

# ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

26—31 ИЮЛЯ 1921 Г.

ГОД ИЗДАНИЯ ЧЕТВЕРТЫЙ.

№ 786—791

Издание  
Театрального Отделения  
Петрогубполитпросвета.

Газета временно выходит  
раз в неделю.

Пролетарии всех стран, соединитесь!

РЕДАКЦИЯ:

проспект Володарского, 46, комната 7.  
Телефон 206-63.

Прием у редактора по Понедельникам и Субботам  
от 10—12 дня.

Прием у секретаря ежедневно от 12—4 час. дня.

КОНТОРА:

проспект Володарского, 46, комната 5.  
Телефон типографии 147-15.

Петроград, 26 Июля 1921 г.

Неравномерное  
распределение  
артистических  
сил.

Нет никакого сомнения, что в составе трупп наших петербургских театров замечается сильное неравенство наличных артистических сил. Есть труппы буквально перегруженные первоклассными выдающимися талантами, до того перегруженные, что некоторые из артистов вынуждены на невольный так-сказать сценический пост, пребывают в бездействии и, конечно, томятся этим бездействием.

Отсюда спор из-за ролей, прибегание ко всяким, часто рискованным средствам для того, чтобы выступить почаше.

При таком положении вещей особенно печальна участь молодых членов перегруженной труппы, артистов с меньшим актерским именем, с меньшим опытом, с более ограниченным репертуаром.

Отсюда вытекает стремление «показать себя» в другом, более удобном месте, где есть известный простор, где можно первенствовать, выделяться. Выступают на сцену «халтурные» поездки, «халтурные» спектакли с их сборным, мало художественным, составом, с их часто шаблонным и пустым репертуаром. Да, как известно, не одни более молодые артисты прибегают к такому халтурному, сторонним выступлениям, непрочь от них и форменные, патентованные знаменитости.

Спешная игра, сборная, малограмотная в художественном смысле труппа, случайная пьеса—все это отнюдь не может быть полезно и желательно, как для молодых, так и для старых артистов. Поэтому вышеупомянутые халтурные выступления никоим образом нельзя поощрять и приветствовать.

С другой стороны в том же Петрограде существуют груп-

пы с весьма ограниченным составом исполнителей. Иногда для какой-нибудь новой пьесы приходится искать актера со стороны, что частично вредит ансамблю в смысле малой сыгранности и пестроты сценического исполнения. Таким образом, в одном случае—избыток артистического богатства, в другом—крайняя редкость и скудость артистических сил.

Такой порядок вещей нельзя назвать нормальным. Он установился очень прочно, за него крепко многих десятилетий крепкая, окаменевшая рутина театрального дела. Но это еще не значит, что этот порядок следует принять и продолжать его. Требования жизни, требования искусства в связи с общей перестройкой всего современного бытия, настойчиво и повелительно толкают на коренную реформу в данной области.

Неравномерное распределение артистических сил в наших театрах должно уступить место разумному, целесообразному их регулированию. Состав нашей наличной артистической рати очень богат качественно и численно. Распределить его так, чтобы нигде не было ни перегружения, ни недостатка—вот одна из неотложных задач наших руководителей театрального дела. Комплектование трупп для новоорганизуемых театров, государственных театров следует, казалось бы, производить именно руководствуясь этими соображениями. Как это будет проведено, как будет достигнута желательная равномерность—вопрос сложный. Дело опять театральных спецов разобратся в нем и справиться с ним в удовлетворительном смысле.

Одно ясно, что прежний порядок вещей в этой области не должен и не может оставаться. Реформа нужна и послужит только к выгоде нашего театрального дела.

## ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ.

«Только Великая Революция человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство, ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода, и что она поглотила».

Так писал в 1849 году великий Вагнер, незадолго перед тем бежавший из Дрездена от преследований торжествовавшей реакции. Эти слова молодого музыканта и вчерашнего борца на дрезденских баррикадах, подверглись ожесточенным нападкам со стороны всего буржуазного общества и угождавшей его вкусам громадной массы художников. Буржуазные критики взапуски изоцрали свое мешанское остроумие над автором «безумных и диких мечтаний», а буржуазное общество беспощадно мстило ему, заставляя его жестоко голодать

в мансардах Парижа, сочиняя за гроши бульварные песенки для уличных певцов, в то время, как в голове его звучала дивная увертюра Тангейзера. Так встретила буржуазия и ее оруженности попытку гениального революционера в музыке, придать искусству новую «неслыханную, непонятную форму, сбросить с себя унизительное иго всеобщего рабства, механических существ, с душой бледной, как серебро, и подняться на высоту свободного артистического человечества».

