

без зрителя (стр. 185), что зритель является не необходимым импульсом актера, что рампу не зачем упразднить и т. д. и т. д., Таиров становится на более опасный путь.

Кстати: Таиров, желая поймать меня на противоречии, приводит настойчивое желание мое, чтобы зритель «ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет», и спрашивает: как же зритель сможет при этих условиях «вбежать в экстазе на помост, чтобы приблизиться к служению?» (стр. 187).¹

Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате) наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя, как содействующий и... как создающий новую сущность, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости: *радость, нового бытия.*

Вс. Мейерхольд.

М. Д. ПРЫГУНОВ. Русская сцена за последние сорок лет 1880—1920 г. Государственное Издательство. Казанское отделение. Казань, 1921 г. 28 стр.

Эта брошюра представляет собою конспект четырех публичных популярных лекций, прочитанных автором сотрудникам, служащим и рабочим Татнаркомпрода. 17 страниц брошюры заняты библиографической сводкой тех пособий, которыми пользовался Прыгунов для упомянутых лекций. «Искусство народу» — вот боевой клич современности, а потому одна за другой возникают картинные галереи, открываются новые музеи, консерватории и студии, читаются лекции по литературе, живописи, музыке, широко распахиваются двери театров для нового зрителя. «Он пришел, этот новый чуткий зритель»... говорит восторженное предисловие. Но «мало театр посещать, нужно его знать» — изрекает с наставительным глубокомыслием Прыгунов.

Вот этой цели как раз и не достигают ни лекции, судя по конспективному их изложению, ни библиографический указатель, задача которого «дать достаточный материал для тех, чья пытливая мысль не ограничится полученным на лекции».

Действительно, самая неприятная мысль вряд ли удовлетворится прыгуновскими сведениями и характером их изложения.

Французскую классическую трагедию лектор попрежнему, по-старинке именует «ложно-классицизмом». Говоря странно о «муках творчества» В. Ф. Коммиссаржевской, о ее «душе», о «личной драме жизни — источнике сценического вдохновения», о «шипах и розах» периода исканий, Прыгунов опускает без внимания театр В. Ф. Коммиссаржевской, руководимый В. Э. Мейерхольдом, — театр, влияния которого живы и по сей день, судя по некоторым работам Студий М. Х. Т. и по отношению к постановкам Условного театра (теперь в 1921 г.) Таирова.

К мейнингенцам на ряду с Кронегком отнесен Макс Рейнгардт.

В лекции третьей автор, переоценивая значение бесплодного теоретизирования («Ф. Сологуб и его (!) театр одной воли»), полуигнорирует практическое делание Нового театра (В. Э. Мейерхольд и мысль о просцениуме).

В библиографическом указателе к III лекции («новые искания театра») помечены ничтожные вещи (напр., статьи Л. Гуревич) и непростительно пропущена книга Вс. Мейерхольд «О театре».

В. Бзбутов.

Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ. Художественный идеал демократических Афин. 1918 г. Петроград, К-во «Огни» (Круг Знания, серия истории искусства, 204 стр., 7 таблиц, 42 рисунка в тексте.

Имя профессора Б. В. Фармаковского, крупнейшего у нас сейчас знатока истории античного искусства, украшает на этот раз обложку популярной книги с общинтересным и чреватом названием. На заглавной странице эпиграф из Бальмонта, на первой — посвящение ма-