

ТЕАТРАЛЬНЫЙ,

МУЗЫКАЛЬНЫЙ и ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

ЖУРНАЛЪ

„АРТИСТЪ.“

(Годъ 3).

№ 15.

1891 годъ.

Сентябрь.



МОСКВА.

Типо-литогр. Высочайше утвержд. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и №, Пименов. ул., соб. д.

1891.



СОДЕРЖАНИЕ:

Стр.

I. САМЪ У СЕБЯ ПОДЪ СТРАЖЕЙ, ком. въ 3-хъ д. Д. Педро Кальдерона де ла Барка перев. С. А. Юрьева. Дѣйствіе 1	1
II. НЕ ТО . . . повѣсть Д. Н. Мамина (Сибиряка).	9
III. 225 ЛѢТЬ ПАРИЖСКАГО САЛОНЪ И ПОСЛѢДНІЙ САЛОНЪ ВЪ 1891 г. (съ рисунками) ст. Глаголя	21
IV. ЛИЦЕДѢЙ, театральные очерки П. М. Свободина	32
V. ЛЕРМОНТОВЪ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ, ст. И. И. Иванова.	42
VI. ПРОТОТИПЫ ФОЛЬСТАФА, ст. проф. Н. И. Стороженка.	48
VII. ТЕХНИКА ДРАМЫ, Г. Фрейтага перев. В. М. Спасской	58
VIII. БРАВЫЙ ФРИЦЪ. Разсказъ А. С. Кушнерева	67
IX. ШЕКСПИРЪ НА СЦЕНѢ МЮНХЕНСКАГО ТЕАТРА Ст. Э. Э. Матеръ (Съ рисунками).	82
X. IMPROMPTU, для ф. п. А. С. Аренснаго.	87
XI. СУМЕРКИ. Романсъ для пѣнія и ф. п. Дарстона.	90
XII. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѢНІЕ. (Мысль и софистика. Промежуточная литература. Первые шаги пов. г. Станюковича. Артисты, ром. г-жи М. Крестовской. Мимочка на водахъ, очеркъ М. В. Братья единственного сына. Сказка дѣйствительности Вас. И. Немировича-Данченко. Въ отъездѣ. Расск. Н. Д. Боборыкина. Учителемъ жизни: Пов. г. Каронина. Грусть. Ст. г. К. На литературныхъ хлѣбахъ. Пов. Вл. И. Немировича-Данченко. The modern Novelists of Russia by Turgev. Декамеронъ. Бокаччо. Гете и его время. Лекціи А. Шахова.) И. И. Иванова.	93
XIII. БИБЛІОГРАФІЯ. (Ж. Моженъ и В. Мень: Скрипка, альть, віолончель, контрабас и гитара. А. М. Додоновъ. Руководство къ правильной постановкѣ голоса. В. П. Гуторъ. Въ ожиданіи реформы мысли о задачахъ музыкального образованія. Периодическая печать о театре и искусствѣ вообще. Алфавитный списокъ драматическімъ сочиненіемъ, безусловно разрѣшенымъ къ представлению съ 1 апреля по 1 августа 1891 г. Новые пьесы: Баба, др. кн. Голицына. Бабье царство к. г. Бентовина. Безумный бракъ, др.—Будущая знаменитость, ш. г. Шустова. Бѣби к. Н. Северина. Вертельгородиныхъ к. г. Карѣева. Вытурмы ш. гг. Грессеръ и Чирикова. Докторъ Кохъ. Заслуженный урокъ. Иванъ да Марья. Кружатка со вскыни удобствами. Ку-ку. Къ чему? Ложный путь. Любительскій спектакль. Мачига отъ западн. Мотылекъ. Передъ спектаклемъ. По памятной книжкѣ. Послѣ ужина горчица. Суди ею Богъ! Таинственный убийца).	113
XIV. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ. (Элеонора Дузест. И. И. Иванова.—Драматические курсы при Москов. Театр. Училищѣ. Ст. Т.—Картины выставки хѣтнаго сезона 1891 г. Ст. Глаголя.—М. К. Зальковская. Ст. В. Е. Ермилова. Театръ г. Корша. Открытие сезона. „Тяжелые дни“. Ст. Р. С. Т. По вопросу о новомъ уставѣ Академіи Художествъ. Ст. Глаголя. Французская оперная труппа въ саду „Эрмитажъ“, ст. С. Н. Кругликова).	122
XV. ХРОНИКА (Москва.—Петербургъ.—Провинциальная хроника.—Корреспонденціи изъ Дерпта, Каменца - Подольска, Киева, Луцка, Нижняго Новгорода, Одессы, Радина, Ростова на Дону и Тифлиса. Радищевскій музей.—Артистическая поѣздка г-жи Савиной.—Заграницкая хроника. Корреспонденція изъ Парижа)	148

ПРИЛОЖЕНИЯ:

XVI. ДОКТОРЪ ШТОКМАНЪ. Др. въ 5 д. Г. ИБСЕНА, перев. Н. Мировичъ.	1
XVII. ЖИЗНЬ ИЛИМОВА. Др. въ 5 д. В. С. Лихачова.	68
Указатель пьесъ для любительскихъ спектаклей. (Драмы). (стр. 17—18).	

XVIII. ГРУППА ГГ. АРТИСТОВЪ МОСКОВСКАГО МА- ЛАГО ТЕАТРА. (фототипія съ натуры).	фототипіїї гг. Шерерь
XIX. НАЕМЪ ПРИСЛУГИ, картина В. Е. Маковскаго (передвижн. выст. 1891 г.).	Набгольцъ и К° въ Москвѣ.
XX. ДОЖДЬ, картина И. И. Шишина (передвижн. выст.).	
XXI. СТРАНИКЪ, картина академика И. Пелевина (академич. выст. 1891 г.). Фото- тиція Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°.	
XXII. А. П. ЛЕНСКІЙ ВЪ РОЛИ ФОЛЬСТАФА рисун. А. П. Ленскаго. Автоти- пія г. Демчинскаго, въ С.-Петербургѣ. Виньетки и заставки работы Баше въ Парижѣ и П. О. Яблонскаго въ С.-Петербургѣ.	

Дозволено цензурою. Москва, сентябрь 1891 года.

Техника драмы.

Густава Фрейтага *).

Введение.

Что техника драмы не представляет собой ничего постоянного, неизменного, объ этомъ врядъ ли нужно упоминать. Съ того времени, какъ Аристотель изложилъ нѣкоторые высшіе законы драматического воздействиія, человѣчество подвинулось въ своемъ развитіи болѣе, чѣмъ на два тысячелѣтія; не только сильно измѣнились формы искусства, сцены и способа изображенія, но, что еще важнѣе, произошли громадные перевороты въ умственномъ и нравственномъ содержаніи человѣка, въ отношеніи индивидуума къ его роду и къ высшимъ силамъ земной жизни, въ идеѣ свободы и представлениіяхъ о сущности Божества; мы утратили одну обширную область драматическихъ сюжетовъ, но приобрѣли за то новую, еще болѣе значительную. Виѣтъ съ нравственными и политическими принципами, управляющими нашей жизнью, развивались все дальше и дальше и представлениія о прекрасномъ и художественно сильномъ. Между высшими художественными воздействиіями греческихъ священныхъ игръ, *Autos sacramentales*, и драмами временъ Гёте и Иффланда существуетъ не меньшее различіе, чѣмъ между эллинскимъ амфитеатромъ, подмостками мистерій и замкнутой залой современной сцены. Можно считать несомнѣннымъ, что нѣкоторые законы драматического творчества сохранять навсегда свою силу, но въ общемъ, какъ жизненные потребности драмы, такъ и художественные средства, которыми достигаются сценическія воздействиія, находятся въ постоянному процессѣ развитія. И не слѣдуетъ полагать, что техника поэзіи совершенствуется лишь благодаря твореніямъ первенствующихъ поэтовъ. Мы вправѣ сказать, безъ всякихъ са-
мовозвеличенія, что условія высшихъ художественныхъ воздействиій въ драмѣ и употребле-

нія техническихъ пріемовъ яснѣ для нась въ настоящее время, чѣмъ они были для Лессинга, Шиллера и Гёте.

Современный поэтъ склоненъ относиться съ пренебрежительнымъ удивленіемъ къ методу, сообразовавшемуся при построеніи явленій, при рисовкѣ характеровъ и послѣдовательномъ рядѣ сценическихъ воздействиій съ перешедшей по традиціи системой прочно установленныхъ техническихъ правилъ. Подобное ограниченіе мы готовы считать гибелю свободнаго художественнаго творчества. Но это величайшее заблужденіе. Наоборотъ, выработанная система отдельныхъ предписаній, твердо, коренищеся въ народномъ обычай ограниченіе при выборѣ сюжетовъ и построеніи пьесъ были въ различные времена самой лучшей поддержкой творческой силы. И больше того: они являются, повидимому, необходимымъ условіемъ той богатой производительности, которая поражаетъ нась въ известные периоды прошлаго, какъ нѣчто загадочное и непостижимое. Мы признаемъ до сихъ поръ, что греческая трагедія обладала подобной техникой, и что величайшіе поэты руководствовались въ своемъ творчествѣ профессиональными правилами, отчасти принадлежавшими всѣмъ и каждому, отчасти же составлявшими, быть можетъ, достояніе лишь нѣкоторыхъ фамилій и кружковъ. Многія изъ этихъ правилъ были хорошо извѣстны аттической критикѣ, судившій о достоинствѣ пьесы соответственно съ тѣмъ, на должно ли вѣтъ находится перипетія, и возбуждается ли желательную мѣру сочувствія патетическая сцена. Что испанская драма плащей и шапокъ равнымъ образомъ художественно переплетала нити своей интриги на основаніи твердо установленныхъ правилъ, этого, конечно, не говорить наль ни одинъ кастилецъ въ своей поэтикѣ, но многія изъ этихъ правилъ мы усматриваемъ уже въ одно-

*.) Переводъ съ шестаго исправленнаго изданія (Лейпцигъ, 1890 г.).

образномъ построеніи и вѣчно повторяющихсяъ характерахъ, и намъ было-бы не трудно воздвигнуть систему особыхъ предписаний на основаніи самихъ этихъ пьесъ.

Понятно, что эти правила и пріемы не представлялись чѣмъ-то неизмѣннымъ и современникамъ, которые или пользовались. Благодаря геню и разумному изобрѣтенію отдѣльныхъ личностей, они подвергались дальнѣйшему развитию и преобразованію до тѣхъ поръ, пока не застыли въ неподвижной формѣ; и, послѣ цѣлаго периода мертвеннаго примѣненія, погибли одновременно съ творческой силой поэтовъ.

Правда, что выработанная техника, опредѣляющая не только форму, но и многія изъ эстетическихъ воздействиій, указываетъ вѣтѣть съ тѣмъ драматической поэзіи цѣль и границы, обезпечивающія достижениѳ величайшихъ результатовъ, превзойти которые рѣдко удается даже геню. Подобное ограниченіе нерѣдко считается въ позднѣйшіе вѣка препятствиемъ къ многостороннему развитію. Но именно мы, нѣмцы, могли-бы съ легкимъ сердцемъ подчинить сѧ оцѣнкѣ потомства, еслибъ только въ настоящее время мы имѣли возможность разсчитывать на помощь общеобязательной техники. Ибо мы страдаемъ не узкимъ ограниченіемъ, а полной противоположностью его, чрезмѣрныемъ недостаткомъ дисциплины и формы, отсутствиемъ национального стиля, опредѣленной области драматическихъ сюжетовъ, всякой увѣренности пріемовъ; наше творчество сдѣлалось во всѣхъ почти направленіяхъ случайнымъ и шаткимъ; даже теперь, спустя восемьдесятъ лѣтъ послѣ Шиллера, рѣдкій молодой поэтъ чувствуетъ себя на сценѣ, какъ дома.

Но если мы и вынуждены отказаться отъ пользованія при нашемъ творчествѣ выгодами твердой и профессиональной традиціи, которая была въ равной мѣрѣ свойственна какъ драматическому, такъ и образовательному искусствамъ прежнихъ вѣковъ, то все же мы не должны преи-брегать техническими правилами древнихъ и новѣйшихъ временъ, облегчающими на нашей сценѣ достижениѳ художественныхъ воздействиій, должны ихъ отыскивать и примѣнять съ разсчетомъ. Само собою разумѣется, что не произволь отдельной личности и не вліяніе какого-нибудь одного великаго мыслителя или поэта можетъ предп-сывать намъ эти правила. Извлекаемыя изъ благороднѣйшихъ воздействиій нашей сцены, они должны содержать въ себѣ лишь то, что для насъ необходимо, и служить критикѣ и творческой силѣ не какъ деспоты, а какъ честные помощники; и для этихъ правилъ точно такъ же не исключается возможность измѣненія и дальнѣйшаго развитія соотвѣтственно съ потребностями времени.

Удивительно однако, что техническія вспомогательныя правила прежнихъ временъ, по ко-

торымъ поэты воздвигали художественную постройку своей драмы, такъ рѣдко передавались позднѣйшимъ поколѣніямъ въ письменной формѣ. Дѣвъ тысячи двѣsti лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ Аристотель изложилъ для эллиновъ нѣкоторые изъ этихъ законовъ. Къ сожалѣнію, его поэтика дошла до насъ въ неполномъ видѣ; то, что сохранилось отъ нея, есть, быть можетъ, лишь извлеченіе, сдѣланное неумѣльными руками; въ немъ замѣчаются пробѣлы, текстъ искаженъ, и, сверхъ всего этого, нѣкоторыя главы, повидимому, перепутаны. Несмотря, однако, на эти обстоятельства, уцѣлѣвшая поэтика является для насъ въ высшей степени цѣнныемъ произведеніемъ; она даетъ возможность археологии заглянуть въ погребенный подъ развалинами прошлаго сценическаго міра эллиновъ; въ нашихъ учебникахъ эстетики она и понынѣ служитъ фундаментомъ для теоріи драматического искусства; нѣкоторыя главы этого небольшаго сочиненія поучительны и для пишущаго поэта. Ибо, помимо теоріи драматическихъ воздействиій, установленной для своихъ современниковъ величайшимъ мыслителемъ древности, и помимо многихъ принциповъ национальной критики, примѣненныхъ къ новымъ пьесамъ образованнымъ азиатскимъ, эта поэтика содержитъ въ себѣ и нѣсколько тонкихъ пріемовъ, заимствованныхъ изъ драматическихъ мастерскихъ древности, пріемовъ, которыми мы можемъ воспользоваться съ большой выгодою для своей работы. Объ этомъ будетъ рѣчь впереди, насколько позволить практическая цѣль нашей книги.

Сто двадцать лѣтъ миновало съ тѣхъ поръ, какъ Лессингъ взялъ на себя задачу разъяснить нѣмцамъ таинственный письмена древней поэтики. Его Гамбургская Драматургія сдѣлалась исходной точкой для национального воззрѣнія на драматически-прекрасное. И побѣдносная борьба, которую онъ велъ въ этомъ сочиненіи противъ тираніи французскаго вкуса, сохранила навсегда за этой книгой любовь и уваженіе нѣмцевъ. Для нашего времени всего важнѣе полемическая часть. Тамъ, гдѣ Лессингъ изъясняетъ Аристотеля, его пониманіе грековъ представляется не всегда удовлетворительнымъ для настоящей эпохи, располагающей при своихъ работахъ болѣе богатыми вспомогательными средствами; тамъ, гдѣ онъ излагаетъ наставительныи тономъ законы творчества, его сужденіе ограничено узкими взглядами на прекрасное и сильное, взглядами, отъ которыхъ онъ въ то время еще и самъ не освободился.

Лучшимъ источникомъ для пріобрѣтенія техническихъ правилъ служать, конечно, драмы великихъ поэтовъ, до сихъ поръ еще не утратившія своего обаянія для читателей и зрителей. Во-первыхъ—греческія трагедіи. Кто пріучить себя не останавливаться предъ особен-

ностями древней формы, тотъ увидить съ искреннимъ чувствомъ радости, что самый искусный трагический поэтъ аениянъ, Софокль, пользуется съ завидной увѣренностью и расчетливостью главными законами драматического построения. Относительно повышения, кульминационного пункта и поворота дѣйствія—соответствующихъ второму, третьему и четвертому акту нашихъ пьесъ,—онъ остается и для насъ образцомъ, до которого лишь рѣдко кто поднимается.

Приблизительно черезъ двѣ тысячи лѣтъ послѣ «Эдипа въ Колонѣ» была написана трагедія «Ромео и Юлія» Шекспира, — Шекспира, этой второй геніальной силы, давшей бессмертное выраженіе драматическому искусству. Онъ создалъ драму германцевъ; его отношеніе къ трагическому, его распределеніе дѣйствія, его способъ характеристики и изображенія душевныхъ движений установили для интродукціи драмы и для первой половины ея до кульминационного пункта нѣсколько техническихъ законовъ, и теперь еще руководящихъ нами.

Нѣмцы пришли къ уразумѣнію его величія и значенія его работы для нихъ окольнымъ путемъ. Великіе нѣмецкіе поэты, совершенно законно являющіеся для насъ ближайшими образцами, на которыхъ мы должны развиваться, жили въ эпоху геніальныхъ экспериментовъ надъ наслѣдіемъ, оставленнымъ намъ древностью; поэтому приобрѣтенной ими техникѣ недостаетъ до нѣкоторой степени увѣренности и послѣдовательности сценическихъ воздействиій, и потому самому, что то прекрасное, которое имъ удалось найти, перешло къ намъ въ плоть и кровь, мы и обязаны отбрасывать при своей работѣ иное такое, что поконится у нихъ на незаконченномъ или шаткомъ фундаментѣ.

Примѣры, приводимые на послѣдующихъ страницахъ, взяты изъ Софокла, Шекспира, Лессинга, Гёте, Шиллера, такъ какъ намъ было желательно ограничиться примѣрами изъ общизвѣстныхъ произведеній.

ПЕРВАЯ ГЛАВА.

Драматическое дѣйствіе.

I.

Идея.

Въ душѣ поэта драма образуется мало-помалу изъ сырого материала, изъ рассказа о чёмъ-нибудь случившемся. Сначала отдѣльные моменты — внутренняя борьба и рѣшеніе человѣка, богатый результатами поступокъ, столкновеніе двухъ характеровъ, контрастъ между героемъ и его обстановкой — выступаютъ такъ живо изъ связи съ другими событиями, что становятся поводомъ къ передѣлкѣ сюжета. Эта передѣлка

совершается такимъ образомъ, что живо воспринятый главный фактъ, понимаемый въ его пленяющемъ, трогающемъ или потрясающемъ человѣческую душу значеніи, освобождается отъ всего случайно къ нему приставшаго и, съ помощью нѣкоторыхъ дополнительныхъ вымысловъ, приводится въ одну общую связь причины и слѣдствія. Возникающее чрезъ это новое единство есть идея драмы. Эта идея становится центромъ, къ которому устремляется какъ-бы въ видѣ лучей дальнѣйшій свободный вымыселъ. Она проявляетъ силу, сходную съ таинственной силой кристаллизации; ею создается единство дѣйствія и значение характеровъ, а наконецъ и вся совокупность построенія драмы.

Какимъ образомъ сырой материалъ одухотворяется до степени чистой идеи, это можно видѣть на слѣдующемъ примѣрѣ. Молодой поэтъ прошлаго столѣтія читаетъ въ газетахъ слѣдующее извѣстіе: «Штутгартъ, 11-го числа. Вчерашній день, въ квартирѣ музыканта Крица старшая дочь его Луиза и маюրъ драгунскаго герцогскаго полка Блазіусъ фонъ Бѣллерь были найдены мертвыми на полу. Изъ составленного на мѣстѣ протокола и медицинскаго осмотра оказалось, что оба они умерли отъ принятаго яда. Ходать слухи о сердечной привязанности, которую отецъ маюра, извѣстный президентъ фонъ Бѣллерь, пытался будто-бы разрушить. Судьба молодой дѣвушки, снискавшей себѣ своей скромностью общее уваженіе, вызываетъ участіе во всѣхъ чувствительныхъ сердцахъ».

Изъ данного этого отчетомъ материала исполнившаяся сочувствія фантазія поэта создаетъ характеры пылкаго, страстнаго юноши въ невинной, одаренной нѣжною душой дѣвушки. Живо чувствуется контрастъ между придворной атмосферой, изъ которой вышелъ влюбленный, и тѣснѣньемъ маленькой буржуазной семьи. Враждебно настроенный отецъ становится безсердечнымъ, коварнымъ придворнымъ. Является настоятельная необходимость объяснять ужасное рѣшеніе жизнерадостнаго юноши, очевидно исходящее въ этомъ случаѣ отъ него. Эту внутреннюю связь поэты находить въ лихомъ намекѣ, заброшенномъ отцомъ въ душу сына, въ подозрѣніи любимой дѣвушки въ изменѣнїѣ. Такимъ образомъ, поэтъ дѣлаетъ разсказъ понятнымъ и себѣ, и другимъ, внося въ него внутреннюю связь при посредствѣ свободнаго вымысла. Повидимому, это лишь мелкая дополненія, но они создаютъ совершенно самостоятельную картину, производящую рядомъ съ дѣйствительнымъ происшествіемъ впечатлѣніе чего-то нового и имѣющу приблизительно слѣдующее содержаніе: въ одномъ молодомъ дворянинѣ отецъ возбуждаетъ такую пламенную ревность противъ его возлюбленной, принадлежащей къ мѣщанской семье, что молодой чело-

въкъ умерщвляет ядомъ и ее, и себя. Благодаря этому преобразованію, событие изъ дѣйствительной жизни сдѣлалось драматической идеей. Съ этого момента дѣйствительное событие уже не существенно для поэта; мѣстность, фамилии замѣщанныхъ въ немъ лицъ отпадаютъ; теперь ему рѣшительно все равно, соответствовалъ ли на самомъ дѣлѣ ходъ событий характеру и положенію умершихъ и ихъ родителей; теплое чувство и первое движение творческой силы придали этому происшествію общепонятное содержаніе и внутреннюю правду. Предпосылки пьесы теперь уже не случайны и не относятся къ единичному случаю; онѣ могли бы сотни разъ повториться въ этомъ самомъ видѣ, и, при взятыхъ поэтомъ характеристикахъ и найденной связи, исходъ всегда остался бы одинъ и тотъ же.

Наполнивъ такимъ образомъ своей душой данный материалъ, поэтъ заимствуетъ иногда изъ дѣйствительного рассказа то, что наиболѣе подходитъ ему: титулъ отца и сына, имя невѣсты, профессіи ея родителей, пожалуй, и другія подробности, которыми онъ можетъ удобно воспользоваться. И при этомъ подвигается впередъ и дальнѣйшая творческая работа: развиваются до мельчайшихъ частностей главные характеры, а видѣтъ съ ними и второстепенные фигуры: коварный пособникъ отца, другая женщина въ контрастъ возлюбленной, личности родителей. Къ этому присоединяются новые моменты дѣйствія. И всѣ эти вымыслы опредѣляются и направляются идеей.

Эта идея, первая находка поэта, безмолвная душа, которой онъ одухотворяетъ приходящій къ нему извнѣ сюжетъ, не можетъ сразу сдѣлаться для него мыслью, въ ней иѣть безцѣльной ясности отвлеченного понятія. Наоборотъ, такая работа поэтическаго духа отличается именно тѣмъ, что главныя части дѣйствія, сущность главныхъ характеровъ и даже до нѣкоторой степени колоритъ пьесы вспыхиваютъ въ душѣ одновременно съ идеей, соединенные въ нераздѣльное цѣлое, и тотчасъ же начинаютъ дѣйствовать, какъ нѣчто живое, порождая во всѣхъ направленіяхъ новыя образованія. Случается, напримѣръ, что идея пьесы, которую поэтъ несомнѣнно носить въ своей душѣ, такъ и не достигаетъ у него словеснаго выраженія во время самого процесса творчества, и что лишь потомъ, силою размышленія, онъ отливаетъ свое внутреннее достояніе въ рельефную форму рѣчи и начинаетъ видѣть въ пемъ основную мысль своей драмы. Возможно даже, что, какъ поэту творящему, ему легче воспринять идею по законамъ его искусства, чѣмъ выразить въ одномъ предложеніи основную мысль своего произведения.

Но если ему неудобно, а порою даже затруднительно свести къ отвлеченной формуѣ и вы-

разить въ словахъ идею создающейся пьесы, то все же для него будетъ полезно подвергнуть уже при началѣ работы подобному охлажденію свою пылкую душу и строго-критически обсудить найденную идею по основнымъ условіямъ драмы. И для посторонняго будетъ поучительно отыскать въ готовомъ уже художественномъ произведеніи скрытую въ немъ душу и, хотя это доступно ему лишь въ весьма несовершенномъ видѣ, облечь ее въ формулу. Это даетъ возможность узрѣть много характеристическихъ для данного поэта подробностей. Возьмемъ, напримѣръ, основу «Маріи Стюартъ»: ревность, возбужденная въ королевѣ, побуждаетъ ее умертвить свою плѣнную соперницу; или же основу драмы «Коварство и Любовь»: ревность, возбужденная въ молодомъ дворянинѣ, побуждаетъ его умертвить любимую девушку-мѣшанку,—хотя, такимъ образомъ, голая формула лишится всей жизненной полноты и яркости, нераздѣльной въ душѣ поэта съ идеей, но, тѣмъ не менѣе, нѣкоторая своеобразная черты въ построеніи этихъ двухъ пьес уже явственно выступаютъ изъ нея: то, напримѣръ, что поэтъ, взявъ подобную основу, былъ поставленъ въ необходимости придумать первую часть дѣйствія, объясняющую возникновеніе ревности, что, следовательно, движащая сила въ главныхъ характеристикахъ начинаетъ дѣйствовать лишь съ половины пьесы, и что первые акты вплоть до кульминаціонаго пункта заключаютъ въ себѣ преимущественно усиленіе второстепенныхъ фигуръ возбудить эту разрушительную дѣятельность одного изъ главныхъ характеровъ. Далѣе, онъ замѣтитъ, какъ родственны между собою въ самомъ корѣ мотивъ и построение этихъ двухъ драмъ Шиллера, и какое поразительное сходство представляютъ обѣ онѣ по идеѣ и плану съ болѣе сильной пьесой — «Отелло».

Сюжетъ, преобразуемый драматической идеей, или изобрѣтается поэтомъ специально для его драмы, или является анекдотомъ изъ жизни, окружающей поэта, или представляетъ собой историческое повѣствованіе, содержаніе资料 предавая, новеллы, поэтическаго разсказа. Въ каждомъ изъ тѣхъ случаевъ, когда поэтъ пользуется имѣющимися уже на лицо материаломъ, этотъ послѣдній уже заранѣе въ большей или меньшей степени очеловѣченъ какой-либо проникшей въ него идеей. Даже въ придуманномъ выше газетномъ извѣстіи уже можно усмотреть начало преобразованія. Въ послѣднемъ предложеніи: «ходить слухи о сердечной привязанности, которую и т. д.», репортеръ дѣлаетъ первую попытку преобразовать факты въ связанныю внутреннимъ смысломъ повѣсть, объяснить несчастный случай и, придавъ характеру влюбленныхъ болѣе привлекательное содержаніе, этимъ самымъ возбудить къ нимъ болѣе теплое участіе. Этотъ процессъ

перетолкованія, благодаря которому дѣйствительныя событія получаютъ соотвѣтствующія потребності души связь и содержаніе, не составлять исключительного преимущества поэта. Склонность и способность къ нему обнаруживаются свое дѣйствіе во всѣхъ людяхъ и во всѣ времена. Цѣлые тысячелѣтія человѣчество истолковывало себѣ такимъ образомъ всю жизнь земли и неба, съ избыткомъ наполняя человѣческими идеями свои представлениія о Божествѣ. Всѣ эпическая сказанія произошли путемъ подобного превращенія религіозныхъ, естественно-историческихъ, а иногда и историческихъ впечатлѣній въ поэтическія идеи. Даже и теперь, при господствѣ исторического образованія, когда уваженіе къ фактической связи міровыхъ событій поднялось на значительную высоту, все еще проявляется, какъ въ самыхъ крупныхъ, такъ и въ самыхъ мелкихъ вещахъ, это стремленіе объяснять совершившіеся факты. Во всякомъ анекдотѣ, даже въ отталкивающихъ сплетняхъ салонной жизни скаживается все та же дѣятельность, — преобразуется ли дѣйствительность въ силу побужденія представить въ веселыхъ и привлекательныхъ краскахъ какое-нибудь происшествіе изъ будничной жизни или же въ силу потребности рассказчика почувствовать себяувѣреніе и лучше въ противоположность другимъ людямъ.

Историческій материалъ въ свою очередь распредѣляется историкомъ при помощи какой-нибудь идеи, прежде еще, чѣмъ иѣ овладѣеть поэтъ. Идеи исторіографа, конечно, лишены поэзіи, но и онѣ дѣйствуютъ опредѣляющіи и образующіи способомъ на всѣ части вызываемаго ими произведенія. Кто описываетъ жизнь какого-либо отдѣльного человѣка или какой-нибудь періодъ прошлаго, тотъ тоже долженъ распредѣлять хаотическую массу материала соотвѣтственно установленнымъ точкамъ зрѣнія, долженъ выдѣлять несущественное, выдвигать на первый планъ главное. И больше того: онъ долженъ стараться понять содержаніе человѣческой жизни или данного времени, стараться отыскать иѣ коренные основные черты и внутреннюю связь событій. Но, конечно, прежде всего обязанъ онъ найти внутреннюю связь своего сюжета со многими другими, что лежитъ за предѣлами послѣдняго и чего онъ не изображаетъ. Онъ долженъ даже въ нѣкоторыхъ случаяхъ дополнять преданіе и давать толкованіе непонятному, отыскивая возможное и правдоподобное содержаніе его. Наконецъ, и при составленіи плана своего сочиненія, онъ долженъ руководиться законами творчества, иющими множество точекъ соприкосновенія съ законами композиціи поэта. И своимъ знаніемъ и своимъ искусствомъ онъ можетъ создать изъ сырого материала возбуждающую удивленіе картину, можетъ произ-

вести на душу читателя самое захватывающее впечатлѣніе. Но онъ тѣмъ отличается отъ поэта, что добросовѣтно старается понять дѣйствительно случившееся такъ, какъ оно фактически являлось въ жизни, и что отъ-искиваемая имъ внутренняя связь порождается міровымъ порядкомъ, предъ которымъ мы преклоняемся, какъ предъ чѣмъ-то божественнымъ, безконечнымъ, непостижимымъ. Для историка высшей находкой представляется самая сущность факта и его значеніе для человѣческаго духа. Поэтъ же ставитъ выше всего прекрасное впечатлѣніе, производимое его собственнымъ вымысломъ; ради него онъ спокойно, какъ-бы играя, преобразуетъ дѣйствительную сущность факта. Поэтому всякое произведеніе историка, съ какой-бы полнотой ни было оно одутворено усмотрѣнной изъ содержанія исторической идеей, все-таки остается для поэта лишь сырый материалъ, подобно какому-либо обыденному происшествію, и самое искусное трактованіе своего предмета историкомъ пригодно для поэта лишь постольку, поскольку оно облегчаетъ ему уразумѣніе того или другаго событія. Если поэтъ, читая исторію, проникся сочувствіемъ къ личности полководца Валленштейна, если онъ живо ощутилъ въ разсказѣ извѣстную связь между дѣяніями и судьбой этого человѣка, если его тронули или потрясли какія-либо по-разительныя черты изъ его дѣйствительной жизни, то, приступая къ процессу преобразованія, онъ прежде всего приведетъ дѣянія и гибель героя въ совершенно понятную и душу захватывающую связь и видоизмѣнитъ характеръ героя такимъ образомъ, чтобы дѣйствіе произвело трогательное или потрясающее впечатлѣніе. То, что въ историческомъ характерѣ было, быть можетъ, лишь второстепенной причиной, становится основой его природы; мрачный, грозный предводитель шайки принимаетъ нѣкоторыя черты природнаго склада самого поэта: онъ становится великодушнымъ, мечтательно-совершательнымъ человѣкомъ. Соответственно этому характеру преобразуется смыслъ событій, опредѣляются всѣ другіе характеры, направляются преступленія и судьба дѣйствующихъ лицъ. Благодаря такой идеализаціи возникъ Валленштайнъ Шиллера, —образъ, обаятельный черты которого имѣютъ весьма мало общаго съ личностью историческаго Валленштейна. Поэтъ долженъ, разумѣется, остеграться того, чтобы въ его вымыслѣ не выступило какое-нибудь ощущительное для его современниковъ противорѣчіе съ исторической правдой. До какой степени стѣснены подобными соображеніями новѣйшіе поэты, будетъ выяснено впослѣдствіи.

При этомъ отъ личности поэта будетъ зависѣть, чтѣ явится для него первымъ толчкомъ къ его поэтической дѣятельности — плѣнительныя-ли черты характера въ людяхъ, или что-либо

поразительное въ иль дѣйствительной судьбѣ, или, пожалуй, интересный колоритъ давной эпохи, который онъ находитъ уже въ историческомъ разсказѣ. Но съ той минуты, какъ онъ опустилъ возбуждение и симпатію, необходимыя ему для творчества, онъ начинаетъ дѣйствовать съ неограниченной свободой, какъ-бы строго, повидимому, онъ ни придерживался исторического сюжета. Весь пригодный для него материалъ онъ превращаетъ въ драматические моменты *).

Но и въ томъ случаѣ, когда поэтъ избираетъ материалъ, уже распредѣленный въ болѣе или менѣе совершенной степени, сообразно законамъ эпического творчества, въ формѣ героической поэмы, саги, художественно выполненного рассказа, то, что оказывается законченнымъ для какого-либо другого вида поэзіи, остается для него лишь материаломъ. И не слѣдуетъ думать,

*). Уже Аристотель отнесся съ глубокимъ пониманіемъ къ этой первой находкѣ поэта, выработавшемъ поэтической идеи. Если онъ противопоставляетъ поэзію исторіи, какъ нѣчто болѣе философское и значительное, по той причинѣ, что предметомъ изображенія поэзіи является общечеловѣческое, тогда какъ исторія повѣствуетъ о случайномъ и частномъ, и потому, что исторія излагаетъ что произошло, поэзія же — какъ оно могло бы произойти, то мы, люди современности, проникнутые важностью и величиемъ историческихъ идей, хотя и отклонимъ сравнительную оцѣнку двухъ въ корни различныхъ сферъ творчества, но вмѣстѣ съ тѣмъ должны будемъ признать всю тонкость его определенія понятій. Непосредственно за симъ онъ изыясняетъ процессъ идеализации въ предложеніи, часто дававшемъ поводъ къ недоразумѣніямъ. Онъ говоритъ (глава 9, 4): „Этотъ человѣчески—общій элементъ поэзіи создается такимъ образомъ, что рѣчи и поступки характеровъ являются правдоподобными и необходимыми, и этотъ общечеловѣческий элементъ поэзіи вырабатывается изъ сырого материала, и она (поэзія) надѣляетъ личности соответствующими именами“ — об отождѣствѣ и посвѣщѣ обрата іттидевену — все равнозначится ли она именами, находящимися въ материалѣ, или изобрѣтаетъ новые. Дѣло въ томъ, что еще Аристотель былъ того мнѣнія, что, приступая къ работе, поэту слѣдуетъ прежде всего разсмотрѣть привлекшій его сюжетъ въ формулѣ, освобожденной отъ всего случайного, и онъ развиываетъ эту мысль въ другомъ мѣстѣ: (Глава 17, 6, 7). „Ифигенія и Орестъ драмы отнюдь не въ тѣ же, какими мы видимъ ихъ въ сказаніи. Если они сохраняютъ эти имена, то для поэта это почти случайность. Лишь тогда, когда поэтъ выдѣлить поступки и характеры своихъ дѣйствующихъ лицъ изъ случайного, дѣйствительного, разъ уже произшедшаго, и на мѣсто того поставилъ имѣющее общее значеніе содержаніе, представляющеся намъ правдоподобнымъ и необходимымъ, лишь тогда долженъ онъ снова воспользоваться находящимися въ сырому материалѣ окраской и тономъ, именами и побочными обстоятельствами“. (Глава 18, 7). Поэтому-то и возможно, что драмы, взятые изъ весьма различныхъ сферъ сюжетовъ, изображаютъ въ своей сущности одинаковое содержаніе — или, какъ мы выражаемся, одну и ту же поэтическую идею. Вотъ смыслъ приведенныхъ цитатъ.

что какое-нибудь событие съ участвующими въ немъ лицами, уже идеализированными столь близко родственнымъ искусствомъ, должны, въ силу этого, представлять лучшую подготовку для драмы. Наоборотъ, именно между великими созданіями эпической поэзіи, изображающей событія и героевъ въ томъ видѣ, какъ они стоятъ другъ возлѣ друга, и драматическимъ искусствомъ, представляющимъ дѣйствія и характеры въ томъ видѣ, какъ они происходятъ чрезъ посредство другъ друга, существуетъ глубокая противоположность, которую нелегко преодолѣть поэту. Даже поэтическое возбуждение, производимое на его душу этиими законченными картинами, можетъ затруднить для него ихъ преобразованіе согласно жизненнымъ условіямъ его искусства. Греческая драма вела такую же упорную борьбу съ своими сюжетами, заимствованными изъ эпоса, какую ведутъ исторические поэты нашего времени при превращеніи историческихъ идей въ драматическія.

Художественно преобразовать сюжетъ согласно одной общей идеѣ значитъ идеализировать его. Дѣйствующія лица поэта, въ отличіе отъ иныхъ дѣйствительныхъ прообразовъ, носятъ удобное техническое название идеаловъ.

II.

Что драматично?

Драматичны тѣ сильныя душевныя движенія, которые могутъ окреѣнить до степени боли и поступка, и тѣ душевныя движенія, которые вызываются какимъ-либо поступкомъ — слѣдовательно, внутренніе процессы, чрезъ которые проходитъ человѣкъ, начиная отъ вспышки ощущенія и кончая страстнымъ хотѣніемъ, равно какъ и впечатлѣнія, производимыя на душу собственными и чужими поступками — слѣдовательно, изліяніе силы воли изъ глубины души во внѣшній міръ и проникновеніе опредѣляющаго вліянія изъ внѣшнаго міра вглубь души — слѣдовательно, *возникновеніе* какого-либо поступка и его *воздѣйствіе* на душу.

Не драматично — дѣйствіе само по себѣ и страстное движеніе само по себѣ. Не изображеніе страсти, какъ таковой, а изображеніе страсти, ведущей къ поступку, есть задача драматического искусства; не изображеніе событій, какъ такового, а изображеніе его воздѣйствія на человѣческую душу — есть задача драматического искусства. Описаніе страстныхъ душевныхъ движеній, какъ таковыхъ, есть дѣло лирики; изображеніе захватывающихъ событій есть задача эпоса.

Оба направления, въ которыхъ обнаруживается драматическое, отнюдь не имѣютъ между собою коренного различія. И въ то время, когда человѣкъ направляетъ свои усиія, стремясь пронять во внѣ свою душу, его установка дѣй-

ствуетъ на его страстное движение поощряющими или задерживающими образомъ. И опять-таки, въ то время, когда онъ испытываетъ на себѣ воздействиѳ сдѣланного, онъ не остается при одномъ восприятіи, а получаетъ чрезъ него новыя движенія и измѣненія. Но въ дѣствіи этихъ двухъ тѣсно между собою связанныхъ процессовъ есть все-же разница. Наивысшее обаяніе неизмѣнно представляетъ первый процессъ, внутренняя борьба человѣка, ведущая къ поступку. Второй требуетъ больше внѣшняго движенія, болѣе энергичнаго взаимодѣйствія различныхъ силъ; почти все, что услаждаетъ страсть къ зрѣлищамъ, относится къ этому процессу; и все-таки, какъ ни безусловно необходимо онъ для драмы, онъ является преимущественно удовлетвореніемъ возбужденнаго напряженія, и нетерпѣніе творящаго вслѣдъ за поэтомъ зрителя быстро скользитъ по нему, ища нового страстнаго напряженія въ сердцѣ героя. То, что совершаєтъся, а не то, что возбуждаетъ изумленіе, какъ уже совершившееся, наиболѣе привлекаетъ къ себѣ интересъ.

Такъ какъ драматическое искусство изображаетъ людей, или проявляющихъ во внѣ дѣятельность своей души, или охваченныхъ вліяніемъ извѣтъ, то оно, естественно, должно пользоваться тѣми средствами, которыя могутъ сдѣлать понятными для слушателей эти процессы человѣческой природы. Эти средства — рѣчь, звукъ, жестъ. Драматическое искусство должно представлять своихъ человѣческихъ личностей говорящими, поющими, жестикулирующими. Слѣдовательно, поэзія пользуется для своего изображенія содѣйствіемъ музыки и актерскаго искусства.

Въ тѣсномъ союзѣ съ своими вспомогательными искусствами, въ энергической совмѣстной работѣ, очо посылаетъ свои образы въ души воспринимающихъ, являющихся въ одно и то же время и слушателями, и зригелями. Впечатлѣнія, имъ производимыя, называются сценическими воздействиіями. Сценическія воздействиія имѣютъ весьма своеобразный характеръ, они отличаются не только отъ воздействиій пластическихъ искусствъ большей яркостью и постепеннымъ, закономѣрнымъ усиленіемъ въ опредѣленномъ періодѣ времени, но и отъ могучихъ воздействиій музыки они отличаются тѣмъ, что проникаютъ одновременно при посредствѣ двухъ чувствъ, и что возбуждаютъ и напрягаютъ не только міръ ощущеній, но и мыслительную способность слушателя.

Уже изъ сказанного нами ясно, что лица, созданные согласно потребностямъ драматического искусства, должны имѣть въ своей природѣ нечто особенное, отличающее ихъ не только отъ безконечно болѣе многообразныхъ и сложныхъ человѣческихъ образовъ, запечатлѣваемыхъ въ нашей душѣ дѣйствительной жизнью,

но и отъ поэтическихъ образовъ, приводимыхъ въ движение другими видами искусства, эпосомъ, романомъ или лирикой. Драматическое лицо должно представлять человѣческую природу не такъ, какъ она дѣятельно и чувствительно двигается и отражается въ своей обстановкѣ; оно должно представлять величественно и страстно волнующуюся душу, стремящуюся претвориться въ дѣло и направлять и преобразовывать природу и дѣйствія другихъ. Человѣкъ драмы долженъ появляться въ состояніи сильнаго смущенія, напряженія и внутреннаго переворота; преимущественно слѣдуетъ изображать въ дѣствіи тѣ его свойства, которые обнаруживаются въ борьбѣ съ другими людьми, энергию чувства, давленіе силы воли, ограниченность, порождаемую страстными желаніемъ, именно тѣ свойства, которыя образуютъ характеръ и становятся понятными благодаря характеру. Не безъ основанія поэтому принято называть, на языкѣ техническомъ, дѣйствующій лицъ драмы прямо *характерами*.

Но характеры, выводимые поэзіей и ея вспомогательными искусствами, могутъ доказать свою внутреннюю жизнь лишь на чёмъ-нибудь такомъ, что происходитъ, то есть какъ участники какого-либо событія, ходъ и внутренняя связь котораго уясняются слушателю драматическими процессами въ душѣ героя. Это событіе, если оно создано согласно требованиямъ искусства, называется *дѣйствіемъ* (*Handlung*) *).

Каждый участникъ драматического дѣствія имѣеть определенное положеніе по отношенію къ цѣлому; для каждого изъ нихъ необходима точно описанная личность, которая должна быть такъ задумана, чтобы слушатель съ удовольствіемъ созидалъ ея цѣлосообразность, и чтобы актеръ могъ посредствомъ своего искусства мощно изобразить ея человѣческія и характеристическая свойства.

Душевные процессы, обозначенные наим выше подъ именемъ драматическихъ, конечно, не являются вполнѣ очевидными на каждомъ изъ изображенныхъ лицъ, въ особенности на новѣйшей сцѣнѣ, южно выводящей въ качествѣ носителей своего дѣствія болѣе или менѣе значительное число людей. Но главныя лица

*.) Немногія встрѣчающіяся здѣсь техническія выраженія должны быть прияты читателемъ безъ предубѣждений. Значеніе иныхъ изъ нихъ въ общемъ употребленіи уже подвергалось нѣкоторымъ болѣе или менѣе тонкимъ измѣненіямъ за послѣднія сто лѣта. То, что называется здѣсь *дѣйствіемъ* (*Handlung*): уже подготовленный для драмы материалъ (у Аристотеля *міозъ* (*Mythos*), у римлянъ *фабула*) иногда еще носятъ у Лессинга название *фабулы* (*Fabel*), тогда какъ сырой материалъ, Аристотелевскую *Практізъ* или *Прагма*, онъ переводить словомъ *дѣйствіе* (*Handlung*). Но и Лессингъ иногда уже употребляетъ слово *дѣйствіе* (*Handlung*) правильнѣе, въ томъ смыслѣ, какъ оно употреблено здѣсь.

должны быть наполнены ими; лишь тогда, когда они указаннымъ способомъ, щедро и энергично проявляютъ свою природу до самыхъ тайныхъ изгибовъ души, лишь тогда можетъ драма оказывать сильная сценическія воздействія. Если этотъ послѣдній драматическій элементъ не видѣть на главныхъ лицахъ и не овладѣваетъ насторічно воспринимающими лицами, то драма оказывается лишенной жизни; она становится искусственной, пустой формой безъ соответствующаго содержанія; притязательное взаимодѣйствіе нѣсколькихъ соединенныхъ искусствъ дѣлаетъ вдвойной тягостной эту пустоту.

Рядомъ съ главными лицами получаютъ большую или меньшую долю въ этой драматической жизни, смотря по величинѣ отведенного имъ пространства въ пьесѣ, и ихъ помощники. Даже въ самыхъ мелкихъ роляхъ эта доля не исчезаетъ совершенно, хотя бы онъ принадлежали лицамъ, могущимъ доказать свое участіе лишь немногими словами; по отношенію къ спутнику, къ вѣстнику, по крайней мѣрѣ актерское искусство обязано изобразить наглядно, хотя бы кратко и сдержанно, при посредствѣ kostюма, рѣчи, осанки, жестовъ и мѣста, указывающаго на сценѣ входящему лицу, его соответствующее пьесѣ содержаніе.

Но такъ какъ изображеніе тѣхъ душевныхъ процессовъ, которые составляютъ преимущество и потребность драмы, отнимаетъ время, а у каждого поэта, смотря по обычаямъ его народа, ограничено количество времени для его сценическихъ воздействій, то изъ этого само собою вытекаетъ, что изображенное событие должно гораздо рѣзче выдвигать на первый планъ главныхъ лицъ, нежели это необходимо въ дѣйствительномъ происшествіи, совершающемся透过 совокупную дѣятельность многихъ людей.

Способность оказывать драматическая воздействія посредствомъ искусства дается человѣчеству не во всѣ періоды его существованія. Драматическая поэзія появляется позднѣе, чѣмъ эпосъ и лирика; ея расцвѣтъ среди того или другого народа зависитъ, конечно, и отъ счастливаго стечения многихъ производительныхъ силъ, но, прежде всего, отъ того обстоятельства, что въ дѣйствительной жизни члены одного и того же народа уже часто повторяются и ярко проявляются соответствующіе душевные процессы. А это возможно лишь тогда, когда народъ достигъ извѣстной высоты развитія, когда люди привыкли зорко наблюдать самихъ себя и другихъ передъ моментами какого-либо дѣйствія, когда языкъ выработалъ высокую степень гибкости и искусственной діалектики, когда отдѣльный человѣкъ уже не скованъ эпическимъ гнетомъ стариннаго преданія и внѣшней силы, не скованъ традиціонными формулами и народными обычаями, а можетъ съ большей свободой устраивать свою

собственную жизнь. Мы различаемъ два періода, въ которые драматический элементъ появлялся среди земныхъ поколѣній. Въ первый разъ это углубленіе человѣческой души выступило въ античномъ мірѣ приблизительно за 500 лѣтъ до Р. Х., при подъемѣ юношескаго самосознанія свободныхъ греко-римскихъ городскихъ общинъ, одновременно съ расцвѣтомъ торговли, публичныхъ рѣчей и участія гражданина въ государственной жизни. Во второй разъ драматический элементъ вступилъ въ новѣшую семью европейскихъ народовъ послѣ Реформаціи, одновременно съ тѣмъ углубленіемъ сердца и духа, которое было вызвано шестнадцатымъ столѣтіемъ, какъ у германцевъ, такъ и у романцевъ, хотя весьма различнымъ образомъ. Правда, что уже цѣлые вѣка до вступленія этой энергичной душевной работы, какъ греки, такъ и племена, вошедши въ составъ переселенія народовъ, уже развили въ своей средѣ первыя началь диклазациіи и минческаго искусства, которыхъ искалъ драматический элементъ. И здѣсь, и тамъ религиозныя празднества подали поводъ къ пѣснопѣніямъ въ торжественныхъ одѣяніяхъ и къ представлѣніямъ народныхъ народовъ. Но все-таки вступленіе драматической силы въ эти лирическія и эпическія зрѣлища совершилось оба раза изумительно быстро, почти внезапно. Оба раза, съ того момента, какъ драматическая сила начинала жить, она развивалась съ необычайной энергией и достигала такой красоты, превзойти которую не легко было и позднѣйшимъ вѣкамъ. Непосредственно послѣ персидскихъ войнъ явились одинъ вслѣдъ за другимъ Эсхилъ, Софоклъ и Эврипидъ. Вскорѣ послѣ Реформаціи, въ семье европейскихъ народовъ, сначала у англичанъ и испанцевъ, потомъ у французовъ, наконецъ у запоздавшихъ немцевъ безпомощныя и бессильныя попытки смыслились высшимъ национальнымъ расцвѣтомъ рѣдкаго искусства.

Но вступленіе драматического элемента въ древній мірѣ отличается тѣмъ, что драма древности возникла изъ лирическаго хорового пѣнія, тогда какъ новѣшшая основана на эпическомъ наслажденіи, доставляемомъ изображеніемъ важныхъ происшествій. Тамъ привлекало при самомъ началѣ страстное возбужденіе чувства, здѣсь — зрѣлище какого-либо события. Это различие происхожденія сильно вліяло и по достижениіи драмою художественнаго развитія на форму и содержаніе ея, и какъ ни возвышенны были лучшія созданія искусства въ оба эти періода, они все-таки сохранили нѣчто, существенно отличающее ихъ.

Но и тогда, когда драматическая жизнь разцвѣла въ народѣ, высшія художественные воздействія поэзіи остались преимуществомъ немногихъ; и послѣ этого времени драматическое дарование выпадаетъ на долю не всякаго поэта;

больше того, не всѣ произведенія даже и величайшихъ поэтовъ наполнены имъ съ достаточной силой. Мы имѣемъ право заключить, что уже въ эпоху Аристотеля эти пышные обстановочные пьесы, которая онъ описываетъ, съ ихъ несложнымъ дѣйствіемъ, безъ характеристическихъ стремлений главныхъ фигуръ, съ случайно вставленными хорами, имѣли быть можетъ лирическія красоты, но были лишены драматическихъ. Что касается историческихъ драмъ, ежегодно появляющихся въ Германіи, то большая ихъ половина ничего почти не заключаетъ въ себѣ, кроме диалогизированной и изувѣченной исторіи, представляемой собою развѣ только эпической матеріалъ въ сценической формѣ, но никакъ не драматическое содержаніе. И даже некоторые произведения великихъ поэтовъ страдаютъ тѣмъ же недостаткомъ. Возьмемъ для примѣра лишь двѣ знаменитыя драмы. *Гекаба* Эврипида представляется до самого конца лишь совершенно неудовлетворительные и незначительные переходы отъ взволнованного настроенія къ дѣйствію: лишь въ заключительной борбѣ съ Полиместоромъ Гекаба выказываетъ страсть, становящуюся волей, лишь тутъ начинается драматическое напряженіе; до этихъ поръ изъ коротко очерченныхъ страдальческихъ состояній главныхъ лицъ изливался лишь лирический вопль. И опять-таки, въ шекспировскомъ *Генрихъ V*, въ которомъ поэтъ хотѣлъ создать национальную пьесу во вкусѣ старинныхъ эпическихъ привычекъ

своей сцены, съ военными картинами, битвами, мелкими эпизодами, мы не видимъ ни на главномъ характерѣ, ни на второстепенныхъ фигурахъ, чтобы ихъ дѣйствія были глубоко обоснованы поддающимися драматическому изображенію мотивами. Желаніе и требованіе струятся короткими волнами; дѣйствія сами по себѣ стоять здѣсь на главномъ планѣ. Патріотизмъ долженъ возбуждать теплое сочувствіе къ дѣйствію; оно и проявлялось въ избыткѣ во времена Шекспира его соотечественниками. Для насъ же эта драма менѣе сценична, чѣмъ части Генриха VI. Съ другой стороны, если мы даже ограничимся для примѣра лишь нѣсколькими пьесами того же поэта: *Макбетъ* до сцены пира, весь *Корiolанъ*, *Отелло*, *Ромео и Юлія*, *Юлій Цезарь*, *Лиръ* до сцены въ шалашѣ, *Ричардъ III*, заключаютъ въ себѣ самые могучіе драматические элементы, какіе когда-либо создавались германцемъ.

Но послѣ сильного напряженія главныхъ лицъ, особенно цѣнится и современниками, а тѣмъ болѣе потомствомъ, значеніе драмы. Тамъ, где нѣтъ этой жизни, никакое искусство изложенія и никакой благопріятный сюжетъ не сдѣлаютъ произведенія долговѣчнымъ. Къ произведению же, въ которомъ есть эта драматическая жизнь, и позднѣшіе потомки будутъ относиться съ глубокимъ уваженіемъ, охотно прощающа ему его крупные недостатки.

(Продолженіе следуетъ).



На „Волгѣ“ рисунокъ О. К. Бурхарта.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ,

МУЗЫКАЛЬНЫЙ и ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

ЖУРНАЛЪ

„АРТИСТЪ.“

(Годъ 3).

№ 16.

1891 годъ.

Октябрь.

МОСКВА.

Типо-литогр. Высочайше утвержд. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и №, Пименов. ул., соб. д.
1891.



СОДЕРЖАНИЕ:

Смр.

