

ALLOTT



какъ то внутренне было согласовано съ навивно театальной архитектуроникой скрибовской комедіи. Изъ исполнителей первое мѣсто принадлежитъ г. Горингъ-Горайнову. Правда, въ его трактовкѣ роли виконта де Болинброка болѣе чувствовалось тяготѣніе къ сценическому рисунку комическихъ персонажей французскаго театра XVIII в., чѣмъ желаніе создать объективный образъ выдающагося политическаго дѣятеля новой Англійи. Но его непринужденная веселость, умѣніе сочно и во время подати зрительному залу нужную фразу съ избыткомъ искупали вышеозначенный недостатокъ. Г-жа Стахова за послѣднее время дѣлаетъ значительные успѣхи. Къ числу ея достоинствъ слѣдуетъ отнести умѣніе согласовать свои движенія со словомъ, умѣніе, такъ рѣдко встрѣчающееся на нашей сценѣ. Ея „миссъ Абигайлъ“ была трогательной, нѣжно любящей дѣвушкой, сумѣвшей отыскать свое счастье, несмотря ни на сѣти придворныхъ интригъ, ни на противодѣйствіе герцогини де-Марльбору.

Вл. С.

ПИСЬМО ИЗЪ МОСКВЫ

Третій зимній сезонъ „военнаго времени“ повидимому обѣщаетъ быть очень обильнымъ художественными выступленіями. Война, призывы, дороговизна, очередные слухи—а искусство все таки „вертится“, и публика все таки валитъ на выставки и въ театры. Недаромъ кто то сострилъ въ московской печати, что москвичи почти въ одинаковой степени интересуются „супрематизмомъ“ въ живописи, пляской вакханокъ въ „Фамирѣ Киваредѣ“ и.. рѣчами Милюкова въ Думѣ. Что это? Тотъ ли энтузіазмъ къ жизни quand même, культуру котораго пламенно проповѣдывалъ незабвенный гость нашъ Эмиль Верхарнъ, или пиръ во время чумы? Или же, наконецъ, просто тотъ культурный интересъ къ искусству, который такъ естествененъ и лишь намъ, невѣрящимъ этому счастью, кажется чѣмъ то неожиданнымъ, загадочнымъ и надрывнымъ? Если это такъ—намъ остается только радоваться тому, что родился массовый зритель,

что упрочилась „нейтральная держава“ искусства, что не прошли даромъ годы борьбы за него. И тогда надо перестать остричь по поводу столичнаго „снобизма“, а наоборотъ, привѣтствовать то, что несмотря на всѣ условія въ Россіи все таки есть духовныя силы для интереса и къ живописи, и къ пляскѣ вакханокъ...

Но и молодымъ нашимъ художникамъ слѣдовало бы отдѣлаться отъ психологій того времени, когда приходилось „эпатировать“ для того, чтобы обратить на себя вниманіе, когда надо было смѣшнить, звенѣть и вопить, чтобы быть услышаннымъ. Теперь можно начать работать, не заботясь объ этомъ. А между тѣмъ, какъ много еще этихъ заботъ, можетъ быть уже вошедшихъ въ привычку, и на выставкѣ „Бубноваго Валета!“ Я говорю о Д. Бурлюкѣ, Лентуловѣ и многихъ другихъ,—одаренныхъ художникахъ, все еще „рапенствующихъ“ и „эпатирующихъ“. Въ живописи Бурлюка отдѣльные куски, выразительные, острые, но какъ все у него пестро, необосновано, перепутано, отовсюду понатаскано, и какъ варварски накладываетъ и мѣситъ онъ горы красокъ, нисколько не уважая самой поверхности картины. И какъ странно вяжется со всѣмъ, что онъ дѣлаетъ, выставленный тутъ же сладенькій „пуантилистскій“ пейзажъ—точно для доказательства того, что художнику все равно, какъ ни писать: можно такъ, а можно и этакъ!

Или вотъ—Аристархъ Лентуловъ. Въ его московскихъ и крымскихъ пейзажахъ акварелью есть неподдѣльное живописное веселье, игра, движеніе; онъ охьяняется краской и охьяняетъ ею зрителя, хоть и ненадолго, ибо есть что то черезчуръ праное и приторное въ его горячихъ арабескахъ, какъ въ дешевыхъ сладостяхъ восточнаго базара. И все таки, эти маленькія акварели гораздо искреннѣе и талантливѣе его большихъ картинъ („У моря“, „Леда“, „Портретъ“), гдѣ банальный рисунокъ инкрустованъ наклеенными кружевами, шелкомъ и бисеромъ. Наклеенными не въ какомъ нибудь „символическомъ планѣ“, какъ у спиритуалиста Пикассо, а по русски, по московски, по мужидки—буквально и вещественно,

тамъ, гдѣ имъ и полагается быть: на шеѣ и подъ юбкой!

