останавливался на разнице этихъ двухъ новаторовъ сцены; [[7]](#footnote-8) здесь къ этому не возвращаюсь, а, подчеркивая ихъ сходственныя черты, отмечаю лишь сильное ихъ вл1яше на эволюцш обстановочнаго искусства. Но нельзя не выразить удивлешя и сожалйшя, что ни одинъ еще театръ въ ЕвроиЬ не воспользовался такимъ декораторомъ, какъ Адольфъ Annia. Крэгу больше посчастливилось: во первыхъ, — «Гамлетъ» Художественнаго театра, а во вторыхъ, — многое въ рейнгартов- скомъ театре прямо взято (чтобы не сказать более сильнаго слова) отъ Крэга, и люди театра это знаютъ. Annia же никогда не виделъ своихъ рисунковъ осуществленными. Непонятно, какъ ни одинъ оперный театръ не обратился кь этому исклю­чительному знатоку'Вагнера. Оперы Вагнера у него разработаны, распределены, можно сказать, потактно, — каждое движете действующихъ лицъ, каждый моментъ освещешя; и все это въ постоянномъ согласш съ музыкой, въ точномъ совпадеши съ ея наросташями и ослаблешями, въ неотступномъ единенш съ текстомъ. Что можетъ быть красивее, чемъ дшия вершины скалъ, на которыхъ онъ размещаетъ последшй актъ «Вальки- рш»,—эти макушки горныя, подъ открытымъ небомъ, не за- сененныя обычнымъ «боскетомъ», а изъ подъ которыхъ торчатъ макушки сосенъ, и эта пустота, бездна кругомъ? А его «Пар- сифаль»? Какъ великолепно задумана у него панорама перваго акта: лесъ начинаетъ двигаться и по немножку деревья ста­новятся все прямее, стволы оголяются, превращаются въ колонны, и незаметно Гурнемансъ и Парсифаль уже не въ лесу, а въ храме Граля... И когда все это знаешь, какъ обидно за художника, который самъ остается въ тени, мало известный, почти не признанный, въ то время, какъ влiянie его сказы­вается въ творчестве другихъ...

Однако вл!яше вообще определяется не только активной силой того или другого субъекта, — оно есть результатъ встреч- наго движешя со стороны воспринимающего объекта. Несо­мненно, что, если идеи Крэга и Annia могли возыметь дей- CTBie, то потому, что вокругъ нихъ уже «къ этому шло». И действительно, вся выставка есть ничто иное, какъ походъ противъ живописи въ обстановке. Лучшее, что есть вне Крэговскаго вшяшя, — Эрлеровскгй «Фаустъ» и его же «Га- млетъ» (мюнхенсюй Kiinstlertheater), и Штарковсшй «Орфей» (франкфуртская опера), — то же самое стремлеше довести жи­вопись до минимума, чтобы выдвинуть человека\* Передъ этими легкими, линейными рисунками новейшихъ декорато- ровъ вспомните только живописную сложность, бутафорскую нагроможденность мейнингенскихъ постановокъ и вы поймете путь, которымъ шла эволющя театра. «Смыслъ и красота словъ, какъ и красота пластически движущагося человека, темъ по­нятнее предстанутъ нашему сознашю, чемъ проще будутъ ко- стюмъ и обстановка». Такъ говоритъ уже упомянутый Отто- маръ Штарке въ небольшой статье о реформе сценической живописи. Это какъ бы камертонъ всей выставки, т. е., вер­нее, всего, что на этой выставке есть хорошаго; съ уверенно­стью можно сказать: что не хорошо, то погрешаетъ противъ выше приведеннаго правила. Известный театральный деятель, Беренсъ, вдохновитель мюнхенскаго Klinstlertheater, говоря о техническихъ совершенствахъ байрейтской сцены, прибавляетъ: «Мне именно это высокое совершенство декоращоннаго искус­ства, которое мы тамъ видимъ и которое всемъ театрамъ предносится, какъ некая светлая картина, представляется выс­шей степенью эстетической некультурности». Вся совокуп­ность усилй современныхъ деятелей театра къ тому идетъ, чтобы все стушевать и выдвинуть человека... Но какъ же совершененъ долженъ быть человекъ, единственный вопло­титель движен1я на сцене! Ведь движеше, — справедливо сказалъ Гордонъ Крэгъ, — «духъ сценическаго искусства». И во имя центральнаго положетя человека на сцене онъ воз- стаетъ противъ нарушешя пропорций: скала меньше человека, корабль выше башни... Декоращя, какъ отдельная, съ чело- векомъ не стоящая въ зависимости величина, вотъ обстановоч­ное зло, и вотъ противъ чего ополчается Крэгъ. Но Annia идетъ еще дальше: обстановка, не стоящая въ связи съ ав- торомъ, обстановка, детище режисерскаго воображешя,— вотъ зло, разрушающее драматическую сущность, разбивающее един­ство авторскаго замысла. Все изъ автора брать, ничего къ ав­тору не прибавлять; такъ учитъ Annia. Обстановка, по его по- ниманш, такое же «средство выражешя», какъ слово; и какъ къ авторскому тексту нельзя прибавить своего слова, такъ нельзя прибавлять «своего слова» и къ обстановке. Уважеше къ слову автора! И какъ понятенъ долженъ быть такому уму, какъ Annia, горыай юморъ, съ которымъ Вячеславъ Ивановъ восклицаетъ: «Пришелъ режиссеръ и похитилъ ремарку»...

Одно жаль: въ своихъ эскизахъ господа декораторы по- грйшаютъ т^мъ же, противъ чего ратуютъ. Ихъ рисунки слиш- комъ красивы, слишкомъ «рисуночны», если можно такъ вы­разиться,— они разсчитаны для рамки, для альбома. Сказан­ное въ особенности относится къ рисункамъ костюмовъ: это хорошеньшя акварели, но это не руководство для закройщика. Посмотрите рисунки Бакста, — очаровательно, своеобразно, изы­скано, но разве это можно воспроизвести въ действительности? Разве у живой танцовщицы могутъ быть таюя руки, тате вывернутые пальцы, разве на сцене можно показать тате животы, татя груди? А между темъ, ведь это не самостоятель­ное произведете искусства, это проектъ, а всяшй проектъ имеетъ смыслъ лишь поскольку онъ способенъ быть воспро- изведеннымъ. Забываютъ наши рисовальщики костюмовъ, что ихъ рисунокъ не для выставки, а для портного, что порт­ному нужна «выкройка», а не «мечта». (Въ этомъ отношенш прекрасны костюмные рисунки мюнхенскаго художника Энгеля къ пьесе Сервантеса). Такъ и наши болыте иллюстраторы сцены, — забываютъ, что ихъ рисунокъ не для альбома, а для декоратора, что декоратору нужны линш, размеры, а не дымка и туманъ...

Впрочемъ, легко говорить-, а на самомъ деле не есть ли все искусство вечная борьба мечты противъ условШ действи­тельности? Безстрапие замысла и рабство въ осуществлены?

И вся эта маленькая выставка не есть ли сама картина техъ искатй, техъ усшай, которыми человекъ старается выбиться изъ безвыходной проблемы «пространства» на сцене? Вечная уступка, вечное отступлеше передъ невозможностью,—невоз­можность сделать то, что хочешь и нежелаше сделать то, что возможно; уместить большое въ маломъ3 малое въ болыпомъ, сделать такъ, чтобы было и «похоже» и «незаметно»... Увы, ничто, никакое изображен1е не во власти человека, — ни осуществленная мечта, ни мечтаемая действительность; и то и другое равно недосягаемо. И только одно доступно, одно осу­ществимо, — мечтаюпцй человекъ. Да это же и единственно интересное, — въ театре...

Римъ. 25 января 1913.

Руссюй бадетъ въ **ПарижЪ.**

1913 —1914.

«Священная Весна» и «Фавнъ».

Жизнь всякаго театра въ томъ новомъ, что онъ даетъ. Переп'Ьвъ не жизнь. Только новое есть движете и только новое вызываетъ движете. Новое, что дали дягшгевсюе балеты въ нынЪшнемъ году, это постановки Нижинскаго. Шумъ, ими вызванный, не интересенъ самъ по себе; онъ интересенъ какъ симптомъ жизненности того самаго, ч4мъ онъ вызванъ. Характеризовать этотъ шумъ именемъ «неус­пеха», даже «провала», какъ дЬлаютъ стольте наши рецен­зенты, даже изъ числа такихъ, которые сами этихъ спектак­лей не видели, не приходится. Въ самомъ деле, если бы после «скандаловъ» театръ опустелъ, если бы «возмущенная» публика перестала ходить, можно было бы говорить о «про­вале». Но, право же, при виде того количества заграничныхъ издашй, того количества страницъ меловой бумаги, на кото­рыхъ красуются pyccKie артисты въ изображены иностран- ныхъ художниковъ и фотографовъ, въ виду этихъ сборовъ въ 34 тысячи франковъ, которые ежедневно дблалъ «руссшй балетъ», право же, мизерное впечатлеше производятъ те вы­крики, которые во что бы то ни стало хотятъ, чтобы это былъ провалъ. Давно сказано, что «мы, pyccKie, все свое русское любимъ хаять». Что жъ? Не возвращаться же къ этому. Ведь не въ этомъ суть искусства. У насъ и такъ люди всегда ду- маютъ, что разсуждаютъ объ искусстве, когда ругаются по поводу искусства. Нетъ, оставимъ этотъ шумъ и посмотримъ, что дали новаго постановки Нижинскаго.

Два элемента проникаютъ его пластическое творчество: ритмизащя движев!я и стилизащя движешя. Кто сколько- нибудь задумывался надъ тою ценностью, какую предста- вляетъ движете въ смысле художественнаго матер1ала, тотъ долженъ признать что только въ этихъ двухъ элементахъ залогъ художественности движешя.

Движете должно быть подчинено музыкальному размеру со всеми оттенками его ритмическаго рисунка и оно должно быть подчинено известному, впередъ установленному, канону выразительности. Только убивъ въ себе свое житейское «я» со всеми его случайностями, обретаетъ художникъ свободу своего художественнаго «я» во всей его законности. Это такъ, и противъ этого напрасно возстаютъ наши проповед­ники «нутра»: споръ старый, вечный походъ неучешя про­тивъ учешя...

Итакъ, — ритмизащя. Я виделъ незабываемую репетищю. Нижинсшй проходилъ сцену съ одной изъ танцовщицъ, кото­рая должна была заменить другую. Репетищя въ зале, — они двое и акомпашаторъ, больше никого. Это была восхититель­ная работа переложешя музыки въ движете. Тактъ за так- томъ, нота за нотой, воспринимались ухомъ, усваивались соз- натемъ, отбивались въ ладоши и потомъ воспроизводились въ танцовально-мимическомъ движенш. Только у Далькроза видалъ я такое тесное, до полной сл!янности тесное, сочета- Hie музыки и движешя. Какъ эта маленькая сценка, такъ былъ разученъ весь двухактный балетъ Стравинскаго «Свя­щенная Весна». Что меня поразило въ этомъ балете, это, рядомъ съ ритмичностью задуманныхъ балетмейстеромъ кар- тинъ, удивительная ритмичность исполнешя. Кордебалетъ, который можетъ это, представляетъ собой изумительный ритмичесшй матер1алъ. И вотъ, когда видишь этотъ порази­тельный матер!алъ и при этомъ вспоминаешь некоторыя наши балетныя постановки, спрашиваешь себя, какъ же это воз­можно, чтобы такой кордебалетъ осуществлялъ таюя антирит- мичныя картины, катя мы иногда видали? И приходится заключить, что дело не въ кордебалете, а въ балетмейстерахъ. И въ самомъ д£ле, какъ можетъ тотъ же Фокинъ, который поставилъ «Половецте танцы», — торжество ритмическаго чувства съ ихъ необузданной дикостью, столь правильной въ своемъ подчинены музыке, — какъ можетъ онъ же ставить такую вещь, какъ «Шопешана», где почти все, — кроме вос­хитительной мазурки Нижинскаго, одно сплошное противоре- 4ie движешя и звука? Какъ можетъ въ такой случайной, разорванной хореографической картине, какъ «Карнавалъ», оказаться такой перлъ ритмической фантазы, какъ выходъ Арлекина съ Коломбиной, когда онъ вылетаетъ большими прыжками, вдвое медленнее ея маленькихъ шажковъ? Или посмотрите «Петрушку». Перлъ ритмичности; но ритмичность трехъ главныхъ фигуръ, трехъ очаровательныхъ куколокъ, развертывается на фоне ярмарочной толпы, которая, за исклю- чешемъ плясовыхъ номеровъ, движется въ безпорядочной слу­чайности,— на сцене сутолока. Вотъ этому элементу случай­ности, этому перемежающемуся характеру въ ритмичности положенъ конецъ въ постановкахъ Нижинскаго. Съ момента поднятая занавеса и до падешя — на сцене ритмъ, отсутств1е случайности, отсутств1е того, что въ военномъ учеши назы­вается «вольно», «оправиться»: они все время подъ оруж1емъ, все время въ подчинены. Благодаря этому все время, безпре- рывно, вы видите передъ собой длительное произведен!е искусства; нетъ техъ невыносимыхъ передышекъ, кото­рыми полны наши балетныя представлешя, — когда муэыка продолжается, а люди на сцене «устанавливаются», когда балерина, дойдя до рампы, где ей уже нельзя далее танцо- вать, бросаетъ музыку и своей характерной походкой въ раз­валку, безъ малейшаго отношешя къ,тому, что происходить въ оркестре, возвращается къ своему месту, чтобы «отъ печки» начать снова. Неужели же еще не поняли наши балет­ные руководители всей оскорбительности подобныхъ «выхо- довъ» изъ искусства? Неужели не страдаютъ они отъ проти­вореча между движешемъ въ музыке и недвижностью на сцене, или между суматохой на сцене и тихимъ колыхашемъ въ оркестре? Неужели глазъ ихъ не чувствуетъ потребности узнать въ рисунке телодвижешя, рисунокъ движешя мело- дическаго? Не понимаютъ они, что значитъ видеть музыку. Поймутъ ли они когда-нибудь что тактъ и ритмъ въ музыке не то же самое, и что, держась только такта, они смазываютъ, приводятъ къ однообраз!ю какъ разнообраз1е музыкальнаго рисунка, такъ и выразительность рисунка телеснаго, и что сл1яше съ однимъ лишь тактомъ есть разобщеше человека съ музыкальнымъ смысломъ, и что только въ сл!яши съ ритмомъ — человекъ и музыка сочетаются въ одно третье... Уразумеше этой стороны хореографическаго искусства я до сихъ поръ виделъ,—проведеннымъ съ настойчивостью и последовательностью, безъ признаковъ случайности, — только въ постановкахъ Нижинскаго.

И со всемъ темъ чего-то нехватаетъ въ его ритмичности. Его работа мозаична; хотелось бы большей широты. Совсемъ, или почти, не использованъ «динамизмъ», принципъ нароста- нШ и ослаблешй, отягчешя и облегчешя. И совершенно не использованъ принципъ ускорешя и замедлешя. Последнее, впрочемъ, не во власти балетмейстера, нужно, чтобы компо­зит оръ далъ поводъ къ осуществленш пластическихъ мас- совыхъ ритардандо и ачеларандо. Композиторы еще не знаютъ, чего они себя лишаютъ, когда не прибегаютъ къ ускоренно и замедлешю. Въ тотъ день, когда балетный композиторъ побываетъ въ Хеллерау и увидитъ, что даютъ фаланги дви­жущихся людей, въ своемъ движеши осуществляющая разно­образное чередоваше и, главное, постепенное перерожден1е движен1я изъ быстраго въ медленное, И8ъ радостнаго въ подавленное, изъ отрывистаго въ плавное, въ тотъ день балетный комцозиторъ не захочетъ писать иначе; онъ оста­вить куски неизменяющагося ритма только для плясовыхъ номеровъ, а всю мимическую часть балета поведетъ на теку- чемъ фоне ритмическихъ иереливовъ скорости и медленности, силы и слабости, тяжести и легкости. Думаю, что это время не далеко. Знаю, что былъ интересный обмйнъ писемъ между Стравинскимъ и Далькрозомъ; нашъ талантливый компози- торъ собирался л-Ьтомъ побывать въ Хеллерау; кажется, болезнь помешала ему...

Такъ обстоитъ ритмичесшй вопросъ на нашей балетной сцене. Матер1алъ великолепный; принципъ отчасти понятъ, но для окончательная своего торжества р и т м ъ ждетъ компо­зитора, который бы созналъ всю неисчерпаемость его приме- ненШ, и балетмейстеровъ, которые, какъ Нижинсюй, остава­лись бы ему верны. А пока, полное проникновете ритмиче- скаго принципа на балетную сцену еще отсрочено. Хуже того: те po6Kie npieMbi, которые делаются въ этомъ отношены, хотя бы темъ же Нижинскимъ, принимаются критиками нашими за осуществлеше. Уже говорятъ о неудачахъ «применены» далькрозовской системы къ балету! Пишутся фельетоны, читаются лекцы! И кемъ же? Людьми не только не знако­мыми съ системою Далькроза но даже никогда не бывавшими въ Хеллерау, никогда не видавшими того единственнаго при­ме не Hi я его системы на сцене, которое пока возможно видеть въ Европе, — его постановки глюковскаго «Орфея». Между темъ, какъ же говорить о применены Далькроза за- глаза или на основаны того, что делаютъ друие, а не Даль­крозъ? Кажется, яснее яснаго, что если вы говорите о Па­риже, то говорите о другихъ, о техъ, кто въ Париже дей­ствует^ но если вы хотите говорить о Далькрозе, то поез­жайте въ Хеллерау — единственное место, где можно изучить его отъ первоисточника, и где можно видеть его неподдель­ное, полное «применеше». Все это не важно само по себе, но печально потому, что вселяетъ путаницу въ умы, недоверие въ сердца техъ, кто былъ бы готовъ поверить, если бы уви- делъ, и, наконецъ, все это печально потому, что отсрочиваетъ желанный моментъ утверждения ритмики въ томъ искусстве, которое, после музыки, больше всехъ въ немъ нуждается. До чего доходитъ въ этомъ вопросе путаница понятШ, видно хотя бы изъ. того, что одни (радетели балета) говорятъ: «Рит- мическШ принципъ какъ его понимаетъ Далькрозъ, опасенъ,— это гибель всякаго танца»; друпе (сами балетные артисты) говорятъ: «Мы все это давно знаетъ и умЪемъ, — Далькрозъ ничего новаго не выдумалъ». Разве не смешеше мыслей? Или «опасно» — тогда надо изгнать, или «уже давно знаемъ и дб- лаемъ».— тогда, значитъ, не опасно... Какъ ни противоречивы оба мнешя, они сводятся къ одному: боязнь новаго слова.

Второй элементъ Нижинскаго, сказали мы это — стилизащя движешя. Я бы хотелъ вернуться къ той же репетицщ, о которой уже говорилъ. Я никогда не виделъ такой разницы между темъ, что показано, и темъ что исполнено. Не хочу уменьшать заслуги той талантливой танцовщицы, которая въ этотъ вечеръ была ученицей Нижинскаго, но не могу не отметить разницы въ исполнены того, что, очевидно, явля­лось для нея совершенно новымъ и несвойственнымъ. Я уви- делъ разницу между движешемъ, «сознательными» до послед­ней своей подробности и движешемъ, предоставленнымъ себе. Я понялъ разницу между гибкостью членовъ и вя­лостью членовъ, между темъ, что значитъ подогнуть кисти съ пальцами и что значитъ дать кистямъ висеть. Ведь мы воспитываемъ гибкость членовъ для того, чтобы ими упра­влять, чтобы заставлять ихъ принимать то положеше, которое мы хотимъ, а не для того, чтобы предоставлять имъ висеть въ безвольномъ подчинены закону тяготЬшя. Вотъ разница пластики Нижинскаго съ обычной пластикой нашего корде­балета. Невозможно описать сознательную выразительность этихъ пальцевъ, кошачью кокетливость этихъ подогнутыхъ кистей, задорную насмешливость этого плеча, и вообще наме­ренность, проникнутость каждаго движешя, oTcyTCTBie пустоты, заполненность каждаго момента. Но есть и более существен­ная разница. Она заключается въ отказе отъ всего того, что создаетъ развипе техники ради техники, а не техники ради выражешя жизни. Виртуозность, акробатство, делающая изъ человеческой фигуры какой-то инструменту на которомъ можно играть только то, чего въ жизни не бываетъ и что является не. развитаемъ и преображешемъ природы, а искаже- шемъ ея, не расцветомъ, а натяжкой, — изгнаны совершенно. Въ этомъ балете, — если балетомъ его можно назвать, — вла- ствуетъ не па, а жестъ. И жестъ — длительный, не меняю­щейся, и жестъ не одиночный, а массовый, умноженный; сле­довательно, жестъ, углубляюпцй свою выразительность и во времени, — разъ онъ длится, и въ пространстве,—разъ онъ повторяется одновременно многими заразъ. Это сохранеше мими- ческаго значешя телодвижешя въ пылу пляски — самое зна­чительное, что даетъ НижинскШ. Достаточно вспомнить дра­матичность его хореографш въ «Петрушке». И вотъ эти свои личныя качества и это свое понимаше пляски, какъ вырази­теля, онъ задался целью осуществить въ массовомъ исполнены.

«Священная Весна» не есть «балетъ». Это — ритуалъ, это древнее обрядовое действо. Ничто не можетъ хуже пригото­вить къ восщпятш этого зрелища, чемъ слово «балетъ» и все ассощащи, который оно въ себе несетъ. Господа балето­маны, господа балетные критики, должны были, какъ выра­жаются французы, «потерять свою латынь». Ж подлинно, «латынь» балетной терминолоии должна была оказаться ни къ чему. Представьте, какой-нибудь музыкальный критикъ, у котораго въ тетрадке заранее разграфлены рубрики по шаб­лону моцартовскихъ оперъ, вдругъ слышитъ «Электру». Все рубрики останутся незаполненными. То же должны были испытать балетоманы въ «Священной Весне». Некоторые кри­тики въ патрЬтическомъ негодованш возмущались «варвар- скимъ» поведещемъ парижской публики; но я думаю, что, если бы этотъ спектакль былъ не въ театре Елисейскихъ Полей, а въ Маршнскомъ театре, то поведеше публики было бы не иное. Слишкомъ не похоже на балетъ то, что мы ви­дели въ этомъ спектакле, чтобы не всполошились те, кто шелъ смотреть «балетъ».

Одинъ изъ нашихъ критиковъ, изъ дружественно располо- женныхъ, охарактеризовалъ именемъ «иконописнаго кубизма» ту архаическую угловатость движешй, которая развертывается передъ нами подъ звуки «свирели славянскаго Пана». Опре- делете чрезвычайно мЬткое, хотя 1ератичность танцевъ не­сколько разбавлялась этнографичностью Рериховскихъ костю­мовъ, — слишкомъ чувствовалась «губершя» подъ этимъ до- историческимъ славянствомъ. Темъ не менее, впечатлеше архаичности сильное, и оно, конечно, — результатъ только пластики, не обстановки. Архаичность въ движешяхъ — опас­ный элементъ. Редко ей верится на сцене; она всегда кажется чемъ-то деланнымъ, искаженнымъ, нарочнымъ. Но я долженъ сказать, что здесь, съ перваго мгновешя верилось, ни разу не было «нарочно». Въ первый разъ я поверилъ наивности на сцене. Насъ переносило къ временамъ чело- веческаго детства, къ колыбели человеческихъ расъ, къ темъ временамъ, когда искусство зарождается. «Священная Весна, говоритъ одинъ французсюй критикъ, одинъ изъ самыхъ восторженныхъ, какихъ мне пришлось читать, это кусокъ первичнаго земного шара, сохранившийся до нашихъ дней и не состаревпийся, но продолжающей таинственно дышать на нашихъ глазахъ со своими жителями и со своей флорой. Это выкинутый на поверхность современности кусокъ прошлаго, живой, кишапцй жизнью, ежедневной и безобразной. Это камень, полный дыръ, изъ которыхъ выползаютъ неведомые звери, занятые непонятными работами, которыя мы уже давно переросли».... [[8]](#footnote-9)

Вы скажете, что интереснее не те времена, когда искус­ство зарождается, а те, когда оно уже родилось и расцве- таетъ? Все на свете интересно, когда преображено въ худо­жестве; но дайте и художнику выбирать то, что ему наиболее сродни. Несомненно, что Нижинскаго влечетъ къ первобыт- нымъ временамъ, къ доисторическому человеку, къ примити- вамъ человечества. Это, более чймъ где-либо, сказалось въ «Послеобеденномъ Отдыхе Фавна» на музыку Дебюсси. На музыку? Вотъ этого только нельзя сказать, именно не «на музыку». Онъ самъ, впрочемъ, это признаетъ, — картина была сочинена и уже потомъ къ ней подыскана музыка. Если бы въ этой вещице было соответств1е музыки и движешя, это было бы совершенство. Но и безъ такого соответств1я «Фавнъ» представляетъ удивительную, единственную картину; о музыке совершенно забываешь, уже после делаешь упрекъ въ несоответствш, но зрительная сторона до такой степени овладеваешь вами, что все остальное отходитъ на степень подробности. Если въ «Священной Весне» мы ощущаемъ колыбель человечества, то «Фавнъ» переноситъ насъ еще дальше назадъ, на ту грань временъ, где человекъ начинаетъ отделяться отъ животнаго. На тонкомъ перегибе, страшномъ, полномъ тайны, держитъ насъ этотъ юный двуноий зверь. Большими раскрытыми глазами, удивленно смотритъ онъ на женщинъ: онъ весь спалъ, онъ весь просыпается... Оне пля- шутъ, оне дразнятъ, — онъ ничего не понимаетъ, но все въ немъ пробуждается... Оне убегаютъ, — остается на земле оброненный ими шарфъ. Ж вотъ, — эта сцена, на которую почему-то нашли нужнымъ ополчиться театральные пуритане, эта сцена, когда онъ, задумчивый, озадаченный, разворачи- ваетъ шарфъ... Зарождеше поэзш, первый символъ на земле! Все будущее творчество человечества выделяется изъ этого лоскутка матерш, пропитаннахч) запахомъ нимфы... Онъ смотритъ, разворачиваетъ, переворачиваетъ, подноситъ къ ноздрямъ, и, — все такой же, задумчивый, озадаченный, — раз- стилаетъ его на траве и: ложится на него. Все это сделано съ такою тонкостью, съ такой сдержанностью на опасномъ перегиб^ между челов-Ькомъ и животнымъ... Только большой артистъ можетъ дать вамъ это впечатлите высокаго въ подоб­ной сцене, — что не животное въ человеке, а человекъ про­сыпается въ животномъ... И все это въ архаическомъ, барельеф- номъ стиле движешй, которыя вы никуда не пр1урочите, которыя ничего известнаго вамъ не напоминаютъ, какихъ вы никогда не видели. Но конечно, никашя друия, обычныя, естественныя движешя не внушили бы вамъ того довер!я къ происходящему предъ вами невероятному событш...

Следуетъ отметить совершенно особый характеръ, который прюбретаетъ въ трактовке Нижинскаго хористическое начало. Еще не приходилось видеть такое поглощеше единичной лич­ности въ общей совокупности хореографическаго рисунка. Делая вереница человеческихъ фигуръ, близко прижатыхъ другъ къ другу, движутся, какъ одно многоликое существо. Это опять до последней степени архаично. Это напоминаетъ барельефы на памятникахъ египетской старины: множество человеческихъ существъ связанныхъ одной работой и обра- зующихъ какъ бы гирлянду, — человекъ, превращенный въ «декоративный мотивъ». И надо сказать, что впечатлеше оча­ровательное. Только явлешя природы даютъ намъ таше при­меры «отказа отъ себя», —когда совокупность движущихся капель даетъ волну, совокупность падающихъ капель — ливень. Надо сказать и то, что исполнено это было восхитительно, — ровно, однотонно; двигались не люди, двигалась вся лишя, какъ нечто одно, само по себе живое, — человеческое оже­релье, связанное нитью ритма...

Большое воспитательное значеше имеетъ это подтвержде- Hie хористическаго начала въ томъ искусстве, которое до сяхъ поръ было самое «солистическое» изъ всехъ. Забвеше своего «я» — первое услов1е искусства, и въ этомъ смысле новое направлете нельзя не приветствовать какъ элементъ художественнаго здоровья.

Монтана.

18 Ьоля 1913. 4\*

«1осифъ».

Что-то фантасмагоричное въ блеске, шуме и треске, съ какимъ Дягилевъ открываетъ свои «pyccKie сезоны». Какое умен1е владеть толиой, пользоваться капризами ея приливовъ и отливовъ, чтобы заставить изменчивый Парижъ признать перюдическое возвращеше русскаго сезона, какъ непреложное явлеше, совершающееся на макушкахъ европейской, даже все- Mipno - театральной жизни. Сколько ловкости, изворотливости, находчивости, сколько воображешя, труда и настойчивости, чтобы на одной афише собрать те имена, которыя сейчасъ трубятъ съ перекрестковъ, съ шосковъ и, наконецъ, въ блистательныхъ тетрадяхъ - афишахъ на меловой бумаге, которыя продавались въ коридорахъ Большой Оперы. Что-то фантасмагоричное въ этихъ сочеташяхъ: Рихардъ Штраусъ, Бакстъ, Гофмансталь, Фокинъ, Сэртъ...

Девятый сезонъ,—и театръ полонъ, и на афише новинка за новинкой; «Золотой Петушокъ» Римскаго-Корсакова, «Соловей» Стравинскаго, «Мидасъ» Штейнберга, «Бабочки» на музыку Шумана, — въ постановкахъ Бенуа, Гончаровой, Бакста, Добу- жинскаго; наконецъ, совершенныя новинки въ числе исполни­телей: Кузнецова въ роли мимистки и новая звезда—Мясинъ, заместитель Нижинскаго. И, несмотря на все эти «новинки»,— по крайней мере, въ первомъ спектакле,—ничего новаго. Вотъ первое, огульное впечатлеше перваго выступлешя. Стоило ли делать такую мобилизацш всехъ европейскихъ художе­ственно -музыкально-хореографическихъ силъ, чтобы возвра­титься къ тому, что мы видели и перевидели?.. После про­шлогодней новизны «Священной весны» нынешшй первый спектакль, въ которомъ «гвоздь» — «Сказаше объ 1осифе» на музыку Рихарда Штрауса, несомненный шагъ назадъ, это есть «возвращеше»; весь спектакль вообще производитъ впечатлеше большого, пышнаго, ошеломляющаго по своей пышности, изви- нительнаго реверанса передъ публикой. И, надо признаться, «публика» былавъ восторге. Прежде всего, —Рихардъ Штраусъ; дишй, непонятный, алгебраически Рихардъ Штраусъ явился за пюпитромъ Большой Оперы неузнаваемый:—понятный, близюй, кроткШ, мистическШ, даже слащаво - романтичешай; подумайте только, что за радость для балетной публики — ручной Рихардъ Штраусъ. ЗагЬмъ, декоращя. Поразителенъ архитектурный ка- призъ этой залы. Изъ огромныхъ каменныхъ глыбъ нижшй этажъ, со ступенями, со сводами, и надъ этимъ, въ глубине сцены, галлерея изъ невйроятныхъ по величине витыхъ ко- лоннъ, — колоннъ, какъ «колонны 1ерусалимскаго храма» въ соборе Петра, какъ на болыпихъ картинахъ Веронеза — «Бракъ въ Кане Галилейской» или «Тр1умфъ Венецш». Но все это безъ венещанскаго блеска и золота, асъ какой-то ассиро-вави­лонской тяжестью матер!ала и римскою суровостью въ тусклыхъ краскахъ. Это было действительно хорошо, и давало впечат­леше какой - то грандюзной насмешки надъ временемъ, что еще больше выдвигалось невероятными костюмами Бакста, въ ко­торыхъ было все — отъ Вавилона до Kapna4io. Одно следуетъ поставить въ упрекъ декорацш Сэрта, это то, что лестница у него запрятана сбоку, видна только съ одной стороны зритель- наго зала, и, такимъ образомъ, не могла быть использована въ смысле сценическаго движешя. Кто виделъ рисунки Адольфа Annia, тотъ знаетъ, что такое значитъ для сцены лестница. Но, увы! Если бы она и была такъ поставлена, чтобы ее отовсюду было видно, — съумели ли бы наши руководители движешя на сцене воспользоваться ею? Врядъ ли, — если судить по тому, что происходило на этихъ ступеняхъ. Какъ же не понять, какую выгоду можно извлечь изъ архитектуры въ смысле распреде- лешя движешя! Какъ не пожелать хоть разъ пустить по сту- пенямъ настоящее ритмическое шествие...

Вместо этого мы видели толчею на ступеняхъ, безпорядокъ, суматоху, нечто такое, что такъ же мало имеетъ право на суще- ствоваше въ искусстве, какъ, напримеръ, уборка пиршествен- ныхъ столовъ. Вообще, никакая «уборка», никакая передышка, недопустима на сцене. Не могу назвать это иначе, какъ неу- важеше къ музыке: въ оркестре искусство, а на сцене «уби- раютъ»! Прямо совестно было смотреть на дирижерскую па­лочку Штрауса, пока со сцены уносили столы, блюда и табу­реты. Скажутъ, что это мелочи? Да, но эти мелочи ясно ука- зываютъ, до какой степени глубоко у насъ непонимаше важ­ности передачи музыкальнаго принципа въ пластическомъ дви- женш и непонимаше важности сл!яшя движешя съ музыкой. Ужъ если подобный сцены возможны и никого не оскорбляютъ, то чего же ждать отъ танцевъ. Во всей длинной картин^ «То- сифа»— на перечетъ те места, где есть, не скажу совпадение съ музыкальнымъ рисункомъ, а хотя попытки его осуществить въ движенш. Такъ, очень недуренъ танецъ музыкантовъ, со- провождающихъ танецъ 1осифа. Черезчуръ странная идея, ко­нечно,— дать маленькому библейскому пастуху въ товарищи флейтщиковъ и гитаристовъ, сошедшихъ съ картины Беноццо Гоццоли или съ какого - нибудь ларца флорентинскаго куатро- ченто, но танецъ, написанный въ духе старой сарабанды, очень ритмично поставленъ, и даже есть въ немъ попытки использо­вать музыкальныя остановки, — попытки не всегда удавав­шаяся, такъ какъ танцоры после остановки иногда делали лишше шаги. Но здесь, во всякомъ случае, видно намерение просле­дить музыкальный рисунокъ и провести его въ пластике. Точно такъ же недурно намеченъ «танецъ борцовъ». Идея вывести борцовъ сама но себе прекрасная; надо же когда-нибудь вос­пользоваться и принципомъ силы и тяжести въ балетной пла­стике, а не только принципомъ легкости и грацш съ постоянно имъ сопутствующей жеманностью. Но идея не вышла за пре­делы похвальнаго намерешя; первые моменты «борьбы» про- ходятъ въ строгой ритмической стройности и удары кулаковъ не выходятъ изъ подчинешя энергичнымъ ударамъ оркестра, но после первыхъ же тактовъ соответсте рушится, слхяше съ музыкой теряется, и наступаетъ обычное въ нашемъ балете са­мостоятельное, отъ музыки отдельное движеше. Такъ гибнутъ и иропадаютъ въ общей «гирлянде» движешя редше зародыши ритмическаго совпадешя. И вотъ причина, почему затрудняюсь сказать что-либо большее о Штраусовской музыке: движеше на сцене, вместо того, чтобы приближать къ музыке, отвле- каетъ отъ музыки: — смотришь и не слушаешь, а хочешь по­слушать,— не надо смотреть, движете мешаетъ...

О самомъ движенш что сказать? Кому не известны хорео- графичесюя фигуры, которыми Фокинъ стремится заменить старые «танцы»? Все это въ значительной степени пр]елось; пр1елись и разнузданныя ории, пр1елись и модернистически- ассирйсшя движешя съ вывороченными руками и пальцами, сложенными лопаточкой,—ужасно щпелась эта «афишная» пластика. Вообще, жеманность и нарочитость, — вотъ что ха­рактеризуешь нашу балетную пластику. Ясно это сказалось въ той драматической сцене, когда прислужницы жены Пентефр1я обступаютъ свою госпожу, будто бы поруганную пастухомъ- 1осифомъ, и одна за другой выскакиваютъ изъ толпы, чтобы выразить свое негодоваше и предать его проклятпо. Какъ мелко было это негодоваше, какъ нестрашны эти проклятая. «Гадшй, бяшка»—вотъ что говорили эти жесты.

Совсемъ неудовлетворительна была г-жа Кузнецова въ ми­мической роли жены Пентефр1я. Ея пластика, разнузданная, безъ ритма, страдаетъ какой-то общей преувеличенностью,въ которой нетъ меры и рисунка; ея горизонтальный жестъ всегда идетъ въ высоту, ея отвесная лишя всегда уклоняется назадъ. Это есть какъ бы пластическая гипертроф!я, которая пере- стаетъ выражать, уже не дЬйствуетъ. Ея учаспе въ этомъ спектакле несколько странно. Если понятно ея желаше быть на афише блестящаго «русскаго сезона», то непонятно, во вся- комъ случае не заслуживаетъ похвалы желаше Дягилева бле- стящимъ именемъ знаменитой певицы придать доскъ афише мимическаго спектакля. Конечно, идеалъ, — чтобы каждый пе- вецъ былъ и образедъ пластики; но когда мы до этого идеала доживемъ! А пока, если руководствоваться подобными сообра- жешями, можно ждать, что въ следуюпцй разъ Карсавина будетъ петь.

Совсемъ обратное надо сказать объ 1осифе — Мясине. Его пластика очень хороша; танцы лишены полета и настоящаго хореографическаго увлечетя, его прыжки хорошо начинаются, но слишкомъ быстро наступаетъ возвращеше, нетъ восхити­тельной воздушной параболы Нижинскаго; но его пластика прекрасна. Онъ великолепно умеетъ,— а какъ мало кто это умеетъ!— тихо ходить; у него настоящая медленная походка. Къ этому надо прибавить, что онъ отлично входитъ въ роль и, что еще реже, не выходитъ изъ нея: ни одной минуты нетъ, когда онъ перестаетъ быть 1осифомъ; даже, выходя на вызовы после падешя занавеса, онъ не отдаетъ себя публике, онъ остается «въ кругу» своей роли. Момеятъ, когда онъ медленно приближается къ жене Пентефр1я, чтобы въ награду за свою пляску получить отъ нея ожерелье, одинъ изъ красивейшихъ сценическихъ моментовъ, которые приходилось видеть. Странно, что во второй сцене, когда она его соблазняетъ, совершенно не использованъ эффектъ плаща. Ведь, по сказанда, плащъ остается въ руке уцепившейся за него женщины. Здесь 1осифъ сбрасываетъ его, что лишаетъ сцену значительной доли дра­матизма и, кстати сказать, совершенно не вяжется съ тою стыдливостью, которою проникнута вся роль...

Таковы некоторыя частныя впечатлешя отъ «1осифа», ко­торый въ общемъ оставляетъ въ насъ воспоминаше какъ о чемъ-то пышномъ слащаво-романтическомъ, протестантски - мистическомъ. Светозарное появлеше бело-серебрянаго ангела, за руку уводящаго 1осифа изъ Mipa похоти и злобы въ м1ръ пустыни и свирели, должно будетъ иметь огромный успехъ въ Германш. Подъ покровомъ Штрауса и Гофмансталя «руссюй балетъ» завоюетъ такихъ приверженцевъ, о которыхъ и не могли мечтать создатели «Шехеразады» и «Клеопатры».

На афише перваго спектакля были: «Бабочки» на музыку Шумана (продолжеше «Карнавала») и «Шехеразада». О первомъ балете не стоитъ говорить: обычная миловидно - жеманная су­матоха безъ всякаго отношешя къ музыке. Гораздо больше ритмическаго соблюдешя въ «ШехеразадЬ»; но бакстовская де- коращя значительно потерта, а безъ кошачьей мимики Нижин­скаго и самый балетъ какъ будто поистерся...

Парижъ.

10 мая 1914.

«Золотой ПЬтуШОКЪ)).

Новое, действительно, новое, что дали «pyccKie балеты» въ нынешнемъ году, это «Золотой Петушокъ» Римскаго-Корсакова. Ново по всему; ново по постановке, ново по принципу, въ этой постановке проведенному, и ново по той точности, почти без­укоризненной, съ которой этотъ принципъ осуществленъ. Все въ этомъ удивительномъ спектакле проникнуто мыслью, един- ствомъ намерешя, смелостью выполнешя. Вера въ себя и ува- жеше другъ къ другу слили все усил1я въ нечто единое, цель­ное, — удавшееся.

