

характерныхъ костюмовъ и грима, а въ театрѣ имѣется и то, и другое? Но съ юридической точки зрѣнія, этотъ моментъ по отношенію къ авторскому праву, очевидно, не можетъ имѣть никакого значенія.

Конструировать понятіе „передѣлки“ — крайне трудно, если только возможно, и во всякомъ случаѣ, каждый разъ суду придется производить или свою собственную экспертизу или вызывать какихъ-нибудь присяжныхъ экспертовъ. Между тѣмъ центръ тяжести, въ смыслѣ авторскаго права, лежитъ не въ операціяхъ, которымъ подвергается произведеніе, предназначенное къ постановкѣ, но въ публичности исполненія. Вотъ опредѣляющій моментъ. Несомнѣнно, что каждый авторъ произведенія имѣетъ двойное на него право: право печатанія и право публичнаго исполненія. Представьте развитіе и усовершенствованіе фонографа, который можетъ убить книгу. Значитъ ли это, что разъ вмѣсто книги будетъ граммофонъ, авторъ лишается охраны своихъ интересовъ? То же самое и здѣсь. Книга остается книгой, но и публичное исполненіе, чтеніе или воспроизведеніе книги должны быть охранены закономъ.

При такой конструкціи, вопросъ о передѣлкахъ падаетъ. Остается общее право автора разрѣшать или не разрѣшать, получать или не получать за публичное исполненіе произведенія. Передѣльватель получить за инсценировку, авторъ—за произведеніе. Въ настоящее же время охраненіе передѣлокъ окажется въ непримиримомъ противорѣчій съ духомъ закона, который совершенно не предусматриваетъ авторскихъ правъ на публичное исполненіе произведенія. Въ одной газетѣ было замѣчено, что въ проектѣ авторскаго права, находящихся на разсмотрѣніи Государственнаго Совѣта, будто бы, предусмотрены драматическія передѣлки. Мы не помнимъ такой статьи, но если бы она и существовала, то едва ли она внесетъ систему и порядокъ въ эту область авторскаго права. Передѣлка, чтеніе, инсценировка, публичная лекція, или иллюстрація съ волшебнымъ фонаремъ—все это разновидности публичнаго исполненія, которое только и можетъ быть объектомъ авторскаго права.

Скажутъ: это слишкомъ строго, и стѣснить чтенія. Согласны, но одно изъ двухъ: или слѣдуетъ стремиться къ возможно большому ограниченію авторскаго права—тогда не слѣдуетъ касаться передѣлокъ, предоставивъ каждому право, безъ согласенія съ авторомъ, инсценировать его произведенія; или слѣдуетъ расширить авторское право, и тогда нужно распространить его на публичность исполненія, не касаясь несущественныхъ въ данномъ отношеніи подробностей техническаго инсценированія.

Такова—простая и юридически ясная постановка вопроса. Мы отказываемся понимать г. Спасовича, извѣстнаго противника авторскихъ привилегій, который, однако, находитъ возможнымъ искать за „передѣлку“. Передѣлка не является существеннымъ моментомъ. Существенно одно: публичное исполненіе, которое не охранено въ интересахъ автора. Авторъ долженъ получать за спѣтый романсъ, декламированное стихотвореніе, прочитанный отрывокъ повѣсти и представленный въ сценическомъ приспособленіи романсъ, ибо все это исполняется публично.

Желательно было бы, чтобы именно эта точка зрѣнія легла въ основаніе проекта авторскаго права.

Намъ сообщаютъ изъ Вильны, что вновь назначенный губернаторъ, генералъ фонъ-Валь назначилъ особую комиссію для разсмотрѣнія вопроса о поло-

женіи городского театра. Дѣло дѣйствительно запутали «на славу». Безъ сомнѣнія, комиссія «распутаетъ» театральнѣйшій вопросъ, но вотъ въ чемъ вопросъ: пока будетъ происходить это распутываніе, будущій сезонъ остается невыясненнымъ, и какъ намъ пишутъ изъ Вильны, большинство главныхъ артистовъ нынѣшняго состава уже заключили контракты въ другіе города, и виленскій театръ можетъ оказаться безъ труппы.

