

ПОСЛѢДНІЯ ИЗВѢСТІЯ

Редакция: РЕВЕЛЬ, Вышгородскій бульваръ
(Toompea rülestee), № 17-А, кв. 14.

Контора: Ратушная площадь (Suur turg), 17.

Редакторъ принимаетъ съ 1½ до 2½ час.

Контора открыта съ 9 до 4 часовъ

ЦѢНА ОТДѢЛЬНАГО НОМЕРА 5 МАРОКЪ.

Подписная плата. 1 м. 3 м. 6 м. 1 г.
Въ эстонскихъ маркахъ

Безъ доставки	90	245	460	865
Съ доставкой въ Ревель	105	285	535	1010
" Эстля	115	310	585	1105
Заграницу	170	460	865	1640

Подписка принимается только съ 1 и 15 числа каждого мѣсяца.

О ВЪЯВЛЕНІИ

за 1 м.м. въ одинъ столбецъ
на 4 стр. 3 м. 50 н. на 1 стр. 4 м. 50 н.
въ тексты 5 мар.

Для иностр. объявленій — въ полтора
раза дороже. — Предложенія труда и
романы эмигрантовъ — 20 проц. дешево.

Статьи для помѣщенія въ газетѣ просятъ присылать по адресу редакция, на имя Р. С. Ляхвизаго; онѣ должны быть четко написаны на одной сторонѣ листа за подписью автора и съ адресомъ. Редакция оставляетъ за собой право сокращать и измѣнять рукописи

Непринятые рукописи не возвращаются.

Московский художественный театр.

Кз берлинскимъ астролямамъ.

(Окончаніе, см. „Посл. Изв.“ № 307).

Въ лучшихъ постановкахъ Художественнаго Театра психологическая статика совершенно вытѣсняетъ драматическую динамику. Въ нихъ много и часто примѣняется музыка, т. е. наиболее эмоциональное искусство, которое, когда стремится въ драматической экспрессіи, само прибѣгаетъ къ слову. Въ „Вишневомъ садѣ“ играетъ на свирѣли пастухъ, на гитарѣ Епиходовъ, потомъ издала доводится еврейскій оркестръ; Телѣгинъ въ „Дядѣ Ванѣ“ тихо наигрываетъ, аккомпанируя словамъ Сони „Мы отдохнемъ! Мы отдохнемъ!“ въ „Трехъ сестрахъ“ за сценою едва слышно играютъ на гармоникѣ, потомъ гдѣ-то далеко играютъ на арфѣ и скрипкѣ, изъ дома несутся звуки рояля, и вся пьеса оканчивается подъ замирающіе звуки военного оркестра.

Кромѣ музыки въ прямомъ смыслѣ, въ режиссерскихъ средствахъ театра значительную роль играетъ музыкальный элементъ вообще. Сцена какъ бы погружена въ музыкальную стихію; пластика жестовъ наimbъчаетъ сложный ритмическій контрапунктъ. Эти „пѣсни безъ словъ“ можно слушать, не глядя на сцену, такъ музыкально выдержаны и музыкально цѣльны онѣ, и потому ихъ съ такою легкостью воспринимаютъ, не понимая языка, и чехи, и нѣмцы, и мадьяры. Такъ слушаютъ симфоніи Чайковского, Бетховена, Брамса. Созданная москвичами „музыкальная драма“ захватываетъ своей музыкальной красотой, почти лишенной драматическихъ элементовъ; кромѣ чеховскихъ пьесъ, развѣ только пьесы Ламсуна, эти совершенно лишены динамики психологическіе пейзажи пастелью, даютъ такой просторъ музыкальной стихіи, и въ еѣ особенной любовью исполняютъ московскіе художники.

