



Б. И. Анисфельдъ.

Б. И. Анисфельдъ, только нѣсколько лѣтъ тому назадъ выступившій со своими работами, успѣлъ уже завоевать себѣ опредѣленное, почетное мѣсто среди русскихъ художниковъ.

Въ самомъ началѣ своей художественной карьеры Б. И. вынесъ упорную борьбу, — будучи ученикомъ Академіи дважды онъ выходилъ на конкурсъ и дважды академическій синедрионъ не признавалъ за нимъ права на званіе художника.

Это было тѣмъ болѣе разительно и, въ то же время, характерно для художественныхъ вкусовъ вершителей судебъ русской художественной жизни, — что рядомъ тотъ же Совѣтъ щедрою рукой раздавалъ „патенты“ на художественную зрѣлость и даже талантливость, людямъ, въ лучшемъ случаѣ, хотя и способнымъ, но чуждымъ истинному творчеству; а, въ худшемъ, совершенно бездарнымъ и даже безграмотнымъ, въ смыслѣ живописи. Между тѣмъ, Анисфельдъ, уже будучи въ Академіи, выступалъ на выставкахъ, создалъ великолѣпныя декораціи къ „Свадьбѣ Зобеиды“ Гофманстала для театра Комиссаржевской и успѣлъ обратить на себя вниманіе истинныхъ друзей искусства, привѣтствовавшихъ его выступленіе, оцѣнившихъ его оригинальное дарованіе.

Но какое до всего этого дѣло Академическому Совѣту, закрывшему глаза на то, что творится за стѣнами зданія у Николаевского моста, на то, чѣмъ живетъ и радуется русское искусство; у него свои соображенія, непосвященнымъ непонятныя.

Конечъ этой исторіи извѣстенъ, — Совѣту, свыше, было дано понять свою безтактность и предложено переоцѣнить свое пристрастное отношеніе къ молодому художнику.

Помимо чисто принципіальнаго значенія, вся эта исторія, по отношенію къ самому Анисфельду, характерна въ томъ отношеніи, что въ душевной атмосферѣ академической жизни онъ имѣлъ мужество до конца остаться самимъ собой, не пойти на компромиссы съ требованіями, часто иудуцими совершенно въ разрѣзъ съ понятіемъ объ искусствѣ, о свободномъ и красивомъ творчествѣ.

Творчество Б. И. Анисфельда отмѣчено яснымъ стремленіемъ къ красочности; но силѣ влюбленности въ цвѣтъ, краску Б. И. можетъ быть сопоставленъ съ безвременно погибшимъ Н. Н. Сапуновымъ, — ихъ роднитъ схожесть безудержныхъ потоковъ красокъ, смѣшно, страстно и нервно льющихся въ ихъ картинахъ.

Тяготѣніе отъ міра реального къ фантастикѣ особенно рельефно ощущается въ тѣхъ вещахъ, гдѣ онъ даетъ натуру, — онъ претворяетъ эту натуру, прогоняя ее, если можно такъ выразиться, сквозь горнило красочности; онъ даетъ такія изумительныя по смѣлости и силѣ сопоставленія цвѣтовъ, которыя сразу же проводятъ рѣзкую грань между натурою, какова она есть сама по себѣ и какою она рисуется его творческому взору.

Поражающіе сначала контрасты и сопоставленія, благодаря внутренней убѣжденности художника, убѣждаютъ, наконецъ, и зрителя, заражаютъ его сочувствіемъ къ этому очаровательному міру, преобразенному мечтою художника.

Б. И. Анисфельдъ выступилъ со своими работами на выставкахъ „Вѣнка“, „Союза“, а теперь примкнулъ къ обществу „Міръ Искусства“. Среди его работъ отмѣтимъ: „Данаю“, „Адамъ и Ева“, „Пиръ Вальтасара“, „Голубья статуя“, рядъ великолѣпныхъ пано, цвѣтовъ, пейзажей и пр.

