

ПОСЛѢДНІЯ ИЗВѢСТІЯ

Редакция: РЕВЕЛЬ, Вышгородскій бульваръ
(Toompere rüistee), № 17-А, кв. 14.
Контора: Ратушная площадь (Suuur turg), 17.
Редакторъ принимаетъ съ 1½ до 2½ час.
Контора открыта съ 9 до 4 часовъ

ЦѢНА ОТДѢЛЬНАГО НОМЕРА 5 МАРОКЪ.

	1 м.	3 м.	6 м.	1 г.
Подписная плата. 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 каждаго мѣсяца.

О В ъ Я В Л е н і я
за 1 м.м. въ одинъ экземпляръ
на 4 стр. 2 м. 50 п. на 1 стр. 4 м. 50 п.
въ томъ же бмр.
Для иностр. объявленій — въ контора
разъ дороже. — Предложенія труда и
розетки эмигрантовъ — 20 проц. дешевле.

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

Московский художественный театр.

Къ берлинскимъ астролямамъ.

„Вся Россія — нашъ садъ“.
Чеховъ „Вишневый Садъ“.

I.

Московский Художественный Театр — безспорно, выше, что за послѣднія десятилѣтія создано въ области театральнаго искусства. Такъ полнозвучно и гармонично звучать его аристократическое искусство во взятомъ имъ сценическомъ діапазонѣ, что какъ-то совѣстно хвалить его или упоминать рядомъ съ нимъ о грубыхъ цѣрковыхъ опытахъ Макса Рейнгардта или объ искахъ Георга Фукса, Штейнрюка, Гофмансталя; о нынѣшнемъ французскомъ театрѣ и говорить не приходится. Это — завершеніе, зрѣлый плодъ, выше, что можетъ быть достигнуто въ этомъ направленіи. Душа талантливейшаго народа говоритъ здѣсь на изысканномъ сценическомъ языкѣ, обаятельная и тоскующая русская душа, томимая страшными предчувствіями.

Однако, въ Художественномъ Театрѣ есть одна особенность, замѣтить которую мѣшаетъ гипновъ исключительнаго таланта московской режиссуры. Музыкальность исполненія, зрѣлищная занимательность и тонкая продуманность цѣлаго и деталей такъ завораживаютъ зрителя, что онъ теряетъ способность судить, то ли даетъ ему Художественный Театръ, чего онъ ожидаетъ отъ театра, и не подумалъ ли онъ чисто-драматическихъ эмоцій друими, тоже эстетическими, но не театральными.

Прежде эта особенность не такъ бросалась въ глаза. Но послѣ пронесшейся надъ Россіей бури, освѣтившей для насъ многое въ нашемъ тяжеломъ прошломъ, она стала особенно замѣтной.

И прежде въ Москвѣ, и теперь въ Берлинѣ въ выше моменты эстетическаго наслажденія концертными спектаклями москвичей нельзя было освободиться отъ чувства стран-

ной драматической незаполненности лучшихъ, наиболее удачныхъ представлений. Въ „Трехъ сестрахъ“, въ „Вишневомъ садѣ“, въ „Горѣ отъ ума“, „Дядѣ Ванѣ“, „Трактирщикѣ“, „На днѣ“ въ самые сильные моменты — и чуждъ драматичнѣе моментъ, тѣмъ острѣе — ощущается какая-то пустота на сценѣ, скрыть которую не удается театру, несмотря на изумительныя чары режиссерскаго, актерскаго и декоративнаго искусства.

Это — не случайность. Художественный Театр — „чеховскій“ театр. Не только потому, что онъ — внешне связанъ съ чеховской драматургіей, строился на ней и по ней и создалъ для чеховскихъ пьесъ единственную въ Россіи сцену. Онъ связанъ съ Чеховымъ органически, своей театральной эстетикой и тѣми общественно-психологическими предпосылками, на которыхъ выросло и развивалось и полнѣйшее творчество Чехова, и сценическое творчество Художественнаго Театра.

Чехова называютъ „пѣвцомъ русской интеллигенціи“. Но его значеніе — несравненно шире. Онъ выразилъ цѣлую эпоху русской общественной жизни, какъ выразилъ свою эпоху Гоголь. Толстой, Достоевскій — въѣ времени, въѣ исторіи, въѣ даннаго быта и данной національности; Чеховъ — понятенъ только вмѣстѣ съ Россіей девятидесятыхъ годовъ, Россіей на переломѣ двухъ вѣковъ и двухъ эпохъ. Его не даромъ сравнивали съ чайкой: его странный голосъ — не то смѣхъ, не то рыданіе — прозвучалъ жалобнымъ крикомъ бѣлой чайки надъ грозно неподвижнымъ, свинцовымъ, сѣрымъ, „сермяжнымъ моремъ“ революціонной Россіи. Творчество Чехова — проникнуто тѣмъ предгрозовымъ настроеніемъ, когда природа, томимая предчувствіемъ надвиг-

ающейся бури, молчитъ въ ужасѣ передъ неотвратимомъ бѣдомъ. Вопреки бодримъ словамъ Трофимова и Анн въ „Вишневомъ садѣ“, вѣрѣ Вершинина въ „Трехъ сестрахъ“ въ будущую лучшую жизнь, пьесы и рассказы Чехова — проникнуты чувствомъ неотвратимаго, неправо-погубленнаго, чего спасти уже нельзя. Безнадежностью смерти, осенней красотой кладбища въѣтъ отъ „Скучной исторіи“, „Палаты №6“, „Дуэли“. Какъ у Меттерлинка („L'intrusé“) за сценою раздается звукъ натачиваемой косы — Смерти, такъ и въ произведеніяхъ Чехова слышится звукъ натачиваемаго топора, который, вотъ-вотъ ляжетъ у корня вишневаго сада. Деревья чувятъ близкую гибель и жалобно трепещутъ листьями; люди безпомощно мечутся, зная, что „аукціонъ“ — неотвратимъ, что „22 августа и вишневый садъ, и все имѣніе будутъ продаваться съ торговъ“. Ни Раневская, ни Гасень, ни бѣдныя, милныя три сестры ничего не могутъ сдѣлать, чтобы предотвратить это страшное 22 августа — хочется сказать: 25 октября.

