

ЭНЦИКЛОПЕДІЯ СЦЕНИЧЕСКАГО
САМООБРАЗОВАНІЯ



□

Проф. Р. ГЕССЕНЪ

ТЕХНИЧЕСКІЕ ПРИЕМЫ ДРАМЫ

РУКОВОДСТВО ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХЪ
ДРАМАТУРГОВЪ

т. 5

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА
„ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“

1912



ЭНЦИКЛОПЕДІЯ СЦЕНІЧЕСКАГО САМООБРАЗОВАНІЯ

Томъ пятый

Проф. Р. ГЕССЕНЪ

ТЕХНИЧЕСКІЕ ПРИЕМЫ ДРАМЫ

(Руководство для начинающихъ драматурговъ)

ЦЕРЕВОДЪ

В. В. Сладкопѣвцева и П. П. Немвородова.

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА
«ТЕАТРЪ и ИСКУССТВО»

1912

Изъ предисловія ко второму изданію.

... Всякій безпристрастный человѣкъ понимаетъ теперь, что драматическое искусство всегда одно и то же, и со времени Эсхила осталось безъ измѣненій. Измѣнились мотивы, но средства остались тѣ же. Самое главное—возбуждающій моментъ, завязка, кульминаціонный пунктъ, перипетія и послѣднее напряженіе, замысль фабулы, образованіе характера по правиламъ Аристотеля, заимствованнымъ изъ античной драматургіи—до сихъ поръ осталось образцовымъ. Уже Лессингъ позаботился о томъ, чтобы грековъ только поняли, а не улучшали, какъ это ошибочно сдѣлали во Франціи.

Это было счастливой случайностью, что появленіе настоящей книги совпало съ проваломъ „Florian'a Geyer'a“. Многие тогда поняли, что техника такъ называемыхъ „модернистовъ“ недостаточна для достиженія сильныхъ воздѣйствій. Теперь говорятъ о „неоромантизмѣ“, потому что всѣ извѣстные драматурги снова вернулись послѣ 1895 года къ стихотворной драмѣ, къ произведеніямъ фантастическимъ, такъ какъ мысли ихъ были болѣе поэтическими, чѣмъ это можно выразить средствами натурализма. Кто имѣлъ случай наблюдать, какъ, даже въ блестящіе дни „der Freien Bühne“, торжествовала „Тетка Чарлея“, въ общемъ выдержавшая въ

Берлинѣ тысячу представленій, тотъ никогда уже не будетъ сомнѣваться въ бесполезности попытокъ „вырвать Театръ“ изъ театра. Считають зазорнымъ настойчиво указывать новичку драматургу, что, именно, воздѣйствуетъ на сценѣ. Но какъ превосходно выразился Брандесъ: „Шекспиръ никогда не творилъ драмы для чтенія“ (Lesedrama). Вотъ почему здѣсь будутъ разсматриваться только тѣ приемы искусства, которые цѣлью своей имѣютъ исполненіе на сценѣ, приемы, перешедшіе къ намъ отъ Аристотеля черезъ Дидеро, Лессинга, Фрейтага и живущіе въ произведеніяхъ любимѣйшихъ мастеровъ.

Справедливо, конечно, что ни одинъ бездарный начинающій никакимъ обученіемъ и руководствомъ не добьется мастерства въ своемъ дѣлѣ. Съ другой стороны—развѣ мы не видимъ, какъ бесполезно расточается трудъ челоуѣка талантливаго только потому, что онъ въ дни своего перваго выступленія воспринялъ ошибочныя эстетическія воззрѣнія, съ которыми онъ не хочетъ или уже не можетъ разстаться?

Вотъ почему не должны быть отклонены, особенно въ самомъ началѣ, старанія достигъ разъясненія задачи чрезъ посредство здравыхъ сценическихъ традицій, превзойти лучшія изъ нихъ и примѣнить на дѣлѣ. Потому что тѣ, кто долженъ былъ бы говорить объ этомъ, рѣдко имѣютъ такое желаніе, а если изрѣдка это и дѣлаютъ, то ихъ субъективныя воззрѣнія имѣютъ большую цѣну для историковъ, чѣмъ для начинающихъ. Цѣль этой книги — не устранить трудности драматическаго ремесла, а наоборотъ научить почувствовать ихъ еще глубже.

Dr. Robert Hessen.

ГЛАВА I.

Перспективы профессіи.

Наши статистики считаютъ, что въ Германіи въ настоящее время живетъ перомъ шестнадцать тысячъ народу. Съ вѣроятностью можно предположить, что по меньшей мѣрѣ десять тысячъ изъ нихъ въ какой нибудь періодъ ихъ жизни позаботились обогатить нашу сцену, потому что, какъ сказалъ Fritz Mauthner, „всегда писали кое что въ такомъ родѣ“. Также спокойно можно предположить, что ежегодно въ Германіи за пальму первенства борются около шести тысячъ еще непризнанныхъ драматурговъ, если причислить къ этому—кишащую громаду нашихъ кончающихъ гимназистовъ и студентовъ, которые возвращаются съ каникулъ вмѣстѣ съ „Нерономъ“ или „Иваномъ Грознымъ“; трудолюбивыхъ филологовъ, которые согрѣшаютъ то „Клитемнестрой“, то „Пенелопой“, обрабатывая со скоростью двѣнадцати оберъ-учительскихъ силъ Софокла и прочихъ грековъ; всѣхъ рачительныхъ чиновниковъ, которые, скромно краснѣя при мысли объ орденѣ, весьма жестоко обращаются съ патріотическими сюжетами; всѣхъ разочарованныхъ женщинъ, которыя начали сочинять изъ мести; всѣхъ сельскихъ учителей, дѣлающихъ то же отъ скуки; вплоть, наконецъ, до сановныхъ дочекъ, свидѣтельствующихъ о своемъ увлеченіи господиномъ лейтенантомъ скверной комедіей въ манерѣ Natalie v. Eschstruth. Пальма эта, какъ показываетъ опытъ, достается лишь пяти, шести. Но и изъ призванныхъ бываетъ не больше двухъ, что же касается остальныхъ, то они, постоянно увеличиваясь, въ числѣ, не перестаютъ своей работой много лѣтъ убивать интересъ къ драматическимъ опытамъ у заправскихъ драматурговъ.

Тотъ, кому приведенныя цифры покажутся тенденціозными, пусть вспомнитъ объ изданномъ недавно существенно важномъ воззваніи къ нѣмецкимъ драматургамъ, относительно охраны авторскихъ правъ, воззваніи, едва собравшемъ семьдесятъ подписей. Эти то семьдесятъ именъ и есть то избранное, что покрываетъ собою послѣднія сорокъ лѣтъ нѣмецкаго творчества. Не ясно ли изъ этого, что всякій мало-мальски разумный человѣкъ еще разъ задумается, прежде чѣмъ взять на себя весь трудъ, всѣ волненія, всѣ тѣ униженія, которыя неразрывно связаны съ дѣятельностью драматурга.

Опытъ мой заставляеть меня ограничить право на преимущественный успѣхъ въ драматургіи точно опредѣленнымъ и очень ограниченнымъ кругомъ. Раньше другихъ скромныя надежды могутъ питать писатели по призванію, которыя уже въ другихъ областяхъ получили признаніе и завоевали себѣ громкое имя. Зудерманъ, прежде чѣмъ увидѣлъ на сценѣ „Честь“, настолько уже успѣлъ расположить къ себѣ критику своимъ романомъ „Frau Sorge“, что извѣстный директоръ Берлинеръ-театра сказалъ ему: „Напишите пьесу и я беру ее не читая; техника придетъ сама собой“. Зато Fritz Mauthner, одинъ изъ остроумнѣйшихъ балагуровъ и опаснѣйшихъ критиковъ, вынужденъ былъ ждать цѣлое десятилѣтіе. Friedrich Spielgagen, изъ глубокаго уваженія сейчасъ же, Friedrich Bodenstedt, только съ большимъ трудомъ, принимаются на сцену Королевскаго театра въ Берлинѣ; первый изъ нихъ оказывается слабымъ, послѣдній совершенно невозможнымъ драматургомъ, а между тѣмъ оба, какъ писатели, пользовались безграничною любовью читателей.

Если людей такихъ дарованій сцена ставила въ затруднительное положеніе, то совсѣмъ неизвѣстный, не имѣющій заслугъ новичекъ, можетъ быть, скажетъ самъ себѣ, насколько ничтожны его собственныя надежды.

Вундеркинды, въ родѣ Ludwig'a Fuld'a, въ девятнадцать лѣтъ завоевавшего подмостки, рѣдки не меньше птицы феникса. Пьеска „Unter vier Augen“, написанная тогда Fuld'омъ съ рѣдкой увѣренностью, можетъ быть такъ и останется лучшей его пьесой. Однако, чтобы лучше понять этотъ успѣхъ, необходимо принять во вниманіе личную обаятельность Fuld'a, своеобразную тонкость его литературнаго профиля, поразительную ловкость діалога, игривое остроуміе его стиха, безконечную изысканность его переводовъ и, наконецъ, общее богатство его знаній. Какъ могли бы не обратить вниманія литературные круги родного города на такое дарованіе молодого человѣка?

Всякій начинающій, снѣдаемый въ тиши такимъ же честолюбіемъ, пусть спроситъ, ударивъ себя въ грудь, имѣетъ ли онъ въ своемъ распоряженіи такія силы, какъ Ludwig Fuld и, если онъ, что при всемъ уваженіи къ его личности весьма вѣроятно, отвѣтитъ отрицательно, то пусть лучше разнуздаетъ своего пегаса, чѣмъ охотиться за одноактными пьесами.

Хорошее начало—это дать взаймы директору театра, потому что въ этомъ случаѣ можно написать самую плохую вещь и она все-таки будетъ поставлена. Такъ однажды началъ нѣкій юрисконсультъ одного изъ большихъ берлинскихъ театровъ, чтобы добиться свиданія съ особой, которую онъ считалъ своей музой. Директоръ счелъ себя обязаннымъ выдержать нѣсколько пустыхъ сборовъ, чтобы доставить возможность увидѣть свѣтъ ramпы плоду этого свиданья. Впрочемъ, авторъ вынужденъ былъ прочесть въ „Zukunft“, что онъ „въ судъ ѣздитъ всегда на резиновыхъ шинахъ, а на Геликонъ плетется пѣшечкомъ“. Это ли слава, къ которой стремишься?

И ты, мой храбрый юноша, не выросши среди писателей, не будучи ни вліятельнымъ критикомъ, ни вундеркиндомъ, ни капиталистомъ, ни юрисконсультомъ большого театра, ты

сразу хочешь перестать быть красою твоего тихаго, скромнаго кружка, ты хочешь вести себя надменно, дни и ночи сидѣть съ пылающими щеками и глазами въ своей комнатѣ, какъ сумасшедшій, хочешь ты метаться по многолюднымъ улицамъ съ головой, заполненной тѣснящимися, совершенно невозможными образами. Ты хочешь сдѣлаться драматургомъ? Это все, вѣроятно, оттого, что ты никакого понятія не имѣешь о томъ, что это собственно за вещь.

ГЛАВА II.

Что такое драматургъ?

Чтобы правильно отвѣтить на этотъ вопросъ, необходимо, чтобы для всѣхъ стало ясно, что печатаніе драматическаго произведенія, хотя и необходимо для того, чтобы установить точный текстъ и сдѣлать его доступнымъ для другихъ, но это лишь печальный минимумъ для сужденія о драмѣ и для наслажденія ею. Для этого необходимо не читать, а видѣть и слышать драму, потому что она въ моментъ ея зарожденія, не столько пишется, сколько ваяется и строится. Тотъ же, кто говоритъ о способѣ писать драмы, или самъ совершенно не понимаетъ ея сущности или по меньшей мѣрѣ помогаетъ тому, чтобы его не поняли другіе.

Поэтому если на дальнѣйшихъ страницахъ попадется терминъ „драматическое“, то подъ этимъ всегда слѣдуетъ понимать искусство воздѣйствія на насъ со сцены, при посредствѣ человѣческаго тѣла, потому что (мимика и движенія актера зачастую открываютъ намъ больше, чѣмъ слова, которыя воспринимаетъ наше ухо.)

Словомъ, драма принадлежитъ къ изобразительнымъ искусствамъ. Она стоитъ на границѣ, хотя и не вполне, между поэзіей, довольствующейся печатнымъ словомъ и искусствомъ ваянія, гдѣ предметы нѣмы и недвижны. Можно сказать, что драма есть поэзія и ваяніе, усиленныя соединеніемъ другъ съ другомъ. Драма объединяетъ ихъ и удвоенной силой своихъ воздѣйствій выносить далеко за предѣлы и поэзии и ваянія. Такъ сильно и продолжи-

тельно захватывать и потрясать насъ не въ силахъ ни одно искусство, кромѣ драмы.

Это долженъ понимать зритель, а еще болѣе драматургъ. Постоянно видѣть передъ собой выявляющія драму чело-вѣческія тѣла въ каждомъ ихъ поворотѣ, въ каждомъ ихъ жестѣ, еще не составляетъ большой трудности. Гораздо важнѣе и труднѣе сразу видѣть всѣ внутреннія сдѣленія постепенно развивающагося дѣйствія, какъ видитъ на планѣ своей рисовальной доски устрояющій взоръ архитектора стѣны, башни, пристройки, выступающія въ красивыхъ и цѣлесообразныхъ соотношеніяхъ. Этого искусства строить какъ разъ не достаетъ даже многимъ изъ тѣхъ, кто спо-собны на моментъ ясно до очевидности вызвать скоропре-ходящее движеніе отдѣльныхъ лицъ. Я говорилъ со многими выдающимися беллетристами и они искренно сознавались мнѣ, что непрерывное и правильное движеніе впередъ дѣй-ствующихъ лицъ, непрестанное наростаніе, учеть драмати-ческихъ воздѣйствій, словомъ, все, что долженъ знать дра-матургъ, было для нихъ книгой за семью печатами. Простое „выкладываніе нити“, какъ созданіе предположеній для дра-матическаго сплетенія съ другими, можетъ быть, еще болѣе прекрасными образами, являющееся искусствомъ только тогда, когда „въ искусствѣ уже не замѣчаютъ искусства“, становится для многихъ поводомъ не для завязки, а лишь для непоправимой запутанности. Когда любитель шахматной игры переигрываетъ партіи Морфу, онъ всякій разъ вновь и вновь удивляется гениальной простотѣ, съ какой этотъ матадоръ развертываетъ свои шахматные ряды и немногими сильными выпадами приводитъ партію къ кульминаціонному пункту. Наоборотъ, для плохого игрока достаточно двухъ ходовъ, чтобы все было безвозвратно перепутано, нѣтъ фи-гуры, которая бы не мѣшала другой, и выигрышь настолько же невозможенъ, насколько обезпечено поражение. У Шекспира сходство съ Морфи по краткости и сжатости

экспозиции, и оба они, въ свою очередь, похожи на Наполеона по способамъ подготовки и началу сраженій.

Было бы непростительно, если бы начинающій драматургъ могъ сдѣлать предположеніе, что можно обойтись безъ специально техническихъ способностей, на томъ основаніи, что художественныя—необходимѣе и важнѣе. Суть дѣла въ томъ, что безъ лирическаго дарованія можно сдѣлаться—самое большее—драматургомъ второго или третьяго разряда, съ однимъ же лирическимъ дарованіемъ вообще нельзя сдѣлаться драматургомъ. Величайшіе мастера: Эхиль, Софокль, Эврипидъ, Шекспиръ, Гете, Генрихъ ф.-Клейстъ, главнымъ образомъ, должны быть обязаны неумирающей любовью къ нимъ способности—выражать свои чувства въ очень сжатой формѣ, вырывать изъ людскихъ сердець ихъ сокровенныя тайны и преподносить ихъ намъ въ блестящемъ словѣ. Лиризмъ Шиллера до сихъ поръ является предметомъ спора для эстетовъ, и все таки Максъ и Текла, несмотря на всѣ погрѣшности, указываемыя критикой, является прекраснымъ образцомъ возвышенности чувства и глубины души. „Минна ф.-Барнхельмъ“, „Эмилія Галотти“, „Натанъ“ также полны лиризма. И хотя драматурги безъ лирики, сухіе и разсудительные, достигающіе успѣха, исключительно благодаря тому, что французы называютъ „aggrangement“, и долго держатся на сценѣ, но они не живутъ въ памяти людей. И вотъ передъ нами слѣдующая задача—нелирикъ долженъ отказаться отъ сцены, потому что онъ простой ремесленникъ; наоборотъ, |если кто нибудь думаетъ взяться за драму, полагаясь на одно дарованіе поэта, и въ то же время для выявленія своихъ образовъ нуждается въ извѣстной растянутости и ему отказано въ дарѣ быстрого развитія драмы, рѣзкой характеристики, непрерывнаго движенія впередъ, то его созданія могутъ говорить, хотя бы „ангельскимъ языкомъ“, все-таки его пьесы будутъ настолько слабы, что лучше, если бы онѣ совсѣмъ

не писались. Любовь къ мелочамъ жизни, заботливая наблюдательность, изобиліе частныхъ дѣлають рассказчика; пониманіе важнаго, содержательная краткость, удачная сжатость—создають драматурга.

Очень важнымъ элементомъ всякаго драматическаго произведенія и, особенно, комедіи является искусный діалогъ, преимущества котораго раньше всего замѣчаетъ начинающій. Но было бы совершенно невѣрно начинать съ чисто внѣшняго подражанія разговору и совсѣмъ неосновательно дѣлать заключеніе о драматическомъ дарованіи по нѣкоторому навыку въ этомъ отношеніи. Пьесы, жизнеспособность которыхъ зиждется только на діалогѣ, вещи самыя утомительныя. И хотя „Школа злословія“ Шеридана получила громкую извѣстность, но никто не далъ о ней лучшаго критическаго отзыва, какъ тотъ наивный зритель, который шепнулъ на ухо своему сосѣду: ахъ, какъ я хотѣлъ бы, чтобы эти люди перестали наконецъ говорить и пьеса началась бы!!! Поэтому все, что относится подъ рубрику „прекрасная рѣчь“ и жизнь свою получаетъ отъ декламации, слѣдуетъ считать мелкой развѣнной монетой. Настоящій же драматургъ показываетъ прекраснѣйшіе самоцвѣтные камни лирики большей частью въ короткихъ потрясающихъ душу репликахъ. Если сдѣлать (такъ къ сожалѣнію и дѣлается) сводку, такъ называемымъ, „красивымъ мѣстамъ“ изъ шекспировскихъ драмъ, то отъ этого не столько потеряютъ самыя пьесы, сколько сами „красивыя мѣста“, потому что у Шекспира нельзя найти ни одной строки, которая органически не срослась бы съ цѣлымъ, у Шиллера эта связь иногда нарушается, вслѣдствіе того что онъ совершенно неорганически примѣшиваетъ длинныя изліянія, находящіяся въ противорѣчій съ порядкомъ дѣйствія и имѣющейся ситуацией. Къ сожалѣнію у подражателей какъ разъ именно эта манера пользуется наибольшимъ расположеніемъ, вотъ почему, они чтобы вознагра-

дять себя за недраматическія мѣста, сейчасъ же прибавляютъ „красивое мѣсто“ и тѣмъ окончательно ухудшаютъ содѣянное зло.

Можно писать самымъ будничнымъ языкомъ и все-таки настоящаго драматурга узнаешь по слѣдующимъ признакамъ:

по тому, какъ онъ вводитъ дѣйствующихъ лицъ;

по тому, какъ онъ подготовляетъ появленіе дѣйствующаго лица;

по тому, какъ онъ распредѣляетъ завязку пьесы;

по тому, какъ онъ располагаетъ главныя фигуры другъ противъ друга въ главныхъ подготовительныхъ сценахъ;

по тому, какъ онъ до послѣдняго момента поддерживаетъ напряженность дѣйствія;

по тому, какъ происходитъ у него развязка пьесы.

Прежде же всего узнають драматурга по его матеріалу.

ГЛАВА III.

Что такое матеріаль?

Досадно часто цитируемыя слова Гёте:

„Войдите лишь въ самую глубь полной жизни чело-
вѣка и
гдѣ она васъ захватить, то и интересно“, заключаютъ
въ себѣ только часть существеннаго. Брать самую жизнь,
даже самое интересное изъ нея, еще далеко не все. Есть
безконечное множество въ высшей степени интереснаго и
въ то же время совершенно не драматичнаго. Драматургъ
долженъ братья только за то, гдѣ есть наличность борьбы,
гдѣ есть то, что на техническомъ языкѣ называется кон-
фликтomъ

Всюду драматическій писатель найдетъ благодарныя темы
для драматическаго конфликта: и тамъ, гдѣ сталкиваются
окаменѣвшее могущество традиціи съ протестующей инди-
видуальной волей, бумажное право съ горячимъ чувствомъ
женщины, холодный эгоизмъ старости со страстнымъ жела-
ніемъ юности; и тамъ, гдѣ уже нарушены самыя глубокіе
интересы и есть поводъ дѣйствовать, гдѣ съ одной стороны
вызывающее богатство, съ другой приниженность нищеты,
высокомѣрность знати и здоровая простота гражданина,
фальшь кокетства, самоотверженность мужской любви; такъ
же и тамъ, гдѣ наши лучшія побужденія становятся для
насъ причиной замѣшательства и несчастья, гдѣ мы грѣ-
шимъ сердцемъ; чтобы быть осужденными умомъ, словомъ—
всюду бьется пульсъ драматической жизни. Вотъ почему

образы, впервые являющіеся драматургу, дающіе толчок къ созданію всей пьесы, всегда стоятъ другъ противъ друга въ сильномъ движеніи начинающейся борьбы.

Настоящій драматическій любовникъ не Фаустъ въ саду Гретхень, а Ричардъ III, побѣждающій, несмотря на сѣтованія и проклятія вдовы, у которой онъ убилъ мужа.

Сущность драмы состоитъ въ принимаемыхъ рѣшеніяхъ. Простое происшествіе, годное служить сюжетомъ для разсказа, не достаточно для созданія драмы. Еще менѣе годятся такъ называемыя „внутреннія событія“, о которыхъ упоминаетъ уже Лессингъ, хотя и въ нѣсколько другомъ смыслѣ, и которымъ въ своемъ романѣ „Merlin“ Paul Heuse, полный надежды, настоятельно требуетъ отвести подобающее мѣсто. Heuse надѣется въ трагедіи, которая будетъ имѣть героемъ Іоанна Крестителя, на „могущественное сценическое воздѣйствіе“ отъ разсказа Иродіады о впечатлѣніи, полученномъ при видѣ отрубленной головы и отъ воспоминаній ея о прошедшихъ дняхъ. Поистинѣ нельзя болѣе точно спутать лирическое и драматическое воздѣйствіе и болѣе основательно не понять сущности драмы. Монологъ Иродіады безъ сомнѣнія будетъ однимъ изъ тѣхъ „красивыхъ мѣстъ“, которыми немощные драматурги пытаются обмануть публику и дѣйствіе которыхъ на практикѣ равняется нулю. Чувство, душевныя настроенія, которыя не приводятъ ни къ какому рѣшенію, производятъ въ драмѣ непріятное впечатлѣніе и не имѣютъ никакой цѣны.

Самое дѣйствіе имѣетъ одну цѣль: разрѣшить возникшее напряженіе. Дѣйствіе безъ накопленія волевого напряженія — всегда грубо и тяжело. Совсѣмъ другое впечатлѣніе, если дѣйствіе, въ самомъ уже началѣ подготовивъ слушателя, неустанно стремится къ развязкѣ, принимая по пути частичныя рѣшенія, чтобы избавиться отъ избытка скопившагося электричества и

вмѣстѣ съ тѣмъ, измѣнивъ ситуацію, ввести новое волевое напряженіе.

Событіе тѣмъ болѣе цѣнно въ драматическомъ отношеніи, чѣмъ большую смѣну рѣшеній допускаетъ оно и чѣмъ непрерывнѣе будетъ послѣдовательность этихъ рѣшеній. Въ произведеніи, которое желаетъ заслужить названіе драматическаго—непрестанно долженъ повторяться вопросъ: долженъ я—или не долженъ? Красной нитью проходить черезъ всю чудесную драму „Гамлетъ“ его вопросъ: долженъ я убить короля — или нѣтъ? „Валленштейнъ“ — образецъ драмы и, черезъ всю первую ея часть, вплоть до трагедіи, мы видимъ Валленштейна въ нерѣшительности: измѣнить императору или нѣтъ? Настоящее событіе, а именно моментъ исчезновенія полковника Врангеля, когда его „словно земля поглотила“, когда жребій брошенъ, воспринимается зрителемъ, лишь какъ мимолетное облегченіе, потому что передъ нимъ стоитъ уже другой съ вопросомъ смерти. Это—Максъ, который спрашиваетъ: измѣнить Валленштейну или нѣтъ? Драматическое воздѣйствіе сильнѣе всего въ томъ случаѣ, когда непреклонная воля стремится путемъ борьбы привести волю болѣе слабую къ важному и значительному по результатамъ рѣшенію. Даже знаменитая сцена ссоры Брута и Кассія въ четвертомъ актѣ „Юлія Цезаря“ далеко не такая лирическая, какъ это обыкновенно думаютъ. Начинаясь какими нибудь двумя вспышками молніи и ударами грома, проносится мимо насъ этотъ грохочущій вихрь, вспыхивая, раздражаясь и стихая, бурной поэмой, которая освобождаетъ благословеннаго Богомъ отъ его скорбей. Прирожденный и убѣжденный стоики на этотъ разъ не владѣютъ собой; полны страсти, подобно ревнивымъ школьнымъ товарищамъ, и все-таки можно замѣтить, что для обоихъ одинъ вопросъ жизни,—узнать, любятъ ли они еще другъ друга или нѣтъ. Такая борьба за „быть или не быть“

въ хорошо построенныхъ пьесахъ является кульминаціоннымъ пунктомъ дѣйствія. Постороннія и неожиданно вторгающіяся событія могутъ быть допущены, какъ вспомогательное средство, лишь постольку, поскольку они измѣняютъ положеніе дѣйствующихъ лицъ и становятся источникомъ новыхъ рѣшеній.

И вотъ очень многіе, слѣдуя, къ сожалѣнію, буквѣ текста, а не его духу, на основаніи высказанныхъ выше положеній подумаютъ: „Исторія!.. Какое поле для драматурга!.. Куда ни взглянешь: одни конфликты... Не изобразить-ли?“ И вотъ они съ особеннымъ удовольствіемъ начинаютъ писать тѣ ужасныя историческія пьесы, въ которыхъ сынъ всегда встаетъ противъ отца, какой-нибудь король нарушаетъ конституцію, кто-нибудь освобождаетъ родину отъ врага, пьеса полна гвельфовъ и гибеллиновъ, якобинцевъ и роялистовъ. Въ нихъ всегда много народу и нѣтъ людей, безконечная сумятица и къ сожалѣнію нѣтъ ни напряженія, ни дѣйствія. И на самомъ дѣлѣ, для новичка нѣтъ матеріала болѣе опаснаго, чѣмъ историческій. Всегда почти приходится выводить на сцену то, къ чему зритель совершенно равнодушенъ. Зритель всегда хочетъ видѣть на подмосткахъ себѣ подобныхъ: дѣйствующія лица могутъ быть одѣты въ сандали или сапоги, жить до или послѣ Рождества Христова, лишь бы они находились въ такихъ, именно, затруднительныхъ положеніяхъ, которыхъ можетъ опасаться онъ самъ. Ему интересно дѣйствіе лишь въ предѣлахъ общечеловѣческихъ затрудненій; историческое же нагроможденіе, которое доступно лишь критическому взору знатока исторіи, зритель совсѣмъ не замѣчаетъ.

Въ 1894 году наша сцена была, по мнѣнію многихъ, обезображена, по мнѣнію другихъ—обогатена появленіемъ исторической комедіи Karl'a Niemann'a „Wie die Alten sungen“. Она насыщена колоритомъ и, именно, тѣмъ, который художники называютъ „мѣстнымъ“. Исслѣдователь, собирающій

достойное всюду, гдѣ его находить, можетъ кое-чему научиться и отъ колоссальнаго дождевого зонта на базарной площади въ Дессау, подъ которымъ разыгрывается часть дѣйствія. Отношеніе блаженной памяти маркитантки, нынѣ торгующей яблоками, къ своему государю и старымъ товарищамъ по войнѣ, столъ для завтрака, за которымъ наследный принцъ „помогаетъ матери въ управленіи“—смотрятся съ милымъ юморомъ. Съ другой стороны въ обрисовкѣ главной фигуры позволяетъ себѣ то, что особенно чуждо въ сынѣ нижнесаксонской изменности. Съ незапамятныхъ временъ тамъ создалась пословица, что „сто лѣтъ безправія не создадутъ года права“. А старый властитель Дессау въ пьесѣ Niemann'a попираетъ ногами право, какъ мы должны думать, изъ одного веселаго расположенія духа. И мы должны смѣяться, что онъ переходитъ тѣ границы, которыхъ не переступаетъ самодержецъ Фридрихъ Вильгельмъ I. Не надо забывать, чѣмъ былъ старикъ для нашей Пруссіи. Все то, что мы знаемъ о немъ изъ исторіи, порука за то, что онъ не способенъ написать такого письма къ осужденному на смерть. Старый Дессау Niemann'a сколокъ съ „развратной Лукреціи“ и „изящнаго Сократа“, о которыхъ говоритъ Лессингъ: „онъ хуже, чѣмъ Лэди Макбетъ. Писатель дѣлаетъ его „симпатичнымъ“, симпатичнымъ „тигромъ“. Ему лучше воздержаться выводить характеры, не соответствующіе исторіи или совершенно ей противорѣчащіе, сохраняя въ то же время историческія имена; гораздо лучше, если лицамъ, совершенно неизвѣстнымъ, приписываются общеизвѣстные факты, чѣмъ когда извѣстные лица надѣляются неподходящими характерами. Намъ пріятно первое по тому, что увеличиваетъ наши познанія или, по крайней мѣрѣ, кажется, что увеличиваетъ. Второе же, противорѣча разъ пріобрѣтенному знанію, уже благодаря этому только, становится намъ непріятнымъ. Къ фактамъ мы относимся, какъ къ чему-то случайному, какъ къ такому, что можетъ

быть одинаковымъ у многихъ; наоборотъ, характеры разсматриваются нами, какъ нѣчто существенное и своеобразное. Пока писатель не становится въ противорѣчіе съ характерами, мы разрѣшаемъ ему не церемониться съ фактами; характеры же онъ можетъ лишь освѣщать, но не измѣнять. Малѣйшее измѣненіе характеровъ кажется намъ нарушеніемъ индивидуальной цѣлостности и подмѣной однихъ личностей другими, ненастоящими, присвоющими чужія имена и выдающими себя не за то, что они есть“.

Таково мнѣніе Лессинга и, если бы Niemann проникся взглядомъ стараго мастера, то онъ не навлекъ бы подозрѣнія въ желаніи возродить своимъ талантомъ тѣ давно отошедшія времена, когда честному нѣмецкому гражданину, попавшему въ лапы къ его свѣтлости, оставался выборъ: или погибнуть, давъ отпоръ власть имущему или эмигрировать въ Пенсильванію. Наслѣдный принцъ Дессау, какимъ его знаетъ исторія, умеръ въ тайномъ бракѣ и ему такъ и не удалось получить благословенія своего добродушнаго, симпатичнаго отца.

Чтобы установить правильный уголъ зрѣнія, необходимо сначала отвѣтить на вопросъ, что останется отъ Karl'a Niemann'a въ Англіи черезъ триста лѣтъ, и только тогда возможно будетъ произнести его имя рядомъ съ именемъ Шекспира. Шекспиръ, движимый наивнымъ патріотическимъ желаніемъ показать со сцены отечественную исторію, написалъ длинный рядъ своихъ хроникъ, предварительно основательно изучивъ дѣйствительно бывшіе успѣхи и неуспѣхи въ борьбѣ за власть. Въ Берлинѣ идетъ безсмѣнно лишь „Ричардъ III“ и иногда „Генрихъ IV“ изъ-за Фальстафа.

Рѣдко, можетъ быть, разъ въ десятилѣтіе, какой нибудь придворный театръ рѣшается поставить эти драмы по порядку. Награда за такой трудъ совершенно не соотвѣтствуетъ силамъ, затраченнымъ на драматическое воспроизведе-

деніе шекспировскихъ хроникъ и это потому, что онъ нѣмцамъ преподноситъ исторію Англіи въ такомъ количествѣ, что благополучно перенести ее можетъ только лишь англичанинъ. На нѣмецкой сценѣ красный зонтикъ Karl'a Niemann'a, конечно, до тѣхъ поръ пока онъ будетъ тамъ находится, будетъ больше нравиться и привлекать зрителей, чѣмъ „Король Іоаннъ“ или „Генрихъ Восьмой“. Какъ же мечтаешь ты, студентъ или старшій преподаватель, заманить публику на твои „государственныя дѣйства“? Чѣмъ больше знаешь ты исторію и чѣмъ больше пользуешься ею, тѣмъ скорѣе разгонишь ты своихъ зрителей. О блаженномъ Raupach'ѣ съ его цикломъ Гогенштауфэновъ вспоминаютъ теперь не иначе, какъ съ содроганіемъ. Читай старые календари—тамъ есть анекдоты; они больше поддаются драматической обработкѣ чѣмъ міровая исторія. Прежде же всего прочти и проштудируй „Стаканъ воды“ Скриба. Въ этой пьесѣ виги и торисдѣлались тѣмъ неброскимъ фономъ, который не мѣшаетъ зрителямъ, а все вертится на приключеніи прапорщика Masham'a, его маленькой Abigail и дипломатической борьбѣ между свѣтскимъ Bolingbrok'омъ и честолюбивой герцогиней.

Короче, если ты все-таки хочешь обработать историческій матеріалъ, то поступай, какъ скульпторъ. Если случится побывать въ мастерской скульптора въ то время, какъ онъ только что началъ лѣпить „Воскрешеніе дочери Іаира“ или „Исцѣленіе Христомъ слѣпого“, то придется увидѣть очень своеобразное зрѣлище: всѣ фигуры обнажены и находятся въ такомъ видѣ, какъ ихъ Богъ создалъ. Этимъ только путемъ и можно передать правильное движеніе человѣческаго тѣла: одежды будутъ вылѣплены лишь позднѣе. Точно такимъ же образомъ историческое въ драмѣ явленіе только сопутствующее, простой костюмный вопросъ. Главная пѣль—человѣкъ самъ по себѣ.

Если мы сведемъ все сказанное въ этой главѣ, то вотъ

что получится: матеріаломъ является или конфликтъ двухъ совершенно противоположныхъ жизненныхъ воззрѣній, которыя воплощаются въ рядѣ характеровъ, или это конфликтъ двухъ сильныхъ личностей, сталкивающихся другъ съ другомъ, какъ представители совершенно различныхъ интересовъ. Все это должно возникнуть изъ предположеній, возможно болѣе быстро ведущихъ къ рѣшеніямъ, которыя въ свою очередь прячутъ въ своихъ нѣдрахъ сѣмена дальнѣйшаго развитія. Въ такихъ условіяхъ должны выявляться и образовываться дѣйствующія лица и притомъ такимъ образомъ, чтобы на ихъ душевную жизнь падали яркіе, неожиданные блики. Это и называется развитіемъ характеровъ.

Схема эта, само собой разумѣется, допускаетъ въ частностяхъ дальнѣйшее развитіе, хотя, можетъ быть, и кажется на первый взглядъ слишкомъ примитивной. Однако при ближайшемъ разсмотрѣніи мы увидимъ, что она охватываетъ все существенное. Напримѣръ: любящая пара пришла къ соглашенію. Драматическимъ ее положеніе можетъ быть сдѣлано такимъ образомъ, что ихъ согласію противопоставляется несогласіе окружающихъ. Враждебность интересовъ рѣзче всего подчеркнется, если они воплотятся въ образѣ родителей, отказывающихся въ своемъ согласіи. Если согласія между любящими нѣтъ, то въ драматическое положеніе они попадутъ только тогда, когда сватающійся встрѣчается съ противоположными воззрѣніями на жизнь любимой дѣвушки и послѣдняя упорно отстаиваетъ свою позицію.

Для того, чтобы опредѣлить, какія области человѣческихъ стремленій наиболѣе интересны, требуется столько же наблюдчивости, сколько и разсудка.

Посмотримъ.

ГЛАВА IV.

Выборъ матеріала.

Выборъ матеріала не произволенъ. Не то, что интересно лично насъ, годится для драматической обработки, а то, что интересно и другимъ, совершенно постороннимъ людямъ. Этимъ простымъ и понятнымъ правиломъ пренебрегаютъ почти всѣ начинающіе и въ этомъ же кроется основная причина ихъ неуспѣха. Безъ определенной цѣли, только потому, что „влечетъ“, начинаютъ они царалать бѣдную бумагу, чтобы впослѣдствіи назвать это неприличіе громкимъ именемъ „гетевского процесса“. И въ самомъ дѣлѣ изъ всѣхъ формъ искусства—драматической наименѣе свойственна работа, цѣлью которой является самоудовлетвореніе. Если появленіе на свѣтъ стихотворенія пройдетъ и незамѣченнымъ, въ самомъ фактѣ этого появленія оно уже выполняетъ свое назначеніе; если же драма не имѣла успѣха у публики, то это означаетъ, что даромъ потрачена работа цѣлаго года. И еще большой вопросъ, рѣшится ли такой would-be-драматургъ бросить послѣ первыхъ неуспѣховъ свое опасное занятіе. Обыкновенно онъ, какъ игрокъ, надѣется отыграться, неизвѣстно, впрочемъ, какимъ образомъ.

Съ особенною силой упрекъ этотъ относится къ представителямъ, такъ называемой, „книжной драмы“, этимъ тайнымъ грѣшникамъ, которые не хотятъ, да и не могутъ вникнуть въ дѣйствительный смыслъ сценическихъ требованій. Не считаясь съ нуждами театра, не уважая публику

они не перестаютъ изливаться свои вздорныя, бесплодныя фантазіи. Ихъ дурной примѣръ дѣйствуетъ на начинающихъ такимъ образомъ, что они снимаютъ съ себя обязанность стремленія къ дѣйствительному мастерству и вмѣсто того, чтобы обогатить литературу, они содѣйствуютъ окончательному извращенію техники. Когда Heinrich v. Kleist въ своей „Penthesilea“ ушелъ далеко за предѣлы возможнаго на сценѣ, онъ услышалъ энергичный окрикъ Гете, имѣвшаго въ виду условія подмостковъ и рампъ: *Hic Rhodus, hic salta!* Клейстъ сумѣлъ воспользоваться этимъ рѣзкимъ намекомъ и это только соотвѣтствовало такимъ же взглядамъ Benjamin'a Disraeli, который всякое проявленіе чувства, непосредственно не ведущаго къ опредѣленной цѣли, считалъ проявленіемъ болѣзненности и сантиментализма. Это означаетъ: пишешь пьесу—пиши ее для театра. Вотъ почему, если ты не будешь имѣть точнаго представленія о требованіяхъ театра, до того момента, какъ ты начнешь писать, лучше не посвящай своей дѣятельности театру.