Если бы стены французской Большой Оперы имели голосъ оне бы ахнули отъ удивлешя при виде того, что въ нихъ про­исходило 21 мая 1914 года. Русская сказка, съ боярами, бояры­нями, бабами, мамками, съ кокошниками, полотенцами, пла­точками, игрушками, предстала передъ зрителями; но предстала не въ обыкновенныхъ оперныхъ размерахъ, а въ размерахъ огромной книжки для детей, со всею преувеличенностью, ка­кое сообщаетъ невероятнымъ собьшямъ детское воображеше. Я какое воображеше! Г-жа Гончарова, нашъ известный «фу- туристичесшй» живописецъ, превзошла все границы того, что можетъ построить фантаз!я ребенка. Страничка детской книжки превратилась въ целую страну, въ причудливые города; полевые цветочки выросли въ гигантсшя. деревья; звери,—лошадки, овечки, олени, которые изъ коробочки вынимаются и на столе разставляются, были таюе болыше, что люди ихъ тащили или толкали черезъ всю сцену, и были они не шерстя­ные, а блестяпце, лакированные, одни гладше, друпе каше-то пупырчатые, покрытые чешуей изъ крашеныхъ ореховъ. И всемъ на сцене было весело, имъ какъ-то хорошо и радостно жилось, — даже когда было страшно, даже когда была война, и тогда имъ всемъ весело и радостно жилось, и самый страхъ былъвъ шутку, «только такъ». И вся эта шутка, напыщенность этого страха, картонная сторона этой войны, бумажная сторона этой архитектуры, вся дутая серьезность всей этой несерьез­ности до того заразительно действовали, что и намъ всемъ, въ зале, смотря на это, удивительно весело и радостно жилось. Какъ близко все это казалось; какъ смеялись, какъ умилялись иностранцы, точно чему-то своему, родному. Съ первой минуты иностранные зрители были введены въ новый невероятный м1ръ, и до последней не выходили изъ него, и съ каждой но­вой подробностью все больше въ него углублялись; но вместе съ тбмъ въ этой новизне они ощущали себя, каждый узнавалъ себя, узнавалъ лучшее, что есть въ себе — свое детство. Вотъ я думаю, вся тайна удивительнаго впечатлешя, произведеннаго этимъ спектаклемъ, вотъ причина того единства, въ которомъ слились все зрители, безъ различая нащональностей и худо- жественныхъ воззрешй. Нетъ человека, который бы не могъ понять этого зрелища; ибо нетъ человека, который не былъ когда-нибудь ребенкомъ.

И въ этой причудливой обстановке свершалось причудли­вое действ1в пушкинской сказки, и свершалось оно причудли- вымъ образомъ. Все роли были разделены, каждую роль пелъ одинъ человекъ, а исполнялъ другой. Певцы сидели недвижно по сторонамъ сцены; на двухъ высокихъ помостахъ горою поднимались справа и слева, въ малиновыхъ кафтанахъ, какъ бы два клироса певчихъ, — голова надъ головой, рядами, какъ на старинныхъ образахъ безчисленные святые. А посредине шло молчаливое действ1е мимистовъ. Надо сказать, что слажено это было прекрасно; только въ первую минуту внимаше двои­лось, а затЁмъ наступало полное сл1яше впечатлешй, зритель- ныхъ и слуховыхъ. Мы, несомненно, живемъ въ интересный мо­ментъ. Въ то самое время, когда на парижской сцене идетъ «Золотой Петушокъ» съ разделешемъ ролей, въ Женеве гото­вится огромное нащональное празднество въ спещально по- строенномъ для этого на берегу озера театре; музыкально-ху­дожественной стороной зрелища руководятъ Жакъ-Далькрозъ и Жемье. Весь спектакль ставится на техъ же принципахъ, какъ описываемое нами представлете: три элемента — оркестръ, хоровыя массы, которымъ порученъ текстъ, и ритмичестя массы, которымъ поручено действ!е. Встреча интересная и знаменательная: «идеи летаютъ въ воздухе». Но если возник- нетъ споръ о первенстве, то укажемъ на японцевъ. У нихъ съ незапамятныхъ временъ существуетъ такая форма сцени- ческаго представлешя, — музыка и nime вне сцены, а на сцене мимическое действ!е. Кстати, вотъ какъ японцы, этотъ изу­мительно тоншй по художественности своей народъ, подразде- ляютъ сценическое искусство. Самое низшее — простая драма; вторая KaTeropifl — драма безъ словъ, мимическое представлете, третья, высшая категорхя—мимическое действ!е подъ музыку, когда каждое движете подчинено известнымъ требовашямъ совпадешя со звукомъ. Постановка «Петушка» есть стремле- Hie осуществить последнюю категорш. Я сказалъ, что точность исполнешя почти безупречная. Можетъ быть, и это слишкомъ сильно сказано; но, во всякомъ случае, самое применеше прин­ципа на нашей сцене до такой степени не обычно, что легко миришься съ недочетами,—лишь бы только сами руководи­тели сознавали недочеты...

Какъ ни странно, самая неудачная сторона, въ которой ритмичесшй принципъ менее всего использованъ, — это хорео­графическая сторона представлетя. Пока люди ходятъ, бе~ гаютъ, маршируютъ, разговариваютъ (поютъ), они движутся въ строгомъ подчиненш музыке. Интересно было даже заме­тить, что никогда ни въ одномъ балете мимическое #McTBie до такой степени не совпадаетъ съ музыкальнымъ рисункомъ, какъ зд^сь. Это легко объясняется: артисты жестомъ своимъ попадали на то или иное слово певца, поющаго вокальную часть роли, — они поэтому не могли сделать жестъ когда-ни­будь и какъ-нибудь, а должны были непременно его сделать на такое-то слово и съ такою, а не иною силою, смотря по музыке. Ясно, что личное соображеше здесь совершенно исклю­чалось, и принципъ выдумки былъ замененъ принципомъ под- чинешя. Въ. результате получалось сл1яше, единство впечат- лешя, такое, какого мы никогда въ балете не имеемъ. Слово явилось темъ внутреннимъ элементомъ, который связалъ дви­жете съ музыкой; оно совершило то, что безъ слова можетъ сделать только ритмъ. И вотъ, въ чемъ самая изумительная сто­рона этого спектакля, это то, что и тамъ, где нетъ словъ, и тамъ было осуществлено временами поразительное совпадете движешя съ музыкой. Какъ г. Фокинъ, который при каждомъ удобномъ случае возстаетъ противъ подчинешя движешя му­зыкальному ритму (онъ возстаетъ противъ него практически въ своихъ постановкахъ и теоретически въ многочисленныхъ интервью, которыми сейчасъ пестрятъ немецюя газеты), какъ могъ онъ до такой степени проникнуться требовашями того самаго принципа, противъ котораго всегда и ратуетъ и грешитъ? Незабываема прелесть техъ картинъ ритмическаго движешя, которыя передъ нами проходили. Какъ шагали эти смешные, напыщенные воины, какъ кланялся народъ своему царю и при этомъ пятился назадъ, какъ махали мамушки платочками, какъ ключница подавала къ цаскому столу лакомое блюдо — павлина, какъ она передъ темъ, чтобы поставить драгоценное блюдо на столъ, крутилась, извивалась, приседала, кланялась, какъ народъ, покачиваясь, вопилъ, оплакивалъ смерть царя. Все это очаровательные примеры сочеташя музыки и движешя и сл1яшя ихъ въ картинахъ трогательнаго юмора. Нельзя не указать мимоходомъ на совсемъ особенную роль платочка въ этой прелестной постановке. Какое разнообраз!е въ симво­лизме платочка! То стоятъ хороводомъ мамушки вокругъ по­стели царя, спиной къ спящему, и цветными, красными, си­ними, зелеными платочками отгоняютъ мухъ, то съ трепетнымъ любопытствомъ провожаютъ собирающихся въ походъ воиновъ и, платочками помахивая, шлютъ имъ пожелашя победы и счастливаго возвращешя, то при виде убитаго царя теми же цветными платочками утираютъ горкгая слезы. И все это съ такимъ же соблюдешемъ ритма, съ какимъ Изольда белымъ покрываломъ машетъ съ крыльца своего замка. Одно жаль, — что иногда какъ будто эта ритмичность останавливается на полдорогб; есть что-то недосказанное въ походке воиновъ, ко­торые вдругъ останавливаются, что-то недоделанное, безпо- рядочное въ колыхашяхъ толпы, которая, когда узнаетъ о смерти царя, сперва причитаетъ и покачивается вмЬсте съ музыкой, какъ одинъ человекъ, а потомъ какъ-то одни отстаютъ, друие торопятся, и уже ритмическая картина нарушена.

Какъ уже было сказано, танцовальная сторона представле- шя ритмически самая слабая, и второй актъ, где Шемаханская царица танцами соблазняетъ царя Додона, длиненъ и тягучъ. Но и здесь были моменты очаровательные. Надо сказать, что Карсавина местами достигала удивительнаго пластически-му- зыкальнаго краснореч1я; и достигла его, конечно, благодаря согласовашю своихъ движешй съ музыкой: она съ музыкой вскакивала, съ музыкой падала, съ музыкой смеялась, она въ особенности съ музыкой вместе переходила пзъ одного настроешя въ другое, она съ музыкой капризничала, приверед­ничала. [[9]](#footnote-10) Но въ общемъ, этотъ танцовальный актъ куда ниже по постановке двухъ другихъ; это возвращеше обычной нашей «Терпсихоры», всегдашней восточно-модернистической «гир­лянды». Какъ не подходятъ эти змеевидные извивы къ ясной точности корсаковскихъ ритмовъ. И уже совсемъ не подходятъ последше свадебные хороводы къ той неге, которою музыка Римскаго сопровождаетъ новобрачныхъ до входа въ палатку. Последняя комическая остановка всехъ участвующихъ на одной ноге ничемъ не оправдывается и заканчиваетъ актъ на впе- чатленш какого-то паноптикума...

Ж со всемъ темъ, при всехъ недочетахъ, при всехъ недо- сказанностяхъ въ проведеши ритмическаго принципа, и при всехъ купюрахъ, столь возмущающихъ музыкантовъ, нельзя не признать, что въ пластической реализацш «Петушка», если и не осуществлено точное выражеше музыки, то уделено ей исключительное, совсемъ необычное у насъ внимаше. И въ этомъ сила этой постановки, и сила не только художественная; «Золотой Штушокъ» долженъ будетъ сыграть воспитательную роль. Наши балетные мимичесше артисты, а за ними и опер­ные, должны будутъ убедиться, что значитъ для нихъ, какая сила для нихъ — соблюдете въ пластике ритмическаго прин­ципа, То самое, что въ «Петрушке» было ограничено однеми тремя куколками, то самое въ «Петушке» распространено на всехъ участниковъ. Остается надеяться, что постановка эта не есть случайность, а последств1е твердаго решешя руково­дителей балета стать на ритмическую почву. Неужели, уви- девъ свой усиЬхъ, они не поймутъ, что дальнейшее совершен- ствоваше — въ разработке того самаго принципа, которому они этимъ успехомъ обязаны?..

Берлинъ-Вержболово.

26 Мая 1914.

НОВОЕ ВЪ ОПЕРВ.

«Орфей» Глюка въ Хеллерау.

Кому случилось присутствовать на уроке ритмической гим­настики, тотъ, конечно, не можетъ представить себе, какой результатъ даетъ применеше далькрозовскаго принципа къ сценическому искусству. «Что же, будутъ по сцене ходить и отбивать—разъ, два, три, четыре?» Такъ спрашиваетъ обычный скептикъ. Нужно большое проникновеше въ сокрытую сторону явлешй, чтобы угадать и предвидеть все художественныя воз­можности, которыя заложены въ этихъ на видъ столь одно- образныхъ и иногда сухихъ упражнетяхъ. Не всякому дано умеше предвидеть, и темъ более ценно, что Хеллерау далъ намъ возможность увидеть: далькрозовская постановка глюковскаго «Орфея» на минувшихъ школьныхъ праздне- ствахъ это художественный урокъ, открывающей путь къ но- вымъ формамъ сценическаго искусства. Да не только къ но- вымъ,—къ единственной форме опернаго искусства.

Очень трудно дать поняйе объ особенностяхъ этого уди­вительная представлетя. Сказать, что есть моменты, въ ко­торыхъ съ наибольшей яркостью выразился принципъ новаго отношешя къ опернымъ задачамъ, нельзя. Весь спектакль проникнутъ, насквозь проникеутъ совершенно особымъ, ни на одной сцене еще не проявлявшимся духомъ. Въ чемъ онъ состоитъ? Прежде всего, конечно, въ томъ, что все это ученики одного учителя, единаго руководителя, что каждый изъ нихъ чувствуетъ себя не только участникомъ, но и творцомъ, сози- дателемъ новаго, для всехъ другихъ новаго, а для себя доро­гого начинатя. Это, понятно, та сторона дела, которая наи- менЬе поддается подражашю и воспроизведешь}. Это непо­средственная эманащя Жака, это результатъ того духа «nio- нерства», который оживляетъ каждаго участника, до послед­няя (включая и плотника, и осветителя, и даже сторожей, во время денной уборки насвистывающихъ дороие всемъ мотивы). Все это нельзя ни прюбрести, ни воспроизвести; этому даже нельзя завидовать,—это какъ счаст1е семьи,—передъ этимъ можно только благоговеть; это какъ звезды,—имъ можно только радоваться:

Die Sterne die begehrt man nicht,—

Man front sich ihrer Pracht.

Оставимъ же эту сторону вопроса,—недосягаемую, не под­дающуюся подражашю. Ведь ни одинъ директоръ театра не будетъ Жакомъ, ну хотя бы по той простой причине, что от- крьте сделать можно лишь одинъ разъ. Вторичныхъ открьшй не бываетъ. Но можно и должно открьшями другого человека уметь пользоваться.

Говорить о самомъ открытш Далькроза уже не приходится. ВсякШ интересующейся вопросомъ знаетъ, что такое въ своемъ практическомъ осуществлены—принципъ подчинешя движешя музыке и передача звуковыхъ длительностей въ длительностяхъ пластическаго движешя. Посмотримъ же, въ чемъ то новое, что дало намъ это удивительное представлете, въ чемъ у р о к ъ далькрозовскаго «Орфея».

Более всего удивительно во всемъ этомъ то, что самое сильное изъ всехъ оперно-драматическихъ впечатлешй когда- либо испытанныхъ, дано вамъ не певцами - артистами, а уче­никами, и даже учениками, которые учились не пешю, а лишь сольфеджо. Какъ выразился одинъ французскгй критикъ,—то что мы тамъ видели, такъ же отдаленно отъ «театра» въ обыч- номъ смысле слова, «какъ правда отъ лжи». Это сильно ска­зано, это можетъ быть обидно многимъ; но чемъ обижаться, лучше подумайте, что бы это было, еслибы вместо учениковъ были на- столице артисты съ настоящими голосами. Только вотъ,—оказа­лись ли бы настоящее артисты способны на такое полное забве- ше, не скажу—себя, не скажу даже—публики, а на такое полное забвеше того, что это представлен! е? Все это была истин­ная жизнь, жизнь въ музыке и съ музыкой; но чемъ это достигнуто? Соглашемъ движешя со звукомъ; никакими распа- лешями своего «чувства», никакими потугами къ переживашю, а истиннымъ переживатемъ, являющимся неизбежнымъ, естественнымъ следств1емъ совпаден1я движешя со звукомъ. Отсутств1е въ каждомъ отдЬльномъ исполнителе всякаго с т а- р а н i я о красоте, отсутстше всякой заботы о впечатленш,— вотъ чемъ достигнуты и красота и впечатлеше. Въ течете трехъ действй ни разу вы не имеете такого ощущешя, что передъ вами «изображаюсь»: передъ вами настоящая жизнь, превращенная въ музыку, и великолепная музыка, ставшая жизнью. И не можетъ быть иначе, когда все до последняя исполнителя насквозь проникнуты музыкой; они обладаютъ музыкой, какъ бы сказать, заразъ и физически и психически,— музыка такой же принципъ жизни для нихъ, какъ дви­жете, какъ дыхаше. Впечатлеше внутренней красоты, отъ этого исходящее, неописуемо. Но главное — впечатлеше есте­ственности; вы забываете, что это искусство: самое услов­ное (конвенщональное) изъ всехъ искусствъ, опера, то, въ которое труднее всего «поверить», превращено въ нечто такое простое, естественное, что оно кажется не творешемъ людей, а самою жизнью, но только такою жизнью, какую мы еще не видели, о возможности которой не предполагали, и которая однако близка намъ, какъ прекрасное цветете нашей же при­роды, нашего же собственнаго «я».

Чемъ же достигается такое претвореше жизни въ искус­ство и въ свою очередь искусства въ жизнь? Въ чемъ тайна? Только въ Ритме. Ритмичность движешй, т. е. совпадете ихъ со звукомъ,-г-это то единое, всепроникающее, что связываетъ всехъ участниковъ въ одно общее. Возьмите сцену второго

Кн. С. Волконсшй. — Отклики театра. 5 дМств1я,—comecTBie Орфея въ преисподнюю. Чемъ можетъ быть достигнута та «психологичность\*, которая отличаетъ эту картину? Какъ осуществить ту сл!янность хора и Орфея, въ которой весь смыслъ сцены? Какъ достигнуть того, чтобы хоръ действительно былъ «реакщей» на мольбу Орфея? Ка­кимъ инымъ средствомъ, какъ только путемъ ритмическаго совпадешя движенШ хора съ пЬтемъ Орфея? Орфей поетъ, онъ умоляетъ пропустить его. Адстя силы отв-Ьчаютъ ярост­ными возгласами, и ничто не сравнимо съ потрясающею силой этихъ повторяющихся «Nein!». Но ведь души челов-Ьче- сшя, въ аду томяпцяся, тоже слышатъ орфеево пйше. Что же онЬ, будутъ безучастны? Съ перваго момента появлешя Орфея, даже еще до его входа, уже при первыхъ лучахъ света, возвещающаго о его приближенш, томяпцяся души приходятъ въ движеше, устанавливающее внешнее выражеше того со- чувств!я, которое сближаетъ ихъ съ появляющимся на пороге ада «смертнымъ». И поразительно это сл1яше, съ первыхъ же минутъ охватывающее входящаго Орфея и ждущихъ его со- братгй. Поразительна растущая въ этомъ единенш сила добра, которая мало по малу подчиняетъ злыя силы преисподней. Непередаваемо впечатлеше отъ движешя рукъ, которымъ хоръ, внимаюпцй скорбной жалобе Орфея сопровождаетъ «ритурнель» его арш; все въ этомъ движеши: сочувств!е, увереше, обе- щаше, благожелаше, HanyTCTBie, все, что можетъ пробудить песнь тоскующей любви въ груди техъ, кто въ мукахъ ада утончилъ свою способность къ сострадашю. Вы ясно пони­маете, когда Орфей поетъ, и весь адъ подъ звуки его песни и въ согласш съ его песнью изъ яростно бунтующаго поне­многу превращается въ благожелательно прощаюпцй, вы ясно понимаете, что музыка на сцене—не для насъ, зрителей-слу- шателей, а'для техъ, кто на сцене,—они ее слышатъ, и они на нее воздействуют^ и воздействуют раньше насъ, и не такъ какъ мы, потому что мы музыку слушаемъ, а они въ музыке живутъ. И могу васъ уверить, что когда во мраке бунтовавппй адъ, при окончательномъ нисшествш Орфея, оза­ряется светомъ, когда демоны и фурш, вместе со «скорбными душами» на коленяхъ тихо и плавно напутствуютъ «героя,— того, что насъ победить»,—

Lasst in die Unterwelt

Rnhig den Helden ziehn,

Der uns bezwang,

— могу васъ уверить, что вы забываете, что слушали музыку, смотрели представлете. Вы видели кусокъ жизни, превращен­ный въ некое священнодМствхе, — тайны быпя и смерти, любви и ненависти, мольбы и прощешя вставали предъ вами, казалось бы, въ далекихъ, чуждыхъ, а на самомъ д£ле— въ близкихъ, родственныхъ образахъ. И только, когда Орфей, ищупцй, жаждупцй, уже прошелъ дальше со сцены, и когда надъ колйнопреклоненнымъ адомъ опять разстилается мракъ и, наконецъ, подъ трепетное умираше скрипокъ смыкается коленкоровый занавйсъ, тогда только вы отдаете себе отчетъ, что то, что вы видели, была не подлинная жизнь, а — плодъ человеческой мысли, плодъ человеческихъ предначерташй. И все это достигнуто исключительно однимъ ритмическимъ со- впадешемъ движешя съ музыкой. Вы слышали пеше Орфея и вы видели движете хора; и вы видели, по движешю хора, что онъ слышитъ и слушаетъ музыку Орфея; и то, что вы видели, и то, что вы слышали, было одно и то же, сливалось въ одно зрительно-слуховое впечатлеше, въ которомъ участ­вовала совокупность всехъ вашихъ воспринимательныхъ спо­собностей.

Если кто-нибудь усомнится, что всеГописанное есть резуль­татъ только одной ритмичности, то да будетъ позволено обра­тить внимаше на то, что, за исключешемъ этой ритмичности, во всемъ спектакле и не было другихъ средствъ воэдейств1я. Я уже указалъ, что весь хоръ состоялъ изъ учениковъ, даже не учившихся специально петю. Только роли Орфея и Эври-

5\*

дики были поручены настоящимъ пйвнцамъ (о роли Амура скажемъ, когда будемъ говорить о роли света въ спектакле). Ей&тъ, прежде всего поражаетъ въ этомъ представленш про­стота, даже бедность внешнихъ средствъ. Обстановки—ника­кой: серый и сишй коленкоръ, въ виде занавесей на разныхъ планахъ опускающихся надъ лестницами, ступенями и пло­щадками, обтянутыми темно-синимъ сукномъ. Костюмы? Только несколько «плакалыцицъ» въ первомъ и послйднемъ действш, одЬтыя въ древне-гречесше хитоны, да самъ Орфей, въ хи­тоне и съ повязкой на голове, а все остальные въ обычныхъ гимнастическихъ костюмахъ, техъ самыхъ, въ которыхъ явля­ются на уроки ритмической гимнастики, — фурш и демоны въ трико, «скорбныя души»—въ халатахъ, И какъ это ста­новится безразлично, во что «актеры» одеты, когда на сцене люди, искренше, чувствуюпце, съ музыкой сл1янные! И какъ жалки становятся обстановочный потуги всехъ европейскихъ сценъ передъ этимъ величественнымъ въ своей простоте отка- зомъ отъ эффектовъ. Декорацш (если можно применить это слово) нашего соотечественника Зальцмана совершенно упразд­няюсь живопись. Рядъ платформъ, рядъ завесъ и на раз­ныхъ планахъ скрещивающаяся лестницы. ОбщШ преобла­дающей цветъ — темно-сишй. Въ первой картине какъ бы кори- доромъ уходяпця въ глубь сцены кулисныя завесы. Во вто­рой— сишя платформы и надъ ними высокая лестница, спу­скающаяся изъ царства наружнаго света. Въ третьей кар­тине — платформы и лестницы на фоне бело-зеленаго, просве­чивающая коленкора. Можно не совсемъ согласиться съ архи­тектурной планировкой «Ада», въ которомъ не довольно чув­ствуется сводовъ, нехватаетъ поддерживающихъ массъ; можно также не соглашаться съ теми двумя вертикальными полосами белаго въ складкахъ коленкора, которыми «Елисейсюя Поля» делятся на три части, — въ нихъ чувствуется матерчатость, и оне не достаточно «конструктивны». Но нельзя не признать, что никакая живопись не перенесла бы васъ въ такое настрое-

Hie какихъ-то несуществующихъ, неведомыхъ странъ, какъ эти простыл декоративныя средства, сводяпця всю «декорацш» къ ощущешямъ лишй и света. Теперь о роли света.

Одна только сила, помимо человека и музыки, еще участво­вала въ спектакл-Ь, это — светъ.

Кто не виделъ, не можетъ себе представить, что даетъ уча- CTie света, его наростанШ и ослаблешй, въ наросташяхъ и ослаб- лешяхъ музыки, — одновременность и coniacie динамизма све­тового съ звуковымъ. Не следуетъ, конечно, эти «световые эф­фекты» смешивать съ теми попытками сделать изъ света но­вый инструментъ симфоническаго оркестра, которыя за послед­нее время занимаютъ некоторыхъ композиторовъ. Ведь светъ, какъ таковой, невидимъ; мы видимъ лишь освещенные или светящиеся предметы, а не самый светъ: следовательно, вво­дить световые эффекты въ симфонш, значитъ ни что иное, какъ освещать концертную залу и сидящую въ ней публику. Сомнительно, чтобы это могло дать какое-нибудь сгущеше му- зыкальнаго впечатлешя. Но когда светъ меркнетъ надъ кар­тинами элобы людской и душевнаго мрака, когда онъ озаряетъ картины радости и счастья, или когда онъ вместе съ музы- кальнымъ crescendo растетъ и разрешается въ С1янш надъ кар­тинами победы и торжества, тогда иное дело. Но описывать этого не беремся: какъ сказалъ Дантъ «перо выпадаетъ изъ руки»...

Одно изъ самыхъ интересныхъ применешй света — роль Амура. Певица, которой она была поручена, ни разу не выхо­дила; Амуръ былъ невидимъ. Вместо появлешя обычнаго тра­вести съ крылышками и колчаномъ за спиной, мы слышали за сценой пеше,. а на сцене видели усилеше света, который пропадалъ, когда пеше умолкало. Представить себе это, конечно довольно трудно, если не знать, какова была въ это время сама сцена. Рядъ кулиссъ изъ темно синихъ занавесей, впе­реди довольно раздвинутыхъ, а въ глубину сцены все съужи- вающихся, образуютъ какъ бы сишй высокШ коридоръ, въ которомъ въ глубину сцены поднимается высокая, синимъ сук- номъ обитая лестница. Все это безъ резко очерченныхъ лишй, уходитъ вглубь, пропадаетъ въ полумраке, и лестница, первыя ступени которой видны на первомъ плане, собственно, только угадывается въ темномъ коридоре, образуемомъ синими зана­весами. Въ этомъ таинственномъ пространстве внезапно поя­вляющейся светъ Амура, конечно, поражаетъ неожиданностью своего вмешательства. Но высшая степень неожиданности, это, когда после исчезновешя Амура, при торжественномъ нароста- нш оркестра, последшя занавеси въ глубине, на самомъ верху лестницы, вдругъ раздвигаются; открывается светящаяся щель, такой световой силы, что вся остальная сцена погружается во мракъ. Победно-торжественные звуки оркестра поднимаютъ чело просыпающагося къ новой жизни Орфея, и, ритмически беря ступень за ступенью, съ распростертыми руками восхо­дить онъ изъ мрака земныхъ скорбей къ свету потустороннихъ обещашй.

Трудно, очень трудно передавать впечатлешя того, что надо видеть и слышать...

Можетъ быть, самое потрясающее изъ всехъ впечатлешй этого удивительнаго вечера — это заключительная сцена. Даль­крозъ здесь отступилъ отъ Глюка. И какъ хорошо сдЬлалъ! Что можетъ быть неудачнее въ смысле драматическаго дЬй- ств1я, чемъ этотъ Обязательный по поняйямъ восемнадцатаго века апоееозъ: воскресающая Эвридика, новое появлеше Амура и балетъ бракосочеташя! Вотъ что сдЬлалъ Далькрозъ вместо этого. Судите сами. Когда Орфей выводить Эвридику изъ Ели- сейскихъ полей (они ступенями и площадями идутъ изъ глу­бины къ авансцене), сзади ихъ постепенно смыкается занавесъ. Передъ этимъ занавесомъ на последней площадке, останавли­вается Эвридика, а Орфей сошелъ внизъ. Эвридика умоляетъ его оглянуться; онъ оборачивается, — и въ то же мгновеше Эвридика пропадаетъ въ складкахъ завесы и въ густомъ мраке, застилающемъ сцену. Ничто не можетъ передать впечатлешя обезумелаго горя и растерянности, съ какой Орфей мечется передъ этимъ пустымъ мйстомъ, где была Эвридика: такъ мо- тылекъ бьется о прозрачное препятств!е оконнаго стекла, за которымъ чуетъ свое счастье... И вотъ онъ остается одинъ: знаменитая ар1я «J'ai perdu mon Eurydice!»—«Ach, ich ЬаЪе sie yerloren!» Три раза возвращается скорбный мотивъ. Г-жа Лейснеръ, приглашенная для этой роли изъ берлинской оперы, дала нечто удивительное. Во первыхъ, она такъ вошла въ смыслъ хеллеруаскаго исполнешя, такъ прониклась духомъ школы, духомъ учителя и учениковъ, что казалась старшимъ това- рищемъ среди прочихъ исполнителей. Пластичная, радостная, с1яющая, она была центромъ этой семьи. Она прекрасно поетъ, съ классической простотой и человечностью. И, конечно, самое удивительное въ ея исполненш была последняя apin; все три куплета она пела по иному. Въ первый разъ, — какъ бы увяд­шая, стояла она передъ опустевшимъ местомь, вялая, какъ плакучая ива. Во второй разъ съ порывомъ отчаяшя выходила впередъ. Въ третШ разъ, — она падала наземь и начинала арш, лежа на земле, лидомъ къ земле, какъ маленьюй ребенокъ... Понемногу она вставала, чтобы съ последними нотами оконча­тельно упасть подъ гнетомъ горя и отчаяшя. Вотъ тутъ начи­налась та перемена, которую внесъ Далькрозъ. Надъ лежащимъ во прахе Орфеемъ раздавались звуки того перваго хора, съ ко- тораго начинается опера. Съ двухъ сторонъ выходили те же плакальщицы, что въ начале сопровождали его плачъ надъ усопшей Эвридикой. Та же музыка, те же движешя, та же кар­тина съ темъ же лежащимъ на земле Орфеемъ. Понимаете, насколько это глубже и правдивее, чемъ балетный апоееозъ бракосочеташя? Трудно передать впечатлеше горя, которое даетъ это возвращеше хора. И самъ этотъ хоръ! Онъ былъ не­видимъ, онъ былъ спрятанъ внизу, вместе съ оркестромъ; и эта невидимость его придавала его пешю какой-то таинствен­ный характеръ, — вздохъ народа, плачъ земли. И пока зами- ралъ этотъ плачъ надъ горемъ Орфея, съ двухъ сторонъ сцены изъ складокъ собраннаго занавеса тихо вышли две женсшя фигуры, — ташя же въ хитоны одйтыя плакальщицы, кашя и на сцене. Тихонько подвигались оне къ середине и медленно вели за собой тяжелыя складки высокой завесы... Завеса смы­калась... Медленно съуживалась щель... Обе женск1я фигуры наконецъ сошлись на середине и скрылись за сомкнувшимися складками. Передъ нами коленкоровый занавесъ.

Это далькрозовское изменете удивительно замыкаетъ всю драму. Какъ концы ожерелья, были первая и последняя сцены. Ж всю оперу можно было бы назвать не «Орфей», а «Сонъ Орфея»: ему приснилось, что боги позволили снова увидеть Эвридику, но, — онъ проснулся...

Павловка.

20 Августа 1913.

**ДРЕВН1Й ХОРЪ НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЪ.**

I. Смыслъ.

Важнейший вопросъ въ постановкахъ античной трагедш— вопросъ о xopi. Онъ важенъ во-первыхъ потому, что хоръ самая существенная часть трагедш; во-вторыхъ — потому, что хоръ съ трудомъ укладывается въ наши современныя понят1я о театре, онъ предъявляетъ труднейшую задачу въ смысле техническаго осуществлешя. Разсмотримъ же хоръ съ этихъ двухъ точекъ зрешя — какъ составную часть трагедш и какъ элементъ постановки. Непр1ятно всегда поражаютъ, при пред- варительныхъ разговорахъ о постановкахъ античной трагедш, разсуждешя о томъ, какого «понимашя» придерживаться? Символическаго, аллегорическаго, реалистическаго, историче­ская?... И единственное денное «понимаше» древняго произве- дешя совершенно упускается изъ виду: единственно цен­ное— психологическое. Въ самомъ деле, можетъ ли вставать передъ нами другая задача, при постановке древней, эа десятки столетий до насъ написанной трагедш, какъ — пробуждеше душевныхъ движешй действующихъ въ ней лицъ? Ведь психолоия — единственно одинаковое въ нихъ и въ насъ, — страсти, горе, радость; оценка, объяснен!я могутъ быть иныя, намъ чуждыя, но сущность человече­ской природы та же, и мы только тогда почувствуемъ трагедш, только тогда сольемся съ ней, когда почувствуемъ себя въ ней. Театръ долженъ дать человеку узнать себя, смотреть на себя, радоваться себе, удивляться себе, негодовать на себя, сострадать себе. Театръ не театръ, когда онъ только знакомитъ человека съ темъ, что ему ново, непривычно, подобно кине­матографу, заменяющему путешеств1е. А между темъ именно къ этому сводятся «инсценировочныя» задачи въ современ- ныхъ постановкахъ античной трагедш. И больше всехъ гре- шитъ въ этомъ смысле тотъ «подходъ» къ трагедш, который ставитъ своею задачею археологичность.

Вамъ, конечно, знакомы проекты «реконструкщй» рим- скаго форума, — сухая, вылощенная аккуратность берлинскихъ и мюнхенскихъ возсоздашй, безжизненныя, искусственныя растешя, не связанныя съ землей. Разве не милее та разва­лина, что растетъ изъ травы, сидитъ фундаментомъ въ земле, омывается темъ же дождемъ, что мочитъ и васъ, та разва­лина, которую пропекаетъ солнце и въ щеляхъ которой бегаютъ ящерицы? Она мила вамъ, потому что она составная часть вашей жизни, она близка вамъ, она ваша, не чужая. Вотъ это самое главное — превратить чужое въ свое, — это самое главное въ «подходе» къ античному театру: идти къ человеческому чувству. У насъ же прежде всего кидаются на «словарь», — представлете превращается въ одинъ огромный коментарШ. Странныя движетя, странное расположеше, стран­ная обрядность, — и когда наивный обыватель спрашиваетъ, что это, почему это, ему отвечаютъ, — это у нихъ такъ было. У нихъ! Теперь обыватель понялъ: передъ нимъ «путе- шеств1е въ древтй м1ръ»; онъ раскрываетъ широше глаза, кате раскрываются на все новое, чужое (чтобы не сказать чуждое); онъ не совсемъ того ожидалъ отъ театра, но онъ не разочарованъ, онъ даже доволенъ: ведь человекъ отъ при­роды любознателенъ...

Любознательность! Самый антихудожественный изъ всехъ спутниковъ художественнаго воспр1ят1я. Это то чувство, на которое живопись откликается анекдотомъ, музыка «описа- шемъ» и подражатемъ, а театръ —экзотичностью, вообще всемъ темъ, что превращаетъ его въ живой коментарй. Здесь, впрочемъ, надо оговориться. Возставая противъ «коментар- ности» театра, я не разумею «обстановку»; если несведу­щему зрителю она даетъ удовлетворете любознательности, то зрителю сведущему она даетъ чисто художественное удо­влетворете; несведупцй видитъ новизну и поучается, сведупцй узнаетъ старину и радуется. Очевидно, нельзя, изъ за неосведомленности некоторыхъ отказываться отъ стремлетя къ исторической и бытовой правильности обста­новки. (Но и здесь не мешаетъ помнить, что никакая «пра­вильность» обстановки не искупитъ погрешностей игры, и, напротивъ,—чего не простимъ во внимаше къ игре, какихъ «ореографическихъ ошибокъ» не готовы мы забыть, когда душа охвачена и потрясена...). То, что я говорилъ о «комен- тарности», относится не къ обстановке, а къ инсценировке, къ стремлешю «воскресить» античный театръ въ его формахъ и пр1емахъ. «Такъ было у нихъ». И съ каждымъ такимъ «у нихъ» новая пелена удивлешя ложится между зрителемъ и зрелищемъ, и съ каждой новою подробностью все дальше и все более чуждо становится намъ то, что происходить на сцене. [[10]](#footnote-11) Я бы охарактеризировалъ это направлеше, какъ стре- млеше къ возстановлешю обрядовой стороны древняго театра. Стремлете темъ более ложное, что обрядъ въ этомъ случае смешиваютъ съ духомъ. Да, древшй хоръ священно- действовалъ и потому ходилъ кругомъ жертвенника, но это не значитъ, что достаточно нашихъ гримированныхъ стати- стовъ заставить ходить вокругъ жертвенника, чтобы было священнодейств!е. А разъ это не священнодейств!е, — это ложь. Можетъ ли что вл1ять более отчуждающе, чемъ ритуалъ, въ который вы не верите, къ которому не можете присоеди­ниться ни физически, ни мыслью? Я вполне понимаю риту­альное искусство, но возможно ли допустить ритуальную рам­ку между искусствомъ и зрителемъ? Этотъ жертвенникъ, стоя­ний по сю сторону занавеса, эти хористы, спускаюпцеся въ залу! «Преодолеше сцены, уничтожеше рампы», скажутъ мне. Но, позвольте, — рампа не есть только архитектурное поняйе, и изъ того, что хористъ перешагнулъ черезъ рампу, вовсе не следуетъ, что между имъ и мною, зрителемъ, пали преграды: когда гримированный статистъ чуть не садится въ первый рядъ, что могу я чувствовать, кроме отчуждетя къ «зре­лищу»?.. Нетъ, уберите жертвенникъ, не задавайтесь «свя- щеннодейств!емъ»: если неудавпийся театръ смешонъ, то что же сказать о неудавшемся священнодейств1и? Вер­ните хористовъ за рампу: физическая рамка меньшая пре­града къ сл1яшю, чемъ чуждый ритуалъ. Забудьте объ обря­де, подумайте о действш, оставьте думать о грекахъ, вспом­ните сперва о человеке. Ведь Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ не писали «античную» трагедш, они писали просто трагедш, т. е. — человеческую. Пробудите же человека въ трагедш.

Забвеше человека, — вотъ общее впечатлеше всего, что мы видимъ теперь въ театральныхъ попыткахъ, и чемъ дальше отъ насъ изображаемый человекъ по времени, по расе, по культуре, темъ, конечно, дороже платится театръ за это за­бвеше, темъ менее жизни въ зрелище, темъ ощутительнее отсутств1е сущности, темъ больше пустота, темъ тяжелее неудовлетворенность... Обо всемъ этомъ невольно вспоминаешь, когда думаешь о хоре и его инсценировке.

Что такое хоръ? Хоръ — это зритель, это вы, это я. Все, что на сцене, — дальше отъ насъ, нежели хоръ; действующая лица отдалены отъ насъ далью времени, расы, того положешя, въ которое они поставлены событиями, невероятными вмеша­тельствами боговъ и Рока въ обстоятельства ихъ жизни. А хоръ? Хоръ — это впечатлеше отъ свершающихся собы- тШ, это оценка, это уголъ зрешя; хоръ вне действ!я, вне

времени: его время вовсе не такой-то в£къ до P. X., а лишь то время, пока продолжается сценичное дМств1е. Онъ не принадлежитъ къ содержан1ю пьесы, — хоръ не театръ, не фабула, такъ же мало фабула, какъ и я, зритель; онъ то непреходящее, постоянное, передъ чемъ фабула проходитъ, онъ — Зритель. Но какой зритель! Чутшй, мудрый, глубошй зритель, и онъ говоритъ, и что говоритъ, и какъ говоритъ! Разве въ фабуле сущность? Разве въ событш? Да вокругъ насъ каждый день происходятъ собьгая, — разве это важно? Важно то, что мы о событш знаемъ, что о немъ думаемъ, какое оно на насъ произвело впечатлеше, какое имело вхгя- Hie. Вотъ что важно. «Action is nothing», — сказалъ одинъ индусскш мыслитель, — «reaction is everything». Трудно пере­водимое изречете, за oтcyтcтвieмъ подходящаго слова: «ДЬй- CTBie — ничто, реакщя— все». «Реакщя»—некрасивое слово, «реагироваше»— еще хуже, но оно въ такомъ ходу, что стало всемъ понятно. И вотъ, хоръ — это реагироваше на драму. «Дeйcтвie — ничто, реагироваше — все». И что же мое зрите- лево реагироваше въ сравненш съ реагировашемъ хора? Вотъ проходитъ передо мной HCTopin Федры и Ипполита, скорбная HCTopifl преступной любви и невинной жертвы, — и я поеду на извозчике въ гости и буду разсказывать свои впечатле­шя, и мое «реагироваше» будетъ что-нибудь стоить въ срав­ненш съ тою мудростью, что въ чудныхъ стихахъ выражалъ «Хоръ трезенскихъ женъ»? Да ведь хоръ мое улучшенное «я», то «я», до котораго я никогда не доросту, и онъ соглашается за меня говорить, онъ меня беретъ съ собой, въ свой страхъ, въ свой ужасъ, въ свою скорбь, въ свою молитву. Передъ этимъ, за сотни летъ свершающимся собьгпемъ онъ, хоръ, стоитъ тутъ, рядомъ со мной, — передъ далью вековъ онъ сегодняшшй часъ, онъ данное мгновеше, мое личное, мне отпущенное мгновеше, — углубленное, преумноженное.