Нечто аналогичное наблюдается и в наши бурные революционные дни, свержения старых Перунов и создания новой жизни. Разница только в том, что в 1849 году буржуазия и ее архангелы от искусства обрушивали свой гнев на одного человека, смело бросившего вызов рутинной ветоши «искусства для избранных», теперь же, в наши дни, стрелы ее гнева направлены против целого класса—пролетариата, подобно древнему Прометею, рвущего на себе цепи проклятого

рабства и перестраивающего мир по образу и подобию своему. Пролетариату, творящему великое переустройство жизненных отношений—социальную революцию, меняется в вину, как и Вагнеру, 72 года тому назад, геростратово стремление уничтожить искусство во всех его проявлениях, низвести художественное творчество до балаганно-кустарного ремесла, служащего удовлетворению «низких инстинктов» «грубой толпы». По мнению адептов буржуазной идеологии, великий социальный катаклизм, наносящий смертельный удар установленному «испокона веков порядку», наносит одновременно, удар и искусству, погрывая его под обломками рассыпавшейся храмины старого строя; они пытаются истолковать пролетарскую революцию, как всеразрушающее начало, ставящее служителей искусства в такие условия, при которых невозможно никакое творчество, при которых вопрос об удовлетворении элементарных насущных потребностей превалирует над всеми остальными чувствами человеческого бытия.

В издающихся за границей белогвардейских газетах, выброшенные революцией из пределов родины понтифески искусства льют крокодильи слезы над «растоптанным и погранным» «варварами большевиками» чистым искусством, о грязной, вшивой, «необузданно дикой толпе, разрушающей все культурное, прекрасное, издающейся над всем великим и благородным», и самое важное, что особенно стараются подчеркнуть эти «рыцари искусства», так это отсутствие отражения в искусстве законов и психологии классовой борьбы,—мнимую чистоту искусства.

Так ли это на самом деле? Правда, измученный, истерзанный народ, жестокой борьбой освободившись из под ярма вековых страданий, сбросивши кровавое иго рабства, в глубоко справедливом, неизменно выстраданном возмущении, иногда уничтожал творения искусства своих жестоких мучителей, как например, во время великой французской и сначала нашей революции. Это делалось потому, что творения эти, главным образом статуи королей и разных вельмож, в глазах освободившегося народа, являлись живым напоминанием, слишком больно действующим олицетворением страшного прошлого, которое хотелось забыть, от которого, так хотелось избавиться окончательно и навсегда. Но, за то вместе с тем, революционный народ, ведя борьбу не на жизнь, а на смерть, в то же самое время создавал свое собственное искусство, свою собственную красоту, свои собственные праздники красоты и свободы, воодушевления и отдыха, творил свои собственные нравы и традиции, воздвигал сам свои собственные алтари прекрасного и возвышенного<sup>1)</sup>.

Это доказали и бурные годы великих событий и потрясений французской революции, с ее театрами и нравами, с ее грандиозными праздниками и торжественными процессиями, художественной символикой свободы, братства, республиканских добродетелей, воспевания великих санюлотских идей, освобождения угнетенных всех стран и племен, и гневно кипящие годы нашей великой революции рабочих и крестьян. «Разве не правительство санюлотов, т. е. рабочих, бедных ремесленников и всей прочей бедноты учредило Институт Музыки, издавало сборники революционных песен, выдавало стотысячные пособия свободному театру, и поощряло искусство, устраивая конкурсы, выдавая награды, восстанавливая античные памятники, разве не наше рабоче-крестьянское Советское правительство, с первого же дня октябрьского переворота, прилагает все усилия к тому, чтобы искусство процветало, чтобы его