Только люди, ошибочно понявшіе сказанное выше, могутъ истолковать это, какъ недостаточную оцѣнку писательской фантазіи, какъ будто дѣло идетъ о простомъ математическомъ расчетѣ. Они будутъ понимать сказанное совершенно иначе, когда узнаютъ, что даже самъ Гете не разъ вынужденъ былъ оставлять вдохновившую его мечту, исключительно имѣя въ виду публику. Въ то время, когда онъ носился съ Фаустомъ и Прометеемъ, его властно влекъ къ себѣ и Цезарь. И однако онъ былъ вынужденъ оставить этотъ сюжетъ, потому что увидѣлъ, что въ то время, когда даже такая молодежь, какъ графъ Stolbergs, гремѣла противъ тирановъ, героическая обработка Цезаря была бы неумѣстна. Шекспиръ по подобнымъ же основаніямъ пошелъ еще дальше: въ угоду публикѣ съ чисто художественною цѣлью онъ омельчилъ Цезаря, чтобы еще значительно увеличить рядомъ съ нимъ болѣе популярную фигуру Брута

и тѣмъ болѣе прославить его идеалы. Если такіе поэты такъ себя ограничивали и шли на подобные компромиссы, то было бы неблагоуразумно не довѣрять зову: „только живѣе прочь отъ этого!“, который такъ часто слышать начинающіе.

Посмотримъ теперъ, можно ли воспитать публику, привить ей опредѣленные взгляды, вообще способна ли она быть объектомъ сознательныхъ реформаторскихъ опытовъ. Прежде всего нравственная и художественная величина, которая предполагается при подобномъ опытѣ—явленіе, во всякомъ случаѣ, совершенно исключительное. Для начинающаго же зрителя—это присяжные, облеченные властью, отъ приговора которыхъ зависитъ его будущее благосостояніе. Для него должно быть совершенно ясно, что у насъ столь же мало публики во французскомъ смыслѣ слова, какъ у насъ нѣтъ и общества, какъ его понимаютъ нѣмцы и англичане. Вкусъ во Франціи также централизованъ, какъ и правленіе. Парижъ не только политическая, но и эстетическая столица государства. Во Франціи, кто хочетъ изощрить свое духовное я, долженъ ѣхать въ Парижъ и тамъ воспитать свой вкусъ. Для этого у него есть убѣжденіе, что все то, что понравится въ Парижѣ, будетъ имѣть успѣхъ и въ провинціи.

На первый взглядъ почти все у нѣмцевъ оказывается наоборотъ. Многіе духовные художественные центры основались внѣ Берлина. Есть знаменитые художники, писатели, которые никогда не видѣли Берлина или быстро изъ него исчезали. Мюнхенскія художественныя выставки гораздо богаче обставлены и во мнѣніи міра стоятъ несравненно выше берлинскихъ. Дрезденъ и Гамбургъ имѣютъ лучшія оперы. Дюссельдорфъ и даже Карлсруэ и Веймаръ—свои собственныя художественныя школы. И какъ странно, что такой маленькій городокъ, какъ Мейнингенъ, благодаря собственной инициативѣ, проницательности, любви къ труду и искусству мѣстныхъ силъ, одушевляемыхъ и обученныхъ

пользующимся громаднымъ уваженіемъ герцога, могъ составить эпоху въ жизни нѣмецкаго театра.

Попытки мейнингенцевъ были съ благодарностью восприняты нѣмцами и, все-таки, никто не можетъ утверждать, что представленіе классиковъ въ постановкѣ и режиссурѣ мейнингенцевъ приблизительно столько же соответствовали въ то время нѣмецкому характеру, сколько Comedie Française отъ Мольера до Пальерона соответствовала характеру французовъ. Въ то самое время, какъ герольды берлинской „Freien Bühne“ безъ конца выкликали „о новомъ искусствѣ“, ежевечерно переполненные сборы дѣлали въ „Deutschen Theater“ первая и вторая часть „Фауста“, а въ „Königl. Schauspielhaus“ „Пикколомини“, и „Смерть Валенштейна“. И вотъ тѣ же самые зрители, которые тамъ возобновили силы, во весь духъ летѣли на „Нашихъ Донъ-Жуановъ“, да и до сихъ поръ не пропускаютъ ни одной новинки въ „Thalia-theater“. Только что видимъ мы ихъ радующимися бульварной парижской шуткѣ—фривольной, пикантной съ непріятнымъ, всюду проникающимъ душкомъ, а завтра ихъ носовые платки дѣлаются сплошь мокрыми отъ слезъ, надъ Tifland'омъ, только для того, чтобы въ воскресенье отправиться въ циркъ. Здѣсь какъ разъ наиболѣе замѣтна тѣневая сторона почти безграничной воспримчивости нѣмецкаго генія съ его стремленіемъ воздать каждому по дѣламъ его. Съ особеннымъ одушевленіемъ воспринимается все чужое, что дало поводъ англійскимъ критикамъ долго смѣяться надъ „всепожирающей“ Германіей. Кто же собственно теперь эти главные „пожиратели“?

Весьма возможно, что кой для кого здѣсь представляется возможность обвинить публику первыхъ представленій, незначительное количество—тысячи въ двѣ съ половиной челоуѣкъ, которое однако включаетъ въ себѣ представителей большихъ нѣмецкихъ газетъ и уже по этому является весьма цѣннымъ и важнымъ показателемъ вкуса цѣлой

страны. Я наблюдалъ въ этой публикѣ въ теченіи многихъ лѣтъ исключительную приверженность къ литературѣ, превосходное мастерство и благожелательство, и составъ ея, по крайней мѣрѣ для нѣкоторыхъ театровъ, находилъ удивительно постояннымъ. Въ всякаго сомнѣнія въ ней есть извѣстная доля и такихъ людей, которые желаютъ удовлетворить свой литературный голодъ нездоровымъ и отталкивающимъ образомъ. Добрыя нѣмецкія мамы, не желающія, подобно умершей княгинѣ Бисмаркъ, ничего слышать „объ этихъ ужасныхъ новыхъ вещахъ“, благодаря внѣдрившемуся подобному элементу и сильному къ нему вниманію, окончательно сдѣлались друзьями невиннаго чтенія и настолько были шокированы въ театрѣ, что намѣренно избѣгаютъ первыхъ представленій. Бережливые домохозяева совершенно не желаютъ затрачивать деньги на неизвѣстныя пьесы, которыя въ концѣ концовъ имъ и ихъ семействамъ доставляютъ одни непріятности. Въ то же время бремя ихъ профессій не даетъ имъ достаточнаго сбереженія силъ, чтобы заниматься еще должности эстетическихъ судей.

Тамъ, гдѣ выборъ драматическихъ произведеній, предназначенныхъ къ постановкѣ, случаенъ и зачастую зависитъ лишь отъ того, хорошей ли день на биржѣ или курсы пали, всякое выступленіе истинныхъ посѣтителей первыхъ представленій разбивается о непреодолимое препятствіе, потому что къ участію въ опредѣленіи достоинствъ драматическаго произведенія приходится допускать такихъ людей, которые для этого совершенно не приспособлены. Впрочемъ, не всѣ нѣмцы домохозяева и не всѣ чрезмѣрно обременены работой. Тысячи изъ нихъ свободны настолько, чтобы принять участіе въ этой работѣ, составить свое собственное мнѣніе, высказать его, вмѣсто того, чтобы ждать чужого мнѣнія и прочитать то, что появится въ газетахъ, въ тѣхъ самыхъ газетахъ, о которыхъ читатели постоянно утверждаютъ, что онѣ лгутъ.

Именно такимъ активнымъ усердіемъ къ вопросамъ литературы, до котораго не въ состояніи возвыситься застрѣльщики, обладаютъ неофиты: они всегда тамъ, гдѣ что-либо рѣшается. Литература, къ которой они стремятся, можетъ быть и плохой; но они со своей стороны предпримуть все необходимое, чтобы эта литература вошла въ жизнь. Они всегда на посту и, если требуется, идутъ на приступъ. Мнѣнія рѣдко на чемъ-либо сходятся: всегда есть тихая или громкая оппозиція. Даже въ сумасшедшее время послѣ 1889 года, въ первый годъ войны „Freien Bühne“, прошло въ Берлинѣ много сильныхъ, чистыхъ пьесъ; много пьесъ выдвинулись исключительно благодаря грубости содержанія, въ то же время другія, правда болѣе грязнаго содержанія, были опиканы. Случай царствовалъ во всю. Впрочемъ въ общемъ продолжительное пребываніе этихъ бездомниковъ, которые по Kadelburg-Chönthan'у расстаются съ привѣтствіемъ: „увидимся у Филиппи“, создало такое впечатлѣніе, что берлинская публика первыхъ представленій очень часто является, какъ бы индивидуумомъ. Въ децентрализованной Германіи со всѣми ея отдѣльными культурными центрами и мѣстными различіями во вкусахъ, для сцены тѣмъ не менѣе создано совершенно такое же отношеніе, какъ между Парижемъ и французской провинціей. Къ этому присоединилось еще одно обстоятельство, которое обострило создавшееся положеніе: а именно, недостаточная предприимчивость нашихъ городскихъ театровъ.

Основаніе къ этому находятъ себѣ почву частью въ матеріальныхъ, частью въ идейныхъ условіяхъ. Вслѣдствіе повышенныхъ требованій зрителя къ великолѣпію и стильности постановки, премьера сдѣлалась дѣломъ очень рискованнымъ. Недостаточно богатые предприниматели, а такихъ большинство, очень осторожны и не хотятъ дѣлать затратъ на постановку и разучиваніе пьесы, успѣхъ которой недостаточно выясненъ. Не считаясь съ этимъ, любопытство про-

винціала, благодаря быстрому распространенію слуховъ и идей настолько повышается, что онъ напряженнымъ взоромъ слѣдитъ за Берлиномъ, желая немедленно видѣть на сценѣ родного театра то, о чемъ такъ много говорятъ въ метрополіи. А между тѣмъ эта метрополія соединена такими превосходными путями сообщенія, что на крайній случай, зачарованный провинціалъ въ нѣсколько часовъ можетъ попасть изъ самыхъ отдаленныхъ мѣстъ страны къ первоисточнику удовольствія, чтобы насладиться изящнѣйшими новинками. Если директоръ городского театра въ Штеттинѣ, Познани или Бреславлѣ не хочетъ растерять своихъ лучшихъ посѣтителей, если онъ не хочетъ видѣть, какъ они вмѣсто того, чтобы украшать его первый рядъ, подобно благочестивымъ арабамъ, направляющимся въ Мекку, паломничаютъ на зеленые берега Шпрее, то онъ долженъ возможно скорѣе поставить то, что только что выдержало первое представленіе въ Берлинѣ.

Въ Германіи въ настоящее время, кромѣ Берлина, насчитывается 3—4 большихъ театра, которые не утратили удовольствія самостоятельнаго веденія дѣла. Начинающему поэтому предоставляется право извращиваться, какъ онъ хочетъ. Для его будущности существенно важно, какъ къ нему отнесется публика первыхъ представленій Берлина. И я вовсе не хочу отклонить его намѣренія искать своего спасенія въ использованіи личныхъ отношеній. Очень рѣдки случаи, когда пьеса проходитъ обратный путь, т. е. изъ провинціи попадаетъ въ Берлинъ. На это рѣшаются только старыя, очень извѣстные авторы, какъ напр., Мосег, имѣющій постоянный театръ для опытовъ въ Герлицѣ. Въ восьми, десяти придворныхъ театрахъ съ костюмными пьесами дѣло обстоитъ нѣсколько лучше, но не особенно.

Ясно поэтому, какъ много требуется такта и находчивости въ выборѣ матеріала, чтобы избѣжать Сциллы и Харибды; потому что, къ сожалѣнію, премьера почти все рѣ-

шаетъ въ отношеніи будущаго. Едва ли можно предположить, чтобы тѣнь, павшая на пьесу при первомъ представленіи, когда-нибудь съ нея исчезла. Даже такая изящная, достаточно поэтичная пьеса, какъ „Бой бабочекъ“ Зудермана, никогда не могла оправиться отъ чисто случайнаго, неприязненнаго пріема на первомъ представленіи въ „Lessing Theater“. Драматургъ, который не примкнулъ къ требованіямъ новѣйшей берлинской моды и тѣмъ не менѣе хотеть или долженъ начать свою дѣятельность въ Берлинѣ, очутится лицомъ къ лицу со слѣдующей дилеммой: или подавить свои лучшія стремленія, подладившись подъ чужой вкусъ, или въ оптимистическомъ ослѣпленіи написать вещь совершенно въ своемъ вкусѣ для того, чтобы ею никто не заинтересовался. Словомъ предстоитъ старый выборъ, о которомъ гласитъ англійская пословица: „быть ли подлецомъ или осломъ“. Не хотеть онъ ни того ни другого, у него остается третье: позаботиться объ оздоровленіи берлинской критики, разбудить призванныхъ хранителей нѣмецкаго вкуса для участія въ настоящей критикѣ пьесъ, хранителей, которые такъ долго довольствовались ролью простыхъ плакальщицъ.

Всѣмъ этимъ однако не исчерпываются трудности выбора матеріала. Перестанемъ говорить о Берлинѣ и провинціи. Каждый возрастъ имѣетъ свои особенныя идеалы. Провозвѣстники либеральныхъ идей сороковыхъ и пятидесятихъ годовъ, если они хотѣли воздѣйствовать на публику, должны были использовать иные мотивы и характеры, чѣмъ ихъ романтические предшественники. Пусть я не буду дурно понять, когда упомяну о двухъ мастерахъ драмы. Одному изъ нихъ, новичку, который только еще пытается завоевать подмостки, предстоитъ разрѣшить иныя задачи и въ двадцать разъ труднѣйшія, чѣмъ ветерану. Съ такой оговоркой, каждый легко убѣдится, какими различными пріемами трактовался, скажемъ, смѣшанный бракъ въ различныя эпохи, когда мы сравнимъ „графа Вольдемара“, Freitag'a съ „Жа-

воронкомъ * Ernst von Wildenbruch'a. Графа смотрять до сихъ поръ только потому, что тамъ есть прекрасная роль, иначе даже славное имя Freitag'a не было бы въ состоянїи привлечь къ старомодной пьесѣ вниманіе зрителей. Тотъ, кто послѣ пяти лѣтъ попытался бы сравнить свои впечатлѣнія, тотъ увидѣлъ бы, къ своему неудовольствію, что они не совпадаютъ. Время чистокровныхъ аристократовъ прошло и ихъ среда больше не интересуеть. Правильное чутье подсказало Ernst v. Wildenbruch'у, что слѣдуетъ соединить добродушнаго фабриканта съ ребенкомъ изъ народа для того, чтобы появились новыя удачныя страницы.

Въ концѣ концовъ мы оіять возвращаемся къ отправному пункту, который я намѣтилъ раньше, а именно, къ вопросу, можетъ ли вообще начинающій выбирать или онъ вынужденъ въ значительной мѣрѣ постоянно уступать вкусамъ времени. Хочетъ ли онъ быть страннымъ человѣкомъ, на котораго не обращаютъ вниманія, или драматургомъ, который говорить съ нами со сцены? Словомъ, не есть ли этотъ тонкій инстинктъ, это чутье нѣчто дѣйствительно своеобразное, что создаетъ драматурга и безъ чего вообще нельзя имъ быть?

Въ своемъ введеніи къ нѣмецкой исторіи Karl Lamprecht спрашиваетъ: „Быль ли Вальтеръ (von der Vogelweide) въ этой пѣснѣ простымъ переводчикомъ или же, по меньшей мѣрѣ, пророкомъ сильнаго подъема національнаго политическаго сознанія? Не быль ли онъ самъ лишь дитятей выросшаго политическаго сознанія народа?“ Вѣковая проблема: поскольку сильная личность политическаго или художественнаго уклада является вождемъ или продуктомъ современности— до сихъ поръ интересуеть и будетъ интересовать историковъ.

Молодежь должна продумать это, если она не хочетъ быть грубо обманутой и расточить свое усердіе на никуда негодные способы писать. Ея вдумчивость научить скромности и смиренію передъ властью таинственныхъ творящихъ

силъ, не губя въ полномъ силъ челоуѣкъ наивной вѣры въ его призваніе. Строгіе моралисты, можетъ быть, насмѣшливо переиначать всю задачу въ противоположный вопросъ: „не является ли безхарактерность для драматурга своего рода заслугой?“ Такая острога стоитъ очень дешево. Если Мильтонъ на зло критикъ своихъ современниковъ, въ видѣ возраженія на ихъ насмѣшки, продолжалъ съ удвоенной силой работать надъ своей поэмой, пока она, сначала не признаваемая, въ одинъ прекрасный день не сдѣлалась бессмертной, то такой же поступокъ для начинающаго, который еще самъ себя почти не знаетъ, будетъ лишь доказательствомъ излишества тщеславія.

Какъ разъ наоборотъ, стремленіе прислушаться къ мнѣнію современниковъ, является для новичка показателемъ духовнаго здоровья.

Гдѣ же лежитъ граница, когда его совѣсть должна крикнуть: здѣсь, не дальше? Масаулау остроумно находитъ, что Вольтеръ предпочиталъ опережать время въ любомъ направленіи, хотя бы и ложномъ, чѣмъ отставать отъ времени и быть позабытымъ. Тотъ же Масаулау утверждалъ о Байронѣ, что онъ „the creature of his age“, что его способности дѣлали его способнымъ приспособиться ко вкусамъ и потребностямъ иного времени. При Карлѣ II его комедіи по небрежности превзошли Wycherley'я, при Георгѣ II отдѣланности его стиха, его строгости, изысканности острога позавидовалъ бы самъ Роре. На долю Байрона выпалъ рѣдкій жребій—революционизировать литературу своей страны, въ то время какъ всѣ его тайные инстинкты и предрасположенія были гораздо больше на сторонѣ умирающей, чѣмъ нарождающейся школы. Чувствуя себя призваннымъ повелѣвать, а не служить, и слишкомъ гордый, чтобы при этихъ условіяхъ вмѣшаться въ политическую жизнь страны, онъ не замѣтилъ, что то господствующее положеніе, которое онъ занялъ въ англійской лите-

ратурѣ, было куплено цѣною рабства, принесеніемъ въ жертву личныхъ вкусовъ, лишь бы удовлетворить толпу.

Насколько было бы лучше, если бы Heinrich v. Kleist, который не былъ поставленъ въ Берлинѣ, проявилъ къ своему „Prinzen von Homburgh“, хоть каплю той рѣшимости, которая все же покоится на полномъ подчиненіи желаніямъ публики. Наивнымъ гомеровскимъ героямъ дозволялось заставлять дрожать милья колѣна при всякомъ удобномъ случаѣ; міръ, который прошелъ между тѣмъ черезъ школу стойковъ, по всей справедливости находилъ слишкомъ податливаго Ахиллеса неприличнымъ. Горько подумать, что незначительными вымарками, безъ пожертвованія принципомъ, Heinrich v. Kleist устранилъ бы то чисто внѣшнее, что оскорбляло его современниковъ въ „Принцѣ“. Какъ легко онъ предохранилъ бы себя отъ того, чтобы его образцовое произведеніе не очутилось подъ столбомъ, а самъ онъ, полный сомнѣній, сокрушенный въ сокровенѣйшемъ, не сошелъ бы преждевременно въ могилу, не давъ своему народу и десятой доли того, къ чему онъ былъ призванъ.

Двѣ величайшихъ по новизнѣ приемовъ и содержанія пьесы, которыя въ позапрошломъ столѣтіи заставили говорить о себѣ Германію, далеко не были такими смѣлыми, изъ ряда вонъ выходящими начинаніями. Борьба Лессинга противъ классицизма значительно подготовила появленіе „Гетца“, а „Разбойникамъ“ страстно шло навстрѣчу тогдашнее настроеніе общества. Ибсенъ, прежде чѣмъ онъ началъ свою смѣлую социальную критику, былъ на своей родинѣ театральнымъ директоромъ и приобрѣлъ популяриность своими романтико-историческими драмами. Еще ни одному начинающему не удалось навязать публикѣ что-нибудь не-пріятное, озадачивающее.

Это зналъ уже Лопе-де-Вега, когда онъ протестовалъ противъ того, чтобы зрителю продавалось вѣчто другое, чѣмъ

то, за что онъ хочетъ заплатить. Начинающій легко подумаетъ, что если я теперь сорву маски съ людей, покажу ихъ во всей ихъ непривлекательной наготѣ, высмѣю, то не будетъ ли результатомъ этого, что они разбѣгутся и никто не будетъ видѣть моего художественнаго произведенія? Да, именно, такъ и будетъ. Испанцу Эчеграю удалось однажды (въ „Галеотто“) надавать своимъ слушателямъ много звонкихъ пощечинъ, и они не только остались, но вынуждены были даже содѣйствовать успѣху пьесы. Умѣть приковать зрителя это—пробный камень таланта. Я до сихъ поръ считаю чудомъ, что эта пьеса не была ошквана публикой и въ пухъ и прахъ не разнесена критикой, какъ это случилось въ Lessingtheater съ „Rabagas“ Сарду, пьесой, въ которой политическая сатира бьетъ такимъ ключемъ, какого не приходилось видѣть со временъ Аристофана. Все это произошло въ Lessingtheater, въ которомъ до того все принималось и который былъ фаворитомъ берлинскихъ газетъ, „Rabagas“ провалилась потому, что ея сатира была слишкомъ кстати и попала въ самое сердце.

Vestigia terrent. Очень скверно, конечно, не имѣть возможности улучшить филистера; но если въ этомъ направленіи постараться слишкомъ энергично, то онъ не купитъ ни одного билета. Вотъ почему вкусы публики могутъ подыматься лишь при посредствѣ многочисленныхъ воздѣйствій. Лишь работа цѣлой націи можетъ медленно воспитать болѣе высокія потребности.

Короче, въ необходимой приспособляемости отказывается тѣмъ, кто этого желаетъ и ее проклинаятъ тѣ, у кого она есть. Вотъ почему я не хочу забрасывать камнями лорда Байрона; я не подписываю суровый приговоръ Масалау'я, я его только цитирую. Дѣлаю я это для того, чтобы начинающій передъ выборомъ сюжета точно установилъ, поскольку то, что онъ страстно хочетъ высказать, интересно для другихъ, и поскольку то, что интересуется другихъ, приемлемо

для него самого. Профессія драматурга похожа на крысолова изъ Гамельна. Онъ становился на базарной площади, насвистывалъ и всѣ крысы выползали изъ своихъ норъ, слѣдовали за нимъ единственно потому, что онѣ его съ удовольствіемъ слушали. И вотъ кто-нибудь другой, топаетъ ногами, бранится: „Вы глупыя животныя! Что-жъ вы не выходите? Я такъ хорошо свищу“. Но онѣ, непослушныя, высовываютъ изъ норъ свои головки и насмѣшливо водятъ своими длинными носиками.

Такимъ образомъ выборъ сюжета—это, дѣйствительно, техническій пріемъ. Драматическая мощь, обладаніе техникой—вещи еще болѣе важныя. Но какая отъ нихъ польза, если они затрачены на сюжетъ, который помѣшаетъ писателю сказать свое слово. Посмотримъ теперь лучше на тѣхъ людей, которые уже сказали его.

ГЛАВА V.

Четыре приема.

Прекраснымъ приемомъ воспользовался Зудерманъ въ своей „Чести“. Контрастъ между фасадомъ и заднимъ дворомъ въ нашемъ большомъ городѣ, еще раньше затронутый Anzengruber'омъ въ его „Четвертой заповѣди“, все еще былъ новъ для Берлина и продолжалъ сильно интересоваться его. Anzengruber, вообще то вынужденный уступить славу изобрѣтателя подобнаго трюка Nestroy'ю, написавшему въ 1838 году шутку на тему „о подвалѣ и первомъ этажѣ“, остался далеко позади Зудермана. Особое расположеніе зрителей къ пьесѣ снискала фигура Бонвивана (графа Троста), написанная по сохранившемуся съ прежнихъ временъ французскому образцу, внутренно совершенно невозможная, но въ смыслѣ литературномъ прекрасно сдѣланная. И это не потому только, что ничто такъ не нравится публикѣ, какъ сильная личность, съ легкой улыбкой все приводящая къ благополучному окончанію, но и благодаря тѣмъ парадоксамъ о „чести“, которыми такъ расточительно сыплетъ графъ Тростъ и которые такъ по сердцу публикѣ первыхъ представленій.

Зудерманъ прекрасно зналъ этотъ кругъ. Лично безупречный, одушевляемый лучшими желаніями, онъ былъ, какъ у себя дома, въ запутанной сѣти новоберлинскаго діалекта тиргартенскаго квартала. Его высоко ставили, какъ литератора; вращаясь въ ихъ кругу, онъ заслужилъ себѣ честь и славу; фельетоны ихъ газетъ были къ его услугамъ и самъ онъ былъ красой ихъ общества.

Съ представителями старо-прусскихъ понятій о чести онъ имѣлъ мало общаго потому, что они были ему противны въ политическомъ отношеніи, къ арміи онъ не принадлежалъ, и столь прославленные въ послѣдствіи братья Зоммерфельдъ казались ему тогда куда лучше сыновей рантѣе и вестфальскихъ крестьянъ. Ошибкой было съ его стороны желаніе замѣнить честь долгомъ, который и безъ того уже былъ тамъ, какъ дома. Въ то же время какъ понятіе о чести еще нужно было прививать, а ея широкое пониманіе врядъ ли даже когда-нибудь можно было бы раскрыть тамъ, гдѣ честь была только мишенью для остротъ. И какъ разъ именно этотъ недостатокъ въ логичности и правильномъ наблюденіи и былъ встрѣченъ съ триумфомъ. Два каррикатурно написанные офицера запаса сдѣлали свое дѣло. Словами графа Троста: „чести совсѣмъ нѣтъ“, былъ созданъ успѣхъ пьесы.

Въ общемъ это было возобновленіе стараго бальзаковского обыкновенія—снабжать мошенниковъ, преступниковъ и имъ подобныхъ лицъ чертами истиннаго благородства и глубины духа, представителей же буржуазнаго общества насыщать всѣмъ, что есть низкаго и лицемѣрнаго. Тѣмъ не менѣе зудермановская пьеса—большая художественная заслуга: въ ней есть конфликтъ. А именно: столкновеніе двухъ противоположныхъ возрѣній на жизнь въ семьѣ Гейнеке, конфликтъ свидѣтельствующій о драматургическомъ искусствѣ писателя, причемъ кульминаціонная точка этого столкновенія въ третьемъ актѣ написана сильными мазками.

Чужимъ возвращается сынъ въ родительскій домъ. Своимъ успѣхомъ, своимъ доступомъ въ высшіе классы общества онъ обязанъ обитателямъ парадной части дома. Къ его ужасу жертвой его благодѣтелей за время его отсутствія становится его сестра, только еще начинающая жить. Что дѣлать? То, что кажется ему позорнымъ, его

домашними воспринимается совсѣмъ иначе; рука, поднявшаяся для мщенія, опускается подъ обаяніемъ любви къ сестрѣ соблазнителя. Все это искусно задумано, распределено и даетъ поводы къ цѣлому ряду душевныхъ движеній и дѣйствій во внѣ, которыя напряженно поддерживаютъ интересы въ зрителяхъ. Временами высказывается здѣсь серьезное чувство долга въ чистыхъ ни чѣмъ незаслуженныхъ тонахъ, къ сожалѣнію, не вполне убѣдительно, такъ какъ мы слышимъ это отъ чрезмѣрнаго моралиста.

Если мы теперь сдѣлаемъ подсчетъ всему сказанному, то увидимъ, что „Честь“ для того, чтобы сдѣлаться хорошимъ драматургическимъ приѣмомъ, должна была дѣйствовать съ четырехъ сторонъ. Во-первыхъ—хорошо выбранный и сильно выполненный конфликтъ; во-вторыхъ—появление на сценѣ хорошо извѣстной, но до этого времени не использованной среды, вырисовывающейся въ отношеніяхъ между обитателями парадной части дома и обитателями задворокъ, въ третьихъ—импонирующая зрителю фигура графа Троста; наконецъ, тонкое пониманіе духа времени и вкусовъ той части публики, которая рѣшаетъ успѣхъ пьесы.

Почти по тѣмъ же основаніямъ хорошій приѣмъ встрѣтила и „Сатисфакція“ Baron von Roberts'a. Я видѣлъ пьесу въ очень плохомъ исполненіи и лично мнѣ она не понравилась. Посвященный въ тайны строенія драмы не вѣритъ въ остроту разбираемаго столкновенія, въ то время какъ для очень впечатлительной публики премьеръ оно кажется исключительно важнымъ и опаснымъ.

У молодого профессора живописи происходитъ самая обыкновенная стычка со студентомъ. Дѣло доходитъ до вызова на дуэль, которая совершенно противорѣчитъ взглядамъ и вкусамъ героя. Его душа смущена вопросомъ, дать или отказаться отъ удовлетворенія. Рѣшеніе обостряется

мыслью о судьбѣ жены, которую онъ отнялъ у заядлаго бреттера, и его положеніемъ офицера запаса. Къ несчастью не находится ни одного настолько разумнаго человѣка, который бы обладалъ достаточной ловкостью и энергіей, чтобы подавить тяжелое положеніе въ самомъ зародышѣ и не дать ему разростись до невѣроятныхъ размѣровъ.

Происходитъ же то, что и въ жизни почти не случается. Даже самый примѣрный студентъ-корпорантъ не обладаетъ такой ужасной жаждой крови, какой начинилъ его Baron von Roberts, а судъ чести, о которомъ такъ поздно упоминается въ пьесѣ, начинается всегда въ примирительномъ смыслѣ. Поэтому въ этой пьесѣ недостаетъ осторожной работы надъ опытами жизни и нѣтъ той внутренней правды, которая неразлучна съ тонко воспринимающимъ слушателемъ, когда онъ наслаждается пьесой.

Недостатокъ этотъ ощущается еще глубже, если сдѣлать сравненіе. Въ „Послѣднемъ письмѣ“ Сарду выводитъ совершенно такое же столкновеніе между зрѣлымъ человѣкомъ и глупымъ юнцомъ; но посмотрите, какъ тонко и съ какимъ юморомъ разрѣшаетъ французъ непріятное происшествіе. Онъ показываетъ намъ комическую сторону дѣла, чего совсѣмъ нѣтъ у Roberts'a. Когда черезъ мѣру подозрительный Поль, считая себя оскорбленнымъ, приходитъ къ убѣжденію, что непременно должна пролиться кровь, то вызванный Просперъ фонъ Блокъ, не задумываясь, отвѣчаетъ, что изъ всѣхъ способовъ дуэли, которые только онъ знаетъ, онъ предпочитаетъ японскій. Затѣмъ онъ беретъ со стѣны два ятагана, суетъ одинъ изъ нихъ своему противнику въ руку, садится и говоритъ: „ну теперь начнемъ!“.

„А какъ?“ спрашиваетъ Поль, осматривая съ любопытствомъ и не безъ смущенія орудіе смерти.

Тогда Просперъ объясняетъ дуэлянту, что въ Япоціи оскорбленный начинаетъ съ того, что вскрываетъ себѣ животъ. „Сначала вскроете вы, а затѣмъ я“. Уморительная

серьезность, съ которой все это продѣлывается, такъ значительна, что зритель сразу замѣчаетъ, что въ подобныхъ дѣлахъ прежде всего слѣдуетъ начинать съ того, чтобы обезоружить желторожаго птенца,

Самъ я достаточно долго былъ въ высшихъ нѣмецкихъ учебныхъ заведеніяхъ, чтобы не сознать, что способъ Проспера фонъ Блока не могъ бы найти употребленія и у насъ, гдѣ, конечно, не каждый жаждущій крови долженъ приниматься въ серьезъ. Развѣ не можетъ служить прекраснымъ доказательствомъ слѣдующая картина извѣстнаго Schlittgen'a въ „Flegende Blätter“: посѣтитель, который по своему внѣшнему виду могъ бы очень легко сойти за профессора изъ „Сатисфакціи“, при уходѣ изъ кафе задѣваетъ стулъ одного студента. Тотъ вскакиваетъ, будто его укусили огромнѣйшій бульдогъ.

„Осель!“ кричитъ онъ.

„Мюллеръ!“ отвѣчаетъ профессоръ, какъ бы представляясь. Дѣло заканчивается тѣмъ, что господинъ осель снова усаживается подъ общій смѣхъ. Этого-то добродушія, которое не позволяетъ разростись столкновению, какъ разъ совсѣмъ не достаетъ въ пьесѣ Roberts'a. Эта пьеса безъ юмора, вымученная, излишне подчеркнутая. Когда въ третьемъ актѣ герой кричитъ на свою старуху мать и непонятно почему начинаетъ храбриться, мнѣ безумно хотѣлось бѣжать изъ театра. Такое же чувство испытывали и два тонкочувствующихъ человѣка, которые сидѣли со мной въ ложѣ.

Тѣмъ не менѣе „Сатисфакція“ была съ триумфомъ принята въ „Lessingtheater'ѣ“ и вотъ по какимъ основаніямъ. Большая часть берлинскихъ литераторовъ и девять десятыхъ представителей биржи, живутъ въ молчаливомъ противодѣйствіи съ такъ называемымъ „удальствомъ“. Всякая еще болѣе грубая насмѣшка надъ „удальствомъ“ была бы принята съ удовольствіемъ и не потому только, что нервы берлинцевъ разстраивались при мысли, какъ бы не сдѣ-

латься жертвой какого-нибудь подвыпившего студента, нѣтъ, здѣсь имѣють мѣсто болѣе глубокіе протесты противъ старо-прусскаго образа жизни. Последнее легко замѣтить по каррикатурамъ на офицеровъ запаса и на воинственныхъ студентовъ. Roberts'a привѣтствовали какъ піонера, за то, что онъ осмѣлился освѣтить тайную сущность „удальцовъ“ и устранить ужасныя послѣдствія, которыя не замедлили бы наступить, если бы вся „труха чести“ не была бы переведена, наконецъ, на деньги. Два вылощенныхъ фата, которые являются представителями жажды крови, сыграли тѣмъ лучше свою роль въ „Сатисфакціи“, что выведены были барономъ, да еще въ чинѣ полковника. Вѣдь не могъ же онъ не вывести „настоящіе типы“ при его тонкомъ знаніи описываемыхъ круговъ. Болѣе чѣмъ современное положеніе, что жизнь есть высшее изъ благъ, выиграло сраженіе и должно было придать бодрости въ будущемъ.

Fritz Mauthner обладалъ достаточной честностью и юморомъ, чтобы объяснить окружающимъ настоящее положеніе дѣла. Вскорѣ была сдѣлана проба въ большихъ размѣрахъ. Пьеса провалилась въ различныхъ большихъ городскихъ театрахъ, и исключительно потому, что не имѣла достаточно достоинствъ. Впрочемъ, благодаря своей тенденціозности она прошла съ успѣхомъ въ Гамбургѣ, Дрезденѣ и Мюнхенѣ. Слѣдовательно какъ разъ въ тѣхъ разсадникахъ культуры, гдѣ о прусскомъ „удальствѣ“ говорятъ не иначе, какъ дурно. Очень скоро послѣ этого вторая попытка Roberts'a оказалась неудачной, что какъ разъ доказываетъ, что хотя его и обожали, какъ рассказчика, но утвердиться среди нѣмецкихъ драматурговъ ему такъ и не удалось. Однако своей „Сатисфакціей“ онъ добился того, къ чему стремится всякій начинающій. Онъ получилъ доступъ на лучшія сцены. Мнѣніе о немъ самыхъ вліятельныхъ изданій заставило публику относиться къ нему серьезно. И, наконецъ, last not least: звонкая монета. Его работа не пропала даромъ.

Болѣе продолжительный успѣхъ имѣлъ „Талисманъ“ Людвигу Фульда. Этимъ онъ обязанъ главнымъ образомъ тому, что изъ инсценированной всѣмъ извѣстной Андерсеновской сказки онъ сдѣлалъ сатиру, воплотивъ ее въ яркомъ дѣйствіи и характерахъ. Сюжетъ простъ: башмачникъ неожиданно прямо изъ хижины попадаетъ въ королевскій дворецъ. Все это было сотни разъ использовано въ комедіяхъ всѣхъ странъ, начиная съ шекспировскаго пролога къ „Укрощенію строптивой“ и кончая образами Леона Трентова и Маннштедта. Счастье „Талисмана“ было въ томъ, что авторъ своего сказочнаго короля заставилъ казаться современнымъ. Правильнѣе, — онъ одѣлъ современную сатиру въ пеструю чужеземную одежду, подобно Монтескье при чтеніи „персидскихъ писемъ“ котораго всегда подразумевается только Франція и думается только о парижанахъ. Вернемся къ пьесѣ. Драматургическая мощь автора особенно сказалась въ душевномъ развитіи главной фигуры и въ очаровательномъ изящномъ образномъ языкѣ. И лишь конецъ пьесы сдѣланъ очень небрежно. У боковой двери на переднемъ планѣ вспыхиваетъ возстаніе, а черезъ пять минутъ подавляется у задней. Однако зритель не перестаетъ радоваться тѣмъ прекраснымъ наставленіямъ, которыя преподносятся сильнымъ міра; берлинцы же утѣшаютъ себя сознаніемъ важной тайны, что весь сказочный сюжетъ не больше чѣмъ поэтической фантасмагорія. Въ концѣ концовъ Людвигу Фульда — и слава, и деньги.

Важный техническій приѣмъ, который мы можемъ наблюдать на „Талисманѣ“, называется некрасивымъ именемъ актуальностью. Это означаетъ, что пьеса имѣетъ осязаемое и каждому бросающееся въ глаза отношеніе къ современной исторіи, къ общественной жизни настоящаго момента или къ интересамъ вчерашняго дня. Правда, тотъ сортъ актуальности, которому мы только что удивлялись, нельзя считать уже очень высокимъ. Только обыватель можетъ находить интересъ въ по-

лемикъ дня съ пикантными намеками на придворные скандалы и скандальчики княжескихъ женъ. Настоящая актуалитетность черпаетъ свой матеріалъ въ глубинахъ возмущеннаго духа націи, когда оспариваются священнѣйшія права чело-вѣчества и возникшее нестроеніе врывается въ счастливыя семьи, внося смуту въ духовную жизнь и требуя жертвъ. Всѣ тѣ пьесы мастеровъ сцены, которыя мы унаслѣдовали отъ минувшихъ десятилѣтій и столѣтій и которыя еще теперь съ подмостокъ заявляютъ о своей жизнеспособности, носятъ на себѣ ясныя слѣды актуалитетности; и всякая пьеса, которая будетъ написана сегодня съ желаніемъ, чтобы она жила и впредь, должна обладать подобной актуалитетностью. И чѣмъ больше способенъ къ этому драматургъ, тѣмъ скорѣе онъ будетъ вознагражденъ искреннѣйшимъ участіемъ со стороны зрителей.

