

О СЦЕНИЧЕСКОМЪ ИСКУССТВѢ.

КНИГА БРАНДЕСА.

Книга Брандеса «О сценическомъ искусствѣ» посвящена «венціанкѣ Дузе». Она не касается «сущности» сценическаго искусства. Она представляетъ собою только эстрактъ тѣхъ образовъ, которые поразили автора. Она сопоставляетъ всѣ передовые народы въ ихъ представителяхъ. Тонъ всей книгѣ даетъ то вдохновенное провидѣніе, которое находитъ живое воплощеніе въ образахъ, создаваемыхъ Дузе. Сама книга ищетъ наиболѣе вдохновеннаго провидѣнія.

Сценическое искусство имѣетъ особенности: въ приѣмахъ его нѣтъ ничего устойчиваго, все сводится къ впечатлѣнію. Кто хочетъ оживотворить содержаніе книги, долженъ освѣтить его огнемъ собственныхъ впечатлѣній.

* * *

Формула новаго стиля сценическаго искусства слѣдующая: линія развитія восходитъ къ символически-живописному. Въ чемъ этотъ послѣдній стиль особенно превзошелъ старый — это жестъ, движеніе. поза — красочная трагичность.

Иначе говоря, это сценическое искусство въ линіяхъ и пятнахъ.

Кто создалъ этотъ стиль? Можно было бы отвѣтить: жизнь наша стала декоративнѣе, также и сцена. Создали его писатели. Они явились причиной упраздненія прежняго путемъ обогащенія психологическихъ красокъ, путемъ импрессионизма на сценѣ. Прежній стиль имѣлъ отрицательныя достоинства: онъ былъ великъ въ отвращеніи къ противоположному, великъ въ сдержанности, въ проявленіи тайныхъ движеній души.

Сѣверныя расы наименѣе одарены сценическими талантами. Онѣ не развертываются во всю ширину, онѣ чувствуютъ себя словно связанными. Со временъ христіанства, зараженные аскетизмомъ (тогда какъ южане преслѣдовали культъ Мадонны), онѣ подавляли свои порывы. Или, быть можетъ, на ихъ артистовъ вліяли туманы ихъ небосклона? Какъ бы то ни было, они давали намъ моменты такихъ потрясеній, которыя обогатили насъ, живущихъ именно подъ этими тусклыми небесами.

Писатели стали стилизовать. То же должна была сдѣлать и сцена. Метерлинкъ, Уайльдъ, Гормансталь, д'Аннунціо, Ведекинцъ уже не созда-

вали образовъ, скорѣе—идеи. Они воплощали игру красокъ, комическую игру линій, калейдоскопъ траги-комическаго. Они, можетъ быть, создавали нѣчто угасающее и тоскующее вмѣсто человѣка; нѣчто сверкающее или потустороннее вмѣсто образа. Они, можетъ быть, даютъ музыку вмѣсто характера, пятно вмѣсто очертанія, улыбку вмѣсто комедіи, настроеніе вмѣсто событій. Только не людей. Они изображаютъ страхъ, а не трусливый характеръ, порочность, а не извѣстную Гедду Габлеръ съ извѣстными пороками. Они живописуютъ жизнь пѣвца, а не образъ его, въ безрукой женщинѣ скорѣе пламенную супружескую любовь, нежели любящую супругу. «Смерть Тентажиля» — не исторія незаконнаго сына, а ужасъ незаконнорожденности, аккордъ удушливаго отчаянія и т. д.

Это особенно сказывается въ одномъ: каждый актеръ теперь—болѣе чѣмъ это было раньше—является лишь свѣтлой точкой или тѣнью, или цвѣтнымъ пятномъ въ общей картинѣ. Все зиждется на общемъ впечатлѣніи. Оттого и искусство актера скорѣе требуетъ воплощенія идеи, нежели образа. Такъ какъ образы являются аллегоріями (символами), то и онъ долженъ давать въ большей, нежели прежде, степени впечатлѣніе зрительное, изобразительное, символическій знакъ, и не только маскою лица, а извѣстнымъ сильно отчеканеннымъ впечатлѣніемъ, символическимъ образомъ въ рѣшительной сценѣ; въ худшемъ случаѣ къ этому присоединяется все вещественное въ образѣ.