I.	САМЪ У СЕВЯ ПОДЪ СТРАЖЕЙ, ком. въ 3-хъ д. Д. Педро Кальдерона де ла Барна перев. С. А. Юрьева. Дѣйствіе 2-е	1
II.	САМОРОДОКЪ, повѣсть И. Н. Поталенко	8
III.	ТЕХНИКА ДРАМЫ, Г. Фрейтага, перев. В. М. Спасской	23
IV.	НЕ ТО, повѣсть Д. Н. Мамина (Сибиряка) (продолженіе)	31
V.	ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ, ст. А. Ки—лева.	42
VI.	БРАКЪ ПО ЛЮБВИ, разсказъ Л. Галеви.	48
VII.	ГАЛЛЕРЕЯ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ. В. И. Суриковъ, ст. В. М. Михеева (съ этюдами художника и его портретомъ).	61
VIII.	ОЧЕРКЪ РАЗВИТИЯ РУССКАГО СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА ст. А. Н. Сиротинина (съ портретомъ Якова Шумского)	68
IX.	К. Ю. ДАВЫДОВЪ, КАКЪ ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ, ст. В. Гутора	89
X.	СВѢТЛЯКЪ стих. Д. С. Мережковскаго	96
XI.	Изъ оперы А. Брюно «ГРЕЗЫ» («LE RÊVE».) Монолог Жана.	97
XII.	СЛЫШУ-ЛЬ ГОЛОСЪ ТВОЙ романъ А. К. Глазунова	103
XIII.	СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ. (Москва. Малый театръ. Жизнь Ильи Иванова ст. И. И. Иванова; Осколки минувшаго, ст. И. И.; Большой театръ. Вос- становленіе Марти, ст. С. Н. Кругликова. Театръ г. Корша.. Ученых барыш Мольера, ст. И. И. Иванова. Силуэты, Бойкая барышня, Клубъ холостяжокъ, Меби- рованныя комнаты Королева, Король и поэтъ, ст. Р. С. Т. Театръ „Скоморохъ“. Открытие, ст. И. В. С.-Петербургъ. Театрально-литературный комитетъ. Открытие сезона. Г-жа Томсонъ въ „Цѣпяхъ“. Восстановленіе „Василисы Мелентьевой“, „Правда хорошо, а счастье лучше“, „Бѣшенныя деньги“, „Паутины“ и „Гамлета“, „Шоды просвѣщенія“, ст. Г.—Г. О. Дотиль. Репертуаръ русской оперы. Пред- стоящий концертный сезонъ, ст. Лема.—И. А. Гончаровъ +)	105
XIV.	БИБЛІОГРАФІЯ. (Сочиненія М. Ю. Лермонтова иллюстрированное издание Т-ва Кушнерева и К° и П. К. Прянишникова.—Л. Romain Esquisse de critique musicale Л. Вольфъ. Музикальный жотто, его развитіе и проведеніе.—Я. Новер. Торжественные представления от Байрейтта.—Ф. Шоль. Байрейтскія фанфары. L. Palastre. Album de l'exposition rétrospective de Tours.—G. Milanesie. Les correspondants de Michel Ange.—Henschel. Allerlei Skizzen.—А. Додэ. Портрет Тарасконъ)	133
XV.	ХРОНИКА (Москва.—Цетербургъ.—Провинциальные театры.—Корре- спонденціи изъ Баку, Екатеринослава, Емыца, Житомира, Киева, Ко- стромы, Новороссійска, Новочеркасска, Одессы, Орла, Оренбурга, Риги, Самары, Старой Руссы, Твери, Тифлиса, Харькова, и Шадринска.— Славянскія художественные извѣстія.—Заграницная хроника).	137

ПРИЛОЖЕНИЯ:

XVI.	ВЪ НЕРАВНОЙ БОРЬБѢ, драма въ 4 д. Владимира А. Александрова.	1
XVII.	ОСКОЛКИ МИНУВШАГО, ком. въ 5 д. въ 6 карт. (передѣлана изъ романа Вс. Крестовскаго (псевдонимъ) „Въ ожиданіи лучшаго“) И. Н. Ге.	18
XVIII.	ЧЕСТЬ, ком. въ 4 д. Г. Зудермана, переводъ съ нѣмецкаго Н. К.	74
	Указатель пьесъ для любительскихъ спектаклей. (Драмы). (стр. 19—21)	
XIX.	„ПОМѢШАЛИ“, картина В. Е. Маковскаго	} фототипії гг. Шерерь №-
XX.	ВЪ ОЖИДАНІИ ШАФЕРА, карт. И. М. Прянишникова } голыцъ и К° въ Москвѣ.	18
XXI.	П. А. СТРЕПЕТОВА въ роли Лизаветы („Горькая судьбина“) портретъ И. Е. Рѣпина, гравюра г. Матэ.	
XXII.	ПОРТРЕТЪ В. И. СУРИКОВА, автотипія Риффарта въ Берлинѣ.	
XXIII.	ПОРТРЕТЪ Г. ИБСЕНА, автотипія П. О. Яблонскаго въ С.-Петербургѣ. Клише рисунковъ, виньетокъ и заставокъ фирмъ Баше въ Парижѣ, Риффарта въ Берлинѣ и П. О. Яблонскаго въ Петербургѣ.	

Дозволено цензурою. Москва, сентябрь 1891 года.

Техника драмы.

Густава Фрейтага.

III.

Единство действия.



Действие драмы есть построенное по данной идее событие, содержание которого изображается характерами.

Оно слагается изъ многихъ частностей и состоить изъ известного числа драматическихъ моментовъ, достигающихъ сценическаго воздействиіа въ постепенномъ расчлененіи.

Действие серьезной драмы должно иметь следующія свойства:

Оно должно образовать строго замкнутое единство.

Примѣнение этого знаменитаго закона было весьма различно у грековъ и римлянъ, у испанцевъ и французовъ, у Шекспира и Нѣццеvъ, что зависѣло отчасти отъ взглядовъ эстетиковъ, отчасти отъ свойства сценъ. Съженіе требованій этого закона французскими классиками и борьба Нѣццеvъ противъ трехъ единствъ мѣста, времени и дѣйствія, представляютъ для насъ въ настоящее время лишь литературно-исторический интересъ *).

*) Какъ известно, Аристотель вовсе не требуетъ единства мѣста. Относительно непрерывной послѣдовательности времени, онъ ограничивается заявлениемъ, что трагедія старается, насколько это возможно, сосредоточить свое дѣйствіе въ періодѣ однихъ сутокъ. Можно заключить, что у грековъ именно кружокъ Софокла наставлялъ въ практикѣ искусства на томъ, что мы называемъ единствомъ мѣста и времени. И не безъ основанія. Сжатое дѣйствіе Софокла съ крайне правильнымъ построениемъ требуетъ вообще весьма короткаго дѣленія сказанія, такъ что лежащее въ основѣ событіе нерѣдко могло бы произойти въ тотъ же короткій періодъ нѣсколькихъ часовъ, какой занимаетъ его представление на сценѣ. У Софокла была еще особая причина избѣгать измѣн-

Ниакой сюжетъ не мыслимъ безъ предпосылокъ, въ какой бы совершенной степени ни былъ онъ освобожденъ отъ связи съ другими событіями. Эти безусловно необходимыя предпосылки должны быть настолько представлены слушателю во вступительныхъ сценахъ, насколько это нужно, чтобы онъ могъ окинуть взоромъ основы пьесы, но не подробѣ, дабы не съузить этимъ пространства, отводимаго самому дѣйствію. И такъ, прежде всего слѣдуетъ указать время, народъ, мѣсто, взаимоотношения сцены, допущенного, напримѣръ, Эсхиломъ въ Эвменидахъ. Мы знаемъ, что онъ дорожилъ театральной живописью, онъ ввелъ болѣе художественное убранство задняго плана, и въ день представлениія его драмы ему, какъ можно предположить, было необходимо имѣть для четырехъ частей ея четыре большихъ декораций, которыхъ, при гигантскихъ размѣрахъ сцены въ Акрополѣ, вываливали уже сами по себѣ значительные расходы. Перемѣна всего задняго плана во время представлениія была невозможна, а простая перестановка періактовъ—если только эти послѣдніе уже существовали при Софоклѣ—являлась для сердца античнаго режиссера такой же несовершенной мѣрой, какой была бы для насъ перемѣна боковыхъ кулисъ безъ измѣненія задняго плана. Менѣе общизвѣстенъ, быть можетъ, тотъ фактъ, что какъ разъ Шекспиръ, такъ свободно распоряжающійся мѣстомъ и временемъ вслѣдствіе того, что прочная архитектура его сцены избавляла его отъ необходимости сценическаго указанія перемѣнъ, или, по крайней мѣрѣ, облегчала ему это указаніе, тѣмъ не менѣе представлять свои пьесы на театрѣ, бывшемъ, по отсутствію въ немъ украшений, потомъ-комъ аттическаго просcenіума. Благодаря небольшимъ измѣненіямъ, этотъ просcenіумъ превратился мало-по-малу въ римскій театръ, въ средневѣковую постройку для мистерій и въ подмостки Ганса Сакса. Съ другой стороны, тотъ же классический періодъ французскаго театра, который съ такой чопорностью и щепетильностью пытался воскресить греческія традиціи, завѣщалъ намъ глубокій рабѣ нашей сцены, возникшій изъ потребностей балета и оперы.

ношения выступающихъ главныхъ лицъ, при этомъ и неизбѣжныя нити, исходящія изъ всего, что осталось за предѣлами дѣйствія, и вплетающіяся въ это самое дѣйствіе. Если, напримѣръ, въ основѣ трагедіи «Коварство и Любовь» лежитъ прочная сердечная привязанность, то необходимо тотчас же ярко и наглядно представить передъ слушателемъ эти отношенія обоихъ главныхъ лицъ и семейную жизнь, изъ которой должна разиться трагедія. Въ особенности при историческомъ сюжетѣ, извлекаемомъ изъ огромной и безконечной связи міровыхъ событій, изложеніе его предпосылокъ оказывается далеко не легкимъ дѣломъ, и поэтъ долженъ приложить всѣ старанія, чтобы упростить ихъ, насколько это возможно.

Но отъ этого необходимаго вступленія должно рѣзко отдѣляться, какъ отдѣляется начинаяющаяся мелодія отъ вступительныхъ аккордовъ, начало страстнаго дѣйствія. Этотъ первый моментъ движения, моментъ возвуждающій, имѣть большую важность для впечатлѣнія, производимаго драмой; объ этомъ будетъ рѣчь ниже.

Точно также и конецъ дѣйствія долженъ быть общепонятнымъ результатомъ общаго хода событій, здѣсь-то и должна живо чувствоватьсь внутренняя необходимость; что касается развязки, то она должна представлять полное окончаніе борьбы и возбужденныхъ конфликтовъ.

Въ предѣлахъ этихъ границъ дѣйствіе должно протекать въ непрерывной связи. Эта внутренняя связь достигается въ драмѣ тѣмъ, что все послѣдующее выводится изъ предыдущаго, какъ слѣдствіе какой-либо изображеній причинъ — являются ли побуждающіе элементы логической необходимости, вытекающей изъ событій, а элементы, вновь вступающіе, вѣроятными и общепонятными результатомъ совершенныхъ ранѣе поступковъ, будуть ли производящіе элементы общепонятной особенностью уже представленнаго характера. И тогда, когда къ общему ходу дѣла должны неизбѣжно присоединиться новыя событія, даже такія, которыхъ могутъ показаться слушателю неожиданными и поразительными, эти послѣднія требуютъ незамѣтнаго, но полнаго объясненія чрезъ предшествовавшіе факты. Это обоснованіе событій въ драмѣ называется иотивировкой. Мотивы соединяютъ частности дѣйствія въ художественно сплоченное цѣлое. Спѣщеніе мотивовъ свободнымъ творчествомъ причинной связи составляетъ отличительную черту этого вида искусства; этимъ спѣщеніемъ достигается драматическая идеализація сюжета.

Примѣромъ этого можетъ послужить преобразованіе какого-нибудь разсказа въ драматическое дѣйствіе. Рассказъ гласить слѣдующее. Въ Веронѣ двѣ благородныя семьи жили въ

старинной враждѣ и распрѣ. По волѣ случая сына одного изъ этихъ знатныхъ родовъ приводить однажды въ исполненіе вѣсты со стороны товарищами задуманную имъ смѣшную шутку — проникнуть въ маскѣ на костюмированый балъ, устроенный главой другаго рода. На этомъ балу самовольный пришелецъ видѣть впервые дочь своего врага; въ нихъ обоихъ возникаетъ беззаконная страсть, они уговариваются тайно обѣянчаться, и духовникъ девушки совершаѣтъ надъ ними вѣнчальный обрядъ. Затѣмъ, опять по волѣ случая, новобрачный вступаетъ въ скору съ двоюроднымъ братомъ своей невѣсты, и, убивъ его въ поединкѣ, изгнаніе герцогомъ, правителемъ страны, подъ угрозой смертной казни. Между тѣмъ, одинъ знатный женихъ просить у родителей новобрачной съ руки; отецъ не обращаетъ вниманія на отчаянныя мольбы дочери и назначаетъ день бракосочетанія. Въ этомъ ужасномъ положеніи молодая женщина получаетъ отъ своего духовника снотворный напитокъ, который долженъ вызвать въ ней иниму смерть; духовникъ береть на себя освободить ее изъ гроба и увѣдомить находящагося вдали отъ родины супруга ея о ходѣ дѣла. Но опять-таки по несчастной случайности, прежде еще чѣмъ гонецъ патера успѣлъ явиться къ супругу, послѣдній получаетъ извѣстіе о смерти своей возлюбленной. Онъ спѣшишь тайно возвратиться въ родной городъ и проникаетъ ночью въ склепъ; по несчастью онъ встрѣчается тамъ съ избранными родителями женщины, убиваетъ его и у гроба возлюбленной принимаетъ ядъ. Возлюбленная просыпается, видѣть умирающаго супруга и закаливается его книжаломъ *).

Этотъ разсказъ есть простой отчетъ о поразительномъ событіи. Здѣсь говорится лишь о томъ, что все это произошло; какъ и почему это произошло, не имѣть значенія. Послѣдовательный ходъ разсказанныхъ событій соединенъ весьма слабой связью, теченіе пуль и катастрофа обусловлены случаемъ, прихотью судьбы, непредвидѣнныя совпаденіемъ несчастныхъ моментовъ. Больше того, поразительная игра случая и составляетъ здѣсь главный интересъ. Повидимому такой сюжетъ особенно неблагопріятенъ для драмы. И тѣмъ не менее великій поэтъ создалъ изъ него одну изъ самыхъ прекраснѣйшихъ драмъ.

Всѣ факты остались неизмѣненными, измѣнилась только ихъ связь. Ибо задача поэта заключалась не въ томъ, чтобы представить на сценѣ факты, а въ томъ, чтобы вывести ихъ изъ ощущеній, желаній, поступковъ его дѣйствующихъ лицъ, объяснить ихъ и раз-

*.) Намъ нѣтъ надобности останавливаться здесь на подробностяхъ старинной новеллы и на измѣненіяхъ, сдѣланныхъ въ ней Шекспиромъ.

зить правдоподобными и логическим образомъ. Вначалъ онъ долженъ быть изложит предпосылки дѣйствія: распри, господствовавшія въ итальянскомъ городѣ той эпохи, когда люди носили при себѣ шлаги, и страсть къ дракѣ заставляла быстро хвататься за оружіе; вождей обѣихъ партій, правительственный власть, съ трудомъ сдерживающую беспокойныхъ подданныхъ. Потомъ рѣшеніе Капулета устроить пиръ. Засимъ должно было послѣдовать изображеніе забавной пріодѣлки, приведшей Ромео съ его спутниками въ домъ Капулета. Но этотъ возбуждающій моментъ, съ котораго начинается дѣйствіе, не долженъ быть явиться случайностью, его надо было объяснить характерами. Поэтому было необходимо вывести прежде товарищей Ромео, задорныхъ, смѣыхъ, играющихъ съ жизнью въ избыткѣ необузданной юношеской силы. Этому требованію мотивировкі обязанъ своимъ существованіемъ Меркуціо. Въ контрастъ сумасбродныхъ товарищахъ былъ созданъ меланхолический герой Ромео, характеръ котораго еще до вступленія его въ разгаръ дѣйствія долженъ выражать страсть, трепещущую къ любви. Отсюда мечты о Розалиндѣ. Затѣмъ требовалось представить правдоподобной возникающую взаимную склонность влюбленной четы. Для этого создана сцена на балу и сцена на балконѣ. Все очарованіе поэзіи примѣняется здѣсь съ наивысшей цѣлесообразностью, дабы показать понятнымъ и вполнѣ естественнымъ образомъ, что отныне жизнь влюбленной четы опредѣляется нѣжною страстью.

Второстепенная фигура, вступающая въ пьесу съ этого момента, должна была содѣйствовать своимъ характеромъ мотивировкѣ интриги и печальной развязки. Для рассказа достаточно было того факта, что священникъ обѣянчалъ влюбленныхъ и руководилъ интригой — такие пособники бывали всегда и вездѣ. Но какъ скоро онъ выступилъ самъ и вѣшался въ дѣйствіе, онъ долженъ быть воплотиться въ личность, которая объясняла бы все послѣдующее; онъ долженъ быть явиться добросердечнымъ и участливымъ, чтобы заслужить своей добротой такое глубокое довѣріе; онъ долженъ быть оказаться непрактичнымъ и склоннымъ къ тайнымъ хитростямъ, какими нерѣдко бываютъ лучшіе священники итальянской церкви, чтобы рѣшиться впослѣдствіи пустить свою духовную дочь на смѣльную игру со смертью. Такъ возникъ Лоренцо.

Послѣ бракосочетанія въ разсказѣ происходитъ несчастный случай съ Тибальтою. Здѣсь драматический поэтъ имѣлъ особый поводъ лишить внезапно наступившее событие характера случайности. Для него не могло быть достаточнымъ представить Тибальта горячимъ забѣйкой; онъ долженъ быть уже въ предшествующихъ сценахъ, не давая замѣтить своего намѣренія слушателю, обосновать особую ненависть Ти-

бальта къ Ромео и его товарищамъ. Отсюда маленькая эпизодическая сцена на балу, гдѣ разражается гнѣвъ Тибальта на вторженіе Ромео. И въ самой сценѣ поэту пришлось пустить въ ходъ самые сильные мотивы, чтобы принудить Ромео къ поединку. Ради этого, а также и ради того, чтобы возвысить значение этой трагической сцены и объяснить гнѣвъ герцога, долженъ быть прежде пастъ Меркуціо.

Немедленно послѣ того отправить Ромео въ изгнаніе, какъ это дѣлаетъ разсказъ, было невозможно для драмы. Для нея являлось повелительной необходимости возвысить до крайнихъ предѣловъ возбужденную страсть и доказать зрителю нераздѣльность влюбленныхъ. Въ какой степени удалось это поэту, известно каждому. Сцена брачной ночи представляетъ кульминаціонный пунктъ дѣйствія, и поэтическое выполненіе, котораго мы здѣсь не касаемся, выдвигаетъ ее съ невыразимой красотою. Но эта сцена была необходима и по другимъ причинамъ. Характеръ Юліи требуетъ повышенія въ сторону благородныхъ чувствъ; для того, чтобы впослѣдствіи ея отчаянное рѣшеніе было найдено соответствующимъ ея природѣ, поэтъ долженъ показать, что нѣжно любящая девушка способна и на высокія движенія, на самую сильную страсть. Удивительная борьба, происходящая въ ней по поводу смерти Тибальта и изгнанія Ромео, должна предшествовать брачной ночи, чтобы придать любовному стремленію невѣсты чудный патетический характеръ, усиливающій сочувствіе къ этой нѣсколько щекотливой сценѣ. Но возможность этой сцены тоже требовала объясненія; ея мелкие вспомогательные мотивы, отецъ Лоренцо и кормилица, служащіе посредниками, получаютъ опять-таки большое значеніе. Характеръ кормилицы, одно изъ безподобнѣйшихъ созданій Шекспира, точно также не случайно сложился такимъ; именно такой, какъ она есть, она является подходящей пособницей и объясняетъ внутренній разрывъ съ ней Юліи и катастрофу.

Непосредственно послѣ брачной ночи Юлія получаетъ приказаніе выйти замужъ за Париса. То обстоятельство, что прелестной дочери Капулета представляется знатный женихъ, и что отецъ ея — грубая вспыльчивость котораго уже раньше была достаточно мотивирована — дѣйствуетъ при этомъ съ жестокимъ принужденіемъ, было бы признано слушателемъ правдоподобнымъ и натуральнымъ и безъ дальнѣйшаго подготовленія. Но драматургу было очень важно обосновать уже заранѣе это знаменательное событие. Еще до брачной ночи заставляетъ онъ Париса заручиться обѣщаніемъ отца; и эту темную тѣнь хотѣлъ онъ набросить на величественную любовную сцену, хотѣлъ объяснить какъ можно вразумительнѣе и общепонятнѣе внезапное вмѣшательство рока.

Теперь судьба влюбленныхъ вѣбрана слабымъ рукамъ патера Лоренцо. До сихъ поръ драма тщательно исключала всякое вторжение случая; все, кончая самыми мелкими подробностями, объяснялось характерами и положеніемъ. Теперь на двухъ несчастныхъ уже тяготѣтъ ужасный жребій: пролитая кровь, смертельная фамильная вражда, тайный бракъ, изгнаніе, новое сватовство; все это съ иѣкоторой неизбѣжностью заставляетъ уклоняться въ сторону ощущенія слушателя. Введеніе мелкихъ объяснительныхъ мотивовъ уже не производить впечатлѣнія и оказывается теперь не нужнымъ. Такимъ образомъ, случай можетъ теперь разбить хитрость безразсудного и непрактичаго патера. Ибо слушатель такъ живо чувствуетъ въ настоящую минуту, что подвергать живое существо непредвидѣнныемъ случайностямъ снотворного напитка и погребенія было отчаянныи и безумныи шагомъ, что онъ уже теперь считаетъ несчастный случай отвратимъ исходомъ.

Такъ подготовляется и обосновывается катастрофа. Но для того, чтобы у слушателя совершенно исчезла надежда на счастливую развязку и чтобы даже въ послѣднее мгновеніе внутренняя необходимость гибели перевѣшивала всю важность неизбѣжныхъ случайностей въ склепѣ, Ромео долженъ еще у входа въ склепъ убить Париса.

Смерть этого посторонняго человѣка — послѣдний мотивъ печального конца влюбленныхъ. Ихъ путь такъ густо залитъ кровью, что, еслибы даже Юlia проснулась теперь въ благоприятную минуту, весьма мало вѣроятія въ томъ, чтобы жизнь и счастье могли стать ихъ удѣломъ.

Мы хотѣли лишь показать здѣсь на нѣсколькихъ главныхъ моментахъ противоположность между внутренней драматической связью и эпическимъ разсказомъ. Пьеса заключаетъ въ себѣ множество и другихъ мотивовъ, и вся она, до самыхъ мелочей, цѣлесообразно сплочена и соединена твердыми скрѣпами.

Но внутреннее единство драматического дѣйствія не достигается тѣмъ, что какой-нибудь рядъ событий является подвигами и страданіями все одного и того же героя. Ни одинъ изъ великихъ основныхъ законовъ драматического творчества не нарушался такъ часто даже и великими поэтами. И всакій разъ это пренебреженіе къ сценическимъ воздействиимъ вредило и геніальнымъ дарованіямъ. Сцена аенянъ уже страдала этимъ; уже Аристотель старался противодѣйствовать этому злу, говоря со свойственной ему рѣшительностью: «Дѣйствіе есть самое первое и самое важное, характеры стоять лишь на второмъ мѣстѣ» — и «Дѣйствіе становится едивымъ не оттого, что вращается вокругъ одного лица». Въ особенности мы, новѣйшии писатели, такъ часто поддающіеся обаянію исто-

рическихъ сюжетовъ, ищемъ настоятельный поводъ держаться того правила, что недостаточно одного единства персонала для приведенія къ единству событий.

И теперь еще слушается, что поэтъ задастъ цѣлью представить жизнь государя-героя — какъ онъ ссорится съ своими вассалами, какъ онъ то воюетъ, то мирится съ своими союзниками въ церковь и какъ, наконецъ, гибнетъ въ добной борьбѣ; поэтъ распредѣляетъ главные моменты исторической жизни на пять актовъ въ три часа сценической драмы, излагаетъ въ рѣчахъ и репликахъ политические интересы въ партийные взглѣды, вплетаетъ, худо ли, хорошили, любовный эпизодъ и воображаетъ затѣмъ, что превратилъ историческую картину въ поэтическую. Можно сказать съ достовѣрностью, что онъ лишь жалкій губитель истории, а не жрецъ своей гордой богини. То, что онъ создалъ, и не история, и не драма. Ибо онъ, конечно, уступилъ иѣкоторымъ требованіямъ своего искусства, опустилъ иные важные события, оказавшіяся для него непригодными, просто въ художественно развитъ характеръ героя, не покинулъ на мелкія и на крупныя добавленія, наконецъ, замѣнилъ кое-гдѣ запутавшую связь историческихъ событий связью, изобрѣтеннуи иль самимъ. Но всѣмъ этимъ онъ достигъ общаго впечатлѣнія, являющагося въ лучшемъ случаѣ лишь слабымъ отблескомъ того возвышенного воздействія, какое могла бы вызвать жизнь героя, хорошо изображенная историкомъ. И ошибка его была въ томъ, что на иѣсто драматической идеи онъ поставилъ историческую.

Но поэтъ, относящійся и съ большию уваженіемъ къ своему искусству, тоже рискуетъ, находясь лицомъ къ лицу съ историческими сюжетами, увлечься исканіемъ *истинной единства*. Историографъ показалъ ему, что изѣичивыя события исторической жизни часто объясняются особенностями характера, обезпечивающими успѣхъ или влекущими за собою вѣшательство рока. Могучее и изумительное дѣйствіе производить внутреннюю связь той или другой исторической жизни. Направляемый этой властной силой дѣйствительности, поэтъ старается сосредоточить внутреннюю связь событий въ характеристической основной чертѣ гернической жизни. Характеръ героя становится для него конечнымъ мотивомъ для обоснованія различныхъ превратностей богатаго подвигами существованія. Германскій государь, напримѣръ, надѣленный большой энергией и великодушными чувствами, но вовлекаемый своимъ неукротимъ враждѣемъ въ борьбу, кончающуюся для него пораженіемъ, государь, вновь обрѣтающій лучшія стороны своей природы среди иучительныхъ оскорблений и глубочайшихъ униженій, постепенно поднимаящейся, обуздывающей свое высокомѣріе въ гордость и т. д., такой характеръ обладаетъ.

пожалуй, всеми свойствами драматического героя; общепонятные, значительные элементы, быть может, ярко выступают изъ случайностей его земного существования, его судьба тоже представляет поражающее человѣческую душу сопотношеніе между виной и наказаніемъ, онъ на самомъ дѣлѣ является устроителемъ своего счастія и несчастія, суть и содержаніе его дѣйствительной жизни, пожалуй, весьма сходны съ поэтической идеей. Но предъ такимъ именно сходствомъ поэтъ и долженъ остановиться съ недовѣріемъ. Онъ прежде всего долженъ спросить себя, можетъ ли онъ создать *своимъ* искусствомъ что-нибудь болѣе сильное и болѣе потрясающее, чѣмъ дастъ сама исторія, да и въ состояніи ли онъ вообще выработать при помощи средствъ, имѣющихся въ распоряженіи у его искусства, хотя нѣкоторую долю тѣхъ художественныхъ воздействиій, которыхъ онъ предугадываетъ и которыми восхищается въ историческомъ сюжетѣ. Онъ можетъ, конечно, углубить характеръ своего героя. Что происходило въ душѣ Генриха IV, когда онъ направлялся въ Кансосу и когда стоялъ въ власянице у ствѣнъ замка, это тайна поэта; историкъ чѣмногое можетъ сообщить объ этомъ. И на подобные моменты дѣйствительной жизни поэтъ иѣть неотъемлемое право. Но сущность характера и перевороты, происходящіе въ герой, не требуютъ, во чтобы то ни стало, для своего процесса моментовъ личной изолированности, и поэтъ манилъ какъ разъ героический характеръ, самобытный складъ которого обнаруживался въ различныхъ событіяхъ. Такихъ событій, рассказываемыхъ историкомъ, великое множество. Поэтъ долженъ будь ограничиться чѣмногими изъ важнѣйшихъ. Эти чѣмногія событія онъ долженъ будь преобразовать, чтобы вложитъ въ нихъ то значеніе, которое присуще въ дѣйствительности течению всей жизни. Съ удивленіемъ увидѣть онъ тогда, насколько это трудно, насколько самъ герой его становится мельче и слабѣе вслѣдствіе того, что историческая идея его осуществляется на столь чѣмногихъ фактахъ. Но и въ изображеніи этихъ избранныхъ событій поэтъ опять-таки несравненно бѣднѣе историка. Для каждого изъ его моментовъ ему необходимо объяснительное вступленіе, онъ долженъ познакомить слушателя со всѣми этими Ганонами и Оттонами, Рудольфами и Генрихами, онъ долженъ сдѣлать до нѣкоторой степени привлекательными обстоятельства ихъ жизни; въ теченіе пьесы ему придется два-три раза напоминать и распустить пять событій; дѣйствующія лица тѣснятъ и заслоняютъ собою другъ друга на отведенномъ имъ узкомъ пространствѣ, сочувствуя слушателей, только что успѣвъ вспыхнуть, снова погасаетъ. Поэтъ съ изумленіемъ убѣдится въ томъ, что *напряженное вниманіе слушателя* *изказывается вообще не характера-*

ми, какъ бы ни были они интересны, а исключительно построениемъ дѣйствія. И въ лучшемъ случаѣ онъ добьется лишь одной или двухъ крупно выполненныхъ сценъ съ истинно-драматической жизнью, одиноко стоящихъ посреди безцѣнной массы эскизныхъ, короткихъ намековъ, изувѣченной исторіи, вымысла, лишеннаго всякаго полета. Таковъ обычный видъ современныхъ историческихъ драмъ.

И весьма вѣроятно, что, работая такимъ образомъ, поэтъ прошелъ мимо многихъ прекрасныхъ сюжетовъ, лежавшихъ въ историческомъ матеріалѣ, совсѣмъ не замѣтивъ ихъ. Идеализировать цѣлую политическую жизнь человѣка, это исполнинскій трудъ. И циклическая драмы, трилогія и тетралогія въ большинствѣ случаевъ оказываются для этого далеко не достаточными. Какой-нибудь одинъ исторический моментъ можетъ дать поэту богатѣйшій матеріалъ. Ибо подобно тому, какъ вѣра начинается тамъ, где кончается знаніе, такъ и поэзія начинается тамъ, где прекращается исторія. То, что докладываетъ исторія, должно быть для поэта лишь ракомъ, которую онъ наполняетъ своими блестящими красками, завѣтнѣйшими откровеніями человѣческой природы; какъ же хватить у него на это и мѣста, и внутренней свободы, если онъ вѣдумаетъ еще тратить свой трудъ на изложеніе цѣлаго ряда историческихъ событий? Шиллеръ воспользовался въ своихъ двухъ крупнѣйшихъ историческихъ пьесахъ только историческій катастрофой, послѣдніи сценами дѣйствительной человѣческой жизни, и для такой небольшой исторической вырѣзки ему понадобилось въ «Валленштейнѣ» три драмы. Этотъ примеръ слѣдуетъ принять къ свѣдѣнію. Правда, что «Гьбль фонъ-Берлихингенъ» всегда будетъ считаться прелестнымъ поэтическимъ произведеніемъ, такъ какъ читателя плѣняютъ въ чѣмногихъ анекдоты изъ временъ рыцарства, превосходно изображеніе скжатыми, короткими штрихами, но эта пьеса не можетъ быть названа сильной сценической драмой, равно какъ и «Эгмонтъ», хотя плохое дѣйствіе послѣднаго и недостаточная характеристика его героя до нѣкоторой степени возмѣщаются болѣе крупнымъ выполнениемъ страстнаго женскаго характера.

На путь безыскусственной обработки историческихъ сюжетовъ натолкнули нѣмцевъ эпическая преданія старинной нѣмецкой сцены, но главнымъ образомъ Шекспиръ. Однако-же, его историческая драмы изъ англійской исторіи, построению которыхъ мы не должны подражать, за исключеніемъ «Ричарда III», имѣли гораздо болѣе правъ на возникновеніе. Въ то время исторіографіи, какъ мы ее понимаемъ, еще не было, и поэтъ, пользуясь несложными отчетами своихъ историческихъ источниковъ для художественного творчества, работалъ надъ непочтимъ матеріаломъ, и въ пѣломъ рядѣ мастер-

скихъ характеристикъ открывалъ своему народу его недавнее прошлое. Но самъ онъ совершилъ для своей сцены крупный шагъ къ замкнутому дѣйствію, и именно ему, съ той минуты, какъ онъ принялъ за сюжеты, заимствованные изъ итальянскихъ новелль, обязаны мы уразумѣніемъ того, до какой степени незамѣнныя благородныя сценическія воздѣйствія, вызываемыя стройно расположеннымъ дѣйствіемъ. Его римскія драмы, за вычетомъ нѣкоторыхъ привычекъ его сцены и, пожалуй, третьаго акта «Антонія и Клеопатры», являются образцами прочной постройки. Намъ не слѣдуетъ подражать тому, что онъ сумѣлъ побѣдить.

Несомнѣнно, что въ современной драмѣ вліяніе характера на построеніе дѣйствія сильнѣе, чѣмъ на сценѣ древности. Подобно тому, какъ первымъ побужденіемъ для германца къ творчеству нерѣдко служатъ характеристическая черты какого-нибудь исторического героя, подобно тому, какъ рисовка характеровъ и ихъ изображеніе нашими актерами получили большее количество частныхъ добавленій и болѣе тонкое исполненіе, чѣмъ это было возможно въ греческой трагедіи масокъ, такъ и характеръ героеvъ долженъ оказывать болѣе сильное вліяніе на построеніе дѣйствія. Но это выражается лишь въ томъ, что мы пользуемся большей свободой для объясненія соединеннаго внутренней связью единаго дѣйствія характеристическими свойствами героевъ. Подобная мотивировка не была чужда и элинамъ. Уже въ одной изъ раннихъ пьесъ Эсхила, въ «Гикетидахъ», нерѣшительный характеръ царя Аргосскаго выдвинутъ такъ рельефно, что мы ясно видимъ, какъ построилъ на немъ поэзъ въ затерявшейся сѣдующей пьесѣ выдачу молящихъ о защитѣ Данандъ. Софокль какъ разъ неподражаетъ тамъ, гдѣ онъ изображаетъ побудительный мотивъ какую-либо основную черту своихъ характеровъ, какъ напримѣръ у Антигоны, Аякса, Одиссея. Эврпидъ же своею любовью выдвигать даже особенности характеровъ, подходитъ въ этомъ отношеніи еще ближе къ германцамъ, чѣмъ Софокль. Но въ общемъ эпической гнѣть фабулы былъ у древнихъ гораздо сильнѣе, чѣмъ у насть; лица создавались обыкновенно согласно требованіямъ общеизвѣстной, уже готовой ткани событий, какъ напримѣръ Агамемнонъ, Клитемнѣстра, Орестъ. Для грековъ это представлялось преимуществомъ, намъ-бы это показалось стѣнченіемъ. У насъ поэтъ нерѣдко попадаетъ въ такое положеніе, что герой его ищетъ себѣ дѣйствія, какъ лучезарного центра, дающаго освѣщеніе всему, что соприкасается съ нимъ. Мы получаемъ возможность объяснять на основаніи его природы болѣе глубокія и сокровенные явленія. Но какъ ни будемъ мы согласовать дѣйствіе съ потребностями героя, все же въ составъ этого дѣйствія должны будуть войти лишь

частности, относящіяся все къ одному и тому же событию, которое простирается отъ начала до конца пьесы.

Среди грековъ Софокль служитъ для насть образцомъ умѣнья управлять этимъ драматическимъ единствомъ, Эврпидъ же, наоборотъ, въ этомъ отношеніи совсѣмъ беззастѣпчивъ. Какимъ образомъ Шекспиръ въ своихъ серьезныхъ пьесахъ постигъ этотъ законъ и мало-по-малу открылъ его намъ въ контрастѣ сценъ шестнадцатаго столѣтія, объ этомъ мы уже говорили. Извѣнцевъ весьма твердо держится единства Лессингъ, а также и Гете въ короткомъ дѣйствіи «Клавиго» и въ позднѣйшихъ драмахъ, предназначавшихся имъ для сцены, въ «Тассо» и «Ифигеніи». Шиллеръ строго соблюдалъ этотъ законъ, начиная съ трагедіи «Коварство и Любовь»; скѣдуетъ ли приписать случайности, что онъ пренебрѣгъ имъ въ своихъ послѣдніхъ драмахъ, въ «Телѣ» и «Дантѣ», насколько можно судить о послѣдніхъ по сохранившимся замѣткамъ? Если онъ как-то когда-либо предѣловъ дозволенного, то лишь вслѣдствіе своей любви къ эпизодамъ и къ двойныхъ героямъ, какъ напримѣръ, въ «Баросѣ», «Маріи Стюартъ», «Валленштайнѣ».

Обращаясь къ сюжетамъ, мы видимъ, что при сюжетахъ, заимствованныхъ изъ эпическихъ сказаний, нетрудно соблюсти единство дѣйствія, но ихъ дѣйствіе плохо мирится съ драматической разработкой характеровъ. Сюжеты, почерпнутые изъ новелль, хорошо сохраняютъ единство дѣйствія, но свобода распределенія характеровъ слишкомъ стѣснена при этомъ переплетающемся дѣйствіемъ, а движение характеровъ легко можетъ встрѣтить преграду въ изображеніи ситуаций. Исторические сюжеты представляютъ прекраснѣйшія и благороднѣйшія задачи для рисовки характеровъ, но весьма трудно образовать изъ нихъ стройное дѣйствіе.

Интересъ поэта къ характерамъ героеvъ параллельного дѣйствія въ драмѣ легко можетъ усилиться до такой степени, что онъ и ихъ не лишитъ богатой характеристики, участливаго изображенія ихъ стремленій и воинственного настроения, а также и выдающагося жребія. Это служитъ первымъ поводомъ къ возникновенію въ драмѣ двойного дѣйствія. Или же дѣйствіе пьесы само по себѣ можетъ потребовать для своего освѣщенія и дополненія побочнаго эпизодическаго дѣйствія, которое, изображая идущія въ одномъ направленіи или взаимно противоположныя обстоятельства, рѣзче выдигало-бы главныя лица, ихъ поступки и страданія. Различные односторонности сюжета могутъ сдѣлать желательнымъ подобное дополненіе. Драма не должна пробѣгать весь великий кругъ трогательныхъ и потрясающихъ настроеній и не должна переходить изъ своего серьезнаго основнаго колорита во всевозможные переливы цвѣтовъ:

но и въкоторое разнообразіе въ настроеніяхъ и умѣренные цвѣтовые контрасты столь же необходимы для драмы, какъ необходимъ для богатой фигурами картины, рядомъ съ главными линиями и группами, рѣзкій взмахъ кисти въ боковыхъ линіяхъ, какъ необходимо для нея въ контрастъ основной краскѣ употребленіе второстепенныхъ дополнительныхъ красокъ. Сюжетъ, по-преимуществу мрачный, дѣлаетъ необходимой вставку болѣе свѣтлыхъ второстепенныхъ фигуръ. Въ контрастъ суровымъ характерамъ Ифигеїи и Креона созданы болѣе кроткие образы Исмены и Гемона; благодаря появлению Текиессы, отчаяніе Аякса принимаетъ трогательный оттѣнокъ, волшебное очарованіе которого чувствуется нами и понынѣ. Мрачный, патетический Отелло требуетъ героя параллельного дѣйствія, въ которомъ проглядывала бы безгранична свободы юмора. Угрюмые образы Валленштейна и его интригановъ дѣлаютъ обязательной вставку блестящаго Макса.

Если ужъ греки дѣлили по этой причинѣ свои драмы на простыя и на драмы съ двойнымъ дѣйствіемъ, то современные пьесы еще менѣе избѣгали расширенія побочнаго или эпизодическаго дѣйствія до размѣровъ параллельно движущагося дѣйствія. Правда, что вплетеніе его въ главное дѣйствіе происходило подчасъ въ ущербъ общему впечатлѣнію. Въ особенности германцы, которые всегда будуть склонны относиться во время своей работы съ сердечной симпатіей къ значенію и второстепенныхъ лицъ, должны остерегаться слишкомъ широкаго распространенія параллельного дѣйствія. Уже Шекспиру случалось иногда ослаблять этимъ сценическое воздѣйствіе драмы; всего замѣтнѣе это въ «Лирѣ», гдѣ все параллельное дѣйствіе семьи Глостера, слабо связанное съ главнымъ дѣйствіемъ и изложенное безъ особой горячности, задерживаетъ движение и безъ нужды дѣлаетъ всю пьесу болѣе жесткой. Правда, благодаря тому, что въ обѣихъ драмахъ «Генриха IV» поэтъ расширилъ до степени параллельного дѣйствія эпизоды, безсмертный юмор которыхъ затѣвается серьезными сценическими возвѣдѣствіями пьесы, эти драмы сдѣлались любими пьесами читателя. Но всякий поклонникъ Фольстафа согласится съ тѣмъ, что, вопреки этому очарованію, общее впечатлѣніе ихъ на сценѣ не имѣть соотвѣтствующей силы. Замѣтимъ мимоходомъ, что въ комедіяхъ Шекспира двойное дѣйствіе принадлежитъ къ самой сущности пьесы; онъ старался лишить своихъ клоуновъ эпизодичности, сплетая ихъ съ болѣе серьезными дѣйствіемъ. Веселость, бьющая ключомъ изъ ихъ сценъ, должна подчасъ прикрывать шероховатости сюжета; такъ напримѣръ, гражданская стража должна сладить впечатлѣніе, производимое тяжкой судьбой Геро. Изъ немецкихъ поэтовъ Шиллеръ чаще всѣхъ рисковалъ повредить себѣ двойными дѣйствіями;

чрезмѣрное возрастаніе параллельного дѣйствія въ «Карлосѣ» и въ «Маріи Стюартъ» объясняется чрезмѣрнымъ возрастаніемъ его симпатіи къ героямъ этого дѣйствія; въ «Валленштейнѣ» по той же причинѣ пьеса расширяется до размѣровъ трилогіи. Въ «Телльѣ» идутъ параллельно уже цѣлыя три дѣйствія *).

Дѣйствіе имѣть задачей представить наль внутреннюю связь событія такъ, какъ она отвѣчаетъ потребностямъ ума и сердца; тѣ части сырого материала, которыя не служатъ этой цѣли, поэтъ обязанъ отбрасывать. Желательно, чтобы онъ строго держался этого правила давать лишь то, что безусловно необходимо для единства. Но все-же ему нельзя будетъ избѣжать и въкотораго отступленія отъ этого правила. Ибо ему нерѣдко будутъ являться желательными уклоненія, цѣлесообразно усиливающія колоритъ пьесы, придающія болѣе глубокое содержаніе характерамъ и возвышающія общее впечатлѣніе какимъ-либо новымъ колоритомъ или контрастомъ, который они вносятъ съ собою. Эти украшающія добавленія поэта называются эпизодами. Они весьма разнообразны. Какой-нибудь характеризующій моментъ можетъ быть расширенъ тамъ, гдѣ дѣйствіе допускаетъ паузу, до степени небольшой ситуаціи; какому-нибудь герою можетъ представляться случай проявить въ привлекательномъ видѣ на какомъ-нибудь второстепенномъ лицѣ значительную основную черту своей природы, та или другая изъ второстепенныхъ ролей въ пьесѣ можетъ быть расширена посредствомъ болѣе богатаго выполненія до размѣровъ привлекательной фигуры. При умѣренномъ употребленіи, не отнимающемъ времени у болѣе важныхъ моментовъ, эпизоды могутъ слѣдить за украшеніемъ драмы. Поэтъ и долженъ относиться къ нимъ, какъ къ украшеніямъ, и тонкимъ исполненіемъ, чистотою отдѣлки искупать замедленіе, которое они могутъ вызывать въ ходѣ пьесы. Смотря по тому, въ какихъ частяхъ драмы они появляются, эпизоды имѣютъ и различные задачи. Въ началѣ пьесы они вступаютъ въ роли глав-

*) Наши режиссеры, руководимые желаніемъ сладить недостатки самой слабой изъ этихъ группъ, членовъ семьи Аттинггаузенъ, прибѣгаютъ къ плохому средству, какъ можно болѣе вычеркивая въ ихъ роляхъ и еще сильнѣе обезцвѣчивая эти послѣднія плохими актерами. Это только еще больше вредить пьесѣ. Или слѣдуетъ ставить пьесу Шиллера такъ, чтобы имѣвшіеся имъ въ виду сценическія возвѣдѣствія достигались насколько возможно полно—въ такомъ случаѣ именно эти три блѣдныя роли: Барона, Руденца и Берты надо поручать хорошимъ исполнителямъ. (Нашимъ актерамъ не мѣшало бы выказать чѣмъ-нибудь свою благодарность такъ много сдѣлавшему для нихъ поэту). Или же слѣдуетъ ставить „Телля“ въ такомъ видѣ, въ какомъ онъ всего скорѣе способенъ произвести впечатлѣніе на сценѣ; тогда надо будеть совершенно вычеркнуты эти три роли, что возможно съ весьма незначительными измѣненіями.

ныхъ лицъ для обрисовки ихъ особенностей, въ послѣдней-же части они допускаются, какъ распространеніе тѣхъ новыхъ ролей, которая оказываютъ небольшую помощь продолженію дѣйствія; но, какое-бы мѣсто ни занимали они, всегда они должны производить впечатлѣніе полезнаго добавленія.

Греки понимали это слово въ нѣсколько болѣе широкомъ смыслѣ *). То, что въ драмахъ Софокла было для современниковъ его эпизодомъ, у насъ не будетъ уже называться этимъ именемъ. Ибо гениальное искусство этого великаго художника заключается между прочимъ въ томъ, что онъ очень тѣсно сплетаетъ съ дѣйствіемъ украшающія добавленія, преимущественно для того, чтобы рѣзче освѣтить контрастами характеры главныхъ героевъ. Такъ, кромѣ упоминаемой въ примѣчаніи сцены Исмены, и Хрисотемида въ «Электрѣ» кажется на нашъ взглядъ точно также необходимой для главной

* Слово *Epeisodion* имѣть уже у грековъ небольшую исторію. Въ самыя первыя времена драмы оно обозначало переходъ изъ одного хора въ слѣдующій; такимъ образомъ, со временемъ введенія актеровъ, такъ стали называть короткія рѣчи, явленія вѣстниковъ, диалоги и тому подобныя сцены, заключавшія въ себѣ переходы и мотивы новыхъ настроений хора. И по расширеніи этихъ речитативныхъ частей, это слово осталось въ развившейся драмѣ стариннымъ режиссерскимъ терминомъ для каждой части драмы, находившейся между двумя хорами; въ этомъ своемъ значеніи оно соотвѣтствуетъ, пожалуй, нашему акту, точнѣе же нашему законченному явленію.— Но въ мастерской греческихъ поэтовъ оно сдѣлалось обозначеніемъ тѣхъ частей дѣйствія, которымъ свободный вымыселъ поэта вставлялся въ цѣляхъ болѣе богатаго расчлененія и оживленія старого мифологическаго сюжета, напримѣръ въ «Антigonѣ» та сцена между Антигоной, Исменой и Креономъ, гдѣ невинная Исмена объявляетъ себя сообщницей сестры. И въ этомъ значеніи *Epeisodion* могъ, пожалуй, наполнять весь промежутокъ между двумя хорами, обыкновенно-же онъ бывалъ короче. Его мѣсто приходилось по большей части въ повышеніи, иногда только въ поворотѣ дѣйствія, нашесть второмъ и четвертомъ актахъ.— Такъ какъ въ этомъ значеніи слово *Epeisodion* прилагалось къ небольшимъ частямъ дѣйствія, которые, хотя и вытекали, можетъ быть, изъ высшихъ жизненныхъ потребностей драмы, но не были безусловно необходимы для связи событий и, такъ какъ со временемъ Эврипида поэты стали все чаще и чаще стремиться къ эффектнымъ сценамъ, лишь слабо соединеннымъ ст. идеей и дѣйствіемъ, то мало-по-малу это слово приняло косвенное значение въ смыслѣ немотивированной и произвольной вставки. Въ «Поэтике» это слово употребляется въ каждомъ изъ трехъ значеній, напримѣръ въ гл. XII, 5 это терминъ режиссера, въ гл. XVII, 8—10—техническое выражение поэта, въ гл. X, 3 оно примиается въ косвенномъ смыслѣ.

героини и является уже не эпизодомъ, а часть дѣйствія. И тамъ, гдѣ онъ шире рисуетъ какую-либо ситуацію, какъ напримѣръ въ начальѣ «Эдипа въ Колонѣ», такое изображеніе вполнѣ соотвѣтствуетъ привычкамъ нашихъ театрловъ. Почти таково-же отношеніе Шекспира къ его эпизодамъ. И въ тѣхъ серьезныхъ драмахъ Шекспира, которыхъ отличаются болѣе искусственнымъ построениемъ, почти во всякомъ актѣ встрѣчаются то распространенные сцены, то цѣлые роли, выполненные эпизодически, но въ нихъ вложено такъ много прекраснаго и при этомъ полезнаго для общаго впечатлѣнія, что самый строгій режиссеръ нашей сцены, поставленный въ необходимости урѣзывать драмы, никогда почти не рѣшился вычеркнуть именно эти мѣста. Меркуціо съ своей феей Мабъ и шутки корилицы, разговоръ Галлете съ актерами и придворными, равно какъ и сцена съ ногильщиками—все это примѣры, повторяющіеся во всѣхъ почти пьесахъ. Съ избыtkомъ, почти чрезмѣрнымъ, и съ кажущейся беззначительностью прикрѣпляетъ великий художникъ свои золотыя украшения ко всѣмъ частямъ пьесы, но, если кто задумается снять ихъ съ нея, тотъ убѣдится, что они несокрушимо срослись съ тканью цѣлаго. Изъ нѣщцевъ Лессингъ вставлялъ свои эпизоды въ тщательную постройку пьесъ съ чинной правильностью, по собственному методу, перешедшему къ его преемникамъ. Его эпизоды—небольшія характерныя роли. Живописецъ и графиня Орсина въ «Эмиліи Галотти» (послѣдняя—болѣе совершенный прообразъ леди Мильфордъ), Рикко въ «Минѣ фонъ Баргельть» и даже дервишъ въ «Натаанѣ» сдѣлались образцами для вѣмеckихъ эпизодовъ въ семнадцатомъ вѣкѣ. Гёте не пользовался ими въ своихъ правильныхъ драмахъ—«Клавиго», «Тассо», «Ифигеніе». У Шиллера, наоборотъ, они во всѣхъ видахъ переполняютъ собою ходъ дѣйствія—въ формѣ картинъ, заключенныхъ ситуаций, второстепенныхъ характеровъ. Часто оправданіемъ ихъ служитъ особая красота ихъ и то обстоятельство, что они являются вѣрно разсчитанными вспомогательными средствами для высокаго, скучнаго движенія. Но не всегда это такъ. Мы легко могли бы отказаться отъ некоторыхъ изъ этихъ эпизодовъ, напримѣръ отъ Іоанна Отцеубѣйцы (Parricida) въ «Телѣ», потому именно, что въ его личности такъ ярко обнаруживается расчетъ автора, отъ Чернаго рыцаря въ «Орлеанской Дѣвѣ», отъ многихъ хитросплетенныхъ размышленій и изображеній въ діалогахъ.

(Продолженіе сльдуетъ).

ТЕАТРАЛЬНЫЙ,
МУЗЫКАЛЬНЫЙ и ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЖУРНАЛЪ
„АРТИСТЪ.“

(Годъ 3).

№ 18.

1891 годъ.

Декабрь.



МОСКВА.
Типо-лит. Высочайше утвержд. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и №, Пименов. ул., соб. д.
1891.



СОДЕРЖАНИЕ:

Стр.

I. БРАТЬЯ и СЕСТРА, пьеса въ 1 д. В. Гете, переводъ Э. Э. Матерна.	1 ✓
II. ЛЕКЦИИ О СЦЕНИЧЕСКОМЪ ИСКУССТВѢ, читанныя въ Императорскомъ Московскомъ Театральномъ училищѣ. (Лекція 3-я). П. Д. Боборыкина.	9
III. САМОРОДОКЪ, повѣсть И. Н. Потапенко. (Окончаніе)	14
IV. ОЧЕРКЪ РАЗВИТИЯ РУССКАГО СЦЕНИЧЕСКАГО ИСКУССТВА (съ портретами). А. Н. Сиротинина. (Окончаніе).	26
V. НЕ ТО, повѣсть Д. Н. Мамина (Сибиряка) (Окончаніе).	49
VI. ТЕХНИКА ДРАМЫ. (Главы IV, V и VI). Г. Фрейтага, перев. В. М. Спасской.	57
VII. ЛИЦЕДѢИ, театральные очерки П. М. Свободина.	69
VIII. ПИСЬМА А. Н. ОСТРОВСКАГО къ Ф. А. Бурдину.	76
IX. ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ (съ снимками съ картинъ). А. Ни—лева.	85
X. ЗАЛЬЦБУРГЪ (съ портретами Моцарта и видами). Ст. В. А. Чечотта.	94
XI. Дуэтъ изъ оперы „L'AMICO FRITZ“, Масканы.	99
XII. „УСПОКОЕНИЕ“, Экспромптъ для ф.-п. Альбанези	105
XIII. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНИЕ. (Москва. Малый театръ. Арионъ, Компаньоны, Иоганна (Цимбелинъ), ст. И. И. Иванова. Большой театръ. Пиковая дама. Дебютъ г-жи Самойловой, Г. Хохловъ въ сотый разъ въ „Демонѣ“, ст. С. Н. Кругликова.—Наша сцена съ точки зрения художника: Пиковая дама, ст. Глаголя. Тщетная предосторожность, балетъ, ст. Глаголя. Общество Искусства и Литературы: Фома и Въ камерь суди, ст. С.—Элеонора Дузе, ст. И. И. Иванова. Театръ г. Корша. Нора, ст. И. И. Иванова.—Празда хороши, а счастье лучше; Братъ и сестра; Заяц; Сокровище. На балѣ; ст. Р. С. Т. Театръ „Скоморохъ“, ст. И. В. Театръ „XIX столѣтія“, ст. С. Н. Кругликова. Русское Музикальное Общество: 2-е и 3-е симфоническія собрания; 1-е и 2-е квартетныя собранія; Общедоступный концертъ, ст. С. Н. Кругликова. Московское Филармоническое Общество: 2-й и 3-й концерты, ст. С. И. Концерты: гг. Архангельского, Зилоти, Колаковскаго и Бартенева и учениковъ г. Биженча, ст. С. И. Театръ Париадизъ, ст. В.—Н. В. Рыкарова (къ портрету). С.-Петербургъ. Русская Опера. Собрание Русск. Музык. Общ. Вечера Общ. Камерной Музыки. Чествованія Моцарта, ст. Леля. Занимые люди, Новое дѣло, Отрада жизни, Уголокъ Москви, ст. Г. Выставка этюдовъ И. И. Шишкина, ст. Аи. Выставка народныхъ картинъ, ст. С. Корреспонденціи изъ Астрахани, Балакова, Вильно, Иванова-Вознесенска, Каменецъ-Подольска, Киева, Костромы, Одессы, Пскова, Риги, Томска, Харькова, Херсона и Ярославля.—П. И. Адамъянъ (съ портретомъ). П. В. Шумахеръ (съ портретомъ). Иностранное обозрѣніе. Изъ чешской Праги. И. Ш.)	107
XIV. ХРОНИКА. (Москва.—Петербургъ.—Заграницкая хроника)	185

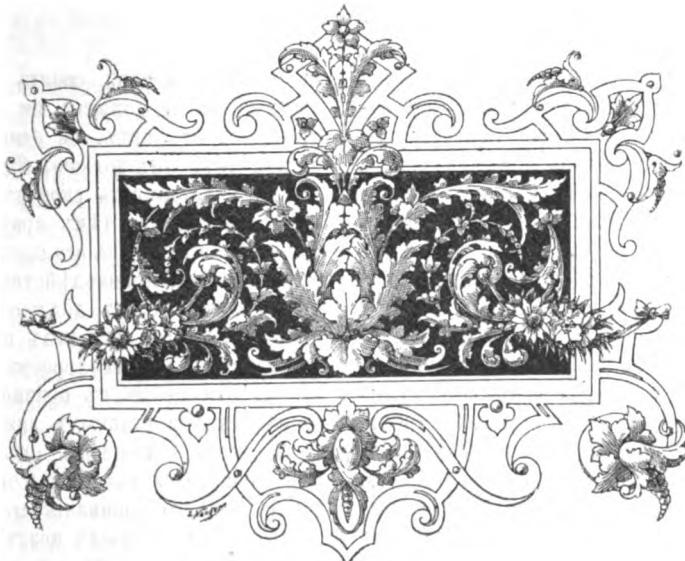
ПРИЛОЖЕНИЯ:

XV. БОГАТЪЙ, ком. въ 4 д. Е. П. Гославского.	1 ✓
XVI. КОМПАНЬОНЫ, ком. въ 4 д. П. М. Невѣжина.	24 ✓
Указатель пьесъ для любительскихъ спектаклей. (Водевили) . . . (стр. 24—25)	

XVII. ТУРЧАНКА, картина К. Е. Маковскаго, ГЕЛЮГРАВЮРА гг. Шереръ, Набгольцъ и К°, въ Москвѣ.	
XVIII. НА ОХОТЪ, картина Н. С. Самокиша, фототипія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°.	
XIX. ПОРТРЕТЪ Н. В. РЫКАЛОВОЙ, фототипія гг. Шереръ, Набгольцъ и К°, въ Москвѣ.	