Начинающій долженъ найти подобную же актуалитетность и вдохнуть ее въ свой сюжетъ; если онъ не въ состояніи этого сдѣлать, то его пьесы останутся пьесами-однодневками. Если мы теперь посмотримъ на наши классическія драмы, то мы, конечно, согласимся, что забывается та связь между измѣной Брута въ „Юліи Цезарѣ“ и измѣной несчастнаго графа Эссекса (въ 1600 году) которая раньше такъ долго чувствовалась; та связь между тѣмъ же Эссексомъ и Гамлетомъ, между королемъ Клавдіемъ и Лейстеромъ, между королевой Гертрудой и матерью Эссекса, короче, тотъ конфликтъ между яркимъ открытымъ характеромъ и разлагающеюся камарильей, на которую указалъ намъ Hegmann Conrad. Въ „Minna von Barnhelm“ мы еще до сихъ поръ ощущаемъ нѣчто „фридриховское“. Karl Werder доказалъ намъ, что въ лагерѣ при Пильзенѣ отразились французы съ ихъ ненасытной жадной грабежа чужихъ благъ, съ ихъ чрезмѣрнымъ раздѣленіемъ на то, „что принадлежитъ арміи—и что нѣтъ“. Въ Валленштейнѣ провидится образъ самого Наполеона съ его мельчайшими характерными чертами. Когда Гордонъ въ четвертомъ актѣ говоритъ:

„Уже тогда кипѣла
 Въ двадцатилѣтнемъ юношѣ отвага.
 Не по лѣтамъ былъ умъ его серьезень,
 Стремился лишь къ возвышеннымъ предметамъ.
 Межъ насъ онъ шелъ своей дорогой, молча;
 Былъ самъ себѣ товарищъ, и къ забавамъ
 Ребяческимъ не чувствовалъ влеченья;
 Но часто онъ бывалъ охваченъ вдругъ
 Невѣдомымъ, чудеснымъ вдохновеньемъ,
 И изъ груди, гдѣ столько было тайнъ,
 Слова звучали, полныя значенья,
 Сверкающій лучъ мысли вырывался;
 Дивясь, мы глядѣли другъ на друга
 И не могли отдать себѣ отчета:
 Что юноши устами говорило,—
 Безуміе-ль? Невѣдомый-ли богъ?!

то не кажется-ли, что это не юный Валленштейнъ при дворѣ Бургау, а Наполеонъ въ Бріенской военной школѣ. „Die Hermannschlacht“ родилась изъ чувства стыда за поработенное и униженное отечество; „Prinz von Homburg“—изъ пророческаго провидѣнія, что Бранденбургъ не можетъ потонуть такимъ образомъ. Понять во всей полнотѣ, какъ сильно бичевалась въ „Эмилиі Галотти“ жадная тиранія нѣмецкихъ „Двѣнадцати“, мѣшало во времена Лессинга только отсутствіе прессы и руководящаго общественнаго мнѣнія.

Самымъ же лучшимъ приѣмомъ изъ четырехъ, о которыхъ я намѣренъ былъ говорить, оказалась пьеса „Rosenmontag“ Otto Hartleben'a. Эта, такъ называемая „Офицерская трагедія“ втеченіе цѣлой зимы была главнымъ предметомъ для литературныхъ споровъ и еще въ концѣ 1901 г. дѣлала повсюду полные сборы.

Образовались двѣ враждебныя партіи, оспаривавшія права на жизнь этой пьесы. Съ одной стороны люди слишкомъ заинтересованные чувствовали съ неудовольствіемъ, что

можетъ обнаружиться ихъ собственное замѣшательство и что нѣкоторые почувствуютъ направленный противъ нихъ ударъ. Съ другой стороны, люди, далеко стоящіе, для которыхъ офицеръ немислимъ безъ всѣхъ его привычекъ и предрасудковъ. Попытаемся же сразу выяснитъ себѣ фигуру главнаго героя.

Ганцъ Рудорфъ не былъ случайнымъ, а прирожденнымъ офицеромъ. Подобно многимъ, по своему происхожденію и семейнымъ традиціямъ предназначенный къ военной службѣ, съ самой колыбели обладалъ уже даромъ приказывать и военной выправкой. Все это придавало его положенію ореолъ наивнаго художественнаго совершенства, дѣлало его образцомъ для сослуживцевъ и мало-по-малу становилось его второй природой. Ганцъ былъ человѣкъ хорошаго тона, немножко поэтъ, любилъ музыку и былъ непрактиченъ въ купеческомъ смыслѣ слова. Трудности службы восхищали его и обязывали его, войдя въ плоть и кровь, больше чѣмъ кого-либо другого по личному почину, къ субординаціи. То, что онъ говоритъ, пусть не смущаетъ насъ. Онъ все равно остается офицеромъ и тѣломъ и душой. Ни къ какой другой практической дѣятельности у него нѣтъ ни склонности, ни дарованія.

Гартлебенъ очень сильно начинаетъ свою трагедію тѣмъ, что Ганцъ только что сдѣлался женихомъ богатой дѣвушки. Любимую женщину, которую онъ еще такъ недавно называлъ своею, онъ вынужденъ считать невѣрной и существомъ потеряннымъ. Слово, сказанное въ пивномъ угарѣ, заставляетъ его прислушиваться. Онъ узнаетъ, и какъ нѣчто само собой понятное и похвальное, что вѣроломство необходимо для того, чтобы сдѣлать его свободнымъ для лучшаго будущаго. Сообщеніе ложныхъ фактовъ и цѣлый рядъ махинацій, предпринятыхъ братьями фонъ Рамбергъ, заставляютъ его неимовѣрно горячиться, хотя они принадлежать къ самымъ обыкновеннѣйшимъ въ жизни. Горячатся тѣ,

которымъ слишкомъ хорошо извѣстенъ жизненный лозунгъ, что „человѣчество начинается съ лейтенанта“. Дѣвушка въ глазахъ братьевъ Ромбергъ,—не существо, обладающее личными правами, а самое большее, это насѣкомое, которое можно растоптать, уничтожить, если оно становится обременительнымъ на жизненномъ пути близкаго человѣка. Подобное вѣроломство фактически существуетъ не только въ западномъ гарнизонѣ, но оно повторяется повсюду, потому что для такого добраго дѣла, въ помощь товарищу, нѣтъ недостатка ни въ рукахъ, ни въ языкахъ. За кулисами въ этой пьесѣ дѣйствуетъ своего рода чортова бабушка, она то и сѣсватала Ганца съ его теперешней невѣстой. Только тотъ, кто никогда не любилъ, можетъ сомнѣваться въ томъ душевномъ потрясеніи, которое испытываетъ герой въ подобномъ положеніи. Твердая, какъ скала, вѣра въ свою возлюбленную нарушена, а затѣмъ снова возвращена. И не только онъ страстно ищетъ ее теперь для того, чтобы изъ нея устъ узнать, что съ ней сдѣлали, но чтобы еще крѣпче впредь принадлежать другъ другу, чѣмъ раньше. Ганцъ не знаетъ другого выхода изъ этой диллемы.

Однимъ словомъ: Гартлебенъ вновь осмѣливается изобразить трагедію юноши. Для всѣхъ поучающихъ задача эта была всегда камнемъ преткновенія. Если бы онъ слѣдовалъ ихъ совѣтамъ, то Гамлетъ долженъ былъ бы быть искуснымъ дипломатомъ и къ началу пьесы долженъ былъ бы долгіе годы служить въ качествѣ старшаго совѣтника посольства, и только затѣмъ разрѣшить свою задачу. И Ромео не такъ ужъ безразсуденъ. На сколько же просто съ другой стороны положеніе Ганца по отношенію къ нимъ безупречнымъ, холоднымъ и строгимъ.

Въ концѣ концовъ дѣло обстоитъ такимъ образомъ: Ганцъ Рудорфъ видѣтъ не можетъ свою теперешнюю невѣсту. У него нѣтъ ни фантазіи, ни желанія представить себѣ, какую сомнительную роль онъ сыгралъ бы на офи-

церскомъ балу въ качествѣ жениха въ то время, какъ въ сердцѣ его образъ возлюбленной, а на его губахъ ея поцѣлуй. Его честность, его чуткость, что очень похвально, дѣлають его неспособнымъ на такое лицемеріе. Слѣдуетъ остановиться на честномъ словѣ, данномъ Ганцомъ полковнику, что между нимъ и возлюбленной все будетъ кончено. Только при условіи возвращенія данного слова онъ можетъ спасти свое общественное положеніе и остаться достойнымъ сатисфакціи. Какимъ же образомъ сможетъ онъ снова сойтись съ любимой женщиной? Ни въ какомъ случаѣ Ганцъ не хочетъ жить съ ней тайно въ то время, какъ по праву онъ принадлежитъ другой. Порвать же съ возлюбленной онъ не въ состояніи.

По этому поводу написано очень много серьезныхъ вещей на темы о характерѣ, долгѣ и нравственной чистотѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что всѣ тѣ, кто съ юныхъ лѣтъ живутъ, какъ старики, вообще не способны къ переживанію драмъ. Наоборотъ, для другихъ, которые привыкли жить одною жизнью съ поэтическими твореніями, найдется достаточно предпосылокъ, подъ тяжестью которыхъ въ Ганцѣ совершается внутренній переворотъ и онъ рѣшается умереть. Всѣ тѣ выводы, которые кажутся приемлемыми для его судей, для него не существуютъ. Онъ не можетъ перестать быть офицеромъ, обманывая онъ не можетъ идти къ алтарю, онъ не въ состояніи нанести оскорбленіе семьѣ, пользующейся всеобщимъ уваженіемъ и еще меньше онъ способенъ удовлетворить ея желаніямъ. Не правда ли все это недальновидно, неудовлетворительно, безразсудно, но, какъ сказалъ Куно Фишеръ: „немного больше разсудительности и кладнокровія, немного меньше страсти и огня и любовь уже не создаетъ ни одной трагедіи“. Наконецъ наступаетъ финалъ, полный незабываемыхъ настроеній и образовъ. Вотъ его разжалованнаго одинъ за другимъ оставляють товарищи; вотъ онъ одинъ, наконецъ, послѣдній разговоръ лю-

бящихъ, полный всепрощенія. Жизнь дала имъ высшее, что она можетъ дать.

Несмотря на всю горечь смерти этого человѣка, впечатлѣніе остается нѣжное, умиротворяющее. Ни одного жала не остается въ сердцѣ. Все прекрасно, какъ заходящее солнце, когда оно въ послѣдній разъ вспыхиваетъ, прощаясь съ міромъ. Правда, тотъ, кто приходитъ въ театръ съ такимъ же настроеніемъ, какъ на казнь, кто можетъ совершенно равнодушно выслушать „Erbförster“ Ludvig'a или „Maria Magdalena“ Hebbel'a, тотъ, конечно, въ „Rosenmontag“ увидитъ только сочиненіе. Человѣкъ, способный къ фантазіи рѣдко подходитъ къ пьесѣ съ такимъ масштабомъ. Зрители были потрясены, критика же во многихъ случаяхъ отнеслась совсѣмъ иначе.

Время покажетъ, насколько наша культура вымираетъ, когда наступитъ „Rosenmontag“. Здѣсь же можно только смѣло утверждать, что номеръ вынется выигрышный потому, что каждому хорошо видно, что показываетъ поэтъ. Сочныя краски двойной среды, карнавала и офицерскаго казино, занесенныя въ сотняхъ мелкихъ, изящныхъ деталей на полотно смѣлымъ взмахомъ кисти; интимности военной службы и сумасшедшее дурачество карнавала, закружившіеся въ вихрѣ думъ и трагическое прощаніе навсегда — все это составило тайну успѣха.

ГЛАВА VI.

Начало.

Теперь ты думаешь, юный мечтатель, что ты обладаешь всеми качествами, необходимыми для драматурга. У тебя были пробы твоего драматического таланта в другой отрасли, ты близок к театру и его представителям. Ты думаешь, что ты прекрасный наблюдатель природы человека и у тебя, в папке твоей памяти, собрано неисчислимое количество страшно смешных острот, которыми, в случае надобности, ты мог бы снабдить действующих лиц, ты натолкнулся где-то на серьезный или комический конфликт, который заставил фантазию работать, и вот перед тобой, как цветок, распускается целый ряд ситуаций, в которых действующие лица в красивых позах стоят друг против друга. Ты уверен, что как раз именно этот конфликт затронул не только твою личность, но он полон интереса и для твоих современников. Образы твоего воображения не дают тебе покоя и сразу вырастают, когда ими хотя бы случайно завладеет твоя фантазия, наконец, ты настолько постиг технику драматургии, что уже осмеливаешься вступить в опасную борьбу с материалом. Если все это на лицо, то первое, что ты должен сделать, это следующее: день и ночь ты должен делать подсчет качествам выводимых характеров, душевным движениям, действию в том сюжете, на фоне которого должна разыгрываться твоя пьеса. Так делали мастера сцены. Если в это время кто-нибудь разбудит тебя

и спросить: „въ чемъ состоитъ напряженіе въ послѣдней сценѣ второго акта?“ то ты долженъ, какъ изъ пистолета выстрѣлить: „герой, героиня или интриганъ подъ вліяніемъ тѣхъ или другихъ причинъ рѣшили измѣнить свой планъ. Поэтому, по отношенію къ тому или другому дѣйствующему лицу будетъ поступлено совершенно иначе, чѣмъ предполагалось раньше, благодаря чему, однимъ взмахомъ, вся ситуація будетъ измѣнена въ корнѣ“. Въ особенности же возбуждающій моментъ, кульминаціонный пунктъ и моментъ поворота дѣйствія, должны ясно и четко представляться не только тебѣ, но и всѣмъ другимъ.

Если ты этого сдѣлать не въ состояніи, если вся вещь представляется тебѣ въ видѣ туманнаго пятна, изъ котораго то здѣсь, то тамъ вырисовываются отдѣльные расплывчатые контуры, изъ которыхъ ты надеешься впослѣдствіи, мало-по-малу, выработать точныя линіи, то будь увѣренъ, что ты стоишь на ложной дорогѣ и всѣ труды твои будутъ напрасны. Драматургъ, который въ тихой надеждѣ ждетъ, не придетъ ли вдохновеніе, при которомъ такъ свободно пишется—человѣкъ погибшій. Кромвелю приписывается афоризмъ: „тотъ уйдетъ дальше всего, кто не знаетъ, куда онъ идетъ“. Я сильно сомнѣваюсь, даже въ томъ случаѣ, если эту фразу дѣйствительно сказалъ Кромвель, чтобы этимъ девизомъ руководствовались политики. Вспомнимъ, что эта фраза въ шекспировской „Двѣнадцатой Ночи“ вложена въ уста дураку. Что же касается драматурга, то я не сомнѣваюсь, что такой взглядъ внѣ всякаго сомнѣнія заведетъ его въ трясицу.

Поэтому, прежде чѣмъ ты приступишь къ работѣ, ты не только долженъ каждому дѣйствующему лицу отвести отдѣльную рубрику, въ которую необходимо занести по порядку его характерныя черты и тѣ рѣшенія, которыми ты надеешься охарактеризовать его въ глазахъ зрителя, но ты

долженъ быть въ состояніи на двухъ четвертушкахъ изобразить весь ходъ дѣйствія, явленіе за явленіемъ, выходъ за выходомъ, обозначить, въ чемъ состоитъ напряженіе каждаго момента, намѣтить самыя важныя слова діалога и въ особенности сдѣлать эскизы окончаній актовъ. Если ты настолько счастливъ, что у тебя есть другъ, мнѣнію и участію котораго ты довѣряешь, то не откладывай дѣла въ долги ящикъ и какъ только ты будешь готовъ со своей пьесой, изложи ему на словахъ весь ходъ твоей драмы. Можетъ случиться, что изъ такого разговора ты неожиданно увидишь въ другомъ свѣтѣ то, что тебѣ казалось до этого момента совсѣмъ инымъ и если тебѣ не удастся вполне заинтересовать твоего слушателя, то будь увѣренъ, что люди тебѣ совсѣмъ чужіе навѣрно будутъ скучать. Опаснѣе же всего тѣ изъ писакъ, которые имѣютъ непреодолимый страхъ передъ возможностью появленія ихъ литературнаго хлама на свѣтъ Божій. Они довольствуются таинственными и многообъясняющими намеками или потому, что инстинктъ подсказываетъ имъ о неспособности ихъ твореній выдержать испытаніе, или потому, что они вообще не могутъ подвести итога тому, что у нихъ есть. Они сидятъ съ пылающими глазами и щеками передъ все выносящей бумагой, они—эти великіе будущіе драматурги. Когда же, наконецъ, образцовое произведеніе закончено, оказывается, что это былъ вздувшійся дождевой грибокъ.

Допустимъ теперь обратный случай. Въ тебѣ дѣйствительно есть черты художника и ты подобралъ подходящій матеріалъ. Если твой разговоръ бьетъ ключомъ, если онъ полонъ насмѣшливости, если блескъ твоихъ глазъ направленъ на слабости окружающихъ, если ты миль въ обращеніи, любимецъ дамъ, если ты умѣешь отвѣчать то добродушно, то ѣдко, располагая въ то же время другихъ въ свою пользу, если ты можешь извлечь ее изъ всякой случайности, то ты долженъ попытать свои силы въ

комедіи потому, что все это ея признаки. Если ты тихая вдумчивая натура, воспринимаешь жизнь серьезно, если ты сострадаешь скорби міра и чувствуешь себя отвѣтственнымъ за грѣхи общества, въ которомъ ты живешь, если ты сильно чувствуешь многочисленныя преграды свободной воли, то ты долженъ взяться за драму или трагедію. Ужасны тѣ комедіи, которыя при ближайшемъ разсмотрѣніи оказываются ни чѣмъ инымъ, какъ наборомъ возможныхъ и невозможныхъ комическихъ эффектовъ, вслѣдствіе того, что авторъ недостаточно даровитъ и образованъ, чтобы съ тонкими средствами достигать тонкихъ воздѣйствій. Но еще ужаснѣе тѣ фарсы, которые не могутъ быть причислены ни къ комедіи, ни къ шуткѣ, и названы такъ только потому, что они заимствованы слабыми техниками изъ той комедійной области, къ которой они принадлежатъ. Въ послѣднее время въ Германіи руководящая социальная критика пытается выдѣлить одинъ подотдѣлъ комедіи—серьезную комедію. Это тѣ вещи, въ которыхъ преобладаетъ сатирической элементъ, оканчиваются онѣ счастливо, но не всегда въ дѣйствующихъ лицахъ и ходѣ дѣйствія выводится веселая жизнерадостность. Наоборотъ, чаще всего показывается трагикомическая сторона жизни. Все, что до сихъ поръ было написано въ этомъ родѣ, носитъ на себѣ тайный знакъ: „жесткое по жесткому“. Отъ самихъ себя должны итти люди и другъ къ другу прислушиваться. При этомъ безразлично выводятся ли они въ комическомъ или серьезномъ положеніи. Въ трагедіи должны подлежать разрѣшенію конфликты, будящіе совѣсть, ставящіе вопросы существованія. Комедія же должна витать въ области игры словъ, въ упругой сферѣ жизненной бодрости и въ области внѣшней наблюдательности. Въ фабулѣ *) каждой пьесы пружина дѣйствія

*) Фабула это сумма выдуманныхъ отношеній борьбы, рѣшеній, смѣны положеній, игры и противодействій ей, насыщающая драму и приводящая ее къ окончанію.

должна быть употреблена въ самомъ началѣ, чтобы все было подѣ постояннымъ давленіемъ и только въ концѣ напряженность должна быть разрѣшена къ вѣщему удовольствію зрителей.

ГЛАВА VII.

Введеніе и подготовка.

У старика Плавта всегда были два раба, которые появлялись раньше всѣхъ и характеризовали тѣхъ, кто появится позднѣе; у Сарду, почти какъ правило, прислуга своими пересудами о господахъ пробуждаетъ ожиданіе зрителей. Никого не заставляють слѣдовать этому обычаю; пьеса можетъ быть начата какъ угодно, лишь бы не съ кульминаціоннаго пункта. Я совершенно оставляю въ сторонѣ то чисто внѣшнее обстоятельство, что въ продолженіи первыхъ минутъ каждаго представленія, благодаря запоздавшимъ зрителямъ и кашлю, воцаряется нѣкоторый шумъ такъ, что важное легко можетъ быть не услышано. Это возраженіе падаетъ само собой потому, что неважнаго вообще не должно быть въ театральной пьесѣ. Но тотъ, кто начинаетъ fortissimo, тотъ самъ себѣ затрудняетъ наростаніе дѣйствія, а между тѣмъ это-то именно наростаніе и есть почти единственное средство придать важнымъ сценамъ ихъ настоящее освѣщеніе. Зритель долженъ чувствовать, что дѣйствіе нарастаетъ параллельно возбужденному интересу, а это всегда достигается заботливой подготовкой, оперированіемъ надъ воспримчивостью зрителя такимъ образомъ, что интересъ его начинается съ первымъ словомъ, произнесеннымъ на сценѣ. Именно въ предпосылкахъ и многоговорящей краткости цѣликомъ проявляется художникъ. Если вводящія въ дѣйствіе разговоры удалитъ, то каждый зритель непременно подумаетъ: „что же произойдетъ дальше? Начало предвѣщаетъ

много любопытнаго“. И не только одно любопытство въ отношеніи главныхъ дѣйствующихъ лицъ должно пробудиться у зрителя, но онъ долженъ почувствовать, что здѣсь скрытъ серьезный конфликтъ, который въ ближайшемъ будущемъ приведетъ къ развязкѣ. Но какъ?—это очень интересная и трудная загадка.

Въ „Евѣ“ Richard'a Voss'a говорится въ самомъ началѣ: „это невоспитанный человѣкъ, съ грубыми манерами и глуповатымъ дѣтскимъ смѣхомъ“. Это очень искусное введеніе. Слова относятся къ одному изъ главнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ въ пьесѣ. Не будь этихъ словъ, появленіе его было бы встрѣчено совершенно безразлично. Когда же Гартвигъ входитъ послѣ такой образной рекомендаціи, то каждый непременно подумаетъ: „Ага! значить у него, именно, грубыя манеры“ и будетъ ждать проявленія этой грубости. Красная жилетка—лучшая рекомендація, чѣмъ долгіе разговоры; какая-нибудь комическая деталь, какое-нибудь душевное пятнышко, заинтересуетъ гораздо больше, чѣмъ неукоснительное благонравно-добродѣтельное поведеніе. Достаточно какого-нибудь одного штриха, чтобы интересъ къ опредѣленной фигурѣ не охлаждалъ всѣ пять актовъ, чтобы каждое ея появленіе снова и снова радовало зрителя. Развѣ есть кто-нибудь, кто бы не смотрѣлъ съ особеннымъ удовольствіемъ мать и дочь въ великолѣпномъ „Ревизорѣ“ Гоголя? А между тѣмъ какъ только онѣ появляются, происходитъ одна и та же игра: мать доказываетъ, что она не ошиблась и сейчасъ же заставляеть дочь повторить ошибку матери.

Было бы большою ошибкой выяснять характеръ дѣйствующаго лица въ репликахъ его партнера. Все, что называется характернымъ, зритель самъ хочетъ пережить, самъ хочетъ открыть и ни въ какомъ случаѣ не полагается на увѣренія другихъ. Гомеръ никогда не говоритъ, что Несторъ слишкомъ много рассказываетъ. У Шекспира никто изъ дѣйствующихъ лицъ не говоритъ, что Бруттъ былъ доктри-

неромъ. Оба ничего подобнаго не говорятъ, такъ какъ знали лучшіе пути заставить насъ въ это повѣрять. Они руководствовались тѣмъ же правиломъ, которое почерпнулъ изъ ихъ твореній величайшій изъ когда-либо жившихъ поэтовъ, Гёте. Это правило: „твори, художникъ, но не разсуждай!“ Лорду Байрону можетъ быть поставленъ упрекъ въ томъ, что онъ не умѣлъ развивать свои характеры по образцамъ Гомера и Шекспира. Онъ анализировалъ ихъ и этотъ анализъ заставлялъ преподносить ихъ же самихъ; но онъ не умѣлъ заставить ихъ быть характерными. Мы узнаемъ отъ Байрона, что рѣчь Лара была полна горечи и сарказма, что онъ мало говорилъ о своихъ путешествіяхъ, когда же его спрашивали—отвѣты его были коротки, лобъ хмурился. Но мы такъ и не слышимъ его саркастическихъ выпадовъ и лаконическихъ отвѣтовъ. Къ сожалѣнію, я очень сомнѣваюсь, чтобы комедіи, къ которымъ Масаула считалъ способнымъ Байрона, чѣмъ-нибудь были бы лучше многословныхъ, но драматически блѣдныхъ трагедій Байрона.

Другой ошибкой незрѣлыхъ авторовъ является слишкомъ ужъ упрощенный способъ характеристики дѣйствующихъ лицъ. Способъ этотъ еще до сихъ поръ допускается въ грубыхъ комедіяхъ Lessingtheater'a, когда авторъ, горя страстнымъ желаніемъ выставить непривлекательный типъ вродѣ офицеровъ запаса въ аудермановской „Чести“ или студентовъ бреттеровъ изъ „Сатисфакціи“, заставляеть какого-нибудь молокососа говорить слѣдующимъ образомъ: „я называюсь такъ-то и такъ-то... я бреттеръ“. Это должно означать: „я глупъ и достоинъ презрѣнія“, но такъ никто и нигдѣ не говорить; и это какъ разъ способъ, которымъ не слѣдуетъ характеризовать и вводить дѣйствующихъ лицъ. Ни одинъ не станетъ добиваться, чтобы его считали таковымъ. Ни одинъ хвастунъ не говорить: „честь имѣю представиться... я хвастунъ“.

Между тѣмъ дѣйствующія лица появляются вовсе не для

того, чтобы изливаться предъ нами. Въ драмѣ никто не можетъ появиться даже въ самыхъ первыхъ явленіяхъ безъ стремленія къ какой-либо опредѣленной цѣли. На сценѣ не должно быть ничего притянутаго за волосы, ничего вродѣ слѣдующаго: „ахъ, это вы, намъ никто не будетъ мѣшать, давайте же поболтаемъ“. Подальше отъ такой болтовни, какъ бы хорошо она ни характеризовала дѣйствующихъ лицъ. Гдѣ бы ни стояли, гдѣ бы ни сидѣли, гдѣ бы ни ходили герой, его противникъ, посланный, слуга, всякій разъ авторъ долженъ дать себѣ точный отчетъ въ томъ, чего каждый изъ нихъ желаетъ. Онъ долженъ спросить себя передъ началомъ каждой сцены, какое значеніе она будетъ имѣть для разрѣшенія конфликта. Потому что настоящая драма въ концѣ концовъ сводится къ силѣ воли.

Начинающій особенно легко принимаетъ всяческіе сюрпризы за особенно хорошіе драматическіе эффекты. Нѣтъ ничего опаснѣе этой ошибки. Все неожиданное можетъ преподноситься со сцены только лишь въ формѣ обманутаго ожиданія. Вниманіе зрителя направлено на нѣчто совершенно опредѣленное, а между тѣмъ передъ его глазами происходитъ совсѣмъ другое, новое, много обѣщающее въ дальнѣйшемъ развитіи. Впрочемъ, этотъ пріемъ удобенъ лишь въ отношеніи дѣйствія и совсѣмъ не годится для обрисовки отдѣльныхъ фигуръ. Для зрителя нѣтъ ничего неприятнѣе, когда характеръ, выведенный подъ опредѣленнымъ угломъ зрѣнія, оказывается затѣмъ по какимъ-то ображеніямъ совершенно противоположнымъ. Каждая характеристика—это вексель, который долженъ быть выплаченъ въ опредѣленный срокъ.

Но довольно объ этомъ. Слово „подготовка“ имѣетъ большее техническое значеніе, чѣмъ подготовка воспріимчивости зрителя. Я хочу на примѣрѣ объяснить тотъ весьма важный пріемъ, который такъ обыкновененъ у французовъ

и мастерски ими разработанъ. Возьмемъ, на примѣръ, тотъ случай, когда начинающій желаетъ вывести на сценѣ любящую пару, которой упрямый отецъ отказываетъ въ согласіи. Это самый обычный и почти неизбѣжный приемъ привести обѣ стороны къ драматическому соотношенію. Мотивы старика исключительно матеріальнаго характера. У него нѣтъ и мысли, что деньги существуютъ въ мірѣ только для того, чтобы дѣлать другихъ счастливыми. Весьма понятно поэтому похвальное желаніе автора возстановить справедливость такимъ образомъ, что влюбленные, на зло старику, гдѣ-то раздобываютъ деньги, въ то время какъ старикъ теряетъ все свое состояніе благодаря банковому краху.

Слѣдуетъ остерегаться того, чтобы эта гроза не разразилась при ясномъ небѣ. И какимъ бы важнымъ ни казался неопытному драматургу этотъ эффектъ, отъ него не останется и тѣни впечатлѣнія. Для того, чтобы создать этотъ эффектъ, необходима старательная подготовка въ продолженіе всѣхъ актовъ пьесы. Только тогда запечатлѣтся въ душѣ зрителя чувство справедливаго возмездія, въ то время, какъ въ первомъ случаѣ, т. е. безъ предварительной подготовки, онъ испытаетъ поверхностное впечатлѣніе, что все это дѣло грубаго случая. Мы еще не разъ будемъ имѣть возможность убѣдиться, какое значеніе имѣютъ эти подготовительныя дѣйствія для послѣдующаго. Въ этомъ отношеніи виртуозомъ является Сарду. Уже въ первомъ актѣ онъ часто заставляетъ появляться почти незамѣтныя сценическія фигуры, о важной роли которыхъ никто и не подозреваетъ до самаго конца пьесы. И только посвященный, внимательно всмотрѣвшись, замѣтитъ искусную подготовительную работу. Но зато насколько легко дается все это настоящимъ мастерамъ драмы, настолько безпомощны бумагокропатели: три четверти часа употребляется на то, чтобы рассказать все возможно подробнѣе. Всѣ предпосылки от-

носителю будущих появлений действующих лиц старательно подготовлены единственно для того, чтобы в конце концов все дело свести к нулю. У вполне сложившихся сильных драматургов даже самые простые характеристики производят естественное и сильное впечатление. Зритель настолько свыкается с действующими лицами, что его внимание и участие к ним не покидает их до последнего акта.

Очень много говорится в учебниках о так называемом „последнем напряжении“. И в самом деле для ритма всей пьесы имеет громадное значение яркое выделение заключительного момента. В пьесах, где предполагается счастливый исход, в последний момент все вновь должно оказаться в опасном положении. В пьесах же, которые заканчиваются падением героя или где на сцену выступает неумолимый рок, в последний момент должны вновь вспыхнуть последние надежды. Слова „последнее напряжение“, по самому своему смыслу, предполагают целый ряд бывших раньше напряжений. Это не означает, что напряжение в драме должно происходить непрерывно, наоборот, как только напряжение достигнет определенной степени, необходимо должна наступить та успокоительная пауза, во время которой чувство и разум работают больше чем воля. Этот процесс подобен тому, когда коршун, все уменьшая свои круги, достигает определенной высоты и оттуда:

„... в тяжелых облаках,
Крылом едва колебля,
Вниз смотреть на добычу“...

Никто не видел, чтобы коршун кружил по земле; а между тем драматурги, вводящие в исключительную силу лирики, продолжают без конца сибаритствовать в „настроениях“, а драматурги-репортеры вечно цѣпляются за мелочи жизни, даже и не пытаясь унести драму в высь

изъ этихъ низинъ. Когда художникъ не въ состояніи больше писать, то онъ пишетъ „настроеніе“.

Важнѣйшее изъ всѣхъ напряженій—это первое напряженіе. Какъ только дана пара-другая вводящихъ моментовъ, то самое лучшее заставить кого-нибудь на сценѣ упасть въ обморокъ отъ полученнаго извѣстія или встрѣчи, хранящихъ въ себѣ богатое послѣдствіями измѣненіе положеній. (Возбуждающій моментъ). Съ этого момента интересы зрителей должны все время нарастать и ни на секунду не ослабѣвать. Состоянія страстнаго желанія или, наоборотъ, отвращенія должны связываться въ нашемъ представленіи съ осязаемыми цѣлями. Самый вѣрный путь заставить зрителя чего-нибудь желать: это поставить его въ необходимость бояться за противоположное. Не будутъ эти опасенія достаточно хорошо подготовлены и обострены, то и желанія зрителей останутся достаточно блѣдными. Изобрѣтательность и остроуміе, значительность дѣйствующихъ лицъ, зрѣлость жизненнаго опыта, острота сужденія,—все это уложенное въ рамки тонкаго пониманія, должно соединиться вмѣстѣ, чтобы все время освѣжать прелесть цѣлаго. Какъ это достигается—мы попытаемся выяснить себѣ на нѣсколькихъ избранныхъ примѣрахъ, на пьесахъ, литературное значеніе которыхъ будетъ затронуто только вскользь для того, чтобы тѣмъ точнѣе уразумѣть ихъ построеніе, чтобы подмѣтить драматургическія уловки, и чтобы узнать недостатки, которымъ не слѣдуетъ подражать.

ГЛАВА VIII.

„Стаканъ воды“.

Эта пьеса насчитываетъ себѣ больше шестидесяти лѣтъ, еще до сихъ поръ имѣетъ своихъ слушателей, являясь одной изъ самихъ ѣдкихъ сатиръ на царство женщины. И самъ Стюартъ Милль со всею его серьезностью и горячностью не принесъ и десятой доли пользы прекрасному полу для осуществленія его желаній въ дѣлѣ уравненія правъ, на сколько Скрибъ повредилъ своей веселой сатирой тѣмъ женщинамъ, у которыхъ не сходятъ съ устъ проникновенныя слова о пользѣ государства и у которыхъ въ тайникахъ ихъ души лелѣются мечты объ ухаживаніи за ними поклонниковъ. Степень насилія надъ „исторической правдой“ легко выясняется, напримѣръ, въ томъ, что Egmont и принцъ von Homburg въ томъ возрастѣ, въ которомъ они выведены авторомъ, сколько извѣстно, пребываютъ въ счастливомъ бракѣ, имѣютъ многочисленное потомство, а принцъ къ тому же ходитъ на костыляхъ. Королева Анна, которая выведена Скрибомъ нѣжной, полной юной прелести женщиной, сильно влюбленной, на самомъ дѣлѣ была существомъ грубымъ, недалекимъ. У нея было красное лицо. Много лѣтъ она была уже замужемъ за еще болѣе глупымъ принцемъ Георгомъ.

Впрочемъ все это ни въ коемъ случаѣ не можетъ повредить цѣнности пьесы. Присмотримся теперь ближе къ ея технике.

Въ первомъ дѣйствіи необходимо передать письмо коро-

левъ. Маркизь von Torgu очень обезпokoенъ этимъ обстоятельствомъ. Bolingbroke обѣщаетъ ему помочь. Разговоръ между ними занимаетъ всего нѣсколько строкъ, но оба-выведенныя дѣйствующія лица желаютъ нѣчто и это нѣчто кажется имъ въ этотъ моментъ труднымъ и невыполнимымъ. Отсюда — одно изъ главнѣйшихъ золотыхъ правилъ: никогда не давать того, что желается, въ качествѣ легко достижимаго. Все, что легко и безъ труда достигается, не интересно со сцены потому, что не даетъ случая для волевого возбужденія и поэтому именно не драматично.

Присмотритесь, какъ Скрибъ сразу даетъ прочную точку опоры для воображенія зрителей. То самое письмо, которое на нашихъ глазахъ такъ озабочиваетъ дѣйствующихъ лицъ, является реальнымъ символомъ, вокругъ котораго разыгрывается пьеса. Такое наглядное овеществленіе драматической идеи имѣетъ за собой много преимуществъ. Мы увидимъ, какъ часто возвращаются въ пьесѣ къ этому письму и всякій разъ зритель испытываетъ при этомъ чувство, что дѣйствіе подвигается впередъ. Но вернемся къ началу.

Не успѣлъ зритель узнать, что при англійскомъ дворѣ идетъ борьба не на животь, а на смерть, не успѣлъ онъ узнать, что одна изъ партій желаетъ жить въ мирѣ съ Франціей, а другая во что бы то ни стало хочетъ войны. какъ ужъ начинается характеристика главнаго дѣйствующаго лица—виконта Bolingbroke.

Сначала въ короткомъ монологѣ (что теперь считаютъ устарѣвшимъ), а затѣмъ въ разговорѣ съ прапорщикомъ Masham. Введеніе въ дѣйствіе этого дѣйствующаго лица, несмотря на всю его неправдоподобность, внѣшне выполнено очень искусно. Бѣдный юноша на дежурствѣ, въ пріемной королевы, во дворцѣ St. James уснулъ. Что же изъ этого вышло? Сонъ этотъ полонъ разоблаченій. Masham говорить во снѣ: „ахъ, какъ она хороша!“ Каждый сейчасъ же сооб-

ражаетъ: онъ влюбленъ. Остается узнать—въ кого. Любопытство прекраснаго пола разбужено.

Юный провинціалъ былъ близокъ къ тому, чтобы изъ-за двадцати пяти гиней броситься въ Темзу. Мы узнаемъ, что Volingbroke далъ ему взаймы двѣсти. Какое благородное сердце -- скажетъ зритель. Студенты, сидящіе въ партерѣ, уже бредятъ имъ. Это совершенно такой же способъ вводить дѣйствующихъ лицъ, какой для Tellheim'a употребилъ Lessing. Тамъ мы также узнаемъ о благородствѣ майора по хеллерамъ и пфенигамъ. Ты, начинающій, конечно, убѣжденъ, что глубже всѣхъ можешь заставить понять духовную мощь своего героя и все-таки не пренебрегай этимъ способомъ, подражай ему. Само собой разумѣется—дѣлать это надо умѣло. Заставь своего героя отдать все свое золото окружающей бѣднотѣ. Тебѣ это все равно ничего не будетъ стоить, а это сдѣлаетъ героя симпатичнымъ и сильно подѣйствуетъ на тѣхъ, кто потомъ наполнить твою кассу.

