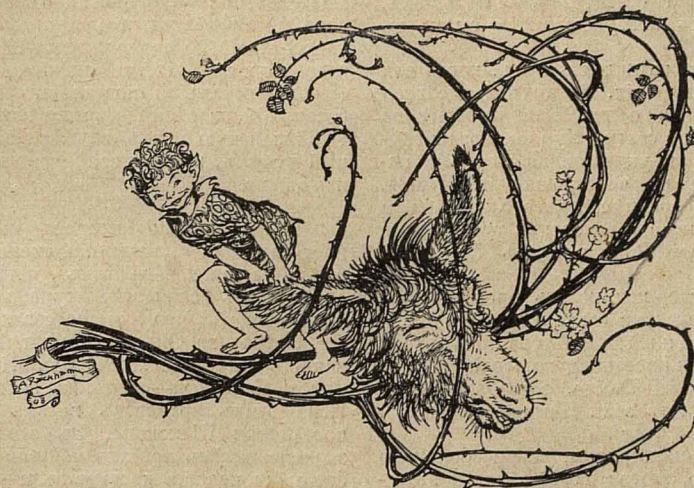


зыкальный реализм в русском искусстве. Мусоргский, посвятивший свои силы главным образом к созданию народной музыкальной драмы, оставил лишь несколько произведений, носящих ярко выраженный программный характер — „Картинки с выставки“ для фортепиано, оркестровую фантазию „Ночь на Лысой горе“ и балладу „Забывтый“. Увлеченный идеями музыкального реализма, Мусоргский своими „картинками“, представляющими иллюстрированный каталог выставки мало известного художника Гартмана, быть может дает исключительный образец программного письма не только в русской, но и в общеевропейской музыке.

Мне, к сожалению, не удалось отыскать какие-либо снимки или воспроизведения с картин Гартмана. Заглавия отдельных частей этой любопытнейшей серии фортепианных эскизов объединенных общей музыкальной мыслью, следующие: „Promenade“, „Spomus“, „Il vecchio Castello“, „Catacombae“, „Tuillerie“ изображающее спор детей после игры, „Limoge“ с характерными криками базарных торговцев, „балет не вылупившихся птенцов“, „Два еврея“, богатый и бедный, чрезвычайно типично выраженные, „Bydlo“, крестьянская телга, влекомая двумя волами, „Избушка на куриных ножках“ и чудесная „Богатырские ворота в Киев“, на тему архитектурного наброска Гартмана, выполненного в звуках Мусоргским с несравненной силой и блеском.

На рисунке 4 изображены снимок с картины художника В. Верещагина, вдохновивший балладу Мусоргского „Забывтый“. Баллада так и озаглавлена „на тему картины Верещагина“. Самый оригинал был переработан впоследствии художником из опасения упреков в тенденциозности. „За-



бытый“ был выставлен Верещагиным в 1874 году; мотивом картины послужил эпизод из средне-азиатского похода. Новейшее музыкальное искусство французских импрессионистов, развившееся под двойным влиянием Листа и Мусоргского, дает не мало интереснейших образов звукоживописи заимствовавший не только свою программу, но и самые технические приемы у живописцев последней формации. Недаром глава современной французской музыки Клод Дебюсси мог сказать о себе, что не музыканты, а художники кисти и поэты были его учителями. Дивные мистические видения английского прерафаэлиты, Данте Габриэля Россетти, проникнутые неземною красотой и красотой, еще на консерваторской скамье пленили французского мэтра и подсказали ему прелестные мелодические линии и гармонии его музыки в кантате „La demoiselle Elue“, овеянной образами Россетти.

На рис. 5 изображена одна из мистических грёз английского художника, получившего, благодаря Дебюсси, влияние на судьбы современного искусства звуков во Франции.

Безоконечной вереницей проходят перед нами картины, произведения зодчества и ваяния, будившие творческую мечту музыкантов. Римский-Корсаков — Рёпин, Мусоргский — Верещагин, Лист — Орканья, Дебюсси — Россетти, Брамс — Клингер, не возмущают ли эти параллели вступать о новом грядущем искусстве, всеискусстве, едином и цельном, не знающем иных законов художественного выражения, кроме закона чистой свободной красоты?

Евгений Браудо.

Заставка худ. Рёкама — „Сон в летнюю ночь“.

КАКЪ СТАВИЛИ ВЪ РОССИИ ШЕКСПИРА.