Необходимъ примѣръ: у Толстого, въ его натуралистической «Власть тьмы», когда кто-нибудь стоитъ на стражѣ, оберегая совершающееся убійство, то стоитъ именно извѣстное лицо на стражѣ извѣстнаго убійства. Въ «Электрѣ» Гофманстала, въ аналогическомъ случаѣ, Эйзальтъ (германская актриса) является уже не женщиной, стоящей на стражѣ преступленія, да еще своего преступленія, а «стражей убійства», какимъ-то нетопыремъ мести. Она воплощаетъ идею, а не случай. Она стоитъ, распластавъ руки, какъ ночная птица крылья, и взглядомъ своимъ также воплощаетъ стражу убійства, игра ея сводится къ моменту, стилизаціи, символу. Въ этомъ тѣлодвиженіи все ея существо; а въ этомъ существѣ—вся суть вещи.

Дузе (совсѣмъ въ другомъ смыслѣ) дала нѣчто подобное. Дни и годы спустя сохраняешь въ памяти эту картину прислонившейся къ камину женщины съ распростертыми руками, въ произведеніи, вовсе не символическомъ, и въ образѣ, исполненномъ тоски; словно вся нѣмая скорбь смертоносной ночи повисла надъ нею. Это случилось, когда она была пресыщена творчествомъ, озарена счастьемъ, даннымъ ей д'Аннунціо. Въ роли Адриенны Лекувреръ стояла она у очага; но это уже не была Адриенна—это былъ «орнаментъ къ камину», бессмертный орнаментъ, незабвенный въ мрачной красотѣ этой исключительной скорби, «незабвенный по рисунку... Въ тѣ дни она предпочла натурализму живописно-символическое искусство. Подавая пуншъ Левбаргу, она уже не являлась Геддой—это было «само обольщеніе», нѣчто картинное, отъ всего свободное. Отъ нея вѣяло настроеніемъ (что называли ея манерностью) или великой жаждой красоты, когда она уже сознательно стала относиться къ Ибсену, какъ къ канвѣ для своего творчества.

* * *

Дузе—владычица сцены. Она углубляетъ душу, будитъ въ людяхъ

красоту и состраданіе, исторгаетъ слезы; она воплощаетъ въ образахъ всю скорбь, всю кровную муку нашей суетной жизни, она умѣетъ высмѣять преходящій смѣхъ бытія. Она царитъ въ книгѣ Брандеса. О ней говорится и тогда, когда идетъ рѣчь о другихъ. Она первообразъ живописно-новаго въ послѣднемъ періодѣ развитія сцены.

Любопытно прослѣдить сценическое искусство по расамъ. Франція обладаетъ величайшими техниками, Италия—геніями. На одной крайней точкѣ—Режанъ, на другой—Дузе. Тамъ дивный блескъ, здѣсь—дыханіе вѣчности. Во Франціи создается наиболѣе чудесное, въ Италиі—само чудо.

Быть можетъ, теперь у Дузе уже нѣтъ той концентраціи внутренняго чувства, которое было въ началѣ; все проявляется общѣе, свободнѣе. Ея участіе въ общей картинѣ, быть можетъ, слабѣе, зато линіи прекраснѣе. Сила ненависти, могущество любви уже не овладѣваютъ вами съ такимъ очарованіемъ, какъ прежде. И тѣмъ не менѣе она «Дама съ камеліями» или «Трактирщица», какихъ никогда не было, нѣтъ и не будетъ помимо ея. Страждущій и смѣющийся человѣкъ. Роль для нея лишь предлогъ. Она раньше была болѣзненнѣе, глубже, разслабленнѣе, сосредоточеннѣе. Десять лѣтъ спустя жизнь увлекаетъ ее, самоуглубленіе исчезаетъ. Она здоровѣе, но въ силу десятилѣтней борьбы совершеннѣе въ творчествѣ. Вѣдь не можетъ же она отрѣшиться отъ своей оболочки! Лишь бы сохранился у нея ея неподражаемый юморъ, а также особенная глубина (я прелести. Улыбка ея несравненна, она геній лукавства. Въ рѣзвости ея звучитъ непостоянство, которое вѣчно, бессмертно. Шутить ли она, смѣется ли, бросается ли въ кресло, простирая руки въ пространство,—неотлучно витаетъ надъ нею мерцаніе вѣчности. Глядя на нее, памятуешь о всей странной загадочности нашей быстротечной, горько очаровательной жизни. Въ ея веселіи—скорбь, въ улыбкѣ—рыданіе, въ восторженности—мука.