Благородство Volingbрок'a значительно выигрываетъ еще отъ того, что самъ онъ весь въ долгахъ. Въ немногихъ, нѣсколько хвастливыхъ, но полныхъ добродушія и захватывающаго интереса, выраженіяхъ знакомитъ Volingbroke превратившагося въ слухъ прапорщика (собственно говоря—зрителей) со своимъ душевнымъ настроеніемъ, неудачной женитьбой и политическими замыслами. Онъ рассказываетъ ему о томъ, какъ фельдмаршалъ Marlborough трепещетъ передъ нимъ, ораторомъ и журналистомъ, какъ онъ мечтаетъ о счастіи Англіи, о мирѣ, о процвѣтаніи промышленности, какъ, наконецъ, главнѣйшей цѣлью онъ поставилъ себѣ убѣдить въ томъ же королеву и страну.

«Это не легко!»—говоритъ Masham. И зрителямъ также должно показаться, что все преисполнено трудностей. Въ политикѣ сочтутъ за глупаго человѣка того, кто только и великъ въ разрѣшеніи трудностей, имъ же самимъ создан-

ныхъ, въ драматургіи какъ разъ наоборотъ. Плохъ тотъ драматургъ, кто не въ состояніи создавать затруднительныя положенія.

Послѣ каждой сцены имъ написанной, онъ долженъ съ большой осмотрительностью спросить себя; не слишкомъ ли быстро все происходитъ? Не слѣдуетъ ли гдѣ нибудь поставить препятствіе? Не слишкомъ ли много проявило только что охарактеризованное дѣйствующее лицо остроумія и силы воли, чтобы уничтожить данную ему характеристику? Какія увертки и какія препятствія могутъ еще попасться? Только такими вопросами возбуждается даръ изобрѣтательности творца, который въ награду за это скоро замѣтитъ, что требуемая сцена сдѣлалась болѣе драматичными, чѣмъ раньше, а въ одинъ прекрасный день добьется того, чтобы по Лессингу всѣ проявленія страстей и измѣненія положеній происходили настолько незамѣтно въ своемъ нарастаніи, что зритель принялъ бы ихъ за естественный ходъ жизни. Природа, какъ училъ Дарвинъ, не терпитъ скачковъ—*«natura non facit saltus»*.

Вотъ почему главнѣйшимъ признакомъ дилетантизма будетъ тотъ случай, когда авторъ при концепціи пьесы гораздо больше чувствуетъ, чѣмъ онъ въ послѣдствіи даетъ. Происходитъ это отъ того, что онъ въ своемъ близорукомъ безразсудствѣ хочетъ миновать долгій путь отъ наблюдаемаго и переживаемаго до художественно переданнаго. Между тѣмъ какъ публика непременно желаетъ, чтобы ее шагъ за шагомъ, вели отъ одного хорошо подготовленнаго воздѣйствія къ другому и ея симпатія немедленно теряется, какъ только для ея фантазіи перестаетъ хватать внутренней связи и нити порываются. Такой великій художникъ, какъ Толстой, неумышленно возвращается къ своимъ произведеніямъ, чтобы добавить новую черту, какой-нибудь новый этапъ, пропускъ которыхъ въ рядѣ другихъ эффектовъ, можетъ быть, даже и не былъ бы замѣтенъ. Такимъ же образомъ

улучшалъ Лессингъ логичность выводовъ въ своемъ «Лаокоонѣ», Байронъ въ своихъ стихахъ. И осмотрительнѣй всего въ этомъ отношеніи долженъ быть драматургъ.

Долги Bolingbrok'a, ростовщики, пристающіе съ ножемъ къ горлу, введены еще и совсѣмъ съ другими цѣлями. Они необходимы для того, чтобы дать мѣсто тому, что всегда такъ интересно на сценѣ—перемѣнѣ счастья. Какъ помочь Bolingbrok'у? Что сдѣлаетъ для этого начинающій? Лучше посмотримъ, что дѣлаетъ для этого самъ Скрибъ.

Скрибъ награждаетъ легкомысленнаго виконта двоюроднымъ братомъ, обладающимъ громаднымъ фамильнымъ состояніемъ и настолько цвѣтущимъ и крѣпкимъ здоровьемъ, что получить отъ него наслѣдство кажется дѣломъ почти невозможнымъ. Заставить умереть его отъ оспы—это пошло. Долженъ онъ самъ подѣлиться наслѣдствомъ съ Bolingbrok'омъ? Это будетъ весьма по ангельски, но мало по английски. Сбросить на его голову домовый карнизъ? Это грубо. Скрибъ рѣшаетъ такъ: онъ долженъ умереть и сдѣлаетъ это, именно, Masham. Такимъ образомъ я убиваю сразу двухъ зайцевъ: дѣлаю Bolingbrok'a владѣльцемъ громаднѣйшаго состоянія и сильно подымаю значеніе Masham'a въ глазахъ Bolingbrok'a и... зрителей.

Весьма поучительно, какъ все пущено въ ходъ, чтобы произошло столкновеніе между добродушнымъ Masham'омъ и толстымъ кузеномъ Bolingbrok'a. Въ то время какъ Masham съ наивной пылкостью рассказываетъ о всѣхъ происшедшихъ съ нимъ приключеніяхъ при дворѣ St. James'a, какъ, напримѣръ, однажды онъ получилъ щелчокъ по носу отъ какого-то толстаго грубіяна, въ то время какъ онъ, Masham, старался протиснуться къ экипажу королевы, чтобы подать ей свое прошеніе; какъ въ другой разъ, когда онъ въ лучшемъ своемъ костюмѣ шелъ на аудіенцію, чей-то кучеръ окатилъ его грязью съ головы до ногъ и все тотъ же толстый безобразникъ насмѣшливо выглянулъ изъ оконной

дверцы, какъ онъ ненавидитъ этого человѣка и т. д. и т. д., посвященный непременно скажетъ: подготовка будущаго. Между тѣмъ какъ наивный зритель ничего этого не замѣчаетъ и думаетъ лишь о томъ, какъ все это страшно занимательно. Начинаящій! Если ты хочешь когда нибудь достигъ того же, то поосновательнѣй проштудируй эту скрибовскую экспозицію. Это именно та легкость и непринужденность, о которой я уже говорилъ. Все это доведено до наивысшаго совершенства, потому что все случается въ свое время, потому что въ каждомъ словѣ видна направляющая заботливая рука художника, дѣлающая свое дѣло съ неуклоннымъ и добросовѣстнымъ усердiемъ, потому-то все и кажется легкимъ наброскомъ, сдѣланнымъ безъ всякаго труда. Если ты уже началъ писать, то пересмотри вновь, уничтожь написанное, начни снова, чтобы достигъ той непрерывности дѣйствiя, той непринужденности діалога, которая такъ чаруетъ у Скриба. Съ первыхъ шаговъ своей работы привыкни къ мысли, что ты смотришь на свое созданiе изъ зрительнаго зала и всегда спрашивай себя, такъ же ли это будетъ дѣйствовать и на зрителя. (У зрителя совсѣмъ нѣтъ желанiя возиться со вступленiемъ; съ перваго же момента до послѣдняго онъ хочетъ удовольствiя, занимательности и ничего больше. Одна какая нибудь лишняя строчка, совершенно незамѣтная для читателя, можетъ вызвать то своеобразное покашливанiе и движенiе безпокойства въ зрительномъ залѣ, которое означаетъ: ахъ, это невыносимо растянуто и слишкомъ много лишняго. Скупись на каждое слово, скупись на лишнюю букву; старикъ Мозеръ, прекрасный техникъ, открыто говорилъ, что главнымъ образомъ свѣжесть и веселая жизнерадостность его діалога обязана, именно, этой художественной скупости. Но не слѣдуетъ впадать и въ противоположный недостатокъ, когда во имя краткости настолько сокращаются или даже совсѣмъ уничтожаются необходимыя добавленiя и отступленiя, что вниманiе

слушателя не въ состояніи слѣдовать за развитіемъ дѣйствія и сочувствіе слушателя теряется, такъ какъ онъ не достаточно понимаетъ происходящее, благодаря не ясно сдѣланнымъ предпосылкамъ. Каждый драматургъ долженъ выработать въ себѣ то чувство, источникомъ котораго является здоровое сужденіе, фантазія и уваженіе чужихъ потребностей, чувство, обыкновенно называемое тактомъ, или что то же самое—быстрое умѣніе слиться своимъ чувствомъ съ чувствами другихъ.

Пока Bolingbroke и Masham болтаютъ, происходитъ цѣлый рядъ дальнѣйшихъ вводящихъ характеристикъ. У Masham'a есть при дворѣ защитникъ, въ которомъ легко угадывается защитница. Эта полная таинственности бѣлая ручка, взявшая подъ свое покровительство судьбу молодого человѣка, котораго она задариваетъ, письменно предлагаетъ женитьбу и т. д.—все это сильно дѣйствуетъ на фантазію зрителя, вызывая въ немъ любопытство и чувство напряженности.

О королевѣ говорится: она наша добрая повелительница, женщина достойная всяческаго уваженія и исключительной мудрости, которая будучи королевой, невольно скучаетъ. Скрибъ въ видѣ шутки пользуется здѣсь иронической характеристикой, такъ какъ эта мудрая женщина такъ начинаетъ вести себя, что ея мудрость нейдетъ дальше мудрой курицы. Скрибъ, большой мастеръ своего дѣла, можетъ себѣ это позволить. Онъ такимъ образомъ выводитъ королеву, что самый недалекій человѣкъ сразу догадается, что на самомъ дѣлѣ представляетъ изъ себя королева. Этотъ трюкъ идетъ только на пользу основной идеи этого сатирическаго произведенія. Но я никому не совѣтую во второй разъ употребить этотъ пріемъ и такимъ образомъ пошутить со зрителемъ. Первая характеристика всегда рѣшающая. Пусть она будетъ вложена въ уста человѣка пристрастнаго, который, именно, благодаря своей предубѣжденности даетъ ложную характеристику и все-таки какъ бы не вело

затѣмъ себя охарактеризованное лицо, слушатель останется вѣрнымъ первому впечатлѣнію и публика будетъ чувствовать себя обманутой, введенной авторомъ въ заблужденіе и, слѣдовательно, недовольной.

Еще романтичнѣе, чѣмъ Masham, вводится въ дѣйствіе изящная Abigail. Скрибъ специально для нея выдумываетъ ювелирную лавку и прямо поразительно, какъ все приурочивается къ этой ювелирной лавкѣ: знакомство Abigail съ Bolingbrok'омъ, устроенное для того, чтобы онъ могъ разсказать публикѣ о ея добродѣтеляхъ; знакомство Abigail съ очень знатной дамой, приходящей инкогнито покупать вещи и обѣщающей крошкѣ протекцію при дворѣ; здѣсь Abigail имѣетъ случай замѣтить, какъ герцогиня приобретаетъ брилліантовые наконечники для тайнаго подарка Masham'у; наконецъ банкротство хозяина, беспомощность осиротѣвшей дѣвушки, благодаря чему судьба ея дѣлается еще болѣе интересной, способной быть предметомъ всяческихъ плановъ и предположеній т. е. она дѣлается драматичной. Каждая вещь въ пьесѣ имѣетъ свою исторію. Человѣкъ неискусный заставитъ о ней продекламировать, заставляя въ то же время выслушать ее совершенно лишнему, ненужному дѣйствующему лицу. Даже Зудерманъ въ своей „Чести“ сильно тормозитъ дѣйствіе тѣмъ, что заставляетъ графа Троста и Роберта разсказывать другъ другу то, что они прекрасно знаютъ, съ единственной цѣлью посвятить въ это публику. Мастеръ же своего дѣла всегда сумѣетъ скрыть техническую важность того или другого діалога.

Masham самъ посоветовалъ Abigail явиться ко двору. И однако онъ не увѣренъ, что у нея найдется для этого достаточно мужества, потому что одна мысль о возможности попасть въ королевскій дворецъ заставляеть ее дрожать.

„Это она!“ раздается голосъ Bolingbrok'а.

Вотъ способъ, которымъ слѣдуетъ заста-

влять появляться кого-нибудь на сценѣ. Авторъ нуждается въ появленіи какого-либо дѣйствующаго лица, онъ, такъ, сказать, весь горитъ желаніемъ, чтобы оно появилось, и все же онъ долженъ скрыть это отъ зрителей. Пусть лучше до самаго послѣдняго момента вообще не будетъ извѣстно—появится это дѣйствующее лицо или совсѣмъ не появится. Все это рѣзко повышаетъ напряженіе. Совершенно не производитъ на сценѣ никакого впечатлѣнія, если появляется лицо, котораго никто не ожидалъ; расколаживающе дѣйствуетъ появленіе лица, всѣми ожидаемаго. Драматично только то положеніе, когда ожидаемое появляется иначе, чѣмъ оно ожидалось. Словомъ, чтобы чье либо появленіе произвело эффектъ, необходимо, чтобы оно находилось въ противорѣчій съ только что занимаемымъ имъ положеніемъ. Если этого нельзя достигъ болѣе серьезными средствами, то достаточно сдѣлать появленіе или непоявленіе хотя бы сомнительнымъ. Otto Ludwig въ своихъ „Shakespere Studien“ слегка высмѣиваетъ приемъ французовъ заставлять появляться на сценѣ тѣхъ дѣйствующихъ лицъ, появленіе которыхъ наименѣе вѣроятно. И всетаки начинающему не худо слѣдовать ихъ примѣру.

Выходъ Abigail будетъ для „Стакана воды“—моментомъ возбуждающимъ. Все приводится въ движеніе съ ея появленіемъ. Въ изобрѣтательной головѣ Bolingbрок'a тотчасъ рождается мысль воспользоваться обоими влюбленными, какъ средствомъ привлечь вниманіе королевы. Между тѣмъ сама она даетъ еще нѣсколько вводящихъ характеристикъ. Это именно та дама, которая покупала въ ювелирной лавкѣ. Мы узнаемъ, что она очень добра, участлива и нѣсколько несчастлива въ своей домашней жизни. Какъ разъ къ моменту, когда Bolingbрок'е объяснитъ Abigail, съ кѣмъ она имѣла дѣло, и публика догадывается, кто была эта дама. Радостное восклицаніе Abigail: „Королева?.. да

развѣ это возможно?“ — приводит публику въ благодушное настроеніе. Крошка, казалось, скривала и ея тайна обнаруживается самымъ многообѣщающимъ образомъ. Неожиданное наступило опять надлежащимъ способомъ. Bolingbroke получаетъ новый случай вернуться къ положенію королевы и это служитъ вводящей характеристикой для герцогини. Слабохарактерная правительница цѣликомъ во власти герцогини; черезъ 'своего супруга герцогиня руководитъ партией виги и вмѣстѣ съ тѣмъ Англійей. Bolingbroke и герцогиня—самыя главныя лица въ скрибовской комедіи.

Теперь всѣ нити просто и четко выложены. Прослѣдите, какъ ихъ будетъ плести Скрибъ. Abigail, благодаря неравному браку ея отца, дѣлается бѣдной родственницей самой могущественной женщины. Какъ это удобно, какъ это совпадаетъ съ планами Bolingbrok'a. Онъ заключаетъ съ Abigail и Masham'омъ „ужасный союзъ“ и тотчасъ же авангардъ начинаетъ наступленіе. Masham долженъ принести королевѣ модный журналъ къ опредѣленному часу; письмо маркиза Торсу будетъ такъ воткнуто въ обложку, чтобы королева его увидѣла и такимъ образомъ оно дойдетъ по адресу. Bolingbroke, оставшись затѣмъ съ Abigail съ глазу на глазъ, съ присущей ему легкостью тона доказываетъ мысль автора, что маленькія причины приводятъ къ большимъ послѣдствіямъ и что истинный талантъ заключается не въ томъ, чтобы упреждать ходъ событій и проклинать ихъ, а въ томъ, чтобы сумѣть ими воспользоваться. Слова эти протестъ противъ тѣхъ, кто воображаетъ, что война выигрывается только при наличности „плана войны“ и что для политическаго дѣятеля нѣтъ ничего выше программы. Съ большимъ искусствомъ поддерживаетъ эту болтовню вплоть до перваго сраженія. И нигдѣ она не была бы такъ къ мѣсту. Возвращеніе Masham'a ожидается съ напряженнымъ чувствомъ. Временное прекращеніе дѣйствія въ этотъ моментъ употреблено не безъ пользы для того, чтобы уве-

личить воспримчивость публики по отношенію къ наступающимъ важнымъ событіямъ. Щекочущее внутреннее содержаніе разговора вознаграждаетъ здѣсь за прекращеніе дѣйствія. Если бы начинающій захотѣлъ этому подражать, то пусть сначала испытаетъ себя, дѣйствительно ли онъ можетъ дать нѣчто въ этомъ родѣ. Скрибъ въ этомъ діалогѣ настолько одухотворенъ, что всѣмъ становится жаль, что болтовня эта не сдѣлана длиннѣе. Только въ нужный моментъ появляется въ дверяхъ герцогиня. У Abigail какъ разъ остается столько времени, сколько нужно, чтобы упомянуть о томъ, что это какъ разъ та дама, которая покупала брилліантовые наколечники. Очень важная подготовка для появляющейся герцогини. Теперь обѣ главныя фигуры пьесы стоятъ другъ противъ друга.

О Volingbrok'ѣ зрителю все извѣстно, о герцогинѣ онъ знаетъ достаточно. Едва ли было бы можно еще больше возбудить чувство ожиданія по поводу встрѣчи двухъ враговъ, однако, здѣсь ожиданія эти даже превзойдены. Способъ веденія діалога такимъ образомъ, чтобы положеніе мѣнялось съ каждымъ даннымъ отвѣтомъ, никогда еще не достигалъ такого совершенства, какъ въ этой пьесѣ у Скриба. Тотъ, кто думаетъ, что всѣ эти выпады и защиты написаны безъ всякаго труда, тотъ не знаетъ съ какой художественною страстностью французы работаютъ надъ тѣмъ, чтобы скрыть слѣды своей работы. /Извѣстно, что Гейне до тѣхъ поръ самымъ старательнымъ образомъ выправлялъ свои стихотворенія, пока они не казались написанными безъ всякаго труда. И когда онъ однажды позировалъ въ Парижѣ юному Friedrich Pecht'у и когда тотъ восхищался, что у Гейне „эти драгоцѣннѣйшіе стихи являются безъ капельки труда“, то на это Гейне отвѣтилъ ему, бросивъ на него косой взглядъ, полный презрѣнія: „да если бы вы только знали, какъ я цѣлыми днями, иногда недѣлями выправляю всего одну строчку“. Есть достовѣрныя свидѣ-

тельства, что Gottfried Bürger употребил на создание своей „Леоноры“ болѣе трехъ мѣсяцевъ, а она кажется написанной за одинъ присѣсть. Именно шлифовка и тщательная корректура и есть какъ разъ то, что доставляетъ драматургу истинную радость, потому что они успокаиваютъ его художественную совѣсть. Если ты, начинающій, думаешь написать діалогъ безъ труда, то смотри, чтобы ошеломленный звонкостью своего слога не создалъ вещи, которую другіе оцѣнять, какъ ничтожную. Писатель, посвятившій себя легкой комедіи, хотя бы онъ и былъ причисленъ къ знаменитостямъ, все равно будетъ педантами его страны считаться писателемъ поверхностнымъ. Но горе ему, если легкость его слога, которая привела его къ славѣ, имѣла другія причины, чѣмъ неустанная работа и неумолимая строгость по отношенію къ себѣ, когда ни одно слово не употреблено безъ того, чтобы было учтено его значеніе, когда этотъ діалогъ доведенъ до такой ясности, что онъ становится доступнымъ для самаго простого ума. Тотъ, кто по обычаю всѣхъ филистеровъ, считаетъ глубокимъ и самобытнымъ только лишь то, что тяжело, длинно, скучно и запутано, а каждое общепонятное выраженіе презираетъ, какъ „трафареты пера“, тотъ забываетъ, что прежде чѣмъ начнуть работать пальцы, должна быть приведена въ дѣйствіе голова. Ясность и логическая острота французской разговорной рѣчи, которая такъ исключительно приспособлена для діалога легкой комедіи, не въ малой долѣ этимъ своимъ свойствомъ обязана тому обстоятельству, что духовные вожди націи предшествующаго вѣка особенно благоволили къ женщинамъ и старались быть особенно хорошо понятыми тѣми, кто принималъ непосредственное участіе въ процвѣтаніи поэзіи, искусства и науки и въ чьихъ салонахъ собирались и оспаривали право на первенство лучшіе умы. Неясностямъ и длиннотамъ тамъ не было мѣста. Въ то время, какъ нѣмецкіе ученые всегда только служили вѣчными

животными, доставлявшими матеріалъ, который обрабатывали иностранные художники. Теперь они начинаютъ понимать, что неумѣніе изящно дѣлиться своими знаніями—значить пользоваться ими только на половину. Правда, все увеличивается количество научныхъ книгъ, написанныхъ въ драматической формѣ, при полномъ и проникновенномъ использованіи матеріала, съ хорошимъ распределеніемъ свѣта и тѣней и рѣзко очерченными главными выводами. Кажется, что уже и въ Германіи хотятъ перейти отъ простаго нагроможденія мертвыхъ знаній къ образному и обработанному ихъ изложенію. Это направленіе, которому еще многое противодѣйствуетъ въ Германіи, сослужитъ когда-нибудь службу нашимъ драматургамъ. Весьма возможно, что лирической поэтъ выдвинется и безъ правильного изложенія мыслей, весьма возможно, что онъ достигнетъ блестящихъ результатовъ исключительной напряженностью чувства и цѣлымъ ворохомъ нѣжныхъ образовъ; весьма возможно, что высокоодаренные колористы (какъ Scott), вѣчно утопающіе въ частностяхъ, для которыхъ дѣлается уже невозможнымъ выборъ важнѣйшаго, ограниченіе себя наиболѣе эффектнымъ, отказъ отъ сотни деталей, уже не прельщаются драматической формой изложенія. Въ то же время не было ни одного великаго драматурга, который бы не былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и великимъ критикомъ. Именно такимъ былъ Лессингъ, Шиллеръ, Густавъ Фрейтагъ. Критическая способность необходима драматургу для неустанной пріятной работы распознаванія при выборѣ матеріала, мотивовъ, положеній, вплоть до оцѣнки значенія отдѣльных словъ. Она необходима ему для неустаннаго стремленія къ „simplex munditiis“, для достиженія сильныхъ воздѣйствій простыми средствами. Она необходима ему для поддержанія неустанной внимательности, потому что не бываетъ момента, когда драматургъ могъ бы безнаказанно всецѣло отдаться потоку своихъ переживаній.

Начинающій, не довѣряй себѣ; еще меньше тѣмъ новымъ пророкамъ, которые говорятъ тебѣ, что фонографически точная передача тривіальныхъ обывательскихъ разговоровъ въ состояніи усладить художественно чуткую публику. Все это стало моднымъ только благодаря пресыщенію произведеніями, написанными по трафарету. Но было бы ошибкой переносить отвращеніе къ опротивѣвшимъ мотивамъ на самую образцовую художественную форму. Никогда не будетъ несомненнымъ писать стихи, какъ Platon или комедіи, какъ Скрибъ. Теперешнимъ поколѣніямъ нѣтъ еще надобности въ новыхъ формахъ искусства, старыя еще достаточно хороши для нихъ. А чего имъ дѣйствительно не достаетъ, такъ это довольства своей культурой. Болѣзнь вѣка настолько глубоко захватила многихъ, что у нихъ явилось неудержимое стремленіе видѣть все новое и новое и все настолько современное, что даже самъ Ибсенъ не застрахованъ отъ того, что его сдадутъ въ ломъ.

Я позволю себѣ только намекнуть на изумительную находчивость и юморъ, съ которыми ведется сцена между Bolingbrok'омъ и герцогиней. Маркизь думаетъ, что его письмо въ рукахъ королевы; а между тѣмъ герцогиня, для которой оно должно быть тайной, уже успѣла его прочесть. Она сомнѣвается, достаточно ли знатнаго происхожденія Abigail, протеже ея противника, для того, чтобы по праву занимать мѣсто при дворѣ. Bolingbroke разсѣиваетъ сомнѣніе, указывая на то, что дѣвушка урожденная Churchill и, слѣдовательно, принадлежитъ къ той же фамиліи, что и герцогиня. Онъ угрожаетъ устроить пикантный скандалчикъ на почвѣ отказа отъ родственницы. Герцогиня не обращаетъ вниманія на угрозы и въ свою очередь переходитъ въ наступленіе. Она скупила долговныя обязательства Bolingbrok'a и надѣется при ихъ помощи заставить его замолчать. Получивъ ударъ, Bolingbroke весело возвращаетъ

его назадъ; онъ подтруниваетъ надъ своимъ врагомъ и хвастается „ужаснымъ союзомъ“.

Этотъ весьма искусный приемъ употребляетъ Скрибъ, давая возможность на первый разъ остаться побѣдительницей герцогинѣ; это повышаетъ интересъ. Такъ всегда должно быть въ комедійной войнѣ: тотъ, кто въ концѣ потерпитъ поражение, въ началѣ долженъ одержать верхъ. Начинающій, никогда не давай хорошему сразу торжествовать, а наоборотъ сдѣлай торжество болѣе труднымъ. Чѣмъ темнѣе начало, тѣмъ свѣтлѣе будетъ конецъ. Вотъ почему Скрибъ еще увеличиваетъ поражение Bolingbрок'a. Въ концѣ акта, еле дыша, вбѣгаетъ Masham: онъ закололъ въ паркѣ своего обидчика. Ему остается только одно—бѣжать. Всѣ надежды рухнули—страшное тріо распалось. Письмо маркиза Торсу лежитъ подъ столомъ. Bolingbрокъ отправится завтра въ долговое отдѣленіе. Abigail не получитъ мѣста. Masham будетъ за границей.

Но подготовительные моменты настолько хорошо выполнены, что достаточно одного удара, чтобы все сразу измѣнилось. Зритель еще не знаетъ, кто былъ убитъ въ паркѣ и что ударъ, нанесенный Masham'омъ, принесъ виконту несмѣтное состояніе. Это открытіе Скрибъ приберегаетъ для второго акта и появленіемъ веселаго наследника въ траурномъ платьѣ достигаетъ невѣроятнаго впечатлѣнія. Бѣгство дуэлянта технически очень удобно, потому что онъ, присутствія котораго въ Лондонѣ никто не предполагаетъ, можетъ неожиданно появиться на сценѣ, въ то время какъ всѣ его друзья страстно желаютъ, чтобы онъ былъ возможно дальше и въ то время, когда присутствіе Masham'a въ Лондонѣ будетъ для нихъ причиной тревоженій и затруднительныхъ положеній. Когда же его всѣ ждуть, вмѣсто него появляется герцогиня. Во второй разъ является онъ не такъ, какъ его ожидаютъ. То, что онъ рассказываетъ, вполне достойно его прежнихъ приключеній.

Я пошелъ бы въ разрѣзъ съ цѣлью и смысломъ настоящаго опыта, если бы захотѣлъ также точно проанализировать весь ходъ пьесы. Это бы сберегло силы начинающаго, а я, какъ разъ наоборотъ, хочу, чтобы онъ ихъ растратилъ. Когда Викторьень Сарду (совершенно также, какъ и Скрибъ) провалился со своимъ драматическимъ первенцомъ, то онъ отправился, какъ говорятъ, въ деревню и тщательно свѣрялъ свою пьесу съ знаменитымъ твореніемъ, пока наконецъ не открылъ тайнъ скрибовской техники и не сдѣлался затѣмъ вполне законченнымъ художникомъ. Pitt воспиталъ въ себѣ перваго „debater“ страны, приучивъ себя устно и быстро переводить на англійскій языкъ—періодъ за періодъ—рѣчи Демосеена. Это дало ему такую ловкость въ изложеніи мыслей, что онъ всегда находилъ именно тѣ выраженія, которыя необходимы. Пожалуй скажутъ, что драматургъ долженъ выростать на самомъ себѣ, иначе говоря, учась на своихъ ошибкахъ, и что только во Франціи допустимо, чтобы Викторьень Сарду выросъ на Скрибѣ. Нѣмецкій драматургъ уже раньше чувствовалъ, что не въ его силахъ вести искусную интригу, что это совсѣмъ не въ духѣ нѣмецкаго народа и что здѣсь онъ всегда останется позади француза, вотъ почему истиннымъ идеаломъ драматическаго искусства онъ поставилъ себѣ характеристику, въ которой такъ ярко сказывается національный геній и для которой пестрота дѣйствій не всегда благопріятна. Хотя, какъ разъ, въ „Стаканѣ воды“ и характеристика совершенна. Если въ томъ, что сказано, мой достойный сынъ музъ, есть нѣчто родственное твоимъ собственнымъ воззрѣніямъ, заставляющее сочувственно вибрировать твою душу, то сейчасъ же возьми пустой листъ бумаги и напиши сверху: „въ какихъ поступкахъ и рѣшеніяхъ обнаруживается слабость королевы?“ Внимательно перечитай всю вещь и ты найдешь, во второмъ и третьемъ актѣ, нѣсколько чудесныхъ мѣстъ, показывающихъ, какъ даетъ характеристики мастеръ своего дѣла.

Истинно комедійное впечатлѣніе производитъ преслѣдованіе Болингброкомъ своего благодѣтеля Мэзема, пока не наступаетъ то, что въ старину опредѣлялось словомъ Анагнорисис (узнаваніе). Въ своей „Гамбургской Драматургіи“ Лессингъ подробно изъяснилъ всѣ четыре возможности анагнорисиса, указанныя Аристотелемъ; но употребленный Скрибомъ приѣмъ не подходитъ ни къ какому опредѣленному классу. Узнаваніе наступаетъ послѣ того, какъ Болингброкъ наводитъ полицію на слѣдъ прапорщика, т. е. уже послѣ совершившагося событія. Въ „Журналистахъ“ также имѣется прекрасный примѣръ анагнорисиса, именно тамъ, гдѣ Болльцъ слишкомъ поздно узнаетъ, что изруганныя имъ статьи принадлежатъ перу полковника, котораго онъ, наоборотъ, хотѣлъ привлечь на свою сторону. Во всякомъ случаѣ, хорошей рекомендаціей для произведенія искусства всегда служить то обстоятельство, когда въ техникѣ его можно сослаться на какое-нибудь золотое правило стараго мастера.

Во второмъ актѣ виконтъ выигрываетъ первое сраженіе противъ герцогини и заключаетъ съ нею короткое перемиріе. Третій актъ является кульминаціоннымъ пунктомъ интриги. Онъ доказываетъ, какъ пригоденъ слабый характеръ для техническаго центра пьесы, характеръ, поддающійся каждому моментальному вліянію и непрерывно мѣняющій ситуацию. Съ точки зрѣнія обязанности и отвѣтственности нѣтъ ничего протививъ этой властительницы, имѣвшей возможность благотворно вліять на миллионы людей, но желавшей, по примѣру сластолюбиваго и лѣниваго ребенка, только забавляться. Но Скрибъ прекрасно знаетъ, что въ веселой комедіи допустимы лишь любезные люди и очень далеко отъ мысли выступать съ глубиной въ рукахъ противъ легкомыслія и потому онъ довольствуется пожатіемъ плечъ и съ веселымъ презрѣніемъ кое-гдѣ бросаетъ юмористическіе блики на фигуру, которая, взятая серьезно, заслуживала бы совершенно иного отношенія къ себѣ.

Съ такой же законченностью и знаніемъ мѣры онъ характеризуетъ Мэзема (Masham). Этотъ молодой щеголь, въ котораго влюбляются три различныхъ по своему положенію женщины, не обладаетъ и признакомъ того, что можно бы опредѣлить словомъ остроуміе. Здѣсь Скрибъ гораздо тоньше и разительнѣе, чѣмъ, напримѣръ, Ожье, въ большинствѣ пьесъ котораго всѣ дѣйствующія лица сплошь, начиная съ героя и кончая комической старухой и даже лакеемъ, проникнуты тѣмъ, что называется *esprit français*. Какимъ знатокомъ и тонкимъ наблюдателемъ показываетъ себя Скрибъ, дѣлая незначительнаго челоувѣка объектомъ любви; челоувѣка, не обладающаго ничѣмъ, кромѣ личины чистосердечія и „библейской невинности“. Однако, въ началѣ четвертаго акта Скрибъ не забываетъ дать ему волевой импульсъ, характерный для счастливица.

Этотъ четвертый актъ,—наиболѣе трудный въ пятиактной пьесѣ, трудный потому, что послѣ кульминаціоннаго пункта ея требуется еще поддержать интересъ, хотя намѣренія автора уже почти ясны,—этотъ актъ, безъ ввода новыхъ лицъ, заполняется Скрибомъ тѣмъ, что онъ даетъ два толчка, возбуждающихъ интересъ. Первый заключается въ возгласъ маленькой Абигейль: „И все-таки, для нашего обоюднаго счастья, было бы лучше, если бы мы остались бѣдными и никогда не появлялись бы при этомъ дворѣ!“ Она знаетъ своихъ опасныхъ соперницъ, боится потерять все, чѣмъ полна ея жизнь, и горе этого славнаго ребенка является каплей вермута среди общаго веселья, пряность которой значительно увеличиваетъ вкусъ. Естественно, что зритель гораздо сильнѣе почувствуетъ благополучный исходъ, который куплень цѣной столькихъ скрытыхъ слезъ. Но второй толчокъ еще опаснѣе перваго. Болингброкъ видитъ, что его сообщники настолько погружены въ любовный торгъ, что совершенно не пригодны для большой цѣли и ему приходится прибѣгать къ особенной ловкости,

дабы не проиграть игры. Если онъ хочетъ сохранить миръ въ Европѣ, ему нужно, прежде всего, утѣшить Абигейль и вотъ этой-то запутанной исторіи Скрибъ ухитряется придать особенный интересъ. Одновременно съ письмомъ Торси, появляется новый символъ: стаканъ воды. Слушать все время споры объ „европейскомъ мирѣ“ было бы слишкомъ утомительно для публики. Поэтому всему спорному вопросу Скрибъ придаетъ техническій характеръ. „Пригласить маркиза Торси, или нѣтъ?“ Вотъ вокругъ чего вертится пьеса, а отнюдь не вокругъ серьезныхъ вопросовъ, которые авторомъ едва только намѣчаются, такъ что не переставая все время поверхностно и легко занимать зрителей, онъ со-всѣмъ не утомляетъ ихъ.

Оглядываясь еще разъ на содержаніе всей пьесы, удивляешься богатству ея содержанія. Чего только не приходится рѣшать помимо вопроса объ европейскомъ мирѣ! Выполнилъ ли Болингброкъ свою миссію, или попадетъ въ долговое? Побѣдитъ-ли этого человѣка герцогиня, или, наоборотъ, онъ ее? Будетъ ли арестованъ и осужденъ Мэземъ, потеряетъ ли Абигейль свое мѣсто и своего возлюбленнаго? Будутъ ли въ Англіи господствовать фавориты или туда вернется ея свободная королева?.. Все это, поставленное въ зависимость отъ поступковъ интересующихъ насъ людей, не даетъ зрителю опомниться. Ему все время приходится принимать близко къ сердцу что-нибудь изъ того, что преподноситъ ему авторъ. Конечъ четвертаго дѣйствія, въ которомъ наконецъ арестуютъ Мэзема, эта мѣсть униженной герцогини, является предпоследнимъ и пятый актъ послѣднимъ напряженіемъ вниманія зрителя.

Для начинающаго автора ничего не можетъ быть поучительнѣе, какъ, разбирая названное произведеніе и дойдя до сцены ареста, самому себѣ поставить вопросъ: по какому пути вести далѣе пьесу? Какое содержаніе можно еще из-

влечь изъ предыдущей фавулы? Какимъ образомъ можетъ быть развязанъ запутанный узелъ?..

Въ пьесѣ Сарду „Ферреоль“ герой можетъ спасти невинно обвиненнаго въ убійствѣ, выступивъ въ качествѣ свидѣтеля. Но тогда тяжелое подозрѣніе падеть на также невинную женщину, изъ дома которой онъ единственно могъ увидѣть совершенное преступленіе. Что онъ, спрашивается, искалъ тамъ ночью? Женщина почти теряетъ рассудокъ. Ей или приходится быть свидѣтельницей судебной ошибки, или потерять мужа и ребенка. Въ этотъ моментъ Ферреоль восклицаетъ: „Я умываю руки.. Мартіаль молчитъ, Фабіень будетъ освобожденъ... Мужайтесь, мужайтесь! Я васъ спасу!“... На этомъ мѣстѣ читателю слѣдуетъ закрыть книгу и постараться догадаться о дальнѣйшемъ ходѣ пьесы...

Въ пьесѣ Скриба послѣднее напряженіе выступаетъ съ такою ясностью, что каждый сейчасъ же разберется въ немъ. Кажется все уже поставлено на карту, но тутъ-то быстрыми граціозными шагами приближается развязка. Скрибъ сумѣлъ поддержать вниманіе зрителя до окончательнаго паденія занавѣса и добиться того, что никогда не удалось-бы простому драматическому писателю, именно: заставить публику, затаивъ дыханіе, прослушать пьесу.

Я прекрасно знаю, что не всѣ согласятся съ тѣмъ положеніемъ, будто-бы мелочами вызываются большія послѣдствія. Идея автора, поскольку она подходитъ къ французскимъ характерамъ, клонится къ тому, чтобы воспринимать житейскіе конфликты не чувствомъ, а разумомъ и затѣмъ потѣшаться надъ ними, эта идея вовсе не находитъ во мнѣ безусловно убѣжденнаго сторонника и я отнюдь не стою за то, чтобы она преслѣдовалась драматическими писателями другихъ національностей. Чѣмъ ближе они будутъ подходить къ образцу Скриба, тѣмъ болѣе удалятся отъ своихъ національныхъ особенностей. Точно также я не стою за правдоподобность слишкомъ запутанныхъ конфликтовъ, за

избытокъ появленій и уходовъ, въ необходимость которыхъ хочетъ насъ заставить повѣрить авторъ и заставилъ вѣрить въ дѣйствительности цѣлыя поколѣнія. Старое правило, что въ веселой комедіи, въ концѣ концовъ, все непременно должно придти къ благополучному окончанію, насъ уже не удовлетворяетъ, такъ какъ мы привыкли, если не къ болѣе высокому, то, во всякомъ случаѣ, къ иному мѣрилу житейской правды. И хотя намъ счастливо удалось избѣжать пресловутой „четвертой стѣны“ на сценѣ, мы тѣмъ не менѣе избытокъ веселыхъ положеній на ней критиковали, какъ недостаточно правдоподобный, а, съ другой стороны, фотографически вѣрное изображеніе житейской скуки и пустоты терпѣли какъ нѣчто отвѣчающее жизни.