(Къ 300-лѣтію со дня смерти).

Шекспира начали ставить на Руси очень рано. Если его пьес мы не видим еще в репертуаре театра Грегори и Фирста при первых попытках насадить у нас сценическое искусство в эпоху Алексѣя Михайловича и Петра Великого, то уже первый директор россійскаго театра Сумароковъ самъ переводить, а затѣмъ и ставить „Гамлета“.

Впервые „Гамлетъ“ былъ исполненъ на сценѣ шляхетнаго корпуса и затѣмъ во дворцѣ, въ присутствіи императрицы Елизаветы Петровны. Постановка по тому времени отличалась большою пышностью. Известно, что императрица очень любила театр и сама распоряжалась выдавать кадетамъ изъ царской кладовой бархаты, парчи, золотыя ткани и драгоценныя каменья. Но весь этотъ блескъ былъ, конечно, чисто внѣшній. Ни о какой исторической вѣрности декораций и костюмовъ не могло быть и рѣчи. Нашъ театръ подражалъ въ этомъ случаѣ французскому, гдѣ реформа была лишь позднѣе произведена знаменитымъ Тальма. Условности постановки подчеркивало и то, что въ женскихъ роляхъ, Офеліи и королевъ, являлись также кадеты.

Переводъ былъ самый варварскій, такъ какъ Сумароковъ пользовался не оригинальнымъ текстомъ, а французскими переводами Дюиса и Лапласа. Полоній не падалъ отъ руки Гамлета, а самъ кончалъ съ собою. При этомъ Офелія торжественно возглашала:

Я все исполнила, что дочери надлежало,
Ты, само небо, днесъ Полонья покарало!

Черезъ десять лѣтъ была исполнена вторая пьеса Шекспира „Король Ричардъ III“. Переводчикомъ ея являлся уже не Сумароковъ, а знаменитый артистъ Дмитревскій. Объ этомъ переводѣ мы, къ сожалѣнію, не имѣемъ свѣдѣній, такъ какъ текстъ его не сохранился.

Можно было бы думать, что особенно тщательно будетъ поставлена комедія Шекспира „Виндзорскія кумушки“, переведенная императрицей Екатериной II. Но это предположеніе отпадаетъ при самомъ бѣгломъ взглядѣ на пьесу „Вотъ каково имѣть корзину и бѣлье“. Тутъ мы имѣемъ дѣло не съ вѣрнымъ текстомъ переводомъ, а съ однимъ изъ тѣхъ свободныхъ переложений, въ которыхъ иностранныя пьесы приспособляются къ русскимъ нравамъ. Знаменитый Фальстафъ превратился въ Якова Васильевича Полкадова! Такое же превращеніе испытали и другія дѣйствующія лица и англійская комедія обратилась въ русскую пьесу, осмѣивающую странности русской жизни. Все это приблизило и постановку ея къ обычной постановкѣ комедій Фонвизина и Лукина.

Тѣмъ не менѣе влияние англійскаго театра, хотя и косвенно сказало все же у нашихъ режиссеровъ. Произошло это при постановкѣ пьесы Екатерины II „Начальное управленіе Олега“, пьесы, по признанію ея автора, написанной въ подражаніе хроникамъ Шекспира. Не связывая себя строгими правилами французской трагедіи, императрица дала канву для весьма разнообразнаго спектакля. Сцена закладки Москвы, пѣсни и свадебные обряды — все ставилось съ неслыханной роскошью, и общій расходъ по постановкѣ превысилъ 15.000 р. Строгимъ правиломъ французскихъ пьесъ, дѣйствіе которыхъ происходитъ въ одной и той же обстановкѣ, былъ нанесенъ весьма сильный ударъ.

Въ 1786 году появился переводъ „Юлія Цезаря“ съ обширнымъ предисловіемъ, въ которомъ переводчикъ Карамзинъ высказывалъ самое восторженное преклоненіе передъ приѣмами англійскаго драматурга.

Это не помѣшало впрочемъ тому, что вначалѣ самъ Шекспиръ подгонялся подъ условія французскаго театра и приходится сознаться, что въ эпоху Александра I у насъ больше знакомились съ передѣльвателемъ Шекспировскихъ пьесъ Дюисомъ, чѣмъ съ самимъ авторомъ „Отелло“ и „Гамлета“. На ряду съ тѣмъ пропагандировался Шекспиръ и въ оперѣ.