Клише заставокъ и виньетокъ исполнены фирмами Ваше въ Парижѣ, Раффарта въ Берлинѣ и П. О. Яблонского въ Петербургѣ.

Дозволено цензурою. Москва, декабрь 1891 года.



Техника драмы.

Густава Фрейтага.

(Продолжение) *).

IV.

Правдоподобность действия.

Действие серьезной драмы должно быть правдоподобно.

Для того, чтобы сюжет, заимствованный изъ действительности, сдѣлался поэтически - правдивымъ, необходимо, чтобы этотъ сюжетъ, освобожденный отъ случайной связи, получилъ общепонятное содержаніе и значеніе. Въ драматической поэзіи это превращеніе дѣйствительности въ поэтическую правду достигается тѣмъ, что главные пункты дѣйствія приводятся къ внутреннему единству при посредствѣ причинной связи, а всѣ второстепенные вымыслы понимаются, какъ правдоподобные и вѣроятные моменты представленныхъ происшествій. Но драмѣ нужна не одна эта поэтическая правда. Хотя зритель охотно отдается вымыслу поэта, приноситъ предпосылки пьесы и въ общемъ весьма расположенъ отнестиць съ одобрениемъ къ созданной фантазіей драматурга человѣческой связи въ мірѣ прекрасныхъ призраковъ, но онъ все же не въ состояніи совершенно отрѣшиться отъ дѣйствительности; онъ противопоставляетъ поэтическимъ образамъ, обаятельно поднимающимся предъ нимъ, картину дѣйствительного мира, въ которомъ онъ самъ живетъ. Онъ является въ театрѣ съ извѣстными свѣдѣніями объ историческихъ условіяхъ, съ опредѣленными

этическими и нравственными запросами къ человѣческой жизни, съ догадками и съ точнымъ знаніемъ хода міровыхъ событій. Ему до нѣкоторой степени невозможно отказаться отъ этого содержанія его собственной жизни; порой онъ живо чувствуетъ, что поэтическая картина противорѣчить этому послѣднему. Морскіе корабли, призывающіе къ берегу Богеміи, Карль Великій, стрѣляющій изъ пушекъ, — представляются современнымъ зрителямъ ошибками противъ дѣйствительности.

Обѣщаніе помилованія жиду Шейлоку въ томъ случаѣ, если онъ сдѣлается христіаниномъ, оскорбляетъ нравственное чувство зрителя, и онъ, пожалуй, не согласится допустить, чтобы справедливый судья могъ изречь подобный приговоръ. То обстоятельство, что Тоасъ, такъ просвѣщенно и достойно просящей руки жрицы Ифигеній, терпитъ въ своей странѣ человѣческія жертвы, представляется внутреннимъ противорѣчіемъ между благороднымъ содержаніемъ характеровъ и предпосылками пьесы и, какъ ни искусно маскируетъ поэтъ эту противную логикѣ составную часть, она можетъ, пожалуй, нанести ущербъ впечатлѣнію. Что царь Эдипъ править много лѣтъ, не заботясь о смерти Лая, быть можетъ, казалось уже аеннянамъ при самомъ первомъ представлениі пьесы рискованной предпосылкой.

Всѣмъ извѣстно, что эта картина дѣйствительности, противопоставляемая зрителемъ отдельной драмѣ, не остается одной и той же

* См. „Артистъ“ № 15 и 16.

въ каждомъ вѣкѣ, но измѣняется съ каждымъ шагомъ впередъ по пути человѣческаго просвѣщенія. Пониманіе прошедшаго, нравственные запросы, общественные условия не представляютъ собой чего-нибудь незыблемаго; всакій слушатель есть сынъ своего вѣка, у каждого взглядъ на общечеловѣческое суженіе до извѣстныхъ предѣловъ его собственной личностью и степенью просвѣщенія его эпохи.

Далѣе, ясно, что эта картина дѣйствительной жизни принимаетъ различные оттѣнки въ каждомъ человѣкѣ, и что поэты, какъ-бы полно и обильно ни восприняли онъ въ свою собственную жизнь просвѣщеніе своего поколѣнія, стоять все-таки лицомъ къ лицу съ тысячью различно окрашенныхъ взглядовъ на дѣйствительность. Правда, на немъ лежитъ великое призваніе быть для своей эпохи апостоломъ самого широкаго и высокаго просвѣщенія и, не принимая на себя роли учителя, стараться поднять слушателей до своего уровня. Но драматическому поэту положены для этого тайныя границы; онъ не имѣть права переступать эти границы и въ то же время во многихъ случаяхъ не имѣть права оставлять пустою хотя бы частичку того пространства, которое онъ замыкаютъ въ себѣ. Въ каждомъ единичномъ случаѣ только тонкій тактъ и вѣрное ощущеніе могутъ предъугадать, гдѣ именно незримо воззываются поставленные поэту преграды.

Дѣло въ томъ, что воздействиѣ искусства суть воздействиѣ общественные. Подобно тому, какъ драматическое художественное произведеніе изображается на сцѣнѣ при помощи нѣсколькихъ соединенныхъ искусствъ, при взаимной дѣятельности многочисленныхъ помощниковъ, такъ и слушатели поэта образуютъ изъ себя общество, составленное изъ многихъ измѣняющихся отдѣльныхъ существъ, и, тѣмъ не менѣе, представляющее какъ цѣлое, одно единое существо, которое, какъ и всякое человѣческое общество, сильно вліяетъ на отдѣльныхъ участниковъ, развиваетъ извѣстное единодушіе ощущеній и взглядовъ, возвышаетъ одного, приижаетъ другого, въ высокой степени уравниваетъ настроенія и сужденія, благодаря общественному инстинкту. Этотъ общественный инстинктъ постоянно обнаруживается при воспріятіи сценическихъ воздействиївъ; онъ можетъ чрезвычайно усилить ихъ и можетъ въ такой же мѣрѣ ихъ ослабить. Отдѣльный слушатель врядъ-ли способенъ уклониться отъ вліянія, оказываемаго на него безучастной залой или, наоборотъ, воловушленной толпой. Всякій, конечно, испыталъ, какъ различно впечатлѣніе, производимое одной и той же пьесой, при одинаково хорошей игрѣ, на различныхъ сценахъ, предъ различнымъ составомъ публики. И поэты, быть можетъ, самъ того не сознавая, постоянно руководятся составившимися у него взглядомъ на пониманіе, вкусы,

потребности сердца своихъ слушателей. Онъ знаетъ, что не долженъ ни слишкомъ иного требовать отъ нихъ, ни слишкомъ мало предлагать имъ. Онъ долженъ будетъ, следовательно, такъ устраивать свое дѣйствіе, чтобы оно не противорѣчило тѣмъ предпосылкамъ, которыя добрая половина его слушателей приносить съ собою въ театръ изъ дѣйствительной жизни,— иными словами, онъ долженъ будетъ сдѣлать правдоподобными для нихъ связь событий, мотивы и абрисы своихъ героевъ. Если ему удастся это по отношенію къ основной ткани пьесы, къ дѣйствію и главнымъ линіямъ характеровъ, то во всемъ остальномъ онъ можетъ ожидать отъ слушателей самого высокаго образованія и самого тонкаго пониманія его выполненія.

Этимъ соображеніемъ поэтъ долженъ особенно руководиться въ томъ случаѣ, если ему захочется представить что-нибудь чужеземное и чудесное. Сдѣлать чужеземное привлекательнымъ весьма возможно. Драматическое искусство располагаетъ какъ разъ самыми богатыми средствами объяснять чуждое намъ, выдвигать въ нѣмъ понятное и намъ содѣржаніе. Но на это требуется особая траты силъ и времени, и мы часто будемъ вправѣ задавать вопросъ, вознаграждаетъ-ли достигнутое сценическое воздействиѣ потраченное время и вызванное этимъ ограничение главныхъ моментовъ.

Въ особенности новѣйшій поэтъ, не имѣющій строго опредѣленной области сюжетовъ, живущій въ культурномъ періодѣ, которому свойственно обильное воспріятіе чужихъ образовъ, легко можетъ впасть въ искушеніе взять себѣ сюжетъ изъ условій цивилизациіи какой-либо темной эпохи, какого-нибудь отдаленнаго народа. Быть можетъ, самая экзотичность подобнаго сюжета покажется ему особенно драгоценной для рѣзкой и отчетливой характеристики. Одно уже подробное разсмотрѣніе германской старины или античнаго мира представляетъ множество своеобразныхъ, чуждыхъ новому времени состояній, въ которыхъ обнаруживается захватывающее и многозначительное содержаніе, имѣющее большую важность для историка культуры. Поэту они могутъ быть полезны лишь въ исключительныхъ случаяхъ, подъ условiemъ весьма искусной обработки, и только какъ вспомогательное средство, усиливающее колоритъ. Ибо успѣхъ поэта улыбается ему не въ особенностиахъ человѣческой жизни, а въ ея бессмертномъ содержаніи, въ томъ, что мы имѣемъ общаго съ древнимъ міромъ. Еще болѣе долженъ избѣгать новѣйшій поэтъ изображенія такихъ чужеземныхъ народностей, которые стоять въ величайшемъ культурнаго движенія человѣческаго рода. Одна уже странность ихъ нравовъ и наружности, ихъ одежды и даже цвета нуь кожи развлекаетъ слушателя и вызываетъ въ нѣмъ посто-

романія представлениі, неблагопріятна для серъезныхъ сценическихъ воздѣйствій. Ибо идеальный міръ поэзіи предстаетъ предъ нами, грубо-соединеній съ изображеніемъ дѣйствительныхъ состояній, только потому и могущихъ заявить притязаніе на интересъ, что они дѣйствительны. Но и внутренняя жизнь подобныхъ чужеземцевъ оказывается особенно неподходящей для драматического выраженія, ибо у всѣхъ у нихъ безъ исключенія отсутствуетъ способность богато проявлять внутренніе душевные процессы, необходимые для нашего искусства. Внесение же подобного развитія въ игу души справедливо возбуждаетъ въ слушателѣ ощущеніе чего то неумѣстнаго. Если-бъ кто вздумалъ перенести свое дѣйствіе въ среду древнихъ египтянъ или современныхъ феллаховъ, японцевъ или даже индусовъ, тотъ, можетъ быть, возбудилъ бы этнографический интересъ изображеніемъ иноzemной национальности, но это любопытство къ непривычному не только не усилило бы въ слушателѣ интереса къ могущему встрѣтиться въ драмѣ поетическому содержанію, а, наоборотъ, нарушило и ослабило бы его. Нельзя объяснять случайностью, что только такие народы дѣлаются подходящей основой для драмы, которые настолько подвижны въ своемъ развитіи, что сами могли создать национальную художественную драму—греки, римляне, образованные народы современности. Рядомъ съ ними могутъ, пожалуй, еще стать народы, национальность которыхъ тѣсно срослась съ нациию или античнымъ просвѣщеніемъ, какъ напримеръ евреи, въ рѣдкихъ развѣ случаевъ турки.

Въ какихъ предѣлахъ позволительно пользоваться для драмы элементомъ чудеснаго, это должно быть ясно и намъ, иѣнцамъ, на сценѣ которыхъ получили право гражданства островерхій и прелестнейший изъ всѣхъ діаволовъ. Драматическая поэзія и бѣдный, и богаче своимъ сестеръ,—лирической поэзіи и эпической, въ томъ смыслѣ, что она способна изображать только людей и, если внимательнѣе присмотрѣться, только людей образованныхъ; зато она изображаетъ ихъ такъ глубоко и всесторонне, какъ никакое другое искусство. Даже историческая условія она должна перерабатывать съ тѣмъ, чтобы изобрѣсти для нихъ связь, которая была-бы вполнѣ доступна человѣческому разуму. Какъ же можетъ она воплощать въ себѣ сверхъестественное?

Но если она и возьметъ на себя подобную задачу, то она будетъ въ состояніи выполнить ее лишь по стольку, по скольку воображеніе народа успѣло поэтически разработать сверхъестественное, надѣлить его соотвѣтствующей человѣку личностью, подробно обрисовать его съ помощью рѣзкихъ и рельефныхъ штриховъ и сдѣлать его вполнѣ осознательнымъ. Въ такомъ

видѣ жили въ греческой мірѣ боги среди своего народа, такъ витають и среди насъ пересозданные наивной фантазіей образы многихъ святыхъ христіанской легенды, несмѣтный сонъ силузтовъ изъ домашнихъ вѣрованій германской старини. Многіе изъ нихъ подверглись такой богатой разработкѣ, благодаря преданію, поэзіи, живописи и сердечныхъ потребностямъ нашего народа, который и понынѣ еще останавливается на нихъ то съ вѣрою, то съ скептицизмомъ, что окружаютъ и поэта, обдумывающаго свое произведеніе, какъ старые, дорогие друзья. Пресвятая Дѣва, Ап. Петръ у вратъ небесныхъ, множество святыхъ, ангеловъ и арканеловъ и занимающая далеко не послѣднее мѣсто толпа діаволовъ мирно уживаются въ представлѣніи нашего народа наряду съ бѣлыми женщинами и дикими охотницами, съ эльфами, великанами и карликами. Но какъ ни занячиво блещутъ ихъ краски сквозь окутывающей ихъ сумракъ, эти образы все-же испаряются и превращаются въ бесплотные призраки предъ яркимъ освѣщеніемъ трагической сцены. Правда, народъ даль имъ долю въ человѣческихъ ощущеніяхъ и въ условіяхъ земной жизни. Но эта доля чисто эпическая,—для драматическихъ душевныхъ процессовъ они не созданы. Германскій народъ въ некоторыхъ изъ своихъ прекраснѣйшихъ сказаний заставляетъ мелкихъ духовъ сѣтовать на то, что они не могутъ сдѣлаться блаженными (*selig*), потому что у нихъ нѣтъ человѣческой души. То же различіе, которое народъ угадывалъ уже въ Средніе Вѣка, не допускаетъ ихъ на современную сцену еще и по другимъ причинамъ: у нихъ нѣть внутренней борьбы, нѣть свободы взвѣшивать и выбирать, они стоять въ правовѣ, закона, права. Ни полный недостатокъ измѣнчивости, ни совершенная чистота, ни нераскаянная порочность не могутъ быть сценичны, такъ какъ они исключаютъ всякое внутреннее движеніе. Это чувствовали и греки. Въ тѣхъ случаяхъ, когда боги должны были не просто изречь какое-нибудь повелѣніе съ высоты машины, а изобразить на сценѣ нѣчто большее, они или дѣлались настоящими людьми съ присущими имъ страданіями и гнѣвомъ, какъ Прометей, или же, вмѣсто того, чтобы спуститься до благородства человѣческой природы, падали неудержимо, такъ, что и поэтъ не въ силахъ быть остановить ихъ, до уровня безжизненныхъ обобщеній любви и ненависти, какъ Аеина въ прологѣ «Аякса».

Но если боги и духи не находятъ себѣ мѣста въ серьезной драмѣ, за то въ комедіи имъ гораздо больше простора. Отжившіе теперь волшебные фарсы даютъ лишь весьма блѣдное представлѣніе о томъ, чѣмъ могъ-быть для поэта нашъ міръ духовъ при забавномъ и юмористическомъ изображеніи. Лишь тогда, когда

пѣицы созрѣютъ для политической комедіи, узнаютъ они, какая неистощимая сокровищница мотивовъ и контрастовъ кроется въ этомъ мірѣ фантазіи, и какъ выгодно могутъ ею воспользоваться веселое остроуміе, политическая сатира и юмористическая характеристика.

Лучшии доказательствою сказанного служитъ «Фаустъ», и въ немъ роль Мефистофеля. Здѣсь дарование величайшаго нѣмецкаго поэта создало спенническую проблему, сдѣлавшуюся излюбленной задачей нашихъ исполнителей характерныхъ ролей. Каждый изъ нихъ старается по-своему справиться съ неразрѣшимой задачей: одинъ считаетъ нужнымъ вытащить на свѣтъ Божій маску старого лубочнаго діавола, другой—щеголяющаго джентльменствомъ дворянчика Воланда. Въ концѣ концовъ лучше всего удастся достичь цѣли тому актеру, который удовольствуется тѣмъ, что постараивается вразумительной и остроумной передачей сдѣлать понятной слушателю тонкую витиеватость діалоговъ и выказать въ забавныхъ сценахъ достоинство и юморъ. Правда, что поэтъ, вовсе и не думавшій объ актерѣ, особенно затруднилъ ему эту задачу, ибо роль переливается всѣми оттенками, начиная съ простодушнаго языка Ганса Сакса и кончая тонкими толкованіями спинозиста, начиная съ шуточнаго элемента и кончая ужаснымъ. И если ближе присмотрѣться къ тому, въ какой мѣрѣ возможно все-таки изображеніе этого духа на сценѣ, то конечноъ основаніемъ будетъ вступленіе комического элемента. Мефистофель является въ нѣсколькихъ серьезныхъ положеніяхъ, но въ общемъ онъ—выполненная въ большомъ стилѣ комическая фигура и, если онъ и производитъ впечатлѣніе на сценѣ, то именно въ этомъ направленіи.

Это не значитъ, что таинственное, непостижимое для человѣческаго разума, должно быть совершенно изгнано изъ области драмы. Поэтъ, конечно, можетъ подчасъ пользоваться для усиленія *своихъ* воздействиій снами, предчувствіями, предсказаніями, страхомъ привидѣній, вторженiemъ міра духовъ въ человѣческую жизнь,—всѣмъ тѣмъ, относительно чего еще возможно предположить въ душѣ слушателей извѣстную воспріимчивость. Само собою разумѣется, что при этомъ онъ прежде всего долженъ правильно оцѣнить воспріимчивость *своихъ* современниковъ; мы уже не можемъ слишкомъ полагаться на нее, и въ настоящее время поэту будетъ дозволено лишь весьма умѣренное пользованіе ею въ цѣляхъ косвенныхъ воздействиій. Шекспиръ могъ гораздо свободнѣе распоряжаться подобными мелкими вспомогательными средствами, ибо народное преданіе было еще весьма живо въ ощущеніи даже его просвѣщеныхъ современниковъ, и связь съ міронъ духовъ понималась тогда совсѣмъ

иначе. Душевные процессы человѣка, изнемогающаго подъ тяжелымъ бременемъ, тоже имѣли иной характеръ не только въ народѣ, но даже и у людей, претендовавшихъ на образованіе. Возбужденному страху, сомнѣніямъ совѣсти, раскаянію, представлѣніе обѣ ужасномъ все еще рисовалось въ видѣ вѣнчанаго образа; предъ убійцей поднимался призракъ убитаго изъ человѣка; проводя рукой по воздуху, онъ осаждалъ оружіе, которымъ совершилъ злодѣяніе; въ ушахъ его раздавались голоса мертвыхъ жертвъ. Поэтому Шекспиръ и его слушатели совсѣмъ иначе, чѣмъ мы, относились на сценѣ и къ кинжалу Макбета, и къ привидѣніямъ Банко, Цезаря, стараго Гамлета, кровавыхъ жертвъ Ричарда III. Для нихъ подобная явленія не были просто-на-просто общепринятой символизаціей внутренней борьбы въ душѣ ихъ героевъ, случайныѣ вымысломъ разсчетливаго поэта, подкрѣпляющаго свои спенническія воздействиія старыемъ фантастическимъ хламомъ—нѣтъ, они еще оставались для нихъ неизбѣжныѣ и обычныѣ способомъ, которымъ сами они испытывали страхъ, ужасъ, душевную борьбу. Трепетъ не нызывался искусственнымъ путемъ напоминанія о сказкахъ, слышанныхъ въ дѣтствѣ; сцена представляла лишь то, что было или могло быть ужаснымъ въ ихъ собственной жизни. Ибо, если, юный протестантизмъ и перенесъ саму тяжкую борьбу въ совѣсть людскую, если мысли и страстныя настроенія возбужденной души подвергались уже гораздо болѣе тщательному и острому наблюденію какаго отдельнаго чловѣка, то средневѣковый способъ воспринимать впечатлѣнія все-таки не успѣлъ еще тогда исчезнуть окончательно. Поэтому Шекспиръ могъ чаще примѣнять эту родь спенническихъ воздействиій и ожидать отъ нихъ большаго, чѣмъ мы.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ является высшимъ образцомъ того художественнаго пріемѣнія, какого требуютъ для драмы подобные фантастические образы. Тотъ, кому приходится изображать героеvъ минувшихъ вѣковъ въ предѣлахъ современного имъ міросозерцанія, толь не станетъ вполнѣ скрывать отсутствія свободы у этихъ людей и ихъ зависимости отъ легендарныхъ образовъ; но онъ воспользуется ими такъ, какъ воспользовался Шекспиръ своими вѣдьмами въ первыхъ сценахъ «Макбета»: какъ арабесками, отражающими въ себѣ колоритъ и настроеніе данной эпохи и дающими лишь поводъ вызвать наружу изъ глубины сердца героя то, что возникаетъ въ его собственной душѣ съ необходимой для драматической фигуры свободой.

Относительно работы современнаго поэта слѣдуетъ замѣтить, что подобныя вспомогательныя средства дѣйствія служатъ преимущественно для усиленія колорита и настроенія.

Вследствие этого, ихъ иѣсто — въ началѣ драмы. Но и въ тѣхъ случаяхъ, когда они вплетаются въ сценическія воздействиа позднѣйшихъ частей, ихъ появление неизбѣжно должно быть оправдано уже въ началѣ соответствующей имъ окраской и, кромѣ того, особенно точно обосновано. Такъ, появленіе Чернаго рыцаря въ «Орлеанской дѣвѣ» оказывается нарушающимъ интересъ добавленіемъ въ силу того, что этотъ призрачный образъ всплываєтъ безъ всякаго подготовленія и рѣшительно не соответствуетъ блестящему, содержательному языку Шиллера, тону и колориту пьесы. Время и дѣйствіе сами по себѣ вполнѣ допускали подобное видѣніе; къ тому же для поэта оно было контрастомъ воинственной Царицы Небесной, надѣляющей дѣву мечть и знаменемъ. Но Шиллеръ не изобразилъ Царицу Небесную на сценѣ, онъ только заставляетъ рассказывать о ней съ свойственной ему роскошью красокъ. Если-бы рѣшительная бѣдѣда пастушки съ Богоматерью была изложена въ прологѣ тѣмъ языкомъ и съ тѣми простодушными приемами, какіе подсказывали средневѣковый сюжетъ, то и позднѣйшее появленіе злого духа было бы законнѣе. Впрочемъ, эта роль невыгодно обставлена и въ отношеніи костюма и рѣчи. Шиллеръ съ изумительнымъ совершенствомъ владѣлъ самыми разнообразными историческими колоритомъ, но сиротъ легендарного вовсе не подходитъ къ характеру этого поэта, всегда рисующаго яркими красками, и если мнѣ позволено будетъ прибѣгнуть къ метафорѣ, — всего охотнѣе употребляющаго ослѣпительный золотисто-желтый цветъ и темноголубую лазурь. Зато Гёте, неограниченный властелинъ лирическихъ настроений, неподражаемо воспользовался мѣромъ призраковъ для окраски своего «Фауста», хотя и не въ цѣляхъ сценическаго представленія.

V.

Важность и величие дѣйствія.

Дѣйствіе серьезнѣй драмы должно отличаться важностью и величиемъ.

Борьба отдельнаго человѣка должна охватывать его сокровеннѣйшій міръ, объектъ борьбы долженъ быть, по общимъ воззрѣніямъ, высокий, изложеніе — достойное.

Такому содержанію дѣйствія должны соответствовать и характеры для того, чтобы драма могла производить сильное впечатлѣніе. Если дѣйствіе построено согласно приведенному закону, а характеры не удовлетворяютъ вытекающимъ отсюда требованіямъ, или же, если характерамъ дано величественное и страстное движение, между тѣмъ, какъ дѣйствіе лишено этихъ качествъ, то такое несоответствіе не-

пріятно поразить слушателя. «Ифигенія въ Авалидѣ» у Эвріпіда имѣть содержаніе, представляющее для сцены самую ужасную душевную борьбу, какая только можетъ происходить въ человѣкѣ, но характеры, за исключеніемъ развѣ Клитемнѣсты, плохо задуманы, искажены или излишней низменностью образа мыслей, или безсиліемъ, или необоснованными, внезапными переворотами чувства, какъ, напримѣръ, Агамемнонъ, Менелай, Ахиллъ, Ифигенія. И опять-таки въ «Тимонѣ Афинскомъ» Шекспира характеръ героя хотя и выказываетъ съ того самого момента, какъ онъ приводится въ движение, все возрастающую энергию и силу, отнюдь не лишенную ирачнаго величія, но идея и дѣйствіе находятся въ несоответствіи съ нимъ. Довѣрчивый, одаренный горячимъ сердцемъ расточитель, превращающійся, послѣ утраты земныхъ богатствъ, въ человѣконенавистника, вслѣдствіе неблагодарности и низости своихъ прежнихъ друзей — такой фактъ предполагаетъ слабохарактерность самого героя и ничтожность его окружающихъ, а эта шаткость и пошлость всѣхъ изображенныхъ условій ослабляетъ, несмотря на высокое поэтическое искусство, сочувствіе слушателя.

Но и обстановка, и жизненный кругъ героя вліяютъ на достоинство и величіе дѣйствія. Мы справедливо требуемъ, чтобы герой, судьба котораго должна приковать наше вниманіе, представлялъ содержаніе, превышающее обычную мѣру человѣческой мощи. Но это содержаніе его природы заключается не только въ энергіи его воли и силѣ его страсти, но также и въ томъ, что онъ является въ широкой степени причастнымъ образованію, нравамъ, умственной дѣятельности своей эпохи. Въ важнѣйшихъ отношеніяхъ къ своимъ окружающими онъ долженъ стоять выше ихъ, и его обстановка должна быть такова, чтобы слушатель легко могъ испытывать къ пей живое участіе. Слѣдовательно, это не простая случайность, что дѣйствіе, возвращающееся къ далекимъ временамъ, всегда сосредоточивается въ сферахъ, содержавшихъ въ себѣ важнѣйшую и наивысшую жизнь эпохи, крупные интересы народа, жизнь его вождей и повелителей, тѣ вершины человѣчества, которыхъ не только проявляли богатое умственное содержаніе, но и значительную силу воли. Недаромъ уже древній міръ сохранилъ для нась въ преданіи почти исключительно только подвиги и жизненную судьбу такихъ властелиновъ.

При сюжетахъ изъ новѣйшаго времени уловія, конечно, мѣняются. Тутъ мы видимъ самыя сильныя страсти, самую высокую внутреннюю борьбу уже не только въ придворной жизни, не въ однихъ только носителяхъ политической власти. И даже не преимущественно въ нихъ. Но для подобныхъ образовъ всегда останется преимуществомъ въ драмѣ именно то, что

можетъ оказаться несчастіемъ для ихъ собствен-
ной жизни и жизни ихъ современниковъ. На
нихъ и теперь еще гнетъ гражданского обще-
ства отражается менѣе чувствительно, чѣмъ на
частномъ человѣкѣ. Они не совсѣмъ однозначно
съ частнымъ человѣкомъ подчинены граждан-
скому закону и знаютъ это. Во внутренней и
внѣшней борьбѣ ихъ собственное я распологаетъ
не большинство правомъ, а большей властью. Та-
кимъ образомъ, они являются болѣе свободны-
ми, подверженными болѣе сильнымъ искушніямъ
и способными къ болѣе властному самоопре-
дѣленію. Къ этому слѣдуетъ прибавить, что
тѣ условия, въ которыхъ они живутъ, и раз-
личные направленія, въ которыхъ они дѣйст-
вуютъ, представляютъ богатство красокъ и са-
мое пестрое разнообразіе фигуръ. Наконецъ,
и параллельное дѣйствіе въ драмѣ выказы-
ваетъ наиболѣе энергическую дѣятельность
по отношенію къ ихъ личности и ихъ цѣ-
лямъ, а область интересовъ, для которыхъ
они должны жить, обнимаетъ высшіе земные
вопросы.

Но и жизнь частныхъ лицъ уже успѣла
въ теченіе многихъ вѣковъ освободиться отъ
внѣшняго гнета опредѣляющихъ традицій и ис-
полниться благородства и внутренней свободы,
могучихъ контрастовъ и борьбы. Всюду, где въ
дѣятельности тотъ или другой кругъ мір-
скихъ цѣлей и дѣйствій проникнуть свойст-
венныхъ данной эпохѣ образованіемъ, всюду мо-
жетъ вырасти въ его жизненной атмосфѣрѣ и
трагический герой. Все зависитъ только отъ того,
возможна ли для него борьба, имѣющая, по об-
щему впечатлѣнію зрителей, великую цѣль, и
развивается ли параллельное дѣйствіе драмы со-
отвѣтствующую, достойную уваженія дѣятель-
ность. Но такъ какъ важность и величие борь-
бы становятся вполнѣ наглядными лишь тогда,
когда герой обладаетъ способностью выражать
свой внутренній міръ величественнымъ образомъ,
съ извѣстнымъ изобилиемъ словъ, и такъ какъ
эти требованія усиливаются по отношенію къ
людямъ, принадлежащимъ къ жизни нового вре-
мени, то для современного героя будетъ без-
условно необходима и достаточная доля совре-
менного образованія. Ибо только это и можетъ
дать ему внутреннюю свободу. А потому тѣ
классы общества, которые и понынѣ находятся
подъ властью эпическихъ условій, жизнь кото-
рыхъ направляется преимущественно привычка-
ми ихъ круга, которые еще томятся подъ гне-
томъ состояній, ускользающими отъ вниманія
слушателей или осуждаемыми ими, какъ неспра-
ведливость, которые, наконецъ, не обладаютъ
предпочтительнее передъ другими способностью
творчески перелагать въ рѣчу свои ощущенія
и мысли,—такіе классы не представляютъ хо-
рошаго материала для героевъ драмы, какъ бы
мощно ни работала страсть въ этихъ натурахъ,

съ какой-бы самобытной силой ни прорывалось
ихъ чувство въ отдѣльные моменты.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что трагедія дол-
жна отказаться отъ обоснованія своего движе-
нія мотивами, которые ощущеніе зрителей осуж-
даетъ, какъ жалкіе, низменные и неразумные.
Такого родапобудительныхъ причинъ тоже могутъ
вовлечь человѣка въ самую ожесточенную борьбу
съ окружающими, но драматическое искусство,
говоря вообще, не въ состояніи извлекать пользу
изъ подобныхъ контрастовъ. Тотъ, кто гра-
бить, крадеть, убивать, поддѣлывать доку-
менты изъ корыстолюбія, кто изъ трусости по-
ступаетъ безчестно, кто по глупости и близо-
рукости, по легкомыслію и необдуманности ста-
новится ничтожнѣмъ и слабѣ, чѣмъ требуютъ
обстоятельства, тотъ совершенно не годится въ
героя серьезной драмы.

Если-бы, наконецъ, поэтъ захотѣлъ унизить
искусство, воспользовавшись для вызывающаго
и тенденціознаго драматического дѣйствія
общественными уродливостями дѣятельной
жизни, тиранніей богатыхъ, мучничествомъ уг-
нетенныхъ, положеніемъ бѣдныхъ, ничего почти
не получающихъ отъ общества, кроме страданій,
то такою работой онъ, вѣроятно, возбудилъ бы
живое сочувствіе своихъ зрителей, но въ кон-
це пьесы это сочувствіе потонуло бы въ илу-
минаторѣ недоумѣнія. Изображеніе душевнаго
состоянія никакого преступника должно имѣть
место въ залѣ суда присяжныхъ; заботы объ
улучшніи положенія бѣдныхъ и угнетенныхъ
классовъ должны составлять важную часть на-
шей задачи въ дѣятельной жизни, но муз
искусства—не сестра милосердія.

VI.

Движеніе и повышеніе дѣйствія.

*Драматическое дѣйствіе должно изобра-
жать все, представляющее важность для
пониманія, въ сильномъ движеніи характеровъ,
въ непрерывномъ повышеніи сцені-
ческихъ впечатлѣній.*

Прежде всего, дѣятельство должно быть спо-
собно къ самому сильному драматическому дви-
женію, а это движеніе должно быть общепо-
нятнымъ.

Существуютъ величія и важныя сферы че-
ловѣческой дѣятельности, въ которыхъ не легко
выработать увлекательному чувству, жела-
нию, хотѣнію, и существуетъ спать-таки стра-
стная борьба, хотя и заставляющая пробивать-
ся наружу самые могучіе внутренніе процессы
человѣка, но по своему объекту, несмотря на
то, что этотъ послѣдній въ свою очередь не
лишнъ важности и величія, мало пригодная
для изображенія на сценѣ. Такъ, напримѣръ,
государ-политикъ, договаривающійся съ вла-

стии своей страны, ведущей войну и заключающей миръ съ своими сосѣдами, быть можетъ, будетъ дѣлать все это, ни разу не обнаруживъ какого-нибудь страстнаго движенія; если же таковое и проявится, въ видѣ тайного желанія или неудовольствія противъ другихъ, то лишь осторожно, какъ-бы короткими волнами. Но если оно и дозволитъ изобразить все его существо въ драматическомъ напряженіи, то объектъ его стремленій, политической успѣхъ, побѣда, выступать лишь весьма неполнымъ и недостаточнымъ образомъ въ ранѣ сцены. Явленія же, въ которыхъ преимущественно движется этотъ кругъ земныхъ цѣлей,—государственные дѣла, рѣчи, битвы, представляютъ, вслѣдствіе техническихъ причинъ, далеко не самую удобную часть драмы. И съ этой точки зрѣнія, слѣдуетъ предостеречь драматического писателя противъ перенесенія на сцену сюжета изъ политической исторіи. Нельзя, конечно, сказать, чтобы трудности, представляемые этой областью самой могучей земной дѣятельности, были непреодолимы, но для совладанія съ ними требуется не только зрѣлый умъ, но и совсѣмъ особое знаніе сцены. Но поэту никогда не унізить своего дѣйствія, сдѣлавъ его анализомъ, во всякомъ случаѣ лишь несовершенныи и неполныи, такихъ политическихъ дѣяній и цѣлей; онъ будетъ вправѣ воспользоваться лишь однинъ единичными поступками или небольшимъ числомъ ихъ для заданія плана, впереди которого онъ долженъ возвѣгнуть то, въ чёмъ онъ безконечно сильнѣе историка—завѣтнѣшія откровенія человѣческой природы въ немногихъ личностяхъ и въ самыхъ страстныхъ отношеніяхъ ихъ другъ къ другу. Если упустить это, то и въ этомъ направленіи извратить исторію, не создавъ ничего поэтическаго.

Совершенно неблагопріятную область сюжетовъ представляетъ внутренняя борьба, какую приходится выдерживать съ самимъ собою и съ своей эпохой изобрѣтателю, художнику, мыслителю. И въ томъ случаѣ, если онъ является реформаторской натурой, умѣющей накладывать на тысячи другихъ отпечатокъ собственного духа, даже тогда, когда вѣнчаная судьба его вызываетъ необыкновенное участіе, драматический писатель неохотно рѣшится вывести его героемъ дѣйствія. Если умственная работа подобного героя неизвѣстна въ точности живущему поколѣнію, то поэту придется сначала доказать права избраннаго имъ лица художественной рѣчью, словообильнымъ исполненіемъ и изображеніемъ умственного содержанія. Это, пожалуй, на столько же трудно осуществимо, на сколько и недраматично. Если же поэтъ предположить въ своихъ слушателяхъ живое участіе къ подобной личности и знакомство съ результатами ея жизни и воспользуется этимъ

участіемъ съ цѣлью воспроизведенія какого-либо событія изъ жизни подобнаго героя, то онъ подвергнетъ себя другого рода опасности. На сценѣ то хорошее, что напередъ извѣстно о томъ или другомъ человѣкѣ, или что о немъ разсказывается, ровно ничего не значитъ въ сравненіи съ тѣмъ, что онъ самъ дѣлаетъ на сценѣ. И именно тѣ большія ожиданія, съ какими въ такомъ случаѣ является зритель въ театръ, могутъ нанести ущербъ непредубѣжденному воспріятію дѣйствія. Если даже поэту и удастся, что весьма возможно при национальныхъ герояхъ, усилить сценическія воздѣйствія иющеющейся уже на лицо симпатіей къ особѣ героя, то своимъ успѣхомъ онъ будетъ обязанъ участію, приносимому съ собой слушателемъ, а не участію, заслуженному самой драмой. Слѣдовательно, если драматургъ добросовѣстенъ, то онъ позволитъ себѣ воспроизводить только такие моменты изъ жизни художника, поэта, мыслителя, въ которыхъ герой оказывается на столько же значительнѣе другихъ людей по своей дѣятельности и страданіямъ, на сколько онъ былъ выше ихъ въ своемъ кабинетѣ. Ясно, что это можетъ явиться лишь какъ-нибудь случайно, и равно ясно, что въ такомъ случаѣ опять-таки будетъ чистой случайностью, но суть ли герой знаменитое имя или нѣтъ. Поэтому воспроизведеніе анекдотовъ изъ жизни такихъ великихъ людей, значеніе которыхъ сказывается не въ самомъ дѣйствіи, а въ неподдающейся изображенію дѣятельности ихъ мастерской, по самой сущности своей недраматично. Великое въ нихъ не поддается изображенію, а то, что изображается, замѣтствуетъ величие героя отъ лежащаго въ пьесѣ момента его жизни. Личности Шекспира, Гёте, Шиллера замѣтствуютъ на сценѣ еще менѣе выгодное положеніе, чѣмъ въ романѣ и въ повѣсти. И тѣмъуже имъ приходится, чѣмъ подробнѣе извѣстна ихъ жизнь.

Конечно, не во всѣ времена господствуетъ одинаковый взглядъ касательно того, что поддается изображенію на сценѣ и способно привести на ней сильное впечатлѣніе; въ этомъ отношеніи поэтъ находится въ зависимости какъ отъ национальныхъ привычекъ, такъ и отъ устройства театра. Въ насы не осталось и слѣда воспріимчивости грековъ къ эпическимъ рассказамъ, приносимымъ на сцену вѣстникомъ, мы настойчивѣе требуемъ зрѣлищъ и дерзаемъ воспроизводить на своей сценѣ такія мимическія дѣйствія, какъ народные мятежи, войну и тому подобныя явленія, подражаніе которымъ показалось бы совершенно невозможнымъ зенитскому театру, несмотря на его машины, летательные снаряды и перспективную живопись. Новѣйший поэтъ сплошь и рядомъ склоненъ сдѣлать скорѣе слишкомъ много, чѣмъ слишкомъ мало въ этомъ направленіи.

А потому онъ чаше, чѣмъ греки, рискуетъ богатымъ исполненіемъ мимическихъ дѣйствій чрезмѣрно стѣснить внутреннее движение главныхъ фигуръ и умолчать о какомъ-либо важномъ переходѣ, о чреватомъ послѣдствіями рядѣ настроеній. Извѣстный примѣромъ подобнаго пробѣла является «Принцъ Гомбургскій *), именно та пьеса, где поэтъ превосходно разрѣшилъ одну изъ труднѣйшихъ сценическихъ задачъ, планъ битвы и изображеніе самой битвы. Принцъ легко отнесся къ своему аресту; но, когда его другъ Гогенцоллернъ приноситъ ему извѣстіе, что его смертный приговоръ представленъ къ подписи, его настроеніе дѣлается, все-таки, серьезнѣе, и онъ рѣшается испросить себѣ заступничество курфюрстины. Въ слѣдующей же сценѣ юный герой, совершенно упавъ духомъ, забывъ о чувствѣ собственного достоинства, бросается къ ногамъ своей покровительницы, рассказывая, что по дорогѣ къ ней онъ видѣлъ, какъ при свѣтѣ факеловъ ему роютъ могилу; онъ умоляетъ оставить ему жизнь, готовый даже на то, чтобы его постыднымъ образомъ отрѣшили отъ должности. Эта не-посредственный скакъ къ малодушному страху смерти, въ особенности, когда такой внезапный переходъ обнаруживаетъ предъ нами полководца, производить самое тѣгостное впечатлѣніе. Несомнѣнно, что самъ по себѣ онъ не противорѣчитъ правдѣ, хотя мы неохотно допускаемъ, чтобы полководецъ выказывалъ при такихъ обстоятельствахъ отсутствие мужества. Между тѣмъ, драма требовала самого сильнаго привлеченія героя; именно малодушіе есть тотъ рѣшающій пунктъ пьесы, къ которому долженъ устремиться увлекаемый своимъ одностороннимъ чувствомъ герой, чтобы достойно подняться во второй части дѣйствія. А потому одной изъ главныхъ задачъ поэта было—представить постепенный упадокъ духа въ юношеской героической натурѣ до самого страха смерти, и представить его такимъ образомъ, чтобы участіе зрителя не заглушилось презрѣніемъ. Этого можно было достигнуть лишь самымъ точнымъ изображеніемъ внутреннихъ движений допрорывающаго саstraхасмерти включительно, присоединивъ къ нимъ и повреженіе въ прахъ предъ принцессой—задача, трудная и для сильнаго поэтическаго дарованія, но неизбѣжно требовавшая разрѣшенія. Упомянемъ здесь кстати объ одномъ мудромъ правилѣ, обязательномъ, какъ для поэта, такъ и для актера. Никакъ не слѣдуетъ скользить по частямъ дѣйствія, которая по какой-либо причинѣ необходимы для пьесы, но не обладаютъ

свойствомъ благодарныхъ моментовъ: наоборотъ къ такимъ мѣстамъ слѣдуетъ прилагать высшія средства техническаго искусства, чтобы выдвинуть неудобные по существу элементы, надѣливъ ихъ поэтической красотой. Какъ разъ предъ такими задачами поэта должно наполнять горделивое сознаніе, что для него не существуетъ непреодолимыхъ трудностей.

Другимъ слушаемъ, где бросается въ глаза отсутствіе надлежащаго выданія одного изъ главныхъ сценическихъ воздѣйствій, является третій актъ «Антонія и Клеопатры». Пробѣль, допущенный Шекспиромъ, происходитъ, конечно, не отъ недостатка вдумчивости, и не отъ поспѣшности. Что насторожаетъ здѣсь, это то, что въ пьесѣ нѣтъ кульминаціоннаго пункта. Антоній разстался съ Клеопатрой, примирился съ Октавіемъ, возстановилъ свою власть. Но слушатель давно уже предвидѣтъ, что онъ снова вернется къ Клеопатрѣ. Внутренняя необходимости этого возвращенія богато мотивирована, начиная съ первого акта. Тѣмъ не менѣе, мы съ полнымъ правомъ требуемъ, чтобы это роковое возвращеніе съ его страстными движеніями произошло у настѣ на глазахъ; оно—тотъ пунктъ, къ которому устремлено все предыдущее, который долженъ объяснить все послѣдующее,—униженіе Антонія, доводящее его до постыднаго бѣгства, и наконецъ его смерть. А, между тѣмъ, оно изображается лишь скакками, вершина дѣйствія расщепляется на множество мелкихъ явленій. Вставка же его въ законченное явленіе была тѣмъ желательнѣе, что и крупное событие поворота дѣйствія, бѣгство Антонія съ морской битвы, не могло быть представлено на сцѣнѣ и становится очевиднымъ для слушателя лишь изъ короткаго разсказа подчиненныхъ военачальниковъ и слѣдующей затѣмъ потрясающей душевной борьбы уничтоженнаго героя *).

*) Эта неправильность въ распределеніи дѣйствія, являющаяся въ то же время какъ бы возвращеніемъ къ стариннымъ привычкамъ англійскаго народнаго театра, нарушає симметрию драмы. Дѣйствіе, вытекающее изъ данного сюжета и идеи, было таково: первый актъ: Антоній у Клеопатры и его разлука съ нею. Второй актъ: примиреніе съ Октавіемъ и возстановленіе власти. Третій актъ: возвращеніе къ египтянкамъ и кульминаціонный пунктъ. Четвертый актъ: внутреннее цаденіе, бѣгство и послѣдняя борьба. Пятый актъ: гибель Антонія и Клеопатры. Но уклоненіе Шекспира отъ правильного построенія имѣть болѣе глубокое основаніе. Внутренняя жизнь погубившаго себя излишествами Антонія была не особенно богата, и въ тѣ моменты, когда онъ снова отдается чарамъ египетской царицы, представляла мало привлекательнаго для поэта. А любимый образъ Шекспира въ этой драмѣ, Клеопатра, въ исполненіи которой онъ выказалъ высшую степень своего художественнаго совершенства, не былъ характеромъ, способнымъ на великия драматическія движенія; различныя сцены, где появляется эта женщина, исполненная страсти безъ страсти,

*) „Принцъ Гомбургскій“—драма Генриха фонъ-Клейста, одного изъ знаменитѣйшихъ поэтовъ—романтиковъ Германіи. См. о немъ у Георга Брандеса: *Die Romantische Schule in Deutschland*.

Прим. перев.

Не само собою разумѣется, что на поэтѣ не лежитъ обязанность изображать совершающиisя на сценѣ каждый отдельный моментъ, необходимый для связи дѣйствія. Подобное исполненіе подробностей скорѣе заслонило бы основные черты, а не сдѣлало бы ихъ наглядными, потому что отыло бы время, необходимое для изображенія болѣе важныхъ моментовъ; кромѣ того, оно раздробило бы дѣйствіе на слишкомъ много частей и этимъ нанесло бы ущербъ сценическому впечатлѣнію. И на нашей сценѣ до сихъ поръ еще необходимы небольшіе эпические разсказы о событияхъ въ живомъ изложеніи. Такъ какъ они неизмѣнно представляютъ себѣ паузы дѣйствія, съ какимъ-бы волненіемъ ни говорилъ вѣстникъ, то для нихъ существуетъ законъ, по которому они должны являться разрѣшеніемъ сильного напряженія. Зритель долженъ быть заранѣе возбужденъ живымъ движениемъ участающихъ въ этихъ сценахъ лицъ. Необходимо тщательно слѣдить за длиною разсказа: одна лишняя строка, какая-нибудь мелкая ненужная подробность могутъ вызвать утомленіе. Если разсказъ заключаетъ въ себѣ болѣе или менѣе значительныя частности, то его должно раздѣлять короткими промежуточными рѣчами, которые указывали бы на наеніе занятій всѣхъ въ немъ лицъ, и проводить его слѣдуетъ, энергически усиливая какъ содержаніе, такъ и изложеніе. Знаменитымъ примѣромъ превосходного расположения разсказа служитъ докладъ шведскаго капитана въ «Валленштейнѣ». Подробный отчетъ не долженъ имѣть хѣста тамъ, гдѣ дѣйствіе находится въ самомъ разгарѣ сильного движения.

подобны блестящимъ варьациямъ на одну тему. Какъ разъ въ своихъ отношеніяхъ къ Антонію она достаточно часто изображалась съ самыхъ различныхъ сторонъ, чтобы представить яркий образъ демонической кокетки. Возвращение Антонія и для разработки ея характера не ставило поэту новыхъ задачъ. Но поднятіе этого характера въ отчаянномъ положеніи, среди ужасовъ смерти, было для него завлекательной приманкой и совершенно законно, въ томъ смыслѣ, что именно здѣсь можно было дать крайне своеобразное повышеніе его. А потому Шекспиръ и пожертвовалъ ради этихъ сценъ одною частью дѣйствія. Онъ скомкалъ моменты кульминационнаго пункта и поворота, сдѣлавъ на нихъ указанія въ мелкихъ сценахъ, и отвелъ два акта для катастрофы. Для общаго впечатлѣнія пьесы это остается недочетомъ. Правда, что мы обязаны ему сценой смерти Клеопатры въ мавзолѣѣ, пожалуй, самой изумительной сценой изъ всего необычайного, что только создано Шекспиромъ.—То обстоятельство, что какъ разъ на вершилѣ дѣйствія второстепенные фигуры Октавія и его сестры становятся важнѣе для автора, чѣмъ его главные образы, можно было бы объяснить тѣмъ, что вообще въ глазахъ уже не-молодого поэта отдаленный человѣкъ, его счастіе и страданія сдѣлались ничтожными, поставленными лицомъ къ лицу съ пророческимъ и благоговѣйнымъ созерцаніемъ исторического строя вселенной

Особой разновидностью сценъ съ вѣстниками является передача воображаемаго за сценою событія, когда лица на сценѣ выводятся наблюдателями, следовательно, изображеніе дѣйствія на основаніи впечатлѣній, производимыхъ этимъ дѣйствіемъ на характеры. Этотъ видъ отчета скорѣе допускаетъ драматическое движение; онъ можетъ близко подойти къ спокойному разсказу, можетъ, пожалуй, вызвать или усилить страстное возбужденіе на сценѣ.

Причины, по которымъ поэтъ переносить какое-нибудь происшествіе за сцену, бываютъ различны. Прежде всего, поводомъ къ тому служатъ неизбѣжныя событія, которыхъ по самой природѣ своей не могутъ вообще быть изображены на сценѣ или же требуютъ для этого сложнаго механизма, напримѣръ, пожаръ, упомянутое морское сраженіе, народное смятеніе, битвы на конягѣ и на колесницахъ, все то, при чемъ проявляется дѣятельность могучихъ силъ природы или большихъ человѣческихъ массъ съ захватывающими большое пространство движеніями. Воздѣйствію подобныхъ этимъ впечатлѣній чрезвычайно способствуютъ мелкія сценическія указанія: крики изъ-за сцены, сигналы, яркое освѣщеніе, громъ и молния, пальба и т. п. вымыслы, которые способны возбудить фантазію, и цѣлесообразность которыхъ легко признается слушателями. Всего лучше удаются наимѣ и ссылки на что-нибудь отдаленное, если они изображаютъ человѣческія дѣйствія; въ менѣе благопріятныхъ условіяхъ находится изображеніе рѣдкихъ явлений природы, описание ландшафтовъ, все то, чего слушатель не привыкъ созерцать въ театрѣ: въ такомъ случаѣ имѣвшееся въ виду впечатлѣніе легко можетъ и не достигнуть цѣли потому именно, что публика обыкновенно противится попыткамъ производить непривычные обманы чувствъ.

Эти упомянутыя впечатлѣнія и это перенесеніе части дѣйствія за сцену имѣютъ для драмы особую важность въ тѣ моменты, когда необходимо представить что-либо страшное, ужасное, грозное. Правда, когда отъ современного поэта требуютъ, чтобы онъ, слѣдя цѣломудренному примѣру грековъ, переносилъ какъ можно дальше за сцену рѣшающій моментъ какого-либо ужаснаго дѣянія и обнаруживалъ его лишь въ впечатлѣніяхъ, отбрасываемыхъ подобными моментами въ души участающихъ, то противъ этого ограниченія приходится заявлять протестъ въ пользу новѣйшаго искусства. Ибо внушительное мимическое дѣйствіе способно порой произвести сильнѣйшее впечатлѣніе на нашей сценѣ и можетъ оказаться безусловно необходимымъ для драмы. Во первыхъ, тогда, когда подающіяся драматическому изображенію подробности дѣянія приобрѣтаютъ значеніе для послѣдующаго,

далѣе, когда мы усматриваемъ въ подобномъ дѣяніи внезапно наступающей кульминаціонный пунктъ завершившагося внутренняго процесса, въ третьихъ, когда вполнѣ убѣдиться въ положеніи дѣла можно лишь созерцаю самаго дѣйствія. Намъ нѣтъ основанія бояться па сценѣ нападеній, убийствъ, военныхъ стычекъ, бурнаго столкновенія образовъ, явленій, отнюдь не представляющихъ собой выспихъ воздѣйствій драмы. Между тѣмъ, какъ греческій театръ развился изъ лирическаго изображенія страстныхъ ощущеній, германскій театръ возникъ изъ эпического изображенія событий. Оба они удержали нѣкоторыя традиціи своихъ первобытвѣшихъ состояній: греческій театръ въ такой же мѣрѣ сохранилъ склонность оттѣснять на задній планъ моменты дѣянія, въ какой немецкій стремился воплощать въ образахъ драку и насилие.

Но если греки избѣгали рѣзкихъ тѣлодвиженій и не допускали того, чтобы дѣйствующія лица дрались, хватали другъ друга, боролись и повергали противниковъ на землю, то существеннымъ поводомъ къ этому была, быть можетъ, не столько осторожность поэта, сколько потребность актера. Греческій театральный костюмъ оказывался весьма неудобнымъ для сильнаго сгибанія тѣла; паденіе умирающаго въ котуриѣ должно было происходить осторожно и постепенно, чтобы не показаться зрителямъ смѣшнымъ. Мaska же отнимала всякую возможность представлять на лицѣ необходимыя въ моменты высшаго напряженія душевныя движения. Эсхиль и въ этомъ направлениіи ввелъ, повидимому, нечто новое, но предусмотрительный Софокль остановился какъ разъ на предѣлахъ дозволенного. Онъ еще осмѣялся заставить вооруженную толпу выхватить Антигону изъ Колонской рощи, но уже не рѣшился въ «Электре» умертвить Эгиста на сценѣ; Орестъ и Пиладъ должны съ обнаженными мечами преслѣдоваться его за сценой. Быть-можетъ, въ этомъ мѣстѣ драмы Софокль усматривалъ, какъ и мы, извѣстное неудобство и стѣсненіе, обусловленное кожей и ватой, облекавшими его актеровъ, а затѣмъ, вѣроятно, и религиозныя ужасомъ, который моментъ смерти внушалъ грекамъ. Ибо это одно изъ тѣхъ драматическихъ мѣстъ, где зрителю долженъ видѣть, что дѣйствіе совершается. Хотя и преслѣдуемый двумя мужами, Эгистъ все-же могъ оборониться отъ нихъ или спастись бѣгствомъ и т. д.

Большая легкость и энергія нашей мимики освобождаетъ насъ отъ подобныхъ предосторожностей, и въ нашихъ пьесахъ встрѣчается множество крупныхъ и мелкихъ сценическихъ воздѣйствій, связанныхъ съ высшими моментами мимическаго дѣйствія. Сцена, где Корiolанъ обнимаетъ Авфидія передъ донашнимъ жертвенникомъ вольска, получаетъ полное свое зна-

ченіе лишь благодаря сценѣ битвы въ первомъ актѣ, гдѣ мы видимъ, какъ противники съ ожесточеніемъ бросаются другъ на друга. Необходима и борьба между Церсі и принцемъ Генрихомъ. И опять-таки, какъ неизбѣжна по предпосылкамъ трагедіи «Коварство и любовь» смерть влюбленной четы на сценѣ! Какъ неизбѣжна въ «Ромео и Юлії» смерть Тибальта, Париса и обоихъ влюбленныхъ предъ глазами зрителей! Если-бы Эмилю Галотти отецъ произвалъ кинжаломъ за сценой, кто принялъ бы это на вѣру? И возможно-ли было-бы обойтись безъ великой сцены убіенія Юлія Цезаря?