Само собой разумѣется, что при такомъ взглядѣ на искусство, бездарности всплывали на поверхность и, не обладая заслуживающей вниманія индивидуальностью, усердно занимались копированіемъ дѣйствительности и преподносили намъ голую житейскую правду, не представляющую никакого интереса. Въ противовѣсъ этимъ господамъ я особенно выдвигаю тѣхъ, которые, подобно Скрибу, не смѣшиваютъ правдоподобіе съ правдой и умѣютъ гармонично изображать современную имъ жизнь. Наши самые молодые писатели, добившись успѣха у двухъ горничныхъ и кельнерши, сейчасъ-же начинаютъ сообщать намъ, создающія эпоху, откровенія о „женщинѣ“ и стараются убѣдить насъ, что именно они призваны въ міръ для того, чтобы своими указаніями обогатить литературу. Все дѣло въ томъ, что/половая проблема прежде разумѣлась сама собой и не было никакой надобности постоянно разрѣшать ее. Лучшіе авторы касались ее только кое-гдѣ, касались деликатно, съ присущимъ имъ вкусомъ. Какой избытокъ ясной, продуманной мудрости лежитъ въ словахъ Болингброка, которыми онъ парируетъ въ четвертомъ дѣйствіи „Стакана воды“ своей враждебно настроенной партнершѣ:

„У меня есть нѣсколько писемъ,—говоритъ герцогиня,—отъ виконтессы фонъ-Болингброкъ, вашей жены... (вполголоса, какъ-бы по секрету) я добыла ихъ отъ лорда Ивендель...

Болингброкъ (съ такой же усмѣшкой). И, безъ сомнѣнія, добыли той цѣной, какой онѣ стоили?

Герцогиня (гнѣвно). Милостивый государь!“

Весь Ломброзо съ его „Донной“ заключается въ этихъ короткихъ словахъ. Тщетно, хоть у одного изъ молодыхъ писателей, я стараюсь найти что-нибудь подобное этому тонкому и правдивому разсужденію о проституціи. Въ этомъ трюкѣ Скрибъ одновременно пожинаетъ плоды подготовленной имъ въ первомъ дѣйствіи сцены. Когда виконтъ самымъ беззаботнымъ образомъ болтаетъ съ свѣтской дамой о своемъ несчастномъ бракѣ, никому въ голову не приходитъ, для чего это пригодится впослѣдствіи. Начинающему автору поэтому всегда слѣдуетъ при анализѣ какой-нибудь пьесы идти назадъ и, распутывая нить интриги, стараться уяснить себѣ, изъ какихъ условій она создалась. „Нѣтъ случайныхъ успѣховъ“, сказалъ какъ-то Наполеонъ. Это значитъ, что каждый успѣхъ, какъ на полѣ сраженія, такъ и на сценѣ и на шахматной доскѣ, требуетъ извѣстной подготовки, по которой узнается мастеръ своего дѣла, Искусство полководца, шахматиста и драматическаго писателя, всегда является результатомъ извѣстныхъ комбинацій.

Скрибъ былъ неистощимъ въ этомъ и его изобрѣтательность была ключемъ настолько сильно, что за два года до его смерти за нимъ числилось не менѣе трехсотъ пьесъ и либретто. Большинство изъ нихъ онъ создалъ въ сотрудничествѣ съ другими лицами, даже устроилъ, въ полномъ смыслѣ слова, ателье, гдѣ очень часто лишь выработывалъ планъ, главные персонажи и интригу пьесы, предоставляя своимъ ученикамъ и сотрудникамъ заканчивать ее. Благодаря этому онъ, заключивъ контрактъ съ владѣльцемъ

театра „Жимназъ“, могъ съ 1821 по 1830 г. представить туда не менѣе полтора пьесъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ напримѣръ „Адриенну Лекувреръ“, „Дамскую войну“, „Ручки фей“, онъ написалъ съ Легуве. Но свою лучшую пьесу, ставшую безсмертнымъ произведеніемъ, потому что она является опредѣленнымъ, для цѣлаго поколѣнія людей показательнымъ мѣриломъ формы искусства, пьесу, которую я попытался расчленивать, онъ написалъ одинъ, безъ чьего-либо участія. Мнѣ рѣшительно непонятно, какъ можно къ этому филигранному произведенію прикрѣплять ярлыкъ „ремесленности“. Если Скрибъ позволилъ себѣ превратить виговъ въ якобинцевъ, способныхъ добиваться возвращенія Стюартовъ, то это лишь одна изъ тѣхъ историческихъ условностей, спорить о которой могутъ только нѣмецкіе педанты, совершенно не замѣчающіе техническихъ достоинствъ произведенія. Рембрандъ не сталъ писать хуже оттого, что его Самсонъ одѣтъ какъ голландецъ семнадцатаго столѣтія. И если Болингброкъ одинъ или два раза отвѣчаетъ на короткій монологъ другихъ лицъ, то многіе современные писатели изъ молодыхъ, не допускающіе такихъ погрѣшностей, вовсе еще не достойны развязать ремни у сапога Скриба.

Независимо отъ этихъ мелочей, въ его комедіи такъ много прекраснаго и образцоваго, что еще долго многія поколѣнія могутъ учиться у него, какъ учились Густавъ Фрейтагъ, Ибсенъ и Сарду. Въ свое время французы сами смѣялись надъ тѣми ниточками, при посредствѣ которыхъ Скрибъ заставляетъ танцовать своихъ дѣйствующихъ лицъ, но про этихъ насмѣшниковъ можно лишь сказать, что избѣгая этой нитки, они сами пользовались веревкой.

ГЛАВА IX.

„Нора“.

Какими бы преимуществами ни располагалъ Скрибъ, какъ драматическій писатель, все же главная сила его лежала въ тщательномъ и любовномъ созданіи французскихъ веселыхъ комедій, въ его изобрѣтательности, съ которой онъ старался угождать требованіямъ парижскаго вкуса. Онъ пренебрегалъ иными незначительными реальными фактами, на которые въ его время, впрочемъ, никто не обращалъ особеннаго вниманія, и исключалъ изъ своихъ матеріаловъ все, что мѣшало чистой формѣ высоко цѣнимаго имъ искусства комедіи. Не использованными имъ средствами и остатками матеріаловъ теперь еще питаются драматическіе писатели, любящіе именовать себя „современными“. При полной неспособности добиться скрибовской техники, является на помощь кожаная систематика прилежно занесенныхъ въ записную книжку замѣтокъ, которая и кладется въ основаніе „новаго искусства“. Тамъ же, гдѣ замѣчаются слѣды скрибовскаго умѣнья, примѣшивается не чистоплотность сюжета и наглость тона, которая какъ-бы намѣренно подчеркиваетъ дистанцію между ними и старомоднымъ мастеромъ.

Тѣмъ не менѣе, хотя Ибсенъ и считается родоначальникомъ этого страннаго рода литераторовъ, онъ въ двухъ пунктахъ существенно отличается отъ нихъ. Во-первыхъ, образцово обработаннымъ языкомъ. Острота его діалектики, тонкая чеканка каждаго діалога, постоянное стремленіе го-

ворить кратко, выдаютъ въ немъ истиннаго художника, въ то время какъ многіе изъ его послѣдователей думаютъ служить искусству при помощи заикающихся идіотовъ и пренебрегаютъ сильными волевыми импульсами, полагая, что чѣмъ развинченнѣе и ядовитѣе люди, тѣмъ они драматичнѣе. Происходитъ это потому, что у этихъ авторовъ не хватаетъ умѣнья распоряжаться лицами съ сильной волей. Ибсенъ же, напротивъ, никогда не чуждался изображенія сильныхъ страстей и, хотя и показываетъ намъ большихъ людей, но никогда не выводитъ лицъ, лишенныхъ позвоночника.

Я избралъ „Нору“ для анализа потому, что эта пьеса лучше всего можетъ служить примѣромъ для показанія развитія характера. Первое же появленіе Норы въ цѣломъ рядѣ послѣдовательныхъ штриховъ характеризуетъ героиню. Вотъ въ нѣсколькихъ словахъ схема ихъ:

она понимаетъ чувство дѣтей;

податлива;

лакомка;

любить братъ въ долгъ;

наивно не считается съ другими, лишь бы доставить радость своимъ;

при этомъ безпристрастна къ себѣ самой;
лжетъ.

Вотъ гениальное сцѣпленіе главныхъ качествъ, которое дѣлаетъ эту „бѣлочку“ (какъ называетъ ее мужъ) привлекательной и интересной. Это именно та земная смѣсь благородства и зла, которую требовалъ Аристотель въ своей „Питикѣ“ и въ которой въ свое время Маколей видѣлъ причину успѣха іезуитовъ. Она то, собственно, и была причиной ихъ невѣроятной власти надъ людьми. Такой власти никогда не могъ бы добиться обыкновенный ханжа, точно такъ же, какъ не добился бы ее самый строгій моралистъ. Другими словами, Нора полна ошибокъ своихъ добродѣте-

лей и именно благодаря имъ она такъ человѣчна, женственна, и близка нашему сердцу, какой никогда не могла бы стать шаблонная ходячая добродѣтель. Она податлива, но расточительна, прежде всего думаетъ о дорогихъ ей людяхъ, но не задумается ради нихъ нанести вредъ другимъ. Она привлекательна, какъ шаловливое, свободное божье созданіе и такъ же беспомощна въ своей самозащитѣ, когда ее собираются загнать въ тупикъ. Всѣ эти качества базируются на одномъ: Нора одинока, въ томъ смыслѣ, что пренебрегаетъ условностями. Она олицетвореніе какой-то тайной силы природы, игнорирующей, въ порывѣ самосохраненія, устарѣлые и тѣсные законы морали, идущей своей дорогой и искренно вѣрующей въ то, что всѣ ея поступки не только не заслуживаютъ упрековъ буржуазнаго общества, но даже ставящая эти проступки себѣ въ заслугу.

Скороспѣлыми критиками написаны невѣроятныя вещи о „гранитномъ характерѣ“ этой Норы, точно такъ же, какъ въ былое время, при упоминаніи имени Ибсена, никакъ не могли обойтись безъ „благородныхъ конфликтовъ“, „мировыхъ загадокъ“ и т. п. Возможно, что иногда какая-нибудь исполнительница и изображала Нору, какъ обладательницу желѣзнаго характера. Но такое изображеніе безусловно неправильно, такъ какъ противорѣчитъ тексту пьесы. Гельмеръ не даромъ называетъ свою жену ласточкой и бѣлкой. Она есть и остается привлекательной болтушкой, маленькимъ эльфомъ, который сейчасъ же выскальзываетъ изъ рукъ, какъ только подступаешь къ нему съ моральными воззрѣніями. Менѣе же всего человѣкъ съ твердымъ характеромъ будетъ лакомиться конфетами послѣ того, какъ только что далъ слово не дѣлать этого болѣе и ужъ, во всякомъ случаѣ, не будетъ отрицать своего поступка.

Указанія на то, что произошло до начала пьесы, всегда играютъ большую роль у Ибсена, и отнюдь не къ выгодѣ его. Въ своей книгѣ о Гамлетѣ Карлъ Вердеръ говоритъ:

„Каждая драма, сообразно ея содержанію, заключаетъ въ себѣ цѣлый рядъ предварительныхъ вопросовъ, отвѣтовъ на которые ждетъ публика. Но у Шекспира дѣйствіе развивается съ такой быстротой, такъ захватываетъ само по себѣ зрителей и напрягаетъ ихъ вниманіе, что большая часть этихъ вопросовъ почти не приходитъ въ голову, тѣхъ вопросовъ, разрѣшеніе которыхъ, въ слабѣйшихъ произведеніяхъ, кажется необходимымъ и необходимымъ именно потому, что, какъ въ концепціи автора, такъ и въ требующемся отъ публики вниманіи, для нихъ остается, къ сожалѣнію, мѣсто, требующее заполненія и отвѣта на эти вопросы“. Это очень тонкое замѣчаніе не направлено противъ Ибсена, который въ то время, когда Карлъ Вердеръ читалъ свои лекціи о Гамлетѣ, еще совершенно не былъ извѣстенъ въ Германіи и лишь въ слѣдующемъ, 1862 году, съ своей „Комедіей любви“, вступилъ на путь общественнаго реформатора. Но тѣмъ не менѣе, замѣчаніе это чувствительно затрагиваетъ его. Многія изъ пьесъ Ибсена походятъ на маленькіе домики, съ несоразмѣрно большимъ фундаментомъ. Автору требуется огромное количество капитальныхъ стѣнъ, поддерживающихъ его постройку и, хотя онъ и является мастеромъ діалогической краткости, рассказы и намеки на предшествующія пьесѣ событія занимаютъ у него чересчуръ много мѣста и, въ этомъ отношеніи, никакъ не могутъ быть рекомендованы за образецъ.

Уже во вступительной сценѣ между Норой и Гельмеромъ даются намеки на нѣкоторыя темныя, предвѣщающія бѣды, пятна; а вторая, невѣроятно длинная сцена между Норой и Христиной, — сцена занимающая въ изданіи Reclam десять печатныхъ страницъ, — и затѣмъ послѣдующая между Норой и Гюнтеромъ, знакомятъ насъ со второй, болѣе темной половиной тайны. Христина входитъ безъ всякаго предварительнаго упоминанія о ней, что, съ технической точки зрѣнія, уже является ошибкой, т. к., благодаря

этому, пьеса, въ сущности, начинается второй разъ и намъ приходится снова вслушиваться въ совершенно новыя отношенія. Человѣкъ, изучающій пьесу, наталкивается на интересную задачу выискать тѣ отдѣльныя черточки, которыми Ибсенъ характеризовалъ эту довѣренную героиню. Я хочу только указать, что если мои взгляды на Нору чѣмъ-нибудь и подкрѣпляются, то исключительно этой личностью, изображенной авторомъ въ качествѣ фольги для героини пьесы. Иного значенія Христина имѣть не можетъ.

Вина Норы, изъ которой вытекаетъ вся пьеса, знакома всѣмъ. Ей придаетъ особенную прелесть то обстоятельство, что она не находится въ полномъ невѣдѣніи относительно своей вины и даже, наоборотъ, черпаетъ въ ней силу. Она олицетворяетъ оппозицію нетронутыхъ натуръ противъ буквы писаныхъ законовъ. Поэтому ничто такъ не подчеркиваетъ ея женственности, какъ это. Въ наше время, когда право низведено до подобія шоколаднаго автомата (въ верхнюю часть его опускается монета, а снизу появляется право), именно въ наше время такой характеръ, какъ Нора, дѣйствуетъ освѣжающимъ образомъ. Это, въ полномъ смыслѣ слова, блестящее созданіе автора. Но въ то время, какъ стройный хоръ лишенныхъ способности естественныхъ переживаній и помятыхъ культурой людей огрызается на маленькую крошку за незнаніе ея законовъ, а приверженцы женскаго движенія кричатъ о ея „железномъ“ характерѣ, никому не приходитъ въ голову слѣдующее: Нора обладаетъ именно тѣмъ, чего не хватаетъ этимъ господамъ, т. е. пониманіемъ самаго существеннаго. Она спасла своего мужа, подобно ребенку, воруящему у богатыхъ людей кусокъ хлѣба, дабы спасти своихъ сестрицъ и братишекъ отъ голодной смерти, съ тою лишь разницей, что Нора никому вреда не причинила. Наоборотъ, она точно выполнила свою обязанность, выполнила съ большимъ самопожертвованіемъ, большими усилиями и самооклеветаніемъ. Но тутъ появляется мѣщанская мораль подѣ

руку съ человѣческой подлостью и затравливаютъ ее. Съ какимъ искусствомъ авторъ показываетъ намъ это!

Какъ бы случайно заставляетъ онъ Нору обѣщать бѣдной Христинѣ мѣсто конторщицы въ банкѣ Гельмера. Нора не подозрѣваетъ, что мѣсто это должно быть предварительно взято у другого и именно у того ростовщика, которому она должна, и у котораго въ рукахъ находится ея документъ съ фальшивой подписью и ея судьба. Это бывшій присяжный повѣренный, исключенный изъ сословія за подобный же проступокъ и смотрящій на свое мѣсто, какъ на якорь спасенія, дающій ему возможность считать себя членомъ мѣщанскаго общества и надежду на реабилитацію. „Если я вторично буду исключенъ изъ общества, — говорить онъ Норѣ, — то вы составите мнѣ компанію“.

Въ высшей степени удаченъ подъемъ, доводящій до этой опасной, гнусной угрозы. Тутъ не пропущенъ ни одинъ этапъ. Съ того момента, когда ничего не подозрѣвающая, успокоенная занятымъ Гельмеромъ положеніемъ, Нора, послѣ прелестной сцены игры съ дѣтьми въ прятки, вздрагиваетъ, увидя въ дверяхъ предвѣщающую несчастье фигуру Гюнтера и тихо вскрикиваетъ: „А!.. Что вамъ нужно?“ — съ этого момента въ удрученной душѣ героини пьесы постепенно вырастаетъ сознаніе ея ужаснаго положенія. У нея есть только одно средство спасенія: повліять на Гельмера, чтобы онъ оставилъ на службѣ въ банкѣ угрожающаго ей Гюнтера; но какъ разъ на это Гельмеръ, навѣрное, не согласится. Если же она признается мужу въ своемъ поступкѣ, то рискуетъ своимъ семейнымъ счастьемъ, уваженіемъ мужа, рискуетъ потерять дѣтей и всю свою внутреннюю опору. Потому что чистоплотный, корректный Гельмеръ говорилъ съ нею объ „угарномъ вліяніи лжи“, заражающей цѣлыя семьи, о томъ угарѣ, которымъ она, слѣдовательно, годами окружала мужа и дѣтей. „Почти всѣ преждевременцо испорченные люди, — говоритъ онъ, — имѣли склопныхъ ко лжи

матерей“, и уже потому, что это причиняетъ ей боль, она чувствуетъ силу своей вины. Мужъ беретъ съ нея обѣщаніе не просить болѣе за Гюнтера, потому что въ его присутствіи онъ теряетъ чувство чистоплотности и испытываетъ какое-то физическое недомоганіе. Этому человѣку менѣе всего слѣдуетъ оставаться въ банкѣ.

Бѣдная Нора! Что ей предпринять? Что ожидаетъ ее? Разсказать все? Или бѣжать? Потерять дѣтей, или остаться около нихъ и этимъ нанести имъ еще большій вредъ? Какія только чувства не борются въ ней!..

Начинающій авторъ, если ты когда-нибудь окажешься способнымъ придумать подобный конфликтъ, построить его на свойствахъ правдоподобныхъ характеровъ, если когда-нибудь ты будешь въ состояніи вложить въ сердце человѣка такое тяжелое рѣшеніе и такой страхъ передъ грядущимъ, то, значитъ, въ тебѣ задатки большого драматическаго писателя. Если же ты не въ состояніи постичь техническую безукоризненность такой комбинаціи, то откажись навсегда отъ писанія пьесъ,—ты никогда не добьешься успѣха.

Правда, наступающее и овладѣвающее зрителемъ напряженіе вызывается испорченнымъ рождественскимъ торжествомъ и это сознаніе вызываетъ такую печаль, которая мѣшаетъ всецѣло слѣдить за развитіемъ дѣйствія. Мелочь эта беретъ верхъ и становится трудно слѣдить за пьесой, которая, не разрѣшая благопріятно напряженія, кончается рѣзкимъ диссонансомъ.

Но способность автора, главнымъ образомъ, сказывается въ завязкѣ, въ созданіи предположеній. Въ разработкѣ послѣдняго акта узнается зрѣлость художника. Въ пользу французовъ говоритъ то обстоятельство, что въ ихъ пьесахъ послѣдній актъ всегда почти является самымъ удачнымъ: минусомъ же нѣмецкихъ пьесъ, за малыми исключеніями, оказывается именно послѣднее дѣйствіе. Недаромъ же рецензиі о пьесахъ сплошь и рядомъ

заканчиваются стереотипной фразой: „къ концу пьесы сочувствіе публики охладѣло“. Отсюда слѣдуетъ, что и нѣмцамъ слѣдуетъ многому еще поучиться у Ибсена. „Нора“ въ этомъ отношеніи еще не стоитъ на должной высотѣ. Ея конецъ вызывающъ, но съ художественной точки зрѣнія незначителенъ. ✓

Второй актъ прежде всего даетъ подготовку для позднѣйшаго ухода Норы изъ дома, въ которомъ остаются ея дѣти. Ничего не подозрѣвающая старая кормилица ея даетъ ей силы на это. Эта женщина много лѣтъ тому назадъ поручила своего ребенка чужимъ людямъ для того, чтобы выкормить и вырастить Нору. „Такъ ваша дочь васъ, навѣрное, забыла?“ — спрашиваетъ Нора. На что Маріанна отвѣчаетъ: „О, нѣтъ, нисколько. Когда она конфирмовалась и когда выходила замужъ, она оба раза писала мнѣ“. Этого достаточно. Правда, не многія найдутъ въ этихъ словахъ бодрящій элементъ, но для Норы достаточно. „Дѣтокъ я не хочу видѣть“, — говоритъ она въ послѣднемъ дѣйствіи. „Я знаю — они въ лучшихъ рукахъ чѣмъ мои“. Это „угарное вліяніе лжи“ изъ философіи Гельмера послужило основаніемъ драмы. То обстоятельство, что дѣти легче забываютъ, правда, часто оспаривается матерями, но здѣсь оно ловко использовано авторомъ какъ рѣзкій мотивъ, т. е. вполне театрально.

Гораздо болѣе удачно подготовлено позднѣйшее рѣшеніе Гельмера уволить, несмотря на просьбы и уговоры, Гюнтера, постоянно подчеркивающаго передъ независимымъ директоромъ банка ихъ университетское товарищество и близость: („ты, ты — Гельмеръ!“) Настолько удачно, что становишься всецѣло на сторону Гельмера, когда онъ отсылаетъ свое увольнительное письмо. Въ то же время возгласъ Норы: „Онъ могъ это сдѣлать!“ кажется мнѣ неестественнымъ. Вѣдь Гельмеръ совершенно не подозрѣваетъ, какое значеніе имѣетъ это письмо. Онъ дѣйствуетъ не только рѣшительно

и разумно, но и безъ малѣйшей суровости по отношенію къ Норѣ, обида и упрекъ которой были бы понятны только въ томъ случаѣ, если бы въ дѣйствительности существовала та связь между супругами, то сродство душъ, недостатокъ котораго такъ чувствуется Норой. Гельмеръ же, понятно, считаетъ это за капризъ избалованной любимицы. Правильность его инстинкта доказываетъ намъ авторъ въ слѣдующей вскорѣ послѣ того сценѣ: Гюнтеръ признается Норѣ въ своемъ тайномъ намѣреніи добиться положенія главнаго директора банка. Твердо и неумолимо собирается онъ открыть все Гельмеру и дѣйствительно дѣлаетъ это. Стукъ, съ которымъ письмо Гюнтера падаетъ въ жестяной ящикъ, уже заставилъ содрогнуться сотню тысячъ зрителей. Это то же письмо Мэрсѣ изъ „Стакана воды“, но использованное болѣе сильно. Все дѣйствіе сосредоточивается вокругъ этого ящика. Когда Гельмеръ откроетъ его, рѣшится судьба его жены. Со страхомъ въ сердцѣ танцуетъ она затѣмъ свою знаменитую тарантеллу, репетируя костюмированный балъ, назначенный на второй день праздника, танцуетъ, въ ожиданіи грядущаго жребія судьбы. Въ концѣ акта она считаетъ: „Пять. Семь часовъ до полуночи. Тогда тарантелла окончится. Двадцать четыре и семь? Еще тридцать одинъ часъ жизни“. Ужинъ, за который она садится съ мужемъ, Ранкомъ и Христиной, является для нея ужиномъ приговореннаго къ смерти. Если не съ жизнью, то съ образомъ жизни придется ей проститься.

Балъ прошелъ. Высыпался песокъ изъ песочныхъ часовъ. Гельмеръ, какъ женихъ, влюбленный въ свою славную женку, съ понятной гордостью сознающій себя властителемъ царицы бала, возвращается съ нею домой. Тутъ дано авторомъ такое настроеніе, на какое способенъ только истинный художникъ. Затѣмъ наступаетъ развязка. Мужъ, наконецъ, приступаетъ къ чтенію письма и въ этотъ моментъ въ пьесѣ начинается нѣчто непонятное не только для меня, но и для

многихъ, нѣчто совершенно непереваримое, противное логикѣ и законамъ техники.

Посмотрите, съ какой суровой, отталкивающей манерой самоувѣренный и строгій къ самому себѣ, Гельмеръ воспринимаетъ извѣстіе о томъ, что Нора ради спасенія его жизни погрѣшила противъ уложенія о наказаніяхъ.

Гельмеръ получаетъ къ Рождеству назначеніе—директоромъ банка. Впервые послѣ ограниченнаго, полнаго заботъ, существованія ему улыбнулась фортуна и ясное будущее рисуется ему. И все это онъ снова долженъ потерять благодаря проступку жены. Въ такіе моменты трудно ожидать отъ человѣка красивыхъ поступковъ. Но то, что дѣлаетъ Гельмеръ, до такой степени характеризуетъ его какъ тщеславнаго, ординарнѣйшаго человѣка съ тривіальной моралью, до такой степени противно, что сразу чувствуется авторская преднамѣренность въ стремленіи представить этого человѣка въ самомъ непривлекательномъ свѣтѣ.

Спрашивается—къ чему? Развѣ для того, чтобы доказать твердость характера, представляющую наибольшую привлекательность для каждой драмы, написанной истиннымъ знатокомъ людей? Нѣтъ. Далекій отъ того, чтобы сообщить гармонію характеру Гельмера, авторъ, какъ разъ, поступаетъ наоборотъ. До этого момента Гельмеръ менѣе всего обрисованъ фарисеемъ и онъ находитъ даже слова извиненія для поступка Гюнтера. „Я не такъ безсердеченъ, — говоритъ онъ въ первомъ дѣйствіи, — чтобы условно осуждать кого-либо за единичный проступокъ. Отбывъ наказаніе и откровенно сознавшись въ своемъ преступленіи, можно снова подняться на нравственную высоту. Но Гюнтеръ не пошелъ этимъ путемъ. Всѣми правдами и неправдами старался онъ выпутаться и потому-то морально онъ погубилъ себя“. Другими словами: Гельмеръ говоритъ какъ христіанинъ и юристъ. Если вспомнить всѣ тѣ черты, которыми авторъ награждаетъ Гельмера для того, чтобы

охарактеризовать его отношенія къ женѣ, вспомнить артистическое удовольствіе, которое испытываетъ онъ отъ поэтичнаго волшебства его бѣлочки, его жаворонка, его фен, его рыбачки съ острова Капри, его „капризначущей“ женки, какъ говоритъ онъ, употребляя игру словъ, его готовность работать для нея и днемъ и ночью, носить ее, буквально, на рукахъ,—то является совершенно противуестественнымъ то обстоятельство, что этотъ человѣкъ можетъ предъ печально-виноватымъ личикомъ своей жены, испытывать другое чувство, кромѣ состраданія и желанія помочь бѣдной грѣшницѣ выбраться изъ ловушки.

Итакъ, или рѣзкое поведеніе Гельмера правдиво,—тогда въ началѣ онъ обрисованъ фальшиво, или, если онъ правильно обрисованъ,—тогда эта сцена фальшива.

Я скорѣе готовъ стать на послѣднюю точку зрѣнія, потому что и героиня съ той же бросающейся въ глаза намѣренностью, начиная съ этой сцены, выведена въ полномъ противорѣчьи ко всему предыдущему. Сдѣлано это, вѣроятно, потому, что Ибсенъ стремился расшевелить тупоуміе своихъ земляковъ и свои же собственныя созданія принесть въ жертву этому полемическому намѣренію.

Съ героиней же пьесы дѣло обстоитъ, именно, такъ.

Я не буду останавливаться на ея нѣсколько конфузливомъ желаніи „чудеснаго“. Тотъ, кто остановится на немъ, далеко не уѣдетъ и останется на поверхности. Это желаніе, которому Ибсенъ придаетъ порою до смѣшного курьезное выраженіе, не означаетъ ничего иного, какъ только то, что Гельмеръ, въ теченіе всѣхъ восьми лѣтъ супружеской жизни, любилъ въ Норѣ не ее самое, а удовлетвореніе своихъ собственныхъ инстинктовъ. А она, чисто по женски, требуетъ романтическаго случая, могущаго заставить ея мужа хоть разъ съ самозабвеніемъ отнестись къ ней и ея натурѣ. Наступаетъ серьезный моментъ. Теперь-то Гельмеръ могъ бы доказать, что не только она всегда шла навстрѣчу ему, но

что и онъ хоть разъ способенъ на это. И вотъ, вмѣсто того, чтобы поступить какъ тонкочувствующій, великодушный другъ, онъ полонъ не только чисто мужского, но, прямо-таки, скотскаго эгоизма. Онъ способенъ думать только о себѣ, о своемъ удобствѣ и о своей будущности. Въ немъ не оказывается ни малѣйшаго пониманія разрушающагося въ сердцѣ Норы міра.

То, что она послѣ этого уходитъ съ робкой холодностью, это само собой разумѣется. Но она переодѣвается, возвращается, и въ то время, какъ Гельмеръ принимается за хорошія слова, она начинаетъ бросать ему въ лицо рѣзкія, саркастическія фразы. Послѣ того какъ въ теченіе восьми лѣтъ она безгранично баловала его, уступала ему во всемъ, она вдругъ начинаетъ пыжиться, полная жажды мести и беспощадныхъ доктринъ. Она не только становится логичной,—чего съ нею никогда не бывало,—но и говоритъ дѣловымъ тономъ; не только холодно, но высокомѣрно выслушиваетъ обѣщанія и просьбы Гельмера. „Я вижу, вижу, между нами образовалась пропасть“,—говоритъ онъ. „Но, Нора, неужели нельзя перекинуть мостъ черезъ нее?“ При этихъ словахъ сердца публики начинаютъ биться въ пользу Гельмера. Партія Норы становится все слабѣе и слабѣе, пока, въ концѣ концовъ, она не придаетъ своему уходу характера практичной хозяйки, собирающейся совершить небольшое путешествіе и которая, въ моментъ ухода, надѣвая перчатки, отдаетъ кухаркѣ послѣднія распоряженія. „Завтра,—говоритъ она,—когда я уѣду, сюда придетъ Христина для того, чтобы уложить принадлежащія мнѣ вещи. Ихъ нужно будетъ мнѣ выслать“. Это обиднѣйшій диссонансъ, врывающійся въ это разставаніе навсегда. Сомнѣваюсь, чтобы у Ибсена было намѣреніе лишить свою героиню симпатій публики. Съ нимъ случилось лишь то же самое, что случается съ человѣкомъ, на котораго вода изъ водопровода брызнула съ неожиданной стороны. Начи-

нающій авторъ можетъ тутъ поучиться тому, какъ осторожно нужно обращаться съ симпатіями публики и не направлять ихъ въ ненужную сторону. Ибсенъ же именно согрѣшилъ этимъ въ своей „Норѣ“ и потому конецъ его пьесы я считаю неудавшимся, стоющимъ шиканья публики...

Онъ все время такъ рисовалъ свою героиню, что отъ этого наивнаго дитяти природы можно было ожидать чего угодно, но только не находчивости синяго чулка. Случайно мы узнаемъ даже какого цвѣта чулки Норы: тѣлеснаго. Происходить это въ прекрасной сценѣ съ другомъ ихъ дома, докторомъ Ранкомъ. Нора, болтая какъ ребенокъ, разбираетъ передъ нимъ принадлежности своего маскараднаго костюма. Старый циникъ, съ сдержанностью, къ которой часто бываютъ склонны шаловливые мужчины, не можетъ отказать себѣ въ удовольствіи совратить ее. Но нигдѣ не удалось Ибсену до такой степени показать кристальную чистоту женской души, какъ именно въ этой сценѣ. Чувство этой женщины, у которой имѣется трое дѣтей, прозрачно и чисто, какъ вода горнаго ручейка. „Нѣтъ,—говоритъ она,—больше я вамъ ничего не покажу, потому что вы становитесь неприличны“.

И вотъ эта-то Нора, которую я пытался обрисовать тутъ по даннымъ самого автора, эта Нора развѣ можетъ при послѣднемъ разговорѣ съ Гельмеромъ говорить, что она „восемь лѣтъ жила съ чужимъ человѣкомъ“ (не хватаетъ только, чтобы она сказала: „съ такимъ субъектомъ“)? Можетъ хладнокровно, съ полнымъ самообладаніемъ, послѣ двухъ-трехъ замѣчаній своей доброй, но все же недалекой, кормилицы, бросать своихъ безпомощныхъ дѣтей? Правда, намъ опротивѣли мелодраматическіе возгласы „ma mère!“ и „mon enfant!“ французовъ, эти сигналы для вниманія зрителями носовыхъ платковъ. Но и указанная холодность, прямо-таки, возмутительна.

Да, надо сознаться, что пьеса къ концу въ достаточной

степени натягута. Но отсюда нельзя дѣлать вывода, что такіе прыжки съ драматическими характерами являются интересной особенностью. Впасть въ такую ошибку рискуетъ каждый тенденціозный писатель и даже Шекспиръ, первѣйшій и величайшій изобразитель характеровъ всѣхъ временъ, не избѣжалъ этого. Его Крессида ничуть не лучше ибсеновской Норы. Шекспиръ закончилъ „Троила и Крессиду“ въ періодъ „мрачности“, какъ опредѣлилъ его Георгъ Брандесъ. Вспоминаются слова: „кто въ сорокъ лѣтъ еще не ненавидитъ людей, тотъ никогда не любилъ ихъ“. Пылкій авторъ состарился и его воспримчивое сердце и вѣрная память сохранили ему огромную сумму человѣческихъ скверностей, происходящихъ изъ грубости, злости, неблагодарности и самолюбія. Въ груди его кипѣла лава, вылившаяся въ формѣ трагедіи. Онъ создалъ „Отелло“, „Макбета“, „Лира“, пока, наконецъ, не высказалъ всего въ „Тимонѣ“ и „Коріоланѣ“ и пока, какъ послѣдствіе утомленія, не наступило въ немъ успокоеніе. Въ то время его при случаѣ привлекало позабавиться надъ глупымъ Аяксомъ и тщеславнымъ Ахилломъ. Послѣдній приглашаетъ двѣ тысячи своихъ мирмидоновъ совершить съ нимъ походъ и умертвить Гектора. Они находятъ его сидящимъ безъ вооруженія и закалываютъ. Такова была въ то время точка зрѣнія Шекспира на побѣду Ахилла. Нужно ли удивляться обнаруженному имъ въ этой пьесѣ взглядъ на женщину?

Ибсенъ, хотя и съ лучшимъ намѣреніемъ, но отнесся къ своей Норѣ еще болѣе несправедливо. Она призвана сказать свое слово въ женскомъ движеніи и заявить отъ имени угнетенныхъ женщинъ, этихъ „жертвъ нашей культуры“, что онѣ не являются игрушкой въ рукахъ мужчинъ. Къ сожалѣнію, онъ, какъ говорится, зря разрушилъ свою поэтическую фигуру. Послѣдствіе доказало, что онъ началъ это дѣло не съ того конца. Онъ забылъ, что женскій вопросъ собственно является м у ж с к и м ъ вопросомъ, и что, пытаясь

улучшить положеніе женщинъ, слѣдуетъ стараться вліять на мужчинъ. Въ ихъ рукахъ политика и національное хозяйство и потому ихъ слѣдуетъ дѣлать болѣе великодушными, самоотверженными, добрыми и благодарными. Но призывать женщинъ къ дезертирству, къ бросанію безпомощныхъ дѣтей, значитъ приносить огромный вредъ не только женской этикѣ, но и женскому движенію. Женщины стали доступнѣе, безсовѣстнѣе и потому подверженнѣе искушенію. Сравните взгляды той аристократки у Маріи ф. Эбнеръ-Эшенбахъ, которая говоритъ: „Кто же производитъ скандалы? Кто убѣгаетъ? Кто бросается въ воду? Подобные поступки совершаютъ обыкновенные люди, не обладающіе религіей или являющіеся изнѣженными потомками ремесленниковъ, у которыхъ отсутствуетъ всякая энергія и выдержка... Мы своихъ постовъ не покидаемъ!“... И вотъ какъ разъ скверный примѣръ этому даетъ „Нора“.

Итакъ, къ достоинствамъ пьесы должно отнести: героиню, полную своеобразной внутренней жизни, удачное сплетеніе нитей, мастерскую завязку узла и цѣлый рядъ хорошо наблюденныхъ, полныхъ настроенія деталей. Къ недостаткамъ: слишкомъ пространную предварительную исторію (необработанное введеніе), два совершенно сбитыхъ основныхъ характера и, въ довершеніе всего, утратившаго прозорливость, тактъ, чувство справедливости и увлеченнаго своей полемической натурой автора и, какъ результатъ этого, фальшивый расчетъ на воспріятіе публики, предвзятость и натянутость вмѣсто правильно наблюденныхъ происшествій. Словомъ, совершенно неудачный конецъ.

ГЛАВА X.

„Гамлетъ“.

Какой маленькой кажется комедія Скриба со всѣми ея полезными указаніями въ сравненіи съ этой трагедіей. Но въ то же время нельзя забывать, что характеръ самого героя и въ настоящее время еще не только вызываетъ сомнѣніе, но и заставляетъ враждебно относиться къ нему.

Даже такой человѣкъ, какъ Рюмелинъ, остановился въ 1874 году на томъ мнѣніи, что съ художественной стороны Гамлетъ совершенно не удался; а Паульсенъ въ 1889 году видѣлъ въ немъ только озлобленнаго пессимиста.

Поэтому необходимо какое нибудь соглашеніе относительно личности героя. Необходимо уяснить себѣ участіе этого характера въ дѣйствіи трагедіи. Если онъ то, что пытались долгое время сдѣлать изъ него, тогда развитіе пьесы теряетъ всю свою величину и значеніе.

Я начну съ чаще всего невѣрно понимаемой завязки пьесы.