Любопытныя свѣдѣнія сообщаетъ Араповъ о постановкѣ оперы Штейбельта „Ромео и Юлія“ съ хорами и большимъ спектаклемъ. При поднятіи занавѣса сцена представляла освѣщенный замокъ въ лѣсу ночью, при блескѣ луны; слышны звуки польскаго, и въ это время происходитъ свиданіе Ромео съ Юліей при таинственности ночи... Безъ искаженія текста не обошлось видимому и здѣсь. Такъ о послѣдней сценѣ Араповъ говоритъ: „чрезвычайно была эффектна сцена, когда капuletъ, застигнувъ Ромео въ склепѣ, велитъ своимъ воинамъ убить его, и въ эту минуту пробуждается Юлія, при стукѣ мечей воиновъ, враждующихъ партій“. Вмѣсто смерти юныхъ любовниковъ дѣло кончалось болѣе мирной развязкой!

Но вскорѣ настало время и для подлиннаго Шекспира. Крупнѣйшимъ событіемъ въ исторіи пропаганды великаго драматурга въ Россіи явилась знаменитая постановка „Гамлета“ въ Москвѣ съ Мочаловымъ въ главной роли.

Оригинально, что первой заботой Мочалова была забота о музыкѣ. И не о той музыкѣ, которая слышится въ сценахъ пира и погребенія, а о музыкѣ для пѣсни Офеліи „Моего вы знали друга“. Пѣснь эту наши актрисы очень долго и потомъ пѣли подъ аккомпаниментъ оркестра. Но несмотря на то, что о постановкѣ заботились и первый трагикъ, и переводчикъ, въ сценическомъ

воплощения „Гамлета“ оказались очень существенные промахи. О первой же картинѣ Бѣлинскій писалъ „мы увидѣли, какъ старался г. Усаевъ испугаться какого-то пугала, которое означало собою тѣнь гамлетова отца, и какъ другой воинъ, желая показать, что это тѣнь, а не живой человѣкъ, осторожно кольнулъ своею алебардой воздухъ мимо тѣни, дѣлая видъ, что онъ безвредно прокололъ ее“. Декораціи мѣнялись по свистку, исполнители вторыхъ и третьихъ ролей были почти невозможны. Но все это искупалось истинно вдохновенной игрой Мочалова, достигавшей особенной высоты въ сценахъ, гдѣ ярко проступалъ мотивъ величія и мощи.

Вслѣдъ за „Гамлетомъ“, поставленнымъ въ 1837 году, даны были „Король Лиръ“ и „Жизнь и смерть Ричарда III“, съ пріѣздомъ же Каратыгина Москва увидѣла и „Коріолана“. О постановкѣ этой послѣдней пьесы, по которой можно судить и о постановкѣ остальныхъ трагедій, рассказывалъ старый театраль Родиславскій. Обстановка пьесы была ужасная.

Въ Римѣ время Коріолана на боковыхъ кулисахъ красовались венеціанскіе дворцы, на заднемъ занавѣсѣ виднѣлся какой-то индійскій пейзажъ. Въмѣсто римскаго голднаго народа въ первой сценѣ пьесы выпущена была дюжина статистовъ, не знавшихъ, что дѣлать, и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ возбуждавшихъ смѣхъ въ зрителяхъ.

Не лучше обстояло дѣло и черезъ пятнадцать лѣтъ, когда для „Коріолана“ были сдѣланы новыя декораціи. На нихъ нарисовали все, что слышали о Римѣ, не заботясь о времени, въ которое происходитъ пьеса. Были изображены и статуя Курція, воздвигнутая гораздо позже Коріолана, колонна украшенная кормами непріятельскихъ кораблей, воздвигнутая въ честь консула Дуилия, разбившаго флотъ карагенянъ еще позднѣе послѣ Коріолана, и колонна императора Траяна, и кирпичные тротуары съ тумбочками, и даже, вдали на декораціи языческаго Рима время Коріолана виднѣлся храмъ св. Петра.

Въ „Гамлетѣ“ и „Коріоланѣ“ все искупалось превосходной игрой главныхъ исполнителей. Но иногда не было и этого и тогда спектакль носилъ совершенно неудачный характеръ. Къ числу такихъ спектаклей приходится отнести постановку трагедіи „Ромео и Джульетта“ съ Мочаловымъ въ роли Ромео. Декораціи и костюмы были плоховаты и мало соотвѣтствовали характеру времени и мѣсту дѣйствія пьесы.