Съ другой стороны, существуетъ цѣлый рядъ крупныхъ сценическихъ воздѣйствій, проявляющихъ свою силу тогда, когда не самое дѣяніе занимаетъ глазъ, но когда оно скрыто такимъ образомъ, что сопровождающая его обстоятельства напрѣгаютъ воображеніе и заставляютъ ощущать ужасное посредствомъ тѣхъ впечатлѣній, которыхъ западаютъ въ душу героевъ. Всюду, гдѣ мѣсто позволяетъ придать убѣдительность подготовительнымъ моментамъ какого-либо дѣянія, и гдѣ это послѣднее начинается не съ внезапнаго возбужденія героя, наконецъ, всюду, гдѣ оказывается болѣе полезнымъ возбудить ужасъ и довести его до извѣстной напряженности, нежели можно разрѣшить возбужденное напряженіе, поэту хорошо сдѣлаетъ, если перенесеть самое дѣяніе за сцену. Шодобнымъ прѣемамъ мы обязаны нѣкоторыми изъ самыхъ сильныхъ драматическихъ воздѣйствій, какія только существуютъ. Когда въ «Агамемнонѣ» Эхила плѣнная Кассандра провозглашаетъ подробности убийства, совершаемаго въ домѣ, когда, въ тотъ моментъ, какъ на сцену проникаютъ предсмертные стоны Клитенестры, Электра кричитъ брату: «рази еще разъ!», то этимъ поэту достигаетъ такихъ поразительныхъ по своей силѣ воздѣйствій, какихъ, конечно, никто еще не могъ превзойти. Не менѣе величественно убіеніе короля Дунканна въ «Макбетѣ», изображеніе душевнаго состоянія убіцы до и послѣ преступленія.

Для сцены германцевъ напряженіе, неопределенный ужасъ, тревога и волненіе, вызываемыя при искусномъ изложеніи этимъ скрытѣемъ роковыхъ дѣяній, могутъ оказаться полезными преимущественно въ повышеніи дѣйствія. Въ болѣе быстромъ теченіи и болѣе сильномъ возбужденіи второй части ихъ не такъ легко примѣнять. При послѣднемъ исходѣ судьбы героя имъ можно пользоваться только въ такихъ случаяхъ, когда самый моментъ смерти не можетъ быть изображенъ на сценѣ, какъ, напр., казнь на эшафотѣ, приведеніе въ исполненіе приговора военно-полевымъ судомъ, и гдѣ невозможность иной развязки является совершенно естественной вслѣдствіе несомнѣнного превосходства силы убивающихъ противниковъ. Интересны

принѣромъ этого служить послѣдній актъ «Валленштейна». Мрачный образъ Бутлера, вербовка убийцъ, стягиваніе сѣти вокругъ ничего не подозрѣвающаго Валленштейна запечатлѣваются въ душѣ зрителя, благодаря продолжительному и сильно возбуждающему повышенію; послѣ такого подготовленія, представленіе самого убийства не было бы уже усиленіемъ: мы видимъ, какъ убийцы вырываются въ спальню; трескъ послѣдней двери, лязгъ оружія и внезапно наступающая затѣмъ тишина держать воображеніе все въ томъ же мучительномъ напряженіи, которымъ окрашенъ весь этотъ актъ. А медленное возбужденіе фантазіи, трепетное оживаніе и заключительное скрытіе самого дѣянія, въ свою очередь, въ высшей степени соответствуютъ мечтательному и таинственному элементу въ вдохновенномъ герой, какимъ онъ является для Шиллера.

Но поэтъ долженъ не только изображать, онъ долженъ и умалчивать, — умалчивать во первыхъ объ извѣстныхъ нелогическихъ составныхъ частяхъ сюжета, съ которыми и величайшее искусство нѣсогда можетъ успѣшно спрятаться — обѣ этомъ будетъ рѣчь при обсужденіи драматическихъ сюжетовъ. Затѣмъ обѣ отвратительномъ, омерзительномъ, отталкивающемъ, оскорбляющемъ чувство стыдливости, — если въ общемъ пригодный сырой матеріалъ представляетъ подобныя черты. Что именно противно искусству въ этомъ направленіи, это долженъ чувствовать самъ поэтъ, научить этому нельзя.

Далѣе, на поэтѣ лежитъ обязанность усиливать съ начала до конца драмы сценическія воздействиія. Слушатель не остается однимъ и тѣмъ же въ каждой части пьесы; вначалѣ онъ принимаетъ охотно и сплошь и рядомъ безъ большихъ притязаній то, что ему предлагается, и, какъ скоро поэтъ на какомъ-нибудь крупномъ спланированіи воздействиіи показалъ ему свою силу, а своимъ слогомъ и увѣренной характеристикой убѣдилъ его въ зрѣлости своихъ сужденій, онъ уже готовъ отиться довѣрчиво его руководству. Такого настроенія хватаетъ приблизительно до кульминационного пункта пьесы. Но, по мѣрѣ дальнѣйшаго теченія ея, воспринимающей становится требовательнѣе, и его способность воспринимать новое уменьшается; воздействиія, которыми онъ успѣлъ наслаждаться, сильно возбудили и во многихъ отношеніяхъ, такъ сказать, насытили его; вѣтѣтъ съ возрастомъ напряженіе является нетерпѣніе, вѣтѣтъ съ увеличивающимъ количествомъ полученныхъ впечатлѣній скорѣе наступаетъ утомленіе. Сообразно съ этимъ, поэтъ и долженъ устраивать каждую часть своего дѣйствія. Правда, что касается самого содержанія, то, при правильномъ распределеніи дѣйствія и при сносномъ сюжетѣ, драматургу нечего беспокоиться насчетъ возрастанія интереса у зри-

телей. Но ему слѣдуетъ заботиться о томъ, чтобы выполненіе постепенно дѣлалось все величественнѣе и внушительнѣе. Тогда какъ первыя части допускаютъ вообще легкое и болѣе или менѣе краткое изложеніе, и поэту можно даже предъявить здѣсь трудное требованіе, чтобы онъ попытался ослабить какой-нибудь крупный эффектъ, послѣдніе акты, начиная съ кульминационнаго пункта, требуютъ, чтобы онъ пустилъ здѣсь въ ходъ всѣ свои средства. Всё не безразлично, гдѣ стоитъ та или другая сцена, въ первомъ или въ четвертомъ актѣ излагаетъ вѣстникъ свой разсказъ, второй или четвертый актъ заканчивается какимъ-нибудь эффектомъ. Напримѣръ, сцена заговора въ «Юли Цезарѣ» не безъ мудрого расчета изображена такъ кратко; поэтъ не хотѣлъ нанести ею ущерба кульминационному пункту пьесы и крупной сценѣ въ шатре.

Другое средство усиливать сценическія воздействиія кроется въ многообразіи какъ возбуждаемыхъ настроеній, такъ и характеровъ, движущихъ дѣйствіемъ. Каждая пьеса имѣеть, какъ уже было сказано, основное настроение, которое можно уподобить аккорду или колориту. Но необходимо, чтобы этотъ опредѣляющій колоритъ представлялъ обиліе оттѣнковъ и контрастовъ.

Во многихъ случаяхъ поэту, конечно, нѣть надобности уяснить себѣ эту необходимость помошью холоднаго разсужденія, ибо всякому художественному творчеству присущъ тотъ таинственный законъ, въ силу которого нѣчто найденное вызываетъ сейчасъ-же свой контрастъ, главный характеръ — параллельного героя, одно сценическое воздействиіе — другое, ему противоположное. Въ особенности германцамъ свойственна эта потребность вносить любовно и старателю во все, что они создаютъ, извѣстную совокупность своихъ ощущеній. Тѣмъ не менѣе, критический анализъ, производимый во время самого процесса работы надъ образами, съ естественной необходимостью вызываетъ другъ друга, пополнить важные проблемы. Ибо въ нашихъ богатыхъ образахъ драмахъ легко оказывается возможнымъ чрезъ посредство какой-либо второстепенной фигуры вставить оттѣнокъ, весьма благотворный для цѣлага. Уже Софокль даетъ намъ поводъ въ каждой изъ своихъ трагедій изумляться увѣренности и тонкости, съ какими онъ дополняетъ односторонности своихъ характеровъ необходимыми контрастами; зато у Эвріпіда это чувство гармоніи, очѣть-таки, весьма слабо. Всѣ великие поэты германцевъ, отъ Шекспира до Шиллера, говоря вообще, творять въ этомъ направленіи съ изящной твердостью, и лишь изрѣдка можно встрѣтить у нихъ образъ, не порожденный требованіемъ контраста, аставленный въ силу холода разсужденія, какъ напр. Иоаннъ Отцеубійца (*Parricida*) въ «Теллѣ». Одной изъ особенностей Клейста является то

ЧТО дополнительные образы всплывают у него въ смутныхъ очертаніяхъ; по временамъ въ основныхъ линіяхъ и красахъ его фигуръ непріятно чувствуется произволъ.

Изъ внутренняго стремленія къ сценическимъ противоположностямъ въ дѣйствіи возникли у германцевъ любовныя сцены трагедіи, свѣтлая и патетическая часть ея, обыкновенно заключающая въ себѣ трогательные моменты въ контрастѣ потрясающихъ моментовъ главнаго дѣйствія. Но сценические контрасты порождаются не только разнообразіемъ содержанія, но и смѣною законченныхъ и соединительныхъ явленій, сцены съ двумя и со многими лицами. У гре-ковъ, явившія которыхъ по своей формѣ и содержанію вращались въ гораздо болѣе тѣсномъ кругѣ, разнообразіе достигается еще тѣмъ, что явленія получаются, смотря по своему содержанію, различное, правильно повторяющеся построение, діалоги и сцены вѣстниковъ прерываются патетическими сценами; для каждого изъ этихъ видовъ существовала установленная въ главныхъ чертахъ форма.

И не только рѣзкій контрастъ, но и повтореніе одного и того-же сценическаго мотива способно вызвать усиленное сценическое воздействиѣ, какъ чрезъ параллельность, такъ и чрезъ тонкія противоположенія сходныхъ моментовъ. Въ этомъ случаѣ поэтъ долженъ съ особыннмъ тщаніемъ слѣдить за тѣмъ, чтобы повторяющійся мотивъ представлялъ особую привлекательность, и передъ повтореніемъ его долженъ стараться возбудить въ слушателяхъ интересъ къ этому мотиву и радостное ожиданіе его. При этомъ онъ не вправѣ пренебрегать закономъ, по которому на сценѣ, въ позднѣйшей части дѣйствія, даже особенно тонкой работы бываетъ недостаточно для того, чтобы вызвать усиленное сценическое воздействиѣ повтореніемъ уже употреблявшихся эффектовъ, въ томъ случаѣ, если послѣдніе получаютъ болѣе широкое развитіе. Особенно же грозитъ опасность тогда, когда требуется особое искусство со стороны актеровъ для того, чтобы рельефно отдѣлить повторенный мотивъ отъ какого-нибудь предшествовавшаго. Шекспиръ любить повторять одинъ и тотъ же мотивъ ради усиленія сценическихъ воздействиївъ. Яркимъ примѣромъ этого можетъ служить сонливость Людія въ «Юліи Цезарѣ», обнаруживающая въ сценѣ заговора контрастъ въ настроеніи господина и слуги, равно какъ и кроткія чувства Брута, и повторяющаяся почти дословно въ крупной сценѣ въ шатрѣ. Здѣсь повтореніе одного и того-же аккорда должно подготовить появленіе привѣзака, его мягкий минорный тонъ прекрасно напоминаетъ слушателю ту злополучную ночь и вину Брута. Подобнымъ же образомъ дѣйствуетъ въ «Ромео и Юліи», какъ однозвучіемъ мотива, такъ

и рельефностью выполненія, повтореніе поединка съ смертельнымъ исходомъ; далѣе въ «Отелло» великолѣпная варьація на одну и ту же тему, повторяющаяся въ мелкихъ сценахъ между Яго и Родриго. Но эти эффекты не всегда удавались великому поэту. Уже повтореніе мотива вѣдьми во второй половинѣ «Макбета» не служитъ къ усиленію сценическаго воздействиѣ. Вѣроятно, фантастический элементъ не поддался болѣе широкому развитію во второмъ иѣстѣ. Знаменитымъ примѣромъ подобного повторенія является двукратное сватовство Ричарда III, сцена у гроба и разговоръ съ Елизаветою Риверсъ*). Что повтореніе оказывается здѣсь значительной чертою для Ричарда и что здѣсь имѣется въ виду сильное сценическое воздействиѣ, это ясно уже изъ замѣчательной художественности широкаго выполненія обѣихъ сценъ. Поэтъ и ко второй сценѣ отнесся съ величайшей любовью, приложилъ къ ней тонкую и новую для себя технику и построилъ ее по античному образцу, выдержавъ рѣчи и реплики въ совер-шенномъ равновѣсии по величинѣ объема, ни больше, ни менѣе ни на одинъ стихъ. Наша критика обыкновенно указываетъ на эту сцену, какъ на одно изъ условій особой красоты великой драмы. На самомъ же дѣлѣ она на сценѣ совсѣмъ неудобна. Громадное дѣйствіе уже стремится къ концу съ такой силой, что зритель утрачиваетъ способность слѣдить съ полной восприимчивостью за распространенными и искусствами словопрѣніями этого діалога. Подобный же неудобствомъ является для нашихъ слушателей троекратное повтореніе въ «Венеціанской купцѣ» сцены выбора передъ шкатулкой; драматическое движеніе въ двухъ первыхъ сценахъ незначительно, а изысканность въ рѣчахъ выбирающихся недостаточно привлекательна. Шекспиръ могъ позволять себѣ подобная риторическая тонкости, потому что болѣе постоянная часть его публики находила особенное удовольствіе въ изящной придворной рѣчи.

*) Но эту сцену никакъ не слѣдуетъ совер-шен-но опускать, какъ это иногда дѣлается, и, скращая ее, слѣдуетъ выдвигать контрастъ ея съ первою сценой, повелительную суровость тирана, не дремлющую вражду матери и западню, которую разставляетъ Ричарду презираемая имъ женщина. Если наши режиссеры не хотятъ допустить большихъ подробностей, то пусть они подчинятся при-близительно слѣдующему скращенію. Если обозначить стихи въ изданіи Шлегеля и Тика со словъ Ричарда: „постойте, королева; мнѣ нужно погово-рить съ вами“ (переводъ Кетчера) и до конца сцены, до словъ Ричарда: „передайте же ей отъ меня этотъ поцѣлуй любви, и затѣмъ прощайте,“ (ibid) непрерывнымъ рядомъ цифры отъ 1—238, то надо будетъ оставить слѣдующіе стихи: 1—3, 7—9, 54, 59, 60, 97—101, 103, 104, 113, 114, 123—128, 131, 133, 143—160, 210—221, 223, 225—227, 236—238.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ТЕАТРАЛЬНЫЙ,

МУЗЫКАЛЬНЫЙ и ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

ЖУРНАЛЪ

„АРТИСТЪ“.

1892 годъ.

Январь.

№ 19.

Годъ 4-й.

Книга 1-я.

Сезонъ 3-й.

Книга 5-я.



МОСКВА.

Типо-лит. Высочайше утвержд. Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименов. ул., соб. 1.
1892.



СОДЕРЖАНИЕ:

	Смр
I. ГАМЛЕТЪ, ПРИНЦЪ ДАТСКІЙ, трагедія въ 5 д. В. Шекспира, переводъ П. П. Гиѣдича. Акть I (съ рисунками)	1
II. ПИСЬМА А. Н. ОСТРОВСКАГО къ Ф. А. Бурдину	15
III. ЛЕКЦІИ О СЦЕНИЧЕСКОМЪ ИСКУССТВѢ, читанныя въ Императорскомъ Московскомъ Театральномъ училищѣ. (Лекція 4-я). П. Д. Боборыкина.	25
IV. УЧЕНАЯ ЭКСПЕДИЦІЯ, разсказъ И. А. Салова	29
V. ТЕХНИКА ДРАМЫ, Г. Фрейтага, перев. В. М. Спасской. (Продолженіе).	48
VI. ЕКАТЕРИНА СЕМЕНОВНА СЕМЕНОВА, ст. Е. С. Некрасовой (съ портретомъ)	58
VII. Е. С. СОРОКИНЪ, (къ портрету)	70
VIII. ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ (съ снимками съ картинъ). А. Ни—лева.	71
IX УЧИТЕЛЬ, разсказъ Е. П. Гославскаго	91
X. МАРІЯ МАЛИБРАНЪ, (съ портретомъ) воспоминанія Э. Легувэ, перев. г-жи Богдановой.	97
XI. ГИМНЪ ВАЛЬСИНГАМА, изъ драматич. отрывка. „Пиръ во время чумы“. А. С. Пушкина—для пѣнія—музыка Ц. А. Кюн	109
XII. СЕРЕНАДА для ф. п. Артура Бущи-Печчіа	113
XIII. БИБЛIOГРАФІЯ. („Помощь художникамъ“, сборн. „Русск. Вѣд.“.—Сборн. съ пользой художникамъ”, изд. „Русск. Мысл“.—Наши худож. журналы въ 1891 г.—К. Юндш. Симфа.—Эдда Габлеръ Г. Ибсенъ, изд. А. А. Александровъ.—В. Свѣтловъ. Ноевія.—Тантръ В. Гюго.—Михно.—Ульбішевъ. Віоргіс. Монартъ.—Schütz, Die Geheimnisse der Tonkunst.—J. Joachim, Ein Lebens und Künstlerbild.—Eis. Das mathematische Tonsystem.—O. Klaauw, Musikalische Reken mittelesse.—E. Gerhard. L. von Beethoven.—M. Charles. Zeitgenössische Tondichter.—O. Fiebach, Die Physiologie der Tonkunst.—W. Tappert, Wanderns Melodien.—Kohut, Sonderarten.—H. Padou, Cavalleria rusticana.—H. v. Welsogen. Wagner's., „Der Ring des Nibelungen“.—H. Padou, Krieg und Frieden in der Musik; Die alten und die neuen Wege in der Musik; Sittlichkeit und Gesundheit in der Musik.—Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn Bartholdy und J. Schubring.—B. Widmann, Die Erschließung für die Tonkunst.—A. Ludwig, Über Musik.—Періодические печать о театре и искусстве вообще.—Алфавитный список драматических сочинений, безусловно дозволенные на представление, въ августѣ, сентябрѣ, октябрѣ и ноябрѣ 1891 г.—Новые писемъ).	117
XIV. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ. (Москва. Элеонора Дузе, ст. И. И. Иванова. Малый театръ. Плоды просвещенія, ст. И. И. Иванова. Наша сцена съ точки зрѣнія художника: Постановка ком. Плоды просвещенія, ст. Ч. Большой театръ. Невѣста-лунатикъ — 7-е представление оперы Пиковая дама, ст. С. И. Кругликова. Театръ „XIX столѣтія“, ст. С. И. Кругликова. Театръ г. Корша. Братья Одессы. — О молодость, молодость. — Уюлокъ Москви. — Жертва увлечения. — Всякому свое, ст. Р. С. Г. Русское Музыкальное Общество. 4 и 5 симфонич. собраний.—3-е квартетное собр., ст. С. И. Кругликова. Московское Филармоническое Общество. 4-й абонементный концертъ, ст. С. И. Кругликова.—Концерты гг. Шоръ, Вильборгъ и Ахшарумова, ст. С. И. Кругликова. Театръ „Скоморохъ“, ст. В. П. Декабрскія картины выставки [въ Москвѣ, ст. Глаголъ]. С.-Петербургъ. Дѣти отцовъ своихъ.—Рабочая слобода.—Декораторъ г. Яновъ.—О юныхъ силахъ.—Французский театръ, ст. Г. 1-й русскій симфон. концертъ; 1-й русск. квартетъ. вечеръ; 4-е симфонич. собр.; 4-е собр. Общ. Камерной Музыки. Концерты: г-жи Познанской, гг. Рейзенбауера, Зиолотти и Фитнеръ. Тихія дѣла въ Маріинскомъ театрѣ, ст. Леля. Обозрѣніе провинциальныхъ театровъ. Корреспонденція изъ Баку, Вильно, Владимира, Динабурга, Екатерибурга, Ельца, Житомира, Казани, Киева, Коломыи, Новочеркасска, Одессы, Певзы, Риги, Севастополя, Симбирска, Ставрополя, Сѣдлеца, Тифлиса и Уфы. Иностранные обозрѣнія).	136
XV. ХРОНИКА	209

ПРИЛОЖЕНИЯ:

XVI. АРСЕНІЙ ГУРОВЪ, драма въ 5 д. В. М. Михеева	1
XVII. ГОСТЬ, др. въ 2 д. Эдуарда Брандеса, переводъ П. Ганзена	38
XVIII. ПОРТРЕТЪ Е. С. СОРОКИНА, В. Е. Маковскаго (фототипія гг. Шерерь, Набольцъ и К° въ Москвѣ).	
XIX. ИГРА ВЪ КАРТЫ, картина г. Тихомирова (фототипія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°).	
XX. ПОРТРЕТЪ А. Н. ОСТРОВСКАГО.	
XXI. ВОЗВРАЩЕНІЕ МИССІОНЕРА, картина Фраппа (автотипія Баше въ Парижѣ).	

Клише заставокъ и виньетокъ исполнены фирмами Баше въ Парижѣ и П. О. Яблонского въ Петербургѣ.

Дозволено цензурою. Москва, январь 1892 года.



Техника драмы.

Густава Фрейтага.

Въ чёмъ состоится сущность трагическаго?

Извѣстно, съ какимъ усердіемъ занимались со временъ Лессинга всѣ немецкіе поэты изслѣдованіемъ того таинственнаго свойства драмы, которое они называли трагическимъ. Оно было для нихъ осадкомъ, оставляемымъ въ пьесѣ нравственнымъ міросозерцаніемъ поэта; по ихъ убѣжденію, поэтъ долженъ быть и чрезъ посредство нравственныхъ воздействиій служить воспитателемъ для своей эпохи; и дѣйствіе, и характеры поэтъ долженъ быть наполнять этическою силой, и въ данномъ случаѣ мнѣнія расходились лишь относительно сущности свойственнаго драмѣ этическаго закона. Выраженія: «трагическая вина», «внутреннее очищеніе», «поэтическая справедливость» сдѣлались удобными терминами критики, подъ которыми подразумѣвались весьма различные вещи. Но всѣ соглашались въ томъ, что трагическое впечатлѣніе драмы зависитъ отъ того способа, какимъ поэтъ проводитъ свои характеры чрезъ дѣйствіе, опредѣляетъ ихъ жребій, направляетъ и заканчиваетъ борьбу ихъ одностороннихъ стремленій съ противодѣйствующими силами.

Такъ какъ поэтъ свободно создаетъ единство своего дѣйствія и достигаетъ этого единства приведеніемъ въ разумную внутреннюю связь частностей изображенійъ событий, то очевидно, что представления поэта о человѣческой свободѣ и зависимости, его воззрѣнія на великую міровую связь, его взгляды на Прорицаніе и судьбу также должны выражаться въ поэтическомъ вымыслѣ, выводящемъ поступки и страданія выдающагося человѣка, поставлен-

аго въ выдающіяся условія, изъ тайниковъ души этого человѣка. Даѣте ясно, что поэтъ обязанъ привести эту борьбу къ такому заключенію, которое не оскорбляло, а удовлетворяло бы гуманность и разсудокъ слушателей, и что для сильного воздействиія его драмы отнюдь не безразлично, оказывается ли оно или нѣтъ при выводѣ вины изъ тайниковъ души героя и при выводѣ возмездія изъ логической связи дѣйствія, человѣкомъ съ правильнымъ сужденіемъ и здоровымъ чувствомъ. Но не менѣе ясно и то, что чувство и сужденіе поэта неодинаковы въ различные вѣки и не могутъ находиться на одномъ уровне у различныхъ поэтовъ. Очевидно, что, по мнѣнію современниковъ, тутъ поэтъ будетъ лучше всѣхъ другихъ направлять судьбу своего героя, который въ собственной жизни достигъ высокой образованности, обшириаго знанія людей и развилъ въ себѣ мужественный характеръ. Ибо то, что просвѣчивается въ драмѣ, есть нечто иное, какъ отблескъ его собственныхъ взглядовъ на величайшія міровые явленія. Этому нельзя научиться и нельзя вставить это въ ту или другую драму наподобіе отдѣльной роли или сцены.

А потому на вопросъ, какъ долженъ поэтъ составлять свое дѣйствіе, для того, чтобы оно сдѣлалось трагичнымъ въ указанномъ смыслѣ, мы искренно посовѣтуймъ не слишкомъ объ этомъ заботиться. Пусть поэтъ постарается сдѣлаться человѣкомъ въ истинномъ значеніи этого слова, а затѣмъ съ радостнымъ сердцемъ примется за сюжетъ, дающій ему сильные характеры и величавую борьбу, и пусть предоставить другимъ благозвучныя слова «преступленіе и очищеніе», «просвѣтлѣніе и везы».

шеніе». Они оказываются порою лишь мутнымъ винограднымъ сусломъ, наполняющимъ почтенные мѣхи. То, что поистинѣ драматично, то производить трагическое впечатлѣніе своимъ серьезнымъ, одушевленнымъ сильною страстью дѣйствіемъ лишь тогда, когда писалъ это настоящій человѣкъ; въ противномъ же случаѣ трагического впечатлѣнія ожидать нельзя.

Въ драмѣ высокаго стиля гораздо болѣе, чѣмъ въ какомъ-либо иномъ видѣ искусства, высшія воздѣйствія находятся въ зависимости отъ характера самого поэта. Но ошибка прежнихъ эстетическихъ воззрѣй заключалась въ томъ, что характеристическое общее впечатлѣніе драмы, въ которомъ имѣютъ свою долю и дикція, и мимика, и костюмы, и многое другое, они старались объяснять исключительно моралью или этическимъ закономъ.

Поэтъ употребляетъ слово «трагическое», въ двухъ различныхъ значеніяхъ; во первыхъ, оно обозначаетъ имѣть характеристическое общее впечатлѣніе, производимое на душу слушателя удившейся драмой большого стиля, во вторыхъ, извѣстный родъ драматическихъ воздѣйствій, или полезныхъ, или безусловно необходимыхъ въ некоторыхъ мѣстахъ драмы. Въ первомъ случаѣ это физиологическое значеніе слова, во второмъ — технический терминъ.

Грекамъ было уже весьма хорошо знакомо нечто своеобразное въ общемъ впечатлѣніи драмы. Аристотель подвергъ тщательному наблюденію особый видъ драматическихъ воздѣйствій на внутреннюю жизнь зрителей и, усматривая въ нихъ одно изъ характеристическихъ свойствъ драмы, включилъ ихъ даже въ свое знаменитое опредѣленіе трагедіи. Его объясненіе: «Трагедія есть художественное преобразование достойного и приведенного къ строгому единству событія, отличающагося величиемъ и т. д.» заканчивается слѣдующими словами: «возбужденіемъ состраданія и страха она производить катарсисъ подобныхъ душевныхъ движений». Въ другомъ мѣстѣ (Риторика, II, 8) онъ подробно изъясняетъ, что такое состраданіе и чѣмъ оно возбуждается. По его мнѣнію, состраданіе возбуждается всей той областью человѣческихъ страданій, состояній и дѣйствій, наблюдение которыхъ вызываетъ то, что мы называемъ умиленіемъ и потрясеніемъ. Слово же «катарсисъ», обозначавшее, какъ терминъ древней врачебной науки, отвлеченіе болѣзнетворныхъ матерій, а какъ богослужебный терминъ — освобожденіе человѣка отъ оскверненія, достигавшееся умилостивительной жертвой, очевидно, было для Аристотеля изобрѣтеннымъ имъ самимъ техническимъ выраженіемъ для опредѣленія своеобразного воздѣйствія трагедіи на слушателей. Эти особые воздѣйствія, подмѣченныя тонкимъ

наблюдателемъ у своихъ современниковъ, не совсѣмъ уже одинаковы съ тѣми, какія оказывается на нашихъ зрителей представление крупнаго драматического художественнаго произведенія, и нѣлишнимъ будетъ обратить вниманіе на это различіе.

Всякій, кому случалось когда-либо наблюдать на самомъ себѣ воздѣйствія трагедии, долженъ быть съ изумленіемъ замѣтить, какъ глубоко захватываются первную дѣятельность умиленіе и потрясеніе, причиняемыя движеніемъ характеровъ, въ союзѣ съ сильнымъ напряженіемъ, порождаемымъ послѣдовательностью дѣйствія. Гораздо свободнѣе, чѣмъ въ дѣйствительной жизни, катятся слезы, подергиваются губы, но эта душевная боль связана въ то же время съ глубокимъ чувствомъ наслажденія. Принимая живѣшее участіе въ мысляхъ, страданіяхъ и судьбѣ героевъ, и какъ бы переселяясь въ чужую жизнь, слушатель, среди самаго страстнаго возбужденія, ощущаетъ въ себѣ неограниченную свободу, которая въ сущности высоко поднимается его надъ событіями, повидимому, всецѣло поглощими его способность воспринимать впечатлѣнія. Занавѣсь упала, и зритель чувствуетъ въ себѣ, вопреки крайнему напряженію, въ которомъ находился цѣлыя часы, подъемъ жизненной силы; глаза его блестятъ, поступь сдѣлалась эластичнѣе, всякое движеніе — тверже и свободнѣй. Всѣдѣ за потрясеніемъ явилось чувство радостной увѣренности, въ ощущеніяхъ ближайшихъ часовъ замѣчается благородный полетъ, въ рѣчахъ выразительная сила, вся совокупность его собственной производительности повысилаась въ немъ. Сіяніе великихъ воззрѣй и сильныхъ чувствъ, прошедшихъ чрезъ его душу, оставило луchezарный отблескъ на всѣмъ его существѣ. Эта удивительная возбужденість души и тѣла, отрѣшеніе отъ будничныхъ настроеній, свободное чувство удовлетворенія послѣ сильныхъ волненій вполнѣ соответствуютъ въ современной драмѣ катарсису Аристотеля. Не подлежитъ сомнѣнію, что въ уточненной натурѣ элиновъ такое слѣдствіе сценическихъ представлений послѣ десятичасового напряженія воспріятія самыхъ могучихъ воздѣйствій проявлялось сильнѣе и ярче.

Возвышающее вліяніе прекраснаго на человѣческую душу несовсѣмъ чуждо и другимъ искусствамъ, но одной только драматической поэзіи свойственна та особенность, которая порождается соединеніемъ душевной боли, ужаса и удовольствія съ сильнымъ напряженіемъ фантазіи и разсудка и высокимъ удовлетвореніемъ запросовъ, предъявляемыхъ нами къ разумной міровой связи. И захватывающая сила этого драматического эффекта превышаетъ у большинства людей своей напряженностью силу воздѣйствій, оказываемыхъ

другими искусствами. Только музыка может вліять еще могущественнѣе на первную дѣятельность, но потрясенія, вызываемыя звукомъ, относятся преимущественно къ области непосредственного ощущенія, неспособного высытись до ясности, отличающей мысль; они болѣе восторженны и менѣе одухотворены.

Воздѣйствія драмы у насъ, разумѣется, уже не совсѣмъ тѣ, какими они были во времена Аристотеля. И самъ онъ объясняетъ намъ это. Онъ, превосходно знаяшій, что дѣйствіе есть самое главное въ драмѣ, и что Эвріпидъ полно строилъ планъ своего дѣйствія,—все же называетъ послѣдніаго самымъ трагическимъ поэтомъ, т.-е. поэтомъ, умѣвшимъ ярче всѣхъ другихъ выдвигать характеристическія воздѣйствія драмы. На насъ же врядъ-ли какая-нибудь пьеса Эвріпida произведеть сильное общее впечатлѣніе, несмотря на то, что насъ глубоко потрясаютъ душевныя бури героевъ въ нѣкоторыхъ изъ его лучшихъ драмъ. Откуда это различіе во взглядахъ? Эвріпидъ былъ мастеромъ въ изображеніи страстнаго движенія, но онъ слишкомъ мало удѣлялъ вниманія рѣзкой обрисовкѣ дѣйствующихъ лицъ и логической послѣдовательности дѣйствія. У грековъ же драма возникла изъ соединенія музыки и лирики; она и послѣ Аристотеля сохранила нѣчто изъ временъ своего первого расцвѣта. Мало того, что музыкальная часть ея удержалась въ хорахъ, но и ритмическая рѣчь героевъ въ кульминаціонномъ пункѣ легко переходила въ пѣніе, и часто моменты повышенія обозначались широко выполненными патетическими сценами. Такимъ образомъ, общее впечатлѣніе, производимое древней трагедіей, занимало среднее мѣсто между нашей оперой и драмой, и было, пожалуй, даже ближе къ оперѣ; въ немъ сохранилась нѣкоторая доля могучихъ, глубоко захватывающихъ воздѣйствій музыки.

Зато, въ античной трагедіи былъ недостаточно развитъ другой видъ воздѣйствій, безусловно необходимый для нашей трагедіи. Въ драматическихъ идеяхъ и дѣйствіяхъ грековъ отсутствовалъ разумный міровой порядокъ, т. е. совпаденіе событий, вполнѣ объясняемое природными свойствами и односторонностью изображеныхъ характеровъ. Мы сдѣлались болѣе свободными людьми, мы не признаемъ на сцѣнѣ иного рока, кроме того, который вытекаетъ изъ природы самихъ героевъ. Современный поэтъ призванъ доставлять зрителю горделивое и радостное ощущеніе, что міръ, въ который его вводятъ, вполнѣ соответствуетъ идеальнымъ запросамъ, предъявляемымъ сердцемъ и разсудкомъ слушателей къ событиямъ дѣятельности. Человѣческій разумъ является въ новѣйшей драмѣ въ полномъ единеніи съ божественнымъ, все непостижимое въ міровомъ порядке преобразуется согласно потребностямъ

нашего ума и сердца. И эта особенность дѣйствія несомнѣнно усиливаетъ въ зрителѣ, присутствующемъ при представлѣніи лучшихъ новѣйшихъ драмъ, чудную ясность и радостный подъемъ духа, она способствуетъ тому, что въ самъ онъ становится на вѣкоторое время выше, свободнѣй, благороднѣе. Вотъ въ этомъ отношеніи характеръ современного поэта, его свободная мужественность, и оказывается болѣе сильное вліяніе на общее впечатлѣніе, чѣмъ это было въ древности.

Аттическій поэтъ тоже искалъ этого единства божественного и разумнаго, но ему трудно было найти его. Во всякомъ случаѣ, проблемы свободного трагизма замѣтны уже въ нѣкоторыхъ драмахъ древности. И это понятно. Ибо жизненные законы поэтическаго творчества опредѣляютъ творческій духъ и въ то время, когда возврѣнія на искусство далеко еще не выработали себѣ формулы, и въ лучшіе часы своей поэты можетъ обладать внутренней свободой и величиемъ, которымъ высоко поднимаютъ его надъ ограниченными взглядами его эпохи. Софоклъ направляетъ порой характеръ и судьбу своихъ героевъ почти въ германскій духѣ. Но въ общемъ греки все же не перешли за предѣлы нѣкоторой скованности, оставшейся для насъ и при сильнѣйшемъ художественномъ воздѣйствіи все же недостаткомъ. Уже самая область ихъ сюжетовъ, область эпическая, была положительно неблагопріятна для свободного направлѣнія судьбы героевъ. Въ дѣйствіе вторгается извѣй непостижимый рокъ, прорицанія, изречения оракула вліяютъ на решеніе, случайнаго бѣдствія обрушиваются на героевъ, преступленія родителей опредѣляютъ судьбу даже позднѣйшихъ потомковъ, олицетворенія божества вступаютъ въ дѣйствіе въ качествѣ друзей и враговъ, между поводами къ ихъ гибели и наказаніями, какія они испытываютъ, человѣческое разсужденіе не всегда видѣть связь, а, тѣмъ менѣе, разумное соотношеніе. Односторонность и промыселъ, съ которыми они царятъ, вселяютъ ужасъ и тревогу, даже въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда они умилостивляются надъ человѣкомъ, они все же остаются чуждыми ему. Высше мудрость для людей по отношенію къ такому холодному превосходству является смиренная непріятательность. Кто гордо полагается на самого себя, тотъ первый падеть жертвою грозной силы, сокрушающей какъ виновнаго, такъ и невиннаго. При такомъ возврѣніи, въ сущности, необыкновенно печальному, мрачному, подавляющему, греческому поэту оставалось лишь одно средство—вложить въ характеры своихъ несвободныхъ героевъ вѣчно, объясняющее и нѣкоторой степени весь ужасъ претерпѣваемыхъ ими страданій. Великое искусство Софокла обнаруживается, между прочимъ, и въ

этой окрасъ єго дѣйствующихъ лицъ. Но мудро построенія его характеровъ не всегда оказывается достаточно для обоснованія хода въ судьбы; нерѣдко оно остается неудовлетворительнымъ мотивомъ. Величие, котораго достигали античные поэты, таилось прежде всего, въ силѣ страстей, затѣмъ въ громадности борьбы, опрокидывающей ихъ героеvъ, наконецъ, въ строгости, суровости и безпощадности, съ какими они заставляли дѣйствовать и страдать свои характеры.

Но греки очень хорошо чувствовали, что недобно отпускать зрителя отъ созданій искусства съ такими впечатлѣніями. А потому они заканчивали представленіе каждого дня пасхой, осыпая въ нее веселыми шутками серьезныхъ героевъ трагедіи и копируя въ комическомъ видѣ въ борьбу. Сатирическіе пьесы были виѣшнимъ средствомъ, имѣвшимъ цѣлью вызвать то освѣженіе, которое для настъ кроется въ самыхъ воздействиахъ трагедіи.

По этимъ причинамъ, послѣднее предложеніе въ приведенномъ выше опредѣленіи Аристотеля можетъ быть принято для нашей драмы не иначе, какъ съ ограниченіями. Для него, какъ и для настъ, главное воздействиe драмы — это разряженіе унылыхъ и угнетающихъ настроений дѣйствительности, вызываемыхъ въ настъ зрѣлищемъ скорби и ужаса, которые заключаются въ мірѣ. Но онъ — въ другомъ мѣстѣ, — объясняетъ это освобожденіе тѣмъ, что человѣкъ испытываетъ потребность чувствовать себя умиленнымъ и потрясеннымъ и что высокое удовлетвореніе и насыщеніе этой потребности даетъ ему внутреннюю свободу. Хотя въ такомъ объясненіи нѣть и для настъ ничего непонятнаго, но все же оно принимаетъ за конечную внутреннюю причину этой потребности патологическое состояніе, тогда, какъ мы видимъ здѣсь радостную бодрость духа слушателей.

Ибо конечная причина всякаго крупнаго драматического воздействия кроется не въ потребности слушателя воспринимать впечатлѣнія пассивно, а въ неустанномъ стремлениі его творить и создавать. Драматический поэтъ принуждаетъ слушателя творить непосредственно вслѣдъ за нимъ. Весь міръ характеровъ, весь міръ страданий и судебъ, развертывающійся передъ нимъ, онъ долженъ оживотворять въ самомъ себѣ; воспринимая съ наивысшей напряженностью, онъ въ то же время поглощенъ сильнейшей и быстрѣйшей творческой дѣятельностью. Теплота чувства и блаженная ясность духа, подобныя тѣмъ, какими былъ проникнутъ поэтъ во время процесса творчества, наполняютъ и творящаго вслѣдъ за нимъ зрителя: отсюда душевная боль, смѣшанная съ наслажденіемъ, отсюда подъемъ ду-

ха, переживающій конецъ произведенія. Въ драмѣ же нового времени это возбужденіе творческихъ силъ согрѣвается, кроме того, болѣе кроткимъ свѣтомъ. Ибо съ нимъ тѣсно связano для настъ возвышающее душу ощущеніе, что въ самыхъ тяжкихъ страданіяхъ, въ самой горькой судьбѣ человѣка участвуетъ Вѣчный Розумъ. Слушатель чувствуетъ и признаетъ, что Божество, направляющее его жизнь, даже и въ томъ случаѣ, когда Оно разбивается единичное человѣческое существованіе, дѣйствуетъ, тѣмъ не менѣе, въ любовебильномъ союзѣ съ человѣческимъ родомъ, и самъ онъ ощущаетъ въ себѣ творческий подъемъ духа и сознаетъ себѣ въ полномъ единеніи съ великой силой, пра-вящей мірозданіемъ.

Такимъ образомъ, общее впечатлѣніе драмы, трагический элементъ ея у насъ, хотя и родственъ греческому, но несовѣтъ съ нимъ одинаковъ. Въ періодъ ранней юности человѣчества грекъ прислушивался къ звукамъ про-сценіума, отуманенный священнымъ возліяніемъ Діонисію; германецъ созерцаетъ міръ образовъ не съ меньшимъ волненіемъ, но уже иначе, — какъ властелинъ земли; съ той поры человѣчество успѣло пережить длинный рядъ знаменательныхъ событий; всѣхъ настъ воспитала историческая наука.

Но не одно только общее впечатлѣніе, производимое драмой, обозначается словомъ «трагическое». Появъ новыхъ временъ, а иногда и народъ употребляютъ это слово въ болѣе тѣсномъ значеніи. Мы понимаемъ подъ нимъ еще особый видъ драматическихъ воздействиий.

Когда въ томъ или другомъ мѣстѣ драмы внезапно, неожиданно, въ контрастъ предшествующему, наступаетъ что-нибудь печальное, мрачное, ужасное, и мы, тѣмъ не менѣе, тотчасъ же чувствуемъ, что это явленіе вытекаетъ изъ причинной связи событий, и находимъ его совершенно понятнымъ на основаніи предыдущихъ пьесы, тогда это новое есть трагический моментъ. Трагический моментъ долженъ, такимъ образомъ, имѣть слѣдующія три свойства: 1) онъ долженъ быть важенъ и боягать послѣдствіями для героя, 2) онъ долженъ наступать неожиданно и 3) долженъ быть логически соединенъ съ предыдущими частями дѣйствія, благодаря видимой для зрителя цѣпи побочныхъ представлений. Послѣ того, какъ заговорщики умертили Цезаря и вступили, какъ кажется, въ союзъ съ Антониемъ, Антоний своей рѣчью поджигаетъ противъ убийца тѣхъ самыхъ римлянъ, во имя свободы которыхъ Брутъ совершилъ убийство. Сочетавшись бракомъ съ Юліей, Ромео, по роковой необходимости, убиваетъ въ поединкѣ ея двоюроднаго брата, Тибальта, и подвергается изгнанию. Когда Марія Стюартъ настолько уже смирилась предъ Елизаветой, что оказалось возмож-

нымъ устроить свиданіе королевъ, между ими возгорается ссора, имѣющая смертельный исходъ для Маріи. Рѣчь Антонія, смерть Тибальта, ссора обѣихъ королевъ, все это трагические моменты. Ихъ воздействиѣ кроется въ томъ, что знаменательное событие является для слушателя и неожиданнымъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, тѣсно связаннымъ съ предыдущимъ. Слушатель живо чувствуетъ, что рѣчь Антонія есть слѣдствіе несправедливости, совершенной заговорщиками противъ Цезаря; въ то же время, отношеніе Антонія къ Цезарю и его образъ дѣйствій въ предшествовавшемъ діалогѣ съ заговорщиками дѣлаютъ эту рѣчь необходиимымъ слѣдствіемъ пощады и безразсудного, опрометчиваго довѣрія, оказываемыхъ убійцами Антонію. То обстоятельство, что Ромео вынужденъ убить Тибальта, понимается, какъ неизбѣжное слѣдствіе смертельной фамильной вражды и поединка Тибальта съ Меркуцио; ссору королевъ слушатель тотчасъ же истолковываетъ, какъ естественный результатъ гордости, обоюдной вражды и стариннаго чувства ревности.

Въ томъ же техническомъ значеніи слово «трагическое» примѣняется иногда и къ событіямъ дѣйствительной жизни. Тотъ фактъ, напримѣръ, что Лютеръ, пламенный поборникъ свободы совѣсти, самъ сдѣлался во второй половинѣ своей жизни нетерпимъ властителемъ совѣсти, при такой постановкѣ не заключаютъ въ себѣ ничего трагического. Въ Лютерѣ могло развиться чрезмѣрное властолюбіе, онъ могъ измѣниться подъ влияніемъ старческой дряхлости и т. д. Но съ той минуты, какъ цѣлый рядъ побочныхъ представлений сдѣлалъ для насъ очевиднымъ, что эта нетерпимость была неизбѣжнымъ слѣдствіемъ все той же честной и безпощадной борьбы за истину, которая побѣдоносно велась реформацией, что та же благочестивая твердость, съ которой Лютеръ противопоставлялъ римской церкви свое собственное воззрѣніе на Библию, принудила его защищать это воззрѣніе противъ несогласныхъ, съ ними взглядовъ, что, если, очутившись въ церкви, онъ не хотѣлъ поддаться отчаянію, то ему оставалось только съ слѣпымъ упрямствомъ отстаивать букву своего Писанія,—съ той минуты, сдѣловательно, какъ мы поняли внутреннюю связь нетерпимости Лютера со всѣми добрыми и великими свойствами его натуры, это помраченіе его позднѣйшей жизни производить впечатлѣніе трагического. То же самое представляется и Кромвелю. Что народный вождь властвовалъ, какъ тиранъ, это само по себѣ не дѣйствуетъ трагически. Но что онъ дѣлалъ это и долженъ былъ это дѣлать противъ вои, потому что партія, чрезъ которую онъ добился власти, и его привыкновенность къ казни короля возмутили противъ него сердца умѣ-

ренныхъ, и потому что могучій герой не могъ никакими силами освободиться отъ гнета, который налагало на него его прошлое, это дѣлаетъ трагическими въ нашихъ глазахъ тѣмъ, бросаемыя на жизнь Кромвеля его незаконнымъ владычество. Что Конрадинъ, отпрыскъ Гогенштауфеновъ, вскорѣ собираетъ кучу солдатъ для того только, чтобы погибнуть въ Италии отъ руки своего противника, это само по себѣ не драматично и ни въ какомъ смыслѣ слова не трагично. Слабый юноша съ ничтожными средствами долженъ быть пасть въ борьбѣ по самой силѣ вещей. Но если мы примѣнимъ, что этотъ юноша слѣдуетъ лишь стародавнему стремленію своего рода къ Италии, что почти всѣ великие государи его династіи пали жертвой того же стремленія, и что это стремленіе императорскаго дома не представляетъ собой чего-либо случайнаго, а объясняется исконной исторической связью Германіи съ Италией, тогда смерть Конрадина, несомнѣнно, покажется намъ трагической не для него самого, а какъ конечный исходъ величайшаго владѣтельнаго рода того времени.

Мы должны еще разъ и особенно настойчиво указать на то, что трагический моментъ слѣдуетъ понимать въ его разумной причинной связи съ основными условіями дѣйствія. Для нашей драмы такія событія, которыхъ наступаютъ непонятнымъ образомъ,—побочныхъ обстоятельства, отношеніе которыхъ къ дѣйствію облечено таинственностью, вліянія, сила которыхъ покоятся на сувѣрныхъ представлѣніяхъ, мотивахъ, замѣстованныхъ изъ міра грезъ, предсказанія, предчувствія имѣютъ лишь второстепенное значение. Фамильный портретъ, упавшій съ гвоздя и служацій поэту предзначеннемъ смерти и гибели, книжалъ, употребленный для злодѣянія, и, вслѣдствіе этого, сохранивший на себѣ таинственное проклятие, которое теряетъ свою силу лишь тогда, когда этотъ же книжалъ поразитъ смертью самого убійцу — такого рода попытки обосновать трагическое воздействиѣ внутренней связью, непонятной для насъ или кажущейся намъ неразумной, нельзя назвать иначе, какъ неудачными, а то и вовсе недостойными свободнаго человѣчества современной эпохи. То, что выступаетъ передъ нами, какъ случайность, хотя бы и поразительная, не подходитъ для великихъ сценическихъ воздействиївъ. Въ Германіи, всего нѣсколько десятилѣтій тому назадъ, рядомъ со многими другими, еще пытались пользоваться и подобными мотивами.

Замѣтимъ мимоходомъ, что эпизоды были несомнѣнно разборчивы въ употреблении этихъ противныхъ здравому смыслу моментовъ для трагического воздействиїя. Они порой довольствовались даже тѣмъ, если внутренняя связь внезапно наступавшаго трагического момента съ

предыдущимъ ощущалась лишь въ видѣ безотчетнаго ужаса и смутныхъ предчувствий. Аристотель приводить, какъ яркій примѣръ указаныхъ воздѣйствій, что статуя, воздвигнутая одному человѣку, задавила при своемъ паденіи того, кто былъ виновенъ въ смерти этого человѣка. Мы же, хотя и нашли бы такой случай знаменательнымъ въ повседневной жизни, но не могли бы имъ воспользоваться съ успѣхомъ для искусства. Софоклъ и въ такихъ моментахъ умѣеть выдвигать естественную и понятную связь между причиной и слѣдствіемъ, насколько это позволяютъ его мысы. Весьма замѣчательно, напр., подробное реалистическое объясненіе, которое онъ даетъ ядовитому дѣйствію Несской рубашки, посланной Гераклу Деянірой.

Но трагический моментъ представляетъ въ драмѣ лишь одно изъ многихъ воздѣйствій. Онъ можетъ наступить лишь одинъ разъ, какъ это бываетъ по большей части, и можетъ неоднократно примѣняться въ одной и той же пьесѣ. Такъ, въ «Ромео и Юліи» три трагическихъ момента: смерть Тибальта послѣ бракосочетанія влюбленныхъ, обрученіе Юліи съ Парисомъ послѣ брачной ночи и смерть Париса передъ катастрофой. Мѣсто, занимаемое этимъ моментомъ въ пьесѣ, не всегда одно и то же; но наиболѣе удобенъ для него одинъ пунктъ, такъ что тѣ случаи, когда онъ требуетъ другого мѣста, должны считаться исключеніями. Объ этомъ не мѣшаетъ поговорить въ связи съ предыдущимъ, хотя о частяхъ драмы будешь рѣчь лишь въ слѣдующей главѣ.

Тотъ пунктъ, съ котораго дѣйствіе героя начинаетъ обратно отражаться на немъ, есть одинъ изъ важнѣйшихъ пунктовъ драмы. Это начало реакціи, иногда связанное въ одну сцену съ кульминационнымъ пунктомъ, всегда особенно выдигалось съ тѣхъ самыхъ поръ, какъ существуетъ драматическое искусство. Оно особенно наглядно изображаетъ замѣшательство героя и роковое стеченіе обстоятельствъ, жертвой котораго онъ дѣлаетъ себѣ; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, этотъ моментъ имѣеть задачей создать новый интересъ для второй части дѣйствія и тѣмъ, болѣе, чѣмъ блестательнѣе былъ до тѣхъ поръ внѣшній успѣхъ героя, и чѣмъ величественнѣе изобразила его сцена кульминационнаго пункта. То, что вступаетъ въ пьесу съ этой минуты, должно отличаться всѣми вышеуказанными свойствами, должно явиться рѣзкимъ контрастомъ, не быть случайностью и имѣть богатыя послѣдствія. А потому оно должно отличаться важностью и извѣстными величиемъ. Эта сцена трагического момента или непосредственно слѣдуетъ за сценой кульминационного пункта, какъ напр., отчаяніе Юліи послѣ прощенія съ Ромео, или соединяется съ нею промежуточной сценой, какъ рѣчь Анто-

нія послѣ убіенія Цезаря, или же сливается со сценой кульминационнаго пункта въ одну общую сцену, какъ въ «Маріи Стюартъ», или, наконецъ, отдѣляется отъ нея заключеніемъ акта, какъ въ трагедіи «Коварство и Любовь», где письмо Луизы обозначаетъ кульминационный пунктъ, а убѣжденіе Фердинанда въ измѣнѣ влюбленной — трагический моментъ.

Такія сцены стоять почти всегда еще третьемъ актѣ нашихъ пьесъ, въ началѣ четвертаго онѣ производить менѣе сильное впечатлѣніе.

Онѣ, конечно, не безусловно необходимы для трагедіи; весьма возможно направить возрастающую реакцію посредствомъ нѣсколькихъ, постепенно усиливающихся ударовъ. Это имѣть мѣсто по большей части тамъ, гдѣ катастрофа вызывается душевными процессами героя, какъ въ «Отелло».

Для настѣль людѣй новаго времени, полезно будеть обратить вниманіе на то, какъ важно было для грековъ это вступленіе въ дѣйствіе трагического момента. Подъ другимъ только названіемъ оно было совершенно тѣмъ же воздѣйствіемъ, какъ у настѣль, и аттическіе художественные критики старались еще больше выдвинуть его значеніе, чѣмъ это требуется для нашей сцены. И для трагедіи грековъ этотъ моментъ не былъ безусловно необходимъ, но онъ считался однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ и самыхъ эффектныхъ изобрѣтеній. Греки даже различали это воздѣйствіе; смотря по тому, произвѣдило ли оно поворотъ въ самомъ дѣйствіи или въ отношеніяхъ главныхъ характеровъ другъ къ другу, и для каждого изъ этихъ случаевъ они имѣли особыя названія, очевидно, выраженія, заимствованныя изъ мастерской древнихъ поэтовъ и, благодаря случайности, уцѣльвшія для настѣль въ «Поэтике Аристотеля»).

Перипетій называется у грековъ трагический моментъ, увлекающій волю героя, а вмѣстѣ съ тѣмъ и дѣйствіе въ направленіи, весьма различномъ отъ направленія, характеризующаго начало пьесы, и дѣлаетъ это, благодаря внезапному вторженію какого-либо события, хотѣя и непредвидѣннаго и поразительнаго, но уже обоснованнаго въ планѣ дѣйствія. Такими перипетіями являются въ «Філоктетѣ» перево-

*) Оба эти термина даже и въ настоящее время понимаются не всегда правильно. *Перипетія* отнюдь не обозначаетъ послѣднюю часть дѣйствія, начиная съ кульминационнаго пункта и до конца пьесы, которая носитъ у Аристотеля название *катабасис*; она не что иное, какъ то, что мы называемъ здѣсь трагическимъ моментомъ, отдѣльное спектакльское воздѣйствіе, иногда лишь часть какой-либо сцены. Что касается главы объ *аматористикѣ* (узнаніи), одной изъ самыхъ поучительныхъ главъ въ „Поэтике“, такъ какъ она даетъ возможность заглянуть въ техническій методъ поэтической работы, то даже издатели не признавали ея подлинности.

ротъ во взглядахъ Неоптолема, въ «Царь Эдипъ»—докладъ вѣстника и пастуха Іокастѣ, въ «Трахинянкахъ»—рассказъ Гилла Деянирѣ о дѣйствіи Нессовой рубашки. Благодаря главнымъ образомъ, этому моменту, достигалось энергическое движение во второй части, и аенинне строго различали трагедію съ перипетіей и безъ оной. Трагедія съ перипетіей въ общемъ отдавалась предпочтеніе. Этотъ моментъ античной драмы отличается отъ соответствующаго ему новѣйшаго только тѣмъ, что онъ не обозначаетъ непремѣнно рокового поворота въ дѣйствіи, такъ какъ трагедія древности не всегда имѣла печальную развязку, но кончалась нерѣдко и внезапной перемѣной къ лучшему.