Таковы плоды сложной бюрократически-канцелярской системы, которую придумали для вящаго процвѣтанія русскаго театра въ Вильнѣ. Были и хозяинъ-распорядитель, и хозяинъ-режиссеръ — какая то четырехъ-этажная машина, которая шумѣла, скрипѣла, трещала, и привела къ тому, что какъ видно изъ писемъ двухъ почтенныхъ виленскихъ обывателей, русская публика возжелала оперы и отворотилась отъ драмы. Нада ли доказывать, что система театральнаго управленія, цѣликомъ списанная съ «регламента» гр. Муравьева, устарѣла, отстала и не соответствуетъ ни современнымъ требованіямъ театра, ни, вообще, современному положенію. Да и мало-ли что давало хорошіе результаты при Муравьевѣ!..

Генералъ фонъ-Валь, мы твердо увѣрены, вернется къ системѣ единоличнаго управленія. Тутъ что ни будь изъ двухъ: или казенный театръ, подчиненный центральному управленію, или прежняя система антрепризы.

## Оригинальная трагедія.

На дняхъ вышла въ свѣтъ «оригинальная» трагедія изъ древне-греческой жизни съ загадочнымъ для большинства публики заглавіемъ— «Меланиппа философъ». Авторъ пьесы—И. Θ. Анненскій. Кто это Меланиппа? Почему она (или можетъ быть «онъ»?) еще называется философомъ *par excellence*? Только немногочисленные филологи-специалисты могли бы на эти вполнѣ естественные для большинства вопросы отвѣтить, что Меланиппой звали мудрую дочь царя Эола, отцемъ котораго былъ самъ Зевсъ, и Гиппы, которая по смерти была превращена въ звѣзду и передала своей дочери неземную мудрость, доставившую Меланиппѣ безсмертное имя. Филологи знаютъ, что эта мудрая дѣва уже обращала на себя вниманіе драматурговъ и что ни кто иной, какъ самъ Еврипидъ, написалъ трагедію подъ тѣмъ же самымъ заглавіемъ, которое далъ своей пьесѣ и И. Θ. Анненскій. Пьеса Еврипида, пользовавшаяся большимъ успѣхомъ въ древности, погибла и только поздніе писатели христіанской эры сохранили для насъ ея сюжетъ, да у разныхъ компиляторовъ, собиравшихъ характерныя цитаты, сохранилось пять-шесть отрывковъ изъ этой трагедіи. Зная всю драматичность сюжета этой трагедіи, филологъ вполнѣ понималъ, что И. Θ. Анненскій взялъ на себя заманчивую, но въ то же время и тяжелую задачу возстановить по этимъ жалкимъ обломкамъ то цѣлое, которое такъ увлекало современниковъ Еврипида. Для филолога имя И. Θ. Анненскаго являлось порукой въ томъ, что эта задача будетъ выполнена хорошо, и что въ его пьесѣ будутъ не наши «добрые знакомые», перерядившіеся въ греческіе костюмы, какъ онъ это видитъ во всѣхъ этихъ «Медеяхъ», «Сократахъ», «Агриппинахъ», и т. п. И. Θ. Анненскій — извѣстный переводчикъ многихъ пьесъ Еврипида, и потому могъ войти въ античное міропониманіе, и усвоить формы античной трагедіи.