Но является ли эта веселость ея тѣмъ же, что дѣлаютъ изъ веселости человѣческой великіе композиторы? «Конецъ пѣсни»—такъ называется Шуманъ стремительный, полный веселья отрывокъ, гдѣ въ концѣ странные, слабые, потонувшіе колокола говорятъ: «Это конецъ пѣсни!».

И ея смѣхъ таитъ обратную сторону. Именно въ силу того, что она такова, могла она явиться пробнымъ камнемъ для человѣка,—тогда, въ тѣ времена,—для человѣка, впервые получившаго отъ нея альтруистическій толчокъ прямо въ здоровое, слишкомъ крѣпкое двадцатичетырехлѣтнее сердце.

И теперь, подчиняясь вліянію времени, видимъ мы ее такую же, какъ и прежде. И когда ея не станетъ, мы скажемъ: «Мы еще знали ее»...

Чары и слова исключительныхъ людей, послѣ нихъ еще свѣтится нѣкоторое время неисповѣдимымъ огнемъ. Кто испыталъ на себѣ эти чары, спасетъ память о нихъ для всѣхъ вѣковъ. Да, въ ней переживаешь мгновенья, въ которыхъ замираетъ движеніе времени.

Не служить ли для нея и Ибсенъ лишь матеріаломъ для развитія ея собственныхъ стремленій? Конечно, она никогда не можетъ быть сѣверной Геддой. Она даетъ въ ней утонченную, богатую темпераментомъ кошечку, сверхъ-кошечку зрѣлаго юга, тонкую прелесть отцвѣтшей культуры. Гедда же—крупная, холодная сѣверная кошка; малоподвижное, прищурившееся, жестокое хищное животное. Весь тишь въ его

сдержанномъ холодѣ остается чуждымъ южному небу. Чтобы оцѣнить то, что есть въ Дузе національнаго, надо видѣть не итальянскихъ гастро-леровъ, а итальянскій театръ (театръ Гольдони, напр.) видѣть, напр., ту «неизвѣстную» въ Европѣ (Clara della guardia), которой аплодируетъ сама Дузе и которая даетъ впечатлѣніе жалостливой ненависти, рыдающаго гнѣва и муки, ту, чей стимулъ—страданіе, страданіе и страданіе.

Въ Геддѣ у Дузе есть два мгновенія, когда она бессмертна по своему: когда Левбаргъ въ первый разъ появляется, она протягиваетъ ему руку незабвеннымъ, великолѣпнымъ движеніемъ, какъ Валькирія — побѣдителю дракона. Вся она свѣтится человѣческой гордостью, суровымъ, ликующимъ величіемъ. Затѣмъ она проходитъ черезъ всю комнату, и походка ея—это музыка, словно что-то подхватило и само несетъ ее. Только геній можетъ создать подобный моментъ. А въ концѣ... въ концѣ она отказывается протянуть руку Левбаргу. Когда она подаетъ ему револьверъ, какъ орудіе прекрасной смерти, она вырастаетъ въ мифическій образъ; онъ на прощаніе тянетъ къ ней руку, она же отводитъ свою. Она стоитъ прямо, въ позѣ холодной рѣшимости, она сіяющимъ взоромъ въ послѣдній разъ глядитъ на него, ненавистнаго и любимаго,—какъ Валькирія на побѣдителя Дракона.

Нѣтъ моста между Италіей и Норвегіей, но есть мостъ между Дузе и Ибсеномъ. Другіе вѣрнѣе понимаютъ Гедду, но никто не сыграетъ ея такъ геніально...