Едва-ли меньшее значеніе придавалось сценамъ, въ которыхъ отношеніе дѣйствующихъ лицъ другъ къ другу измѣнялось вслѣдствіе того, что между ними неожиданно открывалась какая-нибудь старинная важная связь. Въ этихъ то сценахъ *анагнорисиса*, сценахъ *узнанія*, главнымъ образомъ и обнаруживались въ величественномъ выполненіи сердечные отношенія героевъ другъ къ другу. А такъ какъ греческій театръ не зналъ нашихъ любовныхъ сценъ, то сцены *узнанія* и занимали соотвѣтствующее имъ положеніе, хотя въ нихъ возгоралась не всегда симпатія, но порой и ненависть. Поводовъ къ такимъ сценамъ сюжеты античной представляли великое множество. Герои греческаго сказанія почти вѣсъ безъ исключенія бродячее племя. Самыи обычныи черты сказанія были странствованія и возвращенія на родину, неожиданныя встрѣчи друзей и враговъ. Почти въ каждомъ циклѣ сказаній есть дѣти, не знавшія своихъ родителей, супруги, послѣ долгой разлуки свидѣвшіеся среди критическихъ обстоятельствъ, гости и враги, всячески старающіеся скрыть свое имя и наимѣнія. Поэтому, во многихъ сюжетахъ сцены встрѣчъ, узнанія, воспоминанія о знаменательныхъ событияхъ прошлаго имѣли рѣшающую важность. И не только узнаніе людей, но и узнаніе какой-либо мѣстности, какого-либо имѣющаго важное отношеніе къ дѣйствію предмета могло сдѣлаться мотивомъ для сильного движения. Такія сцены давали античному поэту желательный поводъ для изображенія контрастовъ ощущенія и для излюбленныхъ патетическихъ картинъ, въ которыхъ страстью возбужденное чувство изливалось широкими волнами. Женщина, намѣревающаяся убить врага и до послѣ дѣянія узнающая въ этомъ врагѣ роднаго сына, сънѣ, узнающей въ своемъ смертельномъ врагѣ родную мать, какъ Іонъ, жрица, должностную заколоть въ жертву чужеземца и угадывающая въ немъ своего брата, какъ Ифигенія, сестра, оплакивающая умершаго брата и обрѣтающая его

живымъ въ лицѣ вѣстника съ пепельной урной, какъ Электра, корнилица Одиссея, по шраму на ногѣ узнающая въ нищемъ вернувшагося къ домашнему очагу господина—вотъ некоторые изъ многочисленныхъ примѣровъ анахорисиса. Нерѣдко такія сцены узнанія дѣлались моментами перипетіи, какъ вышеупомянутые доклады вѣстника и пастуха для царственной єванской четы. Читая Аристотеля, мы видимъ, какъ важны были для грековъ обстоятельства, подававшія поводъ къ узнанію; великий философъ тщательно взвѣшиваетъ и оцѣниваетъ ихъ по ихъ внутреннему значенію. И пріятно убѣждаться въ томъ, что уже греки считали художественнымъ мотивомъ не случайные вѣшніе признаки, а внутренній отношенія между узющими другъ друга лицами, проявлявшіяся непринужденно и характеристично для нихъ обоихъ въ сценѣ діалога. Именно тутъ можемъ мы видѣть, какъ уточнена и развита была театральная критика грековъ и съ какой педантической добросовѣтностью они въ каждой новой драмѣ обращали вниманіе на то, что считалось, согласно съ ихъ эстетическими воззрѣніями, вполнѣ художественнымъ воздействиемъ.

ВТОРАЯ ГЛАВА.

Построеніе драмы.

I.

Дѣйствіе и параллельно-движущееся дѣйствіе.

Драма изображаетъ въ дѣйствіи, совершающемся характерами, при посредствѣ слова, голоса, жеста, тѣ душевные процессы, чрезъ которые проходитъ человѣкъ отъ вспышки впечатлѣнія до страстнаго хотѣнія и поступка, разно какъ и внутреннія движения, возбужденны собственными и чужими поступками.

Построеніе драмы должно представлять оба эти контраста драматического элемента силами воедино—изліяніе силы воли и проникновеніе ея вглубь души, начало дѣйствія и его влиянія на душу, положеніе и отраженіе, борьбу и противодѣйствіе, повышеніе и паденіе, завязку и развязку.

Въ каждомъ пункѣ драмы оба направления драматической жизни, изъ которыхъ одно неуклонно требуетъ другого, проявляются въ дѣйствіи и въ пьесѣ, взятой въ ея цѣломъ, общемъ дѣйствіе драмы и группировка его характеровъ, распадаются, благодаря этому, на двѣ части. Содержаніе драмы неизмѣнно заключается въ страстной борьбѣ, которую герой ведеть съ противодѣйствующими силами. И подобно тому, какъ герой въ самомъ своемъ замыслительствѣ и одностороннемъ стремленіи долженъ произ-

лять живую энергию, такъ и противодѣйствующая ему сила должна быть наглядно представлена человѣческими личностями.

На какой изъ борющихся сторонъ преобладаетъ право, воплощаетъ ли въ себѣ главный или параллельный герой большую долю правовъ, законовъ, традицій данного времени и этическихъ воззрѣній поэта, все это почти безразлично; на той и на другой сторонѣ добро и зло, сила и слабость могутъ быть перемѣшаны въ разной степени. Но обѣ они должны имѣть общепонятное человѣческое содержаніе. И главный герой долженъ всегда рельефно отдѣлиться отъ параллельныхъ героевъ; сочувствіе, имъ возбуждаемое, должно быть сильнѣе, и тѣмъ сильнѣе, чѣмъ полнѣе конечный результатъ борьбы представляеть его побѣжденнымъ.

Эти двѣ главныя части драмы тѣсно соединены между собою однимъ пунктомъ дѣйствія, лежащимъ въ серединѣ. Эта середина, кульминаціонный пунктъ драмы, есть самое важное мѣсто постройки: до него дѣйствіе поднимается, начиная съ него, оно падаетъ. Для характеристики драмы являемся рѣшающимъ условіемъ, которое изъ двухъ этихъ преломленій драматического свѣта оказывается преобладающимъ въ первой части и которое во второй, достается-ли первая часть изліянію силы воли или проникновенію ея въ душу, дѣйствию или параллельно движущемуся дѣйствію. И то, и другое допускается, оба вида постройки могутъ доказать свои права на драмахъ самого высокаго достоинства. И оба эти способа созданія драмы сдѣлались характеристическими для различныхъ поэтовъ и для того времени, въ которое они жили.

Главное лицо, герой пьесы или вводится такъ, что его природа и особенности еще высказываются непринужденно до тѣхъ моментовъ, когда, вслѣдствіе вицѣнія толчка или внутренней ассоціаціи мыслей, въ немъ становится замѣтно начало сильнаго чувства или хотѣнія. Внутреннее движеніе, страстное напряженіе, стремленіе героя возрастаютъ, новая обстоятельства, поощряющія или задерживающія, усиливаютъ его затруднительное положеніе въ борьбу, и главный характеръ подвигается побѣдительно къ жизненному проявленію, въ которомъ полная сила чувства и хотѣнія сосредоточивается въ «поступкѣ» и которымъ временно разрѣщается высокое напряженіе героя. Съ этой минуты начинается поворотъ дѣйствія; до сихъ поръ герой представляеть предъ нами, одержанный одностороннимъ, ноторжествующимъ стремленіемъ, проявляя во-внѣ внутреннюю дѣятельность души, внося измѣненія въ жизненные условія, среди которыхъ ему приходилось выступать. Начиная съ кульминаціонного пункта, то, что имъ сдѣлано, отражается на немъ самому и подчиняетъ его своей власти; вѣнчани-

міръ, побѣждавшійся героемъ при началѣ страстной борьбы, теперь въ свою очередь возстаетъ противъ него. Все сильнѣе и побѣдительно становится это противодѣйствіе, пока, наконецъ, въ заключительной катастрофѣ, оно съ неотразимой силой не заставитъ героя совершенно изнемочь въ борьбѣ. За такой катастрофой быстро слѣдуетъ конецъ пьесы, состояніе, въ которомъ мы видимъ возстановленіе спокойствія послѣ борьбы.

При этомъ планѣ построенія, замѣчается сперва возникновеніе дѣйствія, потомъ результаты реакціи; первая часть опредѣляется требованіями, прорывающимися изъ глубины души героя, вторая противоположными требованіями, предъявляемыми страстно, возбужденными окружающими. Таково построение «Антигоны», «Ляка», всѣхъ великихъ трагедій Шекспира, за исключеніемъ «Лира» и «Отелло», затѣмъ «Орлеанской Дѣвы» и съ меньшей увѣренностю можно сказать — трагедіи съ двойнымъ дѣйствиемъ «Валленштейнъ».

Другой планъ построенія драмы, наоборотъ, представляеть героя при началѣ пьесы въ сравнительно спокойномъ состояніи духа среди жизненныхъ условій, облегчающихъ постороннимъ силамъ вліяніе на его внутренній міръ. Эти силы, иначе говоря, параллельные герои, съ возрастающей дѣятельностью вліяютъ на душу его, пока не приведутъ его въ кульминаціонномъ пунктѣ въ роковое замѣшательство, съ вершины которого герой въ страстномъ порывѣ, стремясь къ дѣйствію, низвергается къ самой катастрофѣ.

При такой постройкѣ поэтъ пользуется параллельными героями для мотивированія сильнаго движенія главныхъ лицъ; отношеніе главныхъ фигуръ къ идеѣ драмы здѣсь совершенно иное: не онѣ двигаютъ другими лицами въ восходящемъ дѣйствіи, а сами движутся подъ постороннимъ вліяніемъ.

Примѣрами этого вида построенія могутъ служить «Царь Эдипъ», «Отелло», «Лиръ», «Эмилія Галотти», «Клавиго», «Коварство и Любовь».

Казалось бы, что этотъ второй методъ построенія драмъ долженъ порождать болѣе сильные воздѣйствія. Постепенно, въ особенно тщательномъ выполненіи видимъ мы, какъ конфликты, которыми нарушается жизнь героевъ, опредѣляютъ ихъ внутренній міръ. Именно тамъ, гдѣ зрителю требуетъ энергического усиленія воздѣйствій, наступаетъ заранѣе подготовленное преобладаніе главныхъ характеровъ; напряженное вниманіе и сочувствіе, который труднѣе поддержать во второй половинѣ драмы, остаются прикованными къ главнымъ лицамъ. Бурное и неудержимое стремленіе къ катастрофѣ особенно благопріятно для могучихъ и потрясающихъ воздѣйствій. И дѣйствительно, сюжеты, заключающіе въ себѣ постепенное воз-

никновеніе роковой страсти, подъ конецъ приводящей героя къ гибели, преимущественно благоприятны для такой обработки.

Но высшее драматическое право принадлежитъ все-таки не этому способу постройки, и нельзя объяснить простой случайностью, что даже величайшія пьесы такого характера, если имъ дана трагическая развязка, легко могутъ примѣшать къ волненію и потрясенію слушателя мучительное чувство, ослабляющее его наслажденіе и освѣженіе. Ибо они представляютъ героя не дѣятельной по преимуществу и наступательной натурой, а воспринимающими, страдающими лицомъ, властно направляемыми параллельнымъ дѣйствіемъ, которое поражаетъ его извнѣ. Высшее обаяніе человѣческой силы, то, что всего неотразимый увлекаетъ сердца слушателей, это, во всѣ времена, духъ отваги, беззавѣтно противопоставляющій свой внутренній міръ окружающимъ его силамъ. Сущность драмы—борьба и напряженіе; чѣмъ раньше ихъ вызоветъ и направить самъ главный герой, тѣмъ это будетъ лучше.

Правда, первый способъ драматического построения таить въ себѣ опасность, которую даже гений не всегда удается вполнѣ преодолѣть. Для первой части драмы, поднимающей героя среди возрастающаго напряженія до кульминаціонного пункта, успѣхъ въ данномъ случаѣ бываетъ силою и рядомъ обезпечень; но вторая часть, требующая болѣе крупныхъ эффектовъ, зависить по большей части отъ параллельного дѣйствія, и это параллельное дѣйствіе должно быть здѣсь мотивировано болѣе страстными движеніями и сравнительно большими правами на интересъ. Вмѣсто того, чтобы усилить вниманіе, это можетъ разсѣять его. Къ тому же, начиная съ кульминаціонного пункта своихъ дѣйствій, герой долженъ казаться слабѣе противодѣйствующихъ образовъ. Это въ свою очередь можетъ расхолодить интересъ къ нему. Но, несмотря на эту трудность, поэтъ не долженъ сомнѣваться относительно того, какому способу постройки ему слѣдуетъ отдать предпочтеніе. Его работа будетъ труднѣе, при такомъ планѣ требуется большое искусство для того, чтобы хорошо построить послѣдніе акты. Но талантъ и счастье помогутъ восторжествовать и здѣсь. И самые прекрасные вѣкіи, какими только располагаетъ драматическое искусство, посыплются на удавшееся произведеніе. Само собою разумѣется, что поэтъ находится также въ зависимости отъ своего сюжета, порой не оставляющаго ему выбора. А потому однимъ изъ первыхъ вопросовъ, которые долженъ поставить драматургъ заманчивому сюжету, это вопросъ — *происходитъ ли повышение его въ дѣйствіи или параллельно - движущемся дѣйствіи?*

Поучительно будетъ сравнить въ этомъ отношеніи великихъ поэтовъ. Изъ немногихъ уцѣлѣвшихъ для насъ драмъ Софокла большинство (4) принадлежитъ къ тѣмъ, где главный герой ведеть дѣйствіе, несмотря на то, что область этическихъ сюжетовъ была такъ неблагоприятна для свободного самоопределенія героя. Но высшую силу и искусство проявляетъ здѣсь Шекспиръ. Онъ по преимуществу поэтъ скорыхъ на рѣшеніе характеровъ; жизненный пылъ и первая мощь, сосредоточенная энергія и высоконаизрѣянная, живѣстvenная сила его героеvъ тотчасъ же послѣ вступительной сцены начинаютъ двигать пьесы къ быстрому повышенію.

Рѣзкій контрастъ ему представляютъ великие нѣмецкіе поэты прошлаго вѣка. Они любятъ широкую мотивировку, тщательное обоснованіе необычайнаго. Многія изъ ихъ драмъ производятъ такое впечатлѣніе, будто герой ихъ, если-бы только предоставить самъ себѣ, пресколько остались бы въ своемъ упирѣнномъ настроеніи и въ своихъ шаткихъ уловіяхъ. И подобно тому, какъ у большинства нѣмецкихъ героическихъ характеровъ застѣчается отсутствіе бодрой энергіи, упорной самоувѣренности и быстрого перехода къ дѣйствію, такъ и въ драмѣ они оказываются нерѣшительными, склонными къ раздумью и сомнѣніямъ, увлекаемыми скорѣе вѣшними обстоятельствами, чѣмъ беззавѣтнымъ стремленіемъ. Это весьма значимо для характера просвѣщенія прошлаго вѣка, для культуры и душевной жизни народа, у котораго чувствовался такой недостатокъ радостнаго прогресса, общественной жизни, самоуправления. Даже Шиллеръ, несомнѣнно умѣвшій возбуждать сильныя страсти, любить отдавать веденіе дѣйствія въ первой его половинѣ параллельнымъ героямъ, главнымъ же лишь во второй, начиная съ кульминаціонного пункта и до катастрофы. Такъ, въ трагедіи «Коварство и Любовь» Фердинанда и Луизу толкаютъ впередъ интриганы, лишь со сцены между Фердинандомъ и президентомъ, послѣ трагического момента, Фердинандъ береть на себя веденіе дѣйствія до самого конца. Еще невыгоднѣе поставленъ герой Донъ Карлосъ по отношенію къ дѣйствію своей пьесы; его опекаютъ какъ въ восходящей, такъ и въ нисходящей части драмы. Въ «Маріи Стюартъ» геройнѣ дѣйствительно предоставлено роковое направление ея судьбы до кульминаціонного пункта, сцены въ саду, въ томъ смыслѣ, что она подчиняетъ себѣ настроенія своихъ противниковъ, но движущая впередъ часть пьесы олицетворяется, какъ это и подсказывалъ сюжетъ, въ интриганахъ и Елизавѣтѣ.

Гораздо общезнѣстѣнѣе, хотя оно и не столь важно для постройки, раздѣленіе драмъ, основа-

ванное на послѣднемъ поворотѣ въ судьбѣ героя и на содержаніи катастрофы. Новая иѣ-
менная сцена различаетъ два вида серьезной драмы: трагедію (*Trauerspiel*) и собственно драму (*Schauspiel*). Строгое различеніе въ этомъ смыслѣ и у насъ не имѣть давняго прошлаго; оно проведено въ репертуарахъ лишь со временемъ Иффланда. И если на современной сценѣ комедія, драма и трагедія противопоставляются иногда другъ другу, какъ три различныхъ вида словеснаго изображенія, то все же драма (*Schauspiel*) не является по своей сущности третьимъ равноправнымъ видомъ драматиче-
скаго творчества, а лишь подраздѣленіемъ серьезной драмы. Въ антическомъ театрѣ она существовала не по имени, а по сути. Уже во времена Эсхила и Софокла мрачная развязка отнюдь не считалась безусловно необ-
ходимой для трагедіи; изъ семи уцѣлѣвшихъ трагедій послѣдняго, двѣ — «Аяксъ» и «Фило-
кетъ», а въ глазахъ аенианъ и «Эдипъ въ Колонѣ» давали умиротворяющее заключеніе, измѣнившее къ лучшему судьбу героя. Даже у Эврипида, въ похвалу которому въ «Поэтиѣ» говорится, что онъ любить мрачный исходъ, изъ семнадцати сохранившихся трагедій его, кроме «Альцесты», есть еще четыре — «Елена», «Ифигенія въ Тавридѣ», «Андромаха», «Іонъ» — съ заключеніемъ, соотвѣтствующимъ концу нашихъ драмъ; во многихъ другихъ печальная развязка случайна и не мотивирована. Повиди-
мому, уже аенианамъ былъ свойственъ вкусъ, замѣченый нами у нашихъ слушателей: они всего охотнѣе смотрѣли такія трагедіи, кото-
рыя были въ нашемъ смыслѣ слова драмами, гдѣ герой жестоко преслѣдовался рокомъ, но въ концѣ концовъ оставался цѣлъ и невре-
димъ.

На современной сценѣ драма (*Schauspiel*) полу-
чила безспорно еще большія права. Мы представ-
ляемъ себѣ человѣческую природу благороднѣй и свободнѣй, мы имѣемъ возможность изображать въ болѣе привлекательныхъ краскахъ, съ боль-
шой силой и подробностью внутреннюю борьбу совѣстіи и противоположныхъ убѣждений. Въ такую эпоху, когда поднимался вопросъ даже объ отмыѣ смертной казни, казалось бы, легче можно было бы обойтись безъ мертвцевъ въ концѣ пьесы; въ мірѣ дѣйствительности мы разсчитываемъ, что сильная человѣческая воля весьма высоко ставить долгъ жизни и иску-
паетъ даже тяжкое злодѣяніе не смертью, а болѣе чистою жизнью. Но этотъ измѣнившійся взглядъ на земное бытіе не во всякомъ смыслѣ бываетъ полезенъ для драмы. Правда, смер-
тельный исходъ при современныхъ сюжетахъ менѣе необходимъ, чѣмъ при драматической обработкѣ эпическихъ сказаний или болѣе или

менѣе древнихъ историческихъ событій. Но не то обстоятельство, что герой въ концѣ кон-
цовъ остается живъ, дѣлаетъ пьесу драмой, а то, что онъ выходитъ изъ борьбы побѣди-
телемъ или примиреннымъ съ своимъ против-
никомъ, благодаря обоюднымъ уступкамъ. Если онъ оказывается побѣженнымъ, если онъ дол-
женъ изнемочь въ борьбѣ, то пьеса сохра-
неть не только характеръ, но и название тра-
гедіи. «Принцъ Гомбургскій» — драма, «Тассо» —
трагедія.

Драма новаго времени восприняла въ кругъ своихъ сюжетовъ обширную область, которая была незнакома древней греко-римской трагедіи и въ главныхъ чертахъ осталась чужда даже искусству Шекспира: гражданскую жизнь на-
стоящаго, конфликты нашего общества. Не подлежитъ сомнѣнію, что борьба и страданія современныхъ людей допускаютъ трагическое изложеніе, въ что послѣднее пока еще слиш-
комъ рѣдко выпадало имъ на долю; но жан-
ровый, осторожный и лишенный отваги харак-
теръ, сплошь и рядомъ присущій этому роду сюжетовъ, вполне оправдываетъ и отношеніе къ нимъ искусства, охотно выводящаго именно здѣсь такую борьбу, отъ которой мы ждемъ и для которой желаемъ въ дѣйствительной жизни мирнаго исхода. Въ виду широкаго и национального распространенія, завоеваннаго этимъ способомъ драматической обработки сю-
жетовъ, необходимо будетъ сдѣлать къ нему два замѣчанія. Во первыхъ, что законы постро-
енія драмы и жизни ея характеровъ въ глав-
ныхъ чертахъ тѣ-же, что и законы трагедіи,
и что драматургу полезно будетъ изучить ихъ на драмѣ высокаго стиля, гдѣ всякая погрѣш-
ность противъ нихъ можетъ сдѣлаться опас-
ной для успѣха пьесы.

Во вторыхъ же, что драма, требующая во второй части своей болѣе мягкаго разрѣшенія конфликтовъ, тѣмъ болѣе обязана обосновы-
вать смѣлыя и энергичнѣя стремленія своего героя въ первой половинѣ тонкой харак-
теристикой. Иначе она рискуетъ превратиться въ пьесу, изображающую одно известное по-
ложеніе или ситуацію, или же пьесу — ин-
тригу: въ первомъ случаѣ — принести въ жертву неторопливому изображенію положеній и характеристическихъ особенностей мощное движение приведенного къ единству дѣйствія, въ другомъ — изъ-за быстрыхъ шахматныхъ ходовъ тревожнаго дѣйствія пренебречь раз-
работкой характеровъ. Къ первому склонны нѣмцы, ко второму — романскіе народы; оба эти вида построения сюжета неблагопріятны для достойнаго изложенія серьезной борьбы; по самой сущности своей они, относятся къ комедіи, а не къ серьезной драмѣ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

АРТИСТЪ

ЖУРНАЛЪ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

и

ЛИТЕРАТУРЫ.

1894 годъ.

Май.

№ 37.

Годъ 6-й.

Книга 5-я.



МОСКВА.

Типо-литографія Высочайше утвержденного Т-ва И. Н. Кушнеревъ и Н^о,
Пименовская улица, собственный домъ.



1894.



Digitized by Google

СОДЕРЖАНИЕ:

	Стр.
I. ХУДОЖНИКИ И ЛЮБИТЕЛИ, ст. А. А. Киселева	1
II. РЕШЕНИЕ, повесть Л. Ф. Нелидовой (<i>продолжение</i>)	6
III. АВТОБИОГРАФИЯ И ПИСЬМА А. С. ДАРГОМЫЖСКАГО (<i>продолжение</i>)	25
IV. ОЛИНЬ, романъ И. Н. Шоталенко (<i>продолжение</i>)	44
V. СЧИМКИ СЪ КАРТИНЪ, ПОРТРЕТОВЪ И РИСУНОКЪ:	
Цыганенокъ, этюдъ Рач- нова	43
Возвращение съ поля, Деба-Понсанъ	149
Живокини въ ком. „Стряпчий подъ столомъ“	189
У водопоя, Деба-Понсанъ	85
Аврора, Фалеро	214
VI. САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДІЯ ВО ФРАНЦІИ, ст. И. И. Иванова (<i>окон- чаніе</i>)	63
VII. У МОРЯ, повесть Г. Мачтета	86
VIII. ТЕХНИКА ДРАМЫ, Густава Фрейтага	96
IX. МЕЧТЫ, очеркъ В. Новоспасскаго	110
X. РУССКОЕ ИСКУССТВО ВЪ 1894 Г. (<i>Академическая выставка</i> , ст. А. А. Киселева.— <i>ХХII передвижная выставка</i> , ст. В. М. Михеева.— <i>Выставка отверженныхъ</i> , ст. М. Далькевича.— <i>Выставка московскихъ художниковъ</i> , ст. Н. Достѣнина.— <i>Выставка петербургскихъ художниковъ въ Москву</i> , ст. Н. Достѣнина	116
XI. РАФАЭЛЬ, ст. Г. Конюса	147
XII. СТИХОТВОРЕНИЕ. О. Чюмина	150
XIII. „БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАНЪ“, опера въ 4 актахъ. А. Ильинскаго. „Сцена и молитва“, (изъ 3 акта)	151
XIV. ЛИСТКИ ИЗЪ АВТОБИОГРАФІИ САЛЬВІНІИ, перев. А. А. Веселов- ской (<i>окончаніе</i>)	157
XV. ЛІТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѦНІЕ.— <i>Замѣтки читателя</i> .—Статья Н. К. Михайловскаго во французскомъ журнale и сужденія иностранцевъ и инородцевъ о русской литературѣ. И. И. Иванова	171
XVI. БІБЛІОГРАФІЯ. В. Михеевъ. <i>Художники</i> . Очерки и рассказы	190
XVII. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѦНІЕ:	
<i>Москва</i> . Малый театръ. „Первая муха“, ком. въ 3-хъ д. В. Л. Ве- личко. Дебютъ г-жи Добролюбской. Я.	192
Охотничій клубъ. „Втируша“, Метерлинка.—„Перчатка“, Бъерн- сона. Т.	196
Большой театръ. Весенний сезонъ. „Фаусть“ съ г-жею Марковой въ роли Маргариты.—„Демонъ“ съ г. Хохловымъ.—Дебютантки: г-жи Цыбушенко, Сикорская и Бруно.—Итоги русского оперного сезона 1893—94 г. В. В.	198
<i>Петербургъ</i> . Конецъ сезона.—Что сдѣлано новымъ управлениемъ въ тече- ніе минувшаго года.—Французскій театръ въ 1893—94 г. Г.—Фран- цузская опера.—Концерты. Леля.	200
Выставка картинъ Липгарта и Рейтерна. М. Далькевичъ	210
Корреспонденціи изъ Екатеринбурга, Риги и Саратова	212
XVIII. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОЗРѦНІЕ	215
XIX. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ	220
XX. ХРОНИКА	223

ПРИЛОЖЕНИЯ:

- ✓ XXI. ТРАКТИРЩИЦА (*La locandiera*), ком. въ 3 д. Карла Гольдони, переводъ И. Глинченко.
- XXII. ДНЕВНИКЪ ПЕРВАГО СЪѢЗДА РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ И ЛЮ-
БИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЪ.
- XXIII. „НА ПОБЫВКУ КЪ СЫНУ“, карт. Н. Лебедева.
- XXIV. „СВ. ВАРВАРА“, скульптура В. А. Беклемишева.
- XXV. „ОБѢДЪ ВЪ НАРОДНОЙ СТОЛОВОЙ“, Н. И. Боткина.

Фототипії Шерерь
и Набгольцъ.

Digitized by Google



Техника драмы.

Густава Фрейтага.

(Продолжение *).

IV.

Драма германцевъ.

Что страсть къ зрѣлищамъ, къ представлению необычайныхъ событий въ живыхъ человѣческихъ образахъ опредѣлила съ самого начала характеръ драмы у германцевъ, это видно и теперь изъ произведеній высокаго драматического искусства, равно какъ и изъ вкусовъ публики, прежде же всего изъ первыхъ попытокъ нашихъ поэтовъ.

Шекспиръ наполнилъ драматической жизнью старинныя привычки одержимаго страстью къ зрѣлищамъ англійскаго народа, изъ соединенаго слабой связью разсказа онъ создалъ художественную драму. Но и на него, и на его современниковъ-романтиковъ, спустя почти два тысячелѣтія, все еще падаетъ яркій отблескъ великой эпохи аттическаго театра.

При составленіи своихъ пьесъ Шекспиръ, какъ и греческие поэты, находился въ зависимости отъ постройки своей сцены. Его театръ даже и въ послѣднее время врядъ ли имѣлъ боковыя кулисы, представляя постоянную и весьма несложную архитектуру задняго плана. На этомъ заднемъ планѣ возвышалась меньшаго размѣра сцена съ колонками по бокамъ, и съ балкономъ сверху, по обѣ стороны котораго двѣ лѣстницы вели къ переднимъ подмосткамъ. Переднее пространство не имѣло занавѣса; перерывы въ дѣйствіи могли обозначаться лишь короткими паузами, вслѣдствіе чего дѣйствіе

раздѣлялось далеко не такъ рѣзко, какъ у насъ. Поэтому не было возможно, какъ это дѣлается въ нашемъ театрѣ, вводить зрителя въ середину ситуаціи или оставлять послѣднюю незаконченной; въ драмахъ Шекспира всѣ дѣйствующія лица, прежде чѣмъ обратиться къ публикѣ съ рѣчю, должны были появиться на сценѣ и всѣ они уходили на глазахъ у зрителей, даже мертвыхъ выносили соотвѣтствующимъ образомъ. Только внутренняя сцена была скрыта занавѣсомъ, который въ продолженіе пьесы легко поднимался и задвигался и служилъ удобнымъ обозначеніемъ сцѣны явленій. Сначала переднее пространство представляло улицу, гдѣ появлялись въ маскахъ Ромео и его спутники. Какъ только они исчезали, занавѣсь поднималась и открывала парадная комнаты Капулетта, обозначенные присутствіемъ хлопочущихъ слугъ. Капулетъ выходилъ изъ середины задняго плана и привѣтствовалъ гостей, общество высыпало на сцену и на переднемъ планѣ раздѣлялось на группы; по удаленіи гостей средний занавѣсь задвигался за Юліей и корилицей, затѣмъ сцена опять превращалась въ площадь, съ которой Ромео тихонько ускользалъ за занавѣсь, чтобы скрыться отъ звѣшихъ его веселыхъ товарищѣ; когда послѣдніе уходили, на балконѣ появлялась Юлія; сцена превращалась въ садъ, показывался Ромео и т. д. *) Все дѣлалось легче

*) На нашемъ театрѣ сцена на балконѣ принадлежитъ къ концу первого акта, а не ко второму, но вслѣдствіе этого первый актъ становится несоразмѣрно длиненъ. Немалое неудобство выте-

* См. „Дневникъ АРТИСТА“ № 9 за 1893 г.

и живъй, одна группа смѣнялась другой, дѣйствующія лица появлялись и уходили быстрѣе, игра была подвижнѣе, общее впечатлѣніе тѣснѣе сливалось въ одно цѣлое. Мы потому напоминаемъ объ этомъ такъ часто обсуждавшемся устройствѣ театра, что умѣніе обходиться безъ декорацій и старинный навыкъ зрителей пересакивать съ помощью своей жизнѣй фантазіи черезъ какой угодно промежутокъ времени и какое-угодно пространство оказали рѣшительное вліяніе на дѣленіе пьесы у Шекспира. Мелкіе перерывы допускались у него чаще, чѣмъ у насъ, потому что они менѣе нарушили интересъ, тѣмъ болѣе, что мелкія сцены вставлялись безъ всякаго труда; то, что на нашъ взглядъ является раздробленіемъ дѣйствія, было въ драмахъ Шекспира не такъ чувствително, благодаря ихъ техническому устройству.

Притомъ же, публика Шекспира, привычная къ зрѣлицамъ, издавна имѣла особое пристрастіе къ такимъ дѣйствіямъ, которымъ представляли множество людей въ сильномъ движении. Торжественныя шествія, богатыя фигурами сцены смотрѣлись съ большими удовольствіемъ и, при всей бѣдности обстановки, свойственной вообще драмѣ того времени, при надлежали, тѣмъ не менѣе, къ излюбленнымъ составнымъ частямъ пьесы. Какъ и англичанѣ той эпохи, героя Шекспира — общительные люди. Они любятъ показываться съ цѣлой свитой товарищѣй, и на площади, на улицѣ откровенно обсуждаютъ въ непринужденной бесѣдѣ важныя обстоятельства своей жизни.

Во времена Шекспира актеру все еще приходилось брать на себя исполненіе нѣсколькихъ ролей, но его задача состояла теперь уже въ томъ, чтобы совершенно заслонить собственное «я» и облекать прекрасную правду призрачнымъ покровомъ дѣйствительности. Только женскія роли, все еще разыгрывавшіяся мужчинами, сохранили чѣкоткую долю античного способа сценическаго исполненія, открывавшаго зрителя тайну производимой иллюзіи.

На такой-то сценѣ вступило драматическое искусство германцевъ въ періодъ своего первого прекраснѣйшаго расцвѣта. Техника Шекспира во многихъ основныхъ пунктахъ представляется именно то, что мы все еще стараемся выработать себѣ. И, говоря вообще, не кто иной, какъ опъ, установилъ форму и постройку и нашихъ пьесъ. На слѣдующихъ страницахъ намъ придется снова и снова возвращаться къ нему, а потому мы упомянемъ здѣсь лишь о тѣхъ особенностяхъ его времени и его характера, которыхъ мы уже не вправѣ подражать.

Bo - первыхъ, для нашего театра неудобна
каетъ изъ того, что наше дѣленіе пьесъ иногда
разрѣзаетъ дѣйствіе Шекспира тамъ, где требо-
валось бы быстрое продолженіе или весьма ко-
роткій перерывъ.

слишкомъ часто происходящая у него смена явлений, а главнымъ образомъ, мелкія промежуточныя сцены нарушаютъ интересъ. Тамъ, где онъ называетъ цѣлую цѣль сценъ, мы должны будемъ преобразовать соответствующую часть дѣйствія въ одну сцену. Такъ, напримѣръ, въ «Боріоланѣ» мрачный образъ Авуждія или другихъ вольсковъ выступаютъ у Шекспира въ мелкихъ сценахъ для указанія на параллельное дѣйствіе, начиная съ первого акта, и вплоть до второй половины пьесы, где это дѣйствіе энергично прорывается наружу; на нашемъ же театрѣ эти мимолетные моменты, за исключеніемъ сцены поединка при началѣ повышенія, рѣшительно не могутъ оказаться эффектными. Но мы, съ другой стороны, должны будемъ болѣе скжато изложитъ сцены и главныхъ героевъ и изобразить ихъ движенія въ меньшемъ количествѣ ситуаций, а потому и въ болѣе закругленномъ выполненіи.

Мы изумляемся могучей силѣ, съ какой Шекспиръ, послѣ короткаго вступленія, бросаетъ на путь своихъ героевъ возбуждающій моментъ и въ быстромъ повышеніи увлекаетъ ихъ на роковую вершину. Какъ онъ выводить дѣйствіе и характеры въ первой половинѣ драмы и даже за предѣлами кульминаціоннаго пункта, это и для насъ должно служить образцомъ. И во второй половинѣ его драмъ самая катастрофа построена съ гениальной увѣренностью и величиемъ, безъ малѣйшаго стремленія произвести поразительное впечатлѣніе, почти беспечно, въ скжатомъ выполненіи, какъ естественный результатъ пьесы. Но великому поэту не всегда удаются моменты нисходящаго дѣйствія между кульминаціоннымъ пунктомъ и катастрофой, часть драмы, наполняющая приблизительно четвертый актъ нашихъ пьесъ. Въ этой роковой части Шекспира, повидимому, еще слишкомъ стѣснены привычки его театра. Во многихъ изъ величайшихъ драмъ его художественнаго періода дѣйствіе расщепляется въ этой части на мелкія сцены, имѣющія эпизодический характеръ и вставленные лишь для того, чтобы пояснить общую связь. Внутреннія состоянія героевъ заслонены, иѣть资料ного усиленія воздѣйствій и столь необходимой здѣсь скжатости. Мы видимъ это въ «Лирѣ», «Макбетѣ», «Гамлетѣ», а также и въ «Антоніи и Клеопатрѣ». Даже въ «Юліи Цезарѣ», хотя поворотъ и заключаетъ въ себѣ великолѣпную сцену спора и примиренія между Брутоемъ и Кассіемъ и появление тѣни, но то, что слѣдуетъ за этимъ, опять-таки многосложно и разорвано. Въ «Ричардѣ III» нисходящая половина, правда, стянута въ нѣсколько крупныхъ моментовъ, но эти послѣдніе все же не вполнѣ соответствуютъ по своему сценическому воздѣйствію громадной мощнѣи впечатлѣній, производимыхъ первую частью.

Мы объясняемъ эту особенность Шекспира переживаниемъ старинной привычки рассказывать на сценѣ исторію при посредствѣ рѣчей и репликъ. Какъ развивается въ Гамлете ирачное подозрѣніе противъ короля, какъ Макбетъ борется съ мыслью объ убийствѣ, какъ Лиръ все глубже и глубже повергается въ бездну несчастія, какъ Ричардъ переходитъ отъ преступленія къ преступленію,—это должно быть изображено въ первой половинѣ перечисленныхъ драмъ. Собственное я героя, стремящееся отстоять свое хотѣніе, сосредоточиваетъ здѣсь на себѣ почти весь интересъ. Но съ той минуты, какъ хотѣніе сдѣлалось поступкомъ, или какъ страстная стремительность героя достигла своей высшей ступени, съ того пункта, гдѣ обнаруживаются свое дѣйствіе результаты совершившагося и начинаются побѣды противной партии, значеніе противниковъ, само собою разумѣется, возрастаетъ. Какъ скоро Макбетъ сдѣлался королемъ и умертвилъ Банко, поэтъ долженъ представить его свирѣпымъ тираномъ среди новыхъ людей и событий, другіе противники должны довести до конца начатую противъ него борьбу. Какъ скоро Корiolанъ подвергнулся изгнанію изъ Рима, онъ долженъ быть выведенъ въ новыхъ условіяхъ и съ новыми цѣлями; когда Лиръ превращается въ нищаго, безумнаго скитальца, пьеса должна или кончиться, что, конечно, не такъ-то легко сдѣлать, или же остаточный дѣйствующія лица должны пронести новыя перемѣны въ судьбѣ героя драмы.

Итакъ, естественно, что, начиная съ кульминационнаго пункта, въ пьесу втягивается большее количество новыхъ мотивовъ, пожалуй, и новыхъ лицъ; даѣте, естественно, что эта дѣятельность враждебной партии должна преимущественно изображать вліянія, оказываемыя на героеvъ извнѣ, и поэтому требуетъ болѣе широкаго вицнаго дѣйствія и большаго обиція захватывающихъ моментовъ. А потому неѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что Шекспиръ именно здѣсь сдѣлалъ большія уступки жаждѣ зрѣлищъ и весьма удобному расположению сцены своего времени, чѣмъ это допускается на нашемъ театрѣ.

Но этимъ вопросъ еще не исчерпанъ. Порой мы бываемъ не въ состояніи отдѣлаться отъ впечатлѣній, что сочувствіе поэта къ его героямъ ослабѣваетъ во второй половинѣ драмы. Про «Ромео и Юлію» этого никакъ нельзя сказать. Хотя здѣсь Ромео и заслоненъ въ поворотѣ дѣйствія, но зато тѣмъ ярче выдвинутъ образъ любимицы поэта, Юліи. И къ «Корiolану» это точно такъ же не относится, потому что обѣ прекраснѣйшія сцены этой пьесы, сцена въ домѣ Авфидія и величественная сцена съ матерью, находятся въ поворотѣ.

Но въ «Лирѣ» это бросается въ глаза. То, что слѣдуетъ за сценой въ шалашѣ, представ-

ляеть ни болѣе ни менѣе, какъ эпизодъ или раздѣленный на рѣчи и реплики разскѣзъ, разскѣзъ, производящій недостаточно сильное впечатлѣніе; вторая сцена безумія Лира равныи образомъ не представляетъ повышенія первой. Тоже и въ Макбетѣ. Послѣ ужасающей сцены пира поэтъ покончилъ съ внутренней жизнью своего героя. Большая сцена вѣдьмъ, прорицаніе, жестокій эпизодъ въ домѣ Макдуффа, мало привлекательныя фигуры параллельнаго дѣйствія—вотъ что наполняетъ эту часть въ спектакльномъ расположеніи, которому намъ подражать не слѣдуетъ, и только минутами вспыхиваетъ великое дарование поэта, какъ напримѣръ въ катастрофѣ леди Макбетъ.

Очевидно, Шекспиру доставляло величайшее наслажденіе вырабатывать изъ завѣтнѣйшихъ тайнниковъ человѣческой природы какое-либо хотѣніе и дѣяніе; въ этомъ онъ такъ неисчерпаемо богатъ, глубокъ и могучъ, что никакой другой поэтъ не сравнится съ нимъ. Но какъ скоро онъ разрѣшилъ на своихъ герояхъ эту великую задачу, какъ скоро душевные процессы изображены имъ и доведены до рокового дѣянія, то противодѣйствіе окружающихъ, позднѣйшая судьба героя не всегда внушаютъ ему одинаковое участіе.

Даже въ «Гамлете» замѣтна нѣкоторая слабость въ поворотѣ. Эта трагедія, вѣроятно, нѣсколько разъ передѣльвалась поэтомъ, она, несомнѣнно, была для него однимъ изъ самыхъ любимыхъ сюжетовъ; онъ вложилъ въ нее тайны самой глубокомысленной поэзіи: но эти переработки, производившіяся чрезъ болѣе или менѣе длинные промежутки времени, лишили драму чудной симметріи, возможной только при одновременной отливкѣ всѣхъ частей. «Гамлетъ», конечно, не есть осадокъ поэтическихъ настроений, прошедшихъ чрезъ добрую половину человѣческой жизни, какъ «Фаустъ», но поэтъ не могъ уже сладить разрывовъ, пропѣловъ, мелкихъ диссонансовъ въ тонахъ и языкахъ, противорѣчій между характерами и дѣйствіемъ. Тотъ фактъ, что Шекспиръ такъ любовно развили и углубили характеръ Гамлета до кульминационнаго пункта и даже за предѣлы его, дѣлаетъ еще рѣзче контрастъ, бросающійся въ глаза во второй половинѣ: больше того, самый характеръ получилъ что-то переливчатое, допускающее различные tolkowaniia, и это оттого, что въ постройку восходящаго дѣйствія были вставлены болѣе глубокіе и болѣе геніальные мотивы. Слѣды старинной привычки переносить на сцену исторію сохранились и на окончательной переработкѣ поэта, нѣкоторая мѣста въ катастрофѣ Офеліи и въ сценѣ могильщиковъ производить впечатлѣніе только что отгравенныхъ алмазовъ, вставленныхъ поэтомъ въ пьесу при передѣлѣ прежней драматической связи.

Тѣмъ не менѣе поучительно будетъ представить себѣ въ наглядной схемѣ искусственное сочетаніе этой драмы изъ разсмотрѣнныхъ нами разнѣ составныхъ частей. Планомѣрность и цѣлесообразность этой постройки были найдены поэтому не тѣмъ же путемъ логического разсужденія, какъ необходимъ читателю при составленіи этого общаго обзора. Многое, очевидно, создалось творческимъ дарованіемъ безъ долгихъ соображеній, какъ бы въ силу стихийной необходимости; въ другихъ мѣстахъ поэтъ, вѣроятно, осторожно взвѣшиваясь, колебался и на конецъ принималъ рѣшеніе. Но законы его творчества—все равно, направляли ли они его вымыселъ сокровенный, и невѣдомы для него самого образъ, или возбуждали въ немъ творческую силу для извѣстныхъ воздействиій, какъ признанные правила—для насы, читателей, всегда ясно выступающіе въ готовомъ произведеніи. Мы кратко изобразимъ здѣсь это закономѣрно развивающееся расчлененіе драмы, не считаясь съ традиціонными дѣленіемъ на акты.

Вступление. 1) Настраивающій аккордъ: На террасѣ появляется тѣнь Гамлета—отца, стража и Горацио. 2) Самая экспозиція: Гамлетъ въ тронномъ залѣ предъ наступлениемъ возбуждающаго момента. 3) Соединительная сцена, служащая переходомъ къ послѣдующему: Горацио и стража сообщаютъ Гамлету о появленіи тѣни.

Вставная экспозиціонная сцена параллельного дѣйствія. Семья Полонія при отѣздѣ Лаэрта.

Возбуждающій моментъ. 1) Вступительный аккордъ: ожиданіе тѣни. 2) Тѣнь является Гамлету. 3) Главная часть: Тѣнь открываетъ Гамлету убійство. 4) Переходъ къ дальнѣйшему: Гамлетъ и наперсники.

Благодаря объимъ сценамъ съ тѣнью, въ промежуткѣ между которыми выводятся главные лица, сцены вступленія и первого возбужденія замыкаются въ одну общую группу, съ вершиной, находящейся почти при концѣ этой группы.

Повышение въ четырехъ ступеняхъ. *Первая ступень:* Представители параллельного дѣйствія. Полоній утверждаетъ, что Гамлетъ помѣшился отъ любви къ Офеліи. Две мелкія сцены: Полоній въ своемъ домѣ и передъ королемъ. Переходъ къ послѣдующему.

Вторая ступень: Гамлетъ рѣшаетъ испытать короля посредствомъ театральной пьесы. Большая сцена съ эпизодическими картинаами: Гамлетъ лицомъ къ лицу съ Полоніемъ, съ придворными, съ актерами. Монологъ Гамлета служить переходомъ къ послѣдующему.

Третья ступень: Представители параллельного дѣйствія испытываютъ Гамлета. 1) Король и интриганы. 2) Знаменитый монологъ Гамлета. 3) Гамлетъ предостерегаетъ Офелію. 4) Заключеніе: въ король зарождается подозрѣніе.

Эти три ступени повышения построены каж-

дая въ разсчетѣ на дѣйствіе двухъ остальныхъ: первая ступень дѣлается вступленіемъ, широкое и неторопливое выполненіе второй образуетъ главную часть, повышеніе, третья, превосходно соединенная со второй посредствомъ монолога, составляетъ вершину этой группы съ быстрымъ паденіемъ.

Четвертая ступень, ведущая къ кульминационному пункту: Театральная пьеса. Подтвержденіе подозрѣнія. 1) Вступленіе: Гамлетъ, актеры и придворные. 2) Главная часть: Представление и король. 3) Переходъ: Гамлетъ, Горацио и придворные.

Кульминационный пунктъ. Одна сцена съ подготовительной сценой: король на молитвѣ, колебаніе Гамлета. Къ этому тѣсно примыкаетъ

Трагический моментъ. Одна сцена: Въ разговорѣ съ матерью Гамлетъ заявляетъ Полонія. Две мелкія сцены, служащія переходомъ къ послѣдующему: Король принимаетъ рѣшеніе выслать Гамлета изъ предѣловъ Даніи.

И эти три группы сценъ связаны въ одно цѣлое, въ серединѣ котораго находится кульминационный пунктъ. По обѣ стороны расположены въ крупномъ выполненіи послѣдняя ступень повышенія и трагический моментъ.

Поворотъ. Вступительная промежуточная сцена. Фортинбрасъ и Гамлетъ въ пути.

Первая ступень. Одна сцена: Безуміе Офелии и требующій мести Лаэртъ.

Промежуточная сцена: письмо Гамлета къ Горацио.

Вторая ступень. Одна сцена. Лаэртъ и король совѣщаются о томъ, какъ имъ убить Гамлета. Заключеніе и переходъ къ послѣдующему образуютъ разсказъ королевы о смерти Офелии.

Третья ступень. Похороны Офелии. Вступительная сцена съ большой эпизодической картиной: Гамлетъ и могильщики. Кратко выдержанная основная сцена: инициальное примиреніе Гамлета съ Лаэртомъ.

Катастрофа. Вступительная сцена: Гамлетъ и Горацио, ненависть къ королю; какъ переходъ къ послѣдующему: докладъ Озрика; затѣмъ основная сцена: рѣшеніе. Заключеніе: прибытие Фортинбраса.

Три ступени исходящаго дѣйствія выработаны не такъ правильно, какъ первая половина, мелкія, лишеннія дѣйствія промежуточные сцены, въ которыхъ разсказывается о путешествіи Гамлета и его возвращеніи, равно какъ эпизодъ съ могильщикомъ, раздѣляютъ сценическую постройку. Развитіе драматического исхода отличается античной краткостью и строгостью.

V.

Пять актовъ.

Драма эллиновъ, въ правильномъ ея расчлененіи, была построена такимъ образомъ, что

между замкнутымъ вступлениемъ и катастрофою рѣзко выступающій кульминаціонный пунктъ, соединенный съ началомъ и концомъ немногими сценами повышения и паденія, представляя въ широкой картинѣ короткое дѣйствіе, исполненное сильной страсти. Въ драмѣ Шекспира дѣйствіе, съ пестрой чередою драматическихъ монологовъ, съ частомъ сибѣйской законченныхъ явленій и второстепенныхъ сценъ, поднималось на высокую крутизну и въ такомъ же порядкѣ спускалось внизъ съ вершины. Вся драма въ ея цѣломъ проносилась шумно, съ бурнымъ движениемъ, съ общимъ фигурамъ, съ рѣзкимъ выдѣлениемъ возвышенныхъ воздѣйствій. Нѣмецкая сцена, на которой со временемъ Лессинга расцвѣло наше искусство, стала концентрировать сценическія воздѣйствія въ болѣе крупныхъ группахъ, отдѣленныхъ другъ отъ друга болѣе рѣзкими перерывами. Эффекты подготавливаются осторожно, повышение совершается медленно, достигнутый подъемъ остается продолжительное время на умѣренной высотѣ; такъ постепенно, какъ оно поднималось, дѣйствіе склоняется къ заключенію.

Занавѣсь нашей сцены имѣла существенное вліяніе на постройку нашихъ драмъ. Выше приведенные части драмы должны были теперь размѣщаться въ пяти обособленныхъ отдѣлахъ; вслѣдствіе того, что онѣ отступили на болѣе далекое разстояніе одна отъ другой, онѣ получили и большую самостоятельность. Правда, этотъ переходъ древняго расчлененного дѣйствія къ нашимъ пяти актамъ подготовлялся уже съ весьма давняго времени. Столъ полезное сліяніе настроенія, изображавшееся античными хоромъ между отдѣльными частями дѣйствія, отсутствовало уже у Шекспира, но, благодаря открытой сценѣ и несомнѣнно болѣе короткихъ паузахъ, общая связь, какъ мы часто имѣемъ возможность видѣть это на его драмахъ, не всегда подвергалась такимъ глубокимъ разрѣзамъ, какіе производятся въ нашихъ пьесахъ опусканіемъ занавѣса и антрактами съ музыкой и безъ оной. Но вмѣстѣ съ занавѣсомъ явились и стремленіе не только указывать на обстановку выступающихъ дѣйствующихъ лицъ, но и изображать ее болѣе наглядныемъ образами, посредствомъ живописи и аксессуаровъ, вслѣдствіе чего впечатлѣніе, производимое игрою, получало яркую окраску, хотя лишь въ рѣдкихъ случаяхъ усиливалось. Въ силу этого нововведенія отдѣльные части дѣйствія болѣе обособились одна отъ другой, чѣмъ это было во времена Шекспира. Ибо, благодаря перемѣнѣ декораций—часто весьма блестящихъ—не только акты, но и болѣе мелкія части дѣйствія становятся особыми картинами, отдѣляющимися одна отъ другой по колориту и настроению. Всякая подобная перемѣна развлекаетъ и требуетъ нового напряженія и повышенія.

Это вызвало небольшія, но важныя измѣненія въ постройкѣ пьесъ. Каждый актъ получилъ характеръ замкнутаго дѣйствія. Для каждого явились желательными небольшой настраивающей аккордъ, краткое вступление, болѣе рѣзко выступающій кульминаціонный пунктъ, сильное заключеніе. Богатая сценическая обстановка заставила тѣснѣ ограничивать перемѣну мѣста, такъ легко достигавшуюся во времена Шекспира, выпускать объяснительныя промежуточныя сцены, переносить болѣе или менѣе длинныя части дѣйствія въ одно и то же пространство и въ слѣдующіе непосредственно одинъ за другимъ періоды времени. Такимъ образомъ, число явлений сдѣлалось менѣе, драматическое теченіе цѣлаго—спокойнѣе, сочетаніе крупныхъ и мелкихъ монологовъ сложнѣе.

Однакожъ, закрытіе сцены представило одно большое преимущество. Теперь оказалось возможно и начинать и кончать въ серединѣ сцены, оказалось возможно скорѣе знакомить зрителя съ дѣйствіемъ, скорѣе отпускать его, не принуждая его братъ въ придачу подготовленіе и разрѣшеніе того, что приковывало къ себѣ его интересъ. И такъ какъ этимъ пріобрѣтеніемъ можно было пользоваться пять разъ въ теченіе пьесы для начала и заключенія сценическихъ воздѣйствій, то оно имѣло не малое значеніе. Но эта выгода таила въ себѣ и опасность. Изображеніе ситуаций, положеній съ незначительнымъ драматическимъ движениемъ сдѣлалось теперь легче, и болѣе продолжительное удержаніе характеровъ въ одному и тому же замкнутомъ пространствѣ явилось поощреніемъ для этого вида живописи; въ особенности послѣдовавшемъ воспользоваться этимъ спокойнѣйшій темпераментъ нѣмцевъ.

На такомъ-то измѣненіи театръ возводилъ свои акты вѣмецкіе поэты прошлаго вѣка до самаго появленія Шиллера, осторожно обосновывая ихъ, тщательно подготовляя,—выдерживая сцены и воздѣйствія въ медленномъ темпѣ, соотвѣтствовавшемъ степеннымъ и щепетильнымъ общественнымъ нравамъ той эпохи.

Въ современной драмѣ, говоря вообще, каждый актъ обнимаетъ одну изъ пяти частей драмы; первый заключаетъ въ себѣ вступление, второй—повышение, третій—кульминаціонный пунктъ, четвертый—поворотъ, пятый—катастрофу. Но необходимость придавать крупнымъ частямъ пьесы однородный характеръ также и по вицѣнному объему привела къ тому, что отдѣльные акты не могли вполнѣ соотвѣтствовать пяти главнымъ частямъ дѣйствія. Обыкновенно первая ступень восходящаго дѣйствія переносилась въ первый актъ, послѣдняя иногда въ третій, точно такъ же и въ исходящемъ дѣйствіи начало и конецъ порой

перемѣщались въ третій и пятый акты и образовали одно цѣлое вмѣстѣ съ прочими со-ставными и частями этихъ актовъ.—Во всякомъ случаѣ, уже Шекспиръ сплошь и рядомъ производилъ такимъ образомъ дѣленіе своихъ пьесъ.

Слѣдовательно, число пять, принятное для актовъ, не есть простая случайность. Уже римскій театръ придерживался его. Но ихъ настоящее построеніе установилось лишь со временемъ развитія новѣйшей сцены у францу-зовъ и нѣмцевъ.

Замѣтимъ, кстати, что пять частей дѣй-ствія, при болѣе мелкихъ сюжетахъ и болѣе краткомъ изложеніи, вполнѣ допускаютъ стя-гивание ихъ въ менѣшее число актовъ. Три момента: начало борьбы, кульминаціонный пунктъ и катастрофа нѣпремѣнно должны рѣзко отдѣляться другъ отъ друга, но дѣйствіе можно изложить и въ трехъ только актахъ. И при самомъ небольшомъ дѣйствіи, могущемъ наполнить всего одинъ актъ, въ предѣлахъ этого акта мы усматриваемъ пять частей или по крайней мѣрѣ три части.

Но подобно тому, какъ каждый актъ имѣеть свое особое значеніе для драмы, такъ и въ построеніи своемъ онъ представляетъ извѣстныя особенности. Здѣсь возможно вели-кое множество измѣненій. Всякій сюжетъ, всякая поэтическая индивидуальность заявля-ютъ здѣсь свои личныя права. Тѣмъ не ме-нѣе, изъ большинства имѣющихся у насы художественныхъ произведеній возможно из-влечь нѣсколько часто повторяющихся зако-новъ.