Зато совсѣмъ уже въ обратную, 'безпредметную' крайность устремляется Малевичъ: его 'супрематизмъ' не что иное, какъ раскрашенная геометрія. Правда, въ его сочетаніяхъ квадратовъ, крестовъ и круговъ есть своего рода движеніе и яркая цвѣтовая звучность; но, не говоря уже о томъ, что атотъ 'супрематизмъ' почему то сочетается со школьной перспективой, а живописная его манера похожа на плакатъ—чертежи все таки остаются чертежами, хотя бы и даровитыми. Вслѣдъ за Малевичемъ, безпредметнымъ чертежничествомъ занимается и Клюнъ, но его плоскія цвѣтовые фигуры даже не даровиты. Почему бы этимъ 'супрематистамъ' не заняться цвѣтной бумажной аппликаціей, какъ это дѣлають дѣти—тогда, по крайней мѣрѣ, не пришлось бы упрекать ихъ въ неуваженіи къ масляной краскѣ, къ холсту, который нельзя закрасивать, какъ бумагу.

Болѣе вѣрными первоначальному 'великому искусителю' Пикассо остаются г-жи Попова, Розанова и г. Пуни. Въ живописной архитектоникѣ первой есть по крайней мѣрѣ форма; цилиндры и кубы; въ композиціяхъ г-жи Розановой есть и жизнь, и узорность, и нѣжно женственное изящество (intérieur, письменный столъ, nature morte и др.)—это художница съ поэтическимъ чувствомъ. Несомнѣнная индивидуальность есть и въ сурово-холодной гаммѣ Пуни; въ немъ есть сила. Но по существу своему все, что онъ дѣлаетъ—чрезвычайно эклектично; это какой то универсальный модернизмъ: здѣсь и сезанновское сырье, и газетныя наклейки Пикассо, и городскій жанръ итальянскихъ футуристовъ ('Мытые окна'). Но нѣтъ одного—Петрограда, его улицы, его мистики. Такъ или иначе, Москва создала свою молодую художницу—Наталью Гончарову. 'Петербургъ', создавшій 'Миръ Искусства', не наложилъ своей печати на молодежь, не далъ живописца, который воплотилъ бы его каменную твердь, его свѣжныя грани, его 'сдвиги' и 'пересѣченія'.

Совсѣмъ безочевеннымъ, ни въ какой мѣрѣ не французскимъ и не скандинавскимъ пред-

ставляется мнѣ творчество Э. Крона—его голы больше натуральной величины, написанныя широкими силуэтами à la Матиссъ. У Матисса это выходитъ остро, выразительно и мощно; у Крона—жидко, приблизительно и вяло. Гораздо приемлемѣе его натюрморты, въ которыхъ меньше претензій на талантливый росчеркъ и больше интимности. У г-жи Хольмбергъ-Кронъ въ пейзажахъ есть хорошая свѣжесть и лиризмъ (этюды Урала), но ея рисъ—очень сухи и деревянны; точно не ею писаны Насаженіе французскаго модернизма на русской почвѣ, культъ живописнаго ремесла—какъ извѣстно, вообще raison d'être, Бубноваго Валета'. Но лучшіе его представители отошли къ 'Міру Искусства'—ни Кончаловскаго, ни Машкова, ни Мильмана въ этомъ году среди 'валетовъ' нѣтъ. Но духъ остался: школа Машкова чувствуется на каждомъ шагѣ—на выставкѣ этого года много учениковъ и 'подмастерьевъ'. Тѣмъ болѣе выдѣляются теперь два живописца, которыхъ раньше нельзя было разсмотрѣть столь пристально—Купринъ и Фалькъ. Очень хорошъ натюрмортъ Куприна—сосредоточенъ по композиціи, простъ по ударамъ кисти, благороденъ по колориту. Хороши и крымскіе пейзажи Фалька; его форма стала крѣпче и увѣреннѣе, а палитра богаче—неожиданная желтизна засвѣтилась на его небесахъ (Крымъ—'Коза'). Выразителенъ и твердо построенъ его портретъ Мидхада Рефатова. Оставаясь по существу все тѣмъ же лирически и грустно настроеннымъ созерцателемъ, Фалькъ идетъ впередъ. Во всякомъ случаѣ, онъ одинъ изъ немногихъ 'валетовъ', умѣющихъ видѣть по своему—хотя бы и черезъ стереоскопические сезанновскіе очки.