творцы и служители находились в лучших условиях, были обставлены наилучшим образом, чтобы каждый мог выявить свой талант, проявить свое художественное творчество? И, наконец, разве при господстве буржуазного порядка подлинны творцы и служители искусства, подлинны, а не пресмыкающиеся у ног власти имущих твари, находились и находятся в лучших условиях существования? Ничуть не бывало. Известно, например, что Диккенс был стенографом, Альфред-Виньи—военным, впоследствии консулом в Чивитта Векиа, Стефан Малларме—преподавателем английского языка в колледже, Шиллер—врачем гренадеров генерала Оже, Берлиоз—хористом в театре, только для того, чтобы не умереть с голода; известно также, что автор «Бездны» и «Жерминаля» (Э. Золя) питался хлебом, чуть намазанным оливковым маслом, ловил воробьев, чтобы состряпать себе жаркое и изображал «араба», прогуливаясь по своему чулану в одной простыне, пока белье его находилось у прачки.

«Жизнь лучших французских живописцев нашего времени, писал Ромен Роллан в своем этюде о Франсуа Милле, особенно пейзажистов, представляет собой печальный мартиролог. За исключением немногих, вроде Каро и Жана Дюпрэ, все они жестоко страдали от нужды, нищеты, от голода, болезней и всевозможных бедствий<sup>1)</sup>».

А стоит только вспомнить отрывок из воспоминаний Берлиоза, цитируемый Ролланом в одном из его очерков о жизни художников, чтобы ужасная картина жалкого, нищенского, голодного прозябания великих творцов искусства при буржуазном строе, встала во всей своей гнетущей неприглядности. «Когда здоровье жены Берлиоза вызвало особенно большие расходы, ему однажды ночью пришла в голову идея новой симфонии. У него в голове была готова вся первая часть, ля-минорное аллегро в двухдольном размере. Он уже поднялся, чтобы записать ее, не подумав: «если я начну писать эту часть, то напишу всю симфонию; она будет довольно велика и для обработки ее понадобится три или четыре месяца. Мне не придется писать мелких вещей, следовательно я ничего не буду зарабатывать. Потом, когда она будет кончена, я не устою перед соблазнами отпечатать ее (что составит 1000—1200 франков расхода) и познакомить с нею публику. Я дам концерт, доход от которого едва покроет половину расходов; я истрачу то, чего у меня нет, у меня не будет того, что нужно для бедной больной, не будет средств для моих личных расходов, и для того, чтобы уплатить за сына, который вскоре должен поступить на корабль... Эти мысли кинули меня в дрожь и я бросил перо, сказавши себе: «пустяки, до завтра я забуду симфонию». На следующую ночь я отчетливо слышал аллегро; мне казалось, что я его вижу написанным, мною овладело лихорадочное возбуждение, я напевал тему, и собирался встать.

Но вчерашние соображения снова остановили меня, я воспротивился соблазну и надеялся забыть. Наконец, я заснул, а на утро, когда проснулся, действительно, всякая память о симфонии исчезла навсегда».

Перелистайте теперь ту же сетующую о «гибели искусства» в пролетарской России, иностранную или белогвардейскую газету, и вы черным по белому прочтете в ней о тысячах безработных, нищенствующих, голодающих, влачащих полузоологическое существование художников музыкантов, артистах и прочих служителях искусства, заключенного в душные рамки буржуазного режима.

Буржуазия видит в искусстве прежде всего, как выразился Вагнер «промышленное заведение», из которого можно подобно первому делать дей-

ную корову нещадно эксплуатируя его творцов, не имеющих ни материальной, ни моральной поддержки со стороны имущих классов. Буржуазия первая делает из искусства орудие классовой борьбы и в то же время первая отрицает это, что-то твердя о «чистом независимом искусстве».

Пролетариат, тот определенно заявляет, что революция это спектор, концентрированно собирающий лучи общественной жизни своей эпохи, и переламывая их показывающий составные части этих лучей, что искусство, как одна из форм проявления общественного сознания, не может находиться вне влияния факторов и законов, определяющих все другие формы проявления общественного сознания, что искусство должно измениться по мере того, как изменятся отношения между людьми<sup>1)</sup>.