Актъ вступленія обыкновенно заключаетъ въ себѣ и начало повышенія; такимъ обра-зомъ, въ общемъ онъ обнимаетъ слѣдующіе моменты: вступительный аккордъ, сцену экс-позиціи, возбуждающій моментъ, первую сцену повышенія. Поэтому онъ нерѣдко рас-падается на двѣ части и сосредоточиваетъ свои воздѣйствія на двухъ небольшихъ куль-минаціонныхъ пунктахъ, изъ которыхъ по-следній выдѣляется наиболѣе рельефно.—Такъ, въ «Эмиліи Галотти» сцена принца за пись-меннымъ столомъ есть вступительный аккордъ, разговоръ принца съ живописцемъ—экспози-ція; въ сценѣ съ Маринелли лежитъ возбуж-дающій моментъ: предстоящее бракосочетаніе Эмиліи. Но начало повышенія находится въ слѣдующей маленькой сценѣ принца, въ его рѣшеніи встрѣтиться съ Эмиліей въ церкви доминиканцевъ.—Въ «Торквато Тассо» сцена, когда обѣ женщины украшаютъ бюсты поэтовъ вѣнками, опредѣляетъ весь тонъ пьесы, слѣ-дующая за тѣмъ бесѣда ихъ и разговоръ съ Альфонсомъ представляютъ экспозицію. Даѣ, сцена, гдѣ принцесса возлагаетъ вѣнокъ на голову Тассо—возбуждающій моментъ, появ-

леніе Антоніо и его холодное пренебреженіе къ Тассо—первая ступень повышенія.—Точно также въ «Маріи Стюартъ» идутъ одна за другую сцены взлома шапокъ, признаній, дѣ-лаемыхъ Маріей Кеннеди, появленія Морти-мера и большая сцена Маріи съ комиссарами. Въ «Теллѣ», гдѣ всѣ три дѣйствія перепле-таются, послѣ опредѣляющей тонъ первой си-туаціи и краткаго вступительного разговора поселянъ, слѣдуетъ первый возбуждающій мо-ментъ для дѣйствія «Теллія»: бѣство и спасе-ніе Баумгартена. Затѣмъ идетъ, какъ всту-плеіе къ дѣйствію Швейцарскаго союза, сце-на передъ домомъ Штауффахера. Затѣмъ пер-вое повышеніе для Теллія: разговоръ со Штауф-фахеромъ передъ шляпой, надѣтой на шесть. Наконецъ, возбуждающій моментъ для второго дѣйствія въ разговорѣ Вальтера Фюрста съ Мельхтalemъ: ослѣщеніе отца Мельхтала и, какъ финаль, первое повышеніе: рѣшеніе трехъ швейцарцевъ собраться на Рюти.

Актъ повышенія имѣть свою задачу въ нашихъ драмахъ поднять дѣйствіе посред-ствомъ усиленія драматическаго напряженія и при этомъ вывести представителей параллель-наго дѣйствія, не нашедшихъ себѣ мѣста въ первомъ актѣ. Будетъ ли въ немъ одна или нѣсколько ступеней прогрессивнаго движенія, это безразлично, такъ какъ слушатель уже воспринялъ извѣстное количество впечатлѣній, а потому борьба должна здѣсь сдѣлаться силь-нѣе, и полезно будетъ сконцентрировать ее въ законченной сценѣ и дать эффектное за-ключеніе акта. Въ «Эмиліи Галотти», напри-мѣръ, актъ начинается, какъ почти каждый актъ у Лессинга, со вступительной сцены, въ которой авторъ кратко представляетъ зрителю членовъ семьи Галотти, а затѣмъ интриганы Маринелли излагаютъ свой планъ. Затѣмъ слѣдуетъ дѣйствіе въ двухъ уступахъ, изъ которыхъ первый заключаетъ въ себѣ воз-бужденіе Эмиліи послѣ встрѣчи съ принцемъ, а второй—посѣщеніе Маринелли и требование, предъявляемое имъ къ Анніани. Обѣ эти боль-шия сцены соединяются болѣе мелкой ситуа-ціей, изображающей отношенія Анніани къ Эмиліи. Прекрасно выработанная сцена Маринелли смѣняется художественнымъ заключені-емъ—возмущеннымъ настроениемъ семьи. — Правильная постройка «Тассо» точно также пред-ставляетъ намъ во второмъ актѣ двѣ сту-пени повышенія: приближеніе Тассо къ прин-цессѣ и, въ рѣзкій контрастъ этому, его споръ съ Антоніо.—Второй актъ «Маріи Стю-артъ» выводитъ во вступительной сценѣ Елизавету и прочихъ представителей параллель-наго дѣйствія; онъ содѣржитъ въ себѣ вос-ходящее дѣйствіе: приближеніе Елизаветы къ Маріи въ трехъ ступеняхъ: сначала борьбу придворныхъ заѣ противъ Маріи и дѣйствіе

письма Марии на Елизавету, далъе, разговоръ Мортимера съ Лестеромъ, подготовленный разговоромъ королевы съ Мортимеромъ, наконецъ, сцену, гдѣ Елизавета поддается лъстивымъ совѣтамъ Лестера взглянуть на Марию.

«Телль» содержитъ въ этомъ актѣ экспозицію своего третьаго дѣйствія семьи Аттинггаузенъ, затѣмъ проведенный въ большой сценѣ кульминационный пунктъ для Швейцарскаго союза: Рюти.

Актъ кульминационнаго пункта стремится сосредоточить свои моменты вокругъ ярко выступающей центральной сцены. Но эта наи важнѣйшая сцена его, если сюда примыкаетъ и трагическій моментъ, соединяется со второй крупной сценой; въ такомъ случаѣ сцена кульминационнаго пункта можетъ быть, по жалуй, передвинута къ началу третьаго акта. Въ «Эмиліи Галотти», послѣ вступительной сцены, въ которой принцъ объясняетъ напряженную ситуацию, и послѣ объяснительного разсказа о нападеніи, началомъ сцены кульминационнаго пункта оказывается появление Эмиліи; моментъ, когда Эмилія падаетъ къ ногамъ принца, и объясненіе принца составляютъ высшую точку пьесы. Къ ней примыкаетъ взрывъ гибели Клавдіи противъ Маринелли, слушающій переходомъ къ исходящему дѣйствію. — Въ «Торквато Тассо» актъ начинается съ кульминационнаго пункта—признанія, которое принцесса дѣлаетъ Леонорѣ относительно своей склонности къ Тассо; за этимъ слѣдуетъ первая ступень исходящаго дѣйствія, разговоръ между Леонорой и Антоніо, настраивающій послѣдняго въ пользу Тассо и приводящій его къ решению удержать поэта при дворѣ. Въ «Маріи Стюартъ» кульминационный пунктъ и трагическій моментъ заключаются въ большой, состоящей изъ двухъ частей сцены въ саду. За нею слѣдуетъ соединенный мелкими промежуточными сценами взрывъ страсти Мортимера къ Маріи, какъ начало исходящаго дѣйствія; переходное звено къ слѣдующему акту обра зуетъ распаденіе заговора. Третій актъ «Телля» состоитъ изъ трехъ сценъ, изъ которыхъ первая представляетъ краткую подготовительную ситуацию въ домѣ Телля: сборы Телля въ Альторфѣ, вторая—кульминационный пунктъ между Руденцемъ и Бертой, а третья, крупно выполненная сцена содержитъ въ себѣ кульминационный пунктъ дѣйствія Телля: выстрѣль въ яблоко.

Актъ поворота съ особымъ тщаниемъ раз вивался великими немецкими поэтами со временемъ самого Лессинга; его воздѣйствія обыкновенно правильны и сосредоточены въ значительной по размѣрамъ сценѣ. Но зато введеніе новыхъ ролей въ четвертомъ актѣ происходитъ у немцевъ чаще, чѣмъ у Шекспира, слѣдующаго поквальному обычью заранѣе вще-

тать въ драму и представителей параллельнаго дѣйствія. Если это оказывается неудобнымъ, то все же должно остерегаться развлекать внимание зрителей ситуацией, съ которыми не съшо мирился въ этомъ мѣстѣ. Новая роль четвертаго акта должны быстро и смѣло вмѣшиваться въ дѣйствіе и оправдывать свое появленіе энергической дѣятельностью. Четвертый актъ въ «Эмиліи Галотти» раздѣляется на двѣ части. Послѣ подготовительнаго диалога между Маринелли и принцемъ въ параллельное дѣйствіе вступаетъ новый характеръ, графиня Орсина, какъ пособница. Неудобство новой роли Лессингъ сумѣлъ побѣдить тѣмъ, что передалъ веденіе дѣйствія въ слѣдующихъ сценахъ до конца акта страстному движенію этого яркаго характера. За большой сценой графини съ Маринелли слѣдуетъ вторая ступень акта—появление Одоардо: высокое напряженіе, получающее благодаря этому дѣйствію, мощно заканчивается актъ.—Въ «Тассо» поворотъ проходить точно также въ двухъ сценахъ—Тассо съ Леонорой и Тассо съ Антоніо, и обѣ онѣ заканчиваются монологами Тассо.

Правильно построеннымъ четвертомъ актъ «Маріи Стюартъ» будетъ рѣчь впереди.— Въ «Телль» четвертый актъ заключаетъ для самого Телля двѣ ступени исходящаго дѣйствія, его спасеніе съ лодки и смерть Гесслера, въ промежуткѣ находится сцена поворота для семьи Аттинггаузенъ, переплетающаяся въ этомъ мѣстѣ съ дѣйствіемъ Швейцарскаго союза.

Актъ катастрофы, промѣняющий заключительное дѣйствіе, содержитъ въ себѣ почти всегда и послѣднюю ступень исходящаго дѣйствія. Въ «Эмиліи Галотти» вступительный дуэтъ между принцемъ и Маринелли служить вмѣстѣ съ тѣмъ и началомъ для послѣдней ступени исходящаго дѣйствія—длиннаго разговора между принцемъ, Одоардо и Маринелли, въ которомъ отцу отказываются въ выдать его дочери, затѣмъ идетъ катастрофа: умерщваніе Эмиліи.—Тоже и въ «Тассо». Послѣ вступительного разговора Альфонса съ Антоніо идетъ основная сцена: просьба Тассо возвратить ему его поэму, затѣмъ катастрофа: Тассо и принцесса.—«Марія Стюартъ», отдѣльные акты которой отличаются вообще образцовой постройкой, въ этомъ актѣ обнаруживается послѣдствіе сюжета, въ самой серединѣ пьесы оттѣсившаго героя на задний планъ и сдѣлавшаго представителемъ параллельнаго дѣйствія, Елизавету, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ. Первая группа сценъ, просвѣтлѣніе Маріи и ея смерть—заключаетъ въ себѣ ея катастрофу вмѣстѣ съ эпизодической ситуацией, ея исповѣдью, показавшейся поэту необходимой для того, чтобы вызвать еще небольшое усиленіе интереса къ Маріи. Къ ея катастрофѣ примы-

каеть катастрофа Лестера, служащая переходомъ къ главной катастрофѣ пьесы—возмездію, постигающему Елизавету. Послѣдній, двухчленный актъ «Телля» есть не что иное, какъ ситуація съ эпизодомъ Иоанна Отцеубіцы (Раггісіада).

Изъ всѣхъ нѣмецкихъ драмъ двойная трагедія «Валленштейнъ» имѣть самую сложную и запутанную постройку, и тѣмъ не менѣе, въ общемъ, она все таки правильна и, какъ въ «Пикколоини», такъ и въ «Смерти Валленштейна» дѣйствіе представляется твѣрдо сомкнутое цѣлое. Еслиъ поэту воспринялъ идею пьесы въ томъ видѣ, какъ ее предлагалъ ему историческій сюжетъ—честолюбивый полководецъ старается склонить свое войско къ отпаденію отъ государи, но, покинутый большинствомъ офицеровъ и солдатъ, погибаетъ отъ руки убійца—то такая идея, конечно, дала бы правильную драму для восходящаго и нисходящаго дѣйствія, довольно сильное движение и возможность вѣрного воспроизведенія личности исторического героя.

Но при такомъ воспріятіи идеи дѣйствіе лишилось бы главнаго драматическаго интереса. Ибо обдуманный планъ измѣни, заранѣе укоренившійся въ душѣ героя, исключалъ высшую драматическую задачу: возникновеніе рѣшенія въ страстно взволнованной душѣ героя. Надо было представить, какъ Валленштейнъ *становится* измѣнникомъ, становится имъ постепенно, въ силу своей собственной природы и гнета обстоятельствъ. Вслѣдствіе этого явилась необходимость въ иномъ воспріятіи идеи и въ расширѣніи дѣйствія: Полководецъ, осѣщеній чрезмѣрнымъ могуществомъ, увлекаемый кознями своихъ противниковъ и собственной гордыней, доходитъ до измѣны своему государю; онъ дѣлаетъ попытку склонить войско къ отпаденію, но, покинутый большинствомъ своихъ офицеровъ и солдатъ, погибаетъ отъ руки убійца.

При такомъ воспріятіи идеи восходящая половина дѣйствія должна была представить самообольщеніе героя, все больше и больше возрастающее до самого кульминаціонаго пункта: рѣшеніе сдѣлаться измѣнникомъ; затѣмъ являлась слѣдующая часть: старанія склонить войско къ отпаденію отъ государя, гдѣ дѣйствіе пролетало почти на одинаковой высотѣ, наконецъ въ стремительномъ низверженіи наступала катастрофа: неудача заговора и гибель героя. Борьба полководца съ войскомъ составила вторую часть драмы. Раздѣленіе этого дѣйствія на пять актовъ трагедіи было бы приблизительно таково: Первый актъ. Вступленіе: сосредоточеніе Валленштейновскаго войска подъ Шильценомъ. Возбуждающій моментъ: отвѣтъ императорскому послу Квестенбергу. Второй актъ. Повышеніе: Валленштейнъ старается за-

ручиться на всякий случай содѣйствіемъ войска чрезъ подписи генераловъ, сцена пира. Третій актъ—злый нашептыванія, возмущенная гордость и властолюбіе приводятъ Валленштейна къ переговорамъ со шведами. Кульминаціонный пунктъ: сцена съ Врангелемъ, къ которой непосредственно примыкаетъ трагіческій моментъ—первая побѣда представителя противной партіи, Октавіо: переходъ генерала Бутлера на сторону императора. Четвертый актъ. Поворотъ, отпаденіе генераловъ и большинства войска. Конецъ акта, сцена кирасировъ. Пятый актъ. Валленштейнъ въ Эгерѣ и его смерть. Но при томъ широкомъ и крупномъ выполненіи, какимъ задался Шиллеръ, для него оказалось невозможнымъ втиснуть въ пятиактную рамку этотъ сюжетъ, столь богатый образами и знаменательными моментами.

Кромѣ того, вслѣдствіе повелительныхъ причинъ, характеръ Макса вскорѣ же получилъ большую важность въ его глазахъ. Этотъ характеръ былъ созданъ потребностью вставить хоть одинъ свѣтлый образъ въ мрачныя группы, равно какъ и желаніемъ сдѣлать болѣе многозначительными отношенія между Валленштейномъ и его противникомъ Октавіо.

Въ тѣсной связи съ образомъ Макса возникла въ фантазіи поэта и дочь герцога Фридландинскаго, и оба эти влюбленные, характерные созданія Шиллера, не замедлили пріобрѣсти въ душѣ творца свое значеніе, перешедшее за предѣлы эпизодическаго. Максъ, поставленный между Октавіо и Валленштейномъ, явился для поэта яркимъ контрастомъ этики, двумъ образамъ, онъ вступилъ въ драму въ качествѣ второго первого героя, эпизодическая любовная сцены и борьба между отцомъ и сыномъ, между юнымъ героемъ и Валленштейномъ расширились до размѣровъ особаго дѣйствія.

Идея этого второго дѣйствія получила такое содержаніе: благородный, чистосердечный юноша, влюбленный въ дочь своего военачальника, узнаетъ, что отецъ его ведетъ политическую интригу противъ его военачальника и отстраняется отъ него; онъ узнаетъ, что его военачальникъ сдѣлался измѣнникомъ и порываетъ съ нимъ на гибель свою и своей возлюбленной. Это дѣйствіе представляетъ въ своей восходящей части замѣшательство влюбленныхъ и ихъ страстное сближеніе вплоть до кульминаціонаго пункта, началомъ кото-раго служатъ слова Теклы: «Не вѣрь имъ, на умѣ у нихъ другое!» Отношенія влюбленныхъ, другъ къ другу изображаются до сцены кульминаціонаго пункта только приподнятымъ настроениемъ, выдѣляющимъ въ первомъ актѣ Макса, а во второмъ Теклу изъ среды окружающихъ. Послѣ кульминаціонаго пункта идетъ поворотъ чрезъ два крупныхъ уступа; каждый

изъ нихъ состоять изъ двухъ сценъ — разрывъ Макса съ отцомъ и разрывъ Макса съ Валленштейномъ, затѣмъ катастрофа, опять-таки въ двухъ сценахъ: Тэкла получаетъ извѣстіе о смерти возлюбленнаго. — Когда въ душѣ поэта блеснули такимъ образомъ двѣ драматическія идеи, онъ рѣшилъ переплести оба дѣйствія въ двухъ драмахъ, которые образовали бы виѣсть одну цѣльную драму въ десяти актахъ съ прологомъ:

Въ «Пикколомини» возбуждающій моментъ первого акта двойной: свиданіе генераловъ съ Квестенбергомъ и прибытие влюбленныхъ въ лагерь. Главныій дѣйствующими лицами пьесы являются Максъ и Тэкла, кульминаціонный пунктъ драмы заключается въ ихъ разговорѣ, подготавливающимъ отчужденіе простодушнаго Макса отъ окружающихъ, катастрофа — это окончательный разрывъ Макса съ отцомъ. Изъ дѣйствія драмы «Смерть Валленштейна» сюда перенесены сцены съ Квестенбергомъ, разговоръ Валленштейна со своими приверженцами и сцена банкета, слѣдовательно, большая часть первого акта, второй и четвертый акты.

Въ «Смерти Валленштейна» возбуждающімъ моментомъ является взятіе въ шѣнъ Сезины, о которомъ мы узнаемъ только изъ сообщенія Теруки и которое тѣсно связано съ болѣшимъ діалогомъ между Валленштейномъ и Врангелемъ. Кульминаціонный пунктъ — отпаденіе войска отъ Валленштейна, сцена прощанія съ киасирами. Катастрофа же здѣсь двойная: разсказъ о смерти Макса, за которымъ слѣдуетъ бѣгство Тэклы и умерщвленіе Валленштейна. Изъ дѣйствія «Пикколомини» сюда вписаны разговоры Макса съ Валленштейномъ и съ Октавіо, Тэкла лицомъ къ лицу со своими родными, разрывъ Макса съ Валленштейномъ, сцена доклада шведскаго капитана и рѣшеніе Тэклы бѣжать, слѣдовательно, одна сцена и заключеніе второго акта, кульминаціонный пунктъ третьяго и конецъ четвертаго акта.

Но подобное сплетеніе между собою двухъ дѣйствій и двухъ пьесъ врядъ ли нашло бы себѣ оправданіе, если бы результатъ этого сплетенія — двойная драма — не образовала опять-таки сама по себѣ драматического единства. А это послѣднее осуществляется неподражаемымъ образомъ, сплетенное дѣйствіе всей трагедіи повышается и падаетъ съ грандиознымъ величиемъ. Поэтому въ «Пикколомини» тѣсно слиты между собой два возбуждающихъ момента, — первый относится къ общему дѣйствію, второй къ «Пикколомини». Точно такъ же двойная драма имѣть два поставленные совсѣмъ рядомъ кульминаціонныхъ пункта, изъ которыхъ одинъ представлять катастрофу «Пикколомини», другой же — интродукцію къ «Смерти Валленштейна». И опять-таки въ концѣ послѣдней драмы мы видимъ двѣ катастрофы,

одну для влюбленныхъ, другую для Валленштейна и двойной драмы.

Извѣстно, что Шиллеръ, работая надъ «Валленштейномъ», перемѣстилъ границу между «Пикколомини» и «Смертью Валленштейна». Первоначально «Пикколомини» обнимали оба первые акта «Смерти Валленштейна», слѣдовательно, и внутренний разрывъ Макса съ Валленштейномъ. Это несомнѣнно представляло преимущество для дѣйствія Макса. Но при такомъ распределеніи сцена съ Врангелемъ, то есть, роковое дѣяніе Валленштейна, и сверхъ того, переходъ Бутлера на сторону Октавіо — то есть, первое повышеніе для «Смерти Валленштейна» и первая ступень поворота для общей драмы — отпадали къ первой изъ двухъ пьесъ, а это было бы большимъ неудобствомъ, потому что при такомъ распределеніи вторая драма заключала бы въ себѣ только послѣднюю часть поворота и катастрофу для обоихъ героевъ, Валленштейна и Макса, и несмотря на самое величественное выполненіе, въ этой второй пьесѣ слишкомъ чувствовался бы недостатокъ сценическаго напряженія. А потому Шиллеръ справедливо рѣшилъ перенести дѣленіе ближе къ началу и закончить первую пьесу большой сценой борьбы между отцомъ и сыномъ. Вслѣдствіе этого, драма «Пикколомини» нѣсколько потеряла въ цѣльности, но «Смерть Валленштейна» приобрѣла зато необходимый порядокъ въ построеніи. Замѣтьте, что Шиллеръ произвелъ эту перемѣну въ самую послѣднюю минуту, и что въ руководили, по всей вѣроятности, не столько соображенія относительно постройки частей, сколько мысль о неравномъ періодѣ времени, котораго потребовало бы представление обѣихъ пьесъ при первоначальномъ распределеніи. Въ душѣ поэта великая драма создавалась не такъ, какъ мы ее возстановляемъ, стараясь угадать намѣренія автора на основаніи готовой пьесы. Онъ ощущалъ съ могучей увѣренностью весь ходъ и поэтическое воздействиѳ цѣлаго, отдѣльные части художественной постройки распредѣлялись у него въ главныхъ чертахъ съ извѣстной стихійной необходимости; закономѣрность расчлененія онъ отнюдь не вездѣ уяснялъ себѣ силу логического разсужденія, какъ мы вынуждены это дѣлать, говоря вслѣдъ за поэтомъ предъ лицомъ готоваго художественнаго произведенія. Тѣмъ не менѣе, мы имѣемъ полное право указать на эту закономѣрность даже и тамъ, где Шиллеръ не выразилъ ея въ формулѣ, найденной путемъ размышленія. Ибо по распределенію своихъ частей, явившемуся у поэта отчасти непосредственно при первомъ наброскѣ, а въ пьесахъ, взятыхъ въ отдѣльности, лишь впослѣдствіи, быть можетъ, въ силу виѣнскихъ поводовъ, драма «Валленштейнъ» въ

ся цѣломъ представляетъ твердо замкнутое и правильное художественное произведение. Весьма приходится сожалѣть о томъ, что вслѣдствіе нашихъ театральныхъ условій невозможно давать всю трагедію въ одномъ представлѣніи; лишь тогда получилось бы прекрасное, повышенное воздѣйствіе, которое скрывается въ художественномъ распредѣленіи ея. Въ томъ видѣ, какъ обѣ эти пьесы даются теперь, для первой служить непоправимымъ недочетомъ то обстоятельство, что ея дѣйствію недостаетъ полной законченности, для второй же, что у нея такое множество предпосылокъ, и что катастрофа занимаетъ слишкомъ много мѣста, цѣлыхъ два акта. Это сгладило бы при сплошномъ представлѣніи, тогда и великолѣпный прологъ «Лагерь Валленштейна», прекрасные картины которого оставляютъ желать только болѣе энергической концентраціи посредствомъ цѣльного дѣйствія, явился бы безусловно необходимымъ вступлениемъ. Быть можетъ, настаетъ время, когда нѣмцы получатъ возможность наслаждаться безъ перерыва величайшей своей драмой во всемъ объемѣ ея частей. Какъ ни велики требованія, предъявляемые

емъ такимъ планомъ къ исполнителямъ, но нельзя сказать, чтобы онъ былъ неосуществимъ, ибо ни одна изъ ролей, еслиъ обѣ пьесы и давались одна вслѣдъ за другой, не возлагаетъ на крѣпкій человѣческій организмъ неспособной задачи. Большинство современныхъ зрителей точно также отнюдь не оказывается неспособнымъ воспринимать въ особыхъ случаяхъ болѣе длинный рядъ драматическихъ воздѣйствій, сравнительно съ тѣмъ, какой они получаютъ отъ вечерняго представлѣнія на нашихъ театрахъ. Но такая постановка «Валленштейна» была бы возможна, разумѣется, лишь въ исключительныхъ случаяхъ, какъ рѣдкое праздничное представлѣніе, и отнюдь не въ такихъ постройкахъ какъ наши вечерніе театры. Если физическая сила, какъ исполнителей, такъ и зрителей, истощаются менѣе, чѣмъ въ три часа, въ притязательныхъ и роскошныхъ зданіяхъ нашихъ театровъ, то проходитъ это отъ газового освѣщенія, и какъ результата его,—чрезмѣрнаго напряженія глазъ, а затѣмъ и отъ быстро наступающей, несмотря на всѣ попытки вентиляціи, порчи атмосферы.



АРТИСТЪ

ЖУРНАЛЪ

690⁴

ЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

и

ЛИТЕРАТУРЫ.

14 годъ.

Сентябрь.

№ 41.

дъ 6-й.

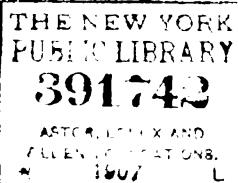
Книга 9-я.



МОСКА.
Типо-литография Высочайше утвержденного Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°,
Пименовская улица, собственный домъ.



1894.



СОДЕРЖАНИЕ:

I.	ОБЪЕМЪ И МЕТОДЪ ПРЕПОДАВАНІЯ АНАТОМИИ ЧЕЛОВѢКА ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ШКОЛАХЪ, ст. проф. Д. Н. Зернова
II.	МГЛА, ром. Вл. И. Немировича-Данченко.
III.	ЕВГЕНИЙ ОНЂГИНЪ, лир. опера Чайковскаго, пер. съ англ.
IV.	ОДИНЪ, романъ И. Потапенко (<i>продолжение</i>)
V.	СНИМКИ СЪ КАРТИНЪ: <i>Судьба и любовь. Рейнольда-Стеффенъ.</i> <i>La main chaude. Ф. Ройбе.</i> <i>Ex-voto. А. Морлона.</i> <i>Причашеніе первыхъ протестантовъ въ Богеміи. В. Брозинъ.</i> <i>Сонъ Фауста. Фалеро.</i> <i>С. В. Шумской въ роли Кречинской.</i>
VI.	ШЕКСПИРЪ И НАТУРАЛИЗМЪ. Г. Бульгакова.
VII.	НѢСКОЛЬКО ЗАМѢЧАНІЙ О ФРАНЦ. ЖИВОПИСІ ВЪ СВЯЗІ СЪ ОБЗОРОМЪ САЛОНÓВЪ 1894 г., ст. П. Нилуса.
VIII.	ИМПРЕССІОНІСТЬ, повѣсть П. Гнѣдича.
IX.	ТЕАТРАЛЬНАЯ КОСТЮМИРОВКА, ст. К. Шиловскаго.
X.	РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО.
XI.	ЭХО (страницка изъ жизни). Юлій Безродной.
XII.	ВЗГЛѢДЫ НА ВОПРОСЫ ИСКУССТВА У ТРЕХЪ ПОКОЛЪНІЙ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ, ст. А. Новицкаго.
XIII.	ТЕХНИКА ДРАМЫ, Г. Фрейтага (<i>продолжение</i>).
XIV.	ВАГНЕРОВСКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ БАЙРЕЙТѢ, ст. Н. Кашина.
XV.	ВОРОНЪ, стих. Э. Поз, пер. Н. Бальмонта
XVI.	ГОРѢ СОВРЕМЕННАГО ЕВРОПЕЙСКАГО ТЕАТРА, ст. Ив. Иванова.
XVII.	СТИХОТВОРЕНИЕ. Н. Никольского.
XVIII.	ТАНЦОВАЛЬНАЯ СЮИТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО. № 3. ПОЛЬКА. Муз. Э. Ф. Направника.
XIX.	ПѢСНЯ О ЗВѢЗДѢ изъ III акта трилогіи „ПИРЕНЕИ“. Ф. Педрэлля.
XX.	ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѢНІЕ. Замѣтки читателя. „Крестьянские рассказы“ Семенова съ предисловіемъ пр. Толстою. Ив. Иванова
XXI.	БІБЛІОГРАФІЯ. Пѣсни русскаго народа. Изд. Императорскою Географическою Обществомъ. С.-Пб. 1894 г.; К. М. Мазуринъ. Къ исторіи и бібліографіи пѣсни. Москва 1893 г.; А. Карасевъ. Музыкальная хрестоматія, ч. 1 и 2. Москва 1894 г. „Женщина и тридцать летъ“. Ром. Бальзака. С.-Пб. 1894 г. Штурмгофель. Акустика строителя (Sturmhofel. „Akustik des Baumeisters“. Berlin). Списокъ книгъ, полученныхъ въ редакціи
XXII.	СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ: Москва. Малый театръ: Къ началу сезона „Сіательный Зять“, ком. Э. Ожье Большой театръ: Открытие сезона.—Первые спектакли: „Жизнь за Царя“, „Демонъ“, „Фаустъ“, „Лоланта“, „Анда“, „Ролла“.—Ожидавшіяся возобновленія и новинки. В. В. Театръ г. Корша. Первая ласточка, ст. Ив. Иванова. „Наша коса на камень“, ком. Шентана, ст. В. Петербургъ. Итоги лѣтняго театрального сезона. В. Л. Б-ча Отголоски лѣтняго сезона: Эдуардъ Штраусъ. Н. В. Гаікинъ. Перестройка Маринскаго театра. —Открытие русской оперы въ Михайловскомъ театрѣ: дебютъ г. Чупрунникова и г-жи Нининской.—Новости предстоящаго сезона. Леля Обзоръ провинциальныхъ театровъ. Лѣтний сезонъ. Поездки столичныхъ артистовъ въ провинціи на гастроли. А. Ярцева.
XXIII.	ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ
XXIV.	Корреспонденції: изъ Владимира, Изюма, Кієва, Липецка, Маріуполя, Нижніаго-Новгорода, Новочеркасска, Радомисля, Риги, Самары и Тобольска
XXV.	ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА
XXVI.	ТЕАТРАЛЬНАЯ ХРОНИКА
XXVII.	МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА
XXVIII.	ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА
XXIX.	„ВЪ РАЗЛУКѢ“, ком. въ 4 д. Е. П. Гославскаго..
XXX.	„У ИЗГОРОДИ“, карт. Н. А. Касаткина, фототипія на мѣди Шерера и Набольца.
XXXI.	„АУЛЬ КАЗБЕКЪ“, картина А. А. Кисслева, фототипія на мѣди Шерера и Набольца.
XXXII.	„СКАЗКА О ЗОЛОТОМЪ ПѢТУШКѢ“, А. С. Пушкина, акварель гр. Ф. Л. Соллогуба, листъ 10-й.



Техника драмы.

Густава Фрейтага.

(Продолжение) *).

III. ПОСТРОЕНИЕ СЦЕНЬ.

I.

Расчленение.

Акты ради сценического удобства раздѣляются на явленія. Приходъ и уходъ какого-либо дѣйствующаго лица, за исключениемъ слугъ и подобныхъ имъ несущественныхъ ролей, обозначаютъ начало и конецъ явленія. Режиссуръ такое дѣление актовъ нужно для того, чтобы можно было безъ труда окинуть взглядомъ вступление въ дѣйствие каждой отдѣльной роли, а для постановки драмы каждое изъ явленій представляетъ небольшое цѣлое, и изъ соединенія этихъ цѣлыхъ образуются акты. Но драматическая части, изъ которыхъ поэтъ составляетъ свое дѣйствие, обнимаютъ иногда не одно явленіе, а болѣе, или одно и то же явленіе служить связующимъ звеномъ между нѣсколькими подобными частями. Составная часть драмы, какъ поэтъ понимаетъ ее, то есть отдѣльный драматический моментъ, образуется посредствомъ тѣхъ уступовъ, въ которыхъ выражается работа его творческаго дарованія.

Ибо, когда поэтъ работаетъ надъ своимъ произведеніемъ, то близко родственнымъ воззрѣ-

нія и представлениія какъ бы нанизываются на одну нить, съ силою логической необходимости вызывая другъ друга. Въ такихъ отдѣльныхъ мелкихъ частяхъ распредѣляются и отдѣльныя черты дѣйствія, крупные контуры которыхъ поэтъ носитъ въ душѣ своей. Какъ ни различна работа творческаго дарованія въ различныхъ умахъ, но эти логическія и поэтическія цѣлія неизбѣжно образуются въ каждомъ поэтическомъ трудѣ и, вдумываясь въ готовое поэтическое твореніе, мы легко можемъ разглядѣть ихъ въ немъ и усмотреть въ отдѣльныхъ пьесахъ большую или меньшую степень силы поэтическаго чувства, богатства фантазіи, увѣренного и отчетливаго метода.

Подобная драматическая часть соединяетъ въ себѣ столько монологовъ, рѣчей и репликъ, выходовъ и уходовъ дѣйствующихъ лицъ, сколько нужно для изображенія тѣсно-связаннаго ряда поэтическихъ представлений и взглядовъ, который рѣзче отдѣлялся бы отъ предшествующаго и послѣдующаго. Эти части дѣйствія весьма не равны по длини; они могутъ состоять изъ нѣсколькихъ предложеній, могутъ обнимать нѣсколько страницъ текста, могутъ сами по себѣ составить короткую сцену, могутъ быть помѣщены рядомъ и, снабженныя вступительными словами и заключеніемъ, представляющими переходъ къ послѣдующему, об-

*) См. „Артистъ“ № 37 за 1894 г.

разовать въ предѣлахъ акта большее или меньшее цѣлое. Онъ являются для поэта звеньями, изъ которыхъ онъ куетъ длинную цѣль дѣйствія; онъ сознаетъ ихъ своеобразность и ихъ особенности, даже и тамъ, гдѣ, увлеченный могучимъ творчествомъ, почти одновременно создаетъ ихъ одно за другимъ.

Изъ драматическихъ моментовъ поэту составляютъ *сцены*. Это иностранное слово употребляется у насъ въ различныхъ значеніяхъ. Для режиссера оно опредѣляетъ во-первыхъ, самое театральное помѣщеніе, затѣмъ часть дѣйствія, заключенную въ одну и ту же декорацию. Поэтъ же обозначаетъ словомъ *сцена* соединеніе нѣсколькоихъ драматическихъ моментовъ, образующихъ одну, исполняемую одними и тѣми же главными дѣйствующими лицами часть дѣйствія, иногда цѣлую сцену режиссера, но во всякомъ случаѣ значительную долю ея. Такъ какъ при уходѣ главныхъ лицъ перебрана декораций не всегда бываетъ нужна и желательна, то сцена поэта отнюдь не всегда совпадаетъ со сценой режиссера *). Да будетъ начать позволено пояснить это примѣромъ. Четвертый актъ «Маріи Стюартъ» раздѣленъ по-этомъ на двѣнадцать явлений, и благодаря *одной* перемѣнѣ кулисъ въ предѣлахъ акта, распахивается на двѣ режиссерскихъ сцены. Но онъ состоитъ изъ двухъ болѣе мелкихъ и одной большой, съдовательно, изъ трехъ драматическихъ сценъ. Первая сцена,—придворные интриганы—составлена изъ двухъ драматическихъ моментовъ: 1) послѣ короткаго аккорда, опредѣляющаго тонъ акта, изгнаніе Обзепина, 2) споръ между Лестеромъ и Бурлеемъ. Вторая сцена — конецъ Мортимера—тѣсно слитая съ предыдущей посредствомъ личности Лестера, остающагося на сценѣ, обнимаетъ три драматическихъ момента: 1) соединительный монологъ Лестера, 2) разговоръ между Лестеромъ и Мортимеромъ, 3) смерть Мортимера. Третья большая сцена, борьба изъ-за смертнаго приговора, построена болѣе сложнымъ образомъ. Подобно первой и второй, это двойная, но только тѣснѣе соединенная сцена, состоящая изъ десяти моментовъ, изъ которыхъ первые четыре — споръ Елизаветы съ Лестеромъ,—связанные въ одну группу, противопоставлены шести послѣднимъ, заключающимъ въ себѣ изнаніе приговора. Шесть моментовъ второй группы сценъ соответствуютъ шести послѣд-

нимъ явленіямъ текста; послѣдній изъ нихъ — Дэвисонъ и Бурлей—представляетъ заключеніе этой страстной сцены и переходъ къ пятому акту.

Не всегда бываетъ легко различить въ готовой драмѣ эти логическія цѣлые творческаго духа. Сужденіе критика можетъ порой окаться ошибочнымъ. Но все же эти единства заслуживаютъ большаго вниманія, чѣмъ то, какое до сихъ порь выпадало имъ на долю.

Въ послѣднемъ отдѣлѣ мы говорили, что каждый актъ долженъ представлять расчлененную постройку, обнимающую свою часть дѣйствія въ цѣлесообразномъ и художественномъ порядкѣ. Въ каждой такой постройкѣ интересъ зрителя долженъ направляться и повышаться увѣренной рукой; каждая должна имѣть свой кульминаціонный пунктъ, большую, сильную, законченную сцену. Если она содержитъ въ себѣ нѣсколько такихъ законченныхъ кульминаціонныхъ пунктовъ, то послѣдніе соединяются между собою посредствомъ болѣе мелкихъ сценъ, подобныхъ промежуточнымъ звеньямъ, такъ чтобы болѣе сильный интересъ неизмѣнно покоялся на позднѣйшей изъ законченныхъ сценъ.

Какъ каждый актъ, такъ и всякая отдѣльная сцена, не только законченная, но и переходная, должна имѣть построение, способное самымъ яркимъ образомъ выразить ея содержаніе. Законченная сцена должна начинаться напрягающимъ интересъ моментомъ, душевные процессы должны быть изображены въ ней съ нѣкоторой полнотой и съ мощнымъ повышениемъ, а ихъ результатъ указанъ мѣткими ударами; за кульминаціоннымъ пунктомъ, на который вознесло ее богатое выполненіе, должно скоро и кратко наступать заключеніе, ибо разъ цѣль ея достигнута, напряженіе разрѣшено, то каждое бесполезное слово дѣлается уже лишнимъ. И подобно тому, какъ начинаться она должна съ извѣстнаго возбужденія ожиданія, такъ и въ концѣ ея необходимъ нѣкоторый подъемъ настроенія, особенно мощное выраженіе важнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ въ ту минуту, какъ они оставляютъ сцену. Такъ называемые эффектные уходы не могутъ считаться неосновательнымъ требованіемъ исполнителей, несмотря на то, что ими такъ злоупотребляются въ грубой погонѣ за эффектами. Рѣзкій перерывъ въ концѣ сцены и необходимость перенести напряженіе на дальнѣйшія сцены, дѣлаютъ ихъ, наоборотъ, особенно при заключеніи актовъ, законнымъ художественнымъ средствомъ, разумѣется, лишь подъ условіемъ умѣреннаго пользованія ими.

Поэтъ часто имѣть причины досадовать во время нашихъ театральныхъ представлений на длинные антракты, вызываемые, какъ смѣною декораций, такъ и бесполезной подчасъ пере-

*.) Въ настоящее время, при печатаніи нашихъ драмъ верѣдко только тѣ сцены въ предѣлахъ акта рѣзко отдѣляются одна отъ другой и обозначаются цифрами, при которыхъ необходима перемѣна декораций. Но правильнѣе было бы перечислить по порядку и обозначать въ предѣлахъ акта драматическія сцены и тамъ, гдѣ нужно отмѣтить перемѣну декораций, прибавлять къ очередному номеру сцены слово „превращеніе“ и описание новой сценической обстановки.

мѣной костюма исполнителями. Поэтъ долженъ стараться, насколько возможно ограничивать для актеровъ поводы къ переодѣванью, тамъ же, гдѣ перемѣна костюма необходима, принимать это въ разсчетъ уже при построеніи дѣйствія. Болѣе или менѣе продолжительный антрактъ, который никогда не долженъ превышать пяти минутъ — можетъ, смотря по характеру пьесы, имѣть мѣсто послѣ второго или третьаго акта. Онъ не долженъ далеко отбрасывать другъ отъ друга акты, находящіеся въ болѣ тѣсной связи между собою; то, что слѣдуетъ за нимъ, должно быть достаточнѣо сильно, чтобы съизнова сосредоточить интересъ и привести его въ напряженіе. А потому всего невыгоднѣе паузы между четвертымъ и пятымъ актомъ. Обѣ эти послѣднія части дѣйствія лишь въ рѣдкихъ случаяхъ могутъ раздѣляться болѣе крупными перерывами, чѣмъ какіе допускаются между отдѣльными сценами одного акта. Поэтъ долженъ осторожнѣться изобрѣтенія въ этой части пьесы заключительныхъ эффектовъ, могущихъ замедлить ходъ дѣйствія сложной инсценировкой и введеніемъ новыхъ массъ.

Но и перемѣна декораций въ предѣлахъ одного акта представляетъ далеко не безразличный вопросъ. Всякое превращеніе сцены въ теченіе акта производить новый рѣзкій перерывъ, а вниманіе зрителей еще больше разсѣивается съ тѣхъ поръ, какъ завелся плохой обычай опускать передній занавѣсъ для того, чтобы скрыть отъ взоровъ публики готовящуюся перемѣну декораций. Ибо съ этихъ поръ цѣѣть занавѣса является почти исключительнымъ признакомъ того, кончилась ли только большая режиссерская сцена или цѣлый актъ. Во избѣжаніе такого беспорядка поэтъ долженъ прилагать всѣ старанія къ тому, чтобы обходиться безъ перемѣны декораций въ предѣлахъ акта, и хорошо будетъ, если, создавая свою драму, онъ и въ этомъ направлѣніи сочтетъ себя способнымъ силою своего дарованія преодолѣть всяческія трудности, ибо нерѣдко перемѣна декораций представляется смущенной душѣ его совершенно-таки неизбѣжной, тогда какъ въ большинствѣ случаевъ ее легко бываетъ устраниТЬ съ помощью незначительныхъ измѣнений въ дѣйствіи. Если же невозможно вполнѣ избѣгнуть перемѣны кулисъ въ предѣлахъ акта, то по крайней мѣрѣ, не слѣдуетъ вводить ее въ тѣ акты, которые требуютъ самого крупного выполненія, въ особенности въ четвертомъ, гдѣ поэтъ и такъ уже обязанъ проявить всю мощь своего таланта для повышенія воздѣйствій. Всего легче спрятаться съ подобными, нарушающими интересъ перерывами въ первой половинѣ драмы.

Чередование законченныхъ и промежуточныхъ сцены и явлений позволяетъ поэту достигать

большихъ эффектовъ. Благодаря этому чередованію, каждая часть цѣлаго художественно отдѣляется отъ общаго фона, главные моменты освѣщаются болѣе ярко, сопоставленіе свѣта и тѣни дѣлаетъ понятною внутреннюю связь дѣйствія. Вслѣдствіе этого, поэтъ долженъ строго контролировать свое непосредственное чувство и осторожно взвѣшивать, какіе драматические моменты представляютъ главные факты для его дѣйствія, — а какіе — второстепенные. Онъ долженъ будеть сдерживать свою склонность къ широкому выполненію извѣстныхъ видовъ характеровъ и ситуаций, въ томъ случаѣ, если они не важны для цѣлаго; если же онъ окажется не въ силахъ противостоять соблазну и уклонится отъ этого закона, чтобы дать большее распространеніе какому-либо несущественному моменту, то онъ будеть делатъ это, ясно сознавая, что обязанъ искупить нарушение постройки особенной красотой выполненія.

Второстепенные же сцены, являются ли онъ отзовками какой-нибудь основной сцены или подготовленіемъ къ новой, или же представляютъ самостоятельное соединительное звено, всегда дадуть поэту случай доказать свое дарованіе на роляхъ, какъ бы кратки ни были эти сцены. Здѣсь открывается ему просторъ для сжатой обрисовки, ярко освѣщающей въ нѣсколькихъ словахъ и намекахъ самый сокровенный внутренний міръ фигуру задняго плана.

II.

Сцены по числу дѣйствующихъ лицъ.

Свободное построеніе сценъ на нашемъ театре и большее число исполнителей, повидимому, настолько облегчаютъ поэту проведение дѣйствія чрезъ ту или другую сцену, что при постановкѣ современныхъ драмъ нерѣдко приходится соожалять объ обычныхъ послѣдствіяхъ чрезмѣрной непринужденности. Сцена становится беспорядочно смѣсью рѣчей и репликъ, въ ней оказываются утомительныя длинноты, ни вершина, ни контрасты не развиваются съ достаточноСи силой. Правда, что и въ самой неумѣлой работе новичка все же бывають замѣтны слѣды сценической связи. Ибо формы до такой степени служатъ выраженіемъ сущности, что даже неопытное драматическое чутье во многихъ главныхъ пунктахъ по большей части угадываетъ вѣрно. Но не всегда и не всякое чутье. А потому мы совсѣмъ поэту прилагаютъ къ своей работѣ ради провѣрки иѣ, которыхъ общезвѣстныя правила.

Такъ какъ сцена есть отдѣленная отъ другихъ сценъ часть драмы, должнаствующая подготовлять къ ея содержанію, напрягать интересъ, освѣщать заключительный результатъ и затѣмъ служить переходомъ къ дальнѣйшему.

то всякая сцена, при внимательном разсмотрении, имѣть пять частей, соответствующих частямъ драмы. При законченныхъ сценахъ все эти части въ ихъ совокупности способны оказать и известное воздействие. Ибо тогда невозможно направлять дѣйствие по прямой линии къ заключительному результату. А чувствовать, хотеть, требуетъ чего-нибудь, Въ идти къ нему на встречу, сочувствуя ему въ его хотѣніи, стремясь къ чему-либо другому, сопротивляясь; во всякомъ случаѣ направление одного задерживается направленiemъ другого и хоть на некоторое время отвлекается въ сторону. При такихъ сценахъ, содержать ли онъ въ себѣ какой-либо поступокъ, словесное состязание или проявление чувствъ, сдѣлать желать, чтобы кульминационный пунктъ лежалъ не по прямой линии, которая ила бы отъ предпосылокъ пьесы къ заключительнымъ результатамъ, а чтобы онъ обозначалъ послѣднюю точку уклоняющагося направления, начиная съ которой идти поворотъ къ прямой линии. Задача сцены пусть состоить въ томъ, чтобы черезъ посредство А сдѣлать Въ безопаснѣмъ, ея конечный результатъ — пусть будетъ объщеніе Въ сдѣлаться безопаснѣмъ. Начало сцены: А просить Въ не быть больше нарушителемъ мира; если Въ тотчасъ не изъявить согласіе исполнить это желаніе, то не будетъ надобности удлинять сцену; если онъ приметъ пассивно доводы А, то сцена будетъ продолжаться по прямой линии, но въ высшей степени грозить утомить слушателя; если же Въ станетъ въ оборонительное положеніе и будетъ или упорствовать въ своемъ намѣреніи быть нарушителемъ мира или отрицать это намѣреніе, то діалогъ дойдетъ до такой точки, на которой Б отдалится до самыхъ крайнихъ предѣловъ отъ желаній А. Отсюда начинается сближеніе взгляда, доводы А оказываются сильнѣе и нанецъ Въ сдается.

Но такъ какъ каждая сцена имѣть въ виду послѣдующее, то эта пирамидальная постройка часто измѣняется такимъ образомъ, что получается долгий подъемъ и быстрое паденіе: начало, новшеніе, заключительный результатъ.

Смотря по числу выступающихъ лицъ, сцены получаютъ различное назначеніе и различное построение.

Монологи представляютъ герою современника театра удобный случай ознакомить публику въ полной независимости отъ наблюдающего хора, съ своими сокровенными чувствами и стремленіями; казалось бы, такое положеніе наперсника должно быть весьма пріятно для слушателя, и между тѣмъ на дѣль чисто бываетъ не такъ. Цѣль драмы — это прежде всего борьба и вліяніе, оказываемое однимъ

человѣкомъ на другого, а потому всякая изолированность отдельной личности требуетъ некотораго извиненія. Лишь тогда, когда богатый внутренний міръ одного изъ действующихъ лицъ былъ болѣе или менѣе продолжительное время заслоненъ совместной игрой, лишь тогда слушатель готовъ отнести сочувственно къ его завѣтнымъ откровеніямъ. Но когда роль наперсника возлагается на слушателя искусственной интригой, то тихія изліянія отдельного лица мало интересуютъ его, и онъ предпочитаетъ самостоятельно вывести изъ діалога и общую связь и контрасты характеровъ. Монологи имѣютъ сходство съ античными патетическими сценами, но при многочисленныхъ случаяхъ, представляемыхъ нашимъ театромъ для проявленія характерами ихъ сокровенныхъ чувствъ, и при измѣнившіяся задачѣ драматическихъ воздействій, производимыхъ сценическимъ искусствомъ, они не могутъ быть названы необходимымъ добавленіемъ новѣйшихъ драмъ.

Такъ какъ монологи образуютъ паузу въ движущемся дѣйствіи и знаменательнымъ образомъ ставятъ говорящаго лицомъ къ лицу съ слушателемъ, то имъ должно предшествовать уже возбужденное напряженіе, перерывъ дѣйствія съ одной или съ обѣихъ сторонъ. Но гдѣ бы они ни находились — въ началѣ или въ концѣ акта или между двумя страстными сценами — они во всякомъ случаѣ должны имѣть драматическую постройку: положеніе, отраженіе, результатъ и результатъ заключительный, пріобрѣтающій значеніе для самого дѣйствія. Сравните оба монолога Гамлета въ восходящемъ дѣйствіи. Второй знаменитый монологъ «Быть иль не быть» есть глубокомысленное откровеніе души Гамлета, но самаго дѣйствія онъ не двигаетъ впередъ, такъ какъ не даетъ начала новому хотѣнію героя, а только излагаетъ внутреннюю борьбу его и объясняетъ его колебанія. Предыдущій же монологъ, шедевръ драматического движения, точно такъ же являющейся отзвукомъ цѣлой сцены, имѣть, наоборотъ, въ своей основе простое рѣшеніе. Гамлетъ говоритъ: 1) Актеръ въ простой игриѣ обнаруживаетъ такую внушительную серьезность. 2) Я же брошу бездѣятельно, имѣя передъ собою самую ужасную задачу. 3) Къ дѣлу! Я тоже устрою представление, чтобы найти рѣшеніе серьезному дѣлу.

Въ этомъ послѣднемъ предложеніи вмѣстѣ съ тѣмъ сжато изложено результатъ всей предыдущей сцены, вліяніе, оказанное разговоромъ съ актерами на характеръ героя и на ходъ пьесы.

Удачные монологи успѣли, тѣмъ не менѣе, завоевать себѣ особыя симпатіи публики. Подростающее поколѣніе любить декламировать монологи изъ драмъ Шиллера и Гете; Лессингъ,

еслиъ онъ написалъ немецкими ямбами и не одного только «Натана», врядъ ли стала бы искать драматическихъ воздействий этого рода.

Ближе всего къ монологамъ стоять на нашей сценѣ разсказы вѣстниковъ. Подобно тому, какъ первые представляютъ лирический элементъ, такъ послѣдніе представляютъ элементъ эпической. О нихъ намъ пришлось говорить раньше. Такъ какъ они имѣютъ задачей разрѣшить уже возбужденное въ пользу ихъ принятія напряженіе, то впечатлѣніе, вызываемое ими въ противникахъ повѣствующаго или, пожалуй, въ немъ самомъ, должно быть весьма замѣтно; болѣе длинный разсказъ долженъ сопровождаться или прерываться усиленнымъ параллельнымъ дѣйствіемъ, которое однако не должно брать верхъ надъ нимъ. Шиллеръ, питающій большое пристрастіе къ подобнымъ разсказамъ вѣстника, даетъ множество примѣровъ этого способа повѣствованія, какъ въ поученіе, такъ и въ предостереженіе. Въ прекрасныхъ образцахъ: «Есть въ жизни человѣческой мгновенія» и «Стояли мы, атаки не предвидя» съ эпическими мѣстами связано и высшее драматическое напряженіе. Вдохновенность и даръ ясновидѣнія Валленштейна никогда не обнаруживаются съ такою мощью, какъ въ его разсказѣ. Въ докладѣ шведа, съ другой стороны, безмолвная мимика раненой на смерть Тэкли представляется сильнейшій контрастъ сдержанности въ осанкѣ и изложениіи участливатаго иноземца. Рядомъ съ этими въ драмѣ есть и другія описанія — богемскаго кубка, напримѣръ, комнаты астролога, описанія, благотворно дѣйствующія при представлѣніи своей сильной сжатостью, или тѣмъ, что они даютъ отдыхъ напряженію.

Важнейшая часть драматического дѣйствія протекаетъ въ разговорныхъ сценахъ, преимущественно же въ діалогахъ между двумя лицами. Содержаніе этихъ сценъ: положеніе и отраженіе, чувство одного лицомъ къ лицу съ чувствомъ другого, воля одного, противопоставленная воля другого — получило у насъ, въ противность однообразному античному характеру, самое многостороннее развитіе. Цѣль всякихъ разговорныхъ сценъ состоитъ опять-таки въ томъ, чтобы изъ положенія и отраженія выдѣлить результатъ, который двигалъ бы дѣйствіе дальше. Тогда какъ античный діалогъ былъ споромъ, не оказавшимъ въ большинствѣ случаевъ непосредственного влиянія на душудѣйствующихъ лицъ, современный діалогъ умѣеть, наоборотъ, уговаривать, доказывать, переубѣждать. Аргументы героя и его противника не являются, какъ это часто бывало въ греческой трагедіи, риторическими состязаніями, выводятся изъ характера и сердца дѣйствующихъ лицъ, и слушатель предупреждается точнымъ образомъ относитель-

но того, насколько эти лица должны высказать истинное чувство и убѣжденіе, или же, наоборотъ, обмануть его.

Слѣдовательно, нападающей или будеТЬ строить свои доводы, строго сообразуясь съ личностью своего противника, или же будеТЬ черпать ихъ изъ глубины своей истинной природы. Но для того, чтобы слушатель постигъ ихъ цѣлесообразность и истинность, на сценѣ необходимо известное направление рѣчей и отвѣтовъ, не столь традиціонное и строго опредѣленное, какъ на античномъ или древне-испанскомъ театрѣ, но все же существенно различное отъ того пути, который мы избираемъ въ дѣйствительной жизни, чтобы убѣдить кого-либо. Сценический характеръ имѣеть предъ собою ограниченный періодъ времени, онъ долженъ излагать свои аргументы, непрерывно повышая вѣздѣйствія, стараясь убѣдительно изложить и предъ слушателемъ тѣ доводы, которые особенно говорятъ въ его пользу. Въ мѣрѣ дѣйствительномъ подобная борьба можетъ быть многосложна, она можетъ составиться изъ многочисленныхъ доводовъ и опроверженій, побѣда долго будетъ колебаться, въ концѣ концовъ какой-нибудь незначительный косвенный доводъ можетъ, пожалуй, решить вопросъ. На сценѣ это сплошь и рядомъ оказывается невозможно, потому что это не произвело бы сильного вѣздѣйствія.