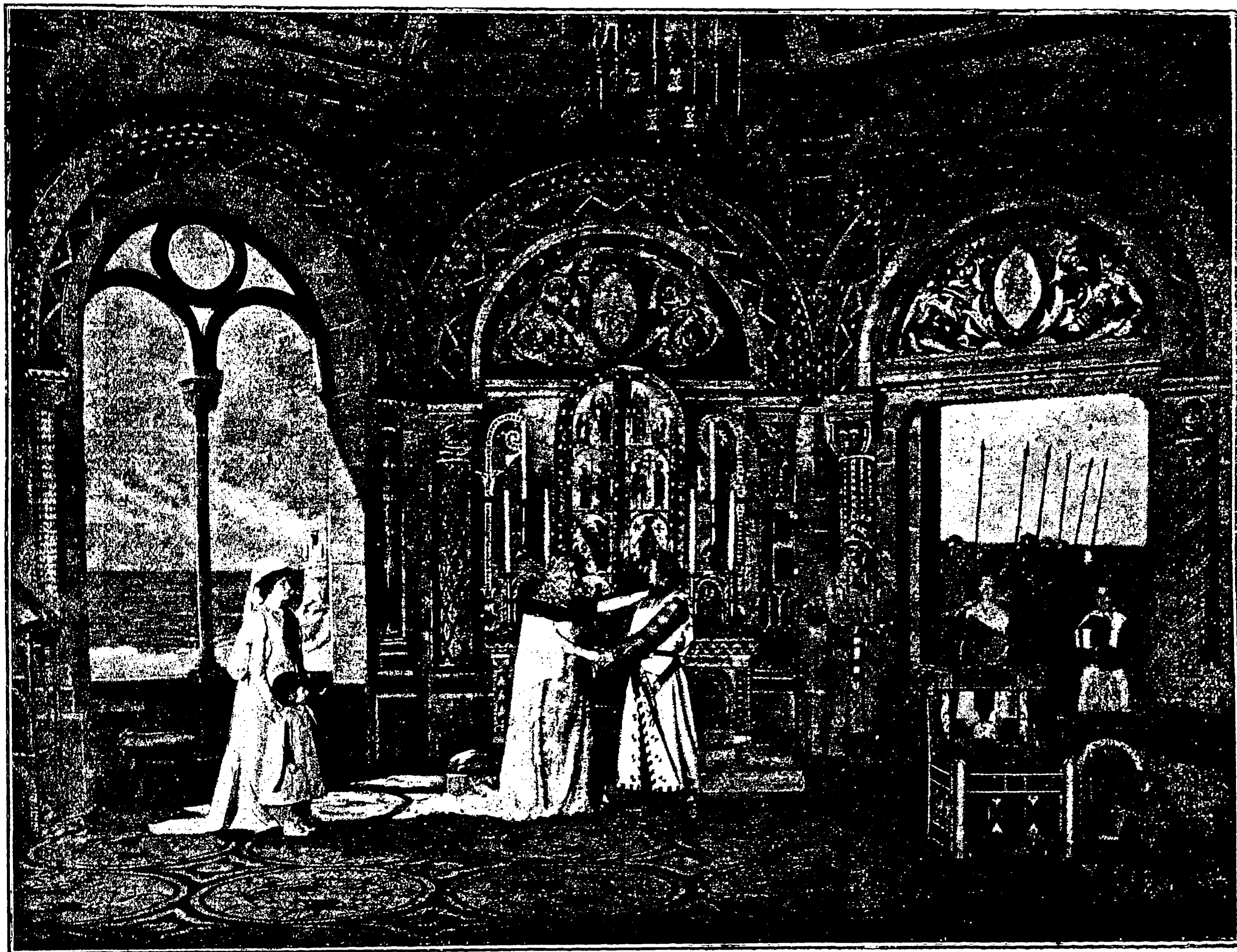
Формы представляютъ громадную важность именно