Въ старой Даніи (не время реформациі, потому что высшая школа въ Виттенбергѣ и орудія, которыя отливаются, суть ни что иное, какъ два допущенныхъ Шекспиромъ анахронизма; но въ той, гораздо болѣе старой Даніи, которой платили дань англосаксы) умеръ король. Въ то время въ Даніи короли избирались. Только въ переводѣ Шлегель-Тика мать Гамлета ошибочно названа, какъ „наслѣдница“ престола этого воинственнаго государства. Въ оригиналѣ значителся: „th'imperial jointress“; это означаетъ:

„вдова съ частичными правами на наслѣдованіе имущества“. Совершенно невѣрно, что Гертруда *наслѣдовала* престолъ и затѣмъ *посадила* на него своего любовника и зятя въ качествѣ принца консорта. Какъ разъ наоборотъ: Клавдій, послѣ смерти стараго Гамлета, былъ избранъ королемъ Даніи и только потомъ уже новый король женился на вдовѣ своего предшественника, не противорѣча этимъ поступкомъ желаніямъ приближенныхъ. Гамлетъ, называя этотъ бракъ „кровосмѣсительнымъ“, слѣдуетъ лишь субъективнымъ взглядомъ автора, потому что въ Англіи, во времена Шекспира, запрещались браки между свойственниками. Злая предчувствія, которыя зарождаются въ Гамлетѣ, превращаются, если не совсѣмъ, то отчасти въ увѣренность при появленіи полуночнаго духа на террасѣ замка Эльсинора (волнующій моментъ). Духъ этотъ, обвиняющій новаго короля въ братоубійствѣ, а королеву въ нарушеніи супружеской вѣрности и предлагающій сыну отомстить за себя, не дѣлаетъ больше никакихъ предписаній. Онъ оставляетъ полную свободу въ выборѣ средствъ и путей и проситъ лишь пощадить мать. Къ одному Гамлету обращается духъ; Горацио и Марцель его только видятъ.

Въ чемъ заключается задача Гамлета? Онъ долженъ отомстить за своего отца и для этой цѣли или немедленно уличить Клавдія, или сейчасъ же убить его. Флате находилъ положеніе вещей необычайно простымъ и необыкновенно легкимъ. Крейссигъ порицаетъ болѣзненное тщеславіе „виртуоза рѣчей и мыслей“, не могущаго сразу схватиться за кинжалъ. Тѣнь, напротивъ, какъ будто создаетъ трудность возложенной на Гамлета задачи и, появляясь вторично въ третьемъ актѣ, напоминая о себѣ и своемъ порученіи, не жалуется и не упрекаетъ его.

На самомъ же дѣлѣ, по яснымъ и убѣдительнымъ доводамъ Карла Вердера, дѣло обстоитъ такъ: вся Данія и, въ особенности, дворъ находятся на сторонѣ короля, и говорить

о „присвоеніи“ имъ власти, значить искажать обстоятельство. Въ этомъ можно было бы упрекать какого нибудь узурпатора, которымъ Клавдій отнюдь не былъ. Наоборотъ, Гамлетъ при свонлѣ бы себѣ что-нибудь, если бы сомнѣвался въ законности этого короля. Къ тому его единственнымъ свидѣтелемъ является духъ, тѣнь, съ которой никто въ странѣ, кромѣ него, не говорилъ. Слишкомъ сомнительный авторитетъ!

Задача Гамлета, слѣдовательно, вовсе не заключается въ рѣшительномъ ударѣ кинжаломъ, какъ требуетъ Крейссигъ. Ничего ошибочнѣе этого быть не можетъ. Если принцъ хочетъ отомстить за своего отца, онъ долженъ, прежде всего, уличить короля, а для этого ему нужна не смерть, а жизнь его, такъ же, какъ и его собственная. Эти двѣ жизни являются для него единственными средствами, находящимися въ его обладаніи, для выполненія задачи. Теперь, когда преступленіе ему извѣстно, для Гамлета было бы большой неудачей, если бы король внезапно скончался, скончался неуличенный и этимъ избѣжалъ бы суда. Другими словами, еслибы Гамлетъ понималъ свою месть такъ неумѣло и убилъ бы короля до его уличенія и признанія, то этимъ бы онъ лишь спасъ его и вмѣсто того, чтобы повредить, возвеличилъ бы память о немъ, сдѣлалъ бы его безсмертнымъ въ сочувствіи людскомъ, тогда какъ требовалось возбудить къ нему отвращеніе.

Это толкованіе Вердера настолько убѣдительно, что къ нему рѣшительно нечего прибавлять для поясненія трудности возложенной на Гамлета задачи.

Перейдемъ теперь къ техническому анализу этого гениальнаго произведенія.

Начинается оно полной настроенія картиной, долженствующей ввести зрителей въ состояніе ничего не подозревающихъ людей, дабы настроить ихъ къ воспріятію того ужаснаго, что произойдетъ. Шекспиръ мастеръ такихъ под-

готовокъ. Вѣдьмы на лугу въ „Макбетъ“ могутъ служить примѣромъ этого. Въ „Гамлетъ“ это достигается появленіемъ тѣни, заставляющимъ закаленныхъ въ бояхъ воиновъ содрогаться и служащимъ имъ доказательствомъ того, что могилы раскрываются, отказываясь скрыть такую массу ужаса. И когда это случается,

„...горе предвѣщаетъ намъ мертвецъ!“

говоритъ Гораціо. Это предисловіе къ будущимъ словамъ Гамлета:

„Бѣдами

грозитъ она—открытіемъ злодѣйства...“

Его самого мы застаемъ погруженнаго въ печаль, выливающуюся въ короткомъ монологѣ, каждое слово котораго полно значенія и сильнѣйшаго чувства. Какъ средство для изображенія авторскаго замысла, этотъ монологъ является чудеснѣйшимъ твореніемъ Шекспира. Здѣсь Гамлетъ даетъ образцы своего мышленія и такимъ, каковъ онъ въ этомъ монологѣ, онъ остается въ продолженіе всей пьесы.

Уже съ конца первой сцены мы можемъ оцѣнить всю трудность, т. е. техническія достоинства того конфликта, въ который авторъ ставитъ своего героя. Что бы онъ ни предпринялъ, на что бы онъ ни рѣшился, все поведетъ къ его гибели. Отрѣшиться отъ мысли объ убійствѣ своего отца онъ уже не въ состояніи. Быстрая месть, безъ уличенія убійцы, только ухудшитъ дѣло, а улика покроетъ позоромъ горячо любимую мать. Вѣжать мѣшаютъ Гамлету возложенная на него задача и его совѣсть. Работать же въ должномъ направленіи тайно и итти окольными путями—противно его прямой, честной, рыцарской натурѣ. Какъ же ему поступить?

Все наше сочувствіе должно принадлежать этому богато-одаренному, попавшему въ сцѣпленіе ужасныхъ обстоятельствъ, юношѣ. Мы чувствуемъ, что онъ смутно сознаетъ весь ужасъ своего положенія и считаемъ это положеніе вещей безнадежнымъ. Наше искреннѣйшее сочувствіе сопро-

вождаеть его во время его стремленій разорвать наброшенную на его голову сѣть, вернуть душѣ спокойствіе и ясность, когда онъ въ концѣ акта восклицаетъ:

„Событіе внѣ всякаго другого! Преступленье

Проклятое! Зачѣмъ рожденъ я наказать тебя!“

Второе дѣйствіе начинается небольшою сценою между Полоніемъ и слугою Рейвольдо, сценою, служащею подготовкой позднѣйшаго возвращенія Лаэрта, а также для освѣженія памяти зрителей. Затѣмъ событія развиваются.

Главный противникъ Гамлета зашевелился: король вызвалъ ко двору школьныхъ товарищей принца, Розенкранца и Гильденштерна, чтобы узнать настроеніе чудака и меланхолика. Начало третьяго акта показываетъ, что эти товарищи очень далеки отъ него и когда король спрашиваетъ:

„И не могли вы ловкимъ разговоромъ

Узнать причину страннаго разстройства,

И что такое мирный умъ его

Повергло въ тяжкое, опасное безумье?“

Розенкранцъ отвѣчаетъ:

„Онъ въ помѣшательствѣ своемъ сознался намъ,

Но не хотѣлъ сказать его причины“,

а Гильденштернъ добавляетъ:

„И намъ безвѣстною его осталась тайна.

Когда мы начинали рѣчь о томъ,

Онъ ловко такъ умѣлъ свернуть

Дурачество на глупость“.

Гете, великолѣпно охарактеризовавшій въ своемъ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“ обоихъ пріятелей, прекрасно понималъ это „испытаніе“. Вообще при критикѣ Шекспира рекомендуется постоянно держаться его текста. Въ каждомъ словѣ его заключается опредѣленное намѣреніе и если онъ заставляетъ Гамлета говорить про Розенкранца и Гильденштерна: „я довѣряю имъ, какъ змѣямъ“,—то можно быть увѣреннымъ, что они были таковыми.

Да и какъ можетъ быть иначе? Откуда вдругъ у Гамлета появится сравненіе, что земля—

„Сады заглохшія

Подъ дикими, бесплодными травами“... какъ не изъ наблюденій эльсинорскаго двора? Что долженъ былъ онъ видѣть тамъ, еще до разговора съ тѣнью? Съ самаго начала ясно, что при этомъ дворѣ Гамлету не мѣсто. „Горе намъ, если онъ взойдетъ на тронъ!“ Вотъ тайный лозунгъ придворныхъ противъ него. И Гамлетъ понимаетъ это и насквозь видитъ всёхъ. По заслугамъ обращается онъ съ двумя, дѣйствующими противъ него, сообщниками. Т. е. онъ потѣшается надъ ними и надъ Полоніемъ, пока у него въ рукахъ нѣтъ иного оружія. Какъ блескъ зарницы на горизонтѣ, прорѣзываютъ его выдумки душный воздухъ. Но гроза уже приближается.

Безъ малѣйшаго промедленія второе дѣйствіе сцѣпляется съ происшествіями перваго. „Безуміе“ Гамлета является величайшей новостью при дворѣ. Въ доказательство можно процитировать слѣдующее. Полоній спрашиваетъ Офелію:

„Можетъ быть ты грубо говорила съ нимъ?“

На это она отвѣчаетъ:

„Нѣтъ, только такъ, какъ вы мнѣ приказали“.—А этотъ приказъ былъ ей отданъ всего въ первомъ актѣ. Стало быть у Гамлета едва могло хватить времени на то, чтобы придти въ себя отъ полученнаго сообщенія и обдумать его. Возвращеніе изъ Норвегіи посланныхъ никакъ не можетъ служить возраженіемъ противъ этого. Оно происходитъ далеко еще не съ той быстротой, какъ возвращеніе въ концѣ пьесы молодого Фортинбраса. Въ этомъ отношеніи Шекспиръ поступилъ довольно беззаботно, согласно вкусамъ своей публики. Къ тому же и Лаэртъ слишкомъ ужъ быстро прибываетъ изъ Парижа.

Второй актъ заключаетъ въ себѣ самостоятельный възбуждающій моментъ. Послѣ того какъ Гамлетъ отпари-

роваль извивавшимся вокруг него „змѣямъ“, неожиданно сообщается о прибытіи въ Эльсиноръ актеровъ и тутъ-то начинается дѣйствіе исключительное по силѣ и выразительности. Нашъ полный отчаянія герой, почти безоружный, стоитъ противъ неуязвимаго убійцы и, вдругъ, судьба милостиво даетъ ему въ руки оружіе, которымъ онъ такъ поражаетъ своего противника, что тотъ почти падаетъ.

Эту „сцену на сценѣ“ часто критиковали, называя ее простымъ капризомъ принца, носящагося съ своей идеей мести. Но при этомъ забывали, что передъ лицомъ страны, которой ему когда-нибудь придется управлять, его дѣло должно предстать въ ясномъ и понятномъ освѣщеніи. Гамлетъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ дать повода къ подозрѣніямъ, что онъ вступаетъ на тронъ, необдуманно и безпричинно уничтоживъ своего предшественника. Поэтому не для себя только, но и для всѣхъ остальныхъ, ему необходимо уличить убійцу, необходимо получить увѣренность въ томъ, что несмотря на „слабость и меланхолію“ онъ не поддастся очертя голову увѣреніямъ призрака. И вотъ для этой-то цѣли, актеры съ ихъ „Убіиствомъ Гонзаго“ являются не только страннымъ и занимательнымъ, но наиболѣе отвѣчающимъ цѣли средствомъ. Ничего лучшаго нельзя было придумать, что и доказывается результатомъ представленія.

Въ такихъ пріемахъ, способствующихъ нарастанію, у Шекспира нѣтъ соперниковъ. Какое глубокое содержаніе вложено въ разговоръ принца съ комедіантами! Гамлетъ здѣсь уподобляется не только изящному свѣтскому человѣку, но и тонкочувствующему, понимающему меценату. Но вотъ произносится монологъ, ставшій, буквально, находкой для гг. Гервинуса, Флате, Крейссига, и ихъ присныхъ.

Да, принцъ дѣйствительно произносить слова: „Какое я ничтожное созданье!“. Монологъ этотъ по косточкамъ, буква за буквой, разобранъ критиками и поставленъ въ упрекъ

Гамлету, каѳъ былъ-бы поставленъ человѣку, поддавшемуся въ минуту огорченія чувству самообвиненія.

„Но развѣ въ этихъ словахъ,—говорить Карль Вердеръ,— не слышится мука человѣка—настолько невыносимая, что доводитъ его до самоосужденія? Неужели изъ нихъ не ясно то положеніе, въ которомъ понятная злоба, не имѣя возможности излиться на причину ея, обращается противъ себя самой, лишь бы найти какой-нибудь выходъ и умѣрить горе безпомощности въ собственномъ поруганіи и насмѣшкѣ?“ Въ этомъ же монологѣ упоминается о томъ, чего не усвоила себѣ критика до Вердера.

„Безъ языка, безъ словъ все будетъ ясно“... и т. д.

Вотъ что заставляетъ Гамлета прибѣгнуть къ представленію. И все же ему еще не ясно, какъ сойдетъ это представленіе и насколько ему удастся задуманный планъ заставить убійцу выдать себя безъ словъ. Какъ угнетаетъ его то обстоятельство, что ему приходится „безплодно изливать свой гнѣвъ въ словахъ!“ И вотъ эти-то потрясающія жалобы, которымъ нельзя не сочувствовать, ставились не разъ въ упрекъ Гамлету. Какъ разносили его за избытокъ словъ, за выдумки, хитрость и симуляцію (Шлегель), за отсутствіе рѣшительности (Крейссигъ), или за то, что онъ не привлекаетъ короля на судъ (Флате). Вѣдь все это такъ просто, такъ ребячески легко и т. д., и т. д. Можно подумать, что нѣкоторые изъ гг. критиковъ, съ легкимъ сердцемъ, ежедневно отправляютъ какого-нибудь родственника на тотъ свѣтъ.

Крейссигъ, видимо, самъ не уяснилъ себѣ, чего требуетъ отъ Гамлета, полагая, что онъ можетъ, подобно какому-то завязатому „брави“, превратить въ трупъ своего врага. Нельзя упрекать его за то, что хватаясь за рукоятку меча, онъ снова опускаетъ руку, хотя и понимаетъ выгоду суровости. Вѣдь скрытый смыслъ указаннаго монолога таковъ: „отчего я не уподоблюсь простому мяснику и не вонзаю ножъ въ ту

глотку?.. Правда, этимъ я совершилъ-бы большую глупость, но за то сразу развязался-бы съ этимъ дѣломъ“. Здѣсь затрагивается та тема, которая затѣмъ, въ двухъ дальнѣйшихъ монологахъ, такъ чудесно выполнена авторомъ. Но до того, пока Гамлетъ не находитъ выхода своему удрученному сердцу, онъ остается вѣрнень своей задачѣ и не портитъ ее.

Въ третьемъ дѣйствіи начинается замѣтное нарастаніе. Сказывается рука истиннаго художника, одареннаго не только рѣдкимъ умѣньемъ, но и поразительной силой. Тяжело настроеніе передъ представленіемъ; Гамлетъ у ногъ Офеліи, жадными взглядами слѣдитъ за убійцей и сыплетъ сарказмами, отъ которыхъ готовъ поблѣднѣть каждый. Да какой французъ сумѣлъ-бы лучше сплести все это! При пояснительныхъ словахъ принца: „Сейчасъ вы увидите, какъ убійца успѣетъ овладѣть любовью вдовы Гонзаго!“—король вздрагиваетъ и Полоній услужливо восклицаетъ: „Прекратите комедію!“

Здѣсь въ высшей степени показательно поведеніе двора. Ни одинъ звукъ ни въ комъ не выдаетъ того, что называется голосомъ совѣсти. Все заглушено, хотя ни отъ кого изъ нихъ не могъ ускользнуть тайный смыслъ комедіи и подозрительное волненіе короля (тѣмъ болѣе что королева испуганно спрашиваетъ: „Что съ тобою сдѣлалось, мой су-пругъ?“). Полоній особенно не теряетъ присутствія духа. Онъ даже обращается къ королевѣ со словами: „Скажите ему, что онъ шутитъ опасныя шутки“, вмѣшивается въ разговоръ, чтобы остаться на высотѣ призванія и, смотря по надобности, распространить „полезную ложь“, такъ давно знакомую придворнымъ и практикуемую ими, и лишь позже такъ мѣтко опредѣленную Наполеономъ I. Гильденштернъ же умѣетъ только доложить принцу, что король сильно гнѣвается. Онъ и всѣ прочіе не хотятъ просто видѣть во всемъ происшедшемъ только неумѣстные намеки на слишкомъ быстрый бракъ королевы.

Затѣмъ, послѣ небольшого спуска, мы поднимаемся на вторую вершину пьесы. Во время потрясающаго разговора героя съ его слабой матерью, являющейся хотя и не соучастницей преступленія, но все же виновной въ нарушении супружеской вѣрности, Гамлетъ дѣлаетъ, наконецъ, то, что отъ него ожидала кровожадная критика: полагая, что за занавѣсью скрывается убійца, онъ колетъ шпагой и какъ-бы дѣлаетъ грубую, нарушающую весь его планъ ошибку. Онъ убиваетъ подслушивающаго Полонія (трагическій моментъ).

Въ началѣ кажется, что это ошибочное убійство останавливаетъ развитіе пьесы. У вовлеченнаго темпераментомъ въ ошибку Гамлета опускаются руки. Но тутъ противникъ его схватываетъ волочащіяся по землѣ поводья. Король становится энергичнымъ и направляетъ всю запряжку къ рѣзкому столкновенію.

Георгъ Брандесъ въ одной изъ своихъ остроумныхъ параллелей, проводимыхъ между Гамлетомъ и Макбетомъ, замѣчаетъ, что послѣдній, будучи грубой солдатской натурой, убиваетъ, не задумываясь и затѣмъ уже мучается страшными угрызениями и галлюцинаціями, тогда какъ тонкая, мыслящая натура Гамлета беспокоится и мучается до преступленія, послѣ же него не выказываетъ ни малѣйшаго раскаянія, хотя до короля онъ убиваетъ четырехъ другихъ лицъ.

Это утвержденіе рѣзко противорѣчитъ какъ смыслу, такъ и тексту трагедіи. Натяжкой въ немъ уже является то, что въ немъ принцъ выставляется въ такомъ освѣщеніи, какъ будто онъ безпрестанно только и думаетъ о томъ, кого бы ему убить. Между тѣмъ Карлъ Вердеръ очень убѣдительно доказалъ, что во всей пьесѣ есть только одинъ убійца, именно, король, этотъ первоисточникъ всего зла.

Всегда тамъ, гдѣ орудовалъ человекъ съ исключительно злой волей, онъ оставляетъ послѣ себя груду развалинъ

моральнаго, или физическаго свойства. Тамъ, гдѣ онъ начинаеть дѣйствовать, говоритъ Гете, всегда, благодаря несчастному сдѣянію обстоятельство, замѣшиваются виновные и невиновные и становятся жертвами судьбы, трагичность которой увеличивается именно этимъ обстоятельствомъ.

„ мнѣ смерть твою прости!

Какъ я тебѣ прощаю смерть отца!“

воскликаетъ умирающій Лаэртъ, именно потому все сдѣяніе обстоятельство является „ виною короля!“.

Что же касается отсутствія чувства раскаянія у Гамлета, то доказательствомъ ошибочности такого утверждения служатъ слова его матери:

„Онъ потащилъ убитаго Полонія куда-то.

Среди безумія, какъ искры злата

Средь грубой смѣси рудъ—сверкають въ немъ

И умъ и сердце,—онъ рыдаеть“.

Очевидно это мѣсто ускользнуло отъ вниманія Брандеса, иначе онъ никогда не урекнулъ бы въ отсутствіи чувства раскаянія человѣка, выдающаго послѣ убійства. То, что принцъ позже не сожалѣеть о „змѣяхъ“ Розенкранцъ и Гильденштернъ,—это вполне понятно. Здѣсь же его слезы вызваны тѣмъ горемъ, которое онъ причинилъ любимой имъ, осиротѣлой Офеліи.

Разбираемая нами трагедія является типичнымъ, блестящимъ примѣромъ тому, какъ герой, нѣсколькими короткими ударами, направляетъ дѣйствіе вверхъ, какъ затѣмъ на поворотномъ пунктѣ развивается активность противника и какъ затѣмъ онъ ведетъ пьесу къ завершенію. Древніе греки, хотя и они говорили о „введеніи“ и „нарастаніи“, знали, строго говоря, только завершительное пониженіе дѣйствія. Наростаніе же, завязка, сложность дѣйствія, все то, что въ настоящее время такъ интересуеть насъ, добавлено и мастерски разработано Шекспиромъ. Если въ трагедіяхъ Софокла мы

всюду видимъ намѣреніе привести въ порядокъ нарушенное теченіе, видимъ стремленіе къ искупленію и примиренію, то у Шекспира, наоборотъ, мы замѣчаемъ удовольствіе, съ которымъ онъ опрокидываетъ налаженный порядокъ и слѣдитъ за поведеніемъ людей, вызваннымъ вновь созданными условіями. Какъ то на современной сценѣ мнѣ привелось видѣть „Царя Эдипа“ и, признаюсь, мнѣ пришлось изумляться той свѣжести впечатлѣнія, которое вызывала эта насчитывающая двѣ тысячи лѣтъ трагедія. Особенно поучительно въ ея технику то, что древніе называли „Перипетіей“. Перипетіей, говоритъ Густавъ Фрейтагъ, называется у грековъ трагическій моментъ, дающій волѣ героя, а вмѣстѣ съ нею и дѣйствию,—благодаря случайному, но предусмотрѣнному въ завязкѣ происшествію,—новое направленіе, весьма отличающееся отъ первоначальнаго.

Я попытаюсь пояснить это важное и для „Гамлета“ опредѣленіе примѣромъ изъ романа. Когда Раскольниковъ убиваетъ старуху-ростовщицу, онъ вдругъ замѣчаетъ незамѣтно вошедшую и смотрящую на него сестру убитой (трагическій моментъ). Противъ желанія ему приходится убить и ее, какъ свидѣтельницу его преступленія и, вотъ, вмѣсто одного задуманнаго, онъ совершаетъ два убійства. Всѣ тонкости измышленія, которыми онъ пытался подкупить свою совѣсть (т.-е. подводя убійство вредной старухи подъ уничтоженіе насѣкомыхъ), все что давало ему силу на выполненіе преступленія, разбивается передъ лицомъ второго, ничѣмъ не оправдываемаго убійства, и, глубоко потрясенный внутренно, онъ уходитъ. Жизнь его принимаетъ совершенно иное, не предусмотрѣнное имъ направленіе.

Это вотъ правильная перипетійная сцена. Такова судьба многихъ, желающихъ распорядиться собственной судьбой людей и платящихся за это тѣмъ, что обстоятельства перегоняютъ ихъ и влекутъ въ нежелательномъ направленіи. Впечатлѣніе отъ такой перипетіи получается для слушателя

всегда огромное, и уже древніе считали пьесы съ перипетіей наиболѣе удачными. Начинающему автору не слѣдуетъ, однако, думать, что она является только произвольнымъ художественнымъ приѣмомъ. Напряженіе слушателей всегда вызывается лишь цѣлесообразной структурой дѣйствія, тогда какъ самый интересный характеръ въ пьесѣ, лишенной дѣйствія, можетъ лишь нагнать скуку. Поэтому рекомендуется выискать въ разныхъ драмахъ ихъ „перипетіи“ и уяснить себѣ ихъ сущность.

Въ настоящее время это опредѣленіе утратило свой первоначальный строгій смыслъ и въ разговорѣ служить обыкновенно лишь для простого обозначенія внезапной, неожиданной перемѣны, когда дѣйствіе доходитъ до кульминаціоннаго пункта и герой подпадаетъ вліянію послѣдствій своихъ намѣреній. Въ „Царѣ Эдипѣ“ же очень ясно выражена перипетія. Ослѣпленный настаиваетъ на томъ, чтобы былъ позванъ старый пастухъ, который въ свое время, когда Эдипъ, ничего не подозревая, умертвилъ своего отца, одинъ спасся изъ всѣхъ спутниковъ Лая.

Онъ прибылъ изъ Фивъ, чтобы увидѣть бракъ вдовы убитаго съ убійцей и пораженный ужасомъ, молча удалился. Призванный Эдипомъ, онъ вынужденъ говорить. Это полный своеобразности и силы трагическій моментъ, т. к. пастухъ еще живъ и Эдипъ самъ призываетъ его для того, чтобы заставить говорить. Затѣмъ разражается катастрофа.

Нѣкоторая особенность заключается и въ перипетіи „Гамлета“. Правда она искусственно совпадаетъ съ трагическимъ моментомъ. Герою, послѣ ошибочнаго убійства Полонія, приходится отказаться вести мечь по задуманному плану и дѣйствіе принимаетъ существенно иное направленіе, чѣмъ то, которое можно было предположить вначалѣ.

Четвертый актъ начинается порученіемъ короля отправить Гамлета въ Англію, гдѣ должны умертвить его. Розен-

кранцъ и Гильденштернъ, правда, не посвящаются въ это намѣреніе и получаютъ лишь запечатанный мандатъ. Но, само собой разумѣется, что они великолѣпно понимаютъ, въ чемъ дѣло и съ готовностью берутся за него. Понятно, что даваемому имъ порученію придается второстепенный характеръ и потому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что Розенкранцъ и Гильденштернъ продолжаютъ путь въ Англию даже послѣ того, какъ Гамлетъ скрылся отъ нихъ.

Направляясь на корабль, онъ встрѣчаетъ пословъ Фортиnbrаса, отправляющагося въ Польшу, и къ личности этого молодого принца пристегиваетъ свой послѣдній, значительный монологъ.

Этотъ походъ Фортиnbrаса кажется Гамлету бесполезнымъ и безцѣльнымъ. „Честь не велика, не велика и слава жертвовать собою ничтожному дѣянію“,—говоритъ онъ. Причина этого похода настолько незначительна, что не стоитъ и „пяти червонцевъ“, но обойдется навѣрное въ тысячи двѣ жизней и двадцать тысячъ червонцевъ. И, все-таки, въ этомъ предпріятіи заключается нѣчто, что должно импонировать Гамлету, именно дѣйствіе. Фортиnbrасъ можетъ дѣйствовать, тогда какъ онъ, невозможностью выполнить задачу, обреченъ на бездѣйствіе, и вынужденъ представить свое суденышко вѣтрамъ судьбы. Это не значитъ, что на мѣстѣ Фортиnbrаса онъ поступилъ бы такимъ же образомъ. Напротивъ, онъ осуждаетъ и презираетъ это предпріятіе... и, все-таки!..

Да, и все-таки: какъ можно было такъ ошибочно понимать слѣдующій монологъ!

„Да, Онъ, Создавшій насъ съ такимъ умомъ, что мы
Прошедшее и будущее видимъ—Онъ не для того
Насъ одарилъ божественнымъ умомъ,
Чтобъ погубили мы его бесплодно“...

Фортиnbrасъ не отличается такой способностью къ мышленію, но онъ импонируетъ людямъ больше, чѣмъ бездѣй-

ствующій Гамлетъ, позволяющій увозить себя на закланіе. Глубокомысленнѣе трудно было рѣшить эту старую загадку. Въ самомъ дѣлѣ, для чего Богъ далъ намъ разумъ, даль способность къ сужденію и размышленію, если мы, благодаря ей, становимся достойными презрѣнія? Вѣдь такъ легко поступать глупо, подобно звѣрю, и не обращать вниманія на горькіе упреки, которыми толпа и чувствительная совѣсть терзають избранныхъ. Французъ Анри Бэкъ безапелляціонно рѣшаетъ: „Гамлетъ колеблется потому, что презираетъ дѣло мести“.

Въ текстѣ же мы находимъ какъ разъ противоположное. Монологъ кончается словами:

„. отъ сей поры

Кровь будетъ мысль единая—иль вовсе

Во мнѣ не будетъ мысли ни единой!“

Гамлетъ будетъ презирать мысли, если онѣ еще долго будутъ мѣшать ему дѣйствовать. Несмотря ни на что, дѣло ему гораздо симпатичнѣе. И, вотъ, принявъ такое рѣшеніе, онъ пускается на ту комбинацію, которая заставляетъ его отправить въ Лондонъ вмѣсто себя обѣихъ „змѣй“. Себя онъ бережетъ для дѣла, такъ какъ долженъ вѣрить, что рано или поздно ему удастся выполнить задачу. Судьба же, разумѣется, распоряжается имъ иначе.

Гораціо остается въ Даніи для того, чтобы послѣ отъѣзда друга стать докладчикомъ той печальной идилліи, которая извѣстна всѣмъ какъ сумасшествіе Офеліи. Въ Англіи Офелія пользуется особеннымъ почетомъ. Нѣкій англичанинъ собирался даже вызвать на поединокъ старика Тика за отзывъ о ней. Не менѣе правовѣренъ въ этомъ отношеніи и Доудень, хотя похвала, которую Офелія расточаетъ принцу, совершенно не согласуется съ той легкостью, съ которой дочь Полонія впоследствии отказывается отъ Гамлета.

Несмотря на это Гамлетъ и въ этомъ пунктѣ подвергался рѣзкимъ нападкамъ и упрекамъ за безсердечность по отно-

шенію къ Офеліи. Недоразумѣніе это происходитъ потому, что допускается основная ошибка: неправильно понимается задача Гамлета. Съ того момента, какъ эта задача взвалена ему на плечи, для него погасъ дневной свѣтъ и онъ бродитъ впотьмахъ. Далеко, точно на другую планету, отлетѣло отъ него чувство къ любимой дѣвушкѣ. Склонность къ ней исчезла, точно ее никогда не было. Онъ заставилъ себя не думать о ней, чтобы исключительно сосредоточиться на мысли о мщеніи, о которомъ къ тому же онъ не смѣетъ проронить ни слова. Онъ скрываетъ истинную причину за сарказмами, источникъ которыхъ кроется въ горькомъ опытѣ, произведенномъ имъ надъ родной матерью. Къ этому примѣшиваются злость и глумленіе надъ сдержанностью Офеліи, принятой ею по приказанію отца. Послушно прекращаетъ она свои отношенія къ принцу, возвращаетъ ему письма и вызываетъ его на разговоръ, зная при этомъ, что ихъ подслушиваютъ. Послѣдствіемъ этого является рѣшеніе врага отправить Гамлета въ Англію. Да, обо всемъ этомъ ни слова не говорятъ его критики-обвинители, а толкуютъ объ „острой хандрѣ, въ жертву которой онъ хладнокровно приносить счастье любимой дѣвушки“. А между тѣмъ какой нѣжностью звучатъ его печальныя, обращенныя къ ней слова: „Удались отъ людей! Къ чему умножать собой число грѣшниковъ? Иди въ монастырь и поскорѣ!“ Ничего лучшаго, въ зависимости отъ тѣхъ условій, въ которыхъ они оба поставлены, онъ не можетъ посоветывать ей. И болѣе чистымъ выраженіемъ не можетъ закончиться его любовь къ ней.

Едва мы узнаемъ о сумасшествіи Офеліи, какъ въ дѣйствіе пьесы врывается тайно возвратившійся Лаертъ. „Мастеръ мести“, называетъ его Гервинусъ, избобрѣтенный для того, чтобы вести героя пьесы, насколько возможно, *ad absurdum*. Послѣ того какъ Лаертъ, подобно „волнамъ разъяреннаго моря“, въ сопровожденіи толпы, врывается во дворецъ,

достаточно оказывается нѣсколькихъ хорошо построенныхъ фразъ короля, чтобы успокоить „крикуна“ и подвинуть его къ величайшей подлости, т. е. во время поединка на тупыхъ рапирахъ, вооружиться отточенной и приколоть Гамлета. Соглашаясь безъ колебанія на это, онъ уже отъ себя предлагаетъ отравить рапиру ядомъ, который постоянно носить при себѣ для такихъ случаевъ. На основаніи этого Гервинусъ высказываетъ такое мнѣніе: „Лаертъ, человѣкъ справедливой страсти, превосходитъ въ сдержанности умствующаго артиста мести“, т. е. Гамлета!!.. Не проще ли тогда согласиться съ мнѣніемъ Флате, безапелляціонно называющаго Полонія вмѣстѣ съ сыномъ и дочерью семьей жуликовъ и видящаго въ Офеліи лишь притворщицу и заурядную спекулянтку. Изъ его изысканій, впрочемъ, не видно, относитъ ли сюда же онъ и сумасшествіе ея.

Трагической смертью Офеліи заканчивается четвертое дѣйствіе.

Пятое начинается разговоромъ занятыхъ работой могильщиковъ и появленіемъ Гамлета и Гораціо, которымъ выброшенный изъ могилы черепъ даетъ тему для глубокомысленныхъ размышленій. Это опять-таки полная настроенія, чисто шекспировская картина, проникнутая предчувствіями загробной жизни, какъ подготовкой той богатой жатвы, которую пожнетъ смерть въ концѣ пьесы. Появляется погребальная процессія и ничего не знающій Гамлетъ восклицаетъ: „Что? Прекрасная Офелія?“ Затѣмъ выступаетъ Лаертъ и произноситъ надъ ея могилой нѣжныя слова, изъ которыхъ явственно вытекаетъ лишь одно, что авторъ хоронитъ не лишенную физической дѣвственности дѣвушку. Но „мастеръ мести“ не унимается и такъ какъ Гамлетъ насквозь видитъ его, то прерываетъ громкія слова, приближаясь къ могилѣ:

„Но я любилъ ее, какъ сорокъ тысячъ братьевъ
Любить не могутъ!“

и далѣе:

„Чего ты хочешь? Плакать, драться, умирать,
Быть съ ней въ одной могилѣ? Что за чудеса!
Да, я на все готовъ, на все, на все“...

И хотя все это дворъ считаетъ за проявленія безумія, Гамлетъ уже въ слѣдующей сценѣ съ Гораціо даетъ намъ доказательство того, что можетъ ясно мыслить и быстро дѣйствовать. Да и кромѣ этого Гамлетъ четыре раза доказываетъ намъ, что онъ способенъ дѣйствовать. А именно:

1) Принимая личину сумасшедшаго, служащую для его цѣлей.

2) Замѣшивая въ свой планъ актеровъ, что лишній разъ доказываетъ его здравомысліе и приводитъ къ удачѣ.

3) Нѣсколько времени спустя, въ комнатѣ королевы, гдѣ онъ по ошибкѣ, вмѣсто короля, закалываетъ Полонія.

4) Когда посылаетъ на смерть Розенкранца и Гильденштерна, предложившихъ свои услуги для сквернаго дѣла.

Появляется молодой Осрикъ и дѣйствіе доходитъ до послѣдняго напряженія. Зарождаются вопросы: какъ окончится поединокъ? Падетъ ли мститель, или ему, наконецъ, удастся выполнить свою задачу? Избѣжитъ ли виновный наказанія?

Осрику надлежитъ посвятить нѣсколько отдѣльныхъ словъ. Этотъ „духовный“ наслѣдникъ Розенкранца и Гильденштерна какъ бы выведенъ авторомъ для утѣшенія критиковъ, печалющихся объ этихъ „змѣяхъ“ и „благородномъ Лаэртѣ“. Гамлетъ и Гораціо потѣшаются надъ Осрикомъ, хотя онъ, строго говоря, заслуживаетъ серьезнаго къ себѣ отношенія. Потому что позднѣйшее восклицаніе его друга: „я въ собственный капканъ попался, Осрикъ“, — прямо указываетъ, что послѣдній является сознательнымъ сообщникомъ той подлости, которая разыгрывается передъ нашими глазами. Въ немъ также, разумѣется, нѣтъ и признака чувства симпатіи къ Гамлету, и гибели всеобщаго врага онъ, конечно, будетъ только радоваться.

У Фризенга и Карла Вердера можно найти подробный разбор поединка, объясняющий, при помощи какого маневра Гамлет овладевает острой и отравленной рапирой. Он ранит Лаэрта и, в то же время, падает его мать. Она выпила отравленный королем напиток, предназначавшийся Гамлету. Король, по своему любящий жену, видит ее ошибку, но не произносит ни слова, чтобы не выдать себя.

Критика часто останавливалась на том, почему Гамлет не воспользовался случаем и не убил короля, когда в третьем действии застал его за молитвой. Правда, момент был благоприятный, но вот что говорит тогда нерешительный принц, влагая кинжал в ножны:

„Въ ножны, мститель! Твой ударъ ужасенъ будетъ,
Когда его застану пьянымъ, спящимъ, гнѣвнымъ,
И въ нечестивомъ пиршествѣ грѣха,
Въ игрѣ, въ божбѣ, въ такомъ души порывѣ,
Когда гибель за могилою вѣрна.
Тогда—ударъ его повергнетъ вверхъ пятами,
Чтобъ съ кровью черною душа его упала
Въ адъ темный, какъ грѣхи его темны!“

Пятый актъ доказываетъ насколько шатки утверждения о благоприятномъ моментѣ. Не только потому, что, убивъ въ тотъ моментъ короля, Гамлетъ убилъ бы и доказательства его вины, но и потому, что преступникъ отправляется на тотъ свѣтъ въ моментъ гораздо болѣе сильнаго грѣха, чѣмъ пьянство, гнѣвъ и божба, отправляется занятый отравленіемъ и убійствомъ. Число уже павшихъ жертвъ его злой воли увеличивается еще королевой и Лаертомъ. Злодѣянія его выходятъ на свѣтъ и вотъ, наконецъ, наступаетъ и для него часъ возмездія. Выдаетъ его послѣднее усиліе героя. Не могу не привести еще разъ восклицанія умирающаго Лаэрта: „Тебя и королеву погубилъ король... Король“... и его послѣднія слова, которыми онъ какъ бы снимаетъ съ

совѣсти Гамлета смерть Полонія (отвѣтственнымъ за которую можетъ быть только Клавдій). Все это лишь является доказательствомъ того, что весь дворъ не только подозрѣвалъ виновника преступленія совершеннаго надъ старикомъ Гамлетомъ, но и былъ убѣжденъ въ душѣ въ справедливости этого подозрѣнія. Иначе что могло бы побудить Лаерта вдругъ снимать вину съ убійцы своего отца? Вѣдь за совершенное самимъ Лаертомъ предательство, его собственная смерть является достаточнымъ искупленіемъ. Къ чему же онъ еще упоминаетъ о своемъ отцѣ, какъ не для того, чтобы подчеркнуть, что считаетъ случайное убійство его Гамлетомъ заслуживающимъ оправданія фактомъ?