Въ одинъ достопамятный вечеръ она была Сильвіей Сеттала, въ «Джіокондѣ». Передъ этимъ шелъ дождь; сверкали зловѣщія звѣзды. И все же въ этотъ вечеръ херувимы спускались на землю; неисповѣдимымъ свѣтомъ обрамляли они смертельно-блѣдное лицо этой единственной женщины. Сама роль Джіоконды исполнялась некрасивой толстой актрисой. Что было до этого? Кто сталъ бы думать объ этомъ. Само волшебство еще разъ спустилось на землю и сіяло въ неземномъ блескѣ... Лишенная рукъ, она жадно ласкала Сиренетту губами, съ тоскою и страстью прижималась къ ней, трепетала. Малютка недоумѣваетъ, спрашиваетъ... Тогда Дузе отвѣчаетъ тихимъ, подавленнымъ голосомъ, насыщеннымъ скорбью: «У меня нѣтъ рукъ!». И вотъ совершается нѣчто дивное: лицо ея окрашивается, глаза медленно наполняются тяжелыми, горькими слезами, эти слезы текутъ...

Зрители связаны однимъ общимъ чувствомъ. Всѣ пропасти наполняются, всѣ различія исчезаютъ, все человѣческое выступаетъ. Дузе играетъ... просто вѣроломную жену, Цезарину, «femme de Claude» — опять Дюма—но не все ли равно? Она является лживымъ созданьемъ, полнымъ нечестивой хитрости, низкихъ наклонностей, дурныхъ инстинктовъ, наивной негодницей, расчетливой развратницей. Только въ одной сценѣ пробуетъ она снова завладѣть своимъ мужемъ; она любитъ его, это у нея неподдѣльно. Дузе раскрываетъ тутъ... все! Сидишь удивленный, потрясенный, совершается чудо: въ мѣстахъ, гдѣ она проявляетъ прелесть уличной дѣвушки, вы чувствуете, какъ слезы выступаютъ у васъ на глазахъ. Высшая радость чувствовать, что подобный анализъ души можетъ найти тѣлесное выраженіе, что и въ чувствѣ зла такъ удивительно развертывается человѣкъ, всетаки не что иное какъ человѣкъ, что тайныя внутреннія побужденія заблудшаго созданія съ

такимъ блескомъ обнажаются этой волшебницей. Да, хочется крикнуть: «Не кидайте камнями въ эту Цезарину, не кидайте камнями ни въ какого грѣшника, потому что онъ—властный организмъ, удивительное произведение въ своей прочности; благословенна сила, создавшая звѣрей подобнаго рода; благословенна своеобразная слава многообразной, чудовищной грѣховности; благословенъ демонизмъ неба и земли, породившій подобныя созданія; не кидайте камнями ни въ какого грѣшника»...

Таковы творенія ея за послѣднее время. Ранній и поздній періоды сливаются.

Разъ въ тысячелѣтіе появляется личность, подобная ей.

Изъ мужчинъ выразителемъ новаго стиля въ Италіи является скорѣе всего Цаккони, съ его нервнымъ, дифференцированнымъ талантомъ. «Онъ часто даетъ слишкомъ много, потому что онъ можетъ дать безконечно многое» («Призраки», «Отелло»). Особенно потрясаетъ онъ тамъ, гдѣ смѣшное переплетается съ трагическимъ. Поэтому ему особенно удается роль тургеневскаго Кузовкина. Онъ можетъ быть до грубости страстенъ, но можетъ быть и благородно сдержанъ, какъ истинный другъ правды. Его благородная нервность даетъ наилучшаго Іоганна Фокерата.

Италія—страна изобразителей глубинъ человѣческаго духа, Франція — страна искусства. Эру новаго искусства во Франціи провозгласилъ Антуанъ, представителями его явились Сара Бернаръ, Режанъ, Кокленъ, этотъ актеръ іудейства, по выраженію Дрюммона, актеръ гамбетизма, перворазрядный декламаторъ, скорѣе говорунъ, чѣмъ творецъ, вѣчно оживленный, вѣчно лукавый, вѣчно блестящій, вѣчно забавный...