Богатые сценаріи, которыми восхищались насъ московскія постановки, служатъ той же цѣли: заслонить отъ зрителя драматическую незаполненность сцены. Май въспоминаются прелестные *interieurs* Добужинскаго въ постановкѣ „Горе отъ ума“. На этомъ спектаклѣ зритель чувствовалъ себя словно въ музеѣ старины, обвѣяннымъ щедрою красотой старой московской жизни. Съ тщательностью голландскаго жанра выдержаны всѣ реквизитныя детали: строго стилизная мебель, костюмы и украшеніе стѣнъ вплоть до послѣдней дверной ручки, все это — подлинное, добротное, „безъ обмана“. Сцена и всѣ видимыя поверхности стѣнъ заставлены и завѣшаны множествомъ вещей, а драматическое дѣйствіе загромождено отвлекающими вниманіе второстепенными мелочами. Сколько помнится, въ 1 актѣ „Горе отъ ума“ у Софьи стоятъ двойной трельжъ, кушетка, диванъ, десятокъ креселъ и нѣсколько лампъ, а на стѣнахъ виситъ не менѣе 15 картинъ. На балу у Фамусова — человѣкъ пятьдесятъ гостей, и все это мелькаетъ, суетится, шаркаетъ и шумитъ; лакеи разносятъ угощеніе, гости разговариваютъ „безъ словъ“, а объясненіе между Софьей и Чацкимъ незамѣтно проскальзываетъ въ суетѣ занятой режиссерской пантомимы.

Режиссура Художественнаго Театра словно страдаетъ болѣзненнымъ лихорадочнымъ восторгомъ. Свободная сцена кажется ей пустотою, которую нужно чѣмъ-нибудь заткнуть, либо вещами, либо людьми, либо „режиссерскими происшествіями“. Театръ смутно сознаетъ, что драматическихъ ресурсовъ у него не хватаетъ, и пытается заполнить эту пустоту зрѣлищной занимательностью, чтобы отвлечь вниманіе зрителя и заставить его забыть, за чѣмъ онъ

пришелъ въ театръ. Это достигается перенесеніемъ на сцену „подлинной жизни“ въ неуимѣренныхъ дозахъ, превращающихъ спектакль въ драгоценную жанровую картинку съ множествомъ изумительно мѣтко-схватченныхъ бытовыхъ штриховъ, но очень отдаленно связанную съ театромъ, какъ таковымъ.

Тотъ же самое замѣчается и въ игрѣ актеровъ. Все дѣлается „какъ въ жизни“: не только стулья, лампы и дверныя ручки, но и люди и ихъ переживанія должны быть „естественными“ въ особомъ, бытовомъ смыслѣ. Упаси Боже, чтобы актеръ въ самый драматическій моментъ заговорилъ иначе, „какъ въ жизни“, сдѣлалъ жестъ, не скопированный съ реально наблюдаемаго Иванъ Ивановича, чуть-чуть поднялся надъ уровнемъ обыденнаго и нарушилъ „жизненную правду“ ради правды художественной, законы которой не въ чеховскихъ, а болѣе театральныя пьесахъ отнюдь не совпадаютъ съ требованіями бытовой правдоподобности. Такъ, въ „Горѣ отъ ума“ Чацкій умудряется провести подъ сурдинку весь заключительный монологъ въ послѣднемъ актѣ, съ его огненнымъ-глубокимъ словомъ укора, страсти и насмѣшки. Это — не грибоѣдовскій Чацкій, а тотъ же чеховскій интеллигентъ девятидесятыхъ годовъ, съ его боязливую горячаго слова, съ его отвращеніемъ къ „театральности“ и пафосу. Даже кипучаго итальянца Гольдони („Трактирщикъ“), у котораго вмѣсто словъ — фейерверкъ сверхающей импровизаціи, герои котораго ни на минуту не перестаютъ „играть театръ“, москвичи стараются „переживать“ на манеръ чеховскихъ „сѣрыхъ людей“. Стихи, напимѣръ, въ пушкинскомъ „Моцартѣ и Сальери“ или въ томъ же „Горѣ отъ ума“, которые могли бы помѣщаться этой заплодучной „естественности“, они умѣютъ читать такъ, что отъ рифмы и ритма незамѣтно и слѣда, хотя, казалось бы, метрическій строй, которымъ „бытовые“ люди никогда не пользуются, долженъ былъ бы заставить ихъ хоть въ этомъ отступить отъ реалистическаго канона. Діалогъ и здѣсь ведется въ среднемъ бытовомъ регистрѣ, а пластика актеровъ не

многимъ развѣ смѣлѣе и шире пластики чеховскихъ „людей въ футлярѣ“.

III.