А потому задача поэта — излагать мнѣнія противныхъ сторонъ сжато, ограничиваясь немногими сужденіями, и выражать эти послѣднія съ непрерывнымъ повышенiemъ ихъ внутренней цѣнности. Въ нашихъ драмахъ доводы одного ударяются, какъ волны, о душу другого, сначала они разбиваются о встрѣчаемое сопротивленіе, затѣмъ поднимаются выше и въ концѣ концовъ иногда возносятся на такую высоту, что побѣждаютъ силу сопротивленія. Согласно стародавнему закону композиції, рѣщающимъ ударомъ нерѣдко оказывается третій изъ такихъ валовъ, въ такомъ случаѣ положеніе и отраженіе повторились дважды, слушатель достаточно подготовленъ къ решенію этими двумя предварительными ступенями, онъ получилъ сильное вѣздѣйствіе и могъ, не торопясь, сравнить вѣскость доводовъ съ сдержаніемъ характера, на который послѣдніе должны влиять. Такія разговорныя сцены съ особенной любовью разрабатывались на нашемъ театрѣ со временемъ Лессинга и достигали замѣчательной красоты. Онъ весьма отвѣчаютъ склонности нѣмцевъ къ основательному разсмотрѣнію какого-либо вопроса. Нѣкоторыя знаменитыя роли нашей сцены имѣютъ обязаны своимъ успѣхомъ; таковы роли Маринелли, Карлоса въ «Клавиго», Врангеля въ «Валленштайнѣ».

Такъ какъ поэтъ долженъ строить разговор-

ную сцену такимъ образомъ, чтобы для слушателя дѣлался нагляднымъ прогрессъ, обезпечиваемый ею для дѣйствія, то и техника этихъ сценъ должна быть различна, смотря по тому положенію, въ какомъ онъ застаютъ и оставляютъ участниковъ дѣйствія.

Всего проще представляется дѣло въ томъ случаѣ, если нападающій одерживаетъ верхъ надъ противникомъ; тогда одинъ или два раза происходитъ сближеніе спорящихъ и удаленіе ихъ другъ отъ друга, пока наконецъ одинъ не побѣдитъ другого, или, если объектъ нападенія болѣе гибокъ, то первый постепенно перетягиваетъ его на свою сторону.

Такую сцену переубѣжденія съ несложной постройкой видимъ мы при началѣ діалога между Брутомъ и Кассіемъ. Кассій настаиваетъ, Брутъ уступаетъ его требованію; этотъ діалогъ имѣтъ краткое вступленіе, три части и заключеніе; средняя часть особенно выдѣляется своей красотой и величественнымъ выполнениемъ. Вступленіе. *Кассій*: Ты суровъ ко мнѣ. *Брутъ*: Не изъ холодности. Части. *Кассій*: 1. На тебя надѣются (слова эти быстро прерываются увѣреніемъ, что Брутъ можетъ положиться на него и криками извѣнѣ, обращающими вниманіе на Цезаря) — 2. Чѣмъ Цезарь выше насъ? — 3. Освободить насъ можетъ наша воля. — Заключеніе. *Брутъ*: Я подумаю объ этомъ.

Но если говорящіе расходятся, не достигнувъ соглашенія, то все же ихъ взаимное отношеніе другъ къ другу во времія сцены не должно оставаться безъ измѣненія. Слушателямъ невыносимо ощущать такой недостатокъ прогрессивнаго движенія въ дѣйствіи. Въ такомъ случаѣ направление одного или обоихъ должно получать иѣкоторый изгибъ, такъ напримѣръ, чтобы въ какомъ-нибудь мѣстѣ спора они производили впечатлѣніе, будто пришли къ взаимному соглашенію, а послѣ этой точки сближенія снова рѣзко отвернулись бы другъ отъ друга. Внутреннія движения, вызываемыя этой перемѣнной въ положеніи, должны, конечно, быть настолько же правдивы, насколько и цѣлесообразны для послѣдующаго, а не представлять собою бесполезныхъ косвенныхъ штриховъ, вставленныхъ въ угоду сценическому воздействію, безъ всякой пользы для хода драмы и характеровъ.

При прозаической рѣчи является возможность пускать въ ходъ большее количество доводовъ и опроверженій, рѣзче проводить линіи; въ общемъ постройка сохраняетъ свое сходство съ разбивающейся о берегъ волною: мы видимъ здѣсь постепенный подъемъ къ кульминационному пункту, результатъ, краткое заключеніе. Такъ, величественная сцена спора между Эгмонтомъ и Вильгельмомъ Оранскимъ можно сказать, самая совершенная по отдѣл-

кѣ часть драмы — состоять изъ четырехъ частей, и кромѣ того изъ вступленія и заключенія. Вступленіе. Вильгельмъ Оранскій: Правительница уѣдетъ. Эгмонтъ: Она не уѣдетъ. Часть первая. Вильгельмъ Оранскій: А если явится другой на ея мѣсто? Эгмонтъ: Онъ будетъ править такъ, какъ и его предшественники. 2. Вильгельмъ Оранскій: на этотъ разъ ему понадобятся наши головы. Эгмонтъ: это невозможно. 3. Вильгельмъ Оранскій: Альба находятся уже въ пути. Отправимся въ нашу провинцію. Эгмонтъ: Тогда мы окажемся мятежниками. Здѣсь происходитъ поворотъ, съ этого пункта Эгмонтъ переходитъ въ наступательное положеніе. 4. Эгмонтъ: Ты поступаешь непростительно. Вильгельмъ Оранскій: Нѣтъ, только осторожно. Заключеніе. Вильгельмъ Оранскій: Я уѣзжаю и буду оплакивать тебя, какъ погибшаго. Послѣднее сближеніе подъ влияніемъ сердечнаго чувства пріязни образуетъ благотворный контрастъ предыдущей запальчивости Эгмента.

Особенное значеніе получили въ новѣйшей драмѣ тѣ сцены между двумя лицами, въ которыхъ характеры весьма рѣшительно проявляютъ единодушіе мнѣній; это любовные сцены. Они возникли не въ силу моды или преходящаго сентиментального направления поэтовъ и слушателей, а въ силу исконной черты германского характера. Съ самыхъ давнихъ временъ любовное искушательство, приближеніе молодого героя къ юной дѣвѣ имѣло особое обаяніе для германской поэзіи. Господствующей поэтической склонностью германского народа было окружать отношенія влюбленныхъ до брака такимъ ореоломъ достоинства и благородства, о которыхъ древній міръ не имѣлъ ни малѣйшаго понятія. Ни въ чемъ не выразился такъ ярко контрастъ германцевъ съ народами древности; эта знаменательная черта проходить чрезъ всю область средневѣковаго искусства, она живеть и въ настоящей эпохѣ; и въ серьезной драмѣ она заявляетъ свои неоспоримыя права. Самые слѣдѣнія, самые очаровательные отношенія въ мірѣ приводятся въ связь съ мрачными и ужасающими, въ видѣ дополнительного контраста, цѣль котораго — наивысшее усиленіе трагическихъ воздействиій.

Для драматурга эти сцены далеко не самая удобная часть его творчества, и не всякому удаются онъ. Нелишнимъ будетъ сравнить величайшія любовные сцены, какія только существуютъ у насъ — три сцены Ромео на kostюмированномъ балѣ и у балкона до и послѣ брачной ночи и сцену Гретхенъ въ саду. Въ первой сценѣ Ромео поэтъ поставилъ искусству исполнителя наивысшую задачу; языкъ зародившейся страсти въ этой сценѣ изумительно отрывистъ и братокъ, сквозь изысканную игру словъ, бывшую въ ходу во временахъ

на Шекспира, возгорбившееся чувство вспыхиваетъ лишь въ видѣ мимолетныхъ молний. Поэтъ хорошо чувствовалъ, какъ необходимо было дать послѣ этого болѣе полное изліяніе любви. Первая балконная сцена всегда считалась шедевромъ поэтическаго искусства, но если мы проанализируемъ высокія красоты я стиховъ, то поразимся, быть можетъ, удивлѣніемъ, съ какимъ словообиженіемъ и съ какимъ безграницыемъ наслажденіемъ души влюбленныхъ уже умѣютъ играть своимъ страстнымъ чувствомъ. Красивыя слова, изящныя метафоры нагромождены до того, что искусство производить на насъ порой впечатлѣніе чего-то искусственнаго. Для третьей сцены, утренней, поэтъ прелестнѣйшимъ образомъ воспользовался идеей старинныхъ любовныхъ и народныхъ пѣсень — «пѣснями сторожа».

Гете точно также воспользовался въ прекраснѣйшей изъ своихъ любовныхъ сценъ народными воспоминаніями: онъ построилъ любовное объясненіе изъ мелкихъ эпическихъ и лирическихъ моментовъ, которые прерываются у него — хотя и не совсѣмъ благопріятно для глубокаго воздействиія — рѣзкимъ контрастомъ Марты и Мефистофеля. Великій лирикъ видѣнъ и въ томъ обстоятельствѣ, что Faustъ отступаетъ здѣсь на задній планъ, и сцены можно почти назвать монологами Гретхенъ. Но каждая изъ небольшихъ частей, изъ которыхъ слагается картина, очаровываетъ своей красотой.

Привыкшій парить на высотахъ Шиллеръ, наоборотъ, не совсѣмъ удачно справлялся съ этими сценами въ періодъ своихъ ямбовъ. Всего удачнѣе вышли онъ, пожалуй, въ «Мессинской невѣстѣ». Но въ «Телѣ» сцена между Руденцемъ и Бертой лишена жизни, и даже въ «Валленштайнѣ», гдѣ любовная сцена была положительно необходима, онъ наложилъ на нее сурдину присутствіемъ графини Теруки; Тѣка вынуждена рассказывать своему возлюбленному о лагерь и о комнатѣ астролога, и только подъ конецъ, оставшись на нѣсколько минутъ съ глазу на глазъ съ Максомъ она находитъ возможность высказать свое знаменательное предостереженіе.

Блестящіе примѣры Шекспира и Гете указываютъ въ то же время и на опасность этихъ сценъ; мы еще поговоримъ впослѣдствіи объ этомъ. Такъ какъ изліяніе лирическихъ чувствъ на сценѣ, если оно занимаетъ много времени, несомнѣнно должно утомить слушателя, какъ бы ни было оно проникнуто поэзіей, то драматическому писателю представляется заманчивая задача изобрѣсти какое-либо мелкое событие, по поводу которого пламенныя чувства влюбленной четы могли бы найти себѣ выраженіе въ общемъ участіи къ тому или другому моменту движенія; это дастъ ему въ руки дра-

матическую нить, на которую онъ будетъ называть свои жемчуги. Онъ съ полнымъ основаніемъ будетъ осторегаться самодовѣющаго любовнаго воркованья; тамъ же, гдѣ оно неизбѣжно, будетъ возмѣщать поэтическими красотами распространенность, которую, какъ добросовѣстный человѣкъ, онъ долженъ отнять у этихъ сценъ.

Вмѣшательство въ діалогъ третьаго лица придаетъ ему другой характеръ. Подобно тому, какъ сценическая картина получаетъ чрезъ появленіе третьаго лица центръ и группировку, такъ третій актеръ нерѣдко становится и для содержанія пьесы посредникомъ или судью, на чье рѣшеніе стороны повергаютъ свои доводы. Доводы обѣихъ партій получаются въ такомъ случаѣ и построение, соответствующее характеру третьаго лица, и уже благодаря этому, дѣлаются до нѣкоторой степени сознательными, не столь непосредственными. Сцена начинаетъ двигаться медленнѣе, между рѣчами и репликами вставляется сужденіе, которое должно представляться слушателю не менѣе вскимъ.

Иногда же третій актеръ самъ оказывается сторонникомъ и союзникомъ одной изъ партій. Въ этомъ случаѣ мнѣнія одной стороны должны прорываться съ большою быстротой и страстью, потому что отъ воспринимающаго слушателя требуется большая напряженность вниманія, когда ему приходится класть на одну чашку всевъхъ характеръ и содержаніе двухъ личностей.

Третій, болѣе рѣдкій случай заключается, наконецъ, въ томъ, что каждый изъ трехъ характеровъ старается противопоставить свою волю волѣ двухъ остальныхъ. Такія сцены примѣняются иногда, какъ отзвукъ разрѣщенаго напряженія; они должны только вывести краткій результатъ, ибо всѣ трое говорящихъ въ сущности произносятъ тогда монологи. Таковы сцены съ Маргаритой въ «Річардѣ III», гдѣ одинъ характеръ даетъ мелодію, а обѣ другія партіи — аккомпанементъ въ двухъ контрастахъ. Но сцены съ такимъ пиретомъ въ болѣе или менѣе крупномъ выполненіи получаютъ значеніе развѣ тогда, когда по крайней мѣрѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ переходитъ притворнымъ образомъ на точку зрѣнія другого.

Сцены, собирающія болѣе трехъ актеровъ для дѣятельного участія въ дѣйствіи, такъ называемыя сцены ансамблія, сдѣлались необходимы составной частью нашей драмы. Древній трагедіи они были неизвѣстны; до нѣкоторой степени ихъ замѣняло тамъ сліяніе солистовъ съ хоромъ. Въ драмѣ новаго времени не въ этихъ сценахъ заключаются по преимуществу высшая трагическая воздѣйствія, хотя въ нихъ и исполняется немалая доля самыхъ

оживленныхъ химическихъ дѣйствій. Ибо существуетъ недостаточно признанная истина, что то, что возникаетъ изъ многихъ, менѣе напрягаетъ и привлекаетъ интересъ, нежели то, что рождается изъ души главныхъ образовъ. Участіе къ драматической жизни второстепенныхъ лицъ менѣе значительно; а пребываніе многихъ исполнителей на сценѣ легко можетъ развлечь глазъ и болѣе чѣмъ слѣдуетъ возбудить жажду впечатлѣній. Въ общемъ суть этихъ сценъ заключается въ томъ, что при удачномъ ихъ проведеніи поэтъ, онъ способны сильно занять слушателя и разрѣшить возбужденное главными героями напряженіе, или же помогаютъ вызвать въ душѣ главныхъ образовъ такое напряженіе. А потому онъ носятъ преимущественно характеръ подготовительныхъ или заключительныхъ сценъ.

Едва ли нужно упоминать, что ихъ особенность выступаетъ не всякий разъ, какъ на сценѣ находится свыше трехъ актеровъ. Ибо и въ томъ случаѣ, когда дѣйствіе изображается только немногими главными ролями, все же можетъ оказаться желательнымъ присутствіе на сценѣ порядочного числа второстепенныхъ фігуръ. Собрание совѣта, какая-нибудь пышная обстановочная сцена легко могутъ потребовать многихъ актеровъ, хотя послѣдніе и не возвышаются до дѣятельного участія въ дѣйствіи.

Первое предписаніе для построенія сценъ ансамбля состоитъ въ слѣдующемъ: всѣ исполнители, сколько бы ихъ ни было на сценѣ, должны быть заняты характеристическимъ и полезнымъ для дѣйствія способомъ. Они употребляются собранію званыхъ гостей, удовлетвореніе духовной дѣятельности которыхъ должно составлять предметъ неустанныхъ попечений со стороны незримаго хозяина. При проведеніи дѣйствія онъ долженъ въ точности ощущать впечатлѣніе, производимое на каждого изъ участниковъ отдельными событиями, рѣчами и репликами.

Ясно, что дѣйствующее лицо не можетъ высказывать въ присутствіи другихъ лицъ на сценѣ то, чего эти послѣднія не должны слышать; традиціонный способъ обходить это неудобство, говоря въ сторону, слѣдуетъ принять лишь въ крайнихъ случаяхъ и ограничиваться при этомъ немногими словами. Но еще большее затрудненіе кроется въ томъ обстоятельствѣ, что не всегда бываетъ удобно одному изъ исполнителей высказать сужденіе, на которое какое-либо другое изъ присутствующихъ лицъ должно бы дать отвѣтъ, необходимый въ силу его характера, но бесполезный для дѣйствія или замедляющій его. Поэтъ долженъ безгранично господствовать надъ своими героями и умѣть окидывать быстрымъ взгля-

домъ сценическую картину, если онъ хочетъ отнести справедливо ко всемъ участникамъ многолюдной сцены. Ибо каждая отдельная роль влѣяеть на настроеніе и на осанку остальныхъ и съ своей стороны ограничиваетъ въ извѣстной степени свободное изліяніе своего чувства другими лицами. Искусство поэта въ этихъ сценахъ должно, следовательно, выразиться преимущественно въ отдѣленіи характеровъ другъ отъ друга съ помощью рѣзкихъ, мелкихъ штриховъ. При этомъ необходимо принять въ разсчетъ, что соотвѣтственное занятіе различныхъ ролей затрудняется устройствомъ нашего театра, который замыкаетъ исполнителей въ своихъ кулисахъ, какъ въ закрытой залѣ, и если поэтъ не приметъ извѣстныхъ мѣръ, что иногда оказывается невозможно, то отдѣлить актеровъ другъ отъ друга бываетъ весьма неудобно благодаря именно этому устройству.

Далѣе: чѣмъ больше актеровъ выступаетъ въ данной сценѣ, тѣмъ менѣе простора остается каждому изъ нихъ для проявленія своихъ характеристическихъ свойствъ. Поэтъ долженъ, следовательно, заботиться о томъ, чтобы данная часть дѣйствія не раздроблялась большимъ количествомъ исполнителей и не протекала монотонно, короткими волнами; и подобно тому, какъ онъ распредѣляетъ дѣйствующихъ лицъ по группамъ, такъ и дѣйствіе сцены онъ долженъ будь устраивать такимъ образомъ, чтобы движение второстепенныхъ актеровъ не суживалось чрезмѣрно движениемъ главныхъ лицъ. А потому для этого существуетъ правило: чѣмъ больше число исполнителей въ какой либо сценѣ, тѣмъ рѣзче должна быть расчленена ея постройка. Главные части должны тогда выступать особенно ярко, то отдѣльные руководящіе голоса отѣляться отъ большинства, то совмѣстная дѣятельность всѣхъ актеровъ стоять на переднемъ планѣ.

Такъ какъ при болѣе или менѣе значительномъ числѣ играющихъ отдельный актеръ легко заслоняется, то особенно трудны тѣ мѣста въ сценахъ ансамбля, гдѣ изображается воздѣйствіе происходящаго въ нихъ разговора на отдельныхъ участниковъ его. Если въ такомъ случаѣ для освѣдомленія слушателей недостаточно брошенаго вскользь слова, то необходимо изобрѣсти како-нибудь поводъ къ тому, чтобы непринужденнымъ образомъ отдѣлить то или другое лицо отъ группы и поставить его на передний планъ. Отнюдь не слѣдуетъ въ такомъ случаѣ внезапно прерывать драматическое движение большинства и дѣлать остальныхъ актеровъ безмолвными и бездѣятельными зрителями замѣтныхъ откровеній, высказываемыхъ отдельными лицами.

Чѣмъ быстрѣе протекаетъ дѣйствіе въ совмѣ-

стной игрѣ, тѣмъ затруднительнѣе становится такое разобщеніе отдельныхъ лицъ. Но если дѣйствіе достигло извѣстной высоты и силы, то и для величайшаго искусства не всегда оказывается возможно дать тому или другому изъ главныхъ актеровъ желательный просторъ для выраженія имъ его сокровеннѣйшихъ чувствъ. А потому для этихъ сценъ существуетъ еще третій законъ. Поэтъ не долженъ заставлять своихъ дѣйствующихъ лицъ высказывать все то, что было бы характеристично для нихъ и нужно само по себѣ для ихъ роли. Ибо здѣсь обнаруживается внутреннее противорѣчіе между требованиями отдельной роли и выгодами цѣлаго. Каждое сценическое лицо требуетъ для себя участія въ течніе дѣйствія, насколько это позволяетъ его общественное положеніе по отношенію къ другимъ характерамъ данной сцены. Поэтъ же долженъ урѣзывать ему предѣлы этого участія. Даже главные герои должны нерѣдко сопровождать нѣмой игрою разговоръ, въ который въ дѣйствительной жизни они имѣли бы полную возможность вмѣщаться. Между тѣмъ, продолжительное молчаніе тѣгостно для актера, второстепенный актеръ утомляется и спускается до уровня простого статиста, главный актеръ живо чувствуетъ несправедливость, оказываемую его роли, и гораздо менѣе сознаетъ высшую необходимость. Для правильнаго общаго впечатлѣнія не всегда достаточно того, что поэтъ заботится о движениіи ролей, стоящихъ не совсѣмъ на переднемъ планѣ, и немногими словами или какимъ-нибудь необычнымъ для его самолюбія занятіемъ указываетъ исполнителю направление для его нѣмой игры и переходы къ тѣмъ мѣстамъ, где онъ снова можетъ принять участіе въ дѣйствіи. Бываютъ чрезвычайные случаи, когда къ театру примѣнимо то же, что допускается въ большихъ картинахъ, изображающихъ множество фигур въ сильномъ движениіи и сплетенії. Какъ тамъ взмахъ главныхъ линій имѣеть такую важность, что художнику приходится иной разъ принести ему въ жертву правильный изгибъ руки или ноги, такъ и въ стремительномъ потокѣ многолюдной сцены драматургъ бываетъ порою вынужденъ отказаться отъ необходимаго для отдельного характера изображенія во вниманіе къ ходу и общему впечатлѣнію сцены. Но для того, чтобы поэтъ могъ совершать подобныя позволительныя погрѣшиности съ необходимой художественностью, онъ долженъ живо чувствовать, что въ сущности это все-таки погрѣшиности.

Фактически для пьесы полезно насколько возможно ограничивать число исполнителей. Каждая лишняя роль затрудняетъ замѣщеніе, дѣлаетъ неудобнымъ повтореніе пьесы въ случаѣ болѣзни или смерти одного изъ актеровъ. Уже это вѣнчшее обстоятельство является поводомъ къ тому, чтобы поэтъ тщательно взвѣ-

шивалъ, какія роли въ сценахъ ансамбля безусловно необходимы для него. Къ этому надо присовокупить и внутреннюю причину: чѣмъ больше въ данной сценѣ число дѣйствующихъ второстепенныхъ лицъ, тѣмъ больше занимаетъ она и времени.

Сцены ансамбля несомнѣнно придаютъ пьесѣ много красокъ и блеска. При историческомъ сюжетѣ поэтъ неохотно обходится безъ нихъ. Но и въ такого рода пьесахъ примѣнять ихъ должно съ мѣрою, потому что въ нихъ больше, чѣмъ въ другихъ сценахъ, успѣхъ зависитъ отъ искусства режиссера, и потому еще, что подробное изображеніе внутренней жизни главныхъ фигуръ, точное представление душевныхъ процессовъ, требующихъ высшаго драматического интереса, оказывается здѣсь гораздо труднѣе. Надобность въ нихъ всего живѣе ощущается во второй половинѣ пьесы, такъ какъ здѣсь съ большою силой выступаетъ дѣятельность параллельныхъ героеvъ, но лишь тогда они не нанесутъ здѣсь ущерба драмѣ, если въ этомъ отдельнѣ дѣйствія теплое сочувствіе зрителя къ главнымъ характерамъ уже успѣло установиться непоколебимо. И здѣсь поэту слѣдуетъ осторегаться заслонять на долгій срокъ внутреннюю жизнь главныхъ героеvъ.

Одной изъ прекраснѣйшихъ сценъ ансамбля у Шекспира является сцена пиршества на галерѣ Помпея въ «Антоніи и Клеопатрѣ»; она не содержитъ въ себѣ никакой основной части дѣйствія и представляетъ собою,—что рѣдко бываетъ у Шекспира въ трагическихъ частяхъ его дѣйствія—сituaciю по преимуществу. Но она имѣть извѣстное значеніе, потому что находится въ концѣ второго акта, съдовательно въ такомъ пункѣ, который долженъ быть чѣмъ-нибудь отмѣченъ, въ особенности же въ этой пьесѣ, где предыдущія политическія разсужденія заставили сильно желать пестрой, оживленной картины. Изумительно здѣсь обилие мелкихъ, характеристическихъ штриховъ, сжатость, съ которой они набросаны, но больше всего—техническое построение. Вступленіемъ къ этой сценѣ служитъ маленькая подготовительная сцена—разговоръ слугъ, нерѣдко вводимый Шекспиромъ для того, чтобы дать возможность разставить и накрыть столы. Самая сцена распадается на три части. Первая часть представляется веселую болтовню примиренныхъ триумвировъ и педантство пьяного глупца Лепида, о которомъ уже упоминали слуги; вторая, въ гроздномъ контрастѣ съ первой,—тайную бесѣду Помпея съ Менасомъ, третья, начинающаяся съ того момента, какъ одинъ изъ слугъ выносить пьяного Лепида, содержитъ въ себѣ разгаръ дикой вакханалии и усиливающееся опьяненіе. Соединеніе трехъ частей, моменты, когда Менасъ увлекается въ сторону Помпея, когда Помпей возвращается къ пирующимъ съ именемъ

Лепида на устахъ, весьма замѣчательны. Во всей этой сценѣ нѣтъ ни одного лишнаго или незначительного слова, поэты ни на минуту не теряютъ изъ вида положенія отдельныхъ лицъ, даже каждая изъ второстепенныхъ фигурокъ оказывается выявленіе на дальнѣйшій ходъ дѣйствія; ия режиссера, равно какъ и для актеровъ, вся сцена построена мастерски. Начиная съ разгѣза Антонія о Нилѣ, вносящаго и въ эту сцену образъ Клеопатры и перебиваемаго наивными словами Лепида: «Странны у васъ тамъ водятся змѣи», — словами, производящими наушу слушателей впечатлѣніе, соответствующее подготовить ихъ къ смерти Клеопатры отъ змѣи, и кончая послѣдними словами Антонія: «Пусть будетъ такъ, дай руку, господинъ», — которыми отуманенный винными парами триумвиръ невольно признаетъ превосходство Цезаря Августа, и следующими за симъ пьяными рѣчами Помпей и Энobarба, вся сцена напоминаетъ тонкую чеканную работу на крѣпко сплоченныхъ между собою металлическихъ звеньяхъ.

Поучительно будетъ сравнить эту сцену съ заключеніемъ сцены пира въ «Пикколо мини». Внутреннее сходство между ними поразительно, и невольно является мысль, что Шиллеръ имѣлъ предъ глазами Шекспировское выполнение. Издѣсь приходится изумляться поэтической силѣ, съ безграничной увѣренностью направляющей массу образовъ; и здѣсь видимъ мы избытокъ знаменательныхъ моментовъ и мощное повышеніе въ постройкѣ. Но характерною чертой Шиллера является то, что эти моменты отчасти эпизодическаго свойства, цѣлое расположено шире и крупнѣе. Правда, поэты имѣли основаніе такъ построить сцену. Ибо она стоитъ не въ концѣ второго, а въ концѣ четвертаго акта, и заключаетъ въ себѣ существенную часть дѣйствія, получение роковой подписи, съдовательно, еслибъ банкетъ и не наполнилъ собою всего четвертаго акта, она все же имѣла бы довольно крупное построеніе. Планъ ея точь въ точь такой же, какъ и у Шекспира *). Во-первыхъ, вступи-

тельный разговоръ слугъ, впрочемъ несоразмѣрно растянутый: описание кубка не имѣеть права отвлекать наше вниманіе отъ дѣйствія, потому что самъ онъ лишенъ всякой дальнѣйшей связи съ пьесой, а косвенные лучи, падающіе изъ этого описанія на общую ситуацию, при всемъ своемъ обилии не достаточно ярки, Затѣмъ идетъ дѣйствіе, также распадающееся на три части: старанія Теруки добиться подписи отъ второстепенныхъ фигуръ; во-вторыхъ, въ рѣзкій контрастъ съ этимъ, краткій разговоръ обоихъ Пикколо мини; въ-третьихъ, рѣшеніе, въ формѣ спора пьяного Илло съ Максомъ. И здѣсь соединеніе отдельныхъ частей сценыноситъ слѣды тщательной работы. Октавіо, осторожно стараясь вывѣдать тайныя намѣренія Бутлера, незамѣтно переводитъ внимание слушателя отъ оживленной группы генераловъ на своего сына, провѣрка подписей уже всецѣло сосредоточиваетъ внимание на Максѣ, послѣ чего пьяный Илло опять-таки весьма знаменательно обращается сперва къ Октавіо, прежде чѣмъ прийти въ столкновеніе съ Максомъ. Соединеніе и распаденіе группъ, рельефные фигуры обоихъ Пикколо мини, дѣйствіе кульминационнаго пункта, оживленная игра второстепенныхъ лицъ и, наконецъ, мощное, краткое заключеніе — все это отличается рѣдкою красотой.

Шиллеръ оставилъ намъ еще двѣ могучіи массовая сцены, величайшія сцены изъ великаго периода нашей поэзіи: сцену на Рютли и первый актъ «Лжедимитрія». Обѣ онѣ являются образцами, требующими со стороны начинающаго драматурга не подражанія, но усерднаго изученія ихъ возвышенныхъ красотъ. Какія бы возраженія ни приходилось дѣлать противъ драматической постройки «Телля», но на отдельныхъ сценахъ его лежитъ печать очарованія, постоянно возбуждающаго новые и новые восторги. И въ сценѣ на Рютли драматическое движеніе отличается сравнительнойдержанностью, выполнение широко, величественно и проникнуто чуднымъ мѣстнымъ колоритомъ. Сначала тонъ опредѣляется вступлениемъ. Оно состоять изъ трехъ частей: прибытие унтервальденцевъ, разговоръ Мельхтала съ Штауффахеромъ, обмынь привѣтствій съ жителями Швица. Обратите вниманіе на то обстоятельство, что поэты не хотѣли утомлять слушателей троекратнымъ подчеркиваніемъ появления трехъ кантоновъ. Двѣ главныхъ фигуры рельефно отдѣляются здѣсь отъ второстепенныхъ лицъ и образуютъ небольшой кульминаціонный пунктъ для вступлений, кото-

*) Этотъ актъ раздѣляется на двѣ части. Первая подготовительная часть содержитъ въ себѣ три краткія драматическія составные части: Максъ является на пиръ, интриганы показываютъ ему подложій документъ, Бутлеръ присоединяется къ интриганамъ. Отсюда вачиняется обширное заключеніе, вступление къ которому точно также образуетъ разговоръ слугъ. Пирующие генералы не должны оставаться въ продолженіе всего акта на виду у зрителей, въ серединѣ сцены или на заднемъ планѣ. Хорошо было бы, еслибы сцена представляла авансцену, отдѣленную отъ банкетной залы колоннами и заднею стѣной, такъ чтобы все общество, до момента входа его въ залу, въ концѣ сцены, рисовалось зрителямъ вдали, чтобы слышались только отдельные воспоминанія и были замѣты только отдельные движения группъ. Въ «Валленштейнѣ» Шиллеръ показалъ себя еще безпечнымъ режиссеромъ, впослѣдствіи онъ сталъ больше заботиться объ инсценировкѣ своихъ пьесъ. Къ

особенностямъ рельефнаго рисунка въ этой прекрасной сценѣ принадлежитъ безучастное раздумье Макса, — Клейстъ еще причудливѣе повторилъ его въ «Принцѣ Гомбургскомъ». Что касается Шекспира, то онъ характеризуетъ своихъ мечтателей безмолвіемъ, а разсѣянными и глубокомысленными рѣчами.

рос, благодаря этому, не разрывается исколькими лежащими на одной высотѣ моментами. Съ появлениемъ жителей Ури, достаточно подчеркнутымъ звуками ихъ рога, спускомъ съ горы и рѣчами присутствующихъ, тотчас же начинается дѣйствие.

Это дѣйствие протекаетъ въ пяти частяхъ: Во-первыхъ установление собрания съ краткими рѣчами и энергическимъ участіемъ второстепенныхъ лицъ. Затѣмъ, величественное изложеніе Штауффахеромъ сущности и цѣли союза. Въ третьихъ, послѣ этого могучаго выступленія отдѣльного лица оживленный обмынь мнѣній и споръ партіи о положеніи, которое должно занять союзъ по отношенію къ императору. Въ-четвертыхъ, рѣзкое обостреніе противорѣчивыхъ взглядовъ, пока не возгорается споръ о средствахъ освобожденія отъ тираніи фохтовъ, и затѣмъ собираніе голосовъ. Наконецъ, въ-пятыхъ, торжественная клятва. И послѣ такого заключенія, общее настроеніе изливается въ звукахъ оркестра, заимствующихъ свой музыкальный колоритъ отъ окружающей природы и восходящаго солнца. При этомъ багатомъ расчлененіи особенно привлекательна гармонія во взаимномъ отношеніи отдѣльныхъ частей. Центръ всей этой группы драматическихъ моментовъ, рѣчь Штауффахера, выступаетъ, какъ кульминаціонный пунктъ. И затѣмъ, въ контрастъ ему, тревожное движение среди народа, наступающее умиротвореніе и восторженный порывъ души. Столъ же прекрасно изображены и многочисленныя второстепенные фигуры, самостоятельное вмѣшательство въ дѣйствіе отдѣльныхъ мелкихъ ролей, значеніе которыхъ для этой сцены проявляется уже въ томъ, что онѣ съ извѣстной республиканскою равноправностью помѣщены одна возлѣ другой.

Величайшимъ образцомъ для торжественныхъ мимическихъ дѣйствій служить великолѣпная сцена интродукціи «Лжедимитрія», польскій сеймъ. Сюжетъ этой драмы требовалъ сообщенія немалого количества предпосылокъ; странныя превратности судьбы отрока Димитрія вызвали, кроме того, необходимость въ сильномъ примѣненіи особыхъ красокъ, для того, чтобы этотъ чуждый пѣмцамъ міръ могъ найти откликъ въ ихъ поэтическомъ чувствѣ. Шиллеръ, съ свойственнымъ ему смѣлымъ величиемъ, слѣдалъ эпической разсказъ центромъ богатой обстановочной сцены и окружилъ длинное повѣствованіе одного лица страстнымъ движеніемъ массъ. За краткимъ вступленіемъ слѣдуетъ вмѣстѣ съ появлениемъ Димитрія сцена, состоящая изъ четырехъ частей: 1) разсказъ Димитрія, 2) сжатое повтореніе этого рассказа архіепископомъ и первыя волны, поднимающіяся при этомъ въ собраніи, 3) просьба Димитрія о поддержкѣ и усиленіе движенія, 4) возраженія и протестъ Сапѣги. Сцена кон-

чается общимъ смятеніемъ, и обрывается внезапно. Небольшой драматический моментъ служитъ переходомъ къ слѣдующему за симъ диалогу, между королемъ и Димитріемъ. Движенія второстепенныхъ лицъ въ упомянутой сценѣ кратки и порывисты, голосъ возвышаются лишь немногіе участники дѣйствія, кромѣ Димитрія только одно лицо, заявляющее протестъ, рельефно отдѣляется отъ массы. Мы чувствуемъ и убѣждаемся, что масса уже заранѣе настроена въ пользу Димитрія, пространный, цвѣтистый разсказъ его образуетъ основную часть сцены, какъ этому и надлежало быть въ первомъ актѣ.

Гете, если не считать маленькихъ сценъ въ «Гецѣ», не оставилъ намъ массовыхъ сценъ, которая производили бы крупное драматическое воздействіе. Въ народныхъ сценахъ «Эгмонтъ» слишкомъ ощущается недостатокъ энергического движенія, прекрасная прогулка въ «Фаустѣ» составлена изъ мелкихъ драматическихъ картинъ, студенческая сцена въ погребѣ Ауэрбаха не имѣть въ виду трагического воздействія и представляетъ для исполнителя Фауста то неудобство, что онъ остается все время предъ зрителями праздный, ничѣмъ не занятый.

Особенной поддержки отъ режиссера требуютъ мимическія сцены, въ которыхъ дѣйствуютъ большія массы народа. Если наши театры и имѣютъ наготовѣ въ хоровомъ персоналѣ оперы порядочное число актеровъ, а эти помощники въ свою очередь, обыкновенно находятъ себѣ подкрѣпленіе въ статистахъ, то все же количество лицъ, которое можетъ быть собрано на сцѣнѣ, нерѣдко бываетъ поразительно мало сравнительно съ человѣческими массами, принимающими въ дѣйствительной жизни участіе въ какой-либо народной сцѣнѣ, въ битвѣ, въ большомъ смятеніи. Поэтому зритель, смотря на выведенную передъ нимъ кучку людей, легко можетъ ощутить пустоту и скучность. И здесь помѣхой является недостаточная приспособленность современного театра къ размѣщенію большихъ массъ. Правда, что вѣнчшее устройство такихъ сценъ находится по большей части въ рукахъ режиссера, но поэтъ обязанъ облегчать ему возложенную на него задачу, состоящую въ томъ, чтобы вызвать въ зрителяхъ иллюзію, будто они видятъ предъ собой оживленную и громадную толпу.

Уже самый входъ и уходъ значительного числа лицъ отнимаетъ время и развлекаетъ вниманіе, которое слѣдуетъ удерживать мелкими, способными возбудить интересъ изобрѣтеніями и раздѣленіемъ массъ на группы.

Помѣщеніе сцены должно быть устроено такимъ образомъ, чтобы зритель не могъ обнять взоромъ сравнительно небольшое число нах-

дящихся на лицо исполнителей; для этого необходимы различные декорации, удачные перспективы, разстановка актеровъ по бокамъ сцены, имѣющая цѣлью привлечь фантазію къ болѣе крупнымъ невидимымъ массамъ, которыя знаками и возгласами заявляютъ о своемъ присутствіи за кулисами и т. д.

Что касается блестящихъ, разсчитанныхъ на вѣнчаній эффектъ процессій, вродѣ тѣхъ, какія устроилъ Иффландъ для «Орлеанской девы», то авторъ трагедіи имѣетъ полное право запрещать ихъ при постановкѣ своихъ пьесъ и долженъ, насколько возможно, избѣгать всякихъ повода къ нимъ.

Но зато порою являются желательными та-
кія массовые воздействиа, при которыхъ толпа исполнена страстного движенія, народныя сцены, торжественные засѣданія совѣта, картины ла-
герной жизни, сраженія.

Для народныхъ сценъ служить образцомъ, вызвавшимъ немало подражаний, прекрасный ме-
тодъ Шекспира: краткія, мѣткія рѣчи отдѣльныхъ простолюдиновъ, почти всегда изложенія въ прозѣ, прерывающія и оживляющія пѣсъ восклицанія толпы, подстрекаемой отдѣльными вожаками. Но народныя сцены на театрѣ способны вызвать еще иного рода эффекты — не высшія драматическія воздействиа, но все же пытющіе большое значеніе эффекты, которыми наши поэты мало еще пользовались до сихъ поръ.

Такъ какъ и въ народныхъ сценахъ мы не должны покидать стиха, то уже этотъ послѣдній является для насъ средствомъ къ разработкѣ массовыхъ сценъ, значительно отступающей по своему характеру отъ излюбленного метода Шекспира. Введеніе античнаго хора теперь, конечно, немыслимо, попытка Шиллера возро-
лить его едва ли можетъ найти подражателей, не смотря на избытокъ поэтическихъ красотъ, которыми мы восхищаемся въ хорахъ «Мес-
синской невѣсты»; но между главными акте-
рами и значительнымъ числомъ второстепен-
ныхъ лицъ возможна иного рода драматически-
оживленная совмѣстная игра, соединяющая вож-
дей съ толпою и въ то же время противопо-
ставляющая ихъ другъ другу. Не только ко-
раткія восклицанія, но и рѣчи, заключающія въ себѣ несколько стиховъ, получаютъ повы-
шеннную энергию, благодаря одновременному про-
изнесенію ихъ несколькими лицами съ заучен-
ными темпомъ и интонацией. При такомъ вве-
деніи на сцену толпы поэтъ окажется въ со-
стояніи дать ей болѣе достойное участіе въ дѣйствіи. Чередованіе отдѣльныхъ голосовъ, терцета или квартета и затѣмъ всей собрав-
шейся толпы, смѣна звонкаго тенора могучимъ басомъ представить ему возможность вызвать множество оттѣнковъ, сильное повышение и скрѣпъ коморить. При такой совмѣстной декла-

маціи большихъ массъ, поэтъ обязанъ обра-
щать вниманіе на то, чтобы смыслъ предло-
женій соотвѣтствовалъ силѣ и энергіи выра-
женія, чтобы все слова были понятны и не поражали слухъ диссонансомъ, чтобы отдѣль-
ные части предложения красиво отдѣлялись одна отъ другой.

Совершенно невѣрно, будто такой методъ ставить на мѣсто разнообразнаго и правдоно-
дѣльнаго движенія на сценѣ движеніе искус-
ственное, ибо традиціонный способъ построенія народныхъ сценъ точно также перешелъ къ намъ по наслѣдству и точно также преобра-
зуетъ ходъ событий по опредѣленному плану.
Предлагаемый здѣсь способъ отличается только тѣмъ, что онъ можетъ производить болѣе силь-
ные воздействиа. При его примѣненіи, поэтъ воленъ скрыть отъ слушателя свой приемъ и вызвать разнообразіе чередованіемъ многого-
лосныхъ рѣчей и репликъ. Звучный совмѣст-
ный говоръ подходитъ не къ однимъ только оживленнымъ словопреніямъ и разсужденіямъ:
имъ можно пользоваться для всякаго настроенія, какое только вспыхиваетъ въ собравшейся толпѣ. На нашихъ театрахъ до сихъ поръ не-
простительно пренебрегаютъ упражненіемъ въ совмѣстной дикції; зачастую она превращается у насъ въ непонятный, оглушительный крикъ.
А потому поэту следовало бы въ текстѣ, пред-
назначенномъ для представления, строго раз-
личать группы по голосамъ. Чтобы быть въ состояніи сдѣлать такое обозначеніе, онъ дол-
женъ самъ ясно предугадывать воздействиа той или другой сцены.

Битвы пользуются худой славой на нѣмец-
кихъ театрахъ, и осторожный поэтъ избѣгаетъ ихъ. Причина этого заключается опять-таки въ томъ, что устройство нашихъ театровъ для нихъ совсѣмъ невыгодно. Шекспиръ питалъ несомнѣнное пристрастіе къ воинственнымъ дви-
женіямъ массъ, даже и въ своихъ позднѣйшихъ пьесахъ онъ отнюдь не ограничивалъ ихъ. И хотя самъ онъ порою отзыается съ нѣкото-
рымъ пренебреженіемъ о тѣхъ средствахъ, съ помошью которыхъ изображались битвы на его театрѣ, но все же мы вправѣ предположить,
что онъ настойчивѣе старался бы удалять ихъ изъ своихъ пьесъ, если-бы онъ не доставляли большого удовольствія его зрителямъ. Между тѣмъ, воинственный народъ, со страстью про-
должавшій заниматься всякими военными упраж-
неніями, могъ наслаждаться такими сценами лишь въ томъ случаѣ, если въ нихъ проявлялось извѣстное искусство и техника, и если неиз-
бѣжная условность театральной обстановки не производила жалкаго впечатлѣнія. Такія сцены, какъ поединокъ Корiolана съ Авфидіемъ, Мак-
бета съ Макдуфомъ, сцены битвъ въ «Ри-
чардѣ III» и «Юліи Цезарѣ» настолько важны и полны значенія, что намъ становится очевид-

но, съ какой твердой увѣренностью Шекспиръ полагался на ихъ воздействиа. Въ новѣйшее время эти воинственные эффекты снова появились на англійскомъ театрѣ, обставленные роскошными аксессуарами ради достижениа болѣе сильного воздействиа и, можно сказать, что ими уже черезчуръ старались занимать зрителя. Если въ Германіи до сихъ поръ еще слишкомъ мало сдѣлано въ этомъ направленіи, то

такая небрежность нисколько не оправдываетъ того поэта, который робко сторонится подобныхъ сценъ. Онъ представляютъ собою вспомогательное воздействиа, могущія сослужить ему иной разъ хорошую службу. На немъ самомъ лежитъ обязанность позаботиться о возможно лучшей ихъ постановкѣ и настоять, чтобы театръ сдѣлалъ все должное въ этомъ отношеніи.



Парижскій Салонъ 1894 г.

Ф. Ропс. „La main chaude“.

АРТИСТЪ

ЖУРНАЛЪ

[ЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ

и

ЛИТЕРАТУРЫ.

894 годъ.

Декабрь.

№ 44.

Годъ 6-й.

Книга 12-я.



МОСКВА.

Типо-литографія Высочайше утвержденного Т-ва И. Н. Нушнеревъ и К°,
Пименовская улица, собственный домъ.



1894.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
I. О МЕБРАХЪ ПОДНЯТИЯ ИСКУССТВА ГРАВИРОВАНИЯ ВЪ РОССИИ, ст. С. С. Шаймовича	1
II. О ДЛЮВИТЕЛЬСТВѢ ВЪ МУЗЫКѢ, ст. В. Гутора (окончаніе)	6
III. „МГЛА“, ром. Вл. И. Немировича-Данченко (окончаніе).	19
IV. Н. В. ГОГОЛЬ И ПЕНСИОНЕРЫ С.-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЪ ВЪ РИМЪ ВЪ КОНЦѢ ТРИДЦАТЫХЪ И ВЪ НАЧАЛѣ СОРОКОВЫХЪ ГОДОВЪ, ст. В. Шенрака	37
V. СНИМКИ СЪ КАРТИНЪ, РИСУНКОВЪ И ПР.: „Корабль „Адмирал Нахимовъ“, рис. проф. А. Боголюбова	5
„Апрельское утро“, карт. Л. Аббема	87
„Лыти“, рисунок карандашемъ	100
„Инвалидъ“, рисунок карандашемъ	178
„Хлыбъ насущный“, карт. Роберштейна	193
„Сельский разносчикъ“, карт. Минье	222
„Фантазія“, карт. М. Жирона	237
„Въ ателье“, Поля де Кордова	49
VI. ТЕХНИКА ДРАМЫ. Густава Фрейтага	5
VII. ОДИНЬ, романъ И. Потапенко (окончаніе).	88
VIII. ТИПЫ РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ ПРОИЗВЕДЕНИЯХЪ ГОГОЛЯ ВЪ СВЯЗИ СЪ ГОСПОДСТВОВАВШИМИ ВЪ ЕГО ВРЕМЯ ВОЗВРѢНИЯМИ НА ЗАДАЧИ ЖИВОПИСИ. А. А. Киселева	101
IX. ОРЛАНДО ЛАССО И ПАЛЕСТРИНА. (Трехсотлѣтіе ихъ кончины 1594—1894) ст. И. Кашина	110
X. НОЧЬ, стихотвореніе А. Мейснера	111
XI. ПОДЪ БЕРЕЗОЙ, разсказъ Н. И. Тимковскаго (съ рисунками худ. К. А. Савицкаго)	129
XII. ВОСПОМИНАНИЯ О Н. Н. ГЕ, КАКЪ МАТЕРЬ ІЛЬДА ДЛЯ ЕГО БІОГРАФІИ, ст. Г. Ге (окончаніе)	133
XIII. ИЗЪ ВОСПОМИНАНИЙ ГЕКТОРА БЕРЛІОЗА. Путешествію въ Россію. Пер. А. В. Оссовскаго (окончаніе).	145
XIV. Ф. А. ВАСИЛЬЕВЪ, біографіческий этюдъ В. Михеева (съ снимками съ его рисунковъ)	167
XV. БЕЗЪ БИЛЕТА, разск. Н. Бекнэрвемча	179
XVI. АКАДЕМИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА. М. Дальковича	184
XVII. НАШИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КРИТИКИ. По поводу статьи г. Жителя „Обновленіе“ (Нов. Время, № 6742). Питомца старой академіи	994
XVIII. МНЪ СНИЛСЯ СОНЬ, стих. М. Давидовой	195
XIX. „ГОЛУБЫЕ ГУСАРЫ“, ром. В. Юн	196
XX. РОМАНСЪ „СУЛАМИТЪ“, изъ он. „Азра“. М. Ипполитова-Иванова	200
XXI. „КОЛЫБЕЛЬНАЯ“, муз. Н. Кленовскаго	203
XXII. ЛІТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРѢНІЕ. Замѣтки читателя. Историкъ натуралистъ. И. Иванова	223
XXIII. БІБЛІОГРАФІЯ. Слезы, 40 рассказовъ. Вл. И. Немировича-Данченко. Периодическая печать обѣ изящныхъ искусствъ. Списокъ книгъ, полученныхъ въ редакціи	227
XXIV. СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ: Москва. Театръ г. Корша. „Сорная трава“, ком. въ 4 д. С. А. Гарфильда. „Продожий“, ком. въ 1 д. Ф. Конне. „Лытнія грэзы“, ком. въ 3 д. Виктора Крылова. Бенефисъ ю-жи Романовской, „Горе отъ ума“	238
Театръ на Никитской. „Цыганка Занды“ („Свадьба въ Валеніи“. Hochzeit von Waleni), др. въ 4 д. соч. Гангофера и Марко Бровинера, пер. съ нѣм. Влад. М-а и А. Морозова. „Арлезіанка или сердцемъ не шутятъ“, ком. въ 5 д. соч. А. Додэ, пер. М. В. Карп'єва, музыка Бизе	245
Русское Музикальное Общество. Экстренное собраніе въ память А. Г. Рубинштейна. Н. Кочетова	247
Московское Филармоническое Общество. Первое симфоническое сопраніе. Н. Кочетова	248
Общество любителей музыкального искусства. Первый симфонический концертъ и первый музыкальный вечеръ. В. В.	251
XXV. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОЗРѢНІЕ.	257
XXVI. КОРРЕСПОНДЕНЦІИ: изъ Вильны, Воронежа, Екатеринославля, Иркутска, Казани, Нижнаго-Новгорода, Новочеркасска, Одессы, Риги и Саратова	265
XXVII. ХРОНИКА	266
 XXVIII. „ЛОПУХИ“, комедія въ 4 д. П. П. Гнѣдича.	
XXIX. „СОРНАЯ ТРАВА“, комедія въ 4 д. С. А. Гарфильда.	
XXX. „САТАНА“, карт. І. Коппай, геліографіюра Беше въ Берлинѣ.	
XXXI. „ВЫХОДЪ СЪ ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ“, рис. Н. Н. Ге, фототипія на жъди Шерерь и Набгольцъ въ Москвѣ.	
XXXII. „ПОРТРЕТЪ Ф. А. ВАСИЛЬЕВА, И. Н. Крамского, фототипія на жъди Шерерь и Набгольцъ.	
XXXIII. „ЛѢСНОЙ ПЕЙЗАЖЪ“, рис. карандашемъ Ф. А. Васильева, автотипія Ангерера въ Вѣнѣ.	

Дозволено цензурою. Москва, 22 декабря 1894 г.

Техника драмы.^{*)}

Густава Фрейтага.

(Продолжение.)

ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА.

Характеры.

I.

Народы и поэты.

Образование драматических характеров у германцевъ показываетъ еще нагляднѣе, чѣмъ построение ихъ дѣйствія, какой крупный шагъ впередъ сдѣлало человѣчество со временемъ появленія драматического искусства у грековъ. Это различіе объясняется какъ природнымъ складомъ нашего народа, такъ и тѣмъ положеніемъ, которое онъ занялъ надъ развалинами мира, имѣвшаго за собою цѣлыхъ тысячелѣтія, положеніемъ, особенно благопріятнымъ для выработки исторического чутья. Съ тѣхъ поръ, какъ новѣйшей драмѣ была поставлена задача при помощи поэзии и драматического искусства давать на сценѣ точное, доходящее до полной иллюзіи отраженіе индивидуальной жизни,— съ тѣхъ поръ изображеніе характеровъ пріобрѣло такое значеніе для искусства, какого въ древности оно не имѣло.

Сила поэтическаго дара всего непосредственнѣй сказывается у драматурга въ изобрѣтеніи характеровъ. При построении дѣйствія, при приспособленіи его къ сценѣ, поэту помогаютъ другія свойства: солидное образованіе, мужественные черты въ его собственномъ характерѣ, хорошая школа и опытность; не обладая же достаточной способностью къ рѣзкой рисовкѣ характеровъ, драматургъ напишетъ, показавъ, сценичную пьесу, но никогда не создастъ крупнаго произведенія. Но когда своеобразный замыселъ дѣлаетъ привлекательными отѣльныя роли, тогда можно питать большія надежды, если даже соединеніе фи'уръ въ общую картину и обнаруживаетъ значительные недочеты. А потому именно въ этой части художественного творчества, менѣе чѣмъ въ ка-

кой-либо другой, можно помочь дѣлу совсѣтами. Поэтика греческаго мыслителя, въ томъ видѣ, какъ она учѣла для насть, посвящающая характерамъ всего лишь нѣсколько строкъ. И въ наше время техника имѣть въ своемъ распоряженіи лишь скучныя предписанія, не могущія болѣе или менѣе существенно повлиять на творческій духъ. То, что эти правила могутъ дать для работы, все это, въ общемъ, поэтъ несомнѣнно хранить въ своей душѣ, того же, чего у него нѣтъ, и они не въ состояніи дать ему.

Способность поэта къ характеристикѣ покоятся на исконномъ свойствѣ человѣка воспринимать все живущее въ видѣ обособленной личности, въ которой душа, подобная душѣ наблюдателя, рисуется воображенію какъ двигатель, вслѣдствіе чего и особенности, своеобразные черты чужого существованія возбуждаютъ напряженный интересъ. Въ силу этого стремленія, задолго до того времени, какъ его поэтическое творчество стало для него основаннымъ на извѣстной теоріи искусствомъ, человѣкъ уже преобразовываетъ все окружающее въ личности, которая его дѣятельная фантазія надѣляетъ многими свойствами его собственной человѣческой природы. Изъ грома и молнии онъ создаетъ образъ бога, несущагося на боевой колесницѣ надъ чащеобразнымъ небеснымъ сводомъ и мечущаго огненные копья; облака превращаются въ небесныхъ коровъ и овецъ, изъ которыхъ божественный образъ даетъ небесное молоко на землю. И тѣ безсловесныя твари, которые населяютъ землю наряду съ человѣкомъ, воспринимаются имъ какъ человѣкоподобныя личности, такъ напримѣръ медведь, волкъ, лисица. Точно такимъ же образомъ каждый изъ насть присыпывается собакѣ или кошкѣ представлений и ощущеній, знакомый намъ самимъ, и только потому, что такое отношеніе къ чуждымъ предметамъ составляетъ для насть положительную потребность и удовольствие, мы такъ и свыкаемся съ животными. Постоянно сказывается все то же.

^{*)} См. „Артистъ“ № 41, сентябрь 1894 г.

стремление къ образованію личностей. Даже въ сношеніяхъ съ людьми, ежедневно, при каждой первой встрѣчѣ съ новымъ лицомъ, изъ немногихъ жизненныхъ проявленій, которыхъ мы подмѣчаемъ у него, изъ отдельныхъ словъ, изъ звука его голоса и игры физиономіи мы создаемъ себѣ образъ обособленной личности, съ быстротою молнии пополняя поверхностная впечатлѣнія изъ запаса нашей фантазіи и руководясь при этомъ сходствомъ, съ тѣмъ, что намъ раньше приходилось наблюдать. Послѣдующія наблюденія надъ однимъ и тѣмъ же лицомъ могутъ преобразовать, развить богаче и глубже запавшій намъ въ душу образъ; но уже при первомъ впечатлѣніи, какъ ни незначительно количество характерныхъ чертъ, мы уже воспринимаемъ ихъ, какъ логически-послѣдовательное, строго обособленное цѣлое, въ которомъ различаемъ его особенности на основѣ ихъ общечеловѣческихъ свойствъ. Эта творческая дѣятельность присуща всѣмъ людямъ, всѣмъ эпохамъ, въ каждомъ изъ насъ она дѣстуетъ съ необходимостью и быстрой стихійной силы, у каждого является болѣе или менѣе сильно или слабо выраженной способностью, для каждого составляетъ непреодолимую потребность.

