А. А. Кизеветтер. **Театр: Очерки, размышления, заметки**. М.: Задруга, 1922. 115 с.

Быть или не быть театру? 9 [Читать](#_Toc411192351)

Психологические основы театра. *(И. Н. Игнатов. «Театр и зрители». Ч. 1. М.: Задруга, 1916. С. 340)* 31 [Читать](#_Toc411192352)

Савина и Варламов 51 [Читать](#_Toc411192353)

Ленский *(Написано 17 окт. 1908 г. по поводу кончины артиста Александра Павловича Ленского)* 65 [Читать](#_Toc411192354)

Ермолова *(Речь на заседании Общества Любителей Российской словесности, посвященная чествованию 50‑летия сценической деятельности М. Н. Ермоловой)* 73 [Читать](#_Toc411192355)

Федотова 87 [Читать](#_Toc411192356)

Островский о начале русского театра 99 [Читать](#_Toc411192357)

# **{****9}** Быть или не быть театру?

## I

Несколько лет тому назад Ю. И. Айхенвальд вызвал довольно заметный переполох в литературно-театральных кругах выступлениями, направленными на «отрицание театра» — Театр, — утверждал он, — не есть отрасль искусства. Это не более, как ненужный с эстетической точки зрения привесок к драматической литературе. Пьесы, представляющие собою настоящие литературные произведения, нужно читать, а не смотреть их на сцене, ибо театральное представление ничего не прибавляя к замыслу поэта, в то же время не облегчает, а затрудняет для зрителя проникновение в художественное существо изображаемой на сцене пьесы. Если театр, зародившись в глубокой древности, является затем в течение многих веков неизменной принадлежностью культурного существования человечества, если он продолжает и в наше время привлекать под свою сень толпы людей, жаждущих театральных зрелищ, то все это означает, конечно, что театр отвечает каким-то духовным потребностям человеческой природы, но — вот вопрос: что это за потребности, имеют ли они нечто общее с областью искусства или отнесение театра к сфере искусства есть не более, как предубеждение, которое рассеивается без остатка при здравом анализе основ театрального дела?

Законно ли занимают свое место среди муз Талия и Мельпомена или это не более, как самозванки, которым пора указать их настоящий шесток? Что же из того, что человечество с древнейших времен и по наши дни привыкло считать театр искусством? Ведь в известной мудрой сказке все без исключения восхищались платьем короля, пока какой-то младенец не крикнул, наконец, что король голый. Ю. И. Айхенвальд и решил взять на себя, по отношению к театру, роль этого младенца. Однако, эффект получился иной, нежели {10} в сказке. Там восклицание младенца всем открыло глаза и сразу положило конец общему заблуждению. Здесь «отрицатель театра» вызвал против себя, можно сказать, целый ответный залп по всему фронту литературно-театральной критики.

Представители весьма разнообразных направлений в вопросах театра, — ведь известно, что в этой области в настоящее время царит такой хаос противоречивых мнений, который поистине может быть уподоблен столпотворению вавилонскому, — дружно восстали на Ю. И. Айхенвальда и не оставили без ответа ни одного выдвинутого им соображения.

В 1914 г. вся эта полемика, т. е. и статья Айхенвальда «Отрицание театра», и последовавшие на нее возражения, была издана в одной книге под названием «В спорах о театре». Рассмотрение этой книги может послужить очень подходящим введением к собранию моих заметок о театре, которые я предлагаю далее вниманию читателя. Хотя со времени издания названной книги успела уже появиться не одна новая «теория театра» — эти теории театра плодятся у нас словно грибы в дождливое лето — тем не менее в полемике, возбужденной выступлением Ю. И. Айхенвальда, нашли свое выражение все те основные линии, по которым движется и расходится теоретизирование по вопросам театра в нашей литературе.

За Ю. И. Айхенвальдом должна быть признана одна существенная заслуга. Словно прокурор, добивающийся для подсудимого во что бы то ни стало обвинительного приговора, он собрал в один пучок всевозможные соображения, направленные к умалению эстетической ценности театра и к доказательству того, что между театром и искусством нет ничего общего. Он выполнил эту задачу с такой обстоятельностью и с таким блестящим остроумием, что уже не остается сомнения в том, что «отрицание театра» исчерпано здесь дотла и — следовательно — если идея театра все же может устоять даже и против такого натиска, то дело театра должно быть признано выигранным окончательно и бесповоротно. Оппоненты Ю. И. Айхенвальда, как я уже сказал, не оставили без ответа ни одного выставленного им соображения. В их ответах высказано много верных и веских замечаний.