Художественный театръ даетъ въ своихъ постановкахъ не театральное искусство, а нѣчто, совершенно отъ него отличное. Убогая, сѣренькая жизнь „средне-высшаго“ интеллигентнаго круга чеховской эпохи, въ которой создавались эстетическія теоріи и сценическая техника театра, была безрасочна и невыразительна. Русскіе люди этой полосы, какъ вѣрно подмѣтилъ Вершининъ, „въ жизни хватили невысоко“. Пафосъ ихъ былъ похожъ на рѣчь Гаева передъ „многоуважаемымъ“ шнафомъ“ или пустозвонныя тирады общественно-добродѣтельнаго „чистюльки“ Пети Трофимова. „Котуръ“ наша жизнь не знала — въ лучшемъ случаѣ либеральныя или революціонныя ходули. Взять истинный пафосъ, подлинную драматическую динамику театру была неоткуда, и онъ поступилъ, какъ могъ: перенесъ на подмостки нетеатральную, обызательскую дѣйствительность — „чеховщину“.

Московскіе художники нашамъ умное, культурное, талантливое рѣшеніе вопроса, какъ безъ настоящаго драматическаго дѣйствія, безъ театра, создать иллюзію подлиннаго театра. Пока и мы, какъ они, боялись пафоса, мы этого не замѣчали; теперь это — ясное видѣно. Съ той минутой, когда глазъ насытился неподвижною прелестью декораций, когда вниманіе утомилось причудливыми узорами сценическаго движенія, зритель начинаетъ испытывать жажду динамическихъ, драматическихъ эмоцій, и со сцены этого изумительнаго театра вѣетъ на него... холодомъ пустоты.

Это чувствовалось и раньше въ Россіи и еще сильнѣе ощущается теперь. „Чеховская“ полоса русской жизни прошла. На сцену Раневскимъ и Гаевымъ, Тузенбахи, Вершинину и „облѣзтому барану“ — Трофимову съ его громкою, революціонною фразою, вслѣдъ за недоумимъ лакейскимъ торжествомъ Епиходовыхъ и Смердяковыхъ идетъ „новый помѣщикъ, владѣлецъ вишневаго сада“ — Лопухинъ. Вмѣсто безплодной тоски о прекрасной жизни

„черезъ 200—300 лѣтъ“ онъ несетъ бодрую поэзію жизненнаго строительства и пафосъ неустаннаго творческаго труда.

— Господи! — говоритъ Лопухинъ. — Ты далъ намъ громадные лѣса, необятныя поля, глубочайшіе горизонты, и, живя тутъ, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...

„Дачники“, между которыми Лопухинъ предлагалъ раздѣлять вишневый садъ, пришли сами, незванные. И они вспомнятъ забытый „способъ“ Фирса сохранить вишню сладкою и душистою, и „тогда вишневый садъ станетъ счастливымъ, богатымъ, роскошнымъ“. За ними, за этими полторастами миллионными русскими „дачниковъ“ — будущее, а не за жалкими, милыми, обреченными тремя сестрами, умѣвшими только молчаливо страдать, но неспособными къ отпору, къ дѣйствию, къ пафосу борьбы.

Только пафосъ — пафосъ борьбы, труда и долга спасетъ Россію. Въ насъ его не было — и не оттого ли не сумѣли мы вырвать Россію изъ грязныхъ лакейскихъ лапъ обнагльващаго комиссара Ишеньева? Но мы его жаждемъ и знаемъ, что онъ — необходимъ, что безъ него, одними только сожалѣніями о прошломъ и мечтами о будущемъ не насадить на искореняемомъ буреломѣ новаго вишневаго сада.

Эго сознаніе — твердо въ насъ. И потому, наслаждаясь искусствомъ московскихъ художниковъ, мы любуемся въ немъ красотой прошедшаго, умѣемъ красотой покаяннаго бурею вишневаго сада. Новая Россія, рождающаяся нынѣ въ огнѣ небывалыхъ еще страданій, очищенная пафосомъ этихъ страданій, создастъ свой театръ, театръ мощныхъ монументальныхъ формъ, театръ трагическій, но не бытовой, не „театръ переживания“. Овъ возьметъ отъ московскаго Художественнаго Театра его изумительную технику, и въ эти прекрасныя, но пустыя формы вольетъ трепещущее жизнью содержаніе: волю, зажигающую и созидательную, творящую чудеса, высвѣжающую изъ камня живую воду.

З. Г. Ашкинази.