Исполненіе, по отзывамъ современниковъ, тоже большею частью было неудачно. Прежде всего, смотря на 40-лѣтняго Мочалова въ роли Ромео и 25-лѣтнюю Орлову въ роли Юліи, зритель долженъ былъ забыть слава, которая влагаетъ Шекспиръ въ уста Монтегю: „Мой сынъ—цвѣтокъ еще нераспустившійся“, и въ уста Капулетти: „Дочь моя еще ребенокъ, ей нѣтъ 14-ти лѣтъ“.

Позднѣ постановки стали несравненно болѣе художественны и исторически вѣрны, но трагическій тонъ былъ утерянъ, и стиль игры неуклонно переходилъ отъ трагедіи къ драмѣ.

Въ этомъ отношеніи большую роль сыгралъ артистъ Александринскаго театра В. В. Самойловъ. Онъ сталъ исполнять шекспировскія роли въ шестидесятыхъ годахъ, когда на сценѣ продолжала царить прежняя халатность, и режиссеръ являлся лишь номинальнымъ руководителемъ спектакля. Хорошій художникъ, детально изучившій условія сцены, Самойловъ самъ брался за постановку, давая указанія насчетъ декорацій, костюмовъ и малѣйшихъ деталей mise en scene. Всю эту работу выполнилъ онъ и ставя въ 1859 году „Короля Лира“.

Прекрасныя декораціи, исторически вѣрные костюмы, богатѣйшая бутафорія, все поразило непривычный къ такому блеску глазъ зрителя. Что же касается бури и сценъ четвертаго и пятаго актовъ, онѣ казались верхомъ театрального искусства. Въ особенности отмѣчали видъ Глостера и цѣлой дружины стоявшихъ поодаль отъ Лира колынопреклоненныхъ рыцарей; берегъ моря,

унизанный кораблями, высадку на немъ войскъ Корделіи, и наконецъ, заключительную группу, такъ и просившуюся на полотно. „Все это производитъ полный сценическій эффектъ, придавая игрѣ всѣхъ актеровъ окончательное значеніе истины и исторической жизни“, говорилъ одинъ изъ критиковъ, начинавшій свою рецензію фразой: „первое представленіе Короля Лира на сценѣ Александринскаго театра—эпоха въ лѣтописяхъ драматическаго искусства въ Россіи!“

Каратыгинъ дѣлилъ владѣнія между дочерьми, подходя къ столу, на которомъ была разложена карта. Самойловъ не сходилъ въ этотъ моментъ съ трона, а водилъ золотымъ жезломъ по картѣ, которую ему подносили на бархатной подушкѣ.

Затѣмъ, въ злобѣ на Кента онъ обнажалъ не собственный мечъ, который уже давно не могъ служить дряхлому королю, а выхватывалъ кинжалъ у одного изъ придворныхъ. Оба эти новшества имѣли громадный успѣхъ, и второе изъ нихъ, не смотря на явное противорѣчіе ремаркѣ Шекспира, казалось критикѣ геніальнымъ.

Режиссерскія усовершенствованія Самойлова не прошли даромъ. Съ той поры постановки Шекспира стали носить болѣе тщательный и исторически вѣрный характеръ. Этому способствовалъ и тотъ фактъ, что при празднованіи у насъ въ 1864 году трехсотлѣтія со дня рожденія Шекспира появился рядъ крупныхъ статей о немъ, частью оригинальныхъ, частью переводныхъ. Особенно ратовалъ за постановку Шекспира критикъ Баженовъ, поставившій на сценѣ кружка любителей „Укрощеніе строптивой“, „Двѣнадцатую ночь“ и „Мѣра за мѣру“. Всѣ пьесы имѣли крупный успѣхъ, и ихъ поспѣшила включить въ репертуаръ и казенная сцена.

* * *

Поддерживали интересъ къ великому драматургу и лучшіе представители иностранной сцены, среди которыхъ шумный успѣхъ имѣлъ геніальный трагикъ—негръ Ойра Ольдриджъ. О его игрѣ сохранилась цѣлая литература, причемъ почти всѣ критики сходились на томъ, что лучшее созданіе Ольдриджа роль Отелло.