{11} И все же, думается мне, их защита театра в большинстве случаев била мимо цели, не касалась самого исходного корня отрицательной аргументации Ю. И. Айхенвальда и потому все же не выбивала в конце концов оружия из рук его. А между тем, отрицатель театра по существу был совершенно не прав. Все дело было лишь в том, что его оппоненты, показывая на все лады слабость его отрицательных доводов, не противопоставили им со своей стороны того положительного принципа, к которому на самом деле и сводится творческая сущность театра. А ведь весь смысл атаки на театр Ю. И. Айхенвальда в том и состоит, что по его мнению такого положительного принципа у театра нет и быть не может. Из всех «ответов» Ю. И. Айхенвальду только в одном убежденно, энергично и красиво было указано на этот принцип и очень любопытно, что только один этот ответ принадлежал человеку, который не только пишет о театре, но и практически связал свою жизнь с художественным творчеством на театральной сцене. Я разумею статью А. И. Сумбатова «Отрывок из книги о театре». К сожалению, это был только отрывок. Автор лишь указал на основной принцип театра, как самостоятельной отрасли художественного творчества, но не вошел в подробное развитие своей мысли.

## II

Отрицательная аргументация Ю. И. Айхенвальда все время двоится. Он ведет свою атаку сразу на два фронта. Прежде всего он хочет доказать, что театр не искусство, потому что театр в противоположность всякому искусству не свободен и не самостоятелен. Театр не более, как ненужный и суетный привесок к драматической литературе. Разыгрывая в лицах при свете рампы драматические произведения, театр не прибавляет к замыслу драматурга никакой новой самостоятельной эстетической ценности. «У театра — говорит Ю. И. Айхенвальд — нет своей сферы, своего дома, своей автономной сути… вернее, нет у него даже никакой природы, нет у него специфичности». И потому театр — не искусство. Искусство свободно, а театр безнадежно зависит от литературы. «Не будь ее, не было бы и его; между тем, {12} не будь театра, литература, пьеса все ровно была бы». Работа актера — не художественное творчество, ибо актер лишен инициативы, он всегда следует чужой указке, у него нет своих слов: «руки у него связаны, душа ему заказана, он прислушивается к суфлеру — автору». Все, что актер добавляет сверх авторского текста, относится лишь к внешним формам душевных движений — интонаций, мимике, жесту, но «не идет в глубь психологии». Настоящее искусство «творит из ничего», его объект — хаос. Театр же сживет на чужой счета он уже имеет перед собой все готовое, сотворенное драматическим писателем. Его дело только подать это готовое блюдо, но, во-первых, подача готовых блюд есть акт, не заключающий в себе ничего творческого, а, во-вторых, в таком посредничестве театра между поэтом и публикой нет никакой надобности. Пьесу каждый может прочитать прямо по книге. Этого мало. Посредничество театра не только излишне, оно вредно, ибо оно не способствует, а препятствует интимному проникновению зрителя во все тонкие изгибы поэтического замысла драматического произведения. Не перед театральной рампой, не в суетной атмосфере разгоряченной толпы, не при блеске и треске театральной помпы и технических ухищрений сцены, развлекающих внимание, а в тихом кабинете, наедине с книгой, в глубокой духовной сосредоточенности постигается истинная мысль поэта и происходит слияние душ читателя и писателя.

С этого пункта своей аргументации Ю. И. Айхенвальд резко изменяет направление своей атаки на театр. Теперь уже указывается, вопреки его предшествовавшим утверждениям, что у театра есть своя специфичность, что театр многое добавляет к тому, что дано автором пьесы, но только эта специфичность не может быть эстетически оправдана и все то, что театр от себя прибавляет к созданию поэта, неприемлемо с точки зрения высших художественных запросов.

В этой новой плоскости Ю. И. Айхенвальд выдвигает против театра два обвинения, одно — чисто эстетическое, другое — эстетическо-этическое.

Театр портит художественную иллюзию поэтического замысла, грубо воплощая мечту поэта в осязательно-конкретные образы. Воплотить мечту, одеть ее в телесную оболочку, {13} поднести ее к самым нашим глазам, сделать из нее предмет нашего чувственного восприятия — не значит ли сдунуть с нее все ее поэтическое обаяние, заслонить грубостью видимого образа ее тончайший внутренний художественный и философский смысл? Но театр как раз этим самым и занимается. Мечта поэта отдается там во власть бутафора и бутафория убивает мечту. Поэтическая мечта и поэтическая идея, по выражению Ю. И. Айхенвальда, — «не выдерживает громоздкого реализма рампы, сворачивается, как мимоза от грубых прикосновений бутафора; она, как синяя птица, линяет при искусственном свете подмостков… истинная драма ведет свое существование в черных строках своего текста, ее немая жизнь (всегда готовая зазвучать), ее нерасцвеченная картина сама по себе значительна и глубока и только ей, а не эфемерным краскам сценической иллюзии подобает и принадлежит бессмертие… невмоготу становится неизбежная осязательность театра».