Драгоценное свойство хора это то, что онъ не принадле­житъ къ действш, — онъ вне его, онъ выше дЬйств1я. Онъ

не лицо, онъ — олицетвореше. Олицетвореше всегдашняго стремлешя человека изъ частнаго къ общему; хоръ есть про- цессъ обобщешя, отвлечешя, это выводъ изъ действитель­ности, это то, что надъ собьшемъ, выше факта, это воздЬй- CTBie дМств1я. «Хоръ, говоритъ Шиллеръ, поднимается надъ узкимъ кругомъ сценичнаго дМств1я, чтобы вещать о про- шедшемъ и будущемъ, о далекихъ временахъ и народахъ, объ общечеловеческому чтобы подводить итоги жизни, провозгла­шать опредЬлешя народной мудрости». [[11]](#footnote-12) Великолепно опреде- ляетъ онъ и внутреннее поэтическое значеше хора въ общемъ строительстве трагедш; вращаясь въ области надприродной, въ области мысли, а не факта, хоръ, естественно, поднимается и на более высокую ступень поэтическаго слога; но темъ самымъ онъ заставляетъ и героевъ подниматься на более высошй строй, и такимъ образомъ заразъ и опредЬляетъ и оправдываетъ приподнятость общаго тона трагической речи.

На хоръ обыкновенно смотрятъ, какъ на перерывъ, на расхолаживающую передышку. Это только оттого, что ему не умЬютъ дать подобающее ему место, оттого, что центръ тя­жести трагедш оставляется за действхемъ, за «героями». Тогда, конечно, хоръ не более, какъ несносное, докучливое вмеша­тельство, мешающее наслаждаться «солистомъ». Но дайте ему его настоящее, синтезирующее значеше, и съ каждымъ новымъ своимъ «вмешательствомъ» онъ подниметъ васъ на новую платформу, даетъ вамъ новый уголъ зрешя, набросить новую окраску на прошлое, а надъ будущимъ прокатитъ новый зло- вЬпцй раскатъ далекаго грома, предчувств!е. И, свыкнувшись съ темъ, что уже было, освоившись съ минувшимъ ужасомъ, вы какъ бы съ освеженной впечатлительностью будете задать возвращешя героя, выходящаго навстречу новому удару судьбы...

**II. Звуковой матер!алъ.**

Какъ же все это сделать? Какъ осуществить подобный хоръ? Какая техника въ инсценировке хора? Возьмемъ хоръ въ эврипидовскомъ «Ипполите». Беру «Ипполита», потому что въ этой трагедш более, чемъ въ какой-либо другой, хоръ живетъ и сострадаетъ, потому что онъ липгенъ сухого «резонер­ства» и еще потому, что онъ подымается на непревзойденную, кажется, античнымъ театромъ лирическую высоту. Прежде всего и разъ навсегда — хоръ (да и все вообще роли) долженъ быть разученъ подъ музыку. Какую музыку, это другой вопросъ: это уже дело не режиссера, а композитора. Поэтому здЬсь этого вопроса не касаюсь, не будемъ говорить о выборе музыки, но лишь о той роли, которая должна выбранной музыке принадлежать. Въ стихотворномъ тексте трагедш есть подъемы, понижешя, есть разнообраз!е размЬ- ровъ, оттенки скорости и медленности, тяжести и легкости, света и мрака. Какъ обезпечить правильность и согласие всего этого въ совместной, хоровой передаче? Какъ изъять все это изъ случайностей личнаго толковашя, да не только въ хоровомъ, но и въ единичномъ исполнеши? Только путемъ подчинешя речи такой музыке, которая является точной передачей динамическихъ оттЬнковъ стихотворнаго текста. Ведь только мелодическая и ритмическая рамка превращаетъ звукъ въ музыку, т. е. въ искусство, и только, подчинившись той же рамке, т. е. слившись съ оттенками музыкальной динамики, слово потеряетъ характеръ случайности, который поневоле присущъ всему личному, и прюбрететъ тотъ харак­теръ неоспоримости, который долженъ принадлежать искусству вообще, и тотъ характеръ общности, который принадлежишь искусству античному. Итакъ, весь ритмъ речи, подъемы и понижешя, разстановка и распределеше словесныхъ волнъ, а также телодвижешя, должны определяться соответствен­ными музыкально-звуковыми длительностями. Это не значитъ, что учасйе музыки обязательно въ представлении:, — нетъ, разучиван1е хора должно идти подъ музыку. Музыка въ этомъ случай сыграетъ роль «невидимаго режиссера», но сдЬ- лавъ свое дело, она можетъ отойти назадъ, — где вовсе умолк­нуть, где лишь поблекнуть, где снова выступить, но она должна, — подобно той бумаге, на которой нарисованъ узоръ и которая цодкладывается подъ вышиваше, — она должна оставаться «подсознательной» стороной всей трагедш. И если даже будетъ признано, что музыка не мешаетъ речи, то все же она должна быть настолько убавлена, чтобы ея самостоя­тельная ценность не проступала, она должна быть сведена на степень чего-то далекаго, съ туманными очерташями, въ кото­рыхъ только ритмъ не утрачивалъ бы ясности, а ощущался бы, какъ невидимый, но верный регуляторъ, какъ чуткое всегда живое сердцеб1еше. Этимъ сердцебгешемъ, разнообраз1е котораго есть выражеше внутренняго движешя драмы определяются и речь и поступь действующихъ лицъ, вообще все внешнее ея движеше.

Два техническихъ npieMa представляются существенными услов1ями правильной постановки хора, вытекаютъ изъ основ­ного недостатка хоровой речи, — неясности словъ. Плохо слышны слова, когда говорятъ мноие заразъ. Единственное средство противъ этого — возможно большая «раздача» по отдельнымъ голосамъ. Но тогда, въ сущности, «хоръ» превра­щается въ чередоваше. Мы опять стоимъ передъ всегдашнимъ театральнымъ «компромисомъ»: говорить вместе — не слышно словъ, говорить врозь — не будетъ хора. Вотъ тутъ нуженъ второй технически пр!емъ; нужно къ ясной речи одного прибавить учасие всехъ. Какъ это сделать? Во-первыхъ, сама д1алогичность вовсе не исключаешь хорового принципа. Если въ обыкновенномъ хорошо веденномъ д1алоге вы никогда не скажете, что говоритъ одно лицо, хотя собеседуюпце и не говорятъ заразъ, а чередуются, то ясно что и въ хоровомъ д1алоге можно добиться такого «чередовашя», которое будетъ лишь разбивкой одного общаго, целаго. Нужно, конечно, чтобы чувствовалось, что каждая фраза отдЬльнаго лица есть выра- жеше общей мысли, что за говорящимъ — хоръ. Здесь, оче­видно, должна помочь мимика: соучасйе, поддержка, под- тверждеше; однако, этого не довольно. Нужно и голосовое участ1е хора или части его въ речи отдЬльнаго хориста. Вотъ где самая трудная сторона задачи. Представляю себе такимъ образомъ, что голосъ одного всегда слышенъ, какъ бы ведетъ, а друие, то въ меныпемъ, то въ болыпемъ числе, отъ времени до времени, присоединяются. Это присоединеше хорового числа къ единичному хористу должно соответство­вать какъ бы нажиму педали, — это ветеръ, надуваюпцй парусъ. Мы не будемъ разсматривать примеры применетя этого npieMa, примеры голосовыхъ кресчендо и диминуэндо,— это определяется каждымъ отдельнымъ случаемъ и, въ конце концовъ, дело личнаго усмотрешя режиссера, — но поста­раемся установить некоторыя постоянный правила. Когда повторяется то же слово, то оно всегда должно говориться х о р о м ъ. Такъ, напримеръ: одинъ говоритъ — «Слышали», все подхватываютъ — «Слышали все мы»; одинъ говоритъ— «Возмущаюсь», все подхватываютъ—«Негодую на боговъ несправедливыхъ». Это вступлеше хора въ техническомъ смысле очень трудно. Оно должно совершаться «исподволь», не сразу,—чтобы было кресчендо, а не внезапное ff. Пред­ставляю себе голосовой гулъ, предшествующей словамъ, и во время этого гула годосъ «солиста» повышается, становится громче, соответственно съ наросташемъ хора, дабы никогда не заглушалась хоромъ ясность слова въ устахъ хоровожатаго.

Соблюдете ясности слова, вотъ самая трудная задача хора. Если мы въ опере не прощаемъ неясности произношешя, то темъ менее простимъ его въ драме: мы должны слышать въ театре, мы можемъ не слушать, но мы должны слышать и понимать то, что слышимъ. Достигнуто это можетъ быть соблюдетемъ двухъ условШ: ясности произношешя и ясности

Кн, С. Волконсюй. — Отклики театра. 6 логическаго рисунка речи. Ясность словъ въ данномъ случае будетъ зависеть не только отъ единичной ясности каждаго от- дбльнаго хориста, а отъ умешя выделить, не заглушить того, кому поручено ведете даннаго «куска»; это вопросъ голосовой оркестровки,—чтобы перегружешемъ звука не задавить «слово», и это задача режиссера, роль котораго въ данномъ случае упо­добляется роли дирижера. Повторяю, это труднейшая задача— сочеташе количества голосовъ съ ясностью произношешя. Трудна она еще и потому, что мы стоимъ здесь передъ эстетическимъ противореч!емь. Несомненно, что количество голосовъ есть сильное средство въ смысле эстетическаго впечатлешя (крикъ толпы — важный элементъ красоты), тогда какъ количество словъ, одновременно произносимыхъ, само по себе противо- художественно. Достаточно вспомнить хоры стариковъ въ рейн- гартовской постановке «Эдипа». Это было какое-то ритмическое харканье, хриплое изрыгаше. Я говорю, конечно, не о болыпомъ хоре, не о бушующей толпе «еиванскихъгражданъ»: эти были великолепны, но они же и не были въ строгомъ смысле «хо- ромъ», — они изображали не стройность, а смятеше, и потому были хороши въ своемъ безпорядкЬ; нетъ, не о нихъ, — я го­ворю о хоре стариковъ: у нихъ не было слышно ни одного слова. Скажете, что и въ толпе «еиванскихъ гражданъ» словъ нельзя было различить? Да, но тамъ была интонащя, тамъ было намереше, возрастающая ярость, а у стариковъ ничего не было, кроме скандированныхъ звуковъ. Вообще можно сказать: — одно­временный крикъ—художественный матер1алъ, одновременный слова — нехудожественный. Ясность словъ недостижима при одинаковости читки, — сила должна быть разная, и вся ответственность за «слово» должна лежать на «хоровожатомъ», т.-е. на томъ, кому порученъ тотъ или иной стихъ въ тотъ или иной моментъ драмы. Ошибка рейнгартовскаго хора именно состояла въ одинаковой силе всехъ одновременно читающихъ. Вотъ читаетъ одинъ человекъ, — вы его понимаете; присоеди­няется къ нему другой и начинаетъ съ нимъ вместе читать одинаково громко, — и вы уже понимаете гораздо меньше; при­бавится третШ, четвертый, — и съ каждымъ новымъ участни- комъ вы будете все меньше различать слова. Очевидно, что нужно распределить не только слова, но и силу голосовъ. Другая ошибка рейнгартовскаго хора была въ свойстве его ритмич­ности. Для того чтобы заставить людей говорить одновременно такъ, чтобы слогъ со слогомъ совпадалъ, надо ихъ подчинить ритму, — это очевидно. Но у рейнгартовскихъ стариковъ рит- момъ служила ихъ походка; походка — величина однообразная, неизменная, притомъ не стоящая во внутренней связи со смы- сломъ речи. Ясно, что сама эта речь, укладываясь въ ритмъ походки, утрачивала всякую жизнь, всякую игру. Представьте, вместо походки, регулирующею нормой — музыку, да такую, которая следитъ за ритмическимъ разнообраз!емъ стиха и за разнообразяемъ его настроешя, — получится, при точномъ соблю- денш ритмическихъ совпадешй слога со слогомъ, речь дина­мически разнообразная и психологически красочная.

Еще разъ повторяю, — мы стоимъ здесь передъ вопросомъ чисто эстетическаго характера: единовременность многихъ го- ворящихъ голосовъ некрасива. Поэтому въ моменты наиболь­шего сгущешя хоровой массы нужно, чтобы \*не только слогъ со слогомъ совпадалъ, но чтобы и тонъ голоса былъ одина­кова Последнее достижимо лишь при наивозмо.жномъ прибли- женш речи къ пенно. Я, конечно, не разумею настоящее му­зыкальное пеше, которое превратило бы хоръ въ оперный «хоръ», но я не разумею и того «пешя», которое по справед­ливости считается самымъ сквернымъ свойствомъ декламацш. Когда я говорю — речь должна приблизиться къ пенш, я ра­зумею известный путь голосоведешя, одинъ, общШ, которому бы- все подчинялись, и который бы обезпечивалъ «однотон­ность» каждаго даннаго момента, чтобы не было диссонан- совъ, такъ что, если бы каждый отдельный хористъ произ- несъ свою «партно» отдельно, то у каждаго каждое данное место вышло бы одинаково, а при совместномь чтеши былъ бы унисонъ. Вотъ въ чемъ смыслъ того «музыкальнаго» npieMa, на который я указываю, какъ наг средство превратить въ эсте­тически матер!алъ по существу своему нехудожественный ма- тер!алъ одновременно говорящихъ голосовъ. Въ единстве музы- кальнаго голосоведешя — средство и противъ другого недочета, какой, съ художественной точки зр-Ътя, представляютъ гово­рящее голоса, — оно сочетаетъ и сливаетъ то, что само по себе разнообразно и несл!янно. Что ни человекъ, то другой голосъ (другой тембръ, другой «органъ»). Въ настоящемъ музыкаль- номъ пенш это разнообраз1е сливается въ сл1яши музыкаль- ныхъ нотъ. Но въ словесной речи такого сл1яшя не можетъ быть; слухъ все время воспринимаетъ несколько несл1янныхъ величинъ заразъ, и то, что мы въ этомъ случае слышимъ, по существу нехудожественно, ибо существенное услов!е художе­ственности— сл!янность, единство. Следовательно, нужно найти способъ слить говоряпце голоса въ нечто единое, чтобы это не были только одновременно произносимыя слова, какъ на ба­заре или въ кабаке, а чтобы это было нечто единое, но воз­никающее изъ одновременнаго участ1я многихъ. Представьте, въ какой-нибудь бытовой драме, въ трактире, участвующее обращаются къ одному изъ действующихъ лицъ: «Ты что же это, почтеннейшШ? Разве такъ можно?» Что ни человекъ, то другой тонъ, другая манера, другая мимика. Въ трагедш — все одинаково: единство во множестве и множество въ единстве, единомыслящая толпа, многоязычный человекъ. Вотъ это един­ство можетъ дать только музыка: музыкальный ритмъ въ рао- пределенш быстроты и медленности и музыкальный принципъ въ построетяхъ голосоведешя.

**III. Читка.**

Музыкальныя задашя декламацш ставятъ насъ передъ не­малой опасностью въ смысле «читки». Но противъ этой опас­ности есть верное средство. Это средство—соблюдете логи- ческаго рисунка, но только надо начинать съ него, не надо сперва думать о красоте, а потомъ о смысле. Установите логический рисунокъ, а музыкальныя краски уже сами на него лягутъ: уборъ никогда не испортить хорошаго телосложешя. Чтобы не быть теоретичнымъ, перейду къ примЬрамъ.

Вотъ первая строфа второго хора изъ «Ипполита»:

Эросъ! Эросъ! Желанья Ты вливаешь чрезъ очи Въ душу гЬхъ, кого губишь, Проникая въ сердца Упоительной н£гой...

Я слышалъ читку этихъ стиховъ такую, что до смысла нельзя было добраться. Почему? Потому что каждое слово вы­делялось, каждое пелось, после каждаго делалась остановка, и каждому давалась одинаковая сила. Что же? Не нужно, ска­жете вы, ни четкости, ни остановокъ, ни мелодичности речи? Все нужно, скажу я, но лишь после, а прежде нужна пе­редача смысла. Нужно, чтобы слушатель чувствовалъ, что чтецъ ясно понимаетъ то, что говоритъ, и то, что хочетъ передать, и что онъ ясно видитъ, «къ чему онъ речь ведетъ». Для этого переложите фразу на обыденный языкъ. ВсякШ, даже самый выспреншй стихъ вы можете свести, въ смысле интонащи, къ самой ежедневной фразе, вы, во всякомъ случае, можете раз­местить слова такъ, чтобы было похоже на житейскую речь. Такъ, данную строку, — разместите ее въ следующемъ порядке и посмотрите, какъ это просто и естественно: «Эросъ! Эросъ! Проникая въ сердца упоительной негой, ты чрезъ очи вливаешь желанья въ души техъ, кого губишь». Выучите эти слова въ такомъ порядке, а ужъ после облекайте ихъ въ какое хотите одЬяте, располагайте, въ какомъ хотите порядке. У насъ со­вершенно отсутствуетъ сознате цельности въ читке, сознаше конечной цели, — за разделкою отдельныхъ частей перюда пропадаетъ рисунокъ перюда, какъ ц е л а г о. Посмотрите на пер­вую строку перваго хора. Она начинается съ описашя источника:

Бьетъ родникъ сверкающШ Изъ утеса мрачнаго. Звонкую струю Черпаютъ въ немъ урною.

Да, она начинается съ оиисашя источника, но въ этомъ ли смыслъ, въ описанш ли ц^ль? В^дь не въ этомъ дбло, не на этомъ конецъ; р^чь идетъ дальше, она не ради оиисашя опи- сываетъ. Между т£мь, у насъ всегда склонны подобнымъ м^- стамъ давать самостоятельную, чисто описательную ценность, какъ будто читается описательное стихотвореше въ род-Ь:

У перекрестка двухъ дорогъ Журчанье тихое фонтана, Источникъ скуденъ и убогъ, На камнЬ надпись изъ корана.

ЗдЬсь, кромЬ оиисашя, другой цЬли н$тъ, и р-Ьчь никуда дальше не мйтитъ; но въ нашей строфа описаше служитъ лишь для опредЬлешя м^ста, все равно какъ если бы, передавая какой-нибудь интересный случай, происшедший на улид^Ь, вы сказали: «Вы знаете, около Гостинаго Двора — часовня, тутъ еще конка останавливается? Такъ вотъ, около этой часовни» и т. д. Здйсь нЬтъ описательныхъ нам-Ьрешй. Такъ и въ нашей строф-б,—упоминается источникъ лишь для опредЬлешя м^ста, и надо, чтобы въ читк& чувствовалось, что тутъ не остановка, что вы идете мимо, стремитесь дальше. Куда же мы идемъ? Къ следующей строф£? Но что же она говоритъ, следующая строфа?

Тамъ вчера я видела, Какъ одна у берега Изъ моихъ подругъ Мыла ткань пурпурную,

И подъ солнцемъ полуденнымъ влажный покровъ Разстилала, сушила на знойныхъ камняхъ.

Это ли то извйст1е, которое она хочетъ передать своимъ подругамь? Очевидно, нйтъ: это лишь подходъ, одна изъ тЬхъ незначительных^ подробностей, предпгествующихъ самой сущ­ности разсказа. И опять-таки «мимо\* идетъ голосъ, стремя- пцйся къ цели. Куда же?

Отъ нея услышала я первую вйсть О владычицй.

Вотъ, наконецъ, къ чему речь велась:

Ф е д р а на страдальческомъ Ложй, одинокая, Во дворцй лежитъ, и т. д.

Къ этому слову «Федра» должна стремиться вся пред­шествующая речь, имъ чреваты всё предыдупце стихи. Сквозь десять стиховъ мы должны чувствовать, что будетъ слово — «Отъ нея услыхала я», что все, что говорится, не есть самое важное и говорится мимоходомъ, а самое главное то, что «я услыхала про Федру».

Приведенное место — типическШ пртгёръ для уяснетя того, чего намъ въ нашей обычной читке нехватаетъ: умешя вести голосъ долго и далеко до одной определенной точки. Голосъ нашъ слишкомъ скоро падаетъ, «возвращается». Благодаря этому — большой перюдъ, состоящей изъ нЬсколькихъ маленькихъ, не обрисовывается, большая дуга не ощущается, потому что рядъ маленькихъ дуть, ее составляющихъ, располагается по прямой, горизонтальной, вместо того, чтобы располагаться по дуге боль­шого перюда. О перюдахъ можно бы многое что сказать, но это уже относится къ одиночной, не къ хоровой читке. Укажу еще на два npieMa того, что можно назвать словесной орке­стровкой.

Контрастъ, проистекающей отъ противопоставлетя одного голоса хору, — несомненно, ценное средство музыкальнаго воз- действ1я: внезапность хора после речи одного или голосъ одного после внезапно умолкающаго хора. Но есть еще два эффекта: единичный голосъ, выделяющейся иэъ умолкающаго хора, и, наоборотъ — единичный голосъ, умолкающШ и какъ бы вли- ваюпцйся въ хоръ, который его подхватываетъ. Вотъ приагбръ перваго. Въ последней степени изступлешя, хоръ восклицаетъ:

Диркейстй колодезь, Священныя Оивы, Вы помните ярость Богини любви: Тамъ Семелу, Д1онис1я Отъ Кротона зачавшую, Не на радость полюбившую, Ты сожгла Киприда молшей: Губишь все своимъ дыхашемъ,

На этомъ мЬсте, дойдя до наивысшей точки наросташя, хоръ вдругъ умолкаетъ и одиночный голосъ доканчиваетъ:

А потомъ, золотокудрая, Улетаешь, какъ пчела!

Теперь примеръ второго, т. е., когда одиночный голосъ какъ бы вливается въ хоръ. Тезей стоитъ передъ картиною разру- шеннаго домашняго счасия, — вся его речь одно угасаше, по- гружете въ ничто:

Я напрасно зову: здйсь царить только смерть, К очагъ мой потухъ, и дворецъ опустйлъ... Мои дйти покинуты...

Какъ последняя нота арш солиста погружается въ тихое море хорового пешя, такъ последнее слово Тезея вливается въ тихую жалобу хора:

Ты ушла отъ насъ на вйки, Федра, лучшая изъ женщинъ, Надъ которою Ыяло Въ полдень Гелмса пламя, Ночью — тих1й лучъ Селены.

Понемногу становится жалоба громче:

О Тезей, я горько плачу,

и разражается на слово—

Содрагаюсь, чуя сердцемъ Приближенье новыхъ б£дъ...

На слово «содрагаюсь» полная сила всего хора, но начало должно идти отъ той же самой тихой ноты, на которой замеръ угасаюпцй голосъ Тезея. Скажу больше, — не только последнее слово Тезея, а последшй слогъ его последняго слова долженъ сочетаться съ первымъ слогомъ перваго слога хора: «Мои дети покинуТЫ — ТЫ ушла отъ насъ навыки»... Че- резъ соприкосновеше этихъ двухъ «ты» солистъ вливается въ хоръ.

Таковы мне представляются npieMbi, при помощи которыхъ возможно было бы, въ наши дни и при нынешнихъ поняйяхъ о театре, осуществлеше хоровой речи на сцене. Раздача, рит­мичная выучка подъ музыку, ясность чтешя, приведете къ унисону разнообраз1я голосовъ, соблюдете логическаго рисунка и, въ связи съ разнообраз^емъ текста, возможное разнообраз!е того, что мы назвали голосовой оркестровкой,—распределеше вступлетй, наростатй и ослаблешй. Дальше поговоримъ о дви- жен1и хора. Но, еще разъ повторяю, — совершенно оставьте археологичесшя мечты о возсозданш древняго театра. Задача искусства не возрождать, а рождать. И неужели же мы не­способны родить жизнь изъ такого матер1ала? Надо только жить, и мы сумеемъ оживить. Но подождите думать о гре- кахъ: вспомните о человеке, впомните и о человеке въ жизни и о человеке на сцене.

**IV. Движете.**

Хоръ, какъ и всякая составная часть драмы, действуетъ на слухъ и на зрете, онъ слышимъ и видимъ, онъ говоритъ и движется, Какъ хору. говорить, мы разсмотрели, мы разо­брали те трудности, которыя предъявляешь его звуковая ин­сценировка, и rfc способы, которыми представляется возмож- нымъ эти трудности преодолеть. Какъ же хору двигаться? Разсмотримъ, въ каюя зрительныя, пространственный услов!я надо поставить хоръ для того чтобы онъ не только голосомъ, но и обликомъ своимъ соответствовалъ той роли «реагирующаго» начала, которую мы за нимъ признали. Вся наша инсцени­ровка будетъ прямымъ результатомъ того определены, кото­рое мы дали хору.

Прежде всего, хоръ, сказали мы, — зритель. Изъ этого основ­ного опредЬлешя вытекаетъ первое услов1е инсценировки,— планировка. Хоръ долженъ быть такъ расположенъ, чтобы воспринимать драму раньше настоящаго зрителя; онъ долженъ быть, какъ бы сказать, въ первомъ ряду, въ самомъ первомъ. Онъ долженъ, следовательно, быть передъ действующими лицами; поставить его въ глубине сцены, за действующими лицами было бы такою же ошибкой, какъ поставить его въ глубине залы, позади зрителей. Онъ долженъ быть между действ1емъ и зрителемъ, и ни одну минуту не должна нару­шаться та невидимая лишя, которая разделяешь эти три эле­мента спектакля. Эта лишя, какъ сказано, — невидимая, не архитектурнаго, не геометрическаго характера, она опреде­ляется ролью каждаго изъ элементовъ зрелища. Роль д£й- ствующихъ лицъ — воздействовать, роль зрителя — восприни­мать, роль хора — передавать. Хоръ это та среда, черезъ ко­торую драма проходитъ въ зрителя, это преломляющее, не­редко— увеличительное стекло. Когда я говорю — увеличи­тельное стекло, я не хочу сказать, преувеличивающее; ведь и лупа не преувеличиваетъ, а только увеличиваетъ, но безъ нея не такъ хорошо, не такъ ясно видно. Безъ хора... да трудно себе даже и представить, что бы осталось отъ драмы безъ хора, безъ его учительскаго руководства. Не въ этомъ ли ко­рень того литургическаго характера, который остается за антич­ной драмой и после того, что она уже давно утратила свое значеше священнодейств!я, въ релииозномъ смысле слова;

не въ этомъ ли начале подчинешя, отрешешя отъ себя, покор- номъ и радостномъ, не въ этомъ ли пр1ятш чужого толковашя? Толковаше, отъ хора исходящее, столь же чуждо пользы, ко­рысти, всего личнаго, сколько вехцашя сибиллъ, пророковъ, вс^хъ техъ, изъ устъ которыхъ люди привыкли слышать го­лосъ истины. Вотъ почему необходимо соблюдать «зрительный» характеръ хора, не выводить его изъ роли наблюдателя, не давать ему самостоятельной жизни, ни самостоятельнаго действ!я, хотя бы даже выражающагося только въ шеств1яхъ, процесхяхъ, въ столь излюбленныхъ ритуальныхъ эволющяхъ вокругъ жертвенника. Хоръ, какъ сказано, воспринимаетъ, онъ никогда не прерываетъ действ!я, всякШ перерывъ былъ бы нарушешемъ.

Понятно после всего сказаннаго, что планировка хора можетъ быть только въ полъ-оборота: въ полъ-оборота къ дЬй- ствующимъ лицамъ и въ полъ-оборота къ зрителю. Что ка­сается движен1я хора, то здесь надо учесть некоторый оттенки въ степени того учасйя, которое хоръ принимаетъ въ ходе действ!я, ибо, если и верно, что хоръ—«зритель», то не всегда въ равной мере безучастный зритель, или точнее будетъ сказано — не всегда въ равной мере воздерживающейся отъ учаспя въ действш. Въ этомъ отношенш, можно въ хоре различить три момента. Вотъ какъ бы я ихъ обозначилъ.

1. Хоръ говоритъ — о действующемъ лице въ третьемъ лице.
2. Хоръ говоритъ — съ действующими лицомъ. 3. Хоръ говоритъ, по поводу того или другого лица или собьтя, — объ отвлечен- ныхъ предметахъ. Скажемъ еще иначе: 1. Хоръ говоритъ. 2. Хоръ разговариваетъ и 3. Хоръ вещаетъ. Мы бы могли, при- бегнувъ къ дельсартовской терминолоии, сказать, что первое положеше хора будетъ «нормальное», второе—«концентриче­ское», третье— «эксцентрическое».Физически они должныбудутъ выразится такъ: первое въ профиль, второе — въ три четверти, лицомъ къ действующимъ лицамъ, третье — въ три четверти, лицомъ къ зрителямъ. Второе и третье положеше имЪютъ, ко­нечно, свои степени и могутъ быть иногда — совсемъ спиной къ зрителю и совсемъ лицомъ къ зрителю.

Я не вижу возможности,—для сохранешя принципа д!ало- гичности, — не вижу возможности размещешя хора иначе, какъ на две половины, такъ сказать, — на два клироса. Въ выспие моменты напряжешя оба хора могутъ сливаться. Это, конечно, касается только кондентрическаго и эксцентрическаго хора,— не нормальнаго. Въ эти моменты крайняго напряжешя слитный хоръ, какъ волна, уходитъ вглубь, къ действующпмъ лицамъ; или выходитъ къ рампе, чтобы вещать въ пространство. Не надо забывать, что движете этой водны должно быть очень сдержанное, — больше намерен!я, нежели осуществлешя; вообще движешя хора, какъ и декламащя его, никогда не дол­жны доходить до последнихъ предбловъ возможности: дремлю­щая сила массы действуешь глубже, нежели ея разнузданность.

Итакъ, два клироса. Какъ ихъ обозначить архитектурно? Либо двумя скамейками, либо ступенями. Первое уместно въ той трагедш, где хоръ преимущественно «нормаленъ», где онъ безстрастенъ, мало вмешивается въ дМств1е и больше гово­ритъ о герояхъ, нежели съ героями. Ступени более уместны тамъ, где хоръ страстенъ, где онъ участникъ, где онъ волнуется. Ступени даютъ богатый и разнообразный остовъ для распредблешя пластическаго движешя, и вертикальный принципъ можетъ быть съ успехомъ использованъ въ связи съ драматическими наросташями. Конечно, нужно, чтобы въ каждомъ данномъ случае восхождеше и нисхождеше было оправдано не только психически, но и физически; подниматься, когда надо лучше видеть, лучше слышать,. или когда надо, чтобы самого лучше было слышно; спускаться, когда надо на что-нибудь близко посмотреть, вокругъ кого-нибудь стол­питься, или другъ другу что-нибудь поведать; скамейки для хора могутъ быть, какъ бы сказать, отдельны отъ всей декорацш, но ступени непременно должны архитектурно съ декоращей сливаться; это соответствуешь идвумъ разнымъ отгЬнкамъ хорового участия въ трагедш: безстрастное, зритель­ное отношеше, — архитектурная несшянность; страстное отноше- Hie, вмешательство,— архитектурная сл1янность. Все это мне представляется настолько естественнымъ, что не требуетъ ни оправдашя, ни пояснешя.

Несколько словъ о характере движешя хора вообще. Уже было сказано, что движете никогда не должно доходить до по­следней степени своего выражешя: лучше не дойти, чемъ пе­рейти. Въ движеши хора должна быть некоторая общая ме­длительность, большая, нежели въ движеши одного лица, — со­гласно тому основному правилу пластики, что, чемъ больше масса, темъ медлительнее движете, и наоборотъ. Хоръ вели- чавъ, а при величавости малейпий намекъ уже даетъ впечат­леше движешя: когда рука мало движется, то и подняйя од­ного пальца уже довольно, чтобы произвести впечатлеше при- казашя пли удивлешя. Въ зависимости отъ трехъ вышеука- занныхъ положешй хора (нормальнаго, концентрическаго и экс- центрическаго) находится и характеръ движешя, форма его динамики. Такъ, при переходе отъ разговора къ философ- скимъ обобщешямъ — движете медленное, при переходе отъ тона соболезновашя къ. лирическому порыву — и движете по­рывисто. Горизонтальная плоскость движешя хора очень огра­ничена. Она не должна простираться за пределы техъ скамеекъ и техъ ступеней, которыя ему отведены; соблюдешемъ этой «черты оседлости» сохраняется и «зрительный» характеръ хора, обезпечивается его несл1янность съ действ1емъ. [[12]](#footnote-13) Движете по­перечное (вдоль рампы) определяется архитектурными усло- в1ями сцены и для каждой половины хора выражается въ половинной длине авансцены, т. е. — отъ своихъ местъдо се­редины, отъ крайняго раздЬлешя до полнаго сл1яшя. Однако, сл1яше обеихъ половинъ хора не должно итти до смешешя ихъ: никогда левые не должны очутититься правде правыхъ или на оборотъ, и ужъ конечно, никогда никто изъ принадле- жащихъ одному «клиросу» не долженъ переходить на другой «клиросъ».

Вертикальное движете хора распространяется отъ лежа- чаго положешя на полу до стоячаго положешя на верхнихъ ступеняхъ. Опять-таки, крайтя положешя допустимы лишь при сильномъ у ч а с т i и хора въ действш: послйдня степень возбуждешя и последняя степень подавленности. Большую осторожность слйдуетъ соблюдать въ примененш этихъ двухъ полярныхъ формъ выразительности: высотами и глубинами не надо злоупотреблять. И если мы сказали, что хоръ бываетъ эксцентриченъ и кондентриченъ, то лишь въ смысле намйре- н1я, а по существу своему онъ нормаленъ. Скажемъ бо- бйе, — хоръ имеешь динамичесшя проявлешя, но по существу онъ статиченъ.

Два слова о мимике хора. Она должна быть лишена вся­каго характера общительности. Понятно ли, что я подъ этимъ разумею? Каждый участникъ играетъ за себя и только за себя, выражаешь свое отношеше къ действш,—никогда свое отношеше къ товарищу. Ихъ много, но они вместе веб одно лицо. Значитъ, не можетъ быть никакой мимики вопро- совъ и ответовъ, одобрешя или порицашя. Не можетъ быть въ xopt сужден!я другъ о друге: каждый про другого знаетъ все, ибо каждый во всехъ и все въ одномъ. Не можетъ, сле­довательно, быть той обычной «совещательной» мимики ста- тистовъ, выражающейся въ обмене значительнымъ взглядомъ, и которую можно перевести словами: «Не правда ли?» — «Ну еще бы!». Мимика каждаго отдЬльнаго лица должна усиливать, продолжать мимику товарища, отнюдь не отвечать на нее. Нужно ли упоминать о томъ, что следуетъ совершенно искоренить привычку засматривать въ залу? О, эти взгляды, «мимоходомъ» скользяпце по зрителямъ и являнящеся какимъ- то заслуженнымъ «отдыхомъ» статиста, наградою за его малень­кое мимическое усшие! Какая пагуба, какой микробъ разъе­дающей, какое мгновенное уничтожеше всего накопленнаго на- строешя! Ведь после каждаго такого взгляда въ публику драма падаетъ туда, откуда началась, и каждое возвраще­ше взгляда въ сферу сцены есть переначинан1е. Какая работа Пенелопы, какое усище Сизифово, какое Танталово мучеше!..

Нужно ли останавливаться на роли музыки въ движе- н i и хора? То, что было сказано о роли ея, когда мы говорили о голосовой стороне хора, то въ большей еще степени при- ложимо къ движешю. Это, впрочемъ, уже не частный «хоровой» вопросъ, а вопросъ инсценировки трагедш вообще. Вопросъ сложный и прежде всего,—прежде чемъ режиссерсшй,—вопросъ композиторскШ. Останавливаться на немъ—значитъ выйти изъ предЬловъ нашей задачи. Одно скажемъ: все взрывы, все на- росташя, все падешя, всякая разновидность движешя,—вол- нешя, смятешя, восхождешя, нисхождешя, — словомъ всякая пластическая перемена должна быть музыкой продик­тована, музыкой оправдана, въ музыке начинаться и съ му­зыкой кончаться. Все внешшя динамичесшя проявлешя дол­жны быть видимыми образами звукового музыкальнаго дина­мизма: музыкальные оттенки, — сила и слабость, легкость и тяжесть, скорость и медленность, — должны въ пластическомь движенш стать осязаемы для глаза. Все это возможно лишь, когда ритмъ музыкальный пройдетъ въ тела и собою ритми- зируетъ телодвижеше, а для этого нужно прежде всего прин­ципъ личнаго толкован!я заменить принципомъ общаго подчинен!я. «Толкователь» въ трагедш одинъ, — компози- торъ, и его толковаше должно быть принято каждымъ. Только такой полный отказъ каждаго участвующего отъ своего «я», только такое слепое подчинение вне насъ живущему началу, музыке, обезпечитъизгнаше случайности изътеатральнаго действ!я, только въ музыке найдемъ мы законъ противъ той художественной беззаконности, какую представляетъ сово­купное пластическое проявлеше единичныхъ темпераментовъ, когда оно предоставлено свободе личнаго усмотрешя или ука- зашямъ «нутра». Опять повторю, музыка не везде нужна въ одинаковой силе, и самое наросташе и ослаблеше звуковой массы будетъ новымъ средствомъ оттенешя. А въ чемъ же и могущество искусства, какъ не въ оттенкахъ?.. Заметимъ здесь и то еще странное, но несомненное явлеше. Массовая пластика всегда прекраснее единичной. Т. е. хочу сказать, что отъ инди­видуальной пластики мы должны требовать безукоризненности, чтобы она насъ удовлетворила: тогда какъ поставьте несколько человекъ вместе, пусть даже они будутъ каждый далекъ отъ индивидуальная совершенства, — если они сливаются въ об- щемъ ритмб, они даютъ картину красоты, именно потому, что движутся вместе. Несомненно, что въ одиночной пластике малейпнй личный недочетъ проступаетъ, и мы не хотимъ его простить, а въ общей пластике насъ прежде всего поражаетъ совпадете, т. е., значитъ, новая величина, общая всемъ вместе и недоступная каждому въ отдельности. Оркестровая пластика есть совокупностей совокупность эта есть красота сама по себе, большая, нежели простое сложеше несовершенныхъ единицъ, ее составляющихъ.

Скажутъ, что это есть уничтожеше личности. Нетъ, напро- тивъ, — это есть ея утвержден1е, но утверждеше не въ произволе безпорядка, а въ подчиненш порядку. Всякое же утверждеше есть актъ свободы. Подчинение не упраздняетъ свободу, — оно способствуетъ ея правильному расцвету. Сво­бода д о подчинешя не имеетъ цены (какъ не имеетъ цены хаосъ); свобода после подчинешя, — вотъ ценность воспита­тельная и художественная ценность. Все искусство есть рас- цветъ личной свободы въ границахъ личнаго подчинешя. Отни­мите въ искусстве подчинеше, — рушится форма; отнимите свободу, — улетучивается содержаше. Не бойтесь же подчине­шя хоровой массы: въ общемъ подчиненш., именно въ под­чиненш, обретете свободное выявлеше единицъ.

Все это трудно. Трудны пространственный услов1я, въ кото­рыя мы заключаемъ хоръ, трудны голосовыя и словесныя за­дачи, которыя мы ему лредъявляемъ, трудны задачи движешя, которыя мы ему ставимъ. Но—«Прекрасное трудно», сказалъ Платонъ, и лучше не пробовать, ч£мъ пробовать легкое: не­прекрасное такъ легко!..

Петербург\*.

7

20 ноября 1912.

Кн. С. ВолконскШ. — Отклики театра.

**ПТИЦА И ЧЕЛОВЖЪ.**

(Музыкальное сопоставдевде).