Нужно нѣкоторое время, чтобы отдать себѣ отчетъ, почему Сара Бернаръ до такой степени знаменита. Затѣмъ случайно наталкиваешься на сознаніе того, въ чемъ ея очарованіе. Маленькая птичья головка. Въ остромъ взглядѣ, остромъ голосѣ чувствуется еврейка; вокругъ глазъ припухлости; носъ великолѣпный по своей тонкости... Воспоминаніе объ этой особѣ пріобрѣтаетъ все бѣльшую и бѣльшую силу. Особенно словно надтреснутый голосъ и нѣкоторыя движенія; она говоритъ, какъ ребенокъ, странный культивированный ребенокъ. Культивированы и ея движенія; одинъ этотъ наклонъ корпуса, когда она простираетъ руки впередъ, словно стремится къ полету,—остается въ памяти. Въ немъ чувствуется что-то вкрадчивое. А когда она обнажаетъ зубы, словно вынужденная улыбнуться, невозможно устоять противъ этой величавой, привычной, вызывающей и плѣнительной любезности. Но никто ни на минуту не забываетъ блестящаго искусства игры. Эта женщина кокетлива до кончиковъ пальцевъ, искусственна до мозга костей. Сравнить ее съ Дузе—Боже! Да если бы Дузе было не шестьдесятъ, а сто двадцать лѣтъ, она всетаки творила бы самое жизнь, самую природу, тогда какъ Сара является продувной мастерицей.

Тонъ у нея всегда не настоящій. Но никакихъ другихъ ошибокъ нѣтъ за ней. Она ничего не говоритъ душѣ. Этому ужъ не поможешь. Она изображаетъ очаровательность, причемъ часто дѣйствительно бываетъ очаровательна; или изображаетъ нервность тигра. И все вмѣстѣ оставляетъ впечатлѣніе не болѣе какъ на годъ. Слабо реагируетъ она и на смерть возлюбленнаго. Она поддѣлываетъ «слезы». Она не рыдаетъ на

самомъ дѣлѣ въ силу страданья и муки. Ни одно мгновенье не любила она этого статиста. Она только принимала позы жертвы, гнѣва, страха (тамъ, гдѣ у Дузе любовью трепетала бы вселенная). За игрою Дузе слышится ропотъ вѣчности; за игрою Сары Бернаръ не забываешь о шестствѣ кулисъ.

Твой взоръ спросилъ, что я люблю всего сильнѣй.
Я грудь люблю — и душу въ ней.

Послѣднее слово подобнаго искусства видимъ мы у Режанъ, — величины крупнѣйшей. «C'est vraiment une actrice!», пишетъ о ней въ 1888 году старшій Гонкуръ въ своемъ дневникѣ. На самомъ дѣлѣ слѣдуетъ прибавить: «Это дѣйствительно только актриса!». Она — не земное чудо, какъ Дузе. Она — не образецъ поэзіи, какъ Сорма. Она исполняетъ все, что можно сдѣлать, не будучи гениемъ, и исполняетъ великолѣпно. Она превосходно умираетъ, превосходно гнѣвается, превосходно любитъ, превосходно борется съ собою, великолѣпно плачетъ. При всемъ томъ, какъ и у Сары (хотя все у нея много серьезнѣе), чувствуется: вотъ теперь она изображаетъ смерть, теперь — внутреннюю борьбу, теперь — влюбленность, теперь — сдержанныя сцены, теперь — гнѣвъ. Все это дѣлается словно по звонку.

Нельзя сказать, чтобы Режанъ была невпечатлительна. Несправедливо было бы назвать ее ремесленницей своего дѣла. Но техника у нея преобладаетъ. Особенно осложняется вопросъ, когда она изысканно проста въ своей игрѣ. Она выставляетъ эту простоту на видъ, она словно деревянѣетъ отъ натуральности. Думаешь: какъ она хорошо изображаетъ натуральность. Ужь если она хочетъ быть совершенствомъ въ технику своего искусства, ей слѣдуетъ въ совершенствѣ овладѣть переходами. У Дузе, если судить ее только со стороны техники, никогда ничто не совершается какъ бы по звонку. Все слито. Каждая мельчайшая подробность у Режанъ, въ самыхъ «блестящихъ» моментахъ, — мелка сравнительно съ Дузе, когда послѣдняя почему-либо пожелаетъ обратиться къ технику.