Художественный Театръ далъ гениальное изображеніе этой полосы „русскаго безвременья“. Это была жизнь, безъ паэоса, безъ вѣры, когда старые общественные идеалы смущенно вспоминались лишь опустившимися, жалкими „людьми восьмидесятыхъ годовъ“ — Гасеньми, а носителямъ новыхъ, революціонныхъ идеаловъ былъ „облѣзлый баринъ“ и вѣчный студентъ Трофимовъ, для котораго Чеховъ не жалѣлъ тонкой ироніи. Жизненное творчество изыскло, общественный героизмъ ушелъ въ подполье, гдѣ рядомъ съ Чайковскими и Крапоткинскими рождались Авфы и Ленины. Тамъ, въ этомъ душномъ и темномъ подвалѣ, „на днѣ“ общественной жизни вытѣкался топотъ, который немного спустя, ударилъ по стволамъ вишневаго сада.

Героизмъ исчезъ изъ общественной жизни, на его мѣсто пришелъ обывательщина, безвольная, безсильная, пассивная и бесплодная. Люди разучились страстно желать и властно дѣйство-

вать и, какъ Вершининъ, какъ самъ Чеховъ въ своихъ писмахъ и задушевныхъ бесѣдахъ, бессиально мечтали о томъ, что „черезъ 200 — 300 лѣтъ жизнь на землѣ будетъ несообразимо прекрасной“. Активной энергіи, вѣры, паэоса, необходимыхъ для того, чтобы претворить въ дѣйствительность эту мечту о прекрасной жизни, не было; этотъ паэосъ увялъ отъ общественнаго разочарованія 80-хъ годовъ.

II.

Бываютъ въ исторіи эпохи дѣйствительныя, драматическія, и онѣ создаютъ театръ въ настоящемъ смыслѣ. Эпохи Шекспира, Кальдерона, Расина и еще раньше греческаго театра были такими „театральными“ эпохами, когда общественныя, національныя, религіозныя идеи претворяются въ дѣйствіе, и энергія борьбы даетъ театру паэосъ и драматическую жизнь. Чтобы сдѣлаться „театромъ“, жизнь должна надѣть котурны и маску; если въ ней нѣтъ паэоса, если она бьется жеста, она — не театральна, и рабское изображеніе ея не есть театръ, а отрицаніе театра литературностью, зрѣлищной занимательностью à la Рейнгардтъ, психологизмомъ.

Въ эпохи истинно-театральнаго театра не вуждается въ сложномъ сценическомъ аппаратѣ. На подмосткахъ живетъ дѣйствительная воля — и только ее и воспринимаетъ зритель. Ему все равно, деревянный ли щитъ съ надписью „лѣсъ“, или прекрасная декоран Голливуда уходитъ на незамѣтный „задній планъ“ театральнаго дѣйствія: театально-преображенная жизнь всегда, даже въ реалистическомъ театрѣ, есть условность, и эта условность только страдаетъ отъ того, если рядомъ съ нею воспроизводится жизнь въ ея конкретной, бытовой „естественности“. Поэтому такіа эпохи — эпохи сценической условности и упрощенности и въ то же время эпохи полнаго, поднимающагося до мелодрамы драматическаго паэоса.

Чеховская полоса русской жизни была драматически-невъразительна, безъ паэоса, — полоса рефлексіи и самосанализа, убивающихъ волю къ дѣйствію. И она создала театръ, въ которомъ въѣ чары изумительнаго сценическаго мастерства приложены къ тому, чтобы пышной декораніей, неподобнымъ психологическимъ анализомъ, музейной выдержанностью аксессуаровъ скрыть отъ зрителя, что въ этомъ театрѣ нѣтъ... театра.

Такова задача Московскаго Художественнаго Театра. Онъ подходитъ къ пьесѣ съ особымъ методомъ — „психологическимъ“, и психологизмъ служитъ для него не средствомъ сценическаго воплощенія, а абсолютной и самодовольствующей цѣлью. Не активная воля, а пассивное чувство является канвою, по которой вышивается изысканный психологическій рисунокъ данной роли. Даже слово является для Художественнаго Театра слишкомъ грубымъ, слишкомъ дѣйствительнымъ средствомъ выраженія, и оно поэтому произносится „подъ сурдинку“, смяченно и затуманено, никогда не поднимаясь до паэоса. Наибольшее художественное удареніе падаетъ не на слово, а тѣмъ болѣе сопровождающій его жестъ, а на „психологическую паузу“, во время которой актеръ пассивно и молчаливо переживаетъ то, на что на подмосткахъ онъ долженъ былъ бы реагировать съ максимальной эстетически-допустимой активностью. Вершининъ въ 3 актѣ „Трехъ сестрахъ“ ведетъ все любовное объясненіе съ Машей на паузахъ, и ихъ великолѣпный „діалогъ безъ словъ“ построены на молчаніи между бессмысленными словами „тамъ-тамъ-тамъ“; заключительный аккордъ пьесы, ея самая драматически-акцентированная часть — молчаніе сестръ подъ звукомъ замирающаго вдала музыки; самый сильный моментъ „Вишневаго сада“ — молчаливая смерть Фра подъ звукомъ топора, который рубитъ вишневый садъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).

З. Г. Ашкинази.