«Пролетарская революция, волнуящая все до самого основания, своими ударами сокрушающая в пыль все старое, гнилое, рабское, производит революцию и в искусстве, выдвигая вместо старой безжизненной искусственной формы, новые гибкие, с новым свежим содержанием—формы. Она требует, чтобы искусство исповедывало высшую свободу и высшую гармонию духа и тела, а не мораль рабов, нравственность и добродетели мезуитов<sup>2)</sup>».

Завоевавший государственную власть пролетариат, не отменяет в целом оставленное ему буржуазным обществом искусство; он заимствует многое у него, делая его из достоинства избранных, достоянием всех, преобразует его по образу и подобию своему.

Много препятствий стоит еще на пути к достижению поставленной пролетариатом цели революционизирования искусства, долгая и упорная борьба предстоит ему со старыми, отмирающими, но перед смертью цепляющимися за все возможности, защитниками старого буржуазного искусства, но победа будет на его стороне ибо все грознее бушует шквал революции во всем мире, выносящий на вспененных гребнях своих новый мир братства и свободы, новое искусство—свободного человечества!

Критик.

## КРАСНОАРМЕЙСКИЙ ТЕАТР.

Поездка передвижной труппы.

В июне передвижная труппа П. У. О. К. Р. совершила очень удачную очередную поездку, для обслуживания оставшихся на местах частей 6. 7-й армии, гарнизона П. В. О., рабочих бригад железнодорожных организаций и пр. В маршрут входили: Луга, Псков, Остров, Невель, Старая Русса, Красный Холм и Бежецк. Репертуар состоял из следующих пьес: «Поздняя любовь» Островского, «Зарево» Карпова, «На песках» Трофимова, «Три путика и Оно» Луначарского. Все эти пьесы предварительно были очень старательно репетированы и сыграны. Труппа, во всех городах, имела большой успех, отмеченный и отзывами местной прессы. Исполнители хорошо сыгрались, красноармейская и рабочая публика встречала их повсюду с шумным одобрением. В литературном этюде Луначарского стильные образы старого барона и его слуги дали Декабрьский и Никольченко. В «Поздней любви» задумчиво и жизненно вышла у молодой талантливой артистки Н. В. Лебедевой Людмила. В «Зареве» сказался дефект труппы—отсутствие сильного драматического любовника. Выделились в поездке: Мирская, Суворов, Грессер, Александровский.

<sup>1)</sup> Герман Гортер. Исторический материализм. М. 1919 г. стр. 132.

<sup>2)</sup> Р. Пельше. Цитированное сочинение стр. 50.

<sup>1)</sup> Р. Пельше. «Нравы и искусство французской революции». Предисловие стран. 5. Пет. 1919.

<sup>1)</sup> Р. Роллан. «Милле» стран. 16. Лондон.

КАПУСТА НА ЯБЛОНЯХ<sup>1)</sup>.

Из яблоков нельзя сварить щей, равно как капуста не годится для варенья. И было бы по меньшей мере странно рассматривать яблоки с точки зрения их пригодности для жирных кислых щей.

К искусству чуть не с сотворения мира прилагаются разнообразнейшие (смотря по умонастроению эпохи), но одинаково чуждые ему мерки: моральные, утилитарные, политические, эстетические, философские и т. п. Все это, конечно, мимо цели.

Сущность и сила искусства чувствуется и воспринимается всяким, но точно определить и конкретно использовать эту самодеятельную силу едва ли возможно. Соблазн, конечно, велик, но это не более, как соблазн, последствия которого могут быть только плачевными и не всегда ожидаемыми. Ясно лишь одно, что сущность искусства всегда нравственна и революционна. И человек воспринимающий его делается хоть на один незабываемый миг чистым и свободным. Бояться воздействия искусства может общество лишь безнравственное и несвободное. А между тем, к постоянной опеке над искусством побуждает не только желание использовать его в своих (хотя бы и высоко гуманных) целях, но и страх по отношению к этой несомненной, но неизвестной и подозрительной силе.