Однако наиболѣе своеобразнымъ художникомъ является на выставкѣ Маркъ Шагалъ. Ему удѣлена здѣсь дѣлая комната; нѣкоторые изъ этихъ сорока четырехъ экспонатовъ я вижу впервые и, какъ всегда передъ лицомъ этого молодого таланта, опять и опять ощущаю его сонныя и острыя чары. Чувствую убѣдительность этой комнаты, въ которой юноша летитъ надъ дѣвухой, и этого совмѣстнаго полета ихъ надъ Витебскомъ, и этой гигантской лампы въ 'Зеркалѣ', и этой маленькой

фигурки, балансирующей на головѣ другой фигуры. Восхищаясь прелестью красокъ, изысканныхъ даже въ чернильно-лиловой монотонности, и изяществомъ четкихъ, острыхъ и напряженныхъ линий. Это шагаловское изящество еще болѣе утончилось съ тѣхъ поръ, какъ художникъ—въ Петроградѣ, городѣ графики, городѣ ‚Мира Искусства‘. Невольное опасеніе закрадывается въ мысли о Шагалѣ—онъ долженъ уберечь свою живописную стихію, свой красочный инстинктъ, свою восточную душу ...отъ ‚Петербурга‘.

Послѣ Шагала¹ хочется сказать о дѣлѣйствѣннѣ, занятой превосходными эскизами костюмовъ для ‚Оаміры Киваредѣ‘ А. А. Экстеръ. На густо синемъ и золотомъ фонѣ блестяще розовыя, словно фаянсовыя, тѣла въ горячихъ, огненно-малиновыхъ тканяхъ; острия, нервныя, какъ тетива натянутыя линіи; алой—точно кровавой—штриховкой оформленные мускулы. Отличные рисунки—въ нихъ трепещетъ сама душа театра: движеніе. Но какъ претворились они на сценѣ?

Постановка Камернымъ театромъ ‚Оаміры Киваредѣ‘² несомнѣнно самое значительное явленіе московской театральнѣй жизни въ началѣ сезона. Я вовсе не хочу этимъ сказать, что спектакль оправдалъ всѣ возлагавшіяся на него надежды—слишкомъ своеобразенъ былъ замыселъ, слишкомъ сложна драма Анненскаго сама по себѣ, слишкомъ неблагоприятно для большихъ затѣй наше военное время, чтобы все вышло такъ, какъ предполагалось. Но именно въ виду перечисленныхъ обстоятельствъ даже промахи спектакля интересны, а самый фактъ его значителенъ и отраденъ.

Камерный театръ въ лицѣ А. Я. Таирова задумалъ инсценировать ‚Оамиру Киваредѣ‘ въ духѣ кубизма и при помощи впервые примѣняемой въ Россіи системы разсѣянаго свѣта

¹ Упомяну еще экспонаты Альтмана, особенно его рисунокъ головы, натюрморты Кандаурова—очень трогательные, благоговѣнно спокойные, натюрморты Савинкова и др.

² Постановка А. Я. Таирова, музыка А. Фортеръ, декорации А. А. Экстеръ, освѣщеніе сцены—А. А. Зальдмана.

А. А. Зальдмана. Съ этой дѣлѣйствѣннѣ приглашена была въ качествѣ декоратора А. А. Экстеръ, и, дѣйствительно, выборъ Таирова былъ вполне последователенъ—художница является однимъ изъ наиболѣе культурныхъ и живописно одаренныхъ представителей ‚кубизма‘ въ Россіи; эти живописныя достоинства г-жи Экстеръ сказались и въ новомъ восхитительномъ занавѣсѣ со звѣрино-геральдическими мотивами, написанномъ ею для театра.

Но прежде всего возникаетъ вопросъ: правили ли былъ самый замыселъ инсценировки ‚Оаміры Киваредѣ‘ въ ‚кубическомъ‘ стилѣ?