для трагедіи на античный сюжетъ. Мнѣ думается даже, что фальшь авторовъ пьесъ на античные сюжеты,—фальшь которую чувствуешь, начиная съ самого Грильпарцера, происходитъ потому, что разорвана жизненная связь, существовавшая между мѣомъ и его оболочкой, т. е. формой трагедіи. Древній грекъ воспринималъ красоту со сцены въ строго выработанныхъ формахъ, которыя были такъ органически связаны съ мѣомъ, что не могли не повліять даже и на самый мѣо. Драматургъ долженъ былъ такъ направлять свой умъ, чтобы его замыселъ какъ можно удобнѣе могъ уложиться въ рамкахъ этой обяза-

деталей, представляющихъ въ сущности интересъ такой-же, какъ если бы онѣ были прочитаны зрителемъ въ романѣ. Античный драматургъ былъ застрахованъ отъ опасности уклониться въ эпосъ, что такъ часто бываетъ въ нашихъ пьесахъ. Это сгущало дѣйствіе, придавая ему болѣе выпуклыя линіи безъ досадныхъ уклоновъ и отступленій.

Единство времени и единство дѣйствія въ примѣненіи къ античной трагедіи не только не раздражаютъ насъ, но и кажутся совершенно неизбежными. За этими традиционными особенностями античной трагедіи скрывается глубокая художествен-

„Гризельда“, новая опера Массне („Opéra-Comique“ въ Парижѣ).



### Первый актъ.

Гризельда. Маркизь.

(См. Заграницей).

тельной для него формы. Прежде всего его творчество въ области сюжета было не свободно. Сюжетами всей греческой трагедіи служилъ весьма ограниченный рядъ сказаній, давнымъ-давно извѣстныхъ изъ эпоса, и прежде всего изъ поэмъ Гомера. Фабула пьесы, такимъ образомъ, уже существовала. Драматургу приходилось все свое вниманіе переносить съ фабулы на экономію пьесы, не на составъ дѣйствія, а на его ходъ. Кромѣ того, родственная связь драмы съ эпосомъ должна была отразиться выгодно и на самой трагедіи. Теперь драматургъ, разрабатывая нетронутую еще тему, невольно становится поэтомъ не только драматическимъ, но и эпическимъ. Выбравъ какой-нибудь эпизодъ, онъ хочетъ получше и подробнѣе его рассказать изъ вполне понятнаго желанія поразить публику хитро сплетенной интригой, пестрымъ узоромъ побочныхъ

ная правда. Драматургъ долженъ такъ обрисовать героевъ и ту среду, въ которой онѣ вращаются, чтобы сразу возможно было начать изслѣдованіе ихъ взаимодействія, тогда какъ теперь драматурги часто тратятъ нѣсколько актовъ на ознакомленіе со своими персонажами, что составляетъ вовсе не драму, а только драматическій матеріалъ, и какъ всякое описаніе очень далеко отъ драмы, составляя неоспоримую собственность эпоса. Надо умѣть показать зрителю героя въ такомъ ракурсѣ, чтобы тотъ сразу увидаль, кто стоитъ передъ нимъ. Это условіе, разумѣется, трудно выполнимо относительно героевъ со сложной внутренней организаціей, съ душой, вся сущность которой состоитъ именно въ ея многогранности. Но античный міръ, въ своей здоровой простотѣ, не былъ знакомъ съ такими душами. Вообще, вопросъ о границахъ эпоса и драмы—

очень любопытный вопросъ, и имъ напрасно пренебрегаетъ современная критика.