Во всякой области есть вопросы, которыми много занима­лись, о которыхъ много писалось, и которые тЬмъ не менее нельзя назвать иначе, какъ праздными. Къ такимъ «празд- нымъ» принадлежитъ вопросъ о музыкальности петя птицъ и о томъ, можно ли въ ихъ пенш видеть указаше на то, что и въ природе (помимо человека) есть искусство.

Лучшее доказательство праздности этого вопроса (для ис­кусства), то, что, ч-Ьмъ человекъ ближе къ музыке, темъ менее онъ имъ интересуется; только ученые или сентиментальные дилеттанты,—въ роде той барышни изъ одной французской ко- медш, которая говоритъ, что «если бы у птицъ не было души, то оне бы не пели»,— еще оболыцаютъ себя надеждой найти въ щебетанш воробья ключъ къ тайнамъ мелодш и гармонш; только естествоиспытатели говорятъ о животномъ происхож- денш музыки изъ полового инстинкта, стремясь изъ мычашя коровы, тоскующей по быку, вывести стройную ясность «чи- стаго трезвуч1я». Музыканта все это не только не интересуетъ, а прямо раздражаетъ, и Гансликъ, со свойственной ему рез­костью, изрекъ, что «если ужъ непременно надо за какимъ- инбудь животнымъ признать заслуги передъ музыкой, то за овцой, потому что изъ ея жилъ по крайней мере выдЬлываются скрипичныя струны».

Но оставимъ въ стороне вопросъ о происхожденш, объ источ­нике животныхъ звуковъ, — криковъ, мычаний, птичьяго петя, вообще «животной музыки». Прислушаемся къ пенш птицъ,

7\*

не задаваясь вопросомъ, откуда оно, а лишь для того, чтобы спросить себя, — похоже ли это на музыку и чемъ отъ нея отличается?

Несомненно, что некоторые случаи птичьяго пешя пред- ставляютъ наличность и мелодическаго рисунка и известной ритмической последовательности и потому могутъ подойти подъ поште музыкальной фразы (такъ какъ гармошя можетъ и не быть, можетъ подразумеваться). Кому не известны «дуоли» кукушки? Свистъ перепелки — первыя три ноты зигфридов- скаго молотка (со средней шестнадцатой). Въ нашей «средней полосе», въ тамбовской и саратовской губертяхъ, надъ по­лями и лугами стоитъ трескъ жаворонковъ, но отъ времени до времени въ непрерывность его дрожашя врывается отчет­ливый чеканный свистъ другой птички, и этотъ свистъ — ни более, ни менее, какъ «тема судьбы» изъ пятой симфоши Бетховена. Такихъ примеровъ, думаю, всякШ найдетъ не мало въ своихъ деревенскихъ воспоминашяхъ, а еще больше на страницахъ орнитологическихъ сочинешй. Но не можетъ не броситься въ глаза при этомъ, что, чЬмъ больше въ пенш птицы ритмичности и мелодичности, темъ менее, въ сущности, оно похоже на «пеше». Соловей больше всякой другой птицы «поетъ» (заливается), но всякому ясно, что его звуки, въ смысле музыкальнаго матер!ала, далеко менее «конструктивны», чемъ куковаше кукушки, даже совсемъ не конструктивны: куко- ваше вы можете целикомъ перенести въ музыку и построить на немъ целое музыкальное здаше, а пеше соловья вы ни въ какую музыку не введете. Другое замечаше: чемъ резче рит­мичность, темъ слабее мелодичность, и наоборотъ, — съ расши- решемъ мелодической скалы (д1апазона) ритмичность пропа­даетъ, смазывается. Въ указанныхъ примерахъ, перепелка — унисонъ, кукушка и другая маленькая птичка—большая терщя. Редкая птица (дроздъ иногда) поетъ на квинте и притомъ со- храняетъ ритмический рисунокъ; и только одинъ разъ пришлось мне слышать птицу (серая съ краснымъ хохолкомъ), которая пела— До, Соль, Ми, До, сверху внизъ: оба До — четверти, Соль — четверть съ точкой, Ми — восьмая; она, следовательно, п4ла въ пределахъ октавы и при томъ сохраняла однообразную четкость ритмическаго рисунка. Таковы примеры наибольшей «музыкальности», которые мне удалось подметить въ пенш птицъ. Практика моя не большая, спещалисты, по всей вероят­ности, безъ труда пополнятъ этотъ краткш списокъ. Но дело не въ количестве. Я бы хотелъ указать на особую сторону вопроса, которая, даже при огромномъ количестве примеровъ и даже при значительно большей музыкальной «конструктив­ности» ихъ, никогда не позволитъ подвести пеше птицъ подъ поняо^е «музыки» (разве за самимъ словомъ признать разныя значешя).

Не помню, кто сказалъ — la musique est un art d'ensemble. Сама сущность музыкальнаго искусства въ этихъ словахъ. Только забвеше этой сущности можетъ порождать таюе нелепые, съ точки зрЬшя искусства, вопросы, какъ — есть ли пеше птицъ музыка? Въ самомъ деле, музыка самое сложное (совокупное) изъ искусствъ; только танецъ сложнее ея, потому что танецъ есть музыка плюсъ человекъ. Эту ея сторону обычный ходячШ взглядъ на музыку совершенно упускаетъ изъ виду. У насъ смотрятъ на музыку, какъ на чередован1е звуковъ, и совершенно забываютъ о совпадем и звуковъ. А между темъ совпаденге — главный элементъ всякаго искусства, соединеннаго съ движешемъ. Результаты совпаден1я въ музыке: тактъ, ритмъ и, венецъ совпадешя, — гармошя. Я не пойду такъ далеко, чтобы сказать, что человекъ, поюпцй одинъ, не есть искусство; но я, конечно, скажу, что два че­ловека, поюпце вместе, большее искусство. Орхестическое, хоровое начало, вотъ двигательный нервъ всякаго живого, то есть соединеннаго съ движешемъ, искусства, и когда мы это поймемъ, то уже не такъ парадоксально покажется утверждеше, что человекъ, поюгщй одинъ, не есть искусство. Вотъ си- дитъ на заваленке баба и поетъ свои заунывныя причиташя, въ которыхъ сливаются звуки и слова песни съ собственными ея личными горестями и всхлипывашями; но подсела къ ней другая, начинаетъ подтягивать, и уже въ личный характеръ ея петя проникаетъ новая забота, иного, не житейскаго ха­рактера,—забота о согласи петя. И изъ двухъ пг£тй ро­дится нечто третье, прежде не бывшее, родится — совпадете, то третье, что не можетъ быть ни у одной изъ двухъ порознь, какъ бы прекрасно оне ни пели въ одиночку. И хорошенько понявъ это, послушаемъ теперь не пеше птицы, a nfeme птицъ: слыхали ли вы когда-нибудь, чтобы две птицы пели вместе, не одновременно, а вместе? Конечно, никогда; а между темъ la musique est пп art d'ensemble.

Что же это за сила, что проникаетъ каждаго въ отдель­ности и связываетъ две отдбльныя единицы въ новую, сово­купную, несуществовавшую третью единицу? Эта сила — ритмъ. Ритмъ — остовъ, спинной хребетъ всякой совокупной, хоровой единицы. Въ работ-Ь ли, въ пеши ли, въ пляске ли, — только черезъ ритмъ численность сливается въ единицу.

Этотъ созидаюшдй, сощальный характеръ ритма неизвестенъ въ Mipe животномъ. Если и есть ритмъ пластическаго движешя тамъ, где требуется животному усшпе для преодолешя труд­ности, напримЬръ, геометрическое расположеше летящихъ жу­равлей (и то, врядъ ли можно говорить о ритмичности движешя крыльевъ), то во всякомъ случае въ и г р а х ъ животныхъ этотъ элементъ (хоровой совокупности, основанной на совпаденш) со­вершенно отсутствуетъ. Ритмъ не ради преодолешя трудности, а ради той радости, которую онъ доставляетъ, ритмъ ради ритма,—стремлеше и удЬлъ одного только человека: Mipy жи­вотныхъ эта спещально-созидательная роль одного изъ важ- нейшихъ факторовъ нашей жизни неизвестна. И когда Ари­стотель сказалъ—«человекъ животное общественное», онъ не могъ разуметь иной разницы, какъ именно этой. Обществен­ность не ритмичная, стадная, свойственна и животному, но общественность, превращающая стадо въ единицу, количество въ ц-Ьлое, общественность, ищущая своего выражешя въ рит- мическомъ сочетанш единичности съ совокупностью,—вотъ свойство, которое Аристотель отм£тилъ въ человек!;, чтобы от­личить его отъ прочихъ живыхъ существъ, когда назвалъ его животнымъ общественнымъ.

ЗдЬсь мы подходимъ еще и къ другому существенному от- личш человека отъ животнаго. Общественная, связующая сто­рона ритма сказывается не только въ звутсЬ, въ томъ, что вое- принимаемъ слухомъ, но и въ движенш видимомъ,—симметр1я въ движенш есть та нить, тотъ нервъ, который связываетъ единицы въ одно цйлое, симметр1я превращаетъ стадность въ стройность. Почему, какъ Пужкинъ, мы любимъ

Потйшныхъ ратей и коней

Однообразную красивость?

Потому что въ симметрш сказывается то, чймъ массовая чело­веческая психолоия отличается отъ массовой животной психо- логш. Смотрите,—все ценное, уважительное, религюзное, выра­жается въ симметричныхъ движешяхъ толпы. Встречи, шеств!я, проводы, всяшй ритуалъ, всякое, наконецъ, «зрелище»,—ищутъ подчинешя симметрш. Вотъ этого вы не найдете въ Mipi жи- вотномъ; въ играхъ животныхъ отсутствуетъ ритмъ, въ нихъ отсутствуетъ и симметр1я. Невольно приходятъ на умъ слова про­фессора Бильрота: «Ритмъ есть симметр1я въ движенш, симметрия есть ритмъ въ покой». Чувство ритма и чувство симметрщ не­разлучны. Эстетическая ценность симметрш огромная, если по- думаемъ, что въ симметрш, т. е. въ симметрической причастности къ общему движенш, отдельный челов'Ькъ, отказываясь отъ себя, находитъ себ^Ь новую ценность, ценность части по отно- шешю къ целому, тому целому, которое безъ него не было бы ц'Ьлымъ. Какъ въ личной мимикЬ отказъ отъ себя и подчинеше высшему, вий насъ сущему началу выражается въ паралле- лизм'Ь (который есть симметр1я тЬлодвижешя), \* такъ и въ мас-

\*' См. ниже «О естественных! законахъ пластики», гл. IY.

совой психологш: движешя общественной души ищутъ выра­жешя въ симметрш, когда они вызываются стремлешемъ къ высшему, безнредбльному, надм1рному, вечному. Отсюда и вос­питательное значеше симметрш, какъ основанной на принципе отказа, отречешя. Отсюда же соблюдете симметрш во всехъ релииозныхъ обрядахъ всехъ народовъ земли. И вотъ почему отсутств1е симметрш въ «общественности» животныхъ, не вы­ходящей изъ предЬловъ стадности, имеетъ значеше нравствен­ная показателя: стремлеше къ симметрш и возможность ея осуществлешя есть показатель способности къ общественному строю. Характеризуя общественное значеше учешя Толстого, Владим1ръ Соловьевъ говоритъ, что идеалъ великаго писателя, будучи проведенъ до конца, долженъ обратить человечество въ «стадо бродячихъ праведниковъ». Воспитательное значеше ритма и симметрш огромно, именно какъ противод£йств1е инстинкту бродячести, тому инстинкту, который есть обратный полюсъ того, что разумелъ Аристотель, когда сказалъ, что «человекъ есть животное общественное».

Изъ всего сказаннаго ясно, почему вопросъ о музыкальности птичьяго петя представляется, съ точки зрешя искусства, празднымъ. Онъ не можетъ представиться инымъ, если смо­треть на искусство хоть сколько-нибудь шире, чемъ только какъ на личное изл!яше. И именно въ музыке этотъ взглядъ допустимъ менее, чемъ въ какомъ-либо другомъ искусстве: музыка не есть только лирическое изxiян!е, она — архитек­турное с л 1ян1е, она архитектура во времени, въ постоянномъ процессе созидашя. Ясно, какъваженъ принципъ соблю­ден! я въ музыке, соблюдешя, если можно такъ выразиться, горизонтальности поперечнаго разреза, — гармоническаго выра­жешя каждаго даннаго момента. Сами судите, много ли здесь места личному, не говоря уже — произвольному. И однако, какъ мало у насъ вообще сознается эта сторона музыки. «Она поетъ съ душой». Какое большое слово, и какъ его испошлили; его превратили въ своего рода «смягчающее обстоятельство», за которое все прощается. Зная эту склонность средняго слуша­теля, и артисты идутъ по тому же уклону: «солизмъ» вы- т'Ьсняетъ «хоризмъ». Я не говорю, что солистъ вытЬсняетъ хоръ, но интересъ къ солисту вытЗзсняетъ интересъ къ хору, принципъ музыкальной одиночности заслоняетъ принципъ му­зыкальной совокупности, другими словами,—мелод!я засло­няетъ ритмъ.

Неосознанность той важности, которая принадлежитъ ритми­ческой стороне музыки, вл!яетъ и на постановку музыкальнаго воспиташя и лишаетъ молодыя поколотя того воздМствгя на характеръ, которое музыка должна бы иметь если бы была принимаема во внимаше созидательная сила хорового начала, того начала, при осуществлен^ котораго человйкъ перестаетъ быть «музыкальнымъ органомъ», а становится частью, созна­тельной частью «музыкальнаго организма». Конечно, хоровое начало здесь разумеется не въ узкихъ гранидахъ «хорового петя» или «ученическаго оркестра». Я разумею такое хоровое начало, которое, если можно такъ выразиться, забираетъ всего человека, не только его поющш голосъ, руку, ведущую смыч- комъ, или палецъ, нажимаюпцй на кнопку кларнета; такое хо­ровое начало, въ осуществлен^ котораго участвуютъ все вы- разительныя, природныя выразительныя средства человека и прежде всего движете; следовательно,— пляска, шеств1е, ритмичесшй бегъ,— въ движенш осуществленная музыка, съ раздачею голосовъ, съ распределещемъ длительностей, пласти­ческая полифошя, пластичесшй контрапунктъ, пластическая оркестровка. Вотъ основашя истиннаго, ритмически-музыкаль- наго воспиташя,— не образовашя музыкальнаго, въ смысле инструментальной техники, или теоретическихъ знашй, а вос­питания музыкальности и черезънее—воспиташявсЬхъ дремлющихъ въ человеке способностей BocnpiaTin и выра­жения.

Чрезвычайно знаменательно отношеше къ ритмическимъ играмъ и народнымъ празднествамъ правительства первой фран­цузской республики. Во всехъ тогдашнихъ правительственныхъ постановлешяхъ, касающихся даинаго вопроса, видно ясное понимаше не только эстетически-воспитательная значен!я рит- мическо - музыкальныхъ празднествъ и ихъ духовно - воспи­тательная значетя, какъ культурнаго отдыха, но и ясное по- нимаше соц1ально-восиитательнаго начала, котораго они являются проводниками. [[13]](#footnote-14) Знаменательно это отношете револющоннаго правительства къ тому, что, казалось бы, должно въ глазахъ демократовъ являться «баловствомъ». Знаменательно это отношете къ искусству со стороны техъ, кто ополчился противъ «аристократизма». Но не менЬе знаменательно и то, что и у насъ (въ Петербурге) ритмическое воспиташе встре­тило несравненно более приветливое отношете къ себе въ техъ самыхъ слояхъ молодежи, которые скорее могли бы от­нестись съ недовер1емъ и усмешкой ко всему «аристократи­ческому», тогда какъ высппе круги относятся къ нему более, чемъ безразлично. [[14]](#footnote-15)

Чтобы еще яснее обрисовать разницу техъ элементовъ му­зыки, которыя я определилъ какъ «солизмъ» и «хоризмъ», укажу на примеръ. Посмотрите на итальянца. Всегда про итальян- цевъ говорили: «самый музыкальный народъ». Между темъ это положительное недоразумете. Недоразумете, — основанное на томъ, что они одарены голосами и что нигде не слышно такъ много петя на улице, какъ въ Италш. Но если посмо- тримъ на итальянскую «музыкальность» съ точки зретя того общественно - созидательнаго характера, который составляетъ самую ценную сторону музыки въ культурномъ шествш чело­века изъ хаоса къ порядку, то мы должны будемъ признать, что итальянская «музыкальность» — самой низшей степени. Итальянецъ типичестй «солистъ»; его девизъ въ музыкаль- номъ исполненш— преобладате; [[15]](#footnote-16) отречеше же, готовность къ жертве — эти драгоценнейппя свойства истиннаго худож­ника, — ему незнакомы; онъ вылезаетъ, онъ возстаетъ про- тивъ подчинешя, ему несносны путы ритма; онъ ищетъ искус­ства въ «свободномъ пенш» и забываетъ, что въ искусстве, какъ и вообще въ жизни, только та свобода имеетъ ценность, которая наступаетъ после подчинен!я.

Свобода раньше подчинешя покоится на безпорядке, сво­бода после подчинешя выростаетъ изъ лона порядка. Можетъ ли быть вопросъ о сравнительной ценности ихъ въ искусстве или въ жизни? Первая ведетъ къ разнузданности, вторая сози- даетъ; первая внушаетъ много нахальства, вторая внушаетъ безконечную скромность... Одинъ изъ мучительнейшихъ вопро- совъ существовашя — взаимоотношеше свободы и порядка, и не одинъ ли изъ мучительнейшихъ вопросовъ русской жизни, русскаго характера?.. Намъ нужно сознать разницу между под- чинешемъ и порабощешемъ; въ первомъ—утверждеше личности, во второмъ — поглощеше. Ивъ этомъ великая воспитательная задача ритма. Подчинеше въ видахъ самовоспиташя — залогъ ценности будущей свободы, обращенной на утверждеше того са- маго порядка, изъ котораго она родилась. Изъ всехъ живыхъ существъ человекъ менее всехъ отъ природы наделенъ поряд- комъ; но въ него вложено стремлеше къ порядку. Въ свободе родится онъ, но въ хаотической свободе; путемъ подчинетя осуществляетъ онъ порядокъ и въ порядке обретаетъ новую, вторичную, более ценную свободу. Таково должно быть и inecTBie

о читкъ.

Актеръ, критика, шкода.

Въ искусств^ читки, какъ и во всякомъ исполнительномъ искусстве, есть две стороны. Одна сторона — та, про которую можно сказать — «это хорошо, а это лучше», или — «это плохо а это еще хуже». Такъ, одинъ человекъ читаетъ съ жаромъ, другой — съ ббльшимъ жаромъ, одинъ «чувствуетъ», другой «не чувствуетъ»; одинъ умеетъ «заразить», другой не умеетъ. Это та сторона исполнешя, въ оценке которой применимы степени сравнешя, и это также та сторона его, которой нельзя ни научить, ни научиться. Оценка этой стороны исполнешя лишена абсолюта, она сравнительна, построена на степени приближешя къ тому, что намъ представляется идеаломъ. Въ этой же стороне исполнешя, или, скорее, въ критике этой стороны его, значителенъ элементъ субъективности. «Мне нравится», скажетъ одинъ, «мне не нравится», скажетъ дру­гой, — и скажутъ о томъ же самомъ. И они могутъ убеждать другъ друга, но ни одинъ не можетъ доказать другому, что онъ правъ въ своихъ требовашяхъ; не можетъ доказать потому, что требовашя — личнаго характера, относятся къ категорш того, что мы называемъ деломъ вкуса.

Теперь посмотрите нашу обычную критику. Она вся по­строена на сравнительныхъ степеняхъ. «Недостаточно, слиш­комъ, довольно, лучше бы, не въ меру, черезчуръ» и т. д. Какая подъ этими отрицательными суждешями положительная норма? Никакой, кроме личнаго вкуса. Конечно, личный вкусъ человека, одареннаго художественнымъ чутьемъ, есть уже указаше, но это указаше, такъ сказать, вторичнаго харак­тера,—это раскраска, не рисунокъ. А къ чему раскраска, когда рисунокъ неверенъ? Разве улучшеше раскраски испра- витъ неправильность рисунка? Представьте, раскраска улуч­шена согласно указашямъ человека чуткаго, — все равно изъяны (или, какъ у насъ любятъ говорить, дефекты) читки? какъ таковой, останутся те же, что и были. Надо же разъ навсегда понять, что главное не въ томъ, чтобы было лучше, а въ томъ, чтобы было правильно. У насъ совершенно упускаютъ изъ виду, что есть въ искусстве читки другая область, въ которой не применимо опред^леше— «лучше или хуже», а допустимо только — «правильно или неправильно». Объ этой, основной, технической стороне читки у насъ ни­когда никто не упоминаетъ. Между гЬмъ, представьте себе споръ о преимуществахъ двухъ шанистовъ. У одного, говорятъ, много чувства, у другого меньше; одному совйтуютъ сдержан­ности, другому побольше увлечешя; оба стараются последовать указашямъ чуткаго къ музыке критика. Но представьте, что, и у того и у другого какой-нибудь «дефектъ» въ движенш паль- цевъ, или какая-нибудь привычка къ ложной фразировке, не- умеше выдерживать паузу, неумете давать музыкальное удареше, — удареше «затакта» въ ущербъ следующей сильной части. Къ чему такимъ шанистамъ указаше критика? Скажу больше, къ чему исправлешя въ указанномъ духе? Ведь не въ болыпемъ или меньшемъ чувстве тутъ дело, и вообще не въ сравнительной степени совершенства ихъ выразительности, а въ положительной неправильности ихъ способовъ выра­жения. Эта сторона искусства, за которой въ музыке критика такъ зорко следитъ и къ которой публика относится со строгой чуткостью, почему-то въ искусстве читки совершенно обходится внимашемъ. Кто у насъ когда сказалъ: «это верно, а это неверно»? Кто сказалъ: «нельзя делать таюя логическая ударешя (или, вернее, так1я нелогичесшя ударешя), нельзя останавли­ваться между такихъ-то словъ»? Разве не печально это отсут­ствие точности въ указашяхъ? Какая расплывчатость въ тре» бовашяхъ! Какая робость въ этихъ в&чныхъ сравнительныхъ степеняхъ!

До какой степени далека отъ нашего критическая созна- шя та сторона сценической рйчи, о которой сейчасъ говорю, лучше всего доказываетъ тотъ фактъ, что всякое указаше на необходимость соблюдешя изв&стныхъ точныхъ, незыблемыхъ правилъ читки принимается, какъ протестъ противъ «чув­ства», противъ вдохновешя, противъ проявлешя личнаго творчества. Удивительно, какъ вокругъ актерская искусства образовалась какая-то опека, оберегающая его отъ посяга- тельствъ со стороны всего, что сколько-нибудь похоже на «правило», на школу. И почему это только въ отношенш къ актерскому искусству? Мало развй мы знаемъ руководствъ по другимъ искусствамъ: «школы» фортешанной игры, «шко­лы» скрипки, вюлончели? Никогда никому въ голову не при- детъ сказать, что это не нужно, что это вредно, что это уби- ваетъ вдохновеше, препятствуетъ проявленш личнаго твор­чества. Почему же раздаются подобные голоса, какъ только ставится требоваше относительно соблюдешя правилъ въ искусств^ рйчи? «Какъ! Вы требуете, чтобы артистъ въ по- рыв-Ь вдохновешя думалъ объ ударешяхъ, о повышешяхъ и понижешяхъ! Да вы хотите изъ него сделать машину? Вы убиваете въ немъ чувство. Разв^ можно думать о паузахъ, когда надо играть»! Такъ мн£ сказалъ однажды одинъ изъ нашихъ представителей «нутра». Одицъ изъ немногочислен- ныхъ критиковъ, удостоившихъ своимъ внимашемъ мою книгу «Выразительное слово», говоритъ приблизительно то же самое и упрекаетъ меня въ «одностороннемъ» взглядЬ на искусство актера, отъ которая я требую будто бы только соблюдешя извйстныхъ правилъ и ничего другого. Но почему же люди, никогда о нйкоторыхъ вопросахъ читки не заикавпиеся, не односторонни, а человекъ, поднимающей голосъ, кромй всего прочая, также и за соблюден!е законовъ рйчи, одностороненъ?

Зд^сь невольно приходитъ на умъ еще одинъ излюбленный щиемъ противниковъ школы: киваше на гешевъ. «Ну, что вы, къ чему школа! Очень нужно! Такой-то разве «учился»? А такой-то безъ всякихъ вашихъ правилъ сталъ знаменитостью» и т. д. Обыкновенно въ этихъ случаяхъ приводится имя какой- нибудь знаменитости во множественномъ числе (всегда во множественномъ числе, какъ будто «Шаляпиныхъ» такъ много, что ими можно прудъ прудить) и объявляется, что имъ школа не нужна. Что же возражать на это? Стоитъ ли спо­рить? Ну, да, имъ школа не нужна была (и то, кто же учтетъ или проверитъ, что бы изъ нихъ вышло, если бы и они прошли школу!). Но есть ли это доказательство, что и всемъ вообще школа не нужна? Совсемъ особое, и нельзя сказать, чтобы здоровое, вл!яше, въ смысле воспитательнаго примера, оказываютъ генш. Вина, конечно, не въ самихъ гешяхъ, а въ техъ, кто превращаетъ «гешальность» въ воспитательную систему. Весь Петербургъ недавно преклонился передъ геш- альнымъ ребенкомъ-дирижеромъ. И что-же? Я слышалъ после перваго же концерта два отзыва, — одинъ отъ ученика кон- серваторш, другой отъ опернаго певца, — что учиться не надо. Какъ не надо! «Ну, да, разъ семилетий ребенокъ можетъ, къ чему же учиться?» Да ведь это одинъ на миллионы, одинъ на разстоянш вековъ. «Ну, можетъ быть. Но если явится еще одинъ, тогда ужъ, значитъ, учиться не надо». Нетъ, кроме шутокъ, совсемъ особенное, нездоровое, даже опасное, въ смысле воспитательномъ, вл!яше могутъ оказывать генш на некоторыхъ людей... Но возвратимся къ читке, къ вопросу о необходимости соблюдетя точныхъ, незыблемыхъ правилъ.

Хотелось бы разъ навсегда поставить вопросъ ясно и точно. Находите ли вы, что речь сценическая (разумею подъ этимъ именовашемъ и всякую вообще «читку») должна быть правильна, логически правильна, т.-е. съ такими ударетями, такими интонащями и такими паузами, съ какими ту же самую речь сказалъ бы въ подобныхъ же обстоятельствахъ человекъ въ жизни? Или, можетъ быть, вы считаете, что не важно, чтобы сценическая речь отвечала логическимъ требо- вашямъ речи вообще? Можетъ быть, вы находите, что р'Ьчь «чтеца» должна иметь свои особыя ухватки, что она не должна быть похожа на природу? Если такъ, то и говорить не о чемъ. Но если вы считаете, что искусство корнями своими сидитъ въ природе, вы не можете не требовать есте­ственности, правдивости читки. Будетъ ли, по вашему, искус­ство — воспроизведете, или изображете, или преображеше жизни,—все равно: безъ жизни искусства нетъ. И вотъ, значитъ, если р'Ьчь чтеца не отвйчаетъ законамъ при­роды, если въ ней отсутствуетъ то, что сближаетъ ее съ жизнью, то можно ли говорить о полноте искусства? И не правильнее ли обвинить въ «односторонности» техъ, кто такою читкой удовлетворяется? ВЬдь это, — если это даже искусство, — это лишь полуискусство, не цельное искусство. Кто же «одностороненъ»? Тотъ, кто протестуетъ, или тотъ, кто мирится?

Ч&мъ спорить о томъ, нужно или не нужно обращать вни- маше на читку и нужно ли за ней въ сценическомъ искус­стве признавать первостепенное значеше, гораздо целесо­образнее было бы поговорить о самой читке, т.-е. не о томъ, нужно ли воспитывать ея правильность, а о томъ, пра­вильна ли та самая читка, какую мы слышимъ на нашихъ сценахъ и какую преподаютъ въ нашихъ школахъ. О томъ, что необходимость воспиташя читки все же признается, доста­точно свидЬтельствуетъ огромное количество «школъ» и «кур- совъ», на которыхъ преподается «выразительное чтете». Спо­рить о нужности, о целесообразности не приходится, и, какъ сильно критика ни подымаетъ голосъ въ пользу «чувства», «вдохновешя», въ учащихъ и учащихся, очевидно, живетъ сознаше того, что «нутра» недостаточно, а что надо сколько- нибудь и учиться. Не въ томъ дело, значитъ, нужно или не нужно, а въ томъ, чему и какъ.

Кя. С. ВолконскШ. — Отклики театра. 8

Уже сказано было, что критика наша устремляетъ свое внимаше исключительно на то, что можно назвать относи­тельной (въ отлич!е отъ абсолютной) стороной искус­ства читки. Она говоритъ сравнительными степенями: «слиш- комъ, недостаточно, надо бы, желательно, больше, теплее» и т. д. Она никогда не говоритъ: «правильно, неправильно, такъ нельзя, потому что это неверно, неверно вотъ почему, потому что въ жизни бываетъ такъ-то». Тотъ же самый щиемъ мы видимъ и въ нашемъ сценическомъ преподаванш,— тотъ же зыбюй, случайный фундаментъ личнаго впечатлйшя, Ti же советы въ сравнительныхъ степеняхъ: «прибавьте, поддайте, подпустите, погорячее, поярче». То же самое отсут- CTBie какихъ-либо твердыхъ, постоянныхъ правилъ, — правилъ не къ данному случаю, а такихъ, которыя ученикъ могъ бы, такъ сказать, взять съ собой въ дорогу, въ длин­ный и разнообразный путь своей художественной карьеры. Ташя правила, которыя бы формулировались въ положитель- ныхъ или отрицательныхъ предписашяхъ, — «всегда делайте такъ-то» или «никогда не делайте такъ-то», — равно отсут­ствуют въ преподавательскомъ обиходе, какъ и въ критике. Только вотъ разница: то, что въ деле критики является во- просомъ художественнаго npieMa, товъ деле преподавашя ста­новится уже вопросомъ воспитательной добросовестности: тамъ эстетика, здесь — этика. И въ самомъ деле. Непремен­ное услов1е всякаго воспиташя — твердый, незыблемый, сознательны я и назнанш основанныя правила. Кто этого не даетъ, тотъ предлагаетъ «камень вместо хлеба». Скажутъ, что нельзя основывать на правилахъ художе­ственное воспиташе, — въ искусстве речи, скажутъ, слиш- комъ большую роль играетъ чувство, ивтуищя, настроеше и т. д. А въ другихъ искусствахъ разве менее? Да подумайте только, какъ бы музыкантъ расхохотался, если бы ему ска­зали, что для выучки на скрипке не нужно правилъ, а нужна только интуищя! Ведь искусство есть мастерство. Мыслимо ли какое-либо мастерство преодолеть безъ выучки? Мыслима ли выучка безъ правилъ? Вопросъ только въ томъ, кашя правила и къ какой стороне даннаго искусства эти правила должны относиться. И вотъ здесь, если прислушаемся къ обычнымъ npieMaMb нашей читки, если присмотримся къ обычнымъ преподавательскимъ щпемамъ въ деле выразитель- наго чтешя, мы съ немалымъ иэумлешемъ должны будемъ заметить, что стремлете дать некоторое руководительство направлено именно на ту сторону нашего искусства, въ кото­рой правилъ быть не можетъ, — на сторону чувства, пережи- вашя, на всю психологическую сторону декламацш. Но ведь психолопя — это то, что меняется, это то, что неопределимо, это светотень, это магическая сторона искусства, а ведь подъ ней есть фактическая, постоянная, неизменная сто­рона. Вотъ где нужны правила; тамъ ихъ не можетъ быть, но здесь они не только могутъ, но и должны быть. Между темъ, эта фактическая, техническая сторона декламацш совер­шенно оставляется безъ руководства; она предоставляется выбору и ощупи ученика.

Для человека, чувствующая недостатки обычной нашей театральной читки, ничто не можетъ быть обиднее, какъ ви­деть ту теоретичность, слышать то философствовате, которыми обставляется у насъ обучете выразительному чтешю. Сколько психологш, сколько литературы, исторш, сколько «лукаваго мудрствовашя» вокругъ того, что есть вопросъ читки и больше ничего. Разве не обидно это, — ученикъ читаетъ «Два Mipa» Майкова, онъ просто мажетъ слова, не умеетъ разставить уда- решя, а ему читаютъ «Исторш быта древнихъ грековъ». Уче- никъ, видимо, совершенно не владеетъ голосомъ, не понимаетъ, что значитъ повышеше и понижете, а ему преподаватель го­воритъ: «Побольше разнообраз1я. Смелее; подпустите, знаете, пятенъ яркихъ, желтаго, краснаго, фюлетоваго... Ну-съ, еще разъ». Ученикъ повторяетъ точь въ точь, какъ и раньше чи- талъ. Ему говорятъ: «Нетъ, вы ищите тона, вы не нашли тона,

8\*

ищите тона. Поймите же, ведь это весна, солнце, цветы... Вжи­вайтесь, переживайте... Дайте света, красокъ... Ну-съ». Легко сказать «ищите тона», — а когда у него голосъ изъ подваль- наго этажа подняться не умеетъ? Легко сказать «дайте кра­сокъ»,—а когда онъ никогда не упражнялся въ повышешяхъ и понижешяхъ на одной и той же гласной? Да представьте же себе только мальчика, сидящаго за фортешано; передъ нимъ профессоръ раскрылъ «Пасторальную» симфошю Бетховена; онъ начинаетъ играть. У него пальцы не идутъ, просто-на­просто пальцы не идутъ, а учитель будетъ ему читать лекщю о значенш «Пасторальной» симфонш: «Пойми же, ведь это весна, птички поютъ, цветы цвйтутъ, солнце с1яетъ» и т. д. Онъ можетъ и понять, но лучше ли онъ сыграетъ? Ведь не въ томъ дело, чтобы умъ и воображеше въ данномъ случай обога­щать, а въ томъ, чтобы пальцы воспитать. Такъ и въ искусстве читки: обогатить свой умъ и развить свое воображеше никому не вредно, но не это нужно, чтобы быть чтецомъ. Въ каждомъ искусств^ есть своя особая сторона, свое особое умеше, и его то и надо воспитывать; а общее воспиташе не создастъ «ма­стера». Кто изъ великихъ людей сказалъ, что «каждый худож- никъ долженъ быть сапожникомъ своего мастерства»? У насъ же хотятъ, чтобы человйкъ шилъ сапоги, но, вместо того чтобы учить его владеть шиломъ, говорятъ ему, о чемъ онъ долженъ думать, что долженъ чувствовать, на чемъ сидеть, во что одеться.

Это характерное увлечеше побочными сторонами въ деле декламащи не можетъ не вл1ять и на самый способъ чтешя. Въ самомъ деле, — и во внешней, технической стороне читки и во внутренней (логической и психологической стороне) рав- нымъ образомъ главное приносится въ жертву побочному. Я не буду говорить о чисто технической стороне, о произноше- нш, удареши, повышешяхъ и понижешяхъ. Обо всемъ этомъ въ моей книгб «Выразительное слово» сказано подробно и даже, какъ выразился одинъ изъ моихъ критиковъ, кропотливо. Но я хочу указать на вл!яше психологическое, какое имеетъ на найу читку то увлечете побочными интересами, о которомъ упомянулъ и которымъ отмечено не только наше отношете къ выразительному чтенш, но и наше современное отношете къ театру вообще. Да къ одному ли театру? А проч1я искус­ства? Наше сознаше заполнено «побочнымъ». Много ли такихъ, кто говоритъ объ искусств^? Большинство говоритъ о чемъ угодно по поводу искусства... Но вернемся къ читке.

Одинъ изъ несноснейшихъ недостатковъ нашей читки, — и нельзя не признать его результатомъ увлечетя подробностью въ ущербъ сути, — это ложная, слишкомъ подробная раскраска. Въ двухъ случаяхъ мы можемъ эту дурную привычку просле­дить: на прилагательныхъ [[16]](#footnote-17) и на косвенной речи. Увы, ничто такъ не убиваетъ речь, какъ погоня за словомъ. Оттого что намъ нравится качество, мы выдвигаемъ прилагательное. И мы забываемъ, что прилагательное само по себе не имеетъ психологическая значетя, что только мы сами даемъ ему та­ковое,— наше настроете окрашиваетъ слово, а не наоборотъ. Ведь слово «яркШ», говоря о солнечномъ дне, я могу сказать съ восторгомъ, когда я самъ радостенъ, но могу его сказать и безъ всякаго восторга, если мне тяжело на дунтЬ и «совсемъ не до того». У насъ же стремятся каждое прилагательное пре­вратить въ картинку; все чтеше превращается въ рядъ пятенъ, несвязанныхъ между собою, — за словами не видно речи, какъ «за деревьями леса». Я слышалъ разъ «Лазурное цар­ство» Тургенева. Такъ тутъ не только все сколько-нибудь живописныя, красочный, психологичесюя прилагательныя под­черкивались, выдвигались и пелись, но даже, когда говори­лось, что вода журчала вдоль гладкихъ боковъ лодки, слово «гладкгй» выдвигалось съ такою нежной картинностью, какъ будто речь шла о спине котенка, котораго мы ласкаемъ. Въ примерахъ, подобныхъ приведенному, чувство уже не при чемъ;

зд^сь просто уже безсознательная привычка: сперва мы под­черкиваемъ прилагательное, потому что хотимъ въ немъ выра­зить чувство (психологическое выдвигаше), потомъ мы подчер- киваемъ прилагательное, потому что хотимъ рисовать (стремле- Hie живописнаго характера), зат£мъ, мы подчеркиваемъ прила­гательное, потому что намъ нравится звучное слово (музыкально- декламаторское увлечете), и, наконедъ мы подчеркиваемъ уже просто слово, подчеркиваемъ, потомучто оно прилагатель­ное, уже просто по привычке, безсознательно. Такъ проникаетъ въ читку одна изъ техъ печальныхъ замашекъ, которыя иска- жаютъ речь, превращаютъ сценическую речь (вообще декла- мацш) въ нечто совсемъ отличное отъ житейской, природной. И происходить она отъ неяснаго понимашя, въ чемъ главное и въ чемъ не главное; это есть перестановка ценностей, увле­чете подробностью и забвеше сути. Это происходить отъ же- лашя рисовать, живописать словами и отъ забвешя того, что читка не есть рисовате. Да, рисовате есть одно изъ средствъ читки, но допустимо ли всюду его применять? Допустимы ли описательные npieMbi въ чистой лирике? И, наконедъ, въ са- михъ описашяхъ возможно ли всему давать одинаковое значе- Hie? Не говоря уже о томъ, что изъ всехъ средствъ деклама- цщ это самое дешевое. Оттого то, вероятно, къ нему такъ охотно прибегаютъ...