Конечно, не приходится и говорить о томъ, какъ много элементовъ модернизма въ самомъ произведеніи Анненскаго,—отъ классическаго театра ушедшаго далеко. Эти элементы—и переименованіе античной трагедіи, въ которой Оамира былъ побѣжденъ музой, въ современную драму добровольнаго пораженія, въ апологию ‚сладости неуспѣха‘, и Папа-Силень, и мѣщанственно-филистерскій хоръ сатировъ, и самая роль хора въ драмѣ. Но связаны ли внутренне эти элементы модернизма съ кубической концепціей, съ выдвинутіемъ на первый планъ элемента объема? Наперекоръ Силену, ‚живущему минутами‘ и ‚не понимающему счастья минераловъ‘, Оамира славословитъ иную, лучше нашей у камней жизнь—монументальный покой, отсутствіе движенія ненужнаго бѣлымъ камнямъ. И не аксесуарами, но товарищами сѣдыми Оамиры являются эти ‚камни‘ въ представленіи поэта. Отсюда—совершенно законное стремленіе Таирова и Экстеръ органически связать движущихся дѣйствующихъ лицъ со спокойными предметами, съ камнями-кубами, которыми уставлена сцена. Красивымъ, широкимъ жестомъ почти непрестанно соприкасается Оамира (г. Церетелли) съ суровыми гранями этихъ камней кубовъ, любовно прикикая къ нимъ. Прикикаютъ къ камнямъ—кубамъ и сатиры, влѣзая, усаживаясь, скользя и скатываясь. Такая же попытка динамическаго использования неподвижной формы сдѣлана и въ отношеніи къ конусообразно стилизованнымъ кипарисамъ, вокругъ которыхъ, охватывая ихъ руками, движутся сатиры.

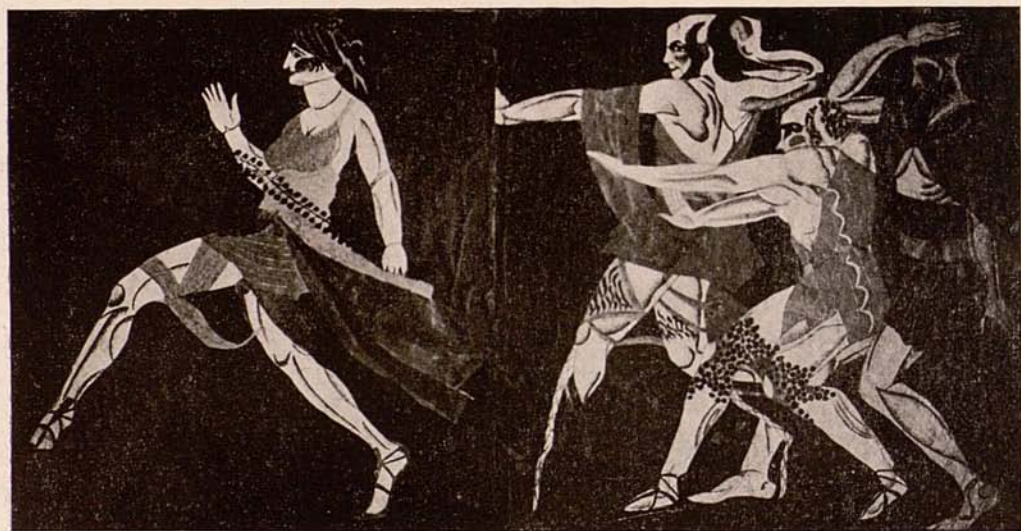


А. А. Экстеръ. Эскизъ костюма для ,Тамиры-
Кафаредъ' Инн. Анненскаго. (Выставка
,Бубновый Валетъ' 1916 г.).

A. Ekster. Esquisse de costume pour ,Thamyris
le Citharède', drame de I. Annenski.
(Exposition ,Valet de Carreau').



А. А. Экстеръ. Эскизы костюмовъ для 'Тамиры-Кивареда' Инн. Анненскаго. (Выставка 'Бубновый Валетъ' 1916 г.).