Несмотря на всю сложность современныхъ произведений искусства, это упрощеніе литературной формы, я сказалъ бы, болѣе точная ея дифференціация является чѣмъ-то вполне соответствующимъ тому, что видимъ теперь въ области литературы вообще. Нервность вѣка, отсутствіе свободнаго времени, необходимаго для одолѣнія прежнихъ громоздкихъ литературныхъ видовъ, по всей вѣроятности, являются самыми главными причинами этого постепеннаго «сжатія» литературныхъ произведений. Поэмы XVIII вѣка, находившіе себѣ когда-то досужихъ читателей, теперь появляются очень рѣдко, несмотря на все обиліе прилежныхъ стихотворцевъ. Сведенный на одну эссенцію, очеркъ Мопассана наиболѣе удовлетворяетъ современнаго читателя, задѣвая его неустойчивые нервы гораздо сильнѣе многотомныхъ романовъ прежняго времени. Специально въ области драмы замѣчается все усиливающаяся любовь къ «драматическимъ этюдамъ», въ одномъ актѣ которыхъ авторъ долженъ укладывать то, что прежде ему смѣло хватило бы на пять актовъ трагедіи. Если бы, на примѣръ, Робертъ Бракко, авторъ удивительно сильнаго драматическаго этюда «Донъ Пьетро Карузо», писалъ свою пьесу лѣтъ 20 назадъ, онъ навѣрно бы преподнесъ публикѣ 4 или 5 актовъ, познакомивъ насъ съ тѣмъ, какъ встрѣтились будущіе любовники, какъ дочь донъ Пьетро, несмотря на всю бдительность своего отца, отдалась графу, ввелъ бы насъ въ то общество, къ которому принадлежитъ графъ и т. д. Конечно, экономія, сжатость творчества требуютъ сочной кисти и являются результатомъ долгой и напряженной работы. Но что именно быстрота дѣйствія, его высшая напряженность придаютъ пьесѣ особый интересъ, не ослабляемый посторонними дополненіями, отчего и получается потрясающее воздѣйствіе на зрителей—это не подлежитъ сомнѣнію.

При нынѣшней «распушенности» драмы, сказалъ бы я,—изученіе античныхъ формъ трагедій заслуживаетъ самаго глубокаго вниманія, и трагедію г. Анненскаго можно рекомендовать «къ руководству» драматургамъ, критикамъ и режиссерамъ.

Сюжетъ, выбранный И. О. Анненскимъ для своей трагедіи, крайне простъ, и отличается какъ разъ той несложностью, которая составляетъ главное различіе древней драмы отъ новой (см. Н. И. Стороженко. Опыты изученія Шекспира. Москва 1902 стр. 57). Дѣйствіе трагедіи начинается передъ дворцомъ ессалийскаго царя Эола во мракѣ поздней ночи. Изъ дворца выходитъ Меланиппа и открываетъ великую тайну, которая оставила свой неизгладимый слѣдъ на ея наружности. Она вспоминаетъ, какъ въ такую же ночь къ ней явился богъ Посейдонъ, желаніямъ и ласкамъ котораго она уступила, и отъ котораго она стала матерью двухъ близнецовъ. По волѣ своего божественнаго супруга, она велѣла ихъ отнести на нѣжный лугъ, а сама ждетъ съ минуты на минуту возвращенія своего отца, ушедшаго къ дельфійскому богу Аполлону. Ее мучитъ также загадочная участь, предстоящая ея малюткамъ. А что, если отцомъ ихъ былъ совсѣмъ не богъ, а искусный обманщикъ? Подъ звуки пѣсни, приходитъ хоръ дѣвушекъ-подругъ Меланиппы. Ихъ ласковый привѣтъ не веселитъ царевну, а нѣкоторыя фразы возбуждаютъ въ кормилицѣ подозрѣнія, не открыта-ли тайна ея питомицы. Приходъ Эола, встрѣчаемаго всеобщими восторгами, увеличиваетъ смущеніе Меланиппы, особенно когда онъ заводитъ съ нею рѣчь о женихѣ. Радость Эола, пришедшаго отъ Аполлона съ самыми свѣтлыми упованіями, нарушаетъ приходъ

смущеннаго пастуха, рассказывающаго, что товарищи наткнулись на чудесное зрѣлище: корова ласково кормила грудью двухъ малютокъ. Пастухи считаютъ дѣтей демонами, посланными людямъ на обманъ. Слепой отецъ Эола, мудрый Геллентъ, старается убѣдить сына, что это злое знаменіе и совѣтуетъ сжечь малютокъ. Набѣгаетъ волна землетрясенія и повергаетъ въ ужасъ присутствующихъ, заставляя ихъ вѣрить зловѣщему толкованію. Вѣстникъ сообщаетъ при этомъ, что корова исчезла, и тамъ, гдѣ ее поглотила земля, забилъ горячій ключъ.