Искусство метафизично, нравственно и свободно, но из него нельзя вывести ни философской системы, ни кодекса морали, ни партийной программы. Может быть, при известном старании и таланте и можно это сделать, но получится толкование не обязательное, характеризующее более толкователя, чем предмет его изучения. И прекрасная книга М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина», основанная, конечно, на элементах, заключенных в произведениях нашего поэта, тем не менее скорее — «мудрость Гершензона», чем «мудрость Пушкина». Но ведь комментарии и толкования всегда похожи на то дышло, которое по пословице «куда повернешь, туда и вышло». Объяснять произведения искусства трудно, да и довольно бесполезно. Описывать их легче и понятнее, хотя пользы от этого тоже немного. Формальный подход считает кирпичи в Парфеноне, но из этого подсчета, кроме голого подсчета ничего не получается. «Из ничего и выйдет ничего», как говорится в «Короле Лир». Знание, сколько букв в Библии, конечно, легко доказуемо и бесспорно, но к чему оно служит кроме обременения памяти? Знание для знания — занятие невинное, но и достаточно праздное.

Искусство воспринимается, а не объясняется и не описывается, так как в первом случае получаются дебри фантазии и произвола, а во втором бесполезные статистические таблицы. Воспринимающий искусство делается нравственным и свободным, потому оно внемерно и по существу революционно. В этом отношении оно воспитывает и просвещает, хотя бы в данном произведении не было ни одного поучительного, или просветительного.

<sup>1)</sup> Печатается в дискуссионном порядке.

тельного слова. И всякое общество, утверждающее себя свободным и нравственным, должно иметь полное доверие к настоящему искусству. Конечно, это понятие опять-таки всеми чувствуемое, но никак не определенное.

За искусством начинается необозримая область литературы, не обязательно нравственной, но обязательно свободной, далеко не всегда революционной, которую можно и нужно рассматривать с различных точек зрения, которая подлежит переоценкам и которая, прожив положенный ей срок, может интересовать только историков литературы. Разницу между вневременным искусством и временной литературой определить нельзя, но она существует, время и народный суд лучшие испытатели и тут не нужно тысячелетия для выяснения. Мы уже и теперь знаем, что Бальзак Диккенс и Достоевский — классики, хотя со смерти их едва прошло столетие.

Классики. Слово туманное, как всякое неформальное определение искусства. Прimitивно, классики — греческие и римские писатели, хотя бы и самые бездарные. Школьно-литературное течение, отличное от романтизма, символизма, натурализма и т. д. Обязательски — каталог дешевых библиотек и приложение к «Ниве». Последнее определение ближе всех к истине, но не надо забывать, что девяносто процентов «Нивских» классиков не стоят никакого внимания, что они отошли в область истории литературы и изучение их не просвещает, а только захламывает ум и память. Не надо забывать что Григорович, Гончаров, Данилевский, Писемский, Успенский, Чехов, Гого, Сарду, Аверкиев, Шпагинский и пр., не классики и реставрировать их нет никакой надобности, что такие же произведения, а иногда и гораздо лучшие, создают и создадут благополучно живущие авторы, что историю социальных эволюций удобнее изучать по книжкам социальных идеологов и по народным движениям, а не по произведениям искусства, что легкомысленно учить физику по драмам Шекспира, а медицину по романам Вольтера, что из яблоков не сварить щей, а из капусты варенья.

Может быть, яблоки вообще бесполезная вещь, тогда другое дело... Но личное сознание каждого отдельного человека, и кружка, и яички, и коллектива, и народа, и человечества говорит: «мне необходимы для жизни щи, но и без яблоков я не проживу».

Искусство (только не следует тащить на этот олимп неподходящих личностей) учит тому, чему не научит ни физика, ни механика, ни политическая экономия, — быть нравственным и свободным, ну, а литература — она говорит, о чем придется.

Тут возможна и цензура, и недоверие, и партийность, и заказы. История литературы не особенно просветительна. И самая для нас интересная и необходимая литература это настоящая, сегодняшнего дня, хотя бы потому, что авторы — наши современники.

М. Бузмин.

## ВОЗРОЖДЕННЫЙ БАХ.

(По поводу концерта Филармонии).