A. Ekster. Esquisses de costumes pour 'Thamyris le Citharède', drame de I. Annenski. (Exposition 'Valet de Carreau').

Однако, жизнь камней—только одна сторона замысла Анненского: меньшую роль должны играть въ его драмѣ и дѣйности чисто красочныя. Я имѣю въ виду не только данныя авторомъ колористическія формулы-ремарки къ каждой сценѣ (блѣдно-холодная, голубой эмали, темно-сапфирная и т. д.), которыя можно реализовать и монохромно. Я разумѣю ту живую красочность, тотъ почти импрессионизмъ, которымъ насыщена почти каждая сцена у Анненского. Дѣйствіи еще прозрачны и лежатъ, но мѣстами уже зыблются. Вдали нагроможденіе скалъ—бурыхъ, черныхъ, красныхъ или заросшихъ гѣсомъ... Невысокій холмъ... переходитъ въ дѣвствующую лужайку, пятнами алую и золотую отъ цвѣтовъ. Тихо, тихо. Пахнетъ тминомъ... Такъ начинается въ текстѣ первая сцена, но и третья, если помнить читатель, кончается тѣмъ, что просыпаются позднія птицы. Пчелы, стрекозы, бабочки на лугу, на цвѣтахъ, въ цвѣтахъ... Здѣсь замыселъ почти пантеистическій, быть можетъ осуществимый лишь въ нѣкоей фееріи. Здѣсь не только форма, но и краска и даже ароматы учтены драматургомъ, какъ синтетическое впечатлѣніе живой, дѣвствующей природы. Отсюда ясно, что инсценировка Фамиры должна была быть во всякомъ случаѣ интегральной, гармонической, т. е., что цвѣтъ долженъ былъ играть въ ней не меньшую роль, нежели кубическая форма.

Между тѣмъ, то, что намъ было показано Камернымъ театромъ, носило обликъ по преимуществу монохромный, нейтральный, силуэтный. Въ сущности мѣнялся лишь колоритъ задняго фона, отливая нѣжно небесными и перламутровыми оттѣнками; черные кипарисы, синія ступени Фамирова дома, черные камни и золотые навѣсы кулисъ—оставались почти неизмѣнными. Никакого дѣвствующаго луга, а потому и аромата—не было. Правда, на этомъ монохромномъ фонѣ двигались вакханки и сатиры въ яркихъ и звучныхъ тканяхъ.

Но здѣсь именно сказался недостатокъ, а можетъ быть просто недостаточная еще налаженность системы разсѣянаго свѣта Зальдмана. Въ такой же мѣрѣ, въ какой благодаря

этому свѣту глубина сцены дѣйствительно внушала иллюзію воздушной безконечности, струисто-тихаго воздуха,—авансцена была вся обездѣвлена, нейтрализована. Вотъ почему огненно-малиновые костюмы вакханокъ воспринимались не такъ, какъ они задуманы были въ превосходныхъ рисункахъ А. А. Экстеръ—звонкими арабесками на густо-синемъ фонѣ; на сценѣ они были только костюмами, прикрытіями голаго тѣла.

А между тѣмъ, это обездѣвленіе перваго плана, эта нейтрализація оркестры принесли ущербъ не только одной живописной сторонѣ зрѣлища, но и моральной, ибо тѣла вакханокъ воспринимались не какъ театральные элементы, не какъ живописныя пятна, а какъ тѣла. Разумѣется, я говорю не о морали пятнадцатилѣтнихъ племянницъ, которыхъ могло бы шокировать зрѣлище наготы, но о морали художественной, сценической. Правда, у самого Анненского есть какъ бы намекъ на намѣренно тѣлесный подходъ къ вакханкамъ, какъ къ контрасту съ Нимфой и Фамирой; развѣ не говоритъ Кваредъ—оживлять мои сѣдые камни? И кому же? Мѣшку съ нагрѣтой кровью?

Но все же нагота на сценѣ не должна становиться мѣшкомъ съ нагрѣтой кровью—она должна восприниматься живописно или линейно. А это возможно только тогда, когда краски костюмовъ не гаснутъ, не нейтрализуются, но звучатъ такъ, какъ имъ положено; эротика на сценѣ должна быть эротикой красокъ, а не кожи. Можетъ быть для этого нуженъ именно рамповый, а не разсѣянный свѣтъ—не берусь судить. Вообще вопросъ о наготѣ на сценѣ—очень интересенъ и столь же сложенъ; для его обсужденія понадобилась бы дѣлая статья. Но несомнѣнно, что должно быть что либо одно: или чисто пластическое трактованіе тѣла, какъ въ пляскѣ Дунканъ, или красочное, какъ въ балетахъ Бакста, гдѣ эротика явлена живописно—въ свѣтѣ лампы, въ обрамленіи сцены-картины, сцены-панно и ковра. Иначе—театръ становится залой маскарада...