Теперь Эоль, уже ни сколько не колеблясь, слѣдуетъ наставленіямъ отца. Меланиппа протестуетъ. Эоль раздражается ея рѣчами, такъ непохожими на то, что подобало говорить эллинской дѣвѣ. Меланиппа указываетъ на свою мать, которая передала ей мудрость, и излагаетъ въ длинномъ монологѣ отцу философскую систему Анаксагора, заставляющую ея послѣдователей относиться съ презрѣніемъ ко всѣмъ суевѣріямъ, толкающимъ людей на ужасныя дѣла и кровопролитія. Она напоминаетъ Эолу, что и ее мать родила, таясь, и можетъ быть, младенцевъ послать на лугъ не демонъ, а дѣвичій стыдъ. Но ничто не дѣйствуетъ, и Эоль настаиваетъ на казни малютокъ. Тогда Меланиппа рѣшается купить жизнь малютокъ цѣной своей чести и останавливаетъ Эола отъ казни внуковъ. Признаніе дочери дѣйствуетъ ошеломляюще на Эола. Онъ велитъ отдать ее подъ судъ. Судъ рѣшаетъ снести младенцевъ на тотъ самый лугъ, гдѣ ихъ нашли, а мать ихъ ослѣпить. Страшное впечатлѣніе производитъ появленіе ослѣпленной Меланиппы; отъ мукъ у нея помутился разумъ,—разумъ, блескомъ котораго она только что поражала своего отца. Среди безумнаго бреда прорываются жалобы на муки и тоска по отнятымъ дѣтямъ. Но вотъ наступаетъ закатъ солнца. На небѣ появляется мать Меланиппы, божественная звѣзда Гиппа. Она звѣщаетъ, отъ имени Посейдона, славное будущее малюткамъ, а Меланиппѣ возвращеніе разсудка и зрѣнія. Примиренная Меланиппа уходитъ во дворецъ съ такимъ обращеніемъ къ чистому Разуму:

О богъ, о чистый Разумъ!  
Пусть кровь глаза мои запечатлѣла,  
Пусть язвы сердце мнѣ терзали. Ты  
Не угасай во мнѣ, эфиръ и жребій  
Свой я не смѣню на счастье темныхъ думъ.

Трагедія заканчивается такой пѣсней, подъ звуки которой хоръ покидаетъ сцену:

О печальная, тихая ночь,  
О, гнѣздо разоренной семьи,  
Не на радость тебя на землѣ  
Свилъ когда-то небесный орелъ.  
Надъ тобою, о, безумная дочь,  
Плачутъ нѣжныя очи мои  
И жалѣю въ полуночной мглѣ  
Я тебя, одинокій Эоль.  
О, гнѣздо разоренной семьи  
О, печальная, тихая ночь.

Таково содержаніе этой оригинальной «имитации», заключающей въ себѣ и «хоръ», и «антистрофу», въ точномъ соответствіи съ античной трагедіей. Было бы любопытно посмотреть ея на сценѣ. Она сценична не менѣе «Царя Эдипа», и быть можетъ, какая нибудь изъ актрисъ, обладающихъ даромъ трагическаго паѳоса и трагической пластики, увлечется ролью Меланиппы,—ролью единственною въ такомъ репертуарѣ.

Широкое распространеніе античной трагедіи, по нашему мнѣнію, должно вернуть драмѣ ея простоту, сжатость, характерность. Античная драма учитъ выражать немногими словами и немногими средствами трагическую сущность жизни—что давно забыто въ современномъ театрѣ.

Б. Варнеке.