Много онъ работалъ и для театра. Первою его постановкою была „Свадьба Зобеиды“ Гуго Гофманстала въ театрѣ В. О. Комиссаржевской, гдѣ художникъ далъ замѣчательно прочувствованную фантастику востока. Для Дягилевскихъ спектаклей въ Парижѣ Анисфельдомъ исполненъ цѣлый рядъ постановокъ по эскизамъ Бакста, А. Бенуа и др., какъ то: „Садко“, „Шехерезада“, „Жизель“, „Псковитянка“, „Половецкій Станъ“, „Борисъ Годуновъ“, „Египетскія ночи“, „Петрушка“. Для сцены Маринскаго театра Анисфельдомъ выполнены декораціи къ „Садко“ и балету „Исламей“. Для драматическаго театра на Офицерской (бывш. Комиссаржевской) имъ исполнены помѣщенные въ настоящемъ № „Новой Студіи“ декораціи къ Андреевскому „Океану“, запрещенному къ постановкѣ. Центръ тяжести этихъ композицій, ихъ душа, опять таки въ красочныхъ аккордахъ, которыхъ, конечно, къ сожалѣнію, не можетъ передать одноцвѣтная репро-

дукція. Наконецъ, въ ближайшее время, публика будетъ имѣть случай познакомиться съ новымъ трудомъ художника—декораціями и костюмами къ Гауптмановскому „Бѣгству Габріеля Шиллинга“, готовящемуся къ постановкѣ въ „Русскомъ Драматическомъ театрѣ“ Рейнеке.

Въ области графики Анисфельдомъ сдѣлано также не мало красиваго: украшенія къ „Океану“ Л. Андреева, рядъ фантастическихъ рисунковъ, опубликованныхъ г. Мантелемъ въ одномъ изъ его сборниковъ (г. Казань). Послѣдніе два-три года художникъ совершенно оставилъ графику. Б. Анисфельдъ, несмотря на многое уже достигнутое имъ, весь въ движеніи, весь въ поискахъ новой красоты—и мы въ правѣ ожидать отъ него новыхъ откровеній.

Всеволодъ Воиновъ.



Искусство декламации.

Статья проф. Ауэрбаха.

Лѣтъ тридцать тому назадъ существовалъ совершенно определенный методъ декламации, называвшійся классическимъ. Но пришли времена переоцѣнки цѣнностей въ области театрального искусства и то, что вчера называлось прекраснымъ, возвышеннымъ и благороднымъ, стало вдругъ ненужнымъ, смѣшнымъ и ложнымъ.

Молодая литература, а за ней и артисты, еще не испорченные театральностью, открыли ожесточенный походъ противъ устарѣвшихъ пріемовъ игры и декламации, и теорія прекрасносозвучія была ими разбита окончательно.

Появилась новая мода, какъ разъ противоположная устарѣвшей: стали бояться „давать“ звукъ, повышать тонъ стали à tout prix говорить не такъ, какъ раньше. Но опять прошелъ промежутокъ времени и опять заговорили о „новомъ“ пафосѣ, о новой манерѣ, о необходимости новой школы.

Такъ, условія Freilichtsbühne требуютъ отъ артиста одной техники, интимный театръ совершенно другой и циркъ, рассчитанный на массы, опять таки иной.

Вообще, въ этой области царитъ сейчасъ полная путаница самыхъ разнорѣчивыхъ мнѣній, сужденій и теорій. И если въ прежнія времена знали, что красиво и

некрасиво, что принято или не принято, то теперь ни какой определенной теоріи не существуетъ и артистъ принужденъ самъ искать новыхъ путей.

Прежняя, старая, такъ называемая классическая школа была ничѣмъ инымъ, какъ „разговорнымъ пріемомъ“.

Связанный еще какъ въ оперѣ ритмомъ и темпомъ, актеръ въ драмѣ давалъ полный просторъ своимъ чувствамъ и былъ совершенно предоставленъ случайности: по своему собственному усмотрѣнію, онъ распоряжался своимъ голосовымъ инструментомъ, „налегая“, въ особенности, на мѣста чувствительныя и доходя до тѣхъ характерныхъ завываній на верхахъ, которыя, когда то, считались признакомъ высшего искусства. Эти завыванія и произвольныя повышенія, эти раскаты на буквы „р“, эта слащавая тягучесть—назывались искусствомъ декламации.

Къ сожалѣнію, пережитки вообще глубоко коренятся на нашихъ провинціальныхъ сценахъ, и этотъ методъ еще практикуется въ школахъ, гдѣ неудавшіеся поэты—филологи заставляютъ своихъ малолѣтнихъ питомцевъ нещадно терзать ни въ чемъ неповинныхъ классиковъ. Манера эта ужасна тѣмъ, что она принципиально отвергаетъ все простое, естественное, и является какой-то совершенно ненужной, промежуточной ступенью между двумя родами искусства: пріемомъ и декламацией.

Вотъ почему мелодрама съ ея ложными чувствами и ложнымъ пафосомъ была всегда такъ мила и любезна сердцу адептовъ старой школы. Было бы очень интересно, въ видѣ культурно-историческаго примѣра, переложить старый методъ декламации на ноты: пришлось бы тогда убѣдиться на основаніи нагляднаго опыта, что это искусство не являлось самостоятельнымъ, а паразитировало за счетъ и средства музыки.

Натуралистическая школа съ ужасомъ отвратила лицо свое отъ пріема и вырвалась изъ цѣпкихъ объятій музыки. Слово стало самоцѣнно, слово выдвинулось на первый планъ.

Говорить, какъ Богъ на душу положить—вотъ что стало лозунгомъ новой теоріи. Было все разомъ заброшено: работа надъ голосомъ стала считаться бесполезной и даже вредной, надъ буквой р былъ поставленъ крестъ и, вообще, единственно возможными и допустимыми стали считаться „звуки естественные“; но то, что изъ нихъ выбирались самые рѣзкіе, грубые, некрасивые, и составляло обратную сторону медали и въ этомъ, отчасти, была виновата критика и литература. Она считала неровность, антимузикальность, неритмичность, рѣзкость характерными и необходимыми ингредиентами натуралистической школы.

И, вотъ, теперь опять, когда мы уже осязательно несемъ всѣ послѣдствія этого заблужденія, является настоятельная потребность создать новое декламационное искусство, ту школу, которая бы не уродовала словъ и звука а сумѣла поставить ихъ на должную высоту.

Актеру нуженъ хорошо обработанный и правильно поставленный голосъ, какъ піанисту, скрипачу—ихъ хорошо настроенные инструменты. Артистъ долженъ сознательно и въ полной мѣрѣ владѣть словомъ и звукомъ, очищая ихъ отъ всего случайнаго, произвольнаго и фальшиваго.

Разговорный языкъ—это не пріемъ, не одна только техника, это—величайшая тайна, связанная неразрывными нитями со всѣмъ духовнымъ складомъ нашего „я“.

НОВАЯ СТУДИЯ

ЖУРНАЛЪ

ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И СЦЕНЫ.

№

3

СОДЕРЖАНІЕ

Л. Пименовъ. „Избавленіе“ очеркъ.— П. Эфросъ. „Фаустъ“ Гете на сценѣ театра Незлобина.— Н. Матвѣевъ. Русскій театръ наканунѣ разгрома 1812 года.— К. А. Ковальскій и В. Воиновъ. „Снѣгурочка“ въ Русскомъ Драматическомъ театрѣ.— Л. Фортунатовъ. „Любите жизнь“ пьеса А. Федорова.— О. Ковальская. О Грановской.— Авель. „Подъ маской“.— Вс. Воиновъ. Б. Анисфельдъ.— Проф. Ауэрбахъ. Искусство декламации.— А. Ястребовъ. Провинціальныя замѣтки.— А. Ч. Въ театральномъ бюро.— Хроника.— Объявленія.

Рисунки: 3 эскиза костюмовъ и декорацій Б. Анисфельда къ „Океану“ Л. Андреева. Портретъ Мунэ-Сюлли въ „Донъ-Жуанѣ“; 2 рис. постановки „Донъ-Жуанъ“ Моцарта въ Парижѣ; декоративное панно Турнэ.— Итальянская комедія; Пантомима „Дебюро“ Жюли Клярети въ Парижѣ (1 рис.); Портретъ г-жи Кавецкой.

1912