Наряду с этим обвинением Ю. И. Айхенвальд указывает и на другой грех театра, не только уже против эстетики, но и против этики. Театр совершает, по указанию нашего автора, великое преступление против достоинства духовной природы человека, требуя от актера отречения от собственной личности, пользуясь душою актера, как инструментом для создания эфемерных сценических образов. А между тем — «из живого, — говорит Ю. И. Айхенвальд, — ничего большего, чем оно само, создать нельзя и создавать не следует; человек сам уже — произведение искусства, божественного искусства. И он своею душою, своим организмом, своей самостоятельной реальностью, неодолимо сопротивляется тому, чтобы на него смотрели, как на материал, чтобы из него делали что-то другое, например, из Сальвини — Отелло. Сальвини сам больше Отелло, Ермолова больше Орлеанской Девы. Человек — предел. Человек — цель, а не средство. Театр же смотрит на своих людей, как на средства и по мере развития людей все чаще и чаще терпит в этом, естественнее крушение, — и вот Гордон Крэг хочет заменить неудобных и неслушающихся людей удобными и послушными марионетками».

Таковы основания, по которым Ю. И. Айхенвальд приходит к «отрицанию театра». Я исчерпал все существенные {14} соображения, вошедшие в цепь его аргументации. На первый взгляд эта аргументация производит впечатление сокрушительного залпа. Предмет, как будто, рассмотрен со всех сторон и несостоятельность театра доказана неопровержимо. Достаточно, однако, непродолжительного размышления, чтобы ясно увидеть, что изложенная выше аргументация вся соткана из заключений, остроумно выводимых из положений совершенно произвольных и не выдерживающих критики.

## III

Что же возразили Ю. И. Айхенвальду его оппоненты? Почти все оппоненты набросились на самые уязвимые пункты аргументации Ю. И. Айхенвальда, и с легкостью одерживая над ним победу в отношении этих loci minoris resistentiae его соображений, в то же время уступали ему в существенных отправных его точках.

Конечно, оппонентам не трудно было показать, что сценическое творчество актера вовсе не находится в такой рабской зависимости от текста драматического произведения, о котором говорит Ю. И. Айхенвальд, и вовсе не сводится к чисто внешней иллюстрации этого текста. Кто же не знает, что любая роль допускает настолько разнообразные сценические воплощения, что для создания их от актера требуется совершенно самостоятельная творческая работа, нередко вносящая существенное дополнение в замысел поэта, расширяющая или углубляющая этот замысел? История театра знает случаи, когда актер своим творчеством самому поэту открывал глаза на истинное значение начертанного им литературного образа. Беру первый приходящий на память пример. Когда Тургенев в первый раз увидел Савину на сцене в роли Верочки в его комедии «Месяц в деревне», он был поражен неожиданною для него самого поэтической значительностью этого образа. По собственному его признанию, Тургенев, работая над комедией, так мало думал о Верочке, настолько смотрел на это лицо, как на чисто служебную, аксессуарную фигуру, что, слыша о триумфах Савиной в этой пьесе, все время был убежден, что она играет Наталью Петровну. Увидев Савину в роли Верочки, Тургенев сказал, пораженный: «я и не подозревал, что было мною создано в {15} этом образе». Неужели же можно утверждать, что на долю Савиной выпала в этом случае одна только внешняя иллюстрация Тургеневского образа? Не правильнее ли сказать, что артистка совершила акт самостоятельного художественного творчества и тем восполнила творчество поэта, иначе говоря — вопреки положению Ю. И. Айхенвальда — она добавила к творению поэта новую художественную ценность!