Если вы хотите символически определить высшую зрелость художника, то одним из удивительнейших примеров будет восьмая симфония Глазунова, замкнувшая вчерашнюю программу. Это — его лучшее самоутверждение, его лучшее «я». Присматриваясь к року его личности, мы видим, что он все более удаляется от «поэтических программ «à la Liszt», от желаний связать свое вдохновение литературной или философской смесью, — к плодотворным полям своей «звуковой республики», к самодеятельной красоте своих мощных музыкальных сочетаний, к величю своих циклопических звуковых построек. На нем я как-бы проверяю мысль Лароша, что музыкальное воспитание должно вестись контрапунктически, а не гармонически, и что вся суть дела не в этих «прекрасных гармонических аккордах», а в причудливых гениальных комбинациях изрядного числа тем и мотивов. Где уже тот Глазунов, который в начале воспевал героев (элегия Скобелеву), увлеклся «картинами в музыке» («Море»,

«Лес», «Весна»), рисовал бунтарство Рафина, подражал Листу в картинах настроения (От мрака к свету)? Где тот Глазунов, который был красиво сентиментален в «Лирической поэме», бурно-романтически настроен в первой сонате и первой части шестой симфонии? Не то, что он ушел от нас (его мы также бережно храним в своей душе!), но смелись другим — этим великим «музыкантам в себе!» И если там мы говорили: «хорошо» и «красиво», то здесь можно кричать: «гениально» и «вдохновенно».

Итак, поломайте теперь голову над явлением второго Себастьяна Баха в русской обстановке XX века, полюбуйтесь на эту договоренность главного слова художника. Дай Глазунову волю, отбери от него публику, насади в зал одних музыкантов — и вы увидите, как он еще более наляжет на свою дивную «архитектуру в звуках». Настоящий Глазунов не любит очень быстрых темпов: его темп — медленный, грузный, такой, чтобы вы успели обозреть — эти дивные созвучия, эту постоянно переливчатую полифо-

нию, оправдывающую себя самой-же, а не какой-нибудь поэтической программой. Еще минута — и кажется, вот музыка остановится... Но она, к счастью, этого не делает, а все более дарит нас смелостью и гениальной дерзостью своих сочетаний. Да — дерзостью: Глазунов — бунтарь.

Не он-ли переносит орган в оркестр и развивает такое многоголосие (в финале «восьмой»), точно какой-нибудь Фрескобалди в венецианском соборе Марка? Не он-ли увлекает за собою публику тем стилем, который не совсем легок и для музыкантов? А если «заражение искусством» на лицо, если оправданы эти вчерашние большие овации, то несомненно, что что-нибудь да таится за этой на вид «самодеятельной республикой музыкального звука» этого дивного «Mesto» (вторая часть симфонии), ослепительными брызгами «скерцо» и величавой силой «финала»!

Да, именно: Глазунов, прежде всего, народный богатырь. Степенность, грузность, род «виногоразумия в звуках», и рядом — величавость, стихийность, уверенность в себе, сознание своей силы, бунтарство. Пускай он замыкается в свою «звуковую республику», но, все-таки, она — плоть от плоти своего времени и своего народа. Глазунов — утверждающая сила нашей революции, тогда как страстный Скрябин — ее разрушающая. Я слышу мерный, неторопящийся стук его революционного молота. Я слышу его спокойную, уверенную «речь к народу», — слышу «коллективную волю», выраженную в этом пышном многоголосии. Я вспоминаю его раннюю, юношескую поэму «Стеньку Разин» и говорю: Глазунов остался верен себе, только переменял форму своего выражения. Не о революции баррикад говорю я здесь, а о бунтарстве духа. Итак, Глазунов является бессознательным выразителем своей эпохи, независимо от того, ставит-ли он своему искусству поэтические задачи или нет.

Как-бы он хотел слиться с Бетховеном в этом изображении судьбы, тяготеющей над людьми (Увертюра «Песнь судьбы»)! Пусть он здесь идет тем-же путем, которым шли другие великие художники, изображавшие схватку с судьбой: Вагнер, Чайковский, Рахманинов. Пусть он даже возьмет, для «стука судьбы в дверь», тот-же мотив скромной птички, овсянки, которым воспользовался Бетховен в своей «пятой симфонии», и обработает его со свойственным ему мастерством, но все-таки это — не лучшее его достижение. Не столько венскому романтику начала XIX века, сколько лейпцигскому кантору XVIII столетия протягивает руку наш великий неоклассик, этот возродившийся Бах!