Еще гораздо больше, чемъ въ подчеркивали прилагатель- ныхъ, разсматриваемый недостатокъ перенесешя сути въ то, что не существенно, даетъ себя знать въ чтети косвенной речи. Никакъ мы не хотимъ понять, что, когда мы передаемъ чуж1я слова, то главное тутъ не то, чтб въ этихъ словахъ, а то, чтд я, передающей ихъ, о нихъ думаю. Ведь те же самыя чуж1я слова въ передаче одного звучать такъ, а въ передаче другого иначе. Да даже въ моей собственной передаче те же самыя слова могутъ принимать совершенно разное освещете, иногда прямо обратное тому, которое давалъ имъ говоривпий ихъ. Возьмите примерь. «Онъ мне сказалъ, что онъ самь при- детъ ко мне». Что здесь важнее? То ли, чтб онъ сказалъ, или то, чтб я думаю о томъ, чтб онъ сказалъ? Очевидно, послед­нее важнее (говорю «важнее» — въ смысле вл!яшя на декла- мацш). Все будетъ зависеть отъ того, что вы мыслите подъ словомъ «онъ». Смотрите. «Онъ (несчастный!) сказалъ мне...» Или: «Онъ (дуракъ!) сказалъ мне...» Или: «Онъ (ведь вотъ нахалъ!) сказалъ мне...» После каждаго изъ этихъ «онъ» вы скажете конецъ фразы по-иному. Представьте, что во второй части фразы (значитъ, въ косвенной речи) изображается что-нибудь страшное. Уместно ли будетъ дать мимику и интонацш, соот­ветствующая страху? Конечно, нетъ, — ни въ одномъ изъ при- веденныхъ случаевъ: после «онъ — несчастный» вы дадите со- страдате, после «онъ — дуракъ» — смехъ, после «онъ—на­халъ» — негодовате. Однажды я слышалъ, какъ читался пере- сказъ разсказа ребенка; весь разсказъ былъ въ косвенной речи, т.-е. — «она (девочка) мне разсказала, что» и т. д. Раз­сказъ былъ объ ужасно страшныхъ вещахъ. И что же? Читав- пий передавалъ все съ такою мимикой, такою интонащей, какъ бы сделала сама девочка, чьи слова онъ передавалъ. Ну какъ же не понять, что при передаче важно не передаваемое, а отношен1е къ передаваемому? Въ данномъ случае весь разсказъ (т.-е. передача разсказа) шелъ на фоне нетерпешя и раздражешя передъ медлительностью ребенка. Согласитесь, что не место было мимировать его чувства и впечатления. [[17]](#footnote-18)

Передача чужихъ словъ вообще вопросъ не легкШ, одинъ изъ труднейшихъ въ декламащи, — все равно, въ косвенной или въ прямой речи. Важно при разучиванш установить, что мы хотимъ выделить, чему дать перевесъ, — тому ли, что «онъ» говоритъ, или тому, что я думаю о томъ, что «онъ» говоритъ. Въ первомъ случае въ читке преобладаетъ объективный, подра­жательный характера (имитащя), во второмъ случай психо- логичесшй, субъективный. Понятно, что при косвенной речи уже самой синтактической конструкцией ея перев^съ дается первой части предложешя; BHeceHie же подражательности въ косвенную р^чь какъ бы превращаетъ ее въ прямую, уже по­сле «что», наперекоръ синтактической конструкщи; это стано­вится могущественнымъ средствомъ въ ироши. Ясно, какъ неу­местно оно въ техъ случаяхъ, когда наше собственное на­строеше, — т.-е. настроеше передающаго, — иного характера, не иронично. Въ концб-концовъ, чуж!я слова — это причина, наше настроеше — последств1е; перенесете ценности изъ одного въ другое равносильно смешенш причины и следств!я. Есть ли горшая логическая ошибка, нежели эта? Вотъ почему счи­таю однимъ изъ вреднейшихъ пр!емовъ чтеше басенъ съ подра- жатемъ голосамъ. Это переноситъ центръ тяжести въ дра­матическую сторону действ!я, вместо того, чтобы сосредото­чивать его въ повествовательно-дидактическомъ элементе автор- скаго разсказа. Мне, слушателю, не важно знать, что и какъ сказала проказница мартышка, а мне важно знать, что вы, разсказчикъ, думаете о томъ, что она сказала.

Я нарочно остановился на этихъ двухъ примерахъ, на опре­делены и на косвенной речи, чтобы подчеркнуть тотъ невер­ный путь, по которому идетъ наша обычная читка. Прхемъ,— который можно определить, какъ перенесете сути въ несу­щественное. [[18]](#footnote-19)

Пр1емъ уже самъ по себе достаточно ложный и, въ смысле вл1яшя на логическую ясность речи, пагубный. Но зло уси­ливается еще темъ, что подъ этой ложной разделкой все то, что действительно требуетъ разделки, остается въ самомъ сы- ромъ, необделанномъ виде. Все то, что должно быть разрабо­тано, твердо установлено, незыблемо, вся та сторона искусства читки, которую мы определили, какъ фактическую (въ отлич1е отъ магической), — вся эта сторона предоставлена усмотренш ученика. Что же получается? Тамъ, где долженъ бы быть про- сторъ для чувства, для интуицш, тамъ царятъ,— не правила, потому что назвать ихъ правилами нельзя, — замашки устано­вившаяся образца, а тамъ, где нужны ясное знаше и неуклон­ное соблюдете правилъ, тамъ царятъ ощупь и случайность.

Къ этой фактической, основной, незыблемой стороне искус­ства читки я отношу: 1) произношен1е; [[19]](#footnote-20) 2) ударен!е (выдблете одного слова передъ другимъ); 3)интонац1ю (по- вышешя и понижешя), и 4) паузу. [[20]](#footnote-21) Вотъ въ чемъ недо­пустима случайность, вотъ въ чемъ все должно быть уста­новлено, въ чемъ и самый выборъ допустимъ не иначе, какъ ясно обоснованный. Вотъ где должна царить сознательность, где ощупь недопустима, вотъ где нетъ места сравнительной оценке, недопустимы ташя выражешя, какъ «лучше» и «хуже», а должны раздаваться только «верно» и «неверно». До техъ поръ пока критика не пойметъ, что на эту сторону искусства речи должно быть направлено внимаше, что это должно стать предметомъ осуждешя или одобрешя; прежде чемъ воспитатели сцены не проникнутся сознашемъ, что въ этомъ корень театра, ибо это сущность речи, а речь есть сердцевина драматической сцены, прежде чемъ они (воспитатели) не придутъ къ сознашю, что всякШ трудъ напрасенъ, разъ это оставлено безъ вни- машя и лишено закономерности, — до техъ поръ все потуги къ «возрожденш театра» останутся безплодны. Нельзя зада­ваться дальними целями, когда ближшя не достигнуты, да еще ташя, отъ которыхъ дальшя зависятъ. Нельзя задаваться вопро­сами «стиля», когда сущность полна изъяновъ. Говорить о «символцзмахъ», «реализмахъ» и прочихъ формахъ искусства можно, когда есть главное, основное, — естественность. Вдохните естественность въ русскую сценическую речь, а тогда облекайте ее въ какую угодно одежду. Но пока наша речь бу­детъ ложная, ни о какихъ другихъ направлешяхъ думать нечего. Да вообще следовало бы понять разъ навсегда, что «воз- рождеше театра» не есть вопросъ режиссерсюй, а вопросъ вос­питательный. Если васъ интересуютъ плоды, займитесь корнями. Васъ интересуетъ театръ?Вспомните про школу. И въ школе бросьте все побочныя заботы: оставьте всятя «Исторш быта», всяшя «Нумизматики». Упорядочите речь, если не хотите потерять надежду увидеть когда-нибудь человека на сцене.

**О ЕСТЕСТВЕННЫХЪ ЗАКОНАХЪ ПЛАСТИКИ. -**

Jus natnrale est quod natura omnia animalia docuit.

Необходимость есть царство природы.

Шопенгауэр ъ.

Природа есть царство сво­боды.

Гумбольдт ъ.

I. О направлетяхъ.

Каждый челов'Ькъ есть какъ бы центръ своей собственной вселенной. Эта его «центральность» можетъ динамически раз­виваться но тремъ главнымъ направлешямъ, сообразно съ тремя «независимыми» направлешями, которыми измеряется про­странство во вселенной. Какъ известно, независимыя напра- влешя, — высота, длина и ширина, — определяются теми тремя перпендикулярами, которые скрещиваются въ точке, ибо больше трехъ лишй, лежащихъ одновременно подъ прямымъ угломъ другъ къ другу и не параллельныхъ между собой, наша гео- MeTpin не знаетъ. Проведите на листе бумаги две лиши подъ прямымъ угломъ, въ месте пересечешя поставьте перпендику- ляръ. Представьте себе эти три лиши не на бумаге, а въ про­странстве, продолжите ихъ и продолжите каждую одинаково въ оба направлешя за точку пересечешя,—получите три пе-ресйкаюдцяся линш, крестъ о шести концахъ. Стороны этого креста дадутъ намъ т-fe три «независимыя» направлешя, по ко­торымъ можетъ развиваться наше тЬлодвижеше. Смотрите.

Поставимъ одну изъ трехъ скрещивающихся лишй отвесно къ земной поверхности. Пред­ставьте, что эта лишя, какъ ось, проходитъ че- ( резъ человека въ землю; другая лишя пронижетъ

I поясницу черезъ спину и животъ; третья про-

I нижетъ поясницу изъ бока въ бокъ. Первая ли­

шя даетъ намъ .раввише телодвижешя въ высоту (назовемъ ее В), по второй линш будетъ разви­ваться длиннота телодвижешя (назовемъ ее Д), по третьей лиши будемъ измерять широту телодви- жешй (назовемъ ее Ш).

Значитъ, три основныхъ направлешя движешя:

1. Вертикальное, по тому направленно, которое подъ лрямымъ угломъ къ поверхности земного шара, и съ которымъ соединено представлете о высоте и глубине.
2. Горизонтальное вдлину; по направлешю той лиши, которая пронизываетъ человека попе- рекъ, если смотримъ на него въ профиль, и кото­рая, будучи продолжена, должна, въ идее, пройти параллельно земной поверхности и сама съ собой соединиться.
3. Горизонтальное въ ширину; по направле­шю той линш, которая пронизываетъ человека

изъ бока въ бокъ, если смотримъ на него «въ лобъ», и ко­торая, будучи продолжена, концами своими теряется въ без- конечности.

Почему мы определяемъ линпо длинноты, какъ идущую параллельно земной поверхности и долженствующую образо­вать замкнутый кругъ, а линш широты, какъ концами теряю­щуюся въ безконечности? Иными словами, — почему, когда яразвожу руками въ стороны, я даю впеча­тлите двухъ разныхъ направлетй, а когда я протягиваю одну руку впередъ, другую назадъ, я даю впечатлите одного напра- влешя? Теософы, вероятно, нашли бы зд^сь благодарную почву для аргументовъ мистическаго характера; и врядъ ли можно найти фактически объяснешя на другой почве. Не будемъ задаваться вопросами причинности, а посмотримъ лишь на то, что есть. Бываютъ пороги, черезъ кото­рые логика не можетъ перешагнуть, и пе- редъ которыми вопросъ «почему» долженъ остановиться безъ надежды на ответъ. Почему, напримеръ, жестъ уверенности книзу, а жестъ гадательности кверху? Почему, — никто не ска- жетъ, но всякШ знаетъ, что это такъ. Посмотримъ же на раз­ницу направлетй — руки въ стороны и руки впередъ,

Для большей ясности возьмемъ не — руки врозь, а сперва

***л.***

въ одну и ту же сторо­ну. Возьмите — обе ру­ки вправо (на высоте плечъ). Разве не «по­ловинное» впечатлеше? Переведите руки вле­во, — то же самое, но въ другую сторону. Теперь разведите руки въ сто­роны, — получите впе­чатлеше цельности. Этого совсемъ негь, когда посмотрите на человека съ вытянуты­ми впередъ руками.

ше съ руками читъ, то, что

впередъ, зна- мы называли

Мало того, заставьте его одну руку отставить впередъ, а другую вытя­нуть назадъ, — все - таки впечатлеше единства не изменится, все-таки вы не скажете, что онъ руками указы- ваетъ въ разныя направлешя. Мы ясно ощущаемъ, что направлеше въ ширь по существу своему двойственно и осуще- ствляетъ единство и даетъ впечатлите единства только при условш единовре- менности двухъ направлешй. Направле­ше же въ длину по существу единично ' и всегда даетъ впечатлеше единства и даже не теряетъ этого характера, когда въ него вносится элементъ двойствен­ности, т. е. когда одна рука направлена впередъ, а другая назадъ. Такъ, напримеръ, человекъ одной рукой тянется къ свету, а другою тянетъ за собою целую вереницу другихъ людей: все вместе даетъ впечатлеше одного, а не двухъ направлешй. Наоборотъ,—чело­векъ стоитъ, распростерши руки: онъ ясно говоритъ намъ о двухъ направлешяхъ. Первый, если шелъ, онъ шелъ по ясному направленно, на югъ или на западъ или въ какую иную сторону, но онъ ясно вызываетъ впечатаете точности напра­влешя. Второй и не дви­гается, а указываетъ на во- стокъ и западъ заразъ. Мы могли бы сказать, что положе­

***О естпественныхЪ законахЪ пластики.***

лишя Д, по существу «центрально» (при- нимаемъ это слово въ смысле свой­ства), положеше съ руками врозь, значите, по лиши Ш, — «полярно».

***127***

Направлеше Ш, какъ «полярное>, двойственно (да мы это уже видели); направлеше Д, какъ «центральное», осу­ществляете единство въ себе и не мо­жетъ не .осуществлять его. Здесь мы под- ходимъ къ отличш обоихъ направлетй отъ третьяго. Въ самомъ деле, третье направлеше, В, по существу тройственно. Посмотрите еще разъ, какъ развиваются Д и Ш. Д развивается по одному напра- вленш, во всякомъ случае ему, для того чтобы определиться, одного направлешя достаточно. Ш развивается въ два на­правлешя, — вправо и влево. Трет1й жестъ, тотъ, который мы определили буквой В (высота), по существу тройствененъ. Онъ прежде всего развивается въ двухъ направлешяхъ, вверхъ п/внизъ, въ высоту и въ г л у б и ну, но степень этой высоты и этой глубины зависите отъ вели^ чины рад1уса, т. е., въ данномъ слу­чае, отъ длины руки, отъ того, насколько она вытянута, а это уже есть направлеше Д. Такъ выясняются три входящихъ въ направлетй В. Для большей . ясности возьмите въ такой последовательности: вытяните руки впередъ, по лиши Д (1), под­нимите одну руку по линш В вверхъ (Й), опустите другую руку по ли­нш В внизъ (3), —вы осуществили три элемента направлешя В. Ещеособенность этого направлешя. Поставимъ обе руки одинаково, на какой хотите точке, но по лиши В, скажемъ, — поднимемъ ихъ вверхъ, совсемъ вверхъ. Что получимъ, какую часть жеста? Ведь это не будетъ цельный жестъ, не можетъ быть, точно также, какъ и въ направлешй Ш обе руки въ одну сторону давали не цельное впечатлеше. Поднявъ руки вверхъ, мы обозначимъ лишь самую малую долю того, что обнимаетъ всю скалу высотъ и глубинъ, тогда какъ, развернувъ руки въ разныя стороны, мы обозначаемъ всю широту, обнимаемъ всю ея возможность, во всякомъ случае всю возможность нашего выражешя широты. Разставивъ руки на двухъ кон- цахъ направлешя В, мы, какъ сказано, исчерпываемъ лишь очень малую часть того, въ чемъ мы можемъ выразить высоту и глубину. Какъ исчерпать всю выразительную возмож­ность линш В? Или ведите верхнюю руку внизъ, а нижнюю въ то же время вверхъ, или обе руки вместе ведите сверху внизъ или снизу вверхъ. Вотъ тогда вы дадите" полное впечатлеше глубинъ и высотъ, вы исчерпаете выразительныя возможности направлешя В. И здесь мы приходимъ къ новой особенности этого направлешя, къ новому его отличш отъ другихъ двухъ направлешй: оно не можетъ быть исчерпано безъ движешя.

Только вся дуга исчерпываетъ его, а дуга, въ пластике, безъ движешя немыслима; лишя мыслима и осуществима въ покое, дуга осуществима только въ движеши. Вотъ почему глубинно-высотное направлеше В только при условш движешя даетъ всю цельность своей выразительности, а отдельное положеше, въ покое, есть лишь указаше на безчисленность возможностей. Направлеше В по существу потенц!ально.

Потенц1альность направлешя В очень ясно сказывается, если смотримъ значеше высотъ по отношешю къ степени убежденно­сти, къ' положительности суждешя или намерешя. Вообще сле- дуетъ сказать, что все степени положительнаго состояшя ума вы­ражаются въ верхнемъ плане, все отрицательный состояшя ума выражаются въ нижнемъ плане. Вотъ соответственное делеше:

1. Надъ головой — уровень непреложнаго (то, что Дельсартъ называлъ жестомъ абсолютной истины).
2. На уровне глаза — уровень очевидности. /
3. На уровне подбородка—уровень утвер- ' \v? ждешя. j ]/ \

4г. На уровне груди — уровень веры. \ /У }

* 1. На уровне желудка Оцафрагмы)—уро- ( вень действительности и правдоподоб!я. | )
	2. На уровне живота—уровень возможнаго. I j
	3. На уровне бедра — уровень невероятная. \
	4. Прямо на боку — уровень отрицашя. | )
	5. Позади себя — уровень невозможнаго. J

Если полное выражеше направлешя В воз- ^

можно только при условш движешя, то напра­влеше Ш какъ разъ наоборотъ, — при условш покоя оно наиболее выразительно, наиболее исчерпывающе: направлеше Ш по существу статично. Разведенныя руки именно при полномъ покое (и симметричности остального тела) даютъ свою наибольшую выразительность; какъ только нач­нете ими двигать, или какъ только сами двинетесь, такъ впе- чатлеше даннаго жеста ослабляется. Значите, въ направлетй Ш одна только точка,—полное раскрьте рукъ, — осуще­ствляете истинный смыслъ линш.

Въ направлетй Д каждая точка осуществляете смыслъ линш: какъ бы слабо ни были вытянуты руки, оне всегда даютъ впечатлете движешя впередъ, — разница только въ сте­пени. Мы можемъ определить направлеше Д, какъ по существу динамично е.

Такъ обозначаются различныя особенности всехъ трехъ основныхъ направлетй, по которымъ телодвижеше можетъ развиваться и проявлять себя въ природной окружности. Къ этимъ основнымъ, прямымъ, направлешямъ присоединяются составныя. Для того чтобы ясно ихъ сознать, представимъ

Кн. С. Болконский. — Отклики театра. 9 себе уже не лиши, но которымъ совершается тЬлодвижеше, а плоскости, въ которыхъ оно развивается. Вы помните нашъ

крестъ о шести кондахъ? Представьте себе, что каждая лишя этого креста становится д1аметромъ и что съ приближешемъ къ другой линш она очерчиваетъ окружность. Смотрите. Лишя В можетъ начать наклоняться къ лиши Д; когда она съ нею сольется, получимъ окружность вертикальную, въ нлос-кости которой будутъ лежать В и Д, — окружность, которая очер- титъ человека, когда мы на него смо- тримъ въ профиль. Если лишя В пой- детъ на сл!яше съ Ш, получимъ / другую вертикальную окружность, г которая очертитъ человека въ одной плоскости съ направлешемъ плечъ. Наконецъ лишя Ш можетъ идти на сл1яше съ Д, и тогда получимъ тре- тай кругъ, горизонтальный, который перережете человека въ пояснице. По этимъ тремъ кругамъ можете пустить руки. Получите движешя: 1. БД. (вверхъ и внизъ, въ длину). 2. ВШ (вверхъ и внизъ, въ ширину). 3. ДШ (впередъ и назадъ, въ ширину).

4. Наконецъ, получимъ составное направлеше ВДПГ,если, вы- тянувъруки горизонтально, придадимъ движете,которое одновре­менно совместите направлешя вверхъ-внизъ и впередъ-назадъ.

Таковы разновидности движешя, когда оно развивается по основнымъ лишямъ трехъ измерешй. Теперь посмотримъ, какъ само тело человеческое по этимъ лишямъ делится, и какой смыслъ въ силу этого делешя получаетъ движете въ томъ или другомъ направленш.

Фигура человеческая, если будемъ смотреть на нее съ точки зрешя трехъ основныхъ направлетй, представляете шесть раз- ныхъ частей, которыя, попарно располагаясь по одной изъ трехъ лишй, находятся въ прямомъ противоположены другъ къ другу.

Стороны противоположный въ перпендикулярномъ напра­влетй (В),—верхъ и низъ.

Стороны, противоположный въ длину (Д), — передняя и задняя.

Стороны, противополож­ный въ ширину (Ш),—правая и л^вая.

Тело человеческое такъ устроено, что возможности воспр1ят1я и воздейств1я (впечатлеше и выражеше) проявляются не въ одинако­вой степени въ разныхъ направлешяхъ. Стоя въ пер- пендикулярномъ положенш, человекъ наиболее готовъ къ одинаковому проявлешю

во всехъ направлешяхъ, — это какъ бы срединное поло­жеше.

Въ силу условгй физическаго строешя человека, кругъ дея­тельности его въ длину гораздо больше, нежели въ ширину и въ высоту. Направлен1е Д—лишя наибольшей силы воздей- ств1я. Это есть лишя внима<н1я. Внимаше это то, что свя- зываетъ субъекта съ объектомъ. По прямой лиши длинноты, следовательно, развиваются степени наибольшей выразитель­ности, когда хотимъ воздействовать на другого или сами испы- тываемъ его воздейств1е.

По лиши В, т. е. въ вертикальномъ направлешй, разви­вается та деятельность нашего организма, которая имеетъ предметомъ наибольшее проникновеше въ сущность, наиболь­шее ознакомлеше съ характеромъ объекта. Это направле­ше, по которому совершается ознакомлеше, прюбретается пони- маше, упрочивается знаше. Поштя высоты и глубины вообще связаны съ умственной деятельностью;осмыслешевысоты и глубины, верха и низа, корней и плодовъ, причинъ и след- ств1й —къ этому стремление ума, въ этомъ его богатство.

Физическая деятельность тела въ вертикальномъ напра­влении представляетъ ташя затруднения и сопряжена съ такоютратой силъ, что съ направлешемъ В сочеталось представлеше объ идей трудности вообще и обо всемъ томъ, что отличаетъ силу отъ слабости.

Мы сказали выше, что направлеше В по существу потен­циально. Это в^рно и въ смысле характеристики человека. Въ соответствш съ пробужденностью и готовностью его возмож­ностей находится его бблыпая выразительность въ вертикаль- номъ направленш; и чемъ меньше его возможности напряжены, чемъ более оне ослаблены, чемъ меньше готовы къ деятель­ному проявленш, темъ более онъ уступаетъ закону тяготешя. Въ направленш вверхъ — утверждеше способностей, въ на­правленш внизъ — отрицаше возможностей.

Съ идеей верха и низа сочетается представлеше объ уровне; большая или меньшая потенщальность человека ставить его на ту или иную ступень въ ряде другпхъ людей. Вотъ почему такими словами, какъ «высоюй\*, «низкШ», мы обозначаемъ относительное «положеше» человека въ обществе, а также относительную ценность идей; вотъ почему мимика наша под­чинена делешямъ вертикальнаго направлешя, когда въ разго­воре съ другимъ мы выражаемъ превосходство или подчи­ненность.

По линшШ человекъ делится на две одинаковыя по­ловины. Въ этомъ отлич1е этого направлешя отъ другихъ двухъ. KaKie отличительные признаки каждаго делешя? По лиши Д — две различныя половины: передняя и задняя стороны; отли­чительный ихъ признакъ — параллелизмъ, невозможность дей­ствовать врозь, следовательно, — единство. По лиши В — две различныя половины: верхняя и нижняя; отличительное свой­ство, имъ присущее, — ассощащя съ идеей уровня, ступени, iepapxin. По линш Ш, какъ мы сказали, — две одинаковыя половины. Особенность этихъ двухъ частей та, что каждая изъ нихъ по своему цельная, т. е. у каждой полный составъ орга- новъ, хотя некоторые органы представлены лишь въ половин­ной доле, но вместе съ темъ каждая изъ этихъ частей б е з ъ другой неполна. Въ поперечномъ направлены мы, значитъ, ви- димъ въ человеке две мимичесшя организащи, каждая изъ которыхъ находится въ прямомъ противуположеши къ другой и по форме и по направленда, а вместе съ темъ одна другую дополняетъ. Такимъ образомъ, въ поперечномъ етроенш чело- веческаго тела преобладающая идея — двойственность въ единстве, полнота путемъ совместнаго действ!я.

Три разныя идеи ясно обрисовываются въ каждомъ изъ разсмотренныхъ дЬлешй. И каждая изъ этихъ идей подчер­киваем особую сторону человеческаго существовашя. Идея единства (Д) подчеркиваешь индивидуальность, идея уровня (В) подчёркиваетъ разницу между индивидуальностями, идея пол­ноты (Ш) подразумеваем ту дельность, которая упраздняетъ личное начало и утверждаетъ въ сознаши начало универ­сальное.

Скажемъ такъ еще: Д—усилеше своего «Я»; В — подчи- неше своего «Я»; Ш — упразднеше своего «Я».

Если хотите, можно сказать про последнее направлеше (Ш), что оно столько же упразднеше, сколько распространеше сво­его «Я». Ведь полное, готовое на безконечность распространеше своего «Я» равно его упразднешю въ сл!янш со вселенной. Это есть непринадлежаше себе и отдача себя другимъ. А ведь только такое «Я» действительно существуетъ, достойно существуетъ, которое, отдавъ себя, раздавъ себя другимъ, суще­ствуем для другихъ и, следовательно, существуешь, не въ себе, а въ другихъ. Вотъ почему съ жестомъ распростертыхъ рукъ, съ направлешемъ Ш, сочетается все самое денное въ смысле человеческаго единешя, все ценное для другихъ, не для себя; это жестъ забвешя, прощея1я, онъ значитъ — «все, кроме меня».

Заметимъ здесь, что лишя III есть лишя сопоставлешя; по этому направленно совершается мимика оценки; если лишя В есть направлеше «ознакомлешя съ предметомъ», то лишя III есть направлеше «сравнешя, выбора».

Мы сказали выше, что лишя широты (распростертыя руки), будучи продолжена въ обе стороны, теряется въ безконечности. Этимъ она отличается отъ лиши Д (руки впередъ), которая, будучи продолжена, огибаетъ земной шаръ и возвращается къ соединешю съ собой. Отсюда, если съ лишей широты соче­тается представлеше о двойственности и безконечности, то съ лишей долготы сочетается представлеше о единстве и конеч­ности. И въ самомъ деле. По лиши Д человекъ состоитъ изъ передней и задней стороны. Ни одна не можетъ иметь само­стоятельная движешя безъ другой или въ направленш про- тивуположномъ другой. Не можетъ грудь идти впередъ, а спина назадъ, или спина вправо, а грудь влево. Эти обе стороны изначала и въ силу своего строешя навсегда обречены на па­раллелизму и «противупоставлеше» изъ ихъ взаимоотношешя исключено: оне едины въ действш и въ направленш. По­смотрите и то еще. Обозреть человеческую фигуру такъ, чтобы дать себе отчетъ о ея положенш въ отношенш линш долготы, вы можете только, если станете сбоку, т. е. будете видеть только одну изъ его сторонъ.

Бели лишя Д подтверждаетъ принципъ единства, лишя Ш принципъ двойственности, то лишя В (руки вверхъ или внизъ) сочетается съ идеей тройственности. Мы уже сказали, что лишя В несетъ въ себе идею уровня. Уровень немыслймъ безъ мысли о трехъ. Уровень самъ есть то третье, что разде­ляете. Мы не можемъ помыслить верхъ и низъ безъ мысли о распределительной черте. Вы скажете, что и въ поняияхъ «правый» и «левый» (значите въ направленш Ш) тоже уча­ствуете идея распределительной черты. Однако есть разница въ характере этого разграничешя. И въ томъ и въ другомъ случае человекъ самъ составляете разграничительную черту; но распространете въ направленш широты, какъ мы видели, влечете съ собою упразднеше личности, следовательно, упразд- неше того, что составляетъ разграничительную черту, упразд­неше третьяго, а, значите, утверждеше двухъ. Совсемъ

иное по направленно вы­сотъ. Идея уровня все время сопутствуетъ всемъ перемйщешямъ; сознаше ея имеетъ н\*Ь- юй абсолютный харак­теръ, и ощущеше раз­граничительной линш никогда не утрачивает­ся. Ясно ощутите трой­ственность, когда одну руку подымете, а дру­гую опустите. Этого ощущешя центрально­сти между двухъ край­ностей лишено напра­влеше широты: зд^сь упр азд нен1е центра, тамъ утвержден!е.

Примите во внимаше и то, что по лиши вы­соты организмъ человй- чесшй делится на три совершенно отдельныя сферы, каждая изъ ко­торыхъ со своей отдель­ной организащей: голова, область разума, легшя и сердце, область чув­ства, и — область живо­та, животныхъ вожде- ленШ.

Посмотримъ, нако­нецъ, на направлеше

глубинно - высотное съ точки зрешя продолжительности. На­правление Д, если помните, ограничено, начинается и кончается съ человйкомъ, оно — конечно. Направлеше Ш—безконечно въ обе стороны. Направлеше В отлично отъ обоихъ: оно огра­ничено внизу и безгранично вверхъ. Человекъ какъ бы про­долженный земной рад!усъ, одинъ конецъ котораго кончается въ центре земного шара, другой теряется въ безпредельности небеснаго свода. Следовательно, по свойствамъ линш высотъ, человекъ ограниченъ въ стремленш книзу и неограниченъ въ стремленш вверхъ, ограниченъ въ падешяхъ, безграниченъ въ полетахъ.

Таковы мысли, которыя возникаютъ вокругъ самаго обы­денная и вместе вокругъ одного изъ самыхъ таинственныхъ вопросовъ, — о направленш въ телодвиженш. Вопросъ таин­ственный, потому что въ немъ все время сталкиваются и со­четаются противуположности: законъ и свобода, подчинеше и выборъ, невозможность и возможность, пределъ и безпредель- ность. Наконецъ, все время идутъ рука объ руку действитель­ность и символъ, ибо, что более пронизано, пресыщено сим- воломъ, чбмъ жестъ? Символика направлешя! Разве не таин­ственный вопросъ? Почему мы не можемъ представить себе жизнь иначе, какъ по линш долготы? Почему прошедшее «по­зади», а будущее «впереди»? Почему безпредельность вправо и влево, а вечность «наверху»? Почему мы говоримъ о нрав­ственной «высоте» и нравственномъ «паденш»? Почему по- рокъ—«смешеше съ грязью», а радость — «седьмое небо»? Почему крестъ однимъ концомъ несвободенъ, проходитъ въ центръ земли, а тремя концами свободенъ, именно теми, кото­рые идутъ по направлешямъ безпредельности? Почему въ кресте, упраздняется лишя долготы, лишя деятельности, жизни, усилешя личности, лишя единичности, а утверждаются—лишя широты, единешя, полноты и лишя высоты, вечнаго восхож- дешя? Физическое строеше, законы природы? Но почему фи­зическое строете, законы природы, вообще то, что принято называть «силою вещей», не противоречим, совпадаем и даже подтверждаетъ? Почему?..

Есть области, на пороге которыхъ вопросы останавли­ваются,— не смеютъ перешагнуть.

**П. О Противопоставлен^.**

Въ предъидущей главе мы разсмотрели статичесшя услов1я человека по отношенш къ окружающему пространству. По- смотримъ теперь услов!я его динамическаго отношешя къ окру­жающему пространству. Движете нашихъ органовъ зависитъ ом ихъ строешя; формы и возможности его, можно сказать, предопределены природой. Но сочетания этихъ формъ и воз­можностей разнообразны и, какъ всяшя сочеташя данныхъ природою элементовъ, для полнаго выражетя того, въ чемъ ихъ сущность, требуютъ соблюдешя известныхъ законовъ, не­соблюдете которыхъ ослабляем ихъ, лишаем ихъ сотрудни­чество той силы, на которую оно способно. Не то же ли самое въ сочеташи химическихъ элементовъ? Чтобы получить же­лаемый элементъ, мы должны соединить его составныя части, но ведь не какъ-нибудь соединить, а согласно известнымъ эаконамъ пропорщй, если мы хотимъ, чтобы сочеташе дало наибольшую свою силу. То же и въ телодвижеши. Мы должны знать его элементы и мы должны сочетать ихъ съ соблюде- шемъ того, что способствуем определенности характера, и должны избегать всего того, что ослабляем кооперирующую силу сочетающихся элементовъ; мы должны сочетать ихъ въ строгомъ соблюдены законовъ сочеташя и законовъ по­следовательности, если хотимъ получить отъ нихъ то самое, въ чемъ ихъ сущность и призваше, — мимическую выразитель­ность.

На последующихъ страницахъ мы разсмотримъ элементы движешя и установимъ некоторыя формулы ихъ сочеташя.

%

***О естестпвенныхЪ законахЪ пластики. 139***

Последшя даютъ матер1алъ къ полезнымъ, въ смысле развитая телесной выразительности, упражнешямъ.

Въ мимическомъ движенш следуетъ различать несколько совершенно самостоятельныхъ формъ.

1. Движете рад1альное3— когда органъ собою какъ бы изо­бражаете рад1усъ и движется по круговой плоскости. Такъ рука, имея своимъ центромъ плечо, поднимается въ разныя стороны, не сгибаясь въ локте.
2. Движете последовательное, — а) когда оно разверты­вается постепенно, сперва одно сочленеше, потомъ другое: плечо, локоть, кисть;—в) когда оно свертывается (воз­вратное): кисть, локоть, плечо.
3. Движете конусное,—когда органъ, имея сочленеше цен- тромъ, оконечностью своею описываете кругъ, а самъ, такимъ образомъ, какъ бы описываете поверхность конуса.
4. Движете вращательное, осевое, — когда органъ вращается на самомъ себе, имея ось своего вращешя внутри себя.
5. Движете спиральное, которое представляете сочеташе рад1альнаго или последовательная съ конуснымъ.

Каждая изъ этихъ формъ движешя имеете свои особенности въ смысле условШ, ограничивающихъ ея развитае.

Рад1альное движете можетъ развиваться во всехъ напра- влешяхъ. Последовательность его точно также не ограничена, въ смысле направлешя, т. е. каждое рад1альное можетъ быть выражено въ форме последовательная движешя.

Конусное движете рукъ имеете три основныхъ плоскости вращешя: 1,два круга надъ собой на вытянутыхъ кверху ру- кахъ или около себя на висячихъ книзу рукахъ (въ горизон­тальной плоскости, лишя В); 2, два круга по обе стороны отъ себя на вытянутыхъ вбокъ рукахъ (въ вертикальныхъ плоско- стяхъ, лишя Ш); 3, два круга передъ собой, на протянутыхъ впередъ рукахъ (въ вертикальной плоскости, лишя Д.) Нога имеете одно только нормальное конусное движете — въ гори­зонтальной плоскости. Голова имеете три основныхъ плоскости конуснаго движешя, смотря ио тому будетъ ли она прямая, опущенная или откинутая.

Вращательное или осевое движете отличается отъ рад!аль- наго темъ, что въ немъ, какъ мы сказали, ось движешя — внутри движущагося органа, тогда какъ при рад1альномъ дви­жеши ось въ одномъ лишь сочленеши; мы можемъ еще и такъ сказать: въ рад1альномъ движенш ось остается вне движущейся массы, во вращательномъ движеши — движете вокругъ оси на всемъ ея протяженш. Вращательное движете органически огра­ничено услов1ями нашего тйлостроетя: оно можетъ быть осу­ществлено тремя частями тела.

* 1. Оконечностями.
	2. Шеей (въ верхней ея части).
	3. На протяженш спинного хребта.

Мы поговоримъ ниже въ отдельности о нбкоторыхъ изъ этихъ формъ движешя.

Вотъ, теперь, основные законы, которымъ должно повино­ваться телодвижеше, — которымъ оно безсознательно повинуется въ природе и которымъ мы должны подчинить его въ искусстве, если хотимъ извлечь изъ него всю ту выразительность, на которую оно способно.

1. Когда требуется одновременное учасие двухъ органовъ движешя въ той же плоскости, действ!е каждаго должно быть противоположно другому; иными словами, всякое од­новременное дМств1е органовъ должно совершаться либо въ прямомъ либо въ угловомъ противопоставлении. Назовемъ первое—полнымъ, второе—неполнымъ. Полное противопоставлено это то, которое является результатомъ контраста по той же самой линш: вправо — влево, вверхъ — внизъ, впередъ — назадъ. Неполное противопоставлеше то, которое является результатомъ расположешя органовъ подъ угломъ; можемъ еще сказать, — прямое противопоста­влеше д!аметрально, угловое—рад1ально (по рад1усамъ, по различнымъ).

* + 1. Когда выражеше требуетъ непременно параллельная дЬй- ств1я органовъ, оно должно быть последовательно, т. е(. ffMcTBie одного должно начаться после того, какъ окончилось действ1е другого.
		2. При одновременномъ действш органовъ относительное раз- вит1е того и другого движешя должно быть въ прямомъ отношенш къ величине рад!уса движущаяся органа. Такъ, если вы под­няли левую руку только въ локте, поставивъ ее параллельно земле, а правую хотите поднять въ плече, то вы не можете поднять ее только на уровень левой, а должны и ее вести до параллельнаго положешя съ землей, т. е. значитъ, левая бу­детъ подъ прямымъ угломъ въ локте, а правая подъ прямымъ угломъ въ плече.

■ 4. Степень протяжешя и скорости, съ какими два органа или более должны следовать другъ за друтомъ, если ихъ дей- CTBie параллельно (а значитъ, — последовательно), должно быть обратно пропорщонально весу движимой массы, т. е., — чемъ тяжелее органъ, темъ медленнее онъ движется: рука въ плече поднимается медленнее, чемъ въ кисти, глаза пово­рачиваются быстрее, нежели голова, корпусъ медленнее го­ловы и т. д.

5. Во всякомъ совместномъ действш органовъ, — когда око­нечности въ движенш, центръ въ покое; когда центръ въ движенш, оконечности въ покое.

Таковы эаконы выразительности и гармоничности движешя, впервые формулированные Дельсартомъ и здесь изложенные на строгомъ основанш его принциповъ. Принципы эти, впро- чемъ, те же, что руководятъ природнымъ безсознательнымъ движешемъ, — это ничто иное, какъ осознанная природа. Искусству остается осознанное повторить. Всякоеповтореше осознаннаго только тогда действительно ценно, когда оно стало безсознательно. Для того, чтобы превратить сознательное въ безсознательное одинъ только путь: разложеше и упражнеше. Разложить на простейпш составные элементы и повторять ихъ сочеташя до ш£хъ поръ, пока наступить невозможность дей­ствовать иначе.

Принципы сочеташй, какъ мы видели, следуюшде:

* + - 1. Одновременность.
			2. Последовательность.
			3. Противопоставлеше— полное (прямое)

— неполное (подъ угломъ).

* + - 1. Параллелизмъ.

Изъ этихъ четырехъ элементовъ первые два принадлежатъ порядку временному и не представляютъ трудностей въ смысле воспитательномъ. Вторые два принадлежатъ порядку простран­ственному, и изъ нихъ, собственно, только первый требуетъ осо- баго внимашя въ смысле упражнешя. Параллелизмъ не пред­ставляешь затруднешй, даже наоборотъ, — затруднеше въ дан­номъ случае отрицательное, состоитъ въ воздержаши. Какъ это ни странно, человекъ, отъ природы, безсознательно вы­ражающейся по лишямъ противопоставлешя, при сознатель- номъ воспроизведены впадаетъ въ параллелизмъ, — самъ того не зная, губитъ свою выразительность, урезываешь свои выра- зительныя средства. Значитъ, главное внимаше въ воспиташи телесной выразительности должно быть направлено на усвоеше принципа противопоставлешя, на осознаше техъ органовъ и ча­стей органовъ, которые отъ природы .поставлены въ услов!япро- тпвостояшя, и на упражнеше этихъ органовъ во всехъ возмож- ныхъ сочетан1яхъ въ видахъ достижешя безсознательнаго осуще­ствления всехъ возможныхъ формъ противуположнаго движешя.

Разсмотримъ же виды противупоставлешя и средства къ его упражнешю.

Противопоставлеше можетъ быть органическое, т. е. такое, которое присуще самому строешю органовъ, такъ ска­зать, дано природою, и — проход я щее, являющееся резуль­татомъ движешя, нашего размещешя органовъ.

Вотъ таблица органическихъ противопоставленхй. Заимствую ее изъ одной американской книжки, «Harmonic gymnastics and pantomimic expression» Marion Lowell. Boston 1895. Книжка до­вольно безпорядочно составленная, можно сказать, изводящая своимъ отсутств1емъ системы, но полная ценныхъ замечании по занимающему насъ вопросу. Есть ли издатель въ то же время и авторъ, или только составитель по чужому матер1алу, изъ заглав1я не видно. Во всякомъ случай — книга проникнута принципомъ Дельсарта, хотя не всегда придерживается его терминологии и ни разу его даже не называетъ. Итакъ:

Органическое противопоставлено.