Гораціо произноситъ слѣдующія слова надъ своимъ мертвымъ другомъ:

„И разорвалось доблестное сердце!
Примите, ангелы, въ блаженство ваше
Его, достойнаго блаженной жизни!“

Фортинбраса же Шекспиръ заставляетъ прочесть эпитафію тому, кого онъ возвеличилъ и одарилъ больше всѣхъ своихъ остальныхъ героевъ, жизнь котораго рисовалъ съ любовью и которому никакъ ужъ не могъ не воздать должнаго въ моментъ его смерти. Вотъ эта эпитафія, вложенная въ уста Фортинбраса:

„Онъ все величье царское явилъ бы,
Когда-бъ остался живъ“.

Если мы теперь еще разъ оглянемся на всю трагедію, то мы увидимъ, съ какой быстротой она развивается и „несется какъ буря божія изъ ада и изъ рая одновременно“. И вотъ эту-то пьесу, вызывающую изумленіе именно благодаря стремительности развертывающагося въ ней дѣйствія и борьбѣ выведенныхъ въ ней страстей, Шлегель могъ охарактеризовать какъ загадочную „трагедію мысли“, а Рюмелинъ безапелляціонно опредѣлилъ какъ неудавшуюся работу! Про-

изошло это, конечно, потому, что оба они цѣплялись лишь за монологи Гамлета и не потрудились вникнуть въ цѣлое.

Шекспиръ, вѣрившій въ высшій разумъ, вѣрившій въ то, что всему присуща скрытая справедливость, не написалъ больше ни одной пьесы, въ которой съ такой полнотой и обоснованностью сказывалась бы покорность божественной силѣ.

Въ теченіе всей первой половины трагедіи Гамлетъ ломаетъ голову надъ вопросомъ: „какъ наказать преступника?“ Онъ начинаетъ дѣйствовать и каждый разъ отшатывается передъ сознаниемъ, какъ тяжела, даже больше, какъ невозможно наваленная на него задача. Но его кажущійся недостатокъ избавляетъ его отъ этой тяжести. Виновный самъ начинаетъ дѣйствовать и быстро доводитъ себя до гибели съ такою законченностью, на какую Гамлетъ одинъ никогда не былъ бы способенъ.

Въ этомъ же кроется „мрачная проблема“, о которой Гете, на склонѣ своихъ дней, говорилъ Экерману. Мрачная проблема, „всегда лежащая камнемъ на душу“. Почему, въ самомъ дѣлѣ, если мы рождены для дѣйствій, судьба наградила насъ совѣстью и способностью къ размышленію? Мышленіе „всѣхъ насъ дѣлаетъ трусами“. Вотъ это-то „всѣхъ насъ“ критика Гамлета, особенно нѣмецкая, всегда упускала изъ вида, обращая вниманіе исключительно на нерѣшительность принца. Но вѣдь дѣйствуя безъ размышленія мы всегда уподобляемся звѣрю. Не лучше ли поэтому совсѣмъ отказаться отъ дѣйствія? Но Гамлетъ рѣшается лучше презирать мысли, такъ какъ дѣйствіе ему симпатичнѣе.

Печально, что среди всей массы умныхъ головъ, размышлявшихъ надъ Гамлетомъ, не нашлось ни одной, которая задумалась бы надъ тѣмъ, что представлялъ изъ себя Гамлетъ въ свои счастливые дни, до начала трагедіи. Какой это должно быть былъ славный парень, полный остроумія, теплой дружбы, мягкосердечія, всегда готовый на все хоро-

шее и полезное! Какое, вѣроятно, наслажденіе было скрестить съ нимъ рапиру, скакать на охотѣ по лугамъ, бѣгать взапуски, выплывать далеко въ море, или, въ сумерки, на опушкѣ лѣса, караулить дичь!.. Или, затѣмъ, въ городѣ, проводить съ нимъ время въ университетѣ! Распѣвать за бокаломъ вина, спорить съ нимъ, обсуждать новую пьесу, или только что вышедшую книгу! Распѣвать вмѣстѣ съ нимъ по ночамъ серенады подъ окнами красивыхъ дѣвушекъ! Наконецъ, въ зрѣломъ возрастѣ, разрѣшать вмѣстѣ съ нимъ политическіе вопросы, говорить о способахъ управленія страной, бесѣдовать о томъ, что способствуетъ развитію, приводить въ трепеть стариковъ, изводить людей полныхъ самомнѣнія и наступать на мозоли злобствующимъ. Нѣтъ, положительно, господа Гервинусъ, Крейссигъ и Флате, вы не имѣли никакого понятія объ этомъ славномъ человѣкѣ.

ГЛАВА XI.

Доудень и Конрадъ о „Гамлетѣ“.

Если мы постараемся коротко охватить все то, что съ особенной ясностью выступало въ технику разобранной нами трагедіи, то мы увидимъ слѣдующее:

Увѣренно взятый, какъ и полагается, громкій первый аккордъ. Переключка часовыхъ и появленіе тѣни волнуютъ слушателей и готовятъ ихъ къ грядущимъ ужасамъ.

Затѣмъ слѣдуетъ начальная сцена, отличающаяся изумительной сжатостью. Въ ней авторъ заставляетъ героя, прежде чѣмъ навалить на него тяжелую задачу, свободно высказать свою сущность. Шекспиръ любилъ давать своимъ героямъ возможность нѣсколько времени провести беззаботно, пока, наконецъ, не сгущаются надъ головой тучи и не разражается гроза.

Послѣ этого, съ удвоенной силой, повторяется возбуждающій моментъ: Гамлетъ говорить съ тѣнью, о которой его предупредили. Съ этого момента онъ уже во власти событий.

Обрисовка противниковъ начинается рано (у французовъ обычно лишь во второмъ дѣйствіи). Они еще не принимаютъ большого участія въ подъемѣ трагедіи, которая развивается въ четырехъ этапахъ.

1) За Гамлетомъ устанавливаются наблюдатели.

2) Онъ рѣшаетъ посредствомъ представленія испытать короля.

3) Противники испытывают Гамлета и начинают подозревать его.

4) Сцена на сценѣ.

Это наивысшій подъемъ дѣйствія. Король уличенъ передъ Гамлетомъ и Гораціо. На этой вершинѣ какъ бы приостанавливается дѣйствіе. Затѣмъ мы переходимъ ко второму подъему, къ разговору сына съ потрясенной матерью.

Особенностью „Гамлета“ является то, что трагическій моментъ какъ разъ наступаетъ на высотѣ, способной своею правдоподобностью произвести наибольшее впечатлѣніе. О характерѣ трагичности уже упоминалось въ третьей и предыдущей главѣ. Заключается она въ томъ, что герой, независимо отъ его виновности, или невиновности, становится рабомъ своихъ поступковъ, теряетъ свободную волю. Все, что онъ предпринимаетъ, носитъ случайный характеръ и можетъ обратиться противъ него же. Ромео и Джульетта, на примѣръ, доходятъ до такого положенія, что жизнь ихъ зависитъ отъ чисто случайной, дерзкой мѣры безголоваго патера. Неудача замысла, заключающаяся въ томъ, что Джульетта выпиваетъ снотворный напитокъ, не зная, какое онъ можетъ произвести дѣйствіе, для зрителя почти нечувствительна какъ несправедливость, и когда онъ въ „Гамлетѣ“ не чувствуетъ съ той же ясностью, почему миролюбивый, благородный человѣкъ, совершенно противъ своей воли, вынуждается купаться въ крови, то тутъ трагическій моментъ дѣйствуетъ, благодаря этому, гораздо ужаснѣе. Его необдуманнѣйшій ударъ, нанесенный Полонію, въ сущности попадаетъ въ него самого и „поворотъ“ начинается.

Фрейтагъ находилъ этотъ поворотъ (пониженіе дѣйствія) въ „Гамлетѣ“ слабымъ. Карлъ Вердеръ и Куно Фишеръ иного мнѣнія. За то Фрейтагъ великолѣпно развилъ поясненіе, почему катастрофа, безъ малѣйшаго усилія со стороны автора, развивается силой создавашагося положенія вещей, вплоть до послѣдняго напряженія въ сценѣ поединка,

когда, наконецъ, долгожданное дѣйствіе (убійство короля) кладетъ конецъ замѣшательству героя.

Здѣсь, собственно, выясняется, что поступокъ самъ по себѣ вовсе не производитъ драматическаго дѣйствія, какъ думаютъ начинающіе авторы, а вліяетъ какъ разъ обратнo. Если замысломъ автора является возложить на героя какую-нибудь задачу или искушеніе, ставящіе его въ замѣшательство, то само дѣйствіе (поступокъ) лишь разряжаетъ напряженіе и освобождаетъ героя отъ замѣшательства. Дѣйствіе съ момента его совершенія можетъ имѣть только тогда драматическую цѣнность, если изъ него вытекаютъ только извѣстные чувства, пробуждающіяся въ героѣ и толкающія его на новые замыслы, рѣшенія и напряженія.

Обыкновенно новички полагаютъ, что большія историческія имена сами въ себѣ уже заключаютъ величіе и что важныя происшествія на сценѣ такъ же важны, какъ въ исторіи. Какое это огромное заблужденіе. Простая драка въ маленькомъ городѣ можетъ быть въ десять разъ драматичнѣе, чѣмъ революція въ столицѣ, отставка какого-нибудь министра на сценѣ гораздо важнѣе смѣны цѣлаго кабинета въ государствѣ, и кучеръ или поваръ императора могутъ умереть гораздо болѣе трагической смертью, чѣмъ самъ императоръ. Важность и величіе заключаются въ единичной судьбѣ cadaго человѣка, имѣющей рѣшающее значеніе. Если драматическій писатель сумѣетъ возбудить въ насъ интересъ къ извѣстнымъ людямъ, то они важны; и если, по нашему мнѣнію, эти люди замѣшаны въ значительномъ дѣлѣ, то они становятся великими.

И, все-таки, хотя мастерское творчество Шекспира заставляетъ насъ надѣяться и страдать за его героевъ и героинь, нигдѣ такъ, какъ въ „Гамлетѣ“ не проявляется полная независимость автора отъ его созданій.

Шекспиръ, въ полномъ смыслѣ слова, господинъ всѣхъ своихъ творческихъ силъ. Онъ въ самыхъ добросовѣстныхъ

выраженіяхъ изображаетъ каждую страсть, но всегда при этомъ отступаетъ за свои созданія, не выдвигаясь впередъ. Онъ показываетъ намъ ихъ въ различномъ освѣщеніи, въ самыхъ разнообразныхъ характерныхъ поступкахъ, совершенно такъ, какъ анатомъ патологъ показываетъ намъ въ цѣломъ рядѣ препаратовъ извѣстный развивающійся въ организмѣ болѣзненный процессъ въ его различныхъ стадіяхъ. Но нигдѣ Шекспиръ не превращается въ ментора, нигдѣ не показываетъ своей симпатіи къ какому-нибудь лицу. Никогда онъ не старается навязать намъ ту или иную идею. Потому же онъ никогда и не даетъ отвѣтовъ на тѣ важные вопросы, которые самъ ставитъ. Формулируя ясно и понятно одну изъ страшныхъ проблемъ, властвующихъ надъ жизнью человѣка, онъ какъ бы отходитъ въ сторону.

„Остальное—молчаніе“. Границы человѣческаго пониманія ему слишкомъ хорошо извѣстны, и всегда онъ заканчиваетъ пьесу взглядомъ на то, что было и никогда на то, что еще можетъ предстоять.

Какъ же обстоитъ дѣло на родинѣ Шекспира? Книга Доудена „Послѣдовательное развитіе Шекспира въ его произведеніяхъ“ появилась въ свѣтъ болѣе двадцати пяти лѣтъ тому назадъ. Сочиненіе это, соединяющее въ себѣ не только ученость и знаніе жизни, но и глубокой вкусъ, написано глубоко, ясно и, въ то же время, кратко. Доуденъ находитъ въ Шекспирѣ необходимое дополненіе христіанства. Послѣднее дало міру примѣръ самопожертвованія и терпѣнія и привело, на цѣлыя столѣтія, къ отреченію отъ міра и умерщвленію плоти. Шекспиръ же призываетъ къ сильной дѣятельности, старается обратить лицо человѣка къ землѣ, даетъ ему сознаніе, что при извѣстномъ самовоспитаніи и умѣннѣ владѣть своими страстями, можно добиться и высокаго и прекраснаго. Богъ, въ котораго онъ вѣруеть, полонъ таинственнаго, но, въ то же время, и полонъ высшей справедливости. Это замѣчается не столько въ „Гамлетѣ“, гдѣ

его господство разрушает близорукіе планы человѣка, сколько въ великолѣпной комедіи „Все хорошо, что хорошо кончается“, героиня которой Елена произноситъ слѣдующія слова:

„Нашъ личный духъ порой спасенье намъ даетъ,
Которое мы ищемъ у небесъ. И наша сила
Порой судьбы сильнѣе. Только слабымъ
И безвольнымъ она владѣть“...

Въ этихъ словахъ Доудень видитъ собственный символъ вѣры поэта. Я бы хотѣлъ подчеркнуть, что Елена ясно говоритъ: „порой“, а не „всегда“. Тѣмъ не менѣе и Доудень старается свести до минимума вліяніе сознательной воли датскаго принца на событія. Такимъ образомъ онъ въ рѣшающей точкѣ становится на сторону Флаге и Крейссига и хотя сочиненія Карла Вердера были ему знакомы, онъ, во всей своей книгѣ, нигдѣ ни однимъ словомъ не обмолвился о невѣроятной трудности задачи, выпавшей на долю Гамлета.

Какъ же это возможно?

Ни въ одной, даже самой плохой, трагедіи невозможно допустить убійства виновнаго безъ того, чтобы вина его не была очевидной для другихъ дѣйствующихъ лицъ. Зачѣмъ же забывать, что съ Гамлетомъ говорить о винѣ Клавдія только тѣнь и, если бы Гамлетъ сослался на такого свидѣтеля, вся Данія разсмѣялась бы ему въ лицо. Вѣдь скорѣе король откусилъ бы самъ себѣ языкъ, чѣмъ признался бы въ своей винѣ. Въ этомъ - то и заключается одна изъ тончайшихъ чертъ трагедіи, что авторъ заставляетъ преступника признаваться только самому себѣ. Это признаніе только ясно намъ, зрителямъ, и даже Гамлетъ не посвященъ въ него. Какая же тутъ можетъ быть рѣчь объ очевидности?

Странно, что такіе прозорливые и аккуратные люди, какъ Доудень, даже не находятъ для себя возможнымъ провести параллель между этими обстоятельствами и хотя бы самымъ

простымъ судебнымъ процессомъ. Гдѣ и когда выносился обвинительный приговоръ преступнику, если противъ него нѣтъ уликъ и нѣтъ его собственнаго признанія? Такъ неужели же можно требовать, чтобы король былъ осужденъ на основаніи только кажущагося права?

Но „нерѣшительный“ Гамлетъ совершаетъ нѣчто сильно компрометирующее въ глазахъ Доудена. Лишь только тѣнь призываетъ его къ мести, онъ извлекаетъ не кинжалъ, а записную табличку, чтобы занести въ нее, что можно улы-баться и, въ то же время, быть негодяемъ. Онъ до этого момента не подозрѣвалъ такой возможности и, по тонкому замѣчанію Геблера, „завязываетъ себѣ для памяти узелокъ въ носовомъ платкѣ“.

Этотъ новый упрекъ, вѣроятно, коренится не только въ предвзятости, но и въ томъ обстоятельстве, что господа критики не обладали извѣстной способностью къ квали-фикации Гамлета, которая въ высокой степени была присуща Карлу Вердеру: они не были актерами. Рѣзкіе, перемѣшан-ные съ глумливымъ смѣхомъ возгласы: „my tables, my tables!“ отнюдь не означаютъ позитивно и грубо: „давайте-ка мои таблички для замѣтокъ“, а слѣдующее: „прекрасно,—это слѣдуетъ, собственно говоря, себѣ замѣтить!“ Исполнитель Гамлета, говоритъ Карлъ Вердеръ, долженъ при этихъ словахъ нѣсколько разъ ударить своимъ карандашомъ по ладони, симулируя записъ. Въ этомъ жестѣ проры-вается безсиліе Гамлета, какъ бы находя для себя выходъ. Приколоть короля онъ не смѣетъ, но онъ занесъ его по-ступокъ въ свои скрижали.

Этимъ создано одно изъ неизгладимыхъ впечатлѣній для глаза, на которыя былъ такимъ мастеромъ Шекспиръ. Стоитъ лишь вспомнить безконечный рядъ созданныхъ имъ ситуацій, чтобы убѣдиться въ этомъ мастерствѣ: Джульетта на балконѣ и позже въ гробу; Отелло передъ сенатомъ и затѣмъ, съ кинжаломъ въ рукѣ, крадущійся къ кровати

Дездемоны; Фальстафъ, хвастливо говорящій: вотъ такъ я лежалъ и орудовалъ клинкомъ; Шейлокъ, отгачивающій ножъ о подошву; одинокій Лиръ въ полѣ; Ричардъ III, добивающійся руки вдовы, мужа которой онъ убилъ; Ричардъ II, приказывающій подать себѣ зеркало, чтобы взглянуть на свое обезображенное униженіемъ лицо и затѣмъ разбивающій это зеркало. Сколько въ одномъ „Гамлетѣ“ такихъ положеній: прыжокъ принца въ могилу Офеліи на глазахъ волнующагося Лаэрта, или когда онъ объясняетъ Офеліи, лежа у ея ногъ, „мышеловку“. Развѣ въ этотъ моментъ онъ не болѣе картиненъ, чѣмъ тогда, когда восклицаетъ: „my tables, my tables!“ Къ сожалѣнію и этотъ поступокъ привелъ къ тому, что изъ него вывели наиболѣе существенныя ошибки характера и разума.

Въ одномъ мѣстѣ, впрочемъ, Доуденъ близокъ къ тому, чтобы напасть на слѣдъ истины, именно тамъ, гдѣ онъ говоритъ: „Гамлетъ уничтожаетъ одного за другимъ своихъ мучителей, въ немъ кипитъ клокочущая дѣятельная сила, онъ одинъ орудуетъ среди нихъ и съ каждымъ въ отдѣльности“. Къ сожалѣнію сейчасъ же наступаетъ рецидивъ, т. к. вскорѣ Доуденъ опять заявляетъ, что поступки Гамлета онъ можетъ себѣ объяснить только тѣмъ, что „Гамлетъ влюбился въ свои дѣйствія“!! Основная ошибка здѣсь кроется именно въ недостатокѣ проникновенія возможными предположеніями пьесы. Нельзя же допустить, чтобы въ третьемъ дѣйствіи герой „праздновалъ побѣду“, если онъ въ первыхъ двухъ все время бродилъ какъ мечтатель, не принявшій никакого рѣшенія и не свершившій ни одного рѣшительнаго шага.

Лучшее, что даетъ Доуденъ, заключается въ слѣдующихъ словахъ его: „только тотъ, кто чувствуетъ въ себѣ силу Гамлета, можетъ говорить объ его слабости“ и затѣмъ въ утвержденіи, что однимъ изъ глубочайшихъ отличительныхъ признаковъ принца, является его жажда откровен-

ности и отвращеніе ко всему фальшивому, аффектированному и преувеличенному. Потому-то Гамлетъ и не можетъ простить Офеліи, что она соглашается на шпіонство за нимъ, когда на его вопросъ: „Гдѣ твой отецъ?“—отвѣчаетъ ложью „Дома, принцъ“,—хотя отлично знаетъ, что отецъ ихъ подслушиваетъ.

Неужели же еще можно упрекать Шекспира въ неясности, упрекать за то, что просьба Гамлета, обращенная къ Горацио:

„Ты долженъ оправдать Гамлета имя!

Ты имъ расскажешь страшныя дѣла,

Гамлета имя ты спасешь отъ поношенія“...

въ теченіе почти трехъ столѣтій осталась неисполненной, пока, наконецъ, Карлъ Вердеръ и Германъ не разгадали „загадки“ этой трагедіи?

Германъ Конрадъ, на основаніи уже имѣвшихся но плохо использованныхъ матеріаловъ, пытался доказать, что Гамлетъ былъ никѣмъ инымъ какъ Робертомъ Эссексъ. Доказательство это невозможно чисто юридически, потому что на этотъ счетъ нигдѣ не существуетъ указаній ни со стороны самого Шекспира, ни со стороны какого-нибудь посвященнаго въ это современника-поэта. Тѣмъ не менѣе работы Конрада для многихъ являлись своего рода освѣжающимъ источникомъ, а для нѣкоторыхъ даже и наградой. Интересъ къ личности Гамлета, особенно въ Германіи, развивался довольно медленно. Любившіе его были обречены на многія непріятности. Карлъ Вердеръ любилъ его и боролся съ гамлетовскою проблемой, какъ Іаковъ съ Богомъ. Онъ, въ полномъ смыслѣ слова, открылъ многимъ глаза на личность героя трагедіи и, по удачному выраженію Конрада, ему удалось постичь „земную сущность“ этого страннаго человѣка.

Робертъ Эссексъ былъ отправленъ на эшафотъ той похотливой, тщеславной, полной яда старухой, которую англи-

чане до сихъ поръ еще чтуть какъ свою добрую „queen Bess“. Но не въ этомъ заключалась его трагедія. Подобно Гамлету онъ считалъ свою жизнь „нестоящей иглы“ и шелъ на смерть съ спокойствіемъ стойка и покорностью христіанина. Его трагедіей была его жизнь.

Удрученное состояніе, если и оказывается безсильнымъ сломить вполне жизнерадостность и жизненную силу, все же небрасываетъ тѣнь на лицо. Лэди Эссексъ предала своего благороднаго мужа, въ то время когда онъ воевалъ въ Ирландіи. „Женская слабость“ омрачила послѣдній годъ его жизни. Онъ умеръ въ Дублинѣ, умеръ, какъ была увѣрена вся Англія, отъ яда, который тайно былъ подсыпанъ ему графомъ Лейчестеръ, совратителемъ его жены. По изысканіямъ Конрада не подлежитъ никакому сомнѣнію, что король Клавдій былъ никѣмъ инымъ, какъ тѣмъ лощенымъ придворнымъ, хищнымъ красавцемъ съ поверхностнымъ честолюбіемъ, умертвившимъ свою супругу Эми Робсартъ, для того, чтобы имѣть возможность протянуть руку къ Елизаветѣ Англійской. Былъ тѣмъ самымъ человѣкомъ, который во время устраиваемыхъ имъ въ Кенильвортѣ въ честь королевы празднествъ, нашелъ еще время увлечь страстную красавицу графиню Эссексъ. Юридически это не доказано. Графиня вышла замужъ за этого человѣка и никогда не вѣрила его винѣ, потому что Лейчестеръ былъ величайшимъ актеромъ и лгуномъ своего времени. Она добилась нѣкотораго согласія между своимъ мужемъ и сыномъ (совсѣмъ какъ Гертруда въ первомъ дѣйствіи). Эссексъ благодаря Лейчестеру попалъ ко двору Елизаветы. Но это могло продолжаться, пока ему не напомнили объ его несравненномъ отцѣ и шепнули ему: „отомсти его гнусное убійство!“.

Лейчестеръ умеръ слишкомъ рано для того, чтобы могла разгорѣться открытая вражда. Черезъ годъ послѣ его смерти, въ 1589 году, его почти пятидесятилѣтняя супруга вышла

замужъ за его шталмейстера. Это вотъ и есть тотъ скорный второй бракъ, вызывавшій отвращеніе въ сынѣ. А Уэльсингемъ, этотъ Фуше Елизаветы, есть Полоній. Его красавица дочь—Офелія, супруга Эссекса. Кто же могъ быть Осрикомъ, кто Лаэртомъ? Не сомнѣваюсь, что когда нибудь мы это узнаемъ. Похвала Гамлета, обращенная къ его другу Гораціо: „ты дѣлалъ видъ, что не страдаешь, хотя терпѣлъ ты много“, могла, въ минуту откровенности, быть обращена къ самому Шекспиру. И вообще все сношеніе героя съ комедіантами, какъ часто оно могло повторяться въ дѣйствительности? Оно получаетъ особенное значеніе, если припомнить, что „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ былъ представленъ на свадьбѣ молодого графа, дарившаго, по тогдашнимъ сословнымъ понятіямъ, непростительной дружбой актера Шекспира, которую послѣдній наиболѣе глубоко охарактеризовалъ въ „Гамлетѣ“. Эссексъ, покрытый во Франціи и Испаніи славой полководца, долго поддерживалъ слабохарактерную королеву и англійскій народъ считалъ его „надеждой и цвѣткомъ государства“. Онъ былъ украшенъ всѣми добродѣтелями, и отзвуки въ его философски окрашенныхъ письмахъ и нѣкоторыя мѣста шекспировскихъ текстовъ заставляютъ насъ задумываться надъ вопросомъ, кто отъ кого болѣе позаимствовалъ: Эссексъ ли отъ Шекспира, или послѣдній отъ своего высокаго покровителя.

И все же Эссексъ не радовался жизни. Приобрѣтенный такъ рано печальный опытъ отравлялъ ему жизнь. Его „тяжелые сны“ часто заставляли его умолкать посреди веселой бесѣды и парализовали его руку въ бою. Дома онъ былъ чужимъ, какъ и Гамлетъ въ Эльсинорѣ. Какъ часто, когда онъ не хотѣлъ подчиняться придворному этикету и когда, не взирая на капризы повелительницы, становился на сторону правды и справедливости, пока однажды Елизавета не ударила его по лицу, взбѣшенная его противорѣчіями, какъ часто, вѣроятно, совѣтовали ему: „Будь умнѣ! Ты дове-

дешь себя до веревки!“ Какъ часто, надо думать, ему давали понять, что на свѣтѣ великолѣпно живется людямъ, привыкшимъ къ подлостямъ и мелочности, закрывающимъ глаза передъ успѣшной злостью и не отталкивающимъ выгодное пріятельство съ гнусностью. И все же нѣкоторыми пятнами на характерѣ Роберта Эссекса является его способность льстить пожилой королевѣ да и другимъ, пятна, уничтоженныя Шекспиромъ при изображеніи своего героя. Гамлетъ никогда не льститъ. Слѣдовательно объ абсолютной портретности не можетъ быть и рѣчи.

Въ Розенкранцѣ же и Гильденштернѣ увѣковѣченъ тотъ, кому кое-кто даже стремился приписать авторство шекспировскихъ произведеній, именно Франсисъ Баконъ.

ГЛАВА XII.

„Журналисты“.

Обратимся теперь къ одному изъ наиболѣе привлекательныхъ и зрѣлыхъ произведеній современнаго комедійнаго искусства.

Пьеса „Журналисты“ принадлежитъ къ числу тѣхъ нѣмецкихъ пьесъ, которыя никогда не состарятся. Переставъ быть современной комедіей, онѣ въ качествѣ историческаго произведенія еще будутъ ставиться цѣлыми столѣтіями, какъ отраженіе полнаго значенія времени, явившагося переходной ступенью отъ борьбы къ просвѣту. Одинъ изъ многихъ идеаловъ, наполнявшихъ нѣмецкія сердца въ 1848 году, олицетворенъ въ „Журналистахъ“: типъ ловкаго, пригоднаго для всевозможныхъ положеній, увѣреннаго въ себѣ человѣка. Такимъ, каковъ Конрадъ Больцъ, были тысячи нѣмцевъ въ ихъ лучшую пору. Такимъ же, лишь въ гораздо болѣе обширныхъ размѣрахъ, былъ Бисмаркъ въ теченіе всей своей жизни.

„Вотъ, Ида, новые сорта георгинъ“, —такими, далекими отъ политики, словами начинается пьеса, основной замыселъ которой направленъ въ сторону изображенія борьбы во время избирательной компаніи. Техническая ошибка, въ которую неминуемо впалъ бы начинающій авторъ при такомъ матеріалѣ, здѣсь устранена въ самомъ началѣ. При внимательномъ чтеніи ясно замѣчается, съ какою сдержанностью Фрейтагъ обращался съ политикой въ своей пьесѣ. Слова „либераль“ и „консерваторъ“ въ ней вообще не встрѣ-

чаются. Нигдѣ намъ не преподносятъ никакихъ мнѣній вездѣ выступаютъ лишь личности съ ихъ человѣческими слабостями и преимуществами. Правда группировка обѣихъ партій узнается легко. Полковникъ въ своей частной жизни, навѣрное, не разъ уже ратовалъ за „монархическія начала“, а профессоръ Ольдендорфъ не разъ металъ громы противъ „реакціонеровъ“. Но изъ пьесы этого не видно. Нѣсколько комическихъ деталей изъ внутренняго распорядка газетной редакціи намѣчены болѣе чѣмъ поверхностно. Единственная совершаемая Блюменбергомъ гнусность, интрига стремящаяся натравить стараго полковника и профессора другъ на друга, падаетъ на счетъ консервативнаго органа „Коріолантъ“; а фонъ Зенденъ идетъ рука объ руку съ Блюменбергомъ, что для всей экономіи пьесы является крайне мудрымъ распредѣленіемъ.

Узелъ мастерски завязывается при самомъ началѣ. Уже на четвертой страницѣ текста выступаетъ роковой конфликтъ.

— Ольдендорфъ, неужели вамъ невозможно отстраниться отъ избирательной кампаніи?—воскликаетъ полковникъ и слышитъ въ отвѣтъ:

— Невозможно.

Избирательная борьба, какъ она ни важна для оживленія дѣйствія, вездѣ лишь является средствомъ, но не цѣлью.

Какимъ чисто комедійнымъ путемъ обрисована фигура полковника. Никто не сообщаетъ, что старикъ упрямъ и щепетилень! Характеръ его ясенъ изъ его поступковъ. Постоянно онъ самъ роетъ себѣ яму, въ которую сейчасъ же и валится. „У гг. журналистовъ нервы какъ у женщинъ. Все ихъ волнуетъ“... И при этомъ сейчасъ же самъ передъ Ольдендорфомъ теряетъ самообладаніе. Во второмъ дѣйствіи онъ говоритъ: „Въ этихъ молодыхъ людяхъ сидитъ бѣсъ тщеславія; онъ гонитъ ихъ какъ паръ локомотивъ“..

Но являются добрые друзья и заявляют: „твоею обязанностью для добра дѣла является“... и т. д. и на тщеславіе набрасывается красивый плащъ. Далѣе: „Мы, милая Адельгейдъ, сидимъ спокойно и смѣемся надъ подобными слабостями“... Но является избирательный комитетъ и полковникъ ловится на приманку какъ изголодавшійся карпъ. Временно начинаешь считать его ослѣпленнымъ тщеславіемъ глупцомъ, пока Фрейтагъ въ третьемъ дѣйствіи, при посредствѣ гражданъ города, не знакомитъ насъ съ благороднымъ сердцемъ старика и привлекаетъ, не смотря на его поражение, наши симпатіи на его сторону.

Само собой разумѣется, что благополучное окончаніе пьесы не могло бы въ такой степени удовлетворить зрителей, если бы авторъ сознательно не подчеркнул трудностей, лежащихъ въ этомъ характерѣ. Такимъ образомъ слабости старика технически необходимы и цѣльны. Слова отпущенія для него находить Адельгейдъ, когда говоритъ: „Всѣ то мы бѣдные грѣшники“.

Дабы не утомлять читателей, я буду кратко, надѣясь, что „Журналисты“, эта жемчужина комедійной литературы, знакомы каждому образованному человѣку.

Техническій секретъ пьесы, заставляющій ее всюду идти съ успѣхомъ, кроется въ тонѣ ея. Этотъ дѣлающій музыку тонъ кажется невозможнымъ для изученія, но понявъ его и до извѣстной степени усвоивъ, можно подражать ему, т. к. интеллектъ тутъ играетъ гораздо большую роль, чѣмъ это обыкновенно принято предполагать. Нужно лишь проникнуться сознаніемъ, при какихъ условіяхъ въ человѣкѣ вырабатывается подобное міросозерцаніе, дающее способность всецѣло владѣть этимъ тономъ. Тотъ, въ комъ глупость, тщеславіе и черствость вызываютъ лишь злобу и возмущеніе, кто постоянно стремится лишь къ поученію и наказанію, тотъ никогда не напишетъ чистой комедіи. Если же онъ не считаетъ себя способнымъ къ такому внутрен-

нему примиренію, тотъ пусть, по крайней мѣрѣ, дѣлаетъ видъ, что способенъ на него. Вѣдь „всѣ то мы бѣдные грѣшники“...

Дизраэли въ своемъ „Вивіанѣ Греѣ“, написанномъ имъ въ возрастѣ двадцати одного года, говорить: „Безусловно мы должны смѣшиваться съ толпой, должны проникнуться ея потребностями, прощать ея слабости, должны симпатизировать заботамъ, которыя намъ безразличны и выказывать участіе восхищеніямъ, кажушимся намъ глупыми... О, безусловно!.. Чтобы управлять людьми, необходимо самому быть человѣкомъ; чтобы показать свою силу, нужно прикинуться слабымъ; чтобы показать себя великанами, нужно уменьшить себя до роста карлика. Мудрость слѣдуетъ прикрывать глупостью и постоянство кажушимися капризами“. Слѣдовательно, желая заинтересовать и веселить людей, нужно избирать этотъ же самый путь. Можно дѣлать что угодно, но только не отворачиваться отъ людей высокомерно и съ сознаніемъ собственного достоинства. Даже самая плохая публика обладаетъ тонкимъ чутьемъ и всегда распознаетъ слишкомъ много воображающаго о себѣ автора.

ГЛАВА XIII.

Юморъ.

Разбирая „Журналистовъ“, я намѣренно избѣгалъ того опредѣленія, которымъ обычно поясняется ихъ сущность. Называется это опредѣленіе юморомъ. Ловкость въ подготовкѣ и развитіи дѣйствія, сила напора, страстность драматическаго произведенія и законченность его, все это пустые звуки, если на лицо нѣтъ юмора. Онъ одинъ даетъ возможность добиться главнѣйшаго: полного господства художника надъ его произведеніемъ, внутреннюю свободу мастера.

Въ чемъ же можетъ заключаться его тайна? Многимъ извѣстно, что онъ является чѣмъ-то болѣе высокимъ, чѣмъ простая веселость и часто даже включаетъ въ себѣ печаль надъ тѣмъ, что многое, обычно почитаемое за серьезное и святое, до такой степени уже опошлено, что наблюдателю показываетъ лишь свои смѣшныя стороны. (Но не многіе подозрѣваютъ, что юморъ можетъ произрастать на почвѣ безпощадной правды и неподкупной справедливости.)

Гейне говорилъ о „смѣющейся слезѣ“. Отъ него исходить злоупотребленіе пониманіемъ юмора, какъ средствомъ, способнымъ плачущихъ довести до смѣха. Со смѣхомъ еще можно примириться, но нельзя забывать, что онъ можетъ служить дополненіемъ цѣлаго ряда другихъ человѣческихъ проявленій кромѣ плача, какъ, напримѣръ, торжественности, влюбленности, къ проявленію благородства, къ педантизму, словомъ, ко всякой человѣческой слабости, рѣзко контра-

стирующей ко всему окружающему. Юмор на похоронах рисуетъ намъ притворно печальныя фізіономіи наслѣдниковъ; онъ въ торжественныхъ рѣчахъ друга человѣчества показываетъ преслѣдуемыя имъ личные интересы, которые какъ голый локоть изъ продраннаго рукава торчатъ изъ этой плохо задрапированной души; онъ же заставляетъ писать письма полныя воодушевленія и скверной орфографіи. Простой патетикъ никогда не будетъ въ состояніи замѣтить эти сцѣпленія. Онъ всегда гарцуетъ на высокомъ конѣ, потому что у него недостаетъ качествъ, необходимыхъ для полнаго проникновенія жизнью. Но не было ни одного большого писателя, который въ то же время не былъ бы юмористомъ.

На одной изъ своихъ популярнѣйшихъ гравюръ („Комедіанты, одѣвающиеся въ сараѣ“) Гогартъ показываетъ намъ царицу Олимпа, съ короной на головѣ, съ благороднѣйшимъ выраженіемъ лица и истинно царственнымъ бюстомъ. Она держитъ передъ собой книгу и, видимо, ревностно, еще разъ, наскоро, прочитываетъ свою роль. Но если прослѣдить фигуру этой Юноны книзу, то въ тѣни, падающей на группу, взглядъ вашъ замѣтитъ, что лѣвая нога богини поставлена на небольшую скамеечку, передъ которой на колѣняхъ стоитъ царица ночи и штопаетъ дырку въ чулкѣ своей повелительницы.

Это вотъ истинно „шекспировскій“ юморъ. Именно тотъ, который намъ нуженъ. Начинающій писатель, если тебѣ придется прочитать эти строки, то будь увѣренъ, что всѣ тѣ высокія матеріи, о которыхъ ты трактуешь въ твоихъ „соціальныхъ“ драмахъ, неизбежно заканчиваются такимъ же чулкомъ. Постарайся найти эту дыру въ чулкѣ, покажи ее намъ, какъ показалъ Гогартъ, и будь увѣренъ, что въ тебѣ находятся всѣ задатки того, чтобы стать нашимъ литературнымъ Мессіей.

Почему женщины не выносятъ юмора? Почти всѣ онѣ

страдаютъ болѣзненнымъ страхомъ передъ возможностью показаться смѣшными. Онѣ охотнѣе предпочтутъ окружить себя умственными ничтожествами, чѣмъ серьезнымъ насмѣшникомъ, способнымъ называть вещи ихъ настоящими именами, т. е. могущимъ лишить ихъ столь дорогихъ сердцу ошибокъ.) Мужчины способны предпочесть правду лести, женщина—никогда. Что-нибудь одно: или ихъ слабости не достаетъ умѣнья взглянуть правдѣ въ глаза и всѣ свои силы направляютъ онѣ на то, чтобы избѣжать нежелательнаго для нихъ конца, или же органы ихъ душевной воспримчивости созданы изъ такого матеріала, который подобно воску способенъ воспринять впечатлѣніе и подобно стали способенъ возвратитъ его. Размышленіе для нихъ равнозначуще болѣзненной операціи и будучи сами по себѣ мягкосердечными, онѣ рѣдко прощаютъ автору, пытающемуся подвергнуть ихъ такой операціи. Тысячи женщинъ и въ настоящее время еще находятъ, что Шекспиръ могъ бы быть интереснымъ, если бы не обладалъ этимъ ужаснымъ юморомъ. Другими словами, если бы онъ былъ нѣсколько болѣе простъ, и глупѣе относился къ тому, что происходитъ на свѣтѣ. Его зрѣніе должно было, по мнѣнію женщинъ, быть менѣе острымъ, тогда бы онъ лучше видѣлъ и изображалъ бы правильнѣе.