На этомъ фактѣ зиждется сценическое воздействіе драматической характеристики. Творческая сила поэта создаетъ художественную иллюзію богатой индивидуальной жизни, благодаря тому, что онъ такъ сопоставляетъ вѣкоторые сравнительно немногія жизненные проявленія какого-либо лица, что лицо, имъ самимъ *понимаемое и ощущаемое, какъ ильчто единичное*, становится въ то же время понятнымъ и актеру, и слушателю, какъ своеобразное существо. Даже у главныхъ героевъ той или другой драмы количество ихъ жизненныхъ проявленій, которое можетъ показать поэтъ, стѣсненный временемъ и пространствомъ, совокупность характеристическихъ чертъ весьма незначительны; тѣмъ болѣе во второстепенныхъ фигурахъ, гдѣ какихъ-нибудь два—три намека, всего лишь нѣсколько словъ должны вызвать иллюзію самостоятельной, крайне своеобразной жизни. Какъ же это возможно? Возможно потому, что поэтъ владѣетъ тайной возбуждать своей работой въ слушателяхъ стремленіе къ вспомогательному творчеству. Ибо достичнуть того, чтобы характеръ былъ правильно понять и доставить наслажденіе, можно лишь въ томъ случаѣ, когда самодѣятельность воспринимающаго зрителя идетъ навстрѣчу поэту, оказывая ему энергическую поддержку.—Слѣдовательно, то, что даютъ на самомъ дѣлѣ поэтъ и актеръ, это, въ сущности, лишь отдельные штрихи, но изъ нихъ можетъ вырости богато-обставленная на видъ картина, въ которой мы предугадываемъ и предполагаемъ

избытокъ своеобразной жизни, и можетъ вырости потому, что поэтъ и актеръ заставляютъ возбужденную фантазію слушателя самостоятельнымъ творчествомъ содѣйствовать ихъ работѣ.

Способъ созданія поэтами драматическихъ характеровъ обнаруживаетъ величайшее разнообразіе. Прежде всего онъ различается соотвѣтственно временемъ и народамъ. Весьма различъ онъ у германскихъ и у романскихъ націй. У первыхъ всегда сильнѣе проявлялось влечеіе къ характеристическимъ частностямъ, у вторыхъ пристрастіе къ цѣлесообразной концентраціи изображаемыхъ личностей посредствомъ искусно сплетенного дѣйствія. Нѣмецъ глубже схватываетъ свои художественные образы, онъ старается показать въ нихъ болѣе богатую внутреннюю жизнь; своеобразное и даже причудливое имѣть для него большую притягательную силу. Поэтъ же романского племени воспринимаетъ зависимое положеніе отдельного лица преимущественно съ точки зрѣнія условныхъ приличий и цѣлесообразности; онъ избираетъ центромъ общества, а не внутреннюю жизнь героя, какъ это дѣлаетъ нѣмецъ; ему доставляетъ удовольствіе противопоставлять другъ другу готовыхъ лицъ, нерѣдко лишь съ поверхностными абрисамиъ характеровъ, ихъ различныя склонности, обнаруживающіяся въ ихъ взаимномъ противодѣйствіи, вотъ что дѣлаетъ ихъ привлекательными. Даже тамъ, гдѣ, какъ у Мольера, точное изображеніе характера составляетъ особую задачу, и гдѣ частности характеристики невольно вызываютъ глубокое восхищеніе, эти характеры—скупой, ханжа—по большей части, внутренне уже готовы; они съ утомительной подъ конецъ монотонностью выступаютъ въ различныхъ общественныхъ отношеніяхъ; несмотря на совершенство рисунка, они будутъ дѣлаться все болѣе и болѣе чужды нашей сценѣ, потому что въ нихъ отсутствуетъ высшая драматическая жизнь, *возникновеніе* характера. Насъ болѣе интересуетъ узнать со сцены, какъ человѣкъ становится скучнымъ, чѣмъ видѣть, каковъ онъ, когда уже находится подъ властью этого порока.

Итакъ, что наполняетъ душу поэта германского племени, что дѣлаетъ для него цѣнными какой-либо сюжетъ и побуждаетъ его къ творческой дѣятельности, это преимущественно своеобразное движение характера у главныхъ фигур; въ его творящей душѣ прежде всего легко выясняются характеры, къ этимъ характерамъ изображается онъ дѣйствіе, изъ нихъ исходитъ на второстепенные фигуры лучи красокъ, свѣта и тепла; поэта романского племени сильнѣе манитъ захватывающая связь дѣйствія, подчиненіе единичного существа давленію цѣлаго, напряженіе, интрига. Это стародавній контрастъ,

онъ существует и по нынѣ. Германскому поэту труднѣе построить дѣйствіе для глубоко воспринятыхъ имъ характеровъ; у поэта романской народности нити дѣйствія легко и грациозно сплетаются въ художественную ткань. Этой особенностью обусловливается и одно изъ различий въ плодовитости и цѣнности драмъ. Въ литературѣ романскихъ народовъ немногое можно поставить рядомъ съ высочайшими твореніями германского гenia; но больше слабые таланты нашей націи, въ силу своего умственного склада, часто оказываются неспособными написать удобную для сцены театральную пьесу. Отдѣльные явленія, отдѣльные лица возбуждаютъ симпатію и интересъ, но цѣлому недостаетъ законченного и завлекательного выполнения. Иностранцу лучше удается пьеса среднаго достоинства, даже тамъ, где ни поэтическій замыселъ, ни характеры не претендуютъ на поэтическую цѣнность, интересъ поддерживается умно задуманной интригой, искуснымъ сочетаніемъ дѣйствующихъ лицъ въ исполненную жизни картину. Тогда какъ у германцевъ высший драматический элементъ — постепенное развитіе въ душѣ ощущенія и переходъ его въ дѣйствіе обнаруживается хотя сравнительно рѣдко, но зато уже съ неотразимою силой и красотою искусства, у романскихъ поэтовъ гораздо чаще и обильнѣе выступаетъ второе свойство драматического творчества: изобрѣтеніе параллельного дѣйствія, сильное своими эффектами изображеніе борьбы, которую лица, окружающія героя, ведутъ противъ его слабыхъ сторонъ.

Но затѣмъ способъ характеристики различий и у каждого, отдѣльно взятаго поэта, весьма различно обилие образцовъ, равно какъ и тщательность и ясность, съ которыми каждый поэтъ представляетъ ихъ характеръ слушателямъ. И здѣсь Шекспиръ является самымъ богатымъ и самымъ глубокимъ изъ творческихъ умовъ, хотя ему свойственна одна особенность, порою приводящая наскъ въ удивление. Мы склонны думать и знаемъ это изъ многихъ источниковъ, что его публика не состояла преимущественно изъ проницательныхъ и образованныхъ людей старой Англіи; мы въ правѣ, следовательно, предполагать, что онъ будетъ давать своимъ характерамъ несложную ткань и точно указывать во всѣхъ направленияхъ ихъ отношеніе къ идеѣ драмы. Но не всегда такъ бываетъ на дѣлѣ. Несомнѣнно, что Шекспиръ никогда не оставляетъ слушателя въ неувѣренности относительно важныхъ мотивовъ дѣйствія своихъ главныхъ героевъ, и, больше того: полный блескъ его величия, какъ поэта, проявляется именно въ томъ, что въ главныхъ характерахъ онъ умѣеть выражать съ захватывающей, неотразимой силой и правдой, какъ никто другой, ихъ душевные

процессы, начиная съ первого, поднимающагося въ человѣкѣ ощущенія и кончая кульминаціонной точкой страсти. Точно такъ же и двигающіе дѣйствіе параллельные герои его драмъ, какъ напримѣръ Яго, Шейлокъ, никогда не упускаютъ случая сдѣлать зрителя повѣреннымъ своего хотѣнія. И съ полнымъ правомъ можно сказать, что Шекспировскіе характеры, у которыхъ страсть быть такой высокой волной въ то же время, болѣе, чѣмъ созданія какого-либо другого поэта, позволяютъ заглянуть въ самую глубь ихъ души. Но эта глубь оказывается иногда непроницаемой для глазъ изобразительного художника, равно какъ и для слушателя, и характеры Шекспира, въ своей послѣдней основѣ, далеко не всегда такъ прозрачны и такъ просты, какими они представляются бѣглому взору; больше того, многие изъ нихъ имѣютъ въ себѣ нечто особенно загадочное и трудно постижимое, нечто такое, что вѣчно манитъ насъ къ истолкованію, и все же никогда не будетъ схвачено вполнѣ.

Не только такие характеры, какъ Гамлетъ, Ричардъ III, Яго, въ которыхъ наскъ поражаютъ особое глубокомысліе или какая нибудь не легко доступная пониманія основная черта ихъ природы и иѣкоторыя, дѣйствительныя или мнимыя, противорѣчія, но и такие, которые при поверхностномъ наблюденіи, какъ будто идутъ по прямолинейному пути, соотвѣтственно всѣмъ требованіямъ сцены.

Взвѣсьте сужденія, высказывавшіяся въ Германіи въ теченіе приблизительно ста лѣтъ относительно характеровъ въ *Юлии Цезарѣ*, и радостное сочувствие, съ которымъ наши современники встрѣчаютъ благородныя воздѣйствія этой пьесы. Въ глазахъ пылкой молодежи Брутъ является благородныемъ, любящимъ отчизну героемъ; честный истолкователь въ кабинетѣ ученаго видитъ въ Цезарѣ великій, твердый, превосходящій всѣхъ своею силой характеръ; профессиональный политикъ услаждается иронической, безпощадной строгостью, съ которой поэтъ, начиная съ самого вступленія, относится къ своему Бруту и Кассію, выставляя ихъ самихъ непрактичными безумцами, а ихъ заговоръ безразсуднымъ рискомъ неспособныхъ аристократовъ. Наконецъ, одаренный критическимъ чутьемъ актеръ въ томъ же Цезарѣ, котораго его истолкователь краснорѣчиво изобразилъ ему идеаломъ властелина, видитъ героя, одержимаго смертельнымъ внутреннимъ недугомъ, видитъ душу, въ которой манія величія уже разъѣла могучій составъ. Такъ кто же правъ изъ нихъ? Всѣ они правы. А между тѣмъ каждый изъ нихъ чувствуетъ, что характеры отнюдь не симѣшаны изъ несоответствующихъ одна другой составныхъ частей, отнюдь не представляютъ собой искус-

ственного соединенія или какой бы то ни было неправды. Каждый изъ нихъ сознаетъ, что они созданы превосходно и производить на сценѣ въ высшей степени могучее впечатлѣніе, и глубже всѣхъ должно чувствовать это самъ актеръ, если даже тайна поэтической силы Шекспира и не будетъ вполнѣ понята ему. Если же онъ постигнетъ эту тайну, то будетъ взирать на нее съ такимъ же благоговѣйнымъ восторгомъ, съ какимъ греки взирали на Софокла, воздвигая алтарь его гению.

Ибо способъ создания характеровъ у Шекспира представляетъ съ необычайнымъ величиемъ и совершенствомъ то, что свойственно вообще творчеству германскихъ народовъ предиющественно предъ древнимъ міромъ и культурными нациями, не причастными германской жизни. Этотъ германский элементъ заключается въ полнотѣ и любвеобильной симпатіи, хотя и создающей каждый отдельный образъ въ точномъ соотвѣтствии съ требованіями отдельного художественного произведения, но принимающей въ разсчетъ и всю его жизнь, лежащую за предѣлами пьесы, старающейся уловить ее въ ея своеобразности. Неторопливо затягивая картины дѣйствительности пестрыми пятнами творческой фантазіи, германский поэтъ относится къ дѣйствительнымъ основамъ своихъ характеровъ, къ ихъ фактическому первообразцу, съ гуманнымъ уваженіемъ и возможно точнымъ уразумѣніемъ его совокупного содержанія. Это глубокомыслie, любовное увлеченіе индивидуальнымъ и въ то же время возвышенная свобода, цѣлесообразно обращающаяся съ даннымъ образомъ, какъ съ дорогимъ другомъ, съ давнихъ поръ придавали особенно богатое содержаніе наиболѣе удачнымъ образомъ германского искусства; поистину-то они и отличаются богатствомъ отдельныхъ штриховъ, обаятельной прелестью и разносторонностью, не нарушающими необходимую для драматическихъ характеровъ цѣльность, а наоборотъ, въ высшей степени усиливающими сценическій воздействія.

Брутъ Шекспира—человѣкъ высокаго обра-за мыслей, но, какъ аристократъ, онъ воспитанъ въ наслажденіи; онъ привыкъ читать и размышлять, у него есть энтузіазмъ, толкающій его на подвиги и вѣтъ осмотрительности и мудрости, для того, чтобы совершать ихъ. Цезарь—величавый герой, осуществившій на дѣлѣ побѣдоносную, великую жизнь, узнавшій себѣ цѣну въ эпоху своею рѣстори и притязательной слабости, но вмѣстѣ съ высокимъ положеніемъ, которое онъ завоевалъ себѣ надъ головами своихъ современниковъ, въ немъ зародились манія величія, актерство и тайный страхъ; твердый мужъ, сотни разъ рисковавшій свою жизнью и ничего уже не боящійся, кроме того, какъ бы другіе не заподозрили

его въ страхѣ, въ глубинѣ души суевѣріе, неустойчивъ, подверженъ влиянию слабыхъ людей. Поэтъ не скрываетъ этого, онъ въ каждомъ мѣстѣ заставляетъ своихъ героевъ говорить вещи, точъ въ точь соотвѣтствующія складу ихъ характера, но онъ относится къ ихъ природѣ такъ, какъ будто она понята сама по себѣ, и не истолковывается ея, потому что она не путемъ холоднаго соображенія сдѣлалась ясна ему, а со стихійною силою всплыла передъ нимъ изъ всѣхъ предпосылокъ пьесы.

Поклоннику Шекспира это величие его поэтическаго созерцанія создаетъ то здѣсь, то тамъ затрудненія. Напримѣръ, въ первой части *Юлія Цезаря* Каска энергично выступаетъ на первый планъ; въ нисходящемъ дѣйствіи пьесы мы не слышимъ о немъ ни слова; очевидно, что онъ и другие соучастники заговора для поэта болѣе безразличны, чѣмъ для слушателя. Кто посмотритъ внимательнѣе, толькъ найдетъ, конечно, причину и пойметъ, почему поэтъ, сначала такъ благосклонно выдвигавшій эту фигуру, вслѣдъ за тѣмъ безъ церемоній отбрасываетъ ее въ сторону; поэтъ намекаетъ даже на это въ отзываѣ, который въ видѣ исключенія даются на этотъ разъ о Каскѣ Брутѣ и Кассій. Для него и для пьесы этотъ человѣкъ является лишь незначительнымъ орудіемъ.

Во многихъ второстепенныхъ роляхъ великий поэтъ остается поразительно молчаливымъ; простыми штрихами двигаетъ онъ ихъ впередъ среди ихъ замѣшательства, уразумѣніе ихъ характера, котораго мы насторожено ищемъ, подъ конецъ не оставляя въ насть сомнѣній, но оно становится яснымъ лишь изъ косыхъ лучей, падающихъ на нихъ извѣнѣ. Такъ напримѣръ, перемѣны, происходящія въ душѣ Аны (Ричардъ III) во время знаменитой сцены смерти у носилокъ до такой степени за-слонены, какъ на то не постыдъ бы рѣшиться никакой другой поэтъ, и роль, и безъ того уже скатая, становится отъ этого одною изъ самыхъ трудныхъ. Нѣчто подобное можно сказать о многихъ образахъ, смѣшанныхъ изъ зла и добра и выступающихъ пособниками какого-либо дѣйствія. При такихъ второстепенныхъ роляхъ поэтъ многое предоставляетъ на усмотрѣніе актера. Своимъ исполненіемъ артистъ можетъ превратить виная мимія и дѣйствительные шероховатости въ новыя красоты. Иной разъ получается даже такое впечатлѣніе, будто Шекспиръ потому собственно не счелъ нужной пояснительную отдельку нѣкоторыхъ ролей, что писалъ для извѣстныхъ актеровъ, личность которыхъ преимущественно предъ другими создана была для дополненія данной роли. Въ другихъ случаяхъ мы ясно видимъ человѣка, который въ качествѣ актера

и зрителя болѣе, чѣмъ другіе драматическіе писатели, привыкъ наблюдать людей въ аристократическомъ обществѣ, и умѣть маскировать и вмѣстѣ съ тѣмъ заставлять проявлять сквозь формы добрыхъ нравовъ характеризующія ихъ слабыя стороны; такъ сознаніе большинства его придворныхъ. Такою изысканностью, такими крутыми переходами и иными проблемами онъ оставляетъ актеру болѣе простора, чѣмъ всякий другой поэтъ; иногда его слова являются лишь пунктируемымъ фономъ вышивки; немногое въ нихъ выработано окончательно, но все заключено въ нихъ, все точно указано и воспринято цѣлесообразно по отношенію къ высшимъ воздействиимъ сцены; тогда, при хорошемъ исполненіи, зритель на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ при чтеніи онъ пробѣгалъ взоромъ ровную плоскость, видитъ съ изумленіемъ боратую, загруженную жизнь. Рѣдко случается съ этимъ неосторожнѣ, чтобы онъ действительно сдѣлалъ слишкомъ мало для какого-либо характера; такъ, и при хорошемъ исполненіи маленькая роль Корделіи не отвѣчаетъ настоящимъ разыгрываніямъ, которые она должна бы имѣть въ вѣсѣ. Конечно, многое въ его характерахъ, бывшее для современниковъ прозрачнымъ и вполнѣ доступнымъ пониманію, какъ отраженіе ихъ жизни и ихъ культуры, можетъ намъ показаться не подходящимъ и нуждающимся въ поясненіи.

Но величайшая заслуга этого поэта заключается, какъ мы уже говорили, въ гигантской кажущей силѣ, проявляющейся въ его главныхъ характерахъ. По истинѣ неотразима интенсивность, съ которой они, до самого кульминационного пункта, стремятся вверхъ, наступающу своей судьбѣ, почти всѣ, безъ исключения, исполненные нервной жизни и могучей энергіи страсти. Когда же они поднялись на вершину, съ которой высшія силы гонять внизъ утратившихъ внутреннюю свободу героевъ, когда напряженіе разрѣшилось на время роковыхъ дѣяній, тогда во многихъ пьесахъ являются законченныя situatіи и отдѣльныя картины, выше которыхъ ничего еще не создавала новѣйшая поэзія драмы. Примѣромъ могутъ служить сцена книжала и банкета въ *Макбетѣ*, сцена свадебной ночи въ *Ромео и Юлії*, судъ въ хижинѣ въ *Лирѣ*, посѣщеніе матери въ *Гамлете*, Корiolанъ предъ спутникомъ Авфидіемъ. Иногда, какъ мы уже говорили, участіе поэта въ его характерамъ можетъ бы ослабѣвать съ этого момента, даже въ *Гамлете*, где сцена на кладбищѣ — какъ ни блеститъ ея глубокомысленный разсужденія, — такъ какъ и конецъ, не соотвѣтствуютъ напряженію первой половины. Правда, что въ *Комедіи* обѣ самые прекрасныя сцены находятся во второй половинѣ пьесы, какъ и са-

мые сильныя сцены въ *Отелло*; но послѣдняя пьеса имѣеть другія техническія особенности.

Если способъ характеристики Шекспира оказывался иногда темнымъ и затруднительнымъ даже для современныхъ ему актеровъ, то естественно, что мы весьма живо ощущаемъ его особенности. Ибо нельзя представить себѣ большого контраста, какъ обработка характеровъ у него и у нѣмецкихъ трагическихъ поэтовъ: Лессинга, Гете, Шиллера. Тогда какъ замкнутость многихъ второстепенныхъ характеровъ у Шекспира напоминаетъ намъ, что онъ стоялъ еще близко къ эпической эпохѣ среднихъ вѣковъ, наши драматические характеры изобилуютъ до излишества свойствами лирическаго образовательнаго периода, пространнѣмъ неторопливымъ и непрерывнѣмъ изображеніемъ внутреннихъ состояній, о которыхъ герой размышляетъ съ производящимъ подчасъ зловѣшнее впечатлѣніе самоанаблюденіемъ. Прибавьте къ этому сентенціи, дѣлающія всякий разъ яснымъ до очевидности отношеніе характера къ нравственному порядку. У нѣмцевъ нѣтъ ничего темнаго, и, за исключеніемъ Клейста, мало неукротимаго.

Изъ великихъ нѣмецкихъ поэтовъ Лессингъ наиболѣе удачно изображаетъ свои характеры въ прибоѣ сильного драматического движения. Между собратьями по искусству, поэтическій даръ каждого въ отдѣльности оцѣнивается преимущественно по его характерамъ, а какъ разъ въ характеристикахъ Лессингъ великъ и достоинъ удивленія; обилие частностей, воздействиѣ, производимое мѣткими зрительными проявленіями, поражающими какъ красотой своей, такъ и правдой, у него, въ ограниченномъ кругѣ его трагическихъ фигуръ, больше въ количественномъ отношеніи, чѣмъ у Гете, и болѣе сконцентрировано, чѣмъ у Шиллера. Число его драматическихъ основныхъ формъ не велико: вокругъ нѣжной, благородной, рѣшительной дѣвшушки, Сары, Эмилии, Минны, Рехи и ихъ колеблющагося возлюбленнаго, Мельфорта, Принца, Тельльгейма, Храмовника, группируются служебные характеры наперсниковъ, почтенный отецъ, любовница, интриганъ, всѣ, написанные на опредѣленный амплуа актерскихъ труппъ того времени. И, тѣмъ не менѣе, именно эти типы возбуждаютъ удивленіе разнообразiemъ отѣнковъ. Лессингъ мастеръ изображать такія страсти, какія проявлялись въ буржуазной жизни, гдѣ пламенное стремленіе къ душевной красотѣ и благородству такъ странно уживалось съ грубымъ желаніемъ. И какъ приняты при этомъ во вниманіе удобства актера! Ни одинъ поэтъ не угадывалъ такъ чутко его потребностей; можно даже сказать, что иная мѣста, кажущіяся при чтеніи слишкомъ тревожными и слишкомъ театрально-взволнованными,

только при представлениі получаютъ правильное соотношеніе съ цѣльмъ.

Лишь въ отдельныхъ моментахъ его тонкая діалектика страсти не оставляетъ впечатлѣнія правды, потому что онъ черезчуръ тонко заостряетъ ее и поддается склонности къ неуловимой игрѣ словъ; въ немногихъ мѣстахъ размышенія распространяются и у него тамъ, гдѣ они совсѣмъ лишнія, а иногда среди глубоко-поэтическаго замысла встрѣчается придуманная черта, которая вмѣсто того, чтобы усилить впечатлѣніе, расхолаживаетъ его. Попутительными примѣрами этого, кромѣ многаго въ *Натанѣ*, служитъ въ *Сарѣ Сампсонѣ* (Актъ III., сцена 3) то мѣсто, гдѣ Сара предается страстнымъ разсужденіямъ насчетъ того, слѣдуетъ ли ей принять письмо отца. Этой чертой можно было бы воспользоваться развѣ лишь какъ краткой подробностью характеристики, да и въ этомъ случаѣ употребить ее только въ видѣ намека; въ пространномъ выполненіи она дѣйствуетъ утомительно.

Пьесы Лессинга будуть долго еще служить высокой школой для нѣмецкаго актера, и нѣжное уваженіе артистовъ сохранитъ ихъ на нашемъ театрѣ даже и тогда, когда болѣе музъественное образованіе сдѣлаетъ зрителей болѣе чувствительными къ слабости поворота и катастрофы въ *Миннѣ фонъ-Барнельмѣ* и *Эмиліи Галотти*. Ибо могучий поэтъ все еще заблуждаются, полагая, что сильной страсти достаточно для того, чтобы поэтический характеръ сдѣлать драматическимъ, тогда какъ для этого гораздо важнѣе соотношеніе между страстью и силой воли. Его страсть создаетъ страданіе и возбуждаетъ порою въ зрителѣ сочувствіе, смишанное съ отвращеніемъ. Его главныя дѣйствующія лица еще колеблются — и это отличительный признакъ не Лессинга, а его эпохи — еще мятутся, во всѣ стороны, поль напоромъ бурного движенія; когда же они доходятъ до рокового дѣянія, то этому послѣднему иногда недостаетъ высшей санкціи. Трагическая развязка въ *Мисс Сарѣ Сампсонѣ* основана на томъ, что Мель福特ъ совершаетъ низость, устраивая для своей бывшей возлюбленной свиданіе съ мисс Сарой; въ *Эмиліи Галотти* отецъ закалываетъ дѣвственницу изъ предсторожности.

Дѣло въ томъ, что свобода и благородство, съ какими дѣйствующія лица выражаютъ свои душевныя настроенія у поэтовъ прошлаго столѣтія, не сопровождаются соотвѣтственнымъ мастерствомъ въ дѣйствіи; слишкомъ часто оказывается здѣсь эпоха, когда характеръ даже лучшихъ людей не отливался въ твердую форму и не закалялся на подобіе металла подъ вліяніемъ сильнаго общественнаго мнѣнія, подъ вліяніемъ увѣренного содержанія, которое даетъ мужчинѣ политическая жизнь въ государствѣ. Производъ въ нравственныхъ воззрѣніяхъ и

сентиментальная неувѣренность препятствуютъ даже геніальному дарованію достигать высшихъ художественныхъ воздействиій. Въ этомъ ча-сто упрекали драмы Гете, здѣсь мы хотимъ лишь указать на прогрессъ, введенныій имъ и Шиллеромъ въ драматическія воздействиія.

Гете не щедрѣе Лессингана характеристической подробности своихъ ролей. Вейслингенъ, Клавиго, Эгмонтъ у него даже бѣдиѣ въ драматическомъ отношеніи, чѣмъ Мель福特ъ, Принцъ, Тельгеймъ. Въ его фигурахъ нѣть ни слѣда горячей, пульсирующей жизни, тревожности, болѣе того, лихорадочности, которая трепещетъ въ движеніяхъ характеровъ у Лессинга; ничто искусственное не беспокоитъ насъ у него, неувидаемая прелестъ его генія облагороживаетъ даже и промахи. Гете и Шиллеръ впервые открыли нѣмцамъ историческую драму, болѣе высокій стиль въ разработкѣ характеровъ, безусловно необходимый для крупныхъ трагическихъ воздействиій, хотя Гете достигалъ этого воздействиія не столько силой характеровъ или дѣйствіемъ, сколько несравненною красотой и возвышенностью, съ которыми онъ заставляетъ душу своихъ героевъ изливаться въ словахъ. Въ особенности тамъ, гдѣ изъ устъ его драматическихъ лицъ могла свободно звучать вся сердечная задушевность лирическаго чувства, тамъ, какъ разъ въ мелкихъ чертахъ, проявляется такая чарующая поэзія, какой даже приблизительно не достигалъ ни одинъ нѣмецкій поэтъ. Такое впечатлѣніе оставляетъ, напримѣръ, роль Гретхенъ.

Нельзя объяснить случайностью, что подобная, наивысшая красота обнаруживается у Гете въ женскихъ характерахъ; мужчины у него по большей части не двигаются впередъ дѣйствіе, а являются пассивными фигурами, больше того, иногда они требуютъ къ себѣ участія, котораго не заслуживаютъ на сценѣ, и производить почти такое впечатлѣніе, какъ будто они — дорогие друзья самого поэта, какъ будто ихъ хорошія свойства извѣстны ему одному, между тѣмъ какъ въ обществѣ, въ которое онъ пригласилъ ихъ, они выставляютъ вовсе не сильную свою сторону. То, что дѣлаетъ *Фауста* нашимъ величайшимъ поэтическимъ произведеніемъ, это, опять-таки, отнюдь не обилие драматической жизни, всего менѣе въ роли самого Фауста. Но если движущая сила Гете-скихъ героевъ недостаточно могучая для того, чтобы вызывать возвышенныя воздействиія, энергическую борьбу, то драматическое движение ея въ отдельныхъ явленіяхъ все же сжато, мудро и крайне сценично; особенно достойна удивленія постройка диалоговъ у Гете. Именно сцены, происходящія между двумя лицами, и составляютъ вѣнецъ красоты въ его драмахъ. Лессингъ умѣетъ занять и три характера страстной параллельной игрой, достигая тѣмъ самаго

сильного воздействия; Шиллеръ же съ мощной убѣренностью управляетъ на сценѣ большими числами лицъ.

Способъ изображенія характеровъ у Шиллера въ его молодости далеко не тотъ же, что въ его зрѣлые годы. Онъ сдѣлалъ въ немъ болѣе успѣхъ, но кое-чѣмъ и поплатился. Какой переворотъ отъ мѣра ощущеній прекрасныхъ душъ, возведенныхъ имъ въ *Разбойникахъ* въ степень чудовищнаго, а позднѣе на степень героического, до твердой, напоминающей Шекспира цѣльности характеровъ въ *Димитрии!*

Слишкомъ пользѣа царили на нѣмецкой сценѣ импонировавшіе ей своимъ великолѣпiemъ и благородствомъ характеры Шиллера, и слабые подражатели его стиля долго не могли понять, что богатство его дикціи потому лишь обозывало столь крупныя воздействія, что она, какъ позолота, прикрываясь собой скровища драматической жизни. Эта могучая жизнь дѣйствующихъ лицъ весьма бросается въ глаза уже въ его первыхъ пьесахъ; въ трагедіи *Коварство и любовь* она получила такое сильное выраженіе, что въ позднѣйшихъ пьесахъ въ этомъ направлѣніи даже не всегда замѣтна прогрессъ. По крайней мѣрѣ, несомнѣнно, что стиху и болѣе высокому стилю поэтъ принесъ въ жертву энергическую краткость, сценическое выраженіе страсти, многія соображенія, имѣвшія въ виду удобства актера. Все полнѣе и краснорѣчивѣе становилось у него выраженіе страсти посредствомъ слова.

Его характерамъ — чаще всего богато выполненнымъ — тоже присуще отличительное свойство его эпохи, склонность настойчиво повѣствовать слушателямъ во многихъ моментахъ дѣйствія о своихъ мысляхъ и чувствахъ. Они лѣваютъ это въ духѣ высокообразованныхъ и созерцательныхъ людей, ибо къ самому страстному ощущенію у нихъ сейчасъ же присоединяется прекрасная, нерѣдко распространенная картина, а за настроениемъ, выливающимся изъ самой глубины ихъ души, сдѣдуется разсужденіе — какъ мы всѣ знаемъ, часто проникнутое высокой красотой — которымъ уясняются нравственные основы взволнованнаго чувства, и, благодаря тому, что герой поднимается за болѣе высокую точку зрѣнія, разрѣшается, хотя на нѣсколько мгновеній, замѣшательство situaciї. Очевидно, что подобный методъ драматического творчества не можетъ быть въ общемъ благопріятенъ для изображенія сильныхъ страсти; и рано или поздно онъ навѣрно покажется страннымъ нашимъ потомкамъ; но столь же вѣрно и то, что онъ съ такимъ совершенствомъ, какъ никакой другой методъ поэтической работы, передаетъ способъ воспріятія чувствованій, который былъ свойственъ образованнѣмъ вѣнцемъ конца прошлаго столѣтія, и что именно этимъ объясняется извѣстная доля силь-

наго воздействія, оказываемаго и понынѣ на нѣмецкій народъ драмами Шиллера. Конечно, только извѣстная доля, ибо величие поэта кроется именно въ томъ, что онъ, допускающій столько паузъ для своихъ характеровъ, даже и въ взволнованные моменты, умѣеть, однако, поддерживать ихъ въ наивысшемъ напряженіи, почти всѣ они одарены сильной, восторженной внутренней жизнью, почти всѣ имѣютъ содержаніе, которое увѣренно противоставляютъ вѣнченному миру. Въ этой отрѣшенности отъ дѣйствительности они производятъ иногда впечатлѣніе лунатиковъ, для которыхъ толчекъ изъ вѣнчанаго мѣра становится рокомъ, такъ напримѣръ Орлеанская дѣва, Валленштейнъ, Максъ, Текла, или которымъ нужно, по крайней мѣрѣ, сильное давленіе на ихъ внутреннюю жизнь, чтобы побудить ихъ къ дѣйствію, какъ напримѣръ Телль, даже Цезарь и Мануэль. Поэтому-то страстное движеніе характеровъ Шиллера въ концѣ-концовъ не всегда драматично, но это несовершенство часто покрывается богатыми деталями и прекрасной характеристикой, которой онъ, болѣе чѣмъ кто-либо, надѣляетъ служебныя второстепенные фигуры. Наконецъ, самый крупный шагъ впередъ, который сдѣлало черезъ него нѣмецкое искусство, заключается въ томъ, что въ величественныхъ трагическихъ сюжетахъ онъ дѣлаетъ свои характеры участниками дѣйствія, имѣющаго фономъ уже не отношенія частной жизни, а высшіе интересы людей, государство, вѣру. Для молодыхъ писателей и актеровъ его красота и сила, конечно, всегда будутъ представлять опасность, потому что внутренняя жизнь его характеровъ выливается въ рѣчи съ богатствомъ, доходящимъ почти до излишества; и это до такой степени, что порою онъ мало оставляетъ самостоятельной работы актеру; его драмы менѣе чѣмъ произведений какого-либо другого поэта нуждаются въ сценѣ.

II.

Характеры въ сюжетѣ и на сценѣ.

Права и обязанности драматического поэта вынуждаютъ его во время работы къ неослабной борьбѣ съ образами, которые ему предъявляютъ исторія, эпость, его собственная жизнь.

Нельзя отрицать, что вдохновеніе и стимулъ къ творчеству нѣмецкій поэтъ часто почерпаетъ прежде всего въ характерахъ. Такой родъ творчества кажется несовмѣстимымъ съ древнимъ принципомъ для образования дѣйствій — что дѣйствіе должно стоять на первомъ планѣ, а характеры лишь на второмъ. Если ученіе своеобразной природой какого-либо героя можетъ побудить поэта для него собственно составить дѣйствіе, то дѣйствіе, следовательно находится подъ властью характера, черезъ него образуется и къ нему изобрѣтается. Но это

лишь кажущееся противоречие. Ибо творческой душой природа и характер героя открываются не такъ, какъ историку, подводящему въ концѣ своего сочиненія итоги цѣлой жизни, или читателю исторического сочиненія, который изъ впечатлѣній, оставляемыхъ въ немъ многоразличными судьбами и дѣяніями, постепенно создаетъ въ себѣ образъ исторического дѣятеля. Творческая сила проникаетъ въ разгоряченное чувство поэта скорѣе такимъ образомъ, что выдигаетъ жизненно и обаятельно характеръ героя въ отдельныхъ моментахъ его отношенія къ другимъ людямъ. Эти моменты, въ которыхъ характеръ получаетъ жизнь, называются у эпического поэта — ситуаціями, у драматического — дѣйствіями (Aktionen), представляющими героя движущимися впередъ подъ влияниемъ охватившаго его волненія; они — основа дѣйствія драмы, еще не получившаго пока сценического распределенія, въ нихъ уже заложена идея пьесы, вѣроятно еще не отщепенная и не замкнутая. Но предпосылка этихъ первыхъ начатковъ поэтической работы непремѣнно должна заключаться въ томъ, что характеръ получаетъ жизнь подъ давленiemъ какой-либо части дѣйствія. Лишь при наличности такой предпосылки возможно поэтическое воспріятие его.

Но процессъ идеализаціи начинается съ того, что контуры исторического, или какъ-нибудь иначе подутившаго цѣнность для поэта характера, преобразуются, смотря по потребностямъ возникшей въ его душѣ ситуаціи. Черты характера, полезная для воспринятыхъ моментовъ дѣйствія, становятся основою чертою его природы, чертою, которой всѣ прочія особенности характера подчиняются, какъ дополнительная и побочная работа. Положимъ, что поэта привлекаетъ характеръ императора Карла V; онъ можетъ поэтически воспринять его лишь тогда, когда проведеть его черезъ опредѣленное дѣйствіе. Императоръ на рейхсстагѣ въ Вормсѣ, или лицомъ къ лицу съ захваченнымъ въ пленъ королемъ Францискомъ, или въ той сценѣ, когда ландграфъ Гессенскій въ Галле преклоняетъ предъ нимъ колѣна, или въ ту минуту, когда онъ получаетъ извѣстіе о грозящемъ ему нападеніи курфюрста Морица, — подъ давленiemъ ситуаціи становится каждый разъ совсѣмъ другимъ; онъ, можетъ быть, еще сохранилъ всѣ черты исторического преданія, но выраженіе у него особенное, и такъ сильно властуетъ оно надъ всѣмъ образомъ, что онъ и теперь уже не могъ бы считаться историческимъ портретомъ. Однако преобразованіе быстро идетъ далѣе. Къ первому поэтическому представлению присоединяются другія, первая часть дѣйствія притягиваетъ еще другія къ себѣ, она стремится превратиться въ нечто цѣлое, получаетъ начало и конецъ. И каждое новое звено дѣйствія,

по мѣрѣ того, какъ оно вырабатывается, называетъ характеру иѣкоторую долю колорита и мотивовъ, необходимыхъ для его объясненія. Разъ дѣйствіе такимъ образомъ направлено, дѣйствительный характеръ незамѣтно для насъ подвергся у поэта полному пересозданію согласно съ потребностями его идеи. Въ продолженіе всей этой работы, творецъ драматического произведения, конечно, хранить въ душѣ своей черты дѣйствительного образа для сличенія или противоположенія, онъ заимствуетъ изъ нихъ тѣ частности, которые могутъ ему понадобиться; но то, что онъ создаетъ изъ нихъ, свободно выбирается, смотря по потребностямъ его дѣйствія и съ примѣсью собственного материала переплавляется въ новую массу.

Поразительнымъ примѣромъ этого является характеръ Валленштейна въ двойной драмѣ Шиллера. Не простая это случайность, что фигура его у поэта столь отличается отъ исторического образа императорскаго полководца. Требованія дѣйствія придали ему такой видъ. Поэтъ заинтересовывается историческимъ Валленштейномъ; какъ разъ со смерти Густава-Адольфа онъ становится завлекательнымъ. У него возвышенные планы, онъ величественный земистъ, имѣетъ беззрѣстственный взглядъ на политическое положеніе, и такъ далѣе. Драма же, изображающая его конецъ, имѣла задачей представить на основаніи самыхъ незначительныхъ предыдѣльскъ, какъ герой ея постепенно становился измѣнникомъ по своей собственной волѣ и подъ гнетомъ обстоятельствъ. Шиллеръ видѣлъ въ себѣ образъ Валленштейна, старающагося узнать свою судьбу изъ предзнаменованій (вѣроятно, первое представление), видѣлъ затѣмъ его столкновеніе съ Квестенбергомъ, съ Вронгелемъ, видѣлъ, какъ отъ него отпадаютъ вѣрные до сихъ поръ ему люди. Это были первые моменты дѣйствія (Aktion). Но теперь являлась опасность, что такое злодѣйское начинаніе, въ томъ случаѣ, еслибъ оно кончилось неудачей, могло бы фактически представить героя болѣе слабымъ, болѣе близорукимъ, болѣе мелкимъ сравнительно съ противодѣйствующими силами. Поэтому, чтобы сохранить за нимъ величие и не лишить его симпатій, требовалось найти для его характера руководящую основную черту, которая повысила бы его и показала бы его самодѣятельнымъ и свободнымъ передъ искушеніями къ измѣнѣ, и объяснила бы вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ выдающійся и сильный духомъ человѣкъ могъ сдѣлаться болѣе близорукимъ, чѣмъ его окружающіе. Въ дѣйствительномъ Валленштейнѣ можно было найти нечто подобное: онъ былъ суевѣренъ и интересовался астрологіей, правда, не болѣе другихъ своихъ современниковъ. Этой чертой можно было воспользоваться въ

цѣлью поэзіи. Но какъ мелкій мотивъ, какъ одно изъ причудливыхъ свойствъ его натуры, эта черта не оказала бы большой помощи поэту. Надо было облагородить ее и одухотворить. Такъ возникъ образъ глубокомысленнаго, вдохновеннаго, восторженного мужа, который въ кровавую эпоху исторіи попираетъ человѣческую жизнь и человѣческія права, не отвращая пристального взора отъ небесныхъ высотъ, где ему чудятся безмолвные вершители его судьбы. И эта же угрюмая, мечтательная игра съ непостижимыми силами могла возвысить его и по отношенію къ гнету вѣшнихъ обстоятельствъ; ибо та же основная черта его природы, извѣстная склонность къ двусмысливымъ и тайнымъ поступкамъ, пытливое взываніе и ощупываніе могли его, съ виду свободного, постепенно запутать въ сѣти измѣнъ. Такимъ образомъ, приобрѣталось весьма своеобразное драматическое движение для его внутренняго мира. Но эта основная черта его природы была, въ сущности, все-таки противнымъ здравому смыслу моментомъ, она, быть можетъ, приковывала къ себѣ интересъ, но не приближала къ намъ героя, какъ человѣка, она оставалась крупною странностью. Чтобы подѣйствовать трагически, эта же самая особенность должна была быть приведена въ связь съ лучшими и симпатичнѣшими ощущеніями его сердца. Что вѣра въ откровенія непостижимыхъ силъ освящаетъ для героя и его дружбу съ обоими Пикколоини, что эта вѣра не вызывается, но роковымъ образомъ усиливается тайною потребностью чтить и довѣрять, и что именно это довѣріе къ людямъ, которыхъ Валленштейнъ идеализируетъ въ своей простодушной вѣрѣ, должно погубить его, вотъ что дѣлаетъ этотъ чуждый намъ образъ близкимъ нашему сердцу, вотъ что придаетъ внутреннее единство дѣйствію и углубляетъ характеръ. Приблизительно такимъ путемъ первыя найденные ситуаціи и потребность привести эти ситуаціи въ прочную связь причинъ и слѣдствій и закруглить ихъ въ драматически сильное дѣйствіе преобразовали историческій характеръ съ начала до конца. Точно такъ же, и противникъ его, Октавіо, былъ созданъ стремленіемъ поэта дать ему внутреннюю связь съ Валленштейномъ, хотя, конечно, въ нѣкоторой зависимости отъ главнаго героя. Холодный интриганъ, стягивающій сѣть надъ головой довѣрѣющаго ему человѣка, былъ бы недостаточенъ; его тоже надо было приподнять и поставить въ близкій сердечныій отношеніи къ главнѣмъ героямъ, и если поэтъ видѣлъ въ немъ друга обманутаго, изъ какого чувства долга, все равно — измѣняющаго своему другу, то было цѣлесообразно избрѣсти и въ его жизни черту, которая тѣсно связала бы его съ судьбой Валленштейна. Но такъ какъ мрач-

ный сюжетъ и безъ того уже весьма нуждался въ болѣе горячей жизни, въ болѣе свѣтлыхъ краскахъ, въ рядѣ кроткихъ и трогательныхъ чувствъ, то поэтъ создалъ Макса. Чистый, простодушный вскориленникъ лагеря сдѣлался въ одно и то же время контрастомъ своего отца и своего военачальника. Вырабатывая этотъ образъ, поэтъ, быть можетъ, слишкомъ мало обратилъ вниманія на то, что столь свѣжая, невинная, незапятнанная натура находилась въ противорѣчіи со своими собственными предпосылками, съ необузданною солдатскою жизнью, среди которой она выросла; вообще нельзя сказать, чтобы Шиллеръ былъ особенно щаденъ въ мотивировкѣ того, что могло послужить ему. Для него было достаточно, что это существо, по своему характеру и судьбѣ, могло явиться благородной и притомъ ярко рѣжущей противоположностью герою и его противнику. И онъ идеализировалъ Макса и соответствующій ему образъ его возлюбленной съ такою теплою симпатіей, которая опредѣлила даже постройку драмы.

Итакъ, мы въ правѣ заключить, что не пріхоть и не случайное измышеніе поэта создали характеры Валленштейна и героеvъ параллельного дѣйствія этой трагедіи. Но, во всякомъ случаѣ, эти фигуры, какъ и всякий поэтический образъ, въ то же время носятъ на себѣ колоритъ личности поэта. Шиллеръ же имѣлъ свойство вкладывать съ особеною очевидностью во всѣхъ своихъ героеvъ тѣ мысли, которыми исполнена была его собственная душа. Въ этихъ геніальныхъ разсужденіяхъ, равно какъ и въ проведенныхъ крупными, простыми штрихами контурахъ, мы и теперь уже ощущаемъ характерную черту поэта. Но это нечто иное, нежели особенность его времени. Совершенство, съ какимъ Валленштейнъ умѣеть раздумывать и взвѣшивать, не приведено у него въ равновѣсіе съ рѣшительною силою воли. Что онъ прислушивается къ языку звѣздъ, который становится подъ конецъ языкомъ его собственного сердца, это было бы въпорядкѣ вещей. Но онъ въ то же время изображенъ въ зависимости отъ своихъ окружающихъ. Графиня Терцкая настраиваетъ его, Максъ внушиаетъ ему иной образъ мыслей, и простой случай, исчезновеніе Бронгеля, является, быть можетъ, препятствиемъ къ повороту въ событияхъ. Поэтъ, несомнѣнно, задался цѣлью ярко выдвинуть нерѣшительность Валленштейна, но неустойчивость является и въ наше время недостаткомъ, которымъ дозволяется пользоваться для каждого героя драмы, лишь какъ рѣзкимъ контрастомъ уже доказанной на дѣлѣ энергіи.

Если этотъ процессъ выведенія характеровъ изъ внутренней необходимости дѣйствія является здѣсь результатомъ логического сообра-

женія, то едва ли нужно признаваться, что въ пламенной душѣ поэта онъ совершается не такъ. Хотя и тамъ многіе часы работы посвящены хладнокровному взвѣшиванію ради пра-вѣрки и дополненія творческой работы, но, въ главномъ, творчество все же происходитъ со стихійною силой, проявляющей въ себѣ, безотчетно для самого поэта, ту же мысль, которую мы, путемъ размыщенія предъ готовымъ художественнымъ произведеніемъ, признаемъ закономъ, присущимъ духовному творчеству.

Въ особенности при историческихъ характерахъ, преобразование ихъ согласно потребностямъ дѣйствія оказывается не только различнымъ у каждого поэта, но одинъ и тотъ же поэтическій умъ является не одинаково свободнымъ и беспристрастнымъ по отношенію ко всѣмъ своимъ героямъ. Возможно, что по-рою даже сильное, поэтическое дарование по какой-либо причинѣ старается съ особыніемъ тщаниемъ изобразить историческія черты како-либо героической жизни. Тогда въ готовомъ художественномъ произведеніи это тща-ніе оказывается въ особыніемъ обиаіи своеобразныхъ чертъ, которыми поэтъ воспользовался въ цѣляхъ характеристики. Такъ, напримѣръ, въ образѣ Генриха VIII Шекспиръ даетъ намъ болѣе портретныхъ чертъ, чѣмъ въ какихъ-либо другихъ герояхъ своихъ драмъ. Конечно, и этотъ образъ въ главномъ пере-созданъ въ полномъ соотвѣтствіи съ потреб-ностями дѣйствія, и глубокая пропасть отдѣляетъ его отъ исторического Генриха VIII; но портретность рисунка, равно какъ и то, что поэтъ, при построеніи дѣйствія, во множествѣ случаевъ соображался съ дѣйствительной исторіей, все-таки придаетъ драмѣ непод-ходящій колоритъ. Какъ ни многочисленны мел-кіе штрихи въ этомъ богато выполненномъ характерѣ, все же рѣдкій актеръ сочтетъ его для себя наиболѣе благодарной задачей.

Всѣдѣствіе подобныхъ же причинъ осо-бенно трудно вводить въ драму историче-скіе характеры, портретъ которыхъ сдѣлался особенно популярнымъ, какъ, напримѣръ, Лю-тера и Фридриха Великаго. Такъ легко под-даться соблазну выдвинуть и такія общез-вѣстныя черты исторической фигуры, кото-рыя несущественны для дѣйствія драмы и потому представляются олучайными! Эта за-имствованная изъ дѣйствительности прибавка къ одному какому-либо образу придаетъ ему посреди свободно созданныхъ дѣйствующихъ лицъ непріятно-притязательный, странный, по-жалуй даже отталкивающій видъ. Желаніе вос-произвести возможно точный снимокъ дѣйстви-тельной жизни получаетъ перевѣсъ и въ ду-шѣ актера и склоняетъ его къ детальной жи-вописи; даже зритель требуетъ точного пор-трета и будетъ, пожалуй, озадаченъ, если про-

чіе характеры и дѣйствіе произведутъ на него менѣе сильное впечатлѣніе потому, именно, что поэтъ такъ живо напомнилъ ему о доро-гомъ другѣ изъ исторіи.

Легко предписывать, что драматический ха-рактеръ долженъ быть правдивъ, то-есть, что отдельные моменты его жизни должны наход-диться въ созвучіи одинъ съ другимъ и вос-приниматься зрителемъ, какъ вѣчно неразрыв-ное, и что характеръ долженъ точно соотвѣтствовать дѣйствію въ его цѣломъ и по отно-шению къ колориту и душевному содержанію. Но подобное правило, выраженное въ такихъ общихъ терминахъ, во многихъ случаяхъ не принесетъ пользы новѣйшему поэту, разъ онъ встрѣтится для себя тайны затрудненія, обу-словленныя разладомъ между послѣдними тре-бованіями его искусства и исторической и даже иногда поэтической правдой.

Само собою разумѣется, что поэтъ долженъ вѣрно сохранять преданія исторіи, если они полезны ему, и если они ему не мѣшаютъ. Ибо наша эпоха, столь далеко ушедшая впе-редъ въ историческомъ образованіи и въ зна-ніи болѣе раннихъ культурныхъ условій, про-вѣряеть и историческое образованіе своихъ драматурговъ. Прежде всего, поэтъ долженъ осторегаться, чтобы герой его не получилъ отъ него слишкомъ мало содержанія своей эпохи, и чтобы современное восприятіе харак-теровъ не показалось образованному зрителю противорѣчіемъ хорошо извѣстнымъ ему пред-разсудкамъ и особенностямъ душевой жизни прежнихъ временъ. Молодые поэты бываютъ склонны надѣлять своихъ героевъ пониманіемъ ихъ собственной эпохи, умѣньемъ философ-ствовать по поводу самыхъ высокихъ ея ин-тересовъ и находить для ея событій точки зрѣнія, усвоенные нами изъ историческихъ сочиненій новаго времени. Неловко дѣлается, когда слышишь, какъ императоръ франкон-ской или гогенштауфенской династіи выра-жаетъ тенденціи своей эпохи такъ сознатель-но, такъ цѣлесообразно и логично, какъ Штен-цель, напримѣръ, или Раумеръ. Но не менѣе опасно и противоположное искушение, въ кото-рое вводить поэта стремленіе жизненно вос-принять своеобразныя черты прошлаго; тогда особенности старины, ея расходящіяся съ наши-ми возврѣнія легко могутъ показаться ему харак-терными, а потому и эффектными для его ис-кусства штрихами. Тогда ему грозить опасность заслонить непосредственное участіе, принимае-мое нами въ легко доступномъ, общечеловѣ-ческомъ, и еще большая опасность построить ходъ своего дѣйствія на странностяхъ этой минувшей эпохи, на преходящемъ, которое въ искуствѣ производить впечатлѣніе случайного и произвольного.

И все же въ исторической пьесѣ часто остает-

ся неизбежное противоречие между драматически построеными характерами и драматически построеннымъ дѣйствиемъ. На этомъ опасномъ пункте стоитъ остановиться. Такъ какъ при историческихъ сюжетахъ современный поэтъ несомнѣнно обязанъ тщательно обращать внимание на то, что мы называемъ историческими колоритомъ и костюмомъ, и такъ какъ не только характеры, но и дѣйствие взято изъ отдаленной эпохи, то навѣро и въ идея пьесы и дѣйствие, въ потихаѣ, въ ситуацияхъ будетъ иного такого, что не подходитъ подъ понятіе общечеловѣческаго и всякому доступнаго, а объясняется лишь особенностями и характеристическими свойствами той эпохи. Тамъ, гдѣ, напримѣръ, честолюбивые герои совершаютъ цареубийство, какъ въ *Макбетѣ* или *Ричарде*, гдѣ интриганъ губить своихъ противниковъ ядомъ или кинжаломъ, гдѣ супругу князя бросаютъ въ воду за то, что она мѣщанка, въ этихъ и другихъ безчисленныхъ случаяхъ романое замѣшательство и судьба героевъ должны прежде всего быть выведены изъ изображенаго событія, изъ нравовъ и особенностей ихъ времени.

Но если образы принадлежать эпохѣ, которая получила название эпической, когда въ дѣйствительности внутренняя свобода людей еще мало развита и зависимость индивидуума отъ примира другихъ, отъ нравовъ и обычаевъ гораздо значительнѣе, когда внутренній міръ человѣка вѣѣнѣе сильными чувствами, но гораздо бѣѣнѣе способностью выражать эти чувства словами, тогда *характеры* драмы даже не будутъ имѣть права изображать такое отсутствіе свободы на главномъ мѣстѣ. Такъ какъ на сцѣнѣ производить впечатлѣніе не дѣла и не красивыя рѣчи, а изображеніе душевныхъ процессовъ, посредствомъ которыхъ чувство концентрируется въ хотѣніе и въ дѣяніе, то главные драматические характеры должны выказывать такую степень внутренней свободы, такую образованность и такую дialectику страсти, которая будетъ находиться въ глубочайшемъ противорѣчіи съ фактическою зависимостию и наивностью ихъ древнихъ прототиповъ въ дѣйствительности.

Художнику, конечно, легко бы можно пропустить, что онъ наполняетъ свои образы болѣе энергичной и богатою жизнью, чѣмъ та, какую они имѣли на самомъ дѣлѣ. Лишь бы только это болѣе богатое содержаніе не производило впечатлѣніе неправды въ силу того, что и некоторые предпосылки изображенаго дѣйствія совсѣмъ не допускаютъ такой просвѣщенности у главныхъ характеровъ. Ибо дѣйствіе, которое заимствовано изъ истории же или сказания и въ которомъ всюду просвѣчивается нравственное содержаніе, степень просвѣщенія, особенности его эпохи, это дѣйствие поэтъ не всегда бываетъ способенъ такъ же хорошо наполнить болѣе глубокимъ содержаніемъ, какъ отдельный характеръ. Поэтъ можетъ, напримѣръ, вложить въ уста жителю востока самыя утонченныя мысли и самыя иѣжныя ощущенія любовной страсти, и въ то же время такъ окрасить характеръ, что онъ получитъ прекрасную иллюзію художественной правды, но, по дѣйствію, окажется, быть можетъ, необходимымъ, чтобы тотъ же характеръ вѣѣль утопить въ мѣшкахъ женщинъ своего гарема или приказать отрубить кому-нибудь голову. Неминуемо должно тогда прорваться внутреннее противорѣчіе между дѣйствиемъ и характеромъ. Это, дѣйствительно, одна изъ трудностей драматического творчества, которую порой даже величайшее дарование не можетъ преодолѣть вполнѣ; всѣ силы искусства должны быть пущены въ ходъ для того, чтобы при такихъ неподатливыхъ сюжетахъ замаскировать для слушателя безмолвное противорѣчіе между сюжетомъ и жизненною потребностью драмы. Поэтому особую трудность представляютъ въ историческихъ пьесахъ всѣ любовныя сцены. Здѣсь, гдѣ мы требуемъ самыхъ непосредственныхъ звуковъ чарующей страсти, является трудная задача дать въ то же время историческій колоритъ. Всего лучше удаются все-таки эти сцены, когда поэтъ чувствуя себѣ въ правѣ, подобно тому, какъ Гете могъ это сдѣлать съ Гретхенъ, изображать густыми красками особенности характера въ такого рода情景 and спускаться почти до предѣловъ жанра.