* + - * 1. Между средней лишей какой-нибудь части тела, какъ горизонтальнымъ дентромъ, и правой и левой стороной ея, какъ оконечностями.
				2. Между правой стороной какой - нибудь части тела, какъ действующею, и левой ея частью, какъ бездействующею, какъ продольнымъ центромъ.
				3. Между боковыми частями какой-нибудь части тела и ея переднею и заднею сторонами, какъ оконечностями.
				4. Между передней стороной какой - нибудь части, какъ дей­ствующею, и задней стороной ея, какъ бездействующею.
				5. Между перпендикулярнымъ центромъ какой-нибудь части и верхнимъ и нижнимъ концомъ ея, какъ оконечностями.
				6. Между верхней частью какой-нибудь части тела,какъ деятельнымъ концомъ, и нижней частью ея, какъ бездеятель- нымъ концомъ.
				7. Между корпусомъ, какъ динамическимъ центромъ, и оконечностями, какъ динамическими его радиусами.
				8. Между головой, какъ динамически умственнымъ орга- номъ, и оконечностями, какъ динамически жизненными органами.
				9. Между руками[[21]](#footnote-22) какъ органами умственно-жизненными, и ногами, какъ органами преимущественно жизненными.
				10. Между д!афрагмой, какъ центромъ корпуса, и грудью и животомъ, какъ его оконечностями.
				11. Между грудью, какъ умственнымъ органомъ корпуса, и животомъ, какъ жизненнымъ органомъ корпуса.
				12. Между ухомъ, какъ головнымъ центромъ, и лицевой и мозговой стороной, какъ головными оконечностями.
				13. Между лицевой стороной, какъ дЬятельнымъ органомъ головы, и мозговой стороной, какъ пассивнымъ органомъ головы.
				14. Между носомъ, какъ лицевымъ центромъ, и глазами и ртомъ, какъ лицевыми оконечностями.
				15. Между глазами, какъ умственнымъ лицевымъ органомъ и ртомъ, какъ жизненнымъ лицевымъ центромъ.
				16. Между глазнымъ яблокомъ, какъ пассивнымъ органомъ выражетя, и бровями и веками, какъ активными органами выражешя.
				17. Между глазною радугой, какъ срединнымъ органомъ яблока, и б&гкомъ и зрачкомъ, какъ крайними его органами.
				18. Между зрачками, какъ пассивными умственными орга­нами, и балками, какъ пассивными жизненными органами.
				19. Между верхними веками, какъ центральнымъ актпв- нымъ органомъ, и бровями, и нижними веками, какъ крайними активными органами.
				20. Между бровями, какъ умственнымъ органомъ, и ниж­ними веками, какъ жизненнымъ органомъ.
				21. Между челюстями, какъ преимущественно жизненнымъ органомъ, и губами, какъ умственно - жизненнымъ органомъ.
				22. Между верхней челюстью, какъ жизненнымъ пассивнымъ органомъ, и нижнею челюстью, какъ жизненнымъ активнымъ органомъ.
				23. Между концами нижней челюсти, какъ ея жизненнымъ органомъ, и подбородкомъ, какъ ея умственнымъ органомъ.
				24. Между нижней губой, какъ мимическимъ центромъ рта, и подбородкомъ и верхней губой, какъ мимическими оконеч­ностями рта.
				25. Между верхней губой, какъ умственнымъ мимическимъ органомъ, и нодбородкомъ, какъ жизненнымъ мимическимъ органомъ.
				26. Между твердой частью носа, какъ пассивнымъ центромъ, и корнемъ носа и ноздревыми мускулами, какъ активными оконечностями.
				27. Между корневыми мускулами носа, какъ жизненнымъ органомъ, и ноздрями, какъ умственнымъ органомъ.
				28. Между локтемъ, какъ центральной частью, и плечемъ и кистью, какъ оконечностями руки.
				29. Между кистями, какъ умственными органами, и плечами, какъ жизненными органами.
				30. Между ладонью, какъ динамическимъ центромъ руки, и пальцами, какъ его рад1усами.
				31. Между болыпимъ пальцемъ, какъ жизненнымъ, и осталь­ными пальцами, какъ умственными.
				32. Между наружными пальцами, какъ активными, и вну­тренними, какъ пассивными.
				33. Между указательнымъ пальцемъ, какъ жизненно-д^я- тельнымъ, и мизинцемъ, какъ умственно - дЬятельнымъ.
				34. Между среднимъ пальцемъ, какъ жизненно-пассивнымъ, и четвертымъ пальцемъ, какъ умственно - пассивнымъ.
				35. Между вторыми суставами пальцевъ, какъ центрами, и первыми и третьими, какъ оконечностями.
				36. Между первыми суставами пальцевъ, какъ жизненными и третьими суставами, какъ умственными.
				37. Между кол-Ьномъ, какъ центральнымъ суставомъ, и бедромъ и щиколоткой, какъ оконечностями.
				38. Между бедромъ, какъ жизненнымъ органомъ, и щико­лоткой, какъ умственнымъ.
				39. Между ступней, какъ динамическимъ центромъ ноги, и пальцами, какъ его рад1усами.
				40. Между болыпимъ пальцемъ ноги, какъ жизненнымъ ор­ганомъ, и остальными пальцами, какъ умственными.

Ни. С. ВолконыиЙ. — Отклики театра. Ю

* + - * 1. Между вторымъ и пятымъ пальцами ноги, какъ актив­ными и третьимъ и четвертымъ пальцами, какъ пассивными.
				2. Между болыпимъ пальцемъ ноги, какъ умственно - актив- нымъ, и пятымъ пальцемъ ноги, какъ жизненно - активнымъ.
				3. Между третьимъ пальцемъ ноги, какъ умственно-пас- сивнымъ, и четвертымъ пальцемъ, какъ жизненно-пассивнымъ.
				4. Между вторыми суставами пальцевъ ноги, какъ цент­рами, и первымъ и третьимъ суставами, какъ оконечностями.
				5. Между первыми суставами пальцевъ ноги, какъ жизнен­ными органами, и третьими суставами, какъ умственными. [[22]](#footnote-23)

Таковы элементы противопоставлешя, уже природою за­ложенные въ наше тело.

Въ каждомъ изъ перечисленныхъ случаевъ мы можемъ применить ту или иную форму противопоставлешя, — про­странственную или динамическую, т. е. мы можемъ одному изъ органовъ дать положеше въ одномъ направлены, а дру­гому въ другомъ, или мы можемъ одному сообщить напряжете, а другой ослабить. Въ нашемъ распоряженш: верхъ-низъ, право-лево, впереди-сзади, къ себй-отъ себя, сжайе-разжаие, и въ нашей власти подъ ту или иную форму этой двойствен­ности подвести ту или иную пару соответственныхъ орга­новъ. [[23]](#footnote-24)

Перейдемъ теперь къ разсмотренш случаевъ проходящаго противопоставлешя или активнаго, въ отливе отъ разсмо- трйнныхъ нами случаевъ пассивнаго. Мы еще можемъ опре­делить эти два вида противопоставлешя, какъ — статичесюй и динамически. Въ предъидущей таблице мы разсматривали положения частей тела, мы разсмотримъ теперь движете частей тела по принципу противопоставлешя. Для оконча- тельнаго уяснешя разницы, помнить надо, — до сихъ поръ мы им^ли дело со статуей, пребывающей въ покое, теперь будемъ иметь дело съ живымъ человекомъ.

Активное, проходящее противопоставлеше бываетъ трехъ родовъ:

Абсолютное или угловое линейное.

Абсолютное или угловое вращательное.

Абсолютное или угловое смешанное, совмещающее одновременно въ одномъ органе линейное действ1е, въ дру- гомъ — линейное и вращательное.

Движете вращательное, осевое, какъ было сказано, опре­деляется анатомическимъ строешемъ сочленешй; оно поэтому не представляетъ затрудненШ ни въ смысле выбора направлешя, ни въ смысле размера, — оно определено отъ природы. Не будемъ на немъ останавливаться и скажемъ несколько словъ объ особенностяхъ и разновидностяхъ движешя линейнаго.

Линейное движете по существу своему рад1ально, не можетъ не быть таковымъ. Центровъ для линейнаго движешя — два: динамичесшй центръ, — корпусъ, и статическй центръ, — земля.

Движете отъ корпуса или къ корпусу подчеркиваетъ инди­видуальный элементъ въ мимическомъ выраженш. Движете отъ земли или къ земле подчеркиваетъ универсальный элементъ въ мимическомъ выраженш.

Прямое линейное движете отъ корпуса или къ корпусу всегда параллельно земле, прямое линейное движете отъ земли или къ земле всегда параллельно корпусу. Здесь следуетъ заметить, что параллельное движете всегда отрицаетъ то, съ чемъ оно параллельно. Въ самомъ деле. Скажите фразу— «Хорошо, я согласенъ». Скажите ее разъ съ движешемъ руки сверху внизъ; другой разъ съ движешемъ руки впередъ. Въ первомъ случае (параллельно корпусу) это будетъ зна-

Ю\*

чить: —«Я отдаю себя, будь что будетъ, согласенъ, сколько бы мн\*6 это ни стоило». Это будетъ отрицаше себя. Во второмъ случае (параллельно земле) это будетъ значить: — «Положитесь на меня, я за это отвечаю, ни на кого не посмотрю», — отри­цаше всего, кроме себя.

Итакъ, ли&ейное (рад!альное) движете — двухъ родовъ: корпусное и земное. Разсмотримъ некоторыя разновидности.

Корпусная рад1ащя можетъ иметь две простыхъ формы:

Прямая,— въ длину (по линш д\ пшшая>

™ неполная,

Угловая, — въ ширину (по лиши Ш), — полная>

4 п неполная,

Рад1ащя въ высоту (по лиши В) не можетъ быть проста, юна поневоле сложная, такъ какъ для своего осуществлешя она должна сочетать высоту либо съ длиной, либо съ шири­ной. Т. е. — чтобы поднять руки, мы должны ихъ хотя сколько- нибудь выдвинуть впередъ или въ сторону. Это та особен­ность направлешя В, на которую мы указывали въ своемъ месте и въ силу которой ему принадлежитъ идея тройствен­ности (верхъ-низъ при неизбежномъ участш длины или ши­роты).

Прямая корпусная рад1ащя (лишя Д), какъ уже сказано, параллельна земле, и подъ угломъ къ корпусу она отрицаетъ начало универсальное и утверждаетъ начало индивидуальное.

Угловая корпусная рад!ащя (лишя Ш) — подъ угломъ къ корпусу. А къ земле? Параллельна? Да, если хотите,— физически параллельна. Но не въ томъ идейномъ смысле, который сочетается съ нашимъ представлешемъ о трехъ глав- ныхъ лишяхъ — жизнь-земля, небо-вечность, пространство- вселенная. Если съ этой точки зрешя посмотримъ на угловую корпусную радодпо (по лиши Ш), то мы не можемъ ее при­знать параллельной земле. Ведь земля, земной путь, земная жизнь, наконецъ сама жизнь — сочетаются въ нашемъ пред- ставлеши съ лишей Д; лишя Д параллельна земле, потому

что сама земля въ нашемъ представленш распространяется по направленш Д, и нашъ путь по земле всегда лежитъ по лиши Д, — мы никогда не мыслимъ путь, да и не совершаемъ его вбокъ. Следовательно, линейное представление о земле — по прямому направлению впередъ и назадъ. Если, теперь, вы встанете по этому направленш и вытянете руки вправо и влево, очевидно, руки ваши будутъ къ направленш земли подъ угломъ. Мы не можемъ, значитъ, признать угловую кор­пусную рад1ащю, какъ параллельную земле; она дважды угло­вая, — по отношешю къ человеку и по отношешю къ земле, значитъ она подтверждаетъ и то и другое, она утверждаетъ сл]'яше человека со вселенной.

Теперь о земной рад1ащи. Она тоже можетъ быть двухъ формъ:

Абсолютная.

Относительная.

Абсолютная земная рад!ащя это перпендикулярное стрем- леше къ земле или отъ земли всего организма, какъ целаго. Мы уже сказали, что человекъ есть какъ бы продолженный земной рад!усъ. Этотъ радгусъ есть его ось. Всякое сокращеше или удлиняете, всякое ослаблете или усилете, понижете или подъемъ выразительныхъ средствъ по ли sin этой оси есть абсолютная прямая рад!ащя. Рад1ащя отъ земли кверху утверждаетъ единство человека со вселенной, оно по существу потенщально, это направлеше готовности. Рад1ащя къ земле, книзу, есть признакъ подчинешя личнаго начала универсаль­ному, оно потенщально въ отрицательномъ смысле, это есть направлеше отказа. Все полярности бьшя и небьгпя сочета­ются съ обоими направлешями земной рад!ацш; сила-слабость, власть-безвласие, радость-горе, здоровье-болезнь, бодрость-сонъ, жизнь-смерть, — находятъ свое мимическое выражеше въ черте этого направлешя.

О частичной земной рад!ацш мы уже говорили. Это есть движете одного какого-нибудь органа по лиши В. Мы уже говорили, что движете это, будучи параллельно къ корпусу, телу, человеку, является отрицашемъ личности, личнаго на­чала и бблыпимъ или меныпимъ провозглашешемъ начала универсальнаго.

Заметимъ еще, что полная рад1ащя всегда присуща человече­ской фигуре въ большей или меньшей степени приближешя, или отдалешя отъ земли. Частичная же рад1ащя появляется только какъ результатъ сознательнаго, волевого .действ!я человека.

Ознакомившись съ услов1ями рад1альнаго, линейнаго дви­жешя, мы можемъ разсмотр^ть разновидности его абсолютнаго и углового противопоставлешя.

Рад1альныя против оно ставлен! я.

I. Прямыя корнусныя рад1альныя противопоставлешя.

Полныя.

Между всЬмъ тйломъ, радшрующимъ на щиколоткахъ въ одну сторону, и руками, рад1ирующими отъ плечъ или локтей въ другую.

Между головой, рад1ирующей отъ корпуса въ одну сто­рону и руками, радшрующими отъ плечъ или локтей или ки­стей въ другую.

Между большимъ пальцемъ, радшрующимъ отъ ладони въ одну сторону, и остальными пальцами, радшрующими въ другую.

Между головой, радшрующей отъ корпуса въ одну сто­рону, и корпусомъ, радшрующимъ отъ бедеръ или отъ щико- лотокъ въ другую.

Между органами правой стороны, радшрующими отъ корпуса въ одну сторону, и органами лЗшой стороны, радшрую­щими отъ корпуса въ другую.

Между руками, радшрующими отъ корпуса въ одну сторону, и ногами, радшрующими отъ корпуса въ другую.

Неполныя.

1. Между головой, радшрующей по перпендикулярной отъ корпуса иди къ корпусу, и руками отъ плечъ по направлешю длинноты.
2. Между головой, радшрующей по перпендикулярной отъ корпуса или къ корпусу, и руками, радшрующими отъ локтей по направлешю широты.
3. Между какой-нибудь частью правой руки, радшрующей отъ корпуса или къ корпусу по отвесной, и какой-нибудь

частью л^вой руки, радшрующей отъ корпуса или къ корпусу по линш долготы.

* 1. Прямыя корпусныя вращательный противопоставлешя.
		1. Полныя.
			1. Между всбмъ гЬломъ, радшрующимъ и поворачиваю­щимся на щиколоткахъ въ одну сторону, и руками, рад1ирую- щими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ въ кистяхъ.
			2. Между головой, рад1рующей и поворачивающейся отъ корпуса въ одну сторону, и руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ въ кистяхъ въ другую.
		2. Неполный.
1. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ въ кистяхъ по лиши долготы, и головой, радшрующей и поворачивающейся отъ корпуса въ другую.
	1. Прямыя корпусныя см-Ьшанныя противопоставлешя.
		1. Полныя.
			1. Между всймъ тЬломъ, радшрующимъ отъ щиколотокъ въ одну сторону, и руками, радшрующими отъ плечъ съ вра­щательнымъ движешемъ кистей въ другую.
			2. Между головой, радшрующей отъ корпуса въ одну сто­рону, и руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вра­щательнымъ движешемъ въ кистяхъ въ другую.
			3. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей въ одну сторону, и всЬмъ тЬломъ, радшрующимъ съ вращатель­нымъ движешемъ въ щиколоткахъ въ другую.
			4. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей въ одну сторону, и головой, радшрующей съ вращательнымъ движешемъ въ другую.
		2. Неполныя.
2. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ въ кистяхъ по линш долготы, и

головой, радшрующей съ вращательнымъ движешемъ но от­весной.

6. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей безъ вращательнаго движешя въ кистяхъ по лиши долготы, и голо­вой, радшрующей съ вращательнымъ движешемъ по отвесной.

* 1. Угловыя корпусныя рад1альныя противопоставлешя.
		1. Полныя.
			1. Между правой рукой, радшрующей отъ плеча, локтя или кисти въ одномъ направленш, и левой рукой, радшрующей отъ плеча, локтя или кисти въ другую.
			2. Между руками, радшрующими отъ плечъ, локтей или ки­стей въ одномъ направленш, и ногами, радшрующими отъ корпуса въ другую.
			3. Между руками, радшрующими отъ плечъ, локтей или кистей въ одну сторону, и головой, наклоняющейся отъ верха шеи или отъ корпуса въ другую.
		2. Неполныя.
1. Между одной рукой, радшрующей отъ плеча, локтя или кисти въ горизонтальномъ направленш (Ш), и другою рукой, радшрующей отъ плеча, локтя или кисти въ направленш долготы или высоты.
2. Между руками, радшрующими отъ плечъ, локтей или кистей въ направленш широты, и ногами, радшрующими отъ корпуса въ направленш долготы.
3. Между руками, радшрующими отъ плечъ, локтей или кистей въ направленш долготы или высоты.
	1. Угловыя корпусныя вращательныя противопоставлешя.

А. Полныя.

* + 1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направле­нш, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ другомъ.
		2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направленш, и головой, поворачивающейся съ вращательнымъ движешемъ вверху шеи или у корпуса въ другомъ.
		3. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направлеши, и противоположной ногой, рад1ирующей отъ корпуса съ враща­тельнымъ движешемъ въ щиколотке въ другомъ.

В. Неполный.

* + 1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ направлешй широты, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ враща­тельнымъ движешемъ въ кисти — въ направлеши долготы или высоты.
		2. Между руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ въ кистяхъ въ направлеши ши­роты, и ногами, радшрующими отъ корпуса съ вращатель­нымъ движешемъ въ щиколотке въ другую.
		3. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти по направлешю широты, и головой, радшрующей съ противоположнымъ вращатель­нымъ движешемъ по направлешю долготы.

VI. Угловыя корпусныя смешанныя противупоставлешя.

А. Полныя.

* + - 1. Между рукой, радшрующей отъ плеча и локтя съ вра­щательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направлеши, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ враща- тельнаго движешя въ другомъ.
			2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направлеши, и головой, наклоняющейся отъ верха шеи или отъ корпуса безъ вращательнаго движешя въ другомъ.
			3. Между рукой, радшрующей отъ .плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ кисти въ одномъ направлеши, и противоположной ногой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя въ другомъ.
			4. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя въ одномъ направленш, и головой, наклоняющейся съ верха шеи или отъ корпуса съ противо- положнымъ вращательнымъ движешемъ въ другомъ.
			5. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя въ одномъ направлетй, и противо­положной ногой, радшрующей отъ корпуса съ противополож- нымъ вращательнымъ движешемъ въ другомъ.
			6. Между рукой, радшрущей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направленш широты, и противо­положной рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ враща­тельнымъ движешемъ кисти по направлешю долготы или высоты.
			7. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти въ направленш широты, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направлешю долготы или высоты.
			8. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направлешю широты, и ногой, радшрующей отъ корпуса съ противуположнымъ вращатель­нымъ движешемъ по направлешю долготы.
			9. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вра­щательнымъ движешемъ кисти по направлешю широты, и ногой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя по направлешю долготы.
			10. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти по направленш широты, и головой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя по направленш долготы или высоты.
			11. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направлешю широты, и головой, радшрующей отъ корпуса съ противуположнымъ вращатель­нымъ движешемъ по направленш долготы или высоты.
			12. Между обеими руками, радшрующими съ вращатель­нымъ движешемъ кисти по направленш широты, и головой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя по направлешю долготы или высоты.

VII. Абсолютный земныя рад!альныя противопоставлешя.

* + - * 1. Полное.

Между всЬмъ тйломъ до верха корпуса, радшрующимъ (на щиколоткахъ) книзу и впередъ или кверху и назадъ, и головой, радшрующей отъ корпуса кверху и назадъ или книзу и впередъ.

* + - * 1. Неполное.
1. Между всймъ тйломъ до верха корпуса, радшрующимъ (на щиколоткахъ) книзу и впередъ или кверху и назадъ, и головой, радшрующей отъ корпуса по направлешю долготы.

У1П. Абсолютный земныя вращательныя противопоста­влешя.

1. Полное. Между корнусомъ, вращающимся на бедрахъ или щиколоткахъ въ одну сторону, и головой.

* 1. Абсолютный земныя смйшанныя противопоставлешя.

Неполныя.

* + 1. Между всЬмъ тйломъ, радшрующимъ отъ щиколотокъ по направлешю долготы, и головой, поворачивающейся на кор- пуоЬ по направлешю широты.
		2. Между корпусомъ, поворачивающемся на щиколоткахъ или бедрахъ по направлешю широты, и головой, радшрую­щей отъ корпуса по направленно долготы или высоты.
	1. Относительный земныя рад!альныя противопоставлешя.

А. Полныя.

* + 1. Между руками, рад1ирующими отъ плечъ или локтей по одному направлешю, и ногами, радшрующими отъ корпуса въ другомъ.
		2. Между правой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по одному направлешю, и лйвой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по другому.
		3. Между руками, радшрующими отъ плеча пли локтя по одному направлешю, и головой, радшрующей отъ корпуса по другому.

В. Неполныя.

* + 1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по на­правленш высоты, и ногой, радшрующей отъ корпуса по на­правленш долготы или широты.
		2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по на­правленш высоты, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по направлешю долготы или широты.
		3. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя по на­правленш . высоты, и головой, радшрующей отъ корпуса по направленш широты или долготы.
		4. Между обеими руками, радшрующими отъ плеча или локтя по направлешю высоты, и головой, радшрующей отъ корпуса по направленш долготы.

XI. Относительныя земныя вращательныя противопоста­влешя.

* + - 1. Полныя.
				1. Между одной рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти въ одну сторону, и дру­гой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращатель­нымъ движешемъ въ другую.
				2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ въ одну сторону, и головой, радш­рующей отъ корпуса съ вращательнымъ движешемъ въ другую.
			2. Неполныя.
1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти по направлешю высоты, и корпусомъ, съ вращательнымъ на щиколоткахъ движешемъ въ противуположную сторону поворачивающимся по направленш широты.
2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти по направленш высоты, и головой, съ вращательнымъ движешемъ въ противуположную сторону радшрующей по направлешю широты.

ХП. Относительныя земныя смешанный противупоставлешя.

* 1. Полныя,
		1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти въ одну сторону, и другой рукой, безъ вращательнаго движешя радшрующей въ другую.
		2. Между рукой, съ вращательнымъ движешемъ кисти радшрующей въ одну сторону, и головой, радшрующей отъ верха шеи или корпуса безъ вращательнаго движешя въ другую.
		3. Между обеими руками, радшрующими отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти въ одну сторону, и головой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго дви­жешя въ другую.
		4. Между рукой, радшрующей отъ плеча или корпуса безъ вращательнаго движешя въ одну сторону, и головой, радшру­ющей отъ корпуса съ вращательнымъ движешемъ въ другую.
	2. Неполныя.
1. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ по направлешю высоты, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или корпуса безъ вращатель­наго движешя по направлешю долготы или широты.
2. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направлешю высоты, и другой рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вращательнымъ движешемъ кисти по направлешю долготы или широты.
3. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вра­щательнымъ движешемъ по направлешю высоты, и ногой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя по направлению долготы или широты.
4. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя съ вра­щательнымъ движешемъ по направлешю высоты, и головой, радшрующей отъ корпуса безъ вращательнаго движешя по направлешю долготы или широты.
5. Между рукой, радшрующей отъ плеча или локтя безъ вращательнаго движешя по направлешю высоты, и головой,

радшрующей отъ корпуса съ вращательнымъ движешемъ по направлешю долготы или широты.

10. Между обеими руками, радшрующими отъ плечъ или локтей съ вращательнымъ движешемъ кистей по направленш высоты, и головой, радшрующей отъ корпуса безъ вращатель­наго движешя по направлешю долготы.

Таковы возможный сочеташя движешй по принципу противо­поставлешя. Очень важно уметь ихъ воспроизводить. Не говорю, что надо ихъ всегда сознательно воспроизводить,— это была бы аффектащя, но говорю, что надо уметь ихъ вос­производить, надо въ нихъ упражняться, чтобы развить все выразительныя способности и возможности своего тела, дабы ихъ проявлешя и сочеташя стали свободны, естественны, безсознательны. Чемъ же отличаетсяхудожникъ отъ не­художника? Талантомъ? Неужели? А разве нельзя быть талантли- вымъ и не заслуживать наименовашя художника? Ну спросимъ такъ, во избежан!е недоразумешя: «Чемъ отличается талант­ливый человекъ художникъ отъ талантливаго человека не­художника?». Воспитанностью своихъ средствъ выражешя. Кашя средства актера? Тело и слово, — выразительное дви­жете и выразительное слово. Только въ сочетанш этихъ двухъ осуществляется то, въ чемъ сущность театра и безъ чего театръ не искусство: выразительный человекъ.

Воспиташе движешя, динамическихъ выразительныхъ средствъ по даннымъ выше указашямъ должно начинаться спокойно, медленно, механически, какъ упражнешя пальцевъ для будущей игры на фортешано. Сперва сухо, исключительно съ соблюдешемъ геометричности; затемъ понемногу место геометрическаго указашя займетъ динамическое намереше; еще дальше, незаметно, среди дпнамическаго намерешя про­снется психологическое побуждеше, пройдетъ всякая забота о соблюдеши правила, и то, что казалось такъ сложно и трудно, будетъ осуществляться само собой: Ars est celare artem.

**III. О напряжешя и ослаблеши.**

Отъ соблюдешя трехъ условШ зависитъ выразительность и красота движен!я:

1. Спокойств1е, легкость, непринужденность.
2. Точность, исключающая участ1е постороннихъ данному движешю органовъ и происходящее отсюда впечатлеше пу- танноети и траты силъ.
3. Гармошя, т. е. правильность сочеташя движущихся орга­новъ, сообщающая выразительности единство и сл!янность.

Одинаково важно для выразительности движешя — пра­вильное учаейе тЬхъ органовъ, которые для даннаго движешя нужны, и невмешательство гЬхъ органовъ, которые для дан­наго движешя не нужны.

Ведь ч^мъ больше вмешательство постороннихъ орга­новъ, темъ больше «разбавляется» (нейтрализуется) впечатае­те отъ действ1я необходимыхъ органовъ.Вотъ почему такъ важно достпжеше независимости органовъ другъ отъ друга. И вотъ почему такъ важно въ упражненш телесной выразительности вести рука объ руку две категорш упражнешй: одни для напря­жешя даннаго органа, друпе для ослаблешя (разнапряжен1я) его. Собственно, разнапряженность есть та исходная точка, съ которой надо начинать: только то, что ничего не выражаетъ, можно заставить сейчасъ же выразить, а то что уже выражаетъ, нужно сперва вернуть въ невыразительное состоите. Выра- жете есть своего рода «направлеше»; чтобы быть увереннымъ, что вы пошли по верному направлешю, надо вернуться къ той точке, откуда все направлешя исходятъ,—въ данномъ случае, къ состояшю покоя. Всякому движешю предшествуетъ покой. Надо уметь найти свое положеше покоя, — стоячаго покоя. Странно сказать,—какъ мало Людей умеютъ стоять, такъ стоять, чтобы дать вамъ впечатлеше свободы, ненапряженности, впе­чатление ненамеренности. Надо уметь не только найти свое равновес1е, но и держать его, держать его — безъ напряжешя.

Кн. С. Волконский. — Отклики театра. 11

Ведь и это есть самообладание, другая форма самообладатя. Мы обыкновенно думаемъ, что самообладаше заключается въ уменш сдерживатъ себя отъ порыва, и оно у насъ связывается съ представлешемъ о напряженности сдерживаемыхъ муску- ловъ. Но ведь это, такъ сказать, запретительная форма само­обладатя, а есть другая форма, попустительная.— когда мы распускаемъ все мускулы, какъ бы даемъ свободу нашимъ органамъ, а узду накладываемъ не на физическую пружину, а на ту внутреннюю пружину, которая даетъ позволе^е мускулу придти въ напряжете и двинуться. Одинъ укротитель зверей держитъ рычащаго тигра на крепко натянутой цепи, а у другого тигръ спокойно лежитъ подъ зоркимъ глазомъ хо­зяина и помахиваетъ хвостомъ. И то и другое контроль, но это две разныя формы контроля. Такъ есть и две формы са­мообладатя: одна состоитъ въ подавлеши своей реакцщ, другая состоитъ въ запрещенш себе реагировать.

Есть одно состояше, довольно трудно достижимое; это — то состояше, которое обусловливается отсутств!емъ старашя. Ка­залось бы просто, и добиваться нечего, — самое естественное; а между темъ, присмотритесь въ жизни, а темъ более въ искусстве, — всегда видно въ человеке старан1е не ста­раться. Нетъ, не надо стараться не стараться, а надо просто не стараться. Но дело въ томъ, что это желаемое состояше «нестаратя» можетъ наступить только после долгаго, упорнаго старашя, после упражнешя. Упражнеше въ нестаранш, въ разнапряженш, въ покое, — вотъ, что должно предшествовать упражнешю въ движенш.

Положеше покоя, какъ первичное положеше (поза), изъ ко­тораго развиваются все дальнейшая положешя и телодвижешя, имеетъ две основныя формы. Дело въ томъ, что телодвижеше можетъ выражать два разныя начала: единость или единство. По­нятно ли? Единость подразумеваешь нечто одно, целое, сочетается съ представлешемъ о неделимости, о массе, о существование одной только единицы. Единство подразумеваешь множествен­ность, сочеташе, сшянность единицъ, вызываетъ представлете о сопоставленш частей. Сообразно съ этими двумя принципами, воплощаемыми напгимъ телодвижешемъ, и самое это телодви- жеше въ самомъ корне своемъ имеетъ две резко различныхъ формы. Единость, массовость, неделимость, подчеркивается па- раллелизмомъ; единство, сл1янность, подчерки­вается противопоставлешемъ.

Въ связи съ этимъ, первая поза, — вытяну- тыя ноги, пятки вместе, руки по швамъ, го­лова прямо, — полный параллелизмъ. Поза всемъ хорошо известная; это поза солдата (только безъ напряжешя). Она не предста- вляетъ затруднешя, но для того, чтобы запе­чатлеть въ себе мускульное сознаше единости нашей телесной организащи, не мешаетъ, ставъ въ эту позу, упражняться въ перене- сенш центра тяжести съ середины ступни на носки и обратно и потомъ съ середины ступни на пятки и обратно. При этомъ, конечно, важно соблюдете цельности, не ломанности верти­кальной линш. Этимъ же воспитывается созна­ше соотношешя между уклономъ отъ вертикальной, «нормаль­ной», линш и переходомъ отъ безразлич!я къ активности или пассивности. Всякое активное отношете къ воспринимаемому отмечается уклояешемъ отъ «нормы\* впередъ, всякое пассивное отношете къ воспринимаемому отмечается уклонешемъ отъ «нормы» назадъ. Ясно, какъ важно съ самаго начала пробудить въ себе сознаше этой разницы.

Вторая поза покоя это та, которая осуществляетъ не па­раллелизмъ, а противопоставлеше. Какъ только разныя части тела нарушаютъ параллелизмъ и становятся въ положеше про­тивопоставления, сейчасъ становится явственнымъ ихъ разно- o6pa3ie, и встаетъ передъ нами вопросъ единства, сл!янности, гармоши въ движении этихъ различныхъ частей. Первое укло-

11\*

неше отъ «нормы» съ соблюдешемъ принципа противопоста­влешя совершается не по лиши Д, какъ первое уклонеше въ параллелизм^, а по лиши Ш. Стоя въ позе «руки по швамъ», прежде всего перенесемъ весъ тела на правую ногу, но такъ чтобы бедро ушло вправо. Теперь распустимъ, ослабимъ совер­шенно всю левую сторону и приставимъ левую, ослабленную ногу серединою ступни къ правой щиколотке. При этомъ три направлешя въ вертикальной линш: нога до бедра вправо, корпусъ влево, и голова опять вправо. Переходъ отъ этого пра- ваго положешя къ «норме», отъ «нормы» къ левому положенно и наоборотъ, съ соблюдешемъ каждый разъ указанныхъ трехъ направлетй въ преломлеши вертикальной линш, вселитъ въ насъ первое сознаше того принципа противопоставлешя, ко­торый составляетъ сущность всякой выразительности.

Разсмотренныя два движешя, т. е. долевое безъ прелом- лешя вертикали и горизонтальное, по линш Ш, съ преломле- шемъ вертикали, — составляютъ тотъ корень, изъ котораго растетъ и развивается все разнообраз!е пластической вырази­тельности.

Следуетъ обратить внимаше на смыслъ обеихъ лишй, Д и Ш, какъ онъ выясняется изъ этихъ двухъ преломлешй по нимъ лиши В. Непреломленность лиши В всегда несетъ съ собой принципъ соблюдешя личнаго достоинства, а пре­ломлеше вертикали всегда идетъ объ руку съ понижешемъ личнаго достоинства. Другими словами, — чемъ прямее верти­каль, темъ сильнее чувствуется въ человеке его «я». Вся­кое преломлеше вертикали ослабляетъ силу личности. Но у каждаго уклонешя свой особый характеръ. Когда смотримъ на человека въ профиль и видимъ, что лишя В испытываетъ преломлен] я по направлешю Д, что, напримеръ, колени его сгибаются, спина горбится, голова гнется, мы испытываемъ впечатлеше умалешя личности путемъ понижешя того, въ чемъ истинная сила человека; когда же мы смотримъ на него спереди и замечаемъ преломлеше перпендикуляра по напра- влешю Ш, т. е. что у него, напримеръ, руки топырятся, бедра расползаются, походка съ перевалкой, мы испытываемъ впе­чатлите умалетя личности путемъ подчеркивашя того, въ чемъ ложная сила человека. Вотъ почему одновременное уклонеше отъ перпендикуляра по обоимъ направлетямъ, ка­кое видимъ у пьянаго, являетъ картину полнаго принижешя личности; понятно, — это есть двойное уклонеше отъ той лиши (В), которая говоритъ о возможностяхъ и готовностяхъ нашего «я».

Еще любопытное отличге обоихъ разсматриваемыхъ укло- нешй, когда они непроизвольны. Преломлеше перпендикуляра по лиши долготы человйкомъ сознается, онъ ему старается противодействовать; онъ чувствуетъ свое умалеше и возмЬ- щаетъ недостающую прямизну своего перпендикуляра энерпей голоса или преувеличенной энерпей жеста. Преломлеше по линш широты челов4комъ не сознается, онъ не только не противодействует^ онъ все больше расплывается, — склон­ность къ боковой paflian;in въ человеке хронически увеличи­вается.

Мы определили выше две разсмотренныя нами позы, какъ коренныя, те, изъ которыхъ совершается дальнейшее разви- Tie пластики. Но и это еще не самый корень. Самый корень будетъ тотъ, который заключаетъ въ себе элементы, обпце обеимъ позамъ. Этотъ обпцй корень — полное разнапряжеше, та совершенная вялость членовъ, изъ которой рождается какое угодно движете. Придать вялость всему организму заразъ не­возможно, это значитъ упасть. Для упражнешя въ вялости надо, следовательно, прибегать къ долевому делешю на пра­вую и левую стороны и поочереди приводить ихъ въ состоя­ше безвол1я, разслаблешя, какъ было указано при описанш позы второй. Очень полезно при этомъ, для прюбретешя пол­ной вялости ноги, стать одной ногой на ступеньку, а другую свесить, такъ чтобы она, какъ бы сказать, вышла изъ бедра, и качать ее впередъ и назадъ. Для разслаблешя рукъ надо дать имъ висеть безвольно и вращательнымъ движешемъ всего корпуса заставить ихъ болтаться впередъ, назадъ, вверхъ, внизъ.

Упражнеше въ вялости есть, собственно, упражнеше сочле- нешй,—развинчиваше сочленешй, такъ какъ только деятель­ностью сочленешй определяется разнообраз!е уклонешй, при- дающихъ физическому движешю намеренность и выразитель­ность. Здесь очень важно соблюдать известную последова­тельность въ упражненш органовъ. Следуетъ начинать съ большого pafliyca и идти къ меньшему. Такъ, если упражняете кисть, — сперва распустите всю руку отъ плеча п отъ плеча придавайте ей вращательное движете, потомъ закрепите плечо, распустите отъ локтя, потомъ закрепите въ локте, распустите въ кисти, наконецъ, закрепите въ кисти, придайте дрожащее движете пальцамъ (какъ крыло птицы). Хорошенько почув­ствуйте разницу во всехъ этихъ перемещешяхъ динамической энергш. Чтобы быть совершенно увереннымъ, что въ движе­ши упражняемаго сустава не участвуетъ соседнгй суставъ, напримеръ, что при упражненш кисти не участвуетъ локоть, возьмите левую руку ниже локтя въ правую руку и правой рукой придайте левой, совершенно обезволенной руке то самое движете, которое необходимо для того, чтобы придать кисти свободное болташе.

Такого же безвол1я, какъ въ ногахъ и рукахъ, надо до­биться и въ шее, — чтобы голова умела падать собственной тяжестью на грудь и собственной тяжестью совершать вра­щательное движете сбоку книзу.

Добившись безвол1я въ оконечностяхъ,- следуетъ добиться его и въ отдбльныхъ частяхъ оконечностей, надо уметь рас­пределять безвол!е, останавливать жизненную энергш на томъ или иномъ суставе. Здесь мы подходимъ къ очень важ­ному закону телодвижешя: тотъ суставъ, который непосред­ственно предгаествуетъ (считая отъ центра) движущемуся суставу, долженъ быть, для ясности и гармоши движешя, въ состоянш полнаго покоя. Такъ, если движете плечомъ, пусть корпусъ будетъ въ покой; движете локтемъ, — плечо въ покой, движете кистью, — локоть въ покой. Этотъ законъ покоя очень важно себе усвоить, если не хотимъ нашими движе- тями давать впечатлите безпокойства, растерянности, неурав­новешенности. Основная формула этого закона,—что движе­те совершается на фоне покоя. Движете изъ покоя выро- стаетъ, и, чймъ устойчивее покой, темъ прекраснее впечат­леше движешя: чемъ крепче древко, темъ красивее, разно­образнее и богаче складками подъ ветромъ играющее знамя...

Другая форма того же закона, — что, когда оконечно­сти движутся, — центръ покоенъ; когда центръ движется, — оконечности въ покое. Всятйуравно­вешенный человекъ безсознательно осуществляетъ этотъ за­конъ. Несоблюдете его даетъ то, что мы въ жизни называемъ егозливостью; полное нарушеше его, — когда блохи кусаютъ.

Леонардо да Винчи, велишй изследователь законовъ и формъ движешя и великй мастеръ въ его изображенш, такъ говоритъ: «Не забывай, художникъ, въ движеши твоихъ фи- гуръ показывать только мускулы, которые въ данномъ дви­жеши нужны; и пусть тотъ, который въ данномъ случае наи­более деятеленъ, будетъ и самый выпуклый, а который наи­менее работаетъ, — пусть будетъ наименее заметенъ; тотъ же, который бездЬйствуетъ, долженъ оставаться мягкимъ и неяс­ными. Почему такъ говоритъ велшой учитель живописи? Потому ли, что это есть правило искусства? Нетъ,— потому, что это есть воспроизведете закона природы, а самъ же онъ сказалъ: — «Та живопись наилучшая, въ которой наиболее сходства съ изображаемымъ предметомъ». То же и въ нашемъ искусстве: воспроизведете того, что есть, а не вы­думка того, чего нетъ, не бываетъ и не можетъ быть. Пови- н о в е н i е естественному закону, а не изменен! е его. Только тотъ законъ, который есть раскрыт1е закона природнаго, имеетъ цену въ искусстве, а не тотъ, который есть замена закона природнаго. 3 н а н i е, а не и с к а н i е. Сколько напраснаго труда, сколько ухищрешй, умствовашй, только потому, что мы не знаемъ, не знаемъ природы и ея зако- новъ, не знаемъ, какъ близка къ намъ та красота, которую мы ищемъ гд^-то далеко. Мы думаемъ, что войти на сцену значитъ — выйти изъ-подъ дМств!я законовъ природы! Мы ду­маемъ, что правила живутъ въ пыли кулисъ и въ затхлости грима и костюма, — они кругомъ насъ, въ природе, въ жизни, въ насъ самихъ. И хочется сказать такимъ «искателямъ» словами Мефистофеля къ Фаусту: «Говорю тебе, — человекъ, который умничаетъ, подобенъ скотине, которую злой духъ водитъ по сухой траве, когда кругомъ прекрасное зеленое пастбище».