Черезчуръ реальный обликъ вакханкамъ сообщило и то обстоятельство, что не удалось

провести въ полной мѣрѣ тотъ условный гримъ лица и тѣла, который задуманъ былъ въ рисункахъ г-жи Экстеръ. Въ ея рисункахъ вакханки кажутся фаянсовыми, блѣно-розовыми—съ яркимъ румянцемъ, съ алой штриховкой мускуловъ. Къ сожалѣнію, по тѣмъ или инымъ причинамъ, не удалось заставить артистокъ блѣднѣть тѣло, гримировать щеки и отдѣлывать мускулы; тѣмъ болѣе были подчеркнуты почти назойливо влекушія кровавыя точки груди. То же самое приходится сказать и относительно чересчуръ реально-розовыхъ сатировъ.

Мнѣ думается, что вообще вакхическія сцены были нѣсколько переодѣнены театромъ. Правда, въ замыслѣ Анненскаго хоръ вакханокъ играетъ роль вторженія чувственнаго и 'страстнаго экстаза', контрастирующаго съ драмой Ѡамирова духа. Но въ текстѣ и вакханки и сатиры только томятся тѣлесной жаждой, безъ ея утоленія. Тщетно зовутъ Діониса менады:

О, Діонисъ!

Не для тебя ли, сомгѣвъ, повисъ
Обручъ изъ жаркихъ, изъ бѣлыхъ рукъ?
Эвій, явись!..

Тщетно ищутъ и призываютъ вакханокъ сатиры жалобными и голодными голосами—это любовное томленіе не находитъ разряженія: не смыкается обручъ мужскихъ и женскихъ рукъ. И думается, что какъ ни далеко ушелъ Анненскій отъ классическаго театра, здѣсь, въ этомъ томленіи хора, онъ остался вѣрнѣе античности: въ античномъ театрѣ хоръ только и могъ играть роль пассивную. Между тѣмъ, на сценѣ томленіе вакханокъ и сатировъ, дважды встрѣчаясь, разряжается страстными сценами. Въ чувственномъ экстазѣ извиваются тѣла вакханокъ; прыгаютъ и кувыркаются вокругъ нихъ сатиры и съ побѣдными кликами уносятъ ихъ на рукахъ. Здѣсь хоръ перестаетъ быть хоромъ и выступаетъ непомѣрно впередъ, какъ дѣйствующее и волевое лицо драмы. Это преувеличенное, вакхическаго момента, воплію объяснимое желаніемъ показать танецъ и движеніе, идетъ въ ущербъ трагедійному духу спектакля.

Къ тому же и въ чисто пластическомъ смыслѣ не удалось красиво и ритмично построить эти массовыя сцены: въ нихъ часто была возня и суетня.

И однако, если отвлечься отъ текстуальной вѣрности Анненскому, если принять во вниманіе всю трудность подобной постановки, надо сказать, что Камерный театръ все же достигъ немалого. Нѣжно опаловая атмосфера нѣкоторыхъ сценъ, особенно тѣхъ, что выдержаны были силуэтно, въ полумракѣ; слиянность фигуры Кивареда съ декораціями, самый принципъ упрощенія декорацій до широкихъ тѣневыхъ массъ, превосходные костюмы, чудесные головные уборы вакханокъ, гротескныя фигуры сатировъ, нѣкоторыя отдѣльныя движенія, очень близкія эротическимъ вазовымъ мотивамъ,—все это немалыя дѣятели, дѣлающія честь маленькому театру, который такъ упорно, мужественно и искренно служитъ художественнымъ исканіямъ. Къ стыду Москвы надо добавить, что все еще существованіе его виситъ въ воздухѣ!

Еще нѣсколько словъ о Церетелли, исполнявшемъ роль Ѡамиры. Артисту удалось передать скорбную и величавую фигуру нищаго Кивареда; его голосъ звучалъ торжественно и четко. Но я бы сказалъ, что главное достоинство Церетелли—красивыя руки, широкій жестъ, пластичность позъ, умѣніе стать 'силуэтомъ'. И странное дѣло—невольнo напрашивается мысль: не кинематографъ ли, черезъ безглагольную школу котораго прошелъ артистъ, далъ ему этотъ опытъ, это умѣніе позировать, котораго такъ не достааетъ артистамъ, выросшимъ на чеховскихъ 'перевиваніяхъ'?

Я. Тугендхольдъ.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТРОГРАДѢ

Концерты Зилоти

Весьма значительнымъ художественнымъ явленіемъ зимняго концертнаго сезона является первое исполненіе въ Петроградѣ Братскаго поминовенія героевъ союзныхъ армій, павшихъ въ великую войну, московскаго композитора А. Д. Кастальскаго. Основная