Шекспиръ никогда не довольствуется красивой показной стороной, но всегда показываетъ и обратную. Онъ все обходитъ со всѣхъ сторонъ и иногда находитъ лишь сзади вѣрную точку зрѣнія для оцѣнки вещей. (Патетикъ становится передъ стѣной и начинаетъ декламировать: какая крѣпость, какая преграда! Юмористъ же внимательно осматриваетъ ее, покачаетъ головой, отойдетъ къ сторонкѣ, снова посмотритъ и скажетъ, улыбаясь: да это вовсе не стѣна; это нарисованная кулиса.)

(Но есть и еще одна категорія людей, на опытѣ убѣдившихся въ томъ, что у всего на свѣтѣ есть свои слабья,

смѣшныя стороны и потому на все случившееся смотрящих исключительно съ этой точки зрѣнія. Эти люди, слѣдовательно, обладаютъ „юмористическимъ міросозерцаіемъ“.

Въ чемъ же кроются техническія невыгоды драматическаго писателя, не обладающаго юморомъ? Онѣ кроются въ опасности завязнуть въ матеріалѣ.

Начинающій авторъ, если твое сердце всецѣло во власти твоего матеріала и ты хочешь заинтересовать имъ публику, то переспроси себя лишній разъ: въ чемъ заключается его комическая сторона? Если ты напелъ ту точку зрѣнія, съ которой ее видно, то возможно чаще становись на нее и ставь на нее же всѣхъ дѣйствующихъ у тебя лицъ. Если ты этого не сдѣлаешь, то рискуешь подвергнуться названной мною опасности и твое твореніе будетъ отвергнуто съ холоднымъ пожатіемъ плечъ, какъ *ogatio pro domo*. Пусть страсть заставляетъ тебя взяться за перо, но лишь тогда, когда ты работой надъ самимъ собой достигнешь способности отрѣшиться отъ предвзятости и научишься смѣяться надъ тѣмъ, что взволновало тебя—только тогда ты окажешься способнымъ вмѣсто простаго памфлета дать художественное изображеніе. Твои персонажи не будутъ манекенами съ торчащими у нихъ изо рта записками, на которыхъ изложены твои мысли, а будутъ живыми людьми, съ собственными страданіями и радостями. Гнѣвъ—великолѣпный лирикъ и хорошій публицистъ, но отвратительный драматическій писатель. Местью, на сценѣ особенно, нужно наслаждаться хладнокровно. Кто не вѣритъ этому,—пусть посмотритъ, съ какой быстротой исчезаютъ и какъ мало впечатлѣнія оставляютъ пьесы, происхождение которыхъ вызвано злостью, или возмущеніемъ. (Злость самый плохой судья, иногда краситъ только женщинъ. Но онѣ при этомъ забываютъ, что и глухарь очень красивъ, когда токуеть, но въ это то время его и легче всего подстрѣлить. Когда онѣ

токуеть—онъ слѣпнетъ. Токованіемъ пользуются охотники и приближаются къ нему, взводя курокъ. Прекращается токъ и къ глухарю возвращается острота зрѣнія. Малѣйшее движеніе не ускользаетъ отъ его взгляда и, замѣтивъ опасность, онъ сейчасъ же улетаетъ.

ГЛАВА XIV.

Диалогъ.

Если драматургія главнымъ образомъ и является искусствомъ изображенія воли, то интересъ представляетъ отнюдь не воля сама по себѣ, но тѣ переживанія дѣйствующихъ лицъ, которыя въ соединеніи съ волей доводятъ героевъ пьесы до извѣстной рѣшимости и которыя затѣмъ, благодаря измѣнившимся положеніямъ дѣйствія, актеръ прямо долженъ сообщить слушателямъ. Поэтому (какъ бы ни были краснорѣчивы жесты артиста, мы всегда будемъ считать слова, а не молчаніе законными спутниками драматической пластики. Каждый драматическій писатель долженъ быть мастеромъ слова не только для того, чтобы изображаемыми лицами уяснять намъ дѣйствіе пьесы, но и съ перваго же появленія лица дать ему возможность нѣсколькими короткими фразами охарактеризовать себя, сдѣлать понятнымъ это лицо публикѣ). Онъ долженъ обладать способностью мага, могущаго, приподнявъ крышку, показать намъ все содержимое сосуда такъ, чтобы передъ нашими глазами предстала цѣлая жизнь и мы оказались бы подготовленными къ дальнѣйшимъ воспріятіямъ.) Способность эта, на ряду съ умѣлымъ построеніемъ пьесы, считается необходимой даже въ произведеніяхъ тѣхъ современныхъ авторовъ, которые игнорируютъ самыя элементарныя вспомогательныя средства, способствующія развитію дѣйствія, то есть пишутъ пьесы, лишенныя завязки, нарастанія, высоты подъема и развязки. Все же они не обходятся безъ разговорной рѣчи. Со времянь Эсхила и Со-

фокла дѣйствующихъ лицъ судять по ихъ словамъ, и только слова служатъ средствомъ, уясняющимъ художественный замыселъ.

Величайшимъ мастеромъ, умѣвшимъ нѣсколькими словами роли охарактеризовать дѣйствующее лицо, былъ Шекспиръ, являвшійся крайнимъ реалистомъ во всемъ, что можетъ служить показателемъ знанія человѣческой души.

Попытаемся въ общихъ чертахъ усвоить себѣ главныя условія, удовлетворяющія требованіямъ хорошаго сценическаго діалога. Для этого мы въ первую голову,—независимо отъ того, служитъ ли діалогъ для завязки, нарастанія или развязки,—должны будемъ поставить требованіе о „характерности“, то есть, чтобы каждое лицо говорило свойственнымъ ему языкомъ.

Во-вторыхъ, (діалогъ долженъ быть бѣглымъ. Каждое слово не только не должно затруднять своимъ произношеніемъ исполнителя, но и легко усваиваться зрителемъ, не заставляя его задумываться надъ ясностью. Авторъ обязанъ при быстромъ развитіи дѣйствія такъ строить сценическую рѣчь, чтобы она производила впечатлѣніе хорошо скованной цѣпи, походила бы на крѣпкую нитку.) Только при изображеніи сильныхъ волевыхъ импульсовъ можно допускать прерываніе рѣчи, не отвѣчать на обращенные вопросы и отвлекать мысль въ новомъ направленіи. При достиженіи этого каждый добросовѣстный слушатель долженъ будетъ признать, что на свѣтѣ нѣтъ ничего болѣе не натурального, чѣмъ такъ называемый „естественный“ сценический діалогъ.) Ни у лучшихъ современныхъ мастеровъ сценическаго настроенія Гауптмана и Гальбе, ни у тончайшаго искусника діалога Ибсена, ни одна строка не написана безъ опредѣленной цѣли и поставлена на опредѣленное мѣсто, но само собой разумѣется совсѣмъ не на то, которое она занимала бы въ дѣйствительной жизни. Въ жизни, какъ извѣстно, обыкновенные люди не могутъ развить самой простой мысли

безъ того, чтобы разъ шесть не повторить ее. А есть люди, ухитряющіеся повторять одно и то же цѣлыми часами.

Въ третьихъ, сценической діалогъ долженъ быть сжать, представляя изъ себя какъ бы извѣстный „экстрактъ“ сконцентрированныхъ, необходимыхъ для хода дѣйствія мыслей. Нужно быть скупымъ не только на слова, но иногда и на слоги. Французы даже въ самыхъ большихъ монологахъ никогда не строятъ періодовъ длиннѣе полутора строкъ. Это сцѣвленіе новыхъ мыслительныхъ звеньевъ особенно полезно изучать у Ожье и Сарду. Находились, правда, иногда авторы, пытавшіеся только начинать главные предложенія роли, не заставляя дѣйствующее лицо заканчивать ихъ. Но подобный стиль получалъ отпечатокъ чего-то безпокойнаго, „нервнаго“, хотя и восхвалялся нѣкоторыми критиками, находившими такой слогъ предпочтительнымъ. Но подобная похвала походить на то, какъ если бы кто нибудь, пересдавая свою квартиру, особенно рекомендовалъ бы ее потому, что она чересчуръ шумна. Чисто лирическое созданіе авторомъ настроенія всегда является въ театрѣ показателемъ или неспособности, или же противнаго искусству примѣненія стиля. Уже со временъ Лессинга сценической аппаратъ настолько усложнился, что одного простого сказа совершенно недостаточно для усиленія дѣйствія.

Истинный драматическій писатель только выполнивъ всѣ вышеуказанныя требованія сценическаго діалога можетъ почувствовать себя способнымъ къ тому, чтобы въ нѣкоторыхъ мѣстахъ пьесы,—до или послѣ полныхъ сильнаго движенія сценъ,—отдаться изображенію лирическихъ переживаній. Шекспиръ даетъ нѣсколько такихъ сценъ, большею частью вслѣдъ за кульминаціоннымъ пунктомъ, разсыпая при этомъ блески чистаго золота. Даже Гете въ этомъ отношеніи стоитъ позади него и не обладаетъ такимъ умѣньемъ уяснить короткой репликой цѣлую проблему.

Охотно прибѣгаетъ Шекспиръ и къ монологу, но всегда

съ мудрымъ, художественнымъ ограниченіемъ. Никогда у него, какъ на примѣръ у Шиллера, вы не найдете погрѣшностей противъ основного правила: допускать монологи лишь въ тѣхъ мѣстахъ, когда вслѣдствіе продолжительныхъ бурныхъ сценъ, внутренняя жизнь героя требуетъ съ его стороны извѣстнаго откровенія. Длинные монологи, вызванные желаніемъ опредѣлить характеръ, или разсказать объ уже случившемся, съ полнымъ правомъ считаются въ настоящее время плохими художественными средствами.

ГЛАВА XV.

Характеры и роли.

Уже Аристотель зналъ и ясно выразилъ въ своей „Поэтикѣ“, что „начинающіе авторы способны дать гораздо больше въ разговорѣ и характеристикѣ, нежели въ сцѣпленіи фактовъ“. Эту же мысль двѣ тысячи лѣтъ спустя высказалъ Самуиль Джонсонъ, сказавъ, что „гораздо легче писать діалоги, чѣмъ изобрѣтать приключенія“. Истинная трудность заключается не въ плетеніи интриги, а въ томъ, напротивъ, чтобы эту интригу во-время закончить. Безъ известной смѣлы и приближенія къ драматическому оживленію самыя блестящія діалоги начнутъ, въ концѣ концовъ, утомлять.

Потому-то великій греческій эстетикъ и дошелъ до своего основного требованія, что въ драмахъ дѣйствіе должно стоять на первомъ планѣ, характеры же на второмъ. Этимъ онъ какъ бы создалъ идеаль, особенно для романскихъ сценъ, которыя и въ настоящее время предпочитаютъ обращать больше вниманія на движеніе въ пьесѣ, нежели на героя, и при ограниченной тщательности въ выработкѣ характеровъ стремятся возбудить интересъ остроумно завязанной и быстро развивающейся интригой. Тѣмъ критикамъ, которые не желаютъ позволять обманывать себя дѣйствіемъ и требуютъ отъ драмы того же, что и отъ романа, именно, анализа душевныхъ переживаній, такимъ критикамъ слѣдуетъ помнить, что они выше цѣнятъ легкое и обычное, чѣмъ трудное и рѣдкое. Уже Лессингъ предпочиталъ оста-

ваться въ меньшинствѣ съ Аристотелемъ, и нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что старый грекъ еще многія сотни лѣтъ будетъ занимать мѣсто перваго драматическаго критика, полнаго побѣдоносной эрудици.

Каковыми же должны быть характеры, чтобы заслуживать этого вниманія? Они образуются, говорить Аристотель, при посредствѣ воли. „Характеристика заключается въ поясненіи свойствъ воли; поэтому не отличаются характерностью тѣ рѣчи, въ которыхъ нѣтъ элементовъ желанія или отвращенія (напримѣръ, простыя наблюденія). Аристотель считалъ возможными трагедіи даже безъ обрисовки характеровъ, но тѣмъ не менѣе отличался изумительно тонкой способностью открывать то, изъ чего создаются характеры, умѣлъ возбуждать интересъ къ дѣйствию. Люди, полные благородства, нѣжности, доброты, лишены недостатковъ,—поучаетъ онъ насъ,—если они страдаютъ на сценѣ, то возбуждаютъ въ насъ просто противное чувство. Объясняется это тѣмъ, что сознаніе несправедливости, не имѣющее ничего общаго съ искусствомъ, мѣшаетъ правильному воздѣйствію на насъ произведенія. Съ другой стороны и преступные, полные недостатковъ люди также непригодны для занятія центральнаго положенія въ драмѣ. Потому что слишкомъ отличаясь отъ насъ, они не возбуждаютъ въ насъ чувства боязни за то, что и съ нами можетъ случиться нѣчто подобное имъ. Такимъ образомъ, въ первомъ случаѣ не зарождается чувство истиннаго состраданія, а во второмъ истиннаго страха, и съ самаго начала получается прегрѣшеніе противъ основныхъ элементовъ. Это до такой степени ясно и справедливо, что нуженъ талантъ Шекспира для того, чтобы заинтересовать насъ фигурой такого злодѣя, какъ Ричардъ III, захватить насъ напряженностью созданныхъ имъ положеній и пробудить въ насъ любопытство ожиданія того, покараетъ ли его Немезида.

Трагическаго воздѣйствія можно съ наибольшимъ вѣ-

роятіемъ ожидать отъ такихъ характеровъ, которые не очень отличаются отъ нашего собственнаго, т. е. людей, подобныхъ намъ, грѣшнымъ, и подверженныхъ искушеніямъ, но впадшихъ въ какое-либо несчастье благодаря случайности. Вѣдь и Гамлетъ не абсолютно непогрѣшимъ. Въ немъ ярко выражается сознаніе его превосходства надъ многими и при всей присущей ему добротѣ онъ не лишенъ гордости. Эта гордость, хотя и заслуживающая прощенія, создаетъ ему непримиримыхъ враговъ, такъ какъ мелкія натуры любятъ поступать агрессивно изъ-за оскорбленныхъ самолюбій. И хотя ни одинъ прокуроръ, отъ начала пьесы и до четвертой сцены, не могъ бы предъявить къ Гамлету никакого обвиненія, намъ, все-таки, ясно, почему при этомъ дворѣ ему не мѣсто. Все возвышающее человѣка надъ окружающими его людьми уже носить или можетъ носить въ себѣ зачатки трагическаго элемента потому, что пробуждаетъ зависть и злорадство. Суровые злодѣи, тайные преступники, годятся лишь въ партнеры главнымъ дѣйствующимъ лицамъ, но никакъ не въ герои, потому что въ общественной жизни они настолько рѣдки, что можно съ большимъ вѣроятіемъ предположить, что среди собравшейся въ театрѣ публики они не находятся. Съ другой стороны, себялюбіе, тщеславіе, преувеличенная любовь къ прекрасному полу, жажда наживы и сотни другихъ отклоненій отъ добродѣтели ставятъ намъ такъ много ловушекъ, что утвержденіе будто бы на сценѣ приходится прибѣгать для сохраненія жизненности къ изображенію самыхъ низкихъ инстинктовъ, совершенно голословно. /

Правда Аристотель писалъ еще въ то время, когда общественная жизнь не отличалась тою сложностью, какою отличается въ настоящее время и потому онъ могъ просто дѣлить людей на добродѣтельныхъ и порочныхъ. Мы же успѣли пройти школу Ницше, и его „по ту сторону добра и зла“ еще у всѣхъ въ памяти. Благодаря ему моральныя

понятія нѣсколько сдвинулись и поистерлись, но, само собою разумѣется, что самъ онъ говорилъ свои рѣчи только для того, чтобы отучить нѣкоторыхъ слишкомъ беззаботно швыряться камнями вслѣдъ ближнимъ и приучить ихъ къ терпимости.

Если мы теперь отъ трагическихъ характеровъ обратимся къ комическимъ, то мы съ удивленіемъ замѣтимъ, сколько одинаковыхъ требованій можно представить обонимъ. Правда, Лессингъ говорить: „смѣющіеся не противны“. Особенная тщательность для нихъ не нужна и очерчивать ихъ можно болѣе грубыми средствами. Тѣмъ не менѣе и тутъ кое-какіе недостатки могутъ вліять такимъ образомъ, что помѣшаютъ всякому воздѣйствію на публику. Опасность заключается не въ преувеличеніи комическихъ особенностей, — потому что, благодаря преувеличенію, нѣкоторыя изъ нихъ становятся даже интересными, — такъ какъ карриатура есть тоже искусство. Нѣтъ, опасность заключается въ томъ, особенно для начинающаго писателя, что благодаря недостатку любви и снисходительнаго отношенія къ человѣчеству, онъ можетъ придать своимъ дѣйствующимъ лицамъ слишкомъ большую нравственную уродливость. Другими словами, ни одинъ пристрастный къ самому себѣ человѣкъ никогда не обрисуетъ правильно комическую фигуру. Чѣмъ меньше онъ сомнѣвается въ правильности своего дѣла, тѣмъ скорѣе онъ растерзаетъ свою жертву на нашихъ глазахъ, вмѣсто того, чтобы пожалѣть ее и снабдить хотя бы для сцены нѣсколькими пріятными качествами, если таковыхъ у даннаго лица въ жизни и не было.

Что касается хорошихъ ролей, которымъ артисты придаютъ такое большое значеніе, то создаются онѣ, конечно лишь счастливымъ сочетаніемъ драматическихъ характеровъ съ центромъ драматическаго движенія. Рѣшающаго значенія увлеченіе гг. артистовъ, разумѣется, не имѣетъ. Среди нихъ мода играетъ такую же роль, какъ и среди представитель-

ницъ прекраснаго пола, а въ современномъ литературномъ движеніи желаніе сыграть что-нибудь иное, чѣмъ прежде, погоня за сенсаціей, во многомъ повредило и драматургіи. Вагнеръ разрушилъ бель-канто и создалъ новый типъ пѣвца-вагнериста. Къ сожалѣнію и Ибсенъ, этотъ великолѣпный діалектикъ, насадилъ своими мрачными фигурами на сценѣ много такого, что далеко не способствовало прогрессу. Искусство, съ которымъ Ибсенъ выдвигаетъ какую-нибудь мысль, поразительно. Но при сравненіи съ Шекспиромъ видно, что отнюдь не въ этомъ заключается главная задача драматическаго писателя. Аристотель говоритъ: „дѣйствіе разыгрывается не для характеристики, а, наоборотъ, характеристика берется авторами въ помощь для развитія дѣйствія“.

Если господа „натуралисты“ и утверждаютъ, что у сценическихъ характеровъ не должно быть ничего вымышленнаго, то вѣрить этому, все-таки, не слѣдуетъ. Это лишь доказываетъ, что они сами не сознаютъ, что творятъ. То, что относится къ идеализаціи матеріала, въ такой же степени относится и къ характерамъ и ролямъ. Во всякомъ случаѣ, здоровая традиція, въ этомъ отношеніи, до сихъ поръ шла и идетъ своей дорогой.

Но если для главныхъ ролей требуется иногда нѣсколько характерныхъ чертъ, то для второстепенныхъ часто довольно одной, чтобы сдѣлать роль жизненной и интересной. Но и искусство показывать людей только въ профиль, такъ чтобы каждый могъ сейчасъ же узнать ихъ и привыкъ смотрѣть на нихъ съ этой стороны, и такое искусство, прежде чѣмъ прибѣгать къ нему, должно быть хорошо понято и изучено. Можетъ быть и удивительно, что публика позволяетъ себя обманывать такими несложными средствами, но опытъ показываетъ, что это всегда удается. Автору надлежитъ лишь придумать для такой маленькой характерной черточки нѣсколько новыхъ положеній и искушеній и онъ всегда со-здастъ исполнителямъ небольшую, но благодарную роль.

ГЛАВА XVI.

Дирекціи и драматическіе писатели.

Въ заключеніе нѣсколько словъ о способахъ пристраиванія пьесъ.

Гуцковъ какъ-то сказалъ: „для того, чтобы написать пьесу, нужно быть полубогомъ; для того же, чтобы добиться ея постановки, необходимо стать вполне лакеемъ“... Силошь и рядомъ это бываетъ справедливо, хотя мнѣ часто приходилось наблюдать, что люди писали пьесы, какъ лакеи и умѣли добиваться постановки ихъ, какъ полубоги.

Что же, въ первую голову, слѣдуетъ предпринять начинающему автору, который былъ такъ неостороженъ и написалъ пьесу? Допустимъ даже, что онъ былъ осторожнѣе той смѣлой женщины, которая ухитрилась „подарить жизнь мертвому ребенку“. На этотъ вопросъ легко отвѣтить, если вспомнить художника, написавшаго картину и носящагося съ одной мыслью: всѣми правдами и неправдами, не останавливаясь даже передъ закладомъ предпоследней сорочки, добыть денегъ для того, чтобы заказать раму для своей картины. Только благодаря рамѣ картина приобретаетъ возможность выполнить свое житейское предназначеніе: она можетъ быть послана на выставку, можетъ быть выставлена въ окнѣ торговца картинами и, благодаря всему этому, можетъ привлечь покупателя и дать своему создателю деньги, т. е. возмѣщеніе убытковъ, досугъ, новыя идеи и возможность продолженія творчества. Такое же значеніе, какъ рама для картины, имѣетъ печать для рукописи. Дѣло въ

томъ, что если существуетъ убѣжденіе, будто на сценѣ вообще неохотно читаютъ что либо, то начинающій авторъ можетъ быть увѣренъ, что рукопись ужь безусловно встрѣтитъ полное равнодушіе, если не отвращеніе. Рукописныя произведенія можно, въ лучшемъ случаѣ, предлагать для прочтенія лишь добрымъ знакомымъ, въ добродушіи коихъ увѣренъ.

Какой же путь ведетъ къ цѣли всѣхъ начинающихъ авторовъ, т. е. къ тому, чтобы заставить компетентныхъ людей прочитать пьесу? Многіе, вѣроятно, съ удивленіемъ узнаютъ о томъ обстоятельстве, что самымъ вѣрнымъ средствомъ помѣшать постановкѣ пьесы является прямой путь представленія ея въ театръ на просмотръ.

Правда, существуютъ большіе театры, въ которыхъ особо приставленными для этой цѣли людьми добросовѣстно прочитывается все присылаемое. Но пусть начинающій авторъ усвоитъ себѣ, какими условіями это обставлено. Несчастныи драматургъ *), вынужденный ежедневно проникаться нѣсколькими совершенно различными произведеніями, въ большинствѣ случаевъ настолько слабыми, что не производятъ никакого впечатлѣнія даже на самага невзыскательнаго читателя,—такой драматургъ съ каждымъ годомъ укрѣпляется въ убѣжденіи, что нѣтъ ничего достойнаго вниманія. За рукописи онъ принимается съ отвращеніемъ. Гдѣ же ему взять нужное настроеніе для того, чтобы отыскать что-нибудь заслуживающее вниманія? Вѣдь у него уже притуплена всякая чувствительность. Лишь отъ поры до времени, когда какой-нибудь знакомый, размахивая рукописью, вбѣжитъ къ нему и крикнетъ: „Вотъ!.. Извольте!.. Нѣчто замѣчательное!.. Непремѣнно прочтите!..“ Тогда онъ, пожавъ плечами, но не безъ нѣкотораго сознанія, что и онъ можетъ ошибаться въ

*) Въ нѣмецкихъ театрахъ драматургами называются лица, спеціально занимающіяся въ театрѣ просмотромъ поступающихъ рукописей.

Примѣч. перев.

хорошую сторону, примется за добросовѣстное прочтеніе рукописи и автору можетъ блеснуть огонекъ надежды.

Возможно, что лѣтъ тридцать-сорокъ тому назадъ, когда писалось гораздо меньше и, слѣдовательно, меньше же приходилось и прочитывать рукописей, прямой путь иногда и приводилъ къ цѣли. Лаубе каждый вечеръ читалъ по одной пьесѣ и этого было достаточно. Въ настоящее же время, когда количество поступающихъ въ нѣкоторые театры рукописей доходить до нѣсколькихъ сотенъ въ сезонъ, вѣроятно, и Лаубе впалъ бы въ отчаяніе отъ необходимости отыскать что-нибудь заслуживающее вниманія въ такой кучѣ. Тѣ первыя пьесы, которыя на моихъ глазахъ добились постановки въ Берлинѣ, всѣ безъ исключенія попали на сцену не прямымъ, а окольнымъ путемъ, такъ сказать, черезъ заднюю дверь.

Личное общеніе съ имѣющими въ театрѣ вліяніе людьми для начинающаго автора необходимо и по тысячѣ другихъ причинъ. Съ того момента, когда онъ очутится въ горнилѣ театральнаго дѣла, для драматическаго писателя, желающаго серьезно работать, начинается новая жизнь. Онъ начинаетъ признавать безчисленныя требованія режиссеровъ и актеровъ, тѣ особенности, которыхъ обычно ждетъ публика отъ каждаго театра и еще многое изъ того, что, по литературнымъ понятіямъ, не имѣетъ значенія, на сценѣ же очень важно для созданія успѣха пьесѣ. Главнымъ образомъ, заключительныя сцены актовъ. Такіе технически и литературно образованные сценическіе дѣятели, какъ, на примѣръ, Максъ Грубе (главный режиссеръ королевскаго театра въ Берлинѣ), никогда не ошибутся въ томъ, слѣдовало ли, во-первыхъ, вообще писать данную пьесу, т. е. вылилась-ли она изъ искреннихъ внутреннихъ побужденій и, во-вторыхъ, какія изъ дѣйствующихъ лицъ пьесы дѣйствительно хорошо наблюдаемы и изучены и которыя только вставлены для оживленія дѣйствія, безъ особой надобности.

Выгоднѣ всего, разумѣется, непосредственное общеніе съ лицомъ, имѣющимъ наибольшее вліяніе въ театрѣ, именно съ директоромъ его. Но эти господа умѣютъ великолѣпно забаррикадироваться и очень немногіе изъ смертныхъ удастаиваются услышать отъ нихъ магическія слова: „несите мнѣ все, что напишете“! И даже при этихъ условіяхъ, тысячи причинъ могутъ помѣшать успѣху. Въ одной пьесѣ на примѣръ, выведено политическое собраніе, а оно, оказывается, уже фигурировало въ нѣсколькихъ пьесахъ этого сезона. Въ другой, главную роль играетъ американецъ, а онъ ужъ успѣлъ набить оскомину. Вкусы, минутные капризы и интересы мѣняются слишкомъ часто. Барнай не принялъ „Честь“ Зудермана, а между тѣмъ эта пьеса дала великолѣпные сборы конкурировавшему съ нимъ „Лессингъ-театру“. „Честь“ не была принята и въ „Нѣмецкій“ театръ, а поставленная въ немъ пьеса Вольцогена „Дѣти его превосходительства“, имѣвшая прекрасный успѣхъ, была, въ свою очередь, передъ тѣмъ забракована въ Лессингъ-театрѣ.

Рукописи Эрнеста ф. Вильденбрухъ десятками лѣтъ тщетно предлагались въ различные театры, пока, наконецъ, герцогъ майнингенскій не рѣшился дать на своей сценѣ мѣсто этому выдающемуся драматическому писателю.

Все это, разумѣется, сообщается мною отнюдь не для того, чтобы пролить бальзамъ на уязвленное самолюбіе „непризнанныхъ“ авторовъ. Борьба за постановку въ настоящее время еще труднѣе, чѣмъ прежде и награда, въ матеріальномъ отношеніи, все еще настолько высока, что стоитъ всякаго труда. Изъ тѣхъ же начинающихъ авторовъ, которые взваливаютъ вину за свои неудачи на тупоумныхъ директоровъ изъ тѣхъ, навѣрное, никогда ничего не выйдетъ. Начинаящій долженъ съ увѣренностью десяти тысячъ противъ единицы помнить, что если ему отказываютъ въ постановкѣ, то причина этого обстоятельства кроется въ томъ, что пьеса его, съ технической точки зрѣнія, ничего не стоитъ. Дѣло въ

томъ, что на сценѣ всюду и вездѣ побѣждаетъ только рутинѣ. Страсть, остроуміе, литературность изложенія могутъ не имѣть никакого значенія, если на лицо нѣтъ умѣнья придать всему этому еще сценичность. Феликсъ Филиппи, напримѣръ, какъ писатель стоитъ значительно ниже австрійца Розеггера, но за то насколько онъ выше послѣдняго какъ техникъ. Пьеса Филиппи „Благодѣтели человѣчества“ смотрится потому съ интересомъ, что авторъ умѣлъ умно избрать современный житейскій конфликтъ и еще болѣе умѣло даетъ нарастаніе, т. е. ставить все время дѣйствующихъ лицъ въ необходимость принять извѣстное рѣшеніе. Такой инстинктъ почти всегда является прирожденнымъ, и я лично сомнѣваюсь въ томъ, что его можно выработать въ себѣ. Невозможнаго, конечно, ничего нѣтъ, и способный, одаренный сильной волей, человѣкъ всегда добьется многого. Но для этого ему придется затратить столько труда и времени, съ которыми на другомъ поприщѣ умственной дѣятельности онъ гораздо быстрѣе добился бы блестящаго успѣха.

Конецъ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	СТР.
Изъ предисловія	3
Перспективы профессіи	5
Что такое драматургъ	9
Что такое матеріалъ	14
Выборъ матеріала	22
Четыре приѣма	35
Начало	48
Введеніе и подготовка	53
„Стаканъ воды“	60
„Нора“	83
„Гамлетъ“	98
Доудень и Конрадъ о „Гамлетѣ“	120
„Журналисты“	131
Юморъ	135
Диалогъ	140
Характеры и роли	144
Дирекція и драматическіе писатели	149

ЭНЦИКЛОПЕДІЯ сценическаго самообразованія.

ИЗДАНИЕ ЖУРНАЛА „ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО“.

Т. I-ый ИСКУССТВО МИМИКИ

В. Лачинова.

232 рис., 222 стр. Ц. 2 р.

Содержаніе: Общія понятія.—Упражненія въ развитіи гибкости.—
Подробный разборъ движеній тѣла. Ноги. О движеніяхъ рукъ. По-
дробный разборъ движеній, совершаемыхъ кистями рукъ. О плечахъ.
О мозгѣ. О животѣ. О головѣ. — Подробный разборъ лицевыхъ муску-
ловъ: Щеки. Носъ. Языкъ. Челюсти и губы. Брови. Глаза. I. Взгляды.
А. Виды взглядовъ, различаемыхъ по степени подвижн. Б. Виды
взглядовъ, различаемыхъ по особому направленію. В. Выводъ о мими-
ческихъ движеніяхъ, относящихся ко взгляду. II. Закрываніе и откры-
ваніе глазъ. А. Закрываніе глазъ. Б. Мимическія сочетанія. В. Откры-
ваніе глазъ.—Полныя выраженія. Выраженія, запечатлѣнныя волей и
разумомъ. Пассивныя выраженія. Смѣхъ и плачъ. 1. Движенія дыха-
тельныхъ мускуловъ. 2. Движенія лицевыхъ мускуловъ. А. Болѣе сла-
бая степени смѣха. Б. Болѣе сильныя степени смѣха. В. Плачущее
лицо. Мимическія сочетанія улыбающагося выраженія. — О положеніи
тѣла на сценѣ.—О болѣзненныхъ движеніяхъ.—Притворная мимика и
жесты.—Жесты великихъ людей и ораторовъ.—Женскіе жесты.—Жесты
различныхъ національностей. Указатель.

Т. II-ой ГРИМЪ

П. А. Лебединскаго.

Съ послѣсловіемъ Арт. Импер. т. Н. А. Петровскаго.
376 рис., 367 стр. 2-ое изданіе. Ц. 2 руб.

Содержаніе: Цѣль труда. Значеніе грима. Исторія гримировальнаго искусства. Что такое гримъ. Отношеніе его къ мимикѣ. Взгляды на гримъ А. П. Ленскаго и Шиловскаго-Лопивскаго. Краткая анатомія головы и шеи. Мышцы головы и шеи. О кожѣ лица. Техника смыванія грима. Краски и всевозможный матеріалъ для грима. О пудрѣ. Румяна—жидкія и сухія. Принадлежности, необходимыя для гримировки. О парикѣ и растительности. Современные парики, бороды, усы и баки. Нѣсколько словъ объ исторіи женской прически. Женскіе парики. Пользованіе темными и свѣтлыми тонами. Связь между гримомъ и мимикой. Объ опредѣленіи главнаго характера въ лицѣ. Полнокровныя и малокровныя лица. Вліяніе свѣта на гримъ. Классическое лицо, какъ положительная единица. Молодое лицо. Способъ устроить постоянный лѣпной носъ. Схема румянъ. Гримъ молодой руки. Дѣтское лицо. Лицо юноши. Молодое лицо съ комическимъ оттѣнкомъ. Старость. О морщинахъ. Гримъ преклоннаго возраста. Гримъ пожилого лица. Характерный гримъ. Налѣпки носа. Полное и худое лицо. Гримъ встрѣчающихся на сценѣ болѣзней. Гримъ различныхъ народовъ. Азіатскіе народы. Европейскіе. Африканскія. Австралія. Прическа различныхъ народовъ разныхъ эпохъ. Мужскіе парики различныхъ эпохъ. Характерные гримы въ классическихъ роляхъ. О закладкѣ естественной растительности—бороды, усовъ и пр. Основныя правила грима и нѣкоторые практическія указанія. Приготовленіе гримировальныхъ красокъ. Реценты мазей замазокъ и пр. Самообученіе. Снятие маски съ лица, какъ пособіе къ самообученію. Волосы. Измѣненіе фигуры на сценѣ и т. д.

Т. III-ий ИСКУССТВО ДЕКЛАМАЦИИ

В. В. Сладкопѣцева,

съ приложеніемъ статей д-ра В. В. Чехова и д-ра мед. М. С. Эрбштейна.
66 рис., 367 стр. Ц. 2 р.

Учен. Ком. Мин. Нар. Просв. признана заслуживающей вниманія при пополненіи библіотекъ ср.-учеб. заведеній.

Часть первая. 1. Объ искусствѣ дыханія.—2. О достоинствахъ хорошо обработаннаго голоса.—3. О недостаткахъ голоса.—4. Объ эле-

ментахъ рѣчи и русскомъ произношеніи.—5. О косноязычій.—6. О правильномъ звукообразованіи и простѣйшихъ упражненіяхъ съ элементами рѣчи.—7. Слухъ и рѣчь.—8. О логическомъ удареніи.—9. О ритмѣ и темпѣ.—10. О художественномъ чтеніи.

Часть вторая. 1. Гимнастика дыханія.—2. Подготовительныя упражненія для надставной трубы.—3. О рѣчевой мелодіи.—Группа I. Достоинство. Доброта. Удовольствіе. Искренность. Истина. Клятва. Терпѣніе. Утѣшеніе. Увѣренность. Довѣріе. Равнодушіе. Безучастность. Скука. Мечтательность. Группа II. Горе. Состраданіе. Боль. Сѣтованіе. Обвиненіе. Раскаяніе. Забота. Отчаяніе. Группа III. Гнѣвъ. Негодованіе. Неудовольствіе. Ненависть. Бѣшенство. Досада. Ссора. Перебранка. Удивленіе. Разочарованіе. Алчность. Мель. Честолюбіе. Любопытство. Гордость. Бездушіе. Чванство. Тщеславіе. Хвастовство. Дерзость. Упрямство. Угроза. Предостереженіе. Укоръ. Приказаніе. Любовь. Чувственность. Нѣжность. Просьба. Уговариваніе. Напоминаніе. Совѣтъ. Убѣжденность. Вдохновеніе. Радость. Смѣхъ. Болтливость. Бодрость. Рѣшимость. Удовлетвореніе. Восхищеніе. Торжество. Ликованіе. Сомнѣніе. Подозрѣніе. Нетерпѣніе. Безпокойство. Ревность. Группа IV. Страхъ. Ужасъ. Испугъ. Боязнь. Зависть. Злорадство. Насмѣшка. Липемѣріе. Презрѣніе. Грубость. Отвращеніе. Группа V. Печаль. Грусть. Тоска. Стыдъ. Смирненіе. Сокрушеніе.

Приложенія: Д-ръ М. С. Эрбштейнъ. I. Анатомія и физиологія голосовыхъ органовъ.—Его-же. II. Гигіена голоса.—Д-ръ В. В. Чеховъ. III. Роль фантазіи (воображенія) и таланта въ искусствѣ художественнаго чтенія.—Его-же. IV. Художественное чтеніе и художественная рѣчь въ ихъ взаимоотношеніи.—В. В. Сладкопѣвцевъ. V. Систематическій плавъ занятій.

Т. IV-ый КОСТЮМЪ

подъ ред. Ѳ. Ѳ. Коммиссаржевскаго.

Около 1000 фигуръ, 500 стр. цѣна въ перепл. 3 р. 50 к.

Содержаніе: Въмѣсто предисловія. I. Востокъ. 1. Сирійцы и финикійцы. Ассиро-Вавилонія. Персія. Египетъ, фригійцы, амазонки, каппадокійцы и другіе народы Малой Азіи. 2. Эфіопы. 3. Арабы. II. Этруски. Греки. Римляне. III. Византія. IV. Галлы. Германцы. V. Скандинавы. VI. Франція (до 888 г.). Первые вѣка феодализма и рыцарства (888—1090 г.). Средніе вѣка (до XIV в.). VII. XIV и XV вѣкъ. VIII. XVI вѣкъ. IX. XVII вѣкъ и начало XVIII (до 1715 г.). X. XVIII

вѣкъ. Отъ 1715—1801 г. 1. Французскія моды. Регентство. Людовикъ XV и Людовикъ XVI (1715—1791). 2. Моды конца 18-го вѣка (1790—1801). XI. Западно-европейскіе костюмы XIX вѣка. Одежда на Руси до Петра I. Очеркъ Ѡ. Коммиссаржевскаго. Перечень нѣкоторыхъ сочиненій по исторіи костюма.

Т. V-ый Техническіе приемы драмы

(Руководство для начинающихъ драматурговъ) Проф. Р. Гессена, перев. съ нѣмецк. **В. В. Сладкопѣвцева** и **П. П. Нембродова**, ц. 1 р.

Дальнѣйшіе предполагаемые выпуски:

**Режиссура, Теорія сценическаго творчества, Исторія
театра, Литературно-сценическія характеристики**

и др.