**IV. О последовательности.**

Последовательность развийя движешя можно разсматривать съ двухъ точекъ зретя: последовательность въ движенш со- членешй одного и того же органа, и — последовательность въ движенш различныхъ органовъ.

Мы отчасти уже касались и той и другой формы последо­вательности. Поговоримъ подробнее, сперва о первой. Движете рад!альное можетъ быть — развертывающееся и свертывающееся (эволютивное и инволютивное). Развертывающееся движете идетъ отъ центра къ наружности, оно «эксцентрично»; сверты­вающееся движете идетъ отъ окружности къ центру, оно «кон- центрично». Можемъ еще сказать: развертывающееся движе­те— поступательное, свертывающееся — возвратное. Все по­ступательный движешя по существу спонтанны, импульсивны, возвратныя движешя — волевыя, разсудочныя, они подчерки- ваютъ личный элементъ въ выраженш. Скажите — «Ахъ, какъ это хорошо\*!—одинъ разъ съ жестомъ отъ себя, другой разъ съ жестомъ къ себе; въ первый разъ вы распространяете свое «Я» въ окружную природу, во второмъ случае вы впечатлешя окружной природы сводите къ своему «Я».

Законъ последовательности такъ выражается въ развиты этихъ двухъ формъ движешя: все развертывающаяся движешя развертываются отъ центра къ оконечностямъ, все сверты- ваюпцяся движешя начинаются съ оконечностей и идутъ къ центру. Такимъ образомъ, последовательность — плечо, локоть, кисть, палецъ—должна будетъ соблюдаться при поступатель- номъ движенш, возвратное движете должно будетъ начинаться съ пальца и кончиться плечомъ. Этому правилу повинуются во всехъ своихъ сгибашяхъ и разгибашяхъ руки и ноги; ему же повинуются — голова и глаза (какъ часть головы). Но для того, чтобы смыслъ этой последовательности былъ соблюденъ, красота ея не нарушена, нужно, чтобы одновременно былъ соблюденъ и законъ покоя; т. е. — чтобы сохранилось полное спокойств1е въ локте, и въ кисти, пока движется плечо, пол­ное спокойств1е въ плече и кисти, пока движется локоть, и полное спокойств1е въ плече и локте, пока движется кисть. Только такое чистое соблюдете закона последовательности, ли­шенное неизбежной при одновременности неясности, есть дей­ствительное, органическое разви^е движешя. Такова после­довательность развертывающагося движешя. Посмотрите только, что выйдетъ, если, желая что-нибудь показать вдали, вы сперва вытянете указательный палецъ, потомъ отогнете кисть, потомъ согнете и разогнете локоть и, наконецъ, поднимете руку въ плече. Это будетъ то же самое, что пустить кинематографиче­скую ленту наоборотъ.

Теперь, последовательность въ движенш разныхъ орга­новъ. Здесь, какъ мы уже имели случай указать, играетъ роль направлеше: если параллельно, то одинъ органъ после другого, если въ разныя стороны, то одновременно. Тутъ яв­ляется интересный вопросъ — о скорости при участш органовъ разной длины; напримеръ—одна рука сгибается въ локте, а другая въ плече, — какая скорость въ каждой руке? Опять все зависитъ отъ направлешя. Когда движете параллельно, значитъ, последовательно, тогда соблюдается правило объ

обратной пропорциональности скорости весу движимой массы и длинй pafliyca: чемъ тяжелее органъ и чемъ pafliycb его длиннее, темъ скорость меньше. Когда движете непараллельно, следовательно, одновременно, тогда уже весъ массы и рад1усъ не могутъ приниматься въ разсчетъ, напротивъ, — наперекоръ весу и pafliycy оба органа совершаютъ движете въ одинако­вое время, и происходитъ какъ разъ обратное,—коротшй и\* легюй органъ совершаетъ движете медленнее, чемъ длинный и тяжелый. Мы видимъ, такимъ образомъ, что при противупо- ложности движешя первенство принадлежитъ времени, такъ какъ, вопреки пространственныхъ и весовыхъ условШ, тре­буется прежде всего одновременность; при параллельномъ дви- жнш, где одновременность не соблюдается, время отступаетъ на второй планъ, а первенство принадлежитъ соблюдешю про­странственныхъ условш движешя. И вотъ, если съ этой точки зрешя по смотримъ на движете, увидимъ, что не только въ механике параллельнаго преобладаетъ соблюдете прин­ципа времени, авъ механике противуположнаго—соблюдете принципа пространства, но и мимика того и другого соот­ветственно выражаетъ поняйя временнаго и пространствен- наго порядка. Въ самомъ деле, на вопросъ о времени вы легко себе представите ответъ съ одновременнымъ жестомъ обеихъ рукъ; на вопросъ «куда»? вы никогда не ответите одновремен­нымъ указашемъ направлешя, а всегда — последовательным^ одной рукой указующей, а другой какъ бы дополняющей. Ко­нечно, здесь не безъ вл!яшя и то, что время понят1е менее точное, нежели место, а совместное участ1е двухъ органовъ въ движенш разбиваетъ его точность, придаетъ ему характеръ общности; понятно, что о времени мы можемъ говорить двой- нымъ, противуположнымъ жестомъ, о месте можемъ говорить только параллельнымъ, последовательнымъ жестомъ.

Говоря о pafliyce и скорости телодвижешя, нельзя не ука­зать на то, что въ прямомъ отношенш къ длине и весу нахо­дятся значительность и глубина того чувства, которымъ оно

вызвано; точно такъ же, какъ въ прямомъ отношенш къ лег­кости и быстрот^ гЬлодвижешя находится поверхностность того чувства, которымъ оно вызвано. Протяженность движешя всегда будетъ въ соответствш съ неконтролируемой энерпей того чувства, которое движетъ органомъ: чемъ больше мы владЬемъ нашей эмощей, темъ сдержаннее телодвижеше, чемъ больше разумъ уступаетъ чувству, темъ больше развийе движешя.

Кстати, укажемъ еще на размещеше энергш въ последова- тельномъ движенш. Мы сказали уже, что выражеше распро­страняется отъ центра къ оконечностямъ. Центръ всякой вы­разительности— глазъ; съ него начинается всякое выражеше и черезъ лицо распространяется по другимъ органамъ. Но съ равной ли силою въ каждомъ органе? НЬтъ, энерия выражешя всякаго органа обратно пропорщональна его разстоянш отъ центральнаго органа, — глаза. Следовательно, сильное действ1е въ руке требуетъ еще более сильнаго выражешя въ глазахъ. Сильный жестъ и слабый глазъ это не серьезно, это болез­ненно, неврастенично.

Огромную роль въ значенш последовательности въ жесте играютъ — исходная и конечная его точки. О видоизменены смысла телодвижешя въ зависимости отъ того, отъ какой точки корпуса или головы онъ исходитъ, достаточно подробно говорится въ моей книге «Выразительный Человекъ». Сейчасъ посмотримъ не на то, какое значеше принадлежитъ жесту по отношешю къ той или иной части человеческаго тела, а какое значеше онъ пршбретаетъ въ зависимости отъ того, направленъ ли онъ на самого говорящаго, или на того, съ кбмъ онъ говоритъ, а если на того и другого, то въ какой последовательности.

Рад1ащя жеста къ себе и отъ себя, или къ тому лицу, съ кемъ говорите, всегда подчеркиваетъ личный элементъ въ сло- вахъ. Но степень этого личнаго элемента въ прямой зависи­мости отъ точности и определенности, къ какою, раньше жеста, указывается средняя лишя, продольная ось того или другого изъ двухъ лицъ.

Назовемъ говорящаго субъектомъ, того, къ кому говоримъ, — объектомъ. Тогда — личность субъекта подчеркивается темъ яснее, чемъ съ большей точностью рука его радшруетъ отъ продольной осевой; личность объекта темъ сильнее подчерки­вается, чемъ точнее рука субъекта радшруетъ къ его про­дольной осевой.

Очень важно сочеташе обеихъ рад!ащй, т. е. къ себе (къ субъекту) и къ объекту. Последовательностью, въ которой со­вершаются эти два движешя, ясно характеризуется взаимоот- ношеше субъекта и объекта. Если субъектъ сперва указываетъ на себя, а потомъ на объекта, это свидетельствуем о преоблада­ли субъекта надъ объектомъ; если сперва указывается объектъ, а потомъ субъектъ, это свидетельствуем о преобладали объ­екта надъ субъектомъ. Чемъ больше указуюпцй жестъ уклоняется отъ продольной оси, тЪмъ менее онъ становится личнымъ, и, когда совсемъ нетъ указашя ни на субъекта, ни на объекта, тогда жестъ — безличнаго, общаго, универсальнаго характера.

Интересно npHMtaeHie закона последовательности въ ми­мике внимашя. Развиваясь изъ глаза, поворотомъ глазного яблока въ сторону предмета, вызывающаго внимаше, оно пе­редается голове, которая поворачивается лицомъ въ сторону предмета, и, наконецъ, передается корпусу, который поворачи­вается къ предмету такъ, чтобы стоять по отношенш къ нему «во фронтъ». Постепенное присоединеше каждаго изъ трехъ органовъ отмечаетъ три степени вниман!я въ порядке наро- сташя. Здесь не могу не упомянуть объ одномъ случае практи­ческая осуществлешя указанной прогрессш внимашя. Если мы стоимъ весомъ тела на одной ноге, то предмета, поражаю­щей наше внимаше, можетъ оказаться либо со стороны «сво­бодной» либо со стороны «сильной> ноги. Въ каждомъ изъ этихъ случаевъ первыя две формы внимашя, конечно, одина­ковы: на поворотъ глаза и головы положеше ногъ не влхяетъ. Но поворотъ корпуса въ сторону предмета совершается по совсемъ другому въ каждомъ случае npieMy.

1. Въ сторону свободной ноги. Перевести свобод­ную ногу назадъ, за сильную, и на носке такъ повернуть ее, чтобы каблукъ смотр&лъ внутрь; перенести на нее в^съ тела и затемъ поставить бывшую сильную, а теперь свободную ногу такъ, чтобы было удобно, т. е., не отрывая носокъ отъ пола, передвинуть каблукъ внаружу.
2. Въ сторону сильной ноги. Свободная нога пово- 4 рачивается на носке, отводя каблукъ внаружу; весъ тела пе­реносится на другую ногу, на ту, которая дальше отъ пред­мета внимашя; когда корпусъ совсемъ повернутъ въ сторону предмета, тогда свободная нога, ближайшая къ предмету, по­ворачивается на носке такъ, чтобы каблукъ смотрелъ внутрь: наконедъ, каблукъ свободной ноги ставится на полъ.

Нельзя, заговоривъ о поворотахъ ноги, не указать на то, какъ мало у насъ умеютъ поворачиваться. У насъ все пово­рачиваются на каблуке, вместо того, чтобы поворачиваться на носке. Это не только не красиво, это вместе съ темъ большая логическая и механическая несообразность. Ведь поворотъ есть активное состоите ноги. Какое активное положеше ноги? Вы помните, когда мы говорили о переносе веса тела съ каблука на середину ступни и съ середины на носокъ, мы определили характеръ этихъ трехъ положений: на каблуке пассивное со­стояше, на середине — нормальное, на носке активное. Ясно, что неверно совершать такое действ1е, какъ поворотъ, — на каблуке; это есть противореч1е между действ!емъ и органомъ, его исполняющимъ. Между темъ, у насъ, посмотрите только, — на сцене поворачиваются на каблуке, носкомъ вверхъ; нетъ,— наоборотъ, каблукомъ вверхъ, т. е. каблукомъ, приподнятымъ отъ земли, надо поворачиваться, а носокъ держать на земле, какъ будто онъ привинченъ къ полу.

Почему все это важно? Потому что все это есть проявлеше въ телодвиженш закона равновес!я. PaBHOBecie же, устойчи­вость, это, какъ бы сказать, наше физическое самосознаше, это физическое достоинство нашего «Я». Всякое нарушеше

закона равновесия вызываетъ впечатлеше безпомощности и вносить въ представлете о личности идею поддержки, следо­вательно, ослабляетъ впечатлеше ея цельности. Ясное по- нимаше требовашй равновес1я, точное ихъ выполнеше, спо­койная передача своего веса отъ одного органа другому, не мыслимы безъ знашя и соблюдешя требовашй закона по­следовательности. Но надо и то сказать,—ясное ощу- щеше своего равнове^я и условШ его соблюдешя немыслимо прюбрести, если не будемъ упражняться босикомъ. Больно смотреть на учениковъ и въ особенности на ученицъ нашихъ театральныхъ школъ: какое сознаше равновес1я, какую устой­чивость, какую сознательность движешй могутъ они npio6~ рести, когда вечно учатся и репетируютъ въ сапогахъ или въ ботинкахъ на высокихъ каблукахъ? А между темъ, какое силь­ное, музыкально сильное средство во время пешя хотя бы въ простомъ перенесенщ веса тела съ задней ноги на перед­нюю! Мноие ли изъ нашихъ певцовъ сознаютъ это? Да кто же ощущаетъ самую разницу между передней и задней ногой? Посмотрите на большинство, — они переносятъ весъ тела съ правой на левую, т. е. съ боку на бокъ (движете по лиши Ш). Но ведь впечатлеше, вл!яше, воздЬйств1е, какъ было сказано, [[24]](#footnote-25) совершается только по долевому направле­шю (по лиши Д); стою ли я на правой или на левой ноге, — это нисколько не мЬняетъ выражешя моей речи, но стою ли на задней или переношу весъ моего тела на переднюю, — я въ корне меняю внутреншй смыслъ, самое намереше моихъ словъ. Вотъ и подумайте, какое размазывающее впечатлеше, въ смысле воздействия на зрителя, производитъ это вечное колебаше певца справа налево, и какого могущественнаго средства выразительности онъ лишаетъ себя, когда при силь- номъ кресчендо не пользуется переносомъ веса съ задней ноги на переднюю. Все это, конечно, требуетъ не только знашя, но и упражнешя, упражнешя въ равновесш, въ стойкости. Свой­ство, котораго нужно добиться, можно бы назвать созна­тельностью ногъ; добиться ея можно не иначе, какъ ски- нувъ обувь (всякую, а въ особенности такую, какую носятъ наши барышни). Однажды я присутствовалъ на уроке гс&шя одного опернаго класса: передо мной прошло человекъ де­сять. Я не слушалъ, — я смотрелъ: какъ они стояли, какъ они двигались! Никакого сознашя своего физическаго «я» и его динамическихъ возможностей. Меня спросили мое мнете. Можете себе представить удивлеше, когда я сказалъ: «Вы ни­когда не научитесь, пока не будете на урокахъ петь босикомъ». Но можете себе представить мою радость, когда черезъ не­сколько дней я прочиталъ у Гете въ его советахъ молодымъ актерамъ — репетировать босикомъ. а во всякомъ случае дер- жать въ театре для репетищй пару мягкихъ туфель... Только непосредственное прикосновеше ступни къ земле даетъ намъ сознаше нашего равновес1я, а безъ последняго нечего и ду­мать о сценической выразительности.

Скажемъ еще объ одномъ требовавш закона последователь­ности. Когда линейное движете сочетается съ вращательнымъ, то вращательное должно быть последнимъ. Такъ поднимайте руку; пока поднимаете руку, начинайте вращательное движете въ кисти, но кончите его только после какъ это линейное движете (подъемъ руки) остановилось, — такъ, чтобы враща­тельное движете кисти было последнимъ впечатлешемъ всей группы перемещетй. Это требоваше совершенно логическое. Въ линейномъ движенш сказывается состоян1е субъекта, въ вращательномъ движенш сказывается отношен1е къ объекту. Понятно, что выражеше состоятя предшествуетъ вы- ражешю отношетя. Когда вы протягиваете руку къ предмету, вы выражаете только ваше желаше взять его, но вращатель­нымъ движешемъ кисти вы обозначаете то, что вы хотите съ предметомъ сделать, — поднять или сбросить. Вращательное движете кисти, — вотъ въ чемъ выражается отношеше къ объекту, къ окружающему. Отношеше зависитъ отъ чувства, чувство определяется знашемъ объекта, знакомствомъ съ нимъ. Ясно, что въ вращательномъ движенш кисти должно прояв­ляться наше знаше окружающаго, наше знакомство съ усло­виями, съ отношешями, — все то, что принято называть воспи­танностью. Однимъ поворотомъ кисти, когда человекъ здоро­вается, уже обозначается 1ерархическое взаимоотношеше: рука ребромъ книзу,—онъ здоровается съ равнымъ, ладонью книзу— съ низшимъ, ладонью кверху, — съ высшимъ. Отсюда, когда, здороваясь ребромъ книзу, размахиваемъ руку справа налево, подчеркиваемъ вертикальное положеше руки, мы подчерки- ваемъ равенство,—это фамильярность; когда дама подавая руку, ведетъ ее сверху внизъ, подчеркиваетъ обращеше ладони книзу, — она подчеркиваетъ свой «рангъ», — это жестъ для целовашя руки; когда, подавая руку ладонью кверху, подни- маемъ ее снизу вверхъ, мы подчеркиваемъ наше неравенство, усиливаемъ выражеше уважешя, — такъ мы подходимъ подъ благословеше.

Здесь мы возвращаемся къ вопросу о направлеши. Но дело въ томъ, что въ телодвижеши нельзя отделить одну функцш отъ другой: вы не можете осуществить направлеше безъ по­следовательности, не можете осуществить последовательность безъ распределешя напряжешй и ослаблешй. Разсматривать ихъ можно въ отдельности, но осуществляются они въ сово­купности.

Изъ всего разсмотреннаго можемъ вывести следующее за- ключеше: противопоставлеше сообщаетъ выразительность одно­временности движешя, последовательность сообщаетъ вырази­тельность параллелизму.

Заметимъ въ заключеше, что, хотя въ противопоставлен^ мы и имЬемъ, въ общемъ, более сильное средство выразительно­сти, нежели въ параллелизме, темъ не менее не следуетъ пренебрегать последннмъ. Дело въ томъ, что и параллелизмъ имеетъ свое значеше и свою силу. Можетъ показаться стран- нымъ, что мы видимъ въ немъ выразительную силу, еслисопо- ставимъ это съ нашей предпосылкой, — что параллелизмъ есть отказъ отъ себя. А между темъ именно это свойство паралле­лизма и сообщаетъ ему его выразительную силу. Откуда эта сила? Посмотрите сперва—безсшпе параллелизма. ВсякШ отказъ отъ своего физическаго «я» выражается въ болыпемъ или меныпемъ параллелизме. Святые, аскеты, изображаются въ положенш строгаго параллелизма, — это живые покойники, а смерть, — спокойная, не насильственная, безъ борьбы, — самое полное осуществлеше параллелизма. Борьба вся основана на противопоставлен^, и чтобы человека сразить и укротить, мы должны подавить его пошгЬдтя попытки къ противопоставле­на и привести его въ состояше параллелизма. Это есть поло­жеше послушашя, покорности. Посмотрите на собаку, когда она, чувствуя, что вы собираетесь ее погладить, ложится на спину и теряетъ всякй признакъ противопоставлешя въ дви­женш своихъ органовъ. Вотъ это то, что мы назвали слабо­стью параллелизма. Но есть и сила. Отказъ отъ себя, ска­зали мы; но в^дь и отказъ можетъ иметь ценность, отказъ отъ себя — во имя иного, высшаго. Вотъ эта сторона, кото­рая совершенно отсутствуетъ въ параллелизме животнаго, сопутствующемъ только лишь приниженш своего «я», въ мимике человека прюбретаетъ огромную выразительную силу. Всякое провозглашеше высшаго начала, все надм1рное, все, что вне насъ, выше насъ, получаетъ большее мимическое подтверждеше, когда сопровождается параллелизмомъ. Въ парал­лелизме ищутъ выражешя — молитва, благословеше, высшее смиреше.

Таковы услов!я, въ которыхъ совершается телодвижеше человека. Услов1я эти определяются тою «центральностью», которую каждый живупцй занимаетъ по отношешю къ «своей» вселенной, и законами, изначала, отъ рождешя, вложенными въ его телостроеше. Всякое нарушеше того по­рядка, который вызывается этими услов1ями, мы называемъ,

Ки. С. Волкоисшй. — Отклики театра.

въ жизни, — явлешями ненормальными, болезненными, въ ис­кусстве,— действ1ями неправильными, какъ нарушающими правду въ передаче природы. Причину первыхъ мы ищемъ въ недостаткахъ физическаго организма, причину вторыхъ мы должны искать въ недостаточной ознакомленности съ физическимъ организмомъ и законами, коими онъ упра­вляется.

Все изложенное, конечно, не исчерпываетъ безконечнаго вопроса о законахъ мимики. Въ нашемъ краткомъ изследо- ваши мы остановились на основныхъ, существенныхъ, такъ сказать, узловыхъ пунктахъ теорш телодвижешя. И намъ по­казалось важнымъ подчеркнуть характеръ непреложности этихъ основныхъ требовашй, какъ требовашй самой природы. Какъ непреложенъ законъ тяготешя, такъ непреложны законы телодвижешя, а, следовательно, и законы выразительности; а, разъ законы непреложны, несоблюдеше ихъ даетъ ложь. Изучайте, усвояйте, соблюдайте законъ, если хотите, чтобы ваше искусство было правдой.

Римъ.

Январь 1914.

**О КИНЕМАТОГРАФ!».**

«Кинематографъ и театръ», «Велший немой». Подъ такими заглав!ями два раза состоялись въ Петербурге публичныя лекцш съ диспутами.

Бедный кинематографъ! Чего, чего о немъ не говорилось! Его обвиняли въ пошлости, въ растлйвающемъ вл!янш на вкусы, въ томъ, что онъ отвлекаетъ отъ театра, что онъ раз- вращаетъ актеровъ, заставляя ихъ бросать сцену живого слова ради «экрана». Было сказано даже, что онъ «убиваетъ репертуаръ» (!). Хочется разобраться въ обвинешяхъ и хочется высвободить обвиняемаго изъ-подъ вороха нареканй. Милый кинематографъ, занимательный, назидательный, забавный, трогательный, увлекательный, поразительный. Какъ можно на­падать на него, какъ можно не откликаться на его прелесть, какъ можно не испытывать волнешя передъ простотой и до­ступностью, съ которою онъ раскрываетъ на экране велшия тайны природы, жизни растенШ, насЬкомыхъ, инфузорй, ми- кробовъ,

й гадъ морскихъ подводный ходъ, И дольней лозы прозябанье.

Что онъ даетъ намъ иногда (и даже часто) отвратительныя пантомимы, которыя коробятъ всякаго, у кого есть вкусъ,— такъ разв^ на настоящей сцене, въ театре, мы не видимъ иногда (и даже часто) позорныхъ представлешй, на которыя смотреть тошно? Однако никто не требуетъ изъ соображений эстетической цензуры закрьтя театра. Почему же къ кинемато­графу ташя требования художественнаго пуризма? Почему

**12\***

этотъ гвалтъ противъ пошлости его во имя театра, который самъ такъ испошлился? Почему актеры считаютъ нужнымъ сплачиваться въ синдикаты, чтобы «бороться» съ «великимъ немымъ»? Почему они не считаютъ нужнымъ бороться съ кафе-шантаномъ, съ экскурс!ями, съ народными празднествами? Все это тоже «отвлекаешь». Нбмецшй трагикъ Поссартъ былъ приглашенъ участвовать на одномъ изъ упомянутыхъ диспутовъ и — отказался, на томъ основанш, что, принадлежа къ обществу, основанному немецкими актерами для борьбы съ «кинемо», онъ Гсчитаетъ для себя неудобнымъ... Да, не­только у насъ, — и на западе актеры переполошились. И этотъ переполохъ представляется мне знаменательнымъ, страшнымъ, трагическимъ. Что бы вы сказали о шанистахъ, которые переполошились бы отъ появлешя шанолы и требовали бы ея изъяздя изъ обращешя? Не шанола была бы въ данномъ слу­чае страшна, а то было бы страшно, что шанисты ея испуга­лись. И картину такого испуга являютъ намъ актеры, ополчив- пиеся противъ «экрана». Какая малая вера въ себя,—думать, что театръ, если онъ хорошъ, можетъ чего-нибудь бояться! Но онъ долженъ 'быть хорошъ. И вотъ, въ этомъ переполохе я вижу страшное признаше въ свой несостоятельности. Кто враги театра? У театра нетъ враговъ, у него только одинъ врагъ, — это онъ самъ, когда онъ плохъ. Театръ испугался,— воздерживаюсь отъ заключешя...

Театръ испугался, испугались и блюстители общественнаго вкуса. Стали собираться, осуждать... Но что изъ того?..

Это было въ 1895 году. Однажды въ Лондоне, въ три часа утра, тишина маленькой площади одного изъ отдаленныхъ отъ центра кварталовъ f была нарушена неистовыми криками, вылетавшими изъ четвертаго этажа одного изъ домовъ. Поли- цейсше чины бросились на шумъ, но, когда они вошли въ квартиру, ихъ глазамъ представилось зрелище обратное тому, чего они ожидали: несколько человекъ плясало, крутилось по комнате, оглашая воздухъ криками радости. Когда они спро­сили, въ чемъ д£ло, блюстителей общественная порядка по­просили сесть, огни погасли, и на большомъ бйломъ полотна появилось фотографическое изображеше, которое къ неописуе­мому ихъ изумленш вдругъ задвигалось. Полицейсше чины ока­зались первыми зрителями перваго кинематографическая представлен! я.

Невольно приходитъ мне на память этотъ эпизодъ изъ первыхъ дней существовашя кинематографа, когда вижу пред­принимаемый противъ него походъ. И кто же изъ ополчающихся не проводилъ въ немъ пр1ятныхъ минутъ? И кому же удастся остановить его mecTBie? Намъ на диспуте съ ужасомъ приво­дились цифры, рисуюпця быстроту распространешя и посещае­мости кинематографа. «Сто восемьдесятъ миллюновъ посети­телей въ одинъ годъ въ Россш!» Да ведь этому надо радо­ваться. Разве можно не радоваться тому, что въ глухихъ закоулкахъ, по уездамъ, по селамъ, люди имеютъ возможность что-нибудь увидеть такое, что ихъ вырываетъ изъ действи­тельности? Неужели предпочтителенъ плохой театръ? Да я виделъ въ саратовскомъ городскомъ театре такое представле- Hie «Кина», что больно было смотреть; а тутъ рядомъ, за пя­тиалтынный представлеше полное назидательной прелести, и я стану утверждать въ угоду какимъ-то высшимъ принципамъ, что этотъ «Кинъ» желательнее этихъ научныхъ опытовъ, и путешеств1я къ истокамъ Замбези, и охоты на гипопотама, и коронащи испанскаго короля, и расцветающая пацинта, и даже того бедная «Глупышкина», который потерялъ свои штаны, и которому такъ доставалось на диспутахъ?... Нетъ, когда люди театра, во имя театра говоря о кинематографе, съ ужасомъ начинаютъ приводить цифры, мне хочется сказать: «Чемъ кумушекъ считать трудиться, не лучше-ль на себя, кума, оборотиться».

А ужъ если вы любите цифры, то сколько же въ кинема­тографической практике цифръ такихъ, которыя не въ ужасъ, а въ изумлеше должны повергнуть. Знаете ли, что въ одной

Англш еженедельно выбрасывается на рынокъ 150.000 футовъ кинематографической ленты? Это более десяти тысячъ верстъ въ неделю. Знаете ли, что благодаря электричеству быстрота выдержки доходитъ до одной десятимшшонной секунды? Что благодаря этому стало возможнымъ снимать движете такихъ быстро летящихъ предметовъ, какъ пуля, напримеръ. Такъ былъ снять полетъ дробинки, которою стреляли въ мыльный пузырь. Видна дробинка, летящая, приближающаяся къ пу­зырю, проникающая въ пузырь, видна дробинка въ пузыре, видна дробинка, вылетающая изъ пузыря, и наконедъ, видна въ пузыре дырочка въ томъ месте, где дробинка вылетаетъ. Такъ узнали, что пузырь лопается не оттого, что дробинка въ него проникаетъ, а оттого что она его пробиваетъ изнутри, когда изъ него вылетаетъ. Быстрое снимаше и медленное раз- вертываше ленты, — вотъ что даетъ возможность научныхъ изследовашй того, что прежде изследовашю не поддавалось. Искусственное замедлеше явлешй природы! Вы снимаете со скоростью пяти тысячъ снимковъ въ секунду, а пускаете ленту съ обычной скоростью въ шестнадцать, — подумайте, какое расчленеше, какое подведете природы къ требоватямъ своего зрешя, къ услов!ямъ медленности, необходимыхъ для точности наблюдешя.

Обратный процессъ, — т. е. ускоренная проекщя, достигае­мая темъ, что снимки делаются съ промежутками, — даетъ возможность наблюдать въ несколько минутъ времени то, что требуетъ въ природе многихъ часовъ. Этимъ способомъ стали доступны наблюдению— ростъ и расцветанхе цветка, посте­пенное заражеше крови и т. п.

Что можетъ быть таинственнее, неожиданнее встречъ че- ловеческаго измышлетя съ работою природы? Одинъ докторъ захотелъ въ научныхъ цбляхъ снять лягушку въ разныхъ фазисахъ ея движешя. Онъ наметилъ себе великолепный экземпляръ, снимки удались какъ нельзя лучше. Но неожи­данное было удивлете, когда лягушка появилась на экране: какъ ни было великолепно воспроизведете, главный интересъ оказался не въ немъ, — главный интересъ снимка былъ въ томъ, что въ болыпихъ, на выкатъ глазахъ лягушки съ отчет­ливостью отражалась фигура доктора, вертЪвшаго ручку своего аппарата.

Хулители кинематографа, вероятно, возразятъ намъ, что они научнаго его значешя не отридаютъ и не на эту его сто­рону нападаютъ. Пройдемъ же мимо сего «смягчающаго обстоя­тельства» и посмотримъ его съ той стороны, на которую на­правлены нападки, со стороны его художественныхъ поползно- вешй.

Прежде всего скажемъ, что есть въ художественномъ ки­нематографе целая область, въ которой онъ не только не со­перничаешь съ театромъ, не посягаетъ на его «репетуаръ», а напротивъ, имеетъ свою, совершенно самостоятельную цен­ность,— какъ регистраторъ, закрепитель техъ сторонъ жизни и явлешй природы, которыя недоступны никакимъ изобрази- тельнымъ искусствамъ. Все, что соединено съ движешемъ въ перспективе, съ увеличешемъ и уменыпешемъ, — все это об­ласть, за которую ни одно искусство не имеетъ даже повода обижаться на кинематографъ, потому что область эта ни одному изъ нихъ не доступна. Велиюя явлешя природы, бури, ветеръ, море, водопады; движущаяся массы, какъ кавалерй- ская атака, поездъ железной дороги, — появляющаяся малень­кой точкой или полоской на горнизонте и раступця по мере приближешя. Болытя картины народной жизни, процессш, гу- ляшя, забастовки, бунты, война. Въ этой последней области кинематографъ можетъ сыграть ценную роль иллюстратора къ той новой науке, которая врядъ ли еще существуетъ, но ко­торая уже называется «психолопей толпы». Это будетъ со временемъ «летопись въ образахъ»; и если Карамзинъ гово- рилъ, что «история есть зерцало собьгай», то какъ не прило­жить этого наименовашя къ кинематографической ленте. На западе уже составляются архивы лентъ. Подумайте только, что мы бы имели встречу Антошя и Клеопатры, mecTBie Нерона въ циркъ, картины французской революцш... Поду­майте, какая роль кинематографа въ будущихъ юбилейныхъ торжествахъ. Въ нынешнемъ 1914 г., если бы мы видели на экранахъ — взят1е Парижа, знаменитое молебств1е на Place de la Concorde. И подумайте, какая непреложность «документа». Подглядеть, урвать, украсть у природы безъ ея ведома, запечатлеть и передать всему Mipy на все времена то, что прежде было доступно только зрителю, только одинъ разъ, и что никогда не повторится, — разве не удивительная, не исклю­чительная роль, и за это ли ополчаться, за это ли громить? Конечно, «художественность» тутъ не въ кинематографе, а въ томъ зрелище, которое онъ воспроизводитъ; но и помимо ху­дожественности зрелища, самый фактъ воспроизведешя, благо­даря участда движешя, вызываетъ въ насъ несомненно эстети­ческое чувство, того рода эстетическое чувство, которое всегда вызывается въ насъ всякимъ ощущешемъ умножешя жизни, когда оно дается намъ, безъ усшпя съ нашей стороны. Слу­чилось ли вамъ видеть путешеств1е англгйскаго короля и ко­ролевы въ Ищую? Я виделъ это кинематографическое вос­произведете въ цветныхъ снимкахъ три года тому назадъ и не могу забыть; до сихъ поръ, когда закрою глаза, вижу блескъ этого солнца и густую синеву ложащихся отъ него теней; и въ этомъ изумительномъ, невероятномъ освещеши, я вижу изумительнейшее, невероятнейшее изъ зрелищъ. Посреди необъятной равнины королевская ставка, — навысокихъ крас- ныхъ ступеняхъ подъ золотою сенью, видные со всехъ сторонъ, король и королева. Вся равнина усеяна войсками и народомъ, но не толпа, а правильная, изъ людей составленная геомет- pin,—все поле разделано двуцветнымъ пескомъ, на одномъ песке стоятъ, по другому идутъ и проходятъ. И что за кар­тина— это сочеташе англйскихъ мундировъ съ великолешемъ туземныхъ облаченШ. Проходила англШская пехота въ крас- номъ, проходила туземная пехота въ англхйскихъ мундирахъ, но съ чалмами, проходила туземная артиллер1я черныхъ лю­дей, туземная кавалер1я на верблюдахъ; огромные, нагружен­ные людьми, съ целыми селешями на спине, шествовали слоны, увешанные драгоценными бляхами, ожерельями, гордые своими уборами, въ развевающихся мантаяхъ разноцветная атласа съ серебристыми переливами; и съ такими же серебри­стыми переливами въ своихъ розовыхъ кафтанахъ и съ бе­лыми атласными знаменами, легкая, радостная, проходила по­четная дружина смуглыхъ сипаевъ, — чуть не слышенъ подъ ветромъ плескъ лоснящихся знаменъ. И все блестело и с!яло, опаленное огнемъ тамошняго солнца, очерченное сине­вою тамошнихъ теней... Незабываемое зрелище и несомненно эстетическое переживаше.

Но кинематографъ не останавливается на воспроизведен^; ему недовольно того, что есть, онъ хочетъ изображать и то, что могло бы быть; онъ хочетъ творить, онъ хочетъ faire du theatre. И вотъ здесь, конечно, самая суть нападокъ. Однако можно ли изобретенш такой силы и съ такими средствами изобразительности ставить въ вину, что и оно, въ предЬлахъ своихъ, столь исключительныхъ возможностей, отвечаетъ на присущее людямъ стремлете къ Мечте? За то что такъ много пошлая, низменная и, въ чисто театральномъ (актер скомъ) смысле, плохого даютъ намъ кинематографичесюя трагедш и комедш, не приходится обвинять кинематографъ, какъ тако­вой, равно какъ не приходится обвинять театръ, какъ таковой, за то пошлое и несовершенное, что онъ намъ даетъ. Одинъ ли кинематографъ, одинъ ли театръ испошлился подъ вл1я- шемъ встречная течешя техъ двухъ губительныхъ факторовъ нашей художественной жизни, что именуются — касса и дур­ной вкусъ публики... Нетъ, гораздо интереснее те стороны кинематографа, которыми онъ и въ этой, художественной обла­сти отличается отъ театра. И здесь опять за нимъ неоце- нимыя преимущества. Во первыхъ, къ его услугамъ природа, пейзажъ, перспектива, настоящая, не фиктивная, и въ настоя­щей перспектив-Ь — человекъ въ своемъ движенш повиную­щейся законамъ этой перспективы. Вотъ почему исключитель­ное преимущество кинематографа составляютъ — бегства, по­гони и т. п. Даль и человекъ въ дали, — вотъ то единствен­ное, что даетъ экранъ. Но есть и другое. Кинематографъ, и только онъ, оказался способнымъ осуществить проблему поя- влешя и исчезновешя,— фигура, возникающая изъ ничего и уходящая въ ничто. Это, конечно, даетъ ему совершенно исклю­чительное место въ области сказки, вообще всего фантасти- ческаго. Наконецъ, есть третье преимущество кинематографа, это то, что онъ можетъ какъ бы сказать играть простран- ствомъ, онъ можетъ въ одну секунду переносить васъ за много верстъ, ему ничего не стоитъ переменить «место действ!я», онъ васъ швыряетъ изъ одной страны въ другую, отъ одного полюса къ другому. Благодаря этому, собьшя, разбросанныя въ разныхъ местахъ, сохраняютъ ту связь одновременности, которой, собственно, до сего времени ни одно изъ изобрази- тельныхъ средствъ не умело соблюсти. Та внутренная связь, которая изъ разныхъ событШ, свершающихся въ разныхъ местахъ, делаетъ нечто единое, ускользаетъ отъ всехъ зри- тельно-изобразительныхъ искусствъ, — она была удб- ломъ словеснаго искусства, литературы, поэзш, но и тутъ она осуществлялась лишь въ порядке последовательности. Кинематографъ промежутки этой последовательности доводитъ до минимума, — онъ совсемъ своеобразно осуществляетъ «един­ство времени». Къ этому прибавимъ, что легкая прерывае- мость и перемещаемость действия, въ сочеташи съ движешемъ способна сообщать изображаемымъ собьтямъ совершенно ис­ключительную, духъ захватывающую стремительность. Изу­мительны въ этомъ отношенш американсше сценарш. Эти войны, походы, похшцешя, освобождешя, преследовашя; целыя равнины, горныя долины, охваченныя пламенемъ войны, ге- роическхе подвиги и низюя предательства, засады, победы, побеги, спешка и ужасъ, — и среди всего этого, отъ времени до времени, за облаками дыма, за грохотомъ картечи; вдругъ на секунду — обликъ девушки, у окна, — тревожная, страдаю­щая, ждетъ, изнываетъ, молится, — и опять дымъ, картечь и ужасъ и спешка, спешка...

Заговоривъ объ американцахъ, нельзя не упомянуть и о ихъ артистахъ. Американецъ, конечно, единственный «кине­матографический актеръ». Да простятъ мне это наименоваше те господа актеры, которые находятъ, что играть для кине­матографа унизительно. Я не задумываюсь приложить имя актера и артиста къ темъ, о которыхъ говорю сейчасъ. Стоитъ сравнить американскаго кинемо-актера \*съ актерами другихъ национальностей, чтобы убедиться, во первыхъ, въ его пре­восходстве, а, во вторыхъ, въ томъ, что онъ дошелъ до высо­кой степени искусства въ передаче движешя (говорю — дви­жешя, ибо что же такое мимика, какъ не движеше). Амери­канецъ, прежде всего, никогда не дЬлаетъ ни одного жеста спец1ально для кинематографа, спещально для зрителя,— онъ дЬлаетъ только то, что сдблалъ бы и въ жизни. Этимъ онъ отличается отъ актеровъ всехъ другихъ нащональностей и въ особенности отъ итал1анца, который все время подмиги- ваетъ публике (аппарату, если хотите). Поразительны ловкость, умелость, сознательная красота этихъ стрелковъ, охотниковъ, наездниковъ. Вотъ поистине школа выразительная телодви­жешя. И здесь нельзя не высказать удивлешя, что актеры (настоящее, театральные), вместо того, чтобы относиться съ презрешемъ къ своимъ «немымъ» товарищамъ, не обратятъ внимашя на те стороны ихъ мимической игры, которыми такъ ценно было бы имъ воспользоваться и до которыхъ имъ иногда такъ далеко...