Заметка — к концу, а мне нужно еще сказать о блестящей, хотя не всегда выдержанной игре Б. Захарова, выбравшего красивый первый концерт. Знаменитый маэстро руководил сам оркестром Филармонии.

Вся эта чудесная «сказка о музыканте, влюбленном лишь в музыку», рассказана 20 июля в Зале Народного Собрания, принадлежащем Филармонии.

А. Коптлев.

## Театр в Красном

(Красное Село).

Государственный театр в гор. Красном (б. Красное Село) является одним из самых налаженных дел летнего театрального сезона. Театр этот обслуживается труппой артистов Государственного Академического Драматического театра (б. Александринский), организованной инструктором Тео М. Г. Хватовским под главным режиссерством артиста А. С. Любоща.

Пока прошли пьесы: «Женитьба Белугина» (2 раза), «Касатка» (2 раза), «Без вины виноватые» (2 раза), «Золотая Ева», «Идиот», «Беспреданница», «Дни нашей жизни», «Дикарка», «Стакан воды», «Лес» (2 раза), «Коварство и любовь», «Самсон и Далила», «Дядя Ваня», «Всех скорбящих» (2 раза), «Бесчестные» (2 раза), «Потонувший колокол», «Отцы и дети». Далее предполагаются: «Ученик дьявола», «Гамлет», «Воспитатель Флакман» и др.

Спектакли проходят с хорошим ансамблем, в костюмах и аксессуарах Гос. Акад. Театров.

## ШКОЛА ЕДИНОГО ИСКУССТВА.

Жизнь — хаос мыслей, чувств, переживаний, слов, звуков и движений. Мимолетными бликами влетают настроения. Далекими едва ощутимыми блестящими проскальзывают сны. Задача искусства из хаоса вырвать одинокую блестку, вырвать последовательную цепь переживаний, вырвать одну мысль, одно чувство, передать аккорд и мелодию ежесекундно сменяющихся настроений. В хаотический клубок сплелись два начала, — творческое и познавательное, беспорядочными нитями хаоса представляются формы и творящие их психологические импульсы человека.

Художник воспринимает и художник вторит.

Восприятие становится творчеством, творчество — повышенным восприятием, еще не облеченным в форму символов внутренних психологических состояний художника-творца.

Мир с его формами, звуками и движениями — хаос, такой же хаос, как и внутренняя «духовная» организация человека со всеми его мыслями, чувствами и настроениями.

Хаос против хаоса, зеркало против зеркала.

Где же тот мост возможности проявления воли, который впервые дает толчок к воплощению выявленных элементов двойного хаоса, — мира и человека?

Путеводная нить художественного творчества — ритм.

Ритм — внутренняя закономерность, связывающая элементы хаотических настроений «миро-человека», ритм — тот стержень, на который нанизываются процессы создания и распада, та ось, вокруг которой свиваются все движения. Неразрывно связанные друг с другом «мир» и «человек», пронзенные общим ритмом, сливаются в единую жизнь.

Ритм — везде.

От биения сердца и удара слова словесных звучаний до красочных аккордов пейзажей и неуловимых интервалов беспорядочных движений органической природы.

Но ритм неуловим в неподвижности, чувстве светового ритма, воспринимаемый, как световой аккорд. Скульптурный изгиб, выросший из ритмических устремлений линий и поверхностей воспринимается, как гармония.

И только в чистом движении — в музыке, в танце и слове подпадаем мы под магическое воздействие ритма, начинаем подчиняться волевым пульсациям вечно жизненных, вечно трепещущих струн творческого импульса художника.

Неуловимый в искусстве «статическом», неподвижном, имеющим дело с уже оконечившимися формами воплощения, ритм достигает своей высшей напряженности в искусстве динамическом — в искусстве движения.

Музыка, танец, пластика — царство плененного в условные формы звука и тела ритма.

И если ритм в живописи, скульптуре и архитектуре лишь бессознательно неощутимо обуславливает творческий процесс, то в музыке, танце и пластике он сознательно выдвигается на первый план, переносится на самую периферию творческого сознания, конкретно пропитывает собой весь акт творчества движущейся формы.

Впервые значение ритма в искусстве тела было выявлено Далькрозом в системе его ритмической гимнастики. Но ритмическая гимнастика лишь азбучная основа для более широких творческих возможностей, лишь необходимая тренировка тела для «вчувствования», для «вживания» в ритм аккорда или мелодии.

Музыка, танец, пластика, слово, «хоровое начало», красочный аккорд и архитектурное настроение лишь разные стороны одного и того же ритмического начала, лишь разные формы одного и того же художественного содержания.

Мысль о возможности построения «единого искусства» на основе общего для всех искусств ритма, схематически мелькнула у Дельсарта, была развита его учениками и ныне достигает своего наивысшего развития в некоторых школах России и Германии.

Значение идеи искусства огромно. Стремление современного искусства к достижению чистой духовности идет через идею «духовного ритма» — ритма неощутимого, заложенного в самой основе психологического переживания вообще.

Таким образом прохождение «школы» единого искусства является необходимым не только для художников танца и пластики, но и для художников сценического слова.

О создании «идеального искусства» говорить, конечно, еще рано.

Школа единого искусства — начало трудной созидательной работы проведения в жизнь некоторых идей современной «театрологии», и нам остается только пожелать ей наилучшего успеха и наибольших результатов в самом недалеком будущем.

С. М.

## КИНЕМАТОГРАФ И БАЛЕТ.

Есть вымирающие виды искусств. Вымирают они не потому, что нет жрецов даровитых и творящих, не потому, что нет толпы, жаждущей этого вида искусств, а по причинам другим, маленьким, до того маленьким, что неестественно странным кажется, что искусство из за них тускнеет и хиреет.

Талантливо могуч был Петроградский балет. Музы дали ему и лучших хореографов, сочинявших, под специально для него написанную музыку, дивные пластические сплетения и пластическо-ритмические движения групп, определявших позы танцоров индивидуальных и общих; они дали ему и артистов и артисток, поражающих мир техникой исполнения и одухотворенностью танца.

Прошло несколько лет. Что мы видим ныне у балетной рамы? Тот же балет, с многочисленным составом талантливых исполнителей, но без лиц, сочиняющих и направляющих танец. Без спора можно утверждать, что нет ныне в балете хореографов, балетмейстеров, за исключением двух-трех лиц, но не до того сильных, чтобы сочинять балеты, а вернее балетмейстеров-гротеск, в лучшем случае, способных ставить отдельные «нумера», как говорится на современном хореографическом жаргоне. У этих лиц есть, правда, качества, из-за которых мы должны ими дорожить.

Они помнят старые балеты. Они помнят все старые постановки, стяжавшие такую славу русскому балету. Не они начинают забывать эти балеты, ибо действительно трудно помнить несколько-часовое действие, состоящее из ряда отдельных движений.

К сожалению, нет способов точной

записи танцев. Единственный существующий способ не ведет к точности, что так важно для хореографии, где каждый жест имеет свое большое значение. Не рождается же каждый день великие люди, творцы музыки и драмы. Возможность точно записать их произведения, при наличии талантливых исполнителей — вот все, что нужно для успеха.

Хуже поэтому балету. Но тут на помощь ему должен прийти «Великий немой». Он единственный, кто может, точно, до малейших движений записать на фильме эти балеты, кинематографом можно запечатлеть перспективу массовой и групповой постановки, а также и отдельные танцы.

Техника кинематографии допускает, помимо демонстрации такой фильм в естественном жизненном темпе, еще и другие ухищрения.

Кинематографом можно произвести разложение этих движений, показывая их в любом темпе, останавливая свое внимание на отдельном движении.

Те, кто заинтересованы в сохранении славы русского балета, должны немедленно обратиться к помощи кинематографического съемочного аппарата и запечатлеть, пока не поздно, старые балетные постановки. В Петрограде теперь несколько старых корифеев балета: Вазем, Соколова и др. Правда, они давно ушли уже с театральных подмостков, но балетные постановки у них в памяти. Нужно собрать всех этих корифеев и немедленно реставрировать до точности старый классический балет, запечатлеть его навеки на фильме.

И. Ф. Селеня.