Въ «Федорѣ» Дузе спрашиваютъ, кому поклоняется графъ Лорисъ. Лорисъ — убійца ея жениха. У нея единственная цѣль — уничтожить его. Она отвѣчаетъ: «Миѣ». Это «Io», какъ она произноситъ его, выражаетъ: этотъ человѣкъ — отъявленный негодяй, котораго я ненавижу, но — странно — какъ онъ поразительно боготворитъ меня; я смѣюсь надъ этимъ, но всетаки я чуть-чуть, немножко люблю его, сама того не зная; однако, если бы кто-нибудь сказалъ, что я хотя бы только прощаю убійцу моего жениха, я бы презирала его всей силой своей скорби; до самой глубины души я оскорбилась бы его грубостью. Чтобы все это выразить, Дузе дѣлаетъ только одно движеніе рукой, одну переменъ въ выраженіи лица, одну паузу и говоритъ затѣмъ: «Io». И никогда, во всю жизнь свою уже не забудешь этого «Io». Помимо всего другого, это верхъ техники.

У Режанъ иные интересные техническіе моменты. Въ «Meilhac», въ подавленномъ состояніи духа, должна она болтать съ легкомысленнымъ отцомъ. Она говоритъ, смѣясь, а слезы у нея въ горлѣ; она тутъ удивительна, великолѣпна; но тотчасъ же подумаешь о томъ, какъ много искусства нужно, чтобы сдѣлать это. И такъ техника Режанъ въ трехъ пунктахъ отличается отъ техники Дузе: она менѣе выразительна, Ре-

жанъ менѣе искусна въ переходахъ, и тамъ, гдѣ Дузе даетъ безсмертную мелодію, у нея выходитъ развѣ только каватина. И, однако, Режанъ нельзя назвать только колоратурнымъ талантомъ (было бы легче судить о ней, если бы это было такъ). Она остается великой, несмотря на компромиссъ. Это превосходная трагическая субретка. Въ ея игрѣ есть вѣчто тепличное. Какъ миловидно она умираетъ, какъ трогательно страдаетъ. Въ этомъ есть вѣкоторая поэзія, хотя она столь же бѣдна поэзіей, какъ и трепетомъ вдохновенія. Она не захватываетъ. Въ «Норѣ», когда она пляшетъ съ тамбуриномъ, охваченная глубочайшимъ страданіемъ, она не трогаетъ. Она восхитительна со своими распустившимися великолѣпными, прыгающими волосами, словно безумная. Но что дѣлать! Она «начинаетъ сцену съ тамбуриномъ». Не хватаетъ трепета. Видишь дикое возбужденіе, а не страшную душевную муку. Невольно вспоминается маленькая Сорма. Сорма — музыка. (Великая) Режанъ *est vraiment une actrice*. Сцены съ Ранкомъ незначительны, а это пробный камень. Нору просвѣщаетъ у нея случай съ векселемъ, а не вниканіе въ характеръ мужа. Блестящее недоразумѣніе! Это игра француженки, что-то слышавшей о старомъ, чопорномъ норвежцѣ, француженки, которая старается быть чувствительной, старается отрѣшиться отъ себя, а въ результатѣ является антиибсеновской актрисой.

Тонкость и законченность ея игры сказывается въ Жильбертѣ. У нея репетиція на любительскомъ спектаклѣ. Жильберта загнулась. Разсѣянность, любовный зной и дрожь удаются ей въ совершенствѣ. И все-таки не исчезаетъ впечатлѣніе искусственности. Актриса компромисса!

Въ чемъ она неподражаема, такъ это въ «*Sans-Gêne*». Здѣсь она можетъ развернуться. Подобно наряженной обезьянкѣ шатается эта герцогиня-оборвашка по княжескимъ хоромамъ. И все-таки она временами убійственно преувеличиваетъ. Примѣряя новое платье со слишкомъ длинными рукавами, она совершенно сознательно является обезьянкой. Ея Санъ-Жень — хитрая прачка, уличная дѣвчонка, пройдоха.

Со всѣмъ, что въ ней есть и чего въ ней нѣтъ, Режанъ является величайшей французской актрисой своего времени. Она блестяще доказываетъ то, какъ много можетъ сдѣлать техника... безъ помощи вѣчности; и то, что Франція обладаетъ многимъ чудеснымъ... безъ чуда.

* * *

Изъ русскихъ артистовъ Брандесъ познакомился, очевидно, только съ Савиной, а потому отзывъ его о русскихъ неинтересенъ, и нѣтъ ничего мудренаго, если онъ называетъ русскихъ артистовъ — «актерами императорской сцены».