Мы подходимъ къ той стороне кинематографа, которою онъ, собственно, ближе всего, если не соприкасается, то долженъ бы соприкасаться съ театромъ, — къ его воспитательной роли, какъ учителя движешя. Конечно, чтобы по картинамъ учиться, надо уметь смотреть, надо уметь видеть. Здесь равноценно и плохое, — какъ отрицательный примеръ; но опять-таки скажу, — надо уметь отличать плохое отъ хорошаго, а, глав­ное, надо уметь распознать и определить, почему одно дви­жете плохо, а другое хорошо, и надо уметь заставить себя воспроизвести хорошее и отделаться отъ плохого. Много ли у насъ такихъ кто умеетъ, а много ли такихъ, кто знаетъ?... Несомненно, что въ тотъ день, когда сценическая педагогика усвоитъ важное значеше воспиташя телодвижешя, какъ един- ственнаго зрительнаго оруд1я выразительности, несомненно, что кинематографъ завоюетъ место въ драматическихъ шко- лахъ и консерватор!яхъ (оперные классы), какъ могуществен­ное воспитательное noco6ie; онъ будетъ зеркаломъ того, какъ надо и того, какъ не надо двигаться. Замедлеше скорости, ленты при этомъ будетъ, конечно, ценнымъ средствомъ для раз ло­жен in движешя.

Вотъ соображешя, вызываемый сопоставлешемъ театра и кинематографа; думается, что последшй заслуживаетъ нечто иное, нежели громы и презреше.

Петербургъ.

29 Марта 1914 г.

**ОБЪ АКТЕРЪ.**

Артисты образуются только школой и традищей.

О стр овск1й.

Искусство актера состоять изъ слова и телодвижешя.

Гете.

На предъидущихъ страницахъ уже указывалось на то, что возрождеше театра (выходъ изъ пресловутаго «кризиса») не есть вопросъ режиссерсюй, но — вопросъ воспитательный. По­добно тому, какъ указашя на «чувство», «настроете», «пере- живате» и т. д. не могутъ выправить чтеца, который неверно читаетъ, такъ точно и измышлешя и ухшцрешя (даже ге- шальныя находки) режиссера\* не смогутъ вдохнуть жизнь въ сценическое представлете, когда актеры не отвйчаютъ т£мъ услов!ямъ физической выразительности, которыхъ требуетъ правдивое воспроизведете, а тЬмъ бол-Ье — идеальное преобра- жеше жизни. Воспиташе актера, следовательно, воспиташе актерскихъ возможностей и средствъ, — вотъ къ чему въ корнй своемъ сводится возрождеше гибнущаго нашего театра. Театръ гибнетъ. Кто же, искренно любяпцй театръ, этого не сознаетъ? Въ этомъ сознанш, конечно, залогъ того, что «не все пропало», что есть еще надежда. Но печально то, что такъ мало кто со­знаетъ истинную причину театральнаго худосоч1я. Куда только не кидаются наши критики, «философы» театральнаго дЬла, въ поискахъ за причинами «кризиса»! Обвиняютъ директоровъ, антрепренеровъ, декораторовъ, обвиняютъ авторовъ, обвиняютъ публику! Кого не обвиняютъ! Во всемъ ищутъ причину, во всемъ,—только не въ актерй. А между тймъ, достаточно въ какомъ - либо представлены появиться человеку, чтобы под­нять гибнущее искусство. Казалось бы, ясное указате. Разве когда-нибудь кто сказалъ: «авторъ спасъ спектакль», или — «обстановка спасла»? ЕГЪтъ, «спасалъ» спектакль и можетъ спасти только человекъ, — актеръ. Ясно, въ чемъ сущность: а въ чемъ сущность, въ томъ и причина, — причина въ актере. И когда я говорю, — причина въ актере, я не разумею недо­статочную его талантливость; не въ таланте дело, а — въ ма­стерстве. Можно и при таланте не быть мастеромъ своего дела, какъ можно быть мастеромъ, не будучи одареннымъ. У насъ любятъ смешивать понят1е — театръ съ поняиемъ — талантъ. Театръ плохъ,— говорятъ съ сожалетемъ: талантовъ нетъ; есть въ труппе два, три выдающихся артиста, — говорятъ съ гордостью: театръ хорошъ. Нетъ, это совсемъ не то же самое; театръ («театръ, какъ таковой») есть нечто иное, нежели на­личность талантливыхъ единицъ, и пора бы театру (какъ та­ковому) перестать кичиться темъ, въ чемъ онъ совершенно не повиненъ, въ чемъ не имеетъ никакой заслуги. Ведь талантъ не есть продуктъ театра, какъ аэролитъ, свалившийся съ неба, не продуктъ той почвы, въ которую онъ свалился. Не генш, которые насчитываются единицами, которые собою уже соста­вляюсь «школу», а тотъ обычный, средшй актеръ, который выпускается школой, — вотъ, въ комъ мерило уровня и жизне­способности театра. Не по талантамъ судить надо, а по нета- лантамъ, ибо не въ количестве талантливыхъ единицъ мера театра, а въ степени мастерства его неталантливыхъ единицъ. Свое мастерство должны люди знать; умеютъ актеры го­ворить и двигаться, — театръ не глохнетъ; и можно спокойно выжидать появлешя талантовъ; не умеютъ актеры говорить и двигаться, — еще более предстанетъ беднота театра, когда по­явится талантъ. Какъ всякое целое, театръ есть «нечто большее, чемъ совокупность частей, его составляющихъ», — онъ есть совокупность воспитанности составляющихъ его единицъ. Ибо и самъ талантъ заключается не въ однихъ только дарахъ неба, но и въ умЗшш ихъ использовать, въ пониманш своего мастерства и въ сознательной разработка своихъ данныхъ. Воспитанность актера, значитъ, воспитанность его выразитель- ныхъ средствъ, — речи и телодвижешя. И въ этомъ, только въ этомъ залогъ жизнеспособности театральнаго искусства. Ж если мы чувствуемъ, сознаемъ, что театръ лишенъ жизненности, что онъ гибнетъ, если мы выходимъ изъ театра разочарованные, голодные, то не ищите иныхъ причинъ: актеры утратили уменье говорить, утратили уменье двигаться, — ихъ голосъ и ихъ тело утратили способность выражать. Ж вотъ почему, и только поэтому «зрительный залъ сЬрйетъ» и «скучно, сумеречно, жутко». Въ своей по тону довольно приподнятой, но чрезвы­чайно искренней статье «.Грядупцй лицедей» [[25]](#footnote-26) Н. Н. Евреи- новъ съ удивительнымъ безстраппемъ касается самаго жгу- чаго вопроса сценическаго искусства, вопроса, составляющая прямо услов!е его «быть или не быть». И съ вйрнымъ пони- машемъ сути — этотъ знатокъ сцены рисуетъ качества бу­дущая лицедея (непохожая на нынешняя); и въ чемъ же они заключаются? «Его тело [[26]](#footnote-27) будетъ прекрасно, могуче и гибко. Уже одна обнаженность этого развитого, выразитель- наго тела, управляемая волей совершенная эстета, заста- витъ затаить дыхаше... И зазвучитъ его голосъ, осмыс­ленно изменчивый...» Тело и голосъ, и между ними, какъ бы въ сосуде, вмещаемость которая не полна безъ наличности того и другого, авторъ помещаетъ—«мощь своего внушешя», которою актеръ превзойдетъ индШскаго факира. И, наконецъ, — чемъ все это достигается? «Драматическимъ спортсменамъ лишь тогда впервые станетъ ясно, что только ревностное упраж­неше таланта въ связи съ горячей верою подвижника даетъ въ конечномъ результате чудо». Нельзя выразиться кратче и яснее.

Все выше сказанное, т. е. требовашя актерской подготов­ленности, можно выразить еще такъ: воспиташе своего види- наго и слышимаго «я», ЗдЬсь, конечно, прежде всего встаетъ вопросъ, — воспиташена какомъ основанш, по какому направленш? И въ томъ и въ другомъ случай отвйтъ одинъ: следуйте указашямъ природы. И тйлодвижеше, чтобы быть выразительно - правильнымъ, к речь, чтобы быть выразительно- правильна, должны согласоваться съ теми указашями, которыя даетъ намъ сама природа. Увы, современное художественное воспиташе руководится, чемъ хотите, только не этимъ. Или оно совершенно не обращаетъ внимашя на красоту движешя и красоту читки, оставляетъ такимъ образомъ природу невоз­деланной, или преподаетъ тате npieMbi, которые не только не улучшаютъ природу, а прямо искажаютъ ее: такова наша обычная декламащя, такова пластика обычнаго танцмейстера.

А между т^мъ, что можетъ быть великолепнее природы, когда она не испорчена и когда ея расцветъ не задерживается? Къ чему намъ декламаторсшя замашки пыхтешя, ложныхъ паузъ, сл1яшя словъ, когда такъ хороши въ жизни естественныя интонащи, правдивыя задержки тамъ, где нужно? Прислушива­лись ли вы когда къ интонащямъ некоторыхъ детей? Что за гибкость вопросительнаго извива, что за тонкость любозна­тельная проникновешя. А кто училъ ихъ спрашивать? Природа. Какъ же не вслушаться, какъ не поучиться на де- тяхъ. Когда подумаешь, какъ несовершенны наши вопроси- тельныя интонащи въ театре, — какъ же не воспользоваться темъ богатствомъ указашй, что природа даетъ устами детей! А движете. Молодыхъ актеровъ въ школахъ учатъ «танцамъ», «манерамъ», «гращямъ» и многому другому, чего въ жизни нетъ. Къ чему вся эта фальшь, когда такъ великолепна просто походка, такъ великолепенъ прыжокъ, такъ восхитителенъ бегъ. Вотъ чему учиться надо, — тому, что въ природе, а не тому, чего въ природе нетъ, что выдумали люди, чтобы изъ чело­века сделать что - то отдельное отъ всего того, среди чего онъ живетъ, начиная съ себе подобныхъ. Разве не больно смотреть на это безконечное количество барышень, которыя учатся ка- кимъ-то «греческимъ танцамъ», «восточной пластике» и т. п.? Ходить не умеютъ, сесть не умеютъ, руку такъ подаютъ, что не только на «рукопожаие» не похоже, а прямо не знаешь, что это, — рука живого существа или мякоть какая-то, — однимъ словомъ, ничего того не умеютъ, чему,—казалось бы, — и учиться не нужно, если только быть живымъ, нормальнымъ человйкомъ, а съ вуалями танцуютъ, глаза подъ музыку зака- тываютъ, даже Грига «изображаютъ»...

Мы утратили самую память о томъ, что такое человекъ," о томъ, чемъ могъ бы быть и чемъ долженъ быть человекъ на сцене. Талантливый художникъ, карандашу котораго при­надлежав человечесшя фигуры, иллюстрируюпця предъиду- щую главу, сказалъ мне однажды: «Какъ хорошъ тигръ, когда ходитъ своей чудной походкой и облизываетъ пасть! А разве человекъ хуже тигра? Ведь человекъ высшее изъ живыхъ существъ, высшее по всему, не только духовно, но и физи­ческой своей красотой. А когда мы любовались человекомъ? Давалъ ли намъ когда человекъ случай любоваться собой»? Конечно, никогда: природная его красота — на сцене либо не­доделана, либо переделана.

Одно изъ главныхъ местъ въ школе сценическаго искус­ства должно бы принадлежать спорту: развийе тела есть въ то же время развиие выразительныхъ средствъ. Развить же физическаго человека можно только физическими же сред­ствами, не психологическимъ нытьемъ. Вообще, слишкомъ мало понимается у насъ вся важность, все значеше физическаго элемента въ искусстве. Что телодвижеше (хотя и выражаетъ душевныя движешя) построено на строгомъ подчиненш физи- ческимъ законамъ веса и направлешя, этого, можетъ быть, никто не будетъ оспаривать, но если мы скажемъ, что и въ речи, въ интонащяхъ, въ силе и слабости, въ учащешяхъ и замедлешяхъ, мы ощущаемъ то же действ!е динамизма, думаю, что мало кто пойметъ насъ. А между темъ, прислушайтесь,— не къ звуковой стороне речи другого человека, — а прислушай-

Ки. С. ВолконскШ. —Отклики театра.

тесь, такъ сказать, внутреннимъ слухомъ къ динамическимъ разнообраз1ямъ вашей собственной р^чи, и даже не къ р^чи, а къ тЗзмъ динамическимъ нам^решямъ, которыя предше- ствуютъ произнесешю словъ. Вы не можете не заметить, что передъ произнесешемъ фразы вы испытываете мышечное на­пряжете, въ большей или меньшей степени, въ томъ или иномъ направлеши, и что, подобно обозначешямъ въ музыкЪ, всЬ эти намЬрешя по существу динамическая характера. Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, rallentando, pesante, leggero, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso, и т. д. Почти вс-fc основныя музыкальныя обозначешя —динамическая характера, построены на понямяхъ в£са, силы и скорости; психологическихъ обозначешй гораздо меньше и они, во вся- комъ случай, далеко не такъ ясны для понимашя, — они под­даются толковашямъ и потому бол4е спорны, нежели обозна­чешя динамически. То же самое и въ р-Ьчи (не говоря уже о гЪлодвиженш). Надо овладеть всЬми формами и степенями динамическихъ напряжешй, надо ощутить въ себ£ игру быстроты и медленности, легкости и тяжести, силы и слабости. Надо умЪть бросать, швырять, разбрасывать, ломать, подбрасы­вать, ловить, давить, волочить, тащить, притягивать, толкать, отталкивать, опускать, поднимать, мять, крошить; надо ум^ть сбросить, ниспровергнуть, осенить, ударить, вонзить, выдер­нуть, направить, остановить, продолжить, прекратить и т. д., и т. д. Кто перечислитъ pa3HOo6pa3ie динамическихъ возможностей и безконеч1е ихъ степеней!.. И все это надо ощутить, если хотите передать. Вотъ, гдЬ настоящее «переживаше», кор­нями сидящее въ законахъ природы и въ возможностяхъ человеческая тблостроешя. [[27]](#footnote-28)

Важнейпий элементъ, въ этомъ физическомъ воспитанш актера есть элементъ препятств1я, или вернее — преодо- л£н1я. Если хотите, чтобы движете не было вяло, слабо и, главное, не было аффектировано, учитесь преодолевать препят- CTBie, сперва реальное, а потомъ воображаемое. Вотъ почему важна въ актерскомъ воспитанш борьба. Но борьба не ради мускула, а ради того, чтобы испытать красоту усшпя, красоту противодМств1я, красоту победы, красоту поражешя.

Замена реальнаго препятств1я воображаемымъ есть первая ступень для перехода къ «изображенное Но здесь важно знать, съ чего начинать и въ какомъ направленш вести упражнете. Во всехъ почти нашихъ драматическихъ школахъ теперь введенъ классъ мимодрамы. Совершенно верный принципъ, но совер­шенно неверное применеше и по совершенно неверному пути. Застегиваютъ пуговицы несуществующей ботинки, пьютъ изъ несуществующая стакана, надеваютъ несуществующее пальто. Это верно, но это не то. Ведь это тонкости, а начать надо съ грубаго. Начните съ поднят1я тяжести, поднимайте съ пола пудовую гирю и смотрите, наблюдайте за своими мускулами, за игрою тяжести и противодейств!я, веса и противовеса, вообще за всеми размещешями, которымъ подвергаютъ ваше тело требовашя равновес1я. Наблюдайте, а потомъ положите пудовую гирю на полъ, а рядомъ съ нею поднимите съ пола вымышленную двухъ-пудовую гирю, поднимите и «выжимайте> два пуда съ соблюдешемъ техъ положешй и напряжешй, кото­рыя вы сейчасъ наблюдали на себе. После этого уже идите дальше, къ тонкостямъ, — застегивайте несуществующая пуго­вицы, опорожняйте несуществуюпцй стаканъ... Развит1е движе­шя идетъ отъ центра внаружу; вотъ почему важно и упраж­нешя строить на такихъ движетяхъ, которыя занимаютъ не одну оконечность, а исходятъ отъ центра къ оконечности, которыя эабираютъ всего человека, все развитсе движешя отъ самаго его зарождевая. По той же причине надо воспитывать и обратное движете, возвратное; надо чувствовать непрерыв-

13\*

ность двигательнаго тока между центромъ и оконечностью; подобно тому, какъ при развертывающемся движенш мы посы- лаемъ токъ отъ центра къ оконечностямъ, такъ въ возвратномъ движеши мы сперва убираемъ энергш изъ оконечностей. У насъ же на сцене сплошь да рядомъ можно видеть, что чело­векъ стоялъ съ поднятой рукой, затймъ напряжете его тела остываетъ, давно уже остыло, а рука все еще натянута и опускается самостоятельно, тогда какъ ей следовало первой завянуть, раньше всего остального тела.

Говоря о «препятствш», о «преодоленш», какъ объ эле­менте, регулирующемъ выразительность телодвижешя, нельзя не указать на разницу между движешемъ къ себе (концентри­ческое) и движешемъ отъ себя (эксцентрическое). По существу своему они отличаются другъ отъ друга темъ, что воображае­мое препятств1е въ нихъ расположено на разныхъ концахъ органа. Когда тянете руку къ себе, мыслимое препятств1е въ конце органа, вы какъ будто держите его въ кулаке; когда ведете руку отъ себя, мыслимое препятств!е въ корне органа, въ самихъ сочленешяхъ, въ центре нашего тела. Первый жестъ всегда сильнее, въ смысле мускульнаго напряжешя, нежели второй. Уже Леонардо да Винчи указывалъ на то, что въ руке толкающей не все мускулы заняты, тогда какъ въ руке, которая тянетъ, заняты и тянупце и толкаюпце мускулы. Вотъ почему въ жестъ концентричесшй намъ гораздо легче вложить то напряжете, которымъ обусловливается выразитель­ность. Чрезвычайно важно, при упражненш въ томъ иди иномъ движенш, испытать, пережить въ себе зарождеше, разросташе, ослаблеше и окончательное увядаше мышечнаго напряжешя. Это есть совершенно правильный, въ себе законченный про- цессъ. Проследите за собой, когда вы зеваете. Проследите, какъ напряжете зарождается, какъ по немногу оно проходитъ отъ центра къ оконечностямъ, какъ оно «заливаетъ» органы, какъ вы ясно ощущаете кульминащонный, поворотный пунктъ на­пряжешя, после котораго наступаетъ столь же постепенное ослаблеше, сколько постепенно было напряжете. То же самое, когда вы потягиваетесь. И совершенно подобное же развийе двигательной силы нужно уметь вызвать и ощутить въ себе, когда упражняемся въ телодвижении. Въ общемъ можемъ ска­зать: степень и характеръ выразительности въ прямой зависимости отъ веса мыслимаго пре- п-ятств1я и силы, потребной на его преодолен!е.

Конечно, изъ сказаннаго не следуетъ, что надо прене­брегать отдельнымъ упражнешемъ оконечностей, — руки, паль­цевъ, ноги. Для всего этого я думаю когда-нибудь выпустить спещальный сборникъ. Пока скажу, что въ руке, напримеръ, вся выразительность находится въ прямой зависимости отъ степени противопоставлешя между болыпимъ пальцемъ и ос­тальными пальцами. Есть въ пальцахъ противопоставлеше,— есть и выражеше, нетъ противопоставлешя, — нетъ выражешя. Параллелизмъ въ пальцахъ, какъ и вообще въ органахъ тела, — отречеше отъ себя; ясно это вддимъ въ молитвенномъ поло- женш рукъ, где не только пальцы каждой руки параллельны между собой, но и пальцы одной руки параллельны пальцамъ другой руки. Ясно, какъ важно воспитать руку на принципе противопоставлешя. А, между темъ, посмотрите наши руки, — какъ мало въ нихъ выражешя, какъ мало мысли, какъ мало оне участвуютъ въ роли. Почему? Потому что въ нихъ не дЬй- ствуетъ законъ противопоставлешя, потому что оне выходятъ изъ параллелизма лишь для того, чтобы стиснуться въ ку- лакъ; наши руки не говорятъ, противопоставлеше есть языкъ тела, наши руки вянутъ въ параллелизме, — оне немы.

Какъ мало у насъ сознается важность и необходимость воспиташя природныхъ физическихъ средствъ, лучше всего доказываетъ то значен1е, которое установилось за словомъ «пластика». Большинство подъ пластикой и уроками пластики разумеетъ усвоеше красивыхъ манеръ, видитъ въ этомъ не развийе природы, а, какъ бы сказать, — прививку къ природе того, чего въ ней нетъ. Нетъ, пластика есть развиие природ­ной гибкости въ цЬляхъ согласной съ законами природы вы­разительности. Мы достаточно говорили о законахъ вырази­тельности, не будемъ здесь возвращаться къ этому вопросу, но не могу не указать мимоходомъ на то пренебрежете, въ которомъ находится именно эта сторона нашего физико-эсте- тическаго воспиташя. Мы видели, какую важную роль въ смысле выразительности играетъ соблюдете принципа проти­вопоставлешя. [[28]](#footnote-29). Интересно, прямо скажу, знаменательно не только малое соблюдете его на сцене, но — какъ въ самой жизни весь физичесшй складъ обычнаго актера направленъ къ сглажешю всякаго проявлешя этого принципа. Начать съ того, что уже весь обликъ средняго актера имеетъ склонность къ развитш въ направлены круглоты; а круглота есть анти­пода выразительности, она нетолько затрудняетъ, она прямо не допускаетъ противопоставлешя. И въ самомъ деле, симмет- р!я жеста, одновременность и параллелизмъ, — вотъ что бро­сается въ глаза, когда наблюдаемъ въ жизни нашего средняго актера. Нетолько отсутств1е разработки въ движенш оконеч­ностей, но какое-то добровольное отречеше отъ пользовашя ими. Кому не знакомо это положеше рукъ, когда передъ грудью пальцы сплетаются, концами не на наружу, а внутрь, локти растопырены на подоб1е крыльевъ, и въ такомъ положенш руки «убеждаютъ», движась отъ себя и къ себе или сверху внизъ... Нетъ,—какая разница между резцомъ ваятеля и то- карнымъ станкомъ, та же разница между пластикой, основа- ной на противопоставленш, и пластикой, основанной на одно- временномъ параллелизме. Если признаете, что цель художе- ственно-физическаго воспиташя — развитхе, а не сглажи- BaHie выразительныхъ средствъ телесной мимики, стройте упражнешя эстетической гимнастики на принципе противо­поставлешя.

Стремлеше къ круглоте несомненно проникаетъ суще­ство современнаго актера. Чемъ инымъ объяснить эти всегда несколько приподнятые, всегда несколько согнутые локти? Это есть естественное последств!е, это какъ бы дополнеше круглоты. Сама по себе уже неправильная, неестественная по­вадка, она имеетъ и вредное, губительное въ смысле вырази­тельности вл1яше потому еще, что приподнятость локтей не можетъ быть достигнута иначе, какъ путемъ мускульнаго уси- л1я, и такимъ образомъ движете это является первой ступенью на томъ пагубномъ стремленш къ постоянному напряжешю, ко­торымъ заражены наши актеры и певцы. Въ другомъ месте я достаточно говорилъ о сжатыхъ кулакахъ и о ириподнятыхъ плечахъ, [[29]](#footnote-30) не буду возвращаться къ этому, но темъ, кто могъ бы усомниться въ важности того, о чемъ говорю, на­помню, что Гете въ своихъ советахъ молодымъ актерамъ за­прещаешь въ жизни носить палку, потому что это пр1учаетъ къ сжимашю пальцевъ, и советуетъ всегда держать руки сво­бодно висящими, никогда не сжимать пальцы, какъ можно больше давать имъ движешя. Онъ же возстаетъ противъ рас- топыренныхъ локтей и советуетъ актеру, когда онъ одинъ, привязывать себе локти назадъ. [[30]](#footnote-31) Когда подумаешь, кто это сказалъ и что это было сказано 111 летъ тому назадъ, невольно задумываешься надъ судьбою воспитательныхъ советовъ... Ужъ если его советы забыты... Только отъ К. С. Станиславскаго я слышалъ о необходимости «мышечнаго ослабления». И въ самомъ деле, — выражеше вообще есть результатъ напряжешя; понятно, что то, что уже напряжено, нельзя заставить выра­жать,— надо сперва ослабить, привести къ нулю, а потомъ уже поднимать на ту или иную степень напряжешя. Это есть первейшее требоваше, которому долженъ отвечать всяюй, кто учится сценическому искусству, это есть исходная точка всякой выразительности,—приведете себя къ нулю въ смысле напря- жетя, ослаблете мускуловъ, пока они не нужны, разобщеше ихъ деятельности, устранеше ихъ соучасйя въ томъ движенш, въ которомъ они не должны участвовать. И вотъ где ритмиче­ская гимнастика Далькроза соприкасается съ самою rnrie- ной актерскаго воспиташя, еще гораздо ранее, чемъ она соприкасается съ тою или иною формою сденическаго искусства.

Знаю, что все, что здесь говорится, покажется мелочнымъ въ глазахъ техъ, у кого на устахъ появляются всяюя высошя слова, какъ только заходитъ речь о театре, объ актере, о его призванш (замечательно, что о «прнзванш» актера у насъ куда больше говорятъ, чемъ о его воспитанш). Вамъ, конечно, из- вестенъ этотъ типъ театральнаго деятеля, или вернее, не театральная деятеля, а оратора о театре, или еще вернее не оратора о театре, а оратора по поводу театра: онъ любитъ выступать въ общественныхъ собрашяхъ, онъ говоритъ о храме, о жертвеннике, о воскурешяхъ, о «вратахъ адовыхъ», не могу- щихъ одолеть театра... Такъ вотъ, такимъ возвышенно настроен- нымъ критикамъ хочется сказать, во первыхъ, что какъ въ сценической педагогике, такъ и въ критике нашей преобла­даем увлечете побочными вопросами. Да не только въ кри­тике и педагогике, а и въ самомъ театральномъ деле цар- ствуетъ увлечете всемъ, кроме того главнаго, въ чемъ суть театра,— правильности самого актерскаго искусства, актерскаго мастерства. Припоминается, какъ одинъ начальникъ губернш доносилъ по начальству о видахъ на урожай: «Хлеба въ этомъ году ожидаются mioxie, но суррогаты обещаютъ быть хоро­шими». Не пора ли вспомнить о хлебе... Во вторыхъ скажу, что, если я выставляю, какъ художественно - педагогическое требоваше, воспиташе физическихъ средствъ выражешя, то этимъ, очевидно, не исключается признаше важности темпе­рамента, чувства, таланта. Но ужъ таковъ уделъ всякой реакцш: ее всегда обвиняютъ въ непризнаши того, противъ исключи­тельности чего она возстаетъ. Въ данномъ случай, въ вопросе о техник^ средствъ и о развитии психическихъ переживашй, споръ долженъ свестись не къ признашю первенства одного передъ другимъ, а къустановлешю того,—съ чего начинать воспиташе? И здесь не могу не воспользоваться случаемъ, чтобы не протестовать самымъ энергичнымъ образомъ противъ обычая начинать съ переживашя, а не съ воспиташя техни- ческихъ средствъ его выражетя. Какъ въ музыке ни одинъ учитель не позволитъ своему ученику «давать чувство», пока онъ не овладелъ нотами и «пальцевыми» трудностями, такъ точно и въ нашемъ искусстве: начинать съ чувства значитъ начинать съ конца, а всякое начинаше съ конца влечетъ за собой двойную работу, — надо вернуться къ началу и снова начинать.

Однажды я сильно поспорилъ съ однимъ пр1ятелемъ, зани­мающимся сценическимъ воспиташемъ. Онъ стоялъ за воспи­таше переживашй, я стоялъ за воспиташе формъ, въ ко­торыхъ они выражаются, — движешя и слова, ибо, говорилъ я, и паралитикъ можетъ чувствовать и даже больше насъ съ вами переживать, но что изъ того, когда онъ этого не можетъ выразить, когда мы не видимъ и не слышимъ? Его чувства остаются въ немъ... Споръ разгорелся до край- нихъ предЬловъ напряжешя съ обеихъ сторонъ. Я. думалъ уже, что никогда не дождаться намъ примирешя нашихъ требо­вашй, когда вдругъ мой собеседникъ воскликнулъ: «Да ведь я ничего не имею противъ того, чтобы они правильно гово­рили и правильно двигались». «Ну и я, сказалъ я, ничего не имею противъ того, чтобы они не были деревяшками, а чувствовали то, что они говорятъ и то, что имъ говорятъ».

Да, безъ чувства, конечно, скучное искусство, но напрасно думаютъ, что чувство есть сущность театральнаго искусства; ни въ одномъ искусстве чувство не есть сущность, чувство всегда только «топка», оно согреваетъ, но оно не элементъ,— ни одно искусство однимъ чувствомъ не существуетъ. Почему же хотятъ уверить насъ, что актерское искусство есть нечто иное, особое отъ другихъ? Сказать, что для актера чувство главное, то же самое, что сказать, что для машины главное — смазка. Безъ смазки трудно, но если бы она была главное, то все машины могли бы быть одинаковыми. Въ разнообразш сочеташя элементовъ и въ ихъ воспитанш, — вотъ где сущ­ность. А каше элементы актерскаго искусства, кажется, доста­точно ясно: «Искусство актера состоитъ изъ слова и телодвиже^я». А ч£мъ они воспитываются? Не менее ясно: «только шкодой и традицией».

Петербурга.

5 Марта 1914.

**0ГЛАВЛЕН1Е.**

Предисловие 5

1. **Впечатлешя.**
	1. «Электра» въ Маршнскомъ театре 9
	2. Стутця Московскаго Художественнаго театра . 15
	3. [«Франческа да Римини» 20](#bookmark1)
	4. Хеллераусюя празднества 23
	5. [Поль Клодель и Хеллерау 28](#bookmark2)
	6. Руссшй дельсарт1анецъ 33
	7. Объ обстановке (на мангеймской театральной выставке) 36
	8. РусскШ балетъ въ Париже (1913—1914) . . 42
2. **Новое въ опере.**

[(«Орфей» Глюка въ Хеллерау) 63](#bookmark5)

1. **Древн1й хоръ на современной сцене.**
	1. Смыслъ 73
	2. Звуковой матерхалъ 79
	3. Читка • 84
	4. Движете 89

ГУ. Птица ес человекъ.

(Музыкальное сопоставлеше) 99

У. О читке.

[(Актеръ, критика, школа) 109](#bookmark9)

У1. О естественныхЪ законахъ пластики.

* + 1. О направлешяхъ 123
		2. О противопоставление : 138
		3. О напряженш и ослабленш 161
		4. О последовательности 168

[УП. О кинематографе. 179](#bookmark11)

У1П. Объ актере. 189

**Кн. С**ергея **В**олконскаго:

«ОЧЕРКИ РУССКОЙ ИСТОРШ и РУССКОЙ ЛИТЕРА­ТУРЫ». Лекцш, читанныя въ Америк!}. 1-е и 2-е изд. Спб. 1897. (Распродано).

То же до английски: «PICTURES OF RUSSIAN HISTORY AND RUSSIAN LITERATURE» Boston — London 1897. (Рас­продано).

To же по нЪмедки: BILDER AUS DER GESCHICHTE UND LITTERATUR RUSSLANDS», tibersetzt von A. Hippius. 1-е изд. 1897. 2-е изд. 1904. E. Perthes, Basel.

«ЧЕЛОВЕКЪ НА СЦЕН13».— Тип. «Герольдъ». Ц. 1 p. 50 к.

«РАЗГОВОРЫ». —Тип. «Сир1усъ». Ц. 1 р. 50 к.

«ИСКУССТВО и ЖЕСТЪ», Ж. д'Удина, переводъ съ фран- цузскаго. — Тип. «Cnpiycx». Ц. 1 р. 50 к.

«ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКЛИКИ».-Тип. «Сир1усъ». Д. 1 р. 50 к.

«ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВ'ЪКЪ». — Тип. «Сир!усъ» Ц. 2 р. Одобрено УченымЪ КомитетомЪ Мин. Нар. Пр.

«ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СЛОВО». —Тип. «Сир1усъ». Ц. 1 р. 50 к. Одобрено УченымЪ КомитетомЪ Мин. Нар. Hp.

«РИТМИЧЕСКАЯ ГИМНАСТИКА». 1-я дЪтская группа. (1912—1913). Адьбомъ рисунковъ П. Тэвназа.

«ОТКЛИКИ ТЕАТРА».

**СКДАДЪ ИЭДАН1ЯГ**

Контора типографш - С н р i у с ъ - Нетроградъ. Рыночная, 10 и Серп'евская, 7, контора кн. С. М. Волконскаго.

**готовятся къ печати:**

ПИСЬМА КНЯГИНИ МАРШ НИКОЛАЕВНЫ ВОЛКОН­СКОЙ.

листки

**КУРСОВЪ**

**I РИТМИЧЕСКОМ ГИМНАСТИКИ**

**Р**

**р Редакторъ кн. С. М. ВОЛКОНСК1Й. 1**

**Щ Статьи о систем^ Жакъ-Далькроза, критика,**

**Щ библюграс|ия, хроника и т. д.**

Ш

**Щ Въ книжныхъ и музыкальныхъ магазинахъ и ^ въ Бюро Курсовъ — Серпевская, 7.**

\* Рисунки къ этой глав^ исполнены изв-Ьстнымъ художникомъ А. Р. Шнейдоромъ (Sascha Schneider), кром'Ь пом'Ьщенныхъ на стр. 130—132, кото­рые воспроизведены изъ книги Остина (Austin) cChironomia>, London 1806. (Объ этой книгй см. «Выразительный человйкъ\*).

1. Уже послЪ того какъ написаны эти строки, вопросъ о притягивали союзовъ (замашка, которую считаю самымъ тяжкимъ грйхомъ нашей сцени­ческой рЪчи) подвергнуть подробному разсмотрйнш въ книг\* «Выразитель­ное слово» (Гл. Till). [↑](#footnote-ref-2)
2. Объ этомъ см. ниже. [↑](#footnote-ref-3)
3. Октябрь 1918, [↑](#footnote-ref-4)
4. Я видйлъ этотъ спектакль. Къ сожалйнш, онъ не оправдалъ надсждъ: это было удивительно красивое, патрютическое зрелище, но среди полуторы тысячи участниковъ было слишкомъ мало «ритмистовъ», и только первая иэъ четырехъ картинъ представляла ритмический интересъ. [↑](#footnote-ref-5)
5. Шевъ. 1913. Ц. 2 р.

Кн. ,С. ВолкоискШ. — Отклики театра. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Moderne Theaterkunst» Manheim. 1913. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. «Annia и Крэгъ\* («Художественные Отклики», СПБ. 1912.). [↑](#footnote-ref-8)
8. Jacques Шпёге «Le Sacre du Printemps».La Nouvelle Eevue Frangaise. 1-r Novembre 1913.

Кн. С. В о лконскШ.— Отклики театра. 4 [↑](#footnote-ref-9)
9. Надо, однако, сказать, что Г-жа Карсавина больше беретъ психологич­ностью» нежели ритмичностью своихъ танцовъ; за пренебрежете последней ей пришлось выслушать сильный нападки со стороны Lalo, критика газеты «Temps». [↑](#footnote-ref-10)
10. Тонкое понимате этой стороны д&ла выказываетъ Ю. Э. Озаровстй, когда въ своемъ трудй объ инсценировка «Горя отъ ума» настаиваетъ на томъ, чтобы давали «старину» во всемъ, что касается существа изобра- жетя, «но никоимъ образомъ не въ самомъ изображенш... И чЪмъ самостоя­тельнее, свЪжйе отнесется артистъ къ роли стариннаго репертуара, труппа къ пьесй, режиссеръ—къ постановка, тймъ сценическое истолковате этого репертуара только выиграетъ». («Пьесы художественнаго репертуара», вып. II, стр. 337). [↑](#footnote-ref-11)
11. Предисдов1е къ «Мессинской Нев&ст-Ь. [↑](#footnote-ref-12)
12. йсвлючете, понятно, въ тйхъ случаяхъ, когда пьеса требуетъ про­цессии, пляски, или иного хорового свыхода». [↑](#footnote-ref-13)
13. См. Роменъ Роланъ, «Народный театръ». СПБ. 1911, перев. I. Гольден- берга, изд. тов. «Знате». [↑](#footnote-ref-14)
14. Не безъинтересно также сопоставить статью Д. В. Философова въ «РЪчи» (13 сентября 1911 г.) — по поводу моей первой статьи о школй Даль­кроза, въ которой онъ называетъ все это «пустяками», — съ восторженнымъ отзывомъ о той же школй на страницахъ той же «Рйчи», мен&е года спустя, ея постояннаго музыкальнаго критика Г. Н. Тимоееева. И какъ далеко отъ жизни замйчаше г. М. Иванова, который въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ говоритъ, что ритмическая гимнастика — продмотъ увлечешя высшихъ клас­сово.. [↑](#footnote-ref-15)
15. Недалеко еще то время, когда въ маленькихъ городахъ Италш «га­стролер\* > пйлъ только некоторые знаменитые «номера» оперы, а всю роль пйлъ другой.

настоящая ритмическаго восниташя. Символъ, скажете вы? Но разве всякая воспитательная дисциплина не символъ? Не ради его самого мы ценимъ воспиташе, а ради тбхъ способностей, которыя имъ развиваются и т£хъ стремлешй, которыя имъ пробуждаются...

И чтобы вернуться къ конечной и исходной точкамъ на­шихъ разсуждешй,—птица «солистка», призваше человека быть «хористомъ». «Солизмъ»—услов!е существовашя, «хоризмъ»— услов!е достойнаго существовашя.

Петербургъ.

2 ноября 1912. [↑](#footnote-ref-16)
16. Вообще — опредйлитедьныхъ словахъ, какъ прилагательныя, отглаголь­ный прилагательныя, причаспя, нар4ч1я и пр. [↑](#footnote-ref-17)
17. Этотъ прим&ръ не былъ единичнымъ случаемъ. Дйло происходило на вочер'Ь, где демонстрировались ученики одного извйстнаго профессора выра- оительнаго чтешя, и во! впадали въ указанную ошибку. Очевидно, это была система, — ихъ такъ учили. [↑](#footnote-ref-18)
18. Можно бы сюда еще прибавить привычку къ'выдйленпо ссловъ обра- щешя>: «йванъ Ивановичъ, сударыня, княгиня» и т. п. Въ жизни мы по этимъ словамъ сколъзимъ; на сценй ихъ любятъ выделять, и выдйлеше это растетъ въ зависимости отъ значительности титула, въ особенности, когда слово обращеюя стонтъ не въ средин^ фразы, а въ концй рйчи. Татя слова, какъ «княгинюшгса», <боярыня>, въ концй р'Ьчи говорятся съ такимъ нажи- момъ, да еще съ покачивашемъ головы, какъ будто подразумевается «такая сякая» или не просто «княгиня», а —«а еще княгиня>. [↑](#footnote-ref-19)
19. Сюда относятся — правильность произношеюя и четкость про- изнесенхя. [↑](#footnote-ref-20)
20. Не упоминаю о голосй, вообще о средствахъ, такъ какъ я здЬсь говорю не объ инструмент^ и его исправности, а объ игрй на инструмент^. [↑](#footnote-ref-21)
21. Слово «рука» принимаем\* въ значенш — отъ плеча до конца пальцевъ. Когда обозначаема отъ кисти до конца пальцевъ, пишемъ курсивомъ. [↑](#footnote-ref-22)
22. Послйдте номера имйютъ больше значен1я для скульптора, нежели для актера, но сохраняю ихъ ради полноты перечня. [↑](#footnote-ref-23)
23. Въ одномъ только случай (№ 17) элементы противопоставления не поддаются нашему воздействию: взаимное расположено частей глазного яблока остается неизмйннымъ, но степень противопоставлешя изменяется въ соотвйтствш съ впечатлешемь отъ большого или маленысаго укло­нен! я глазного яблока въ ту или другую сторону: ч-Ьм-ь больше откры­вается бйлаго, тймъ противопоставлено заметнее. [↑](#footnote-ref-24)
24. См. стр. 132. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Pro scena sua». Книгоизд. «Прометей». [↑](#footnote-ref-26)
26. Курсивы мои. [↑](#footnote-ref-27)
27. Нельзя не обратить внимашя и на то, какое важное м$сто въ восшг- танш средствъ телесной выразительности могли бы занять упражнен1я въ нйкоторыхъ ремеслахъ. Посмотрите, какъ прекрасны движешя того, кто ра- ботаетъ молотомъ, топоромъ, нилой... [↑](#footnote-ref-28)
28. йнтересуюшдеся найдутъ бол&в подробную разработку вопроса въ вниг4 «Выразительный человЪкъ». [↑](#footnote-ref-29)
29. См. «Человекъ на сцен-Ь», «Выразительный челов'Ьйъ», «Выразительное слово». [↑](#footnote-ref-30)
30. «Regeln fiir Schauspieler». (1803;. [↑](#footnote-ref-31)