Не всегда такое самостоятельное творчество актера выражается в дальнейшем развитии и углублении психологических намеков данных поэтом. Бывает и так, что актер, при сценическом воплощении роли, идет совсем особою своею дорогою, ведущею не туда, куда метил автор. В таком случае актер не столько восполняет автора, сколько конкурирует с ним и получаются два самостоятельные, не совпадающие образа: образ, созданный поэтом, и образ, созданный актером, словно два стебля, выросшие из одного корня. Общеизвестен отзыв Островского об игре Андреева-Бурлака в роли Аркашки Счастливцева. «Это не мой Аркашка — сказал Островский, — но это — художественно-прекрасно». К этому общеизвестному факту В. И. Немирович-Данченко, в своем ответе Айхенвальду, прибавляет аналогичный случай с Чеховым. Увидев Москвина в роли Епиходова («Вишневый сад»), Чехов сказал: «это не то, что я написал, но это талантливо и *верно*». Эти знаменательные признания самих авторов прочно устанавливают тот, отрицаемый Ю. И. Айхенвальдом, факт, что театр может вырабатывать добавочную художественную ценность к продукту поэтического творчества драматурга. В упомянутом только что ответе Ю. И. Айхенвальду, В. И. Немирович-Данченко набрасывает картину того творческого процесса, который совершается актерами при разработке ролей, и по этой картине можно Довольно отчетливо определить те моменты этого творческого процесса, которые выходят за пределы чисто внешнего иллюстрирования литературных образов. Актеры, если они не ремесленники, а художники, не иллюстрируют образы, начертанные поэтом, они создают из материала, данного поэтом, *свои* образы, иногда дополняющие замысел поэта, иногда отклоняющиеся от этого замысла и тем открывающие перед зрителем новый мир психических переживаний, порою Даже и не предусмотренный драматургом.

{16} Но если, таким образом, театр дает больше, нежели внешнюю иллюстрацию к тексту драматурга, то ведь и в той части своей художественной работы, в которой он все-таки связан этим текстом, он также не отрывается от сферы искусства. Ибо положение Ю. И. Айхенвальда, что *всякое* искусство непременно довлеет само себе и по источнику своего вдохновения и по своим художественным заданиям, — опять-таки совершенно произвольно и противоречить фактам. Ю. И. Айхенвальд сам почувствовал рискованность этого положения, вспомнив об искусстве исполнения музыкальных произведений. Ведь и музыкант только исполняет ноты, написанные композитором. Итак, — Паганини, Сарасате, Рубинштейн, Оль-Буль, Лист, как пианист, — все это не художники, а ремесленники? На такое заключение и у Ю. И. Айхенвальда не хватило храбрости. И чтобы избежать необходимости принять такое заключение, прямо вытекающее, однако, из всех его исходных положений, — Ю. И. Айхенвальд пытается отыскать принципиальное различие между процессом исполнения музыкального произведения и процессом сценического исполнения драматической пьесы. И на этом подводном камне Ю. И. Айхенвальд несомненно терпит полную логическую аварию. Здесь он совершенно запутывается в натянутых и явно несостоятельных соображениях. Он пытается доказать, что музыкант, в противоположность актеру, не воспроизводит написанное в нотах, а впервые создает исполняемую им музыку, ибо ноты, пока они не зазвучали, еще не музыка, тогда как пьеса сама по себе есть уже поэзия. Почему же ноты еще не музыка? А потому, что пьесу можно воспринимать и без спектакля, по книге, а музыку нельзя воспринимать без исполнения ее на каком-нибудь инструменте. Здесь Ю. И. Айхенвальд сам попадает в расставленные им сети. Ведь всем же известно, что ноты читаются совершенно так же, как и книги, и если чтение нот недоступно для музыкально-необразованного человека, то ведь и пьесу не могут читать по книге неграмотные люди. Аналогия тут полная. И подобно тому, как чтение нот не исключает потребности в художественном наслаждении от произведения нот в звучащих тонах, так и чтение пьесы по книге не устраняет самодовлеющего художественного значения воспроизведения пьесы на сцене. {17} Ю. И. Айхенвальд пытается найти еще одно различие между музыкальным исполнением нот и сценическим исполнением драматических произведений. Музыкант — говорит он — нужен и законен, ибо власть над звуками дана не всякому, а только людям, обладающим музыкальной одаренностью, тогда как для воспроизведения пьесы надо только уметь говорить, т. е. достаточно просто быть человеком, и посредничество актера является совершенно лишним. Этот довод едва ли и заслуживает опровержения. Для кого же не ясно, что *художественная* речь артиста относится к обычному разговорному бормотанию точно так же, как музыка относится к бесформенному шуму.

Приходится, таким образом, признать, что Ю. И. Айхенвальду не удалось доказать своего тезиса о том, что театр не имеет ничего общего с сферою искусства. Но затем остается вопрос о сравнительной ценности этого театрального искусства. Допустим, что театр есть искусство. Но, может быть, это искусство производное, не имеющее самостоятельной задачи, зависящее от литературы, играющее, по отношению к последней, чисто служебную роль?