Зато интересны японцы.

Ихъ искусство на сценѣ — смѣсь нѣжнаго и грубаго, вдумчиваго и диваго, безпечнаго и ужаснаго. Дѣтское искусство. Оно не имѣетъ тонкихъ оттѣнковъ нашего міросозерцанія; у нихъ не чувствуется промежуточныхъ ступеней нашихъ культурныхъ нравовъ. Въ этомъ искусствѣ нѣтъ нашей души; и однако, она является благоуханіемъ грезы, растительной миловидности тихаго чуждаго ритма, сверкающей въ своей грѣховности жизни.

Узенькія ножки, тоненькіе прутики, разукрашенные подвижныя

стѣнки, нѣжнотканная шелковая одежды. И въ то же время грубость мясниковъ.

Когда Сада-Якко всходитъ по ступенькамъ къ кукольной спальнѣ, она скользитъ въ своихъ туфелькахъ, не оглядываясь; когда поетъ соловей, въ темнотѣ звучитъ мелодическій барабанчикъ и струны, въ полутьмѣ озаренной томными фонариками. Когда она передъ смертью горько плачетъ о томъ, что не можетъ выполнить обѣщанія, даннаго пре-брасному кавалеру, спасшему ее отъ разбойниковъ, а также о томъ, что ей приходится разстаться съ жизнью, чувствуешь, что есть мостъ отъ насъ къ этой странѣ, но конца этому мосту не видишь.

А въ чемъ же грубость мясниковъ? — Промежуточную ступенью является атлетика, героическая борьба, торжество тѣла. Языкъ тѣла развитъ сильнѣе языка лица. Многое въ мимикѣ слишкомъ грубо (все ждешь военнаго танца). Нѣтъ недостатка въ пинкахъ и затрещинахъ. Менѣе всего развито искусство слова. Въ этомъ отношеніи — цѣлая бездна между Европой и Азіей. Вотъ, на примѣръ, борьба на утесѣ, надъ пропастью. Высшее напряженіе. Кто побѣдитъ? Борятся благородный рыцарь и разбойникъ. Разбойникъ летитъ въ пропасть внизъ головой; рыцаря еще разъ одолеваятъ: цѣлая пирамида тѣлъ наваливается на него, но онъ ускользаетъ, освобождаетъ возлюбленную — bravo, bravo! На прощанье кто-то получаетъ здоровенный пинокъ ногою пониже спины. Ура, это былъ настоящій нѣмецкій ударъ, то бишь... японскій.

Итакъ, вся эта мимика указываетъ скорѣе на ловкость, чѣмъ на душевную глубину. И тѣмъ не менѣе она производитъ глубокое впечатлѣніе, когда смотришь на Сада-Якко. Она изображаетъ сердечные спазмы. Она задыхается, эта фурія; ея миловидное личико неузнаваемо; она блѣднѣетъ, глаза скосились, она обмираетъ, синѣетъ; она околѣваетъ... какъ звѣрь. Вотъ натурализмъ этихъ людей, близкихъ къ растеніямъ. А когда въ роли Кезы ее убиваетъ любимый человѣкъ, и она поддается ему съ фатальною глупостью, видишь, какъ у нея по шеѣ течетъ кровь, да, цѣлый потокъ крови. Передъ убійствомъ бьется она, какъ пѣтухъ. Подъ конецъ Каваками совершаетъ харакири. Кровь течетъ, журчитъ, струится; вся спина обрызгана кровью.

Японская сцена, какою она является внѣ Азіи, прошла черезъ тепличныя вліянія.

Сада-Якко называютъ японскою Дузе. Допустимъ, что это не только репортерское словечко. Если она увеличиваетъ сумму красоты и состраданія во всемъ мірѣ японскихъ острововъ, то съ этимъ можно согласиться. Но чтобы она могла быть хоть подобіемъ Дузе въ иномъ смыслѣ, это приходится принимать лишь на вѣру — на вѣру... Признать этого нельзя.

Искусство цвѣтовъ и мясниковъ. Вдумчивое и дикое, беззаботное и убійственное. То, что они приносятъ въ него проникновеннаго и вдумчиваго, является даже почти помимо ихъ воли.

Мостъ между этими двумя мірами человѣчества здѣсь и кончается.