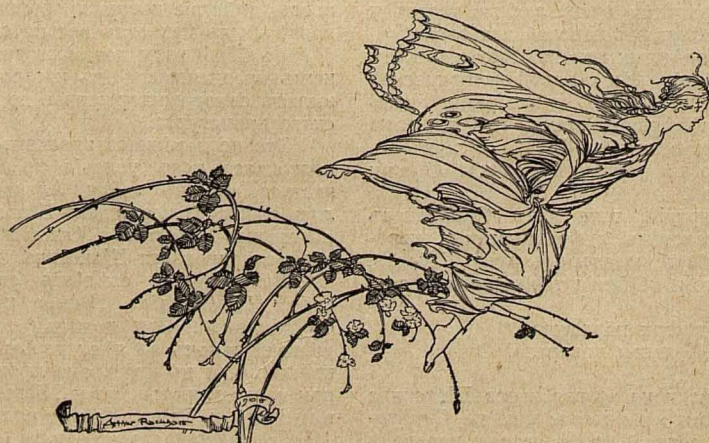
Вслѣдъ за Ольдриджемъ пріѣхала на гастроли Ристори, первая изъ артистической семьи Итали. Вслѣдъ за ней потянулись Росси, Сальвини—отецъ, а позднѣе Сальвини—сынъ и Цоккони. Игра этихъ артистовъ весьма мало внесла измѣненій въ духъ постановки Шекспира. Въ этомъ случаѣ несравненно болѣе значеніе имѣлъ пріѣздъ мейнингенцевъ въ 1885 году. Стройность ансамбля, красота костюмовъ и грима всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, начиная съ премьера труппы и кончая послѣднимъ статистомъ—все это казалось новымъ словомъ искусства.

Приемы мейнингенцевъ особенно восхищали въ „Юліи Цезарѣ“, гдѣ Шекспиромъ отведено столько мѣста толпѣ, и постановка гастролеровъ отразилась потомъ какъ на постановкѣ трагедій въ Петербургскомъ Маломъ, такъ и на постановкѣ ея въ Московскомъ Художественномъ театрахъ. Но въ послѣднемъ случаѣ исполнителей ждала совсѣмъ особая критика.

Теперь реализмъ не являлся уже послѣднимъ словомъ искусства, и В. Э. Мейерхольдъ писалъ, защищая театральную условность: „никогда нельзя повѣрить, что это вѣтеръ качаетъ гирлянду въ первой картинѣ Юлія Цезаря, а не рука рабочаго, потому что плащи на дѣйствующихъ лицахъ не качаются. Театръ очутился во власти фабрики“, негодуяще восклицалъ онъ.

Это привело къ условной постановкѣ „Гамлета“ Гордономъ Крагомъ, гдѣ декораціи имѣли цѣлью не воскресить былую жизнь, а отразить настроенія души Гамлета. Постановка москвичей была послѣднимъ этапомъ, который прошла русская mise en scene, начиная съ пышности спектаклей шляхетнаго корпуса, кончая Гамлетомъ въ сукнахъ“ по „принципу монодрамы“.

Н. Долговъ.



Заставка худ. Рекама—„Сонъ въ лѣтнюю ночь“.

ВЫШЛА-ЛИ КНИГА ИЗЪ МОДЫ?

Знаменитый историкъ христіанства Эрнестъ Ренанъ когда-то полусерьезно мечталъ о томъ, чтобы послѣ его смерти изъ его лучшихъ, ювелирно отдѣланныхъ страницъ, составили маленькую книжку въ 18-ю долю листа, переплели ее въ сафьянъ съ золотымъ обрѣзомъ, и чтобы затянута въ перчатку стройная дамская рука держала этотъ миниатюрный томикъ въ церкви вмѣсто молитвенника... Быть и за гранью земного кругозора въ модѣ и фаворѣ у самыхъ чуткихъ и самыхъ нѣжныхъ дочерей европейской

культуры, остаться и послѣ смерти властителемъ сокровенныхъ думъ—просвѣщенной парижанки, вотъ въ его глазахъ самая сладостная греза для тѣхъ, кто пишетъ книги. Подобный юморъ можетъ показаться убійственнымъ у того Ренана, который писалъ не только художественные наброски для дилетантовъ, но и полновѣсные научные трактаты. Таковъ по убѣжденію автора „Vie de Jésus“ неминувый трагизмъ писательскихъ судебъ: когда строго слѣдующею идейному призванію—тебѣ слушаешь десятокъ това-