Вот в этом пункте, большинство оппонентов нашего отрицателя театра, в форме возражений ему по сущности сдают позицию пред его натиском и делают это без достаточных оснований, — только потому, что не улавливают основного принципиального пункта всего спора.

Большинство оппонентов готово, в конце концов, подписаться под обвинительными пунктами Ю. И. Айхенвальда против театра, но под тем условием, чтобы эти обвинения были применены лишь к театру натуралистическому, к театру реального быта, который — по мнению этих оппонентов — вовсе и не есть *настоящий* театр, а есть лжетеатр, отживший свой век и в наши дни находящий себе сторонников только среди закоренелых рутинеров.

Но вот грядущий истинный театр станет выше всех обвинений и упреков и в нем окажется налицо все то, чего не хватает натуралистическому театру для того, чтобы стать одной из законных отраслей подлинного искусства.

Вся ошибка Ю. И. Айхенвальда, по мнению этих оппонентов, только к тому и сводится, что он отожествил с театральным искусством вообще, ту извращенную форму театра, {18} которая зачалась в эпоху натуралистических веяний 50 – 60‑х годов и которая в наши дни одной ногой стоит уже в гробу сменяемая театром символическим, театром импрессионистским, наконец, театром, порывающим всякую связь не только с жизненной правдой, но и с живыми актерами, с заменою их настоящей кукольной комедией, с марионетками вместо живых артистов. Натуралистический театр действительно ничего не прибавляет к замыслу драматурга и только убивает всякую поэтическую мечту, стремясь преподнести ее зрителю в грубо материализованных образах, копирующих полную жизненную обыденщину. Отсюда только не следует, что нужно отвергать всякий вообще театр; отсюда следует лишь то, что пора сдать в архив натуралистический театр, к которому все эти упреки вполне применимы.

Мы не будем здесь останавливаться на сравнительной оценке театрального реализма и театрального идеализма в различных его проявлениях. Ведь этот большой вопрос выходит далеко за рамки теории театра. Это вопрос, касающийся всякого вообще искусства, а попытки доказать, что именно театр по своей особой природе, преимущественно перед всеми другими видами искусства, враждебен художественному реализму, — явно несостоятельны, ибо история театра знает продолжительные периоды, когда художественный реализм всевластно царил на сцене и театр от этого не переставал быть театром. Если в последнее сравнительно время заветы художественного реализма утратили силу былого обаяния в среде театральных деятелей, то специфическая природа театра тут совершенно не при чем, ибо указанная смена художественных направлений не ограничивается театром, да и не с театра началась, театр в этом отношении только идет послушно за общей эволюцией художественных и общефилософских направлений. И в живописи, и в поэзии, и в скульптуре мы присутствуем при той же картине реставрации идеалистического романтизма в разрез с недавним еще господством художественного натурализма. При чем же тут специфическая природа театра?

Вопреки модному теперь поветрию, мы полагаем, что это увлечение реставрацией романтических веяний в искусстве вовсе не обозначает того, что художественный реализм повержен во прах на веки веков, окончательно и бесповоротно. {19} Мы полагаем, что перед нами лишь один из переходных моментов вековечно-волнообразного процесса смены художественных направлений. Поднимается одна волна и падает, за ней вырастает иная и опять падает, в этой беспрерывной смене волн можно указать сколько угодно примеров периодического возвращения уже бывших не раз подъемов того или иного художественного направления В каждый данный момент, сторонники подымающейся волны, стремятся объяснить успех своего направления тем, что, яко бы, только одно оно вытекает из подлинных, вечных законов искусства и потому все другие направления объявляются похороненными навеки. И всегда при этом за вечную основу искусства выдается какая-либо частная ее разновидность и приходит час, когда — смотришь — отпетые и погребенные покойники вновь победоносно занимают авансцену художественного движения и шумно празднуют новый роскошный пир своих побед.

Вот почему, когда я читаю статью Ф. Комиссаржевского, проникнутую убеждением в том, что натуралистический театр умер и не воскреснет, высокомерно третирующую сторонников художественного реализма, как неосмысленных рутинеров, и не допускающую сомнения в том, что задача театра всегда и ныне и присно и во веки веков заключается не в воспроизведении подлинной жизни на сцене, а в ее искусственной стилизации ради уловления ее сокровенной нематериалистической сущности, — когда я читаю все это, я знаю, что это вовсе не вековечная истина искусства, а одна из преходящих волн и придет время, когда — в зависимости от общих глубоких изменений во всем ходе жизненного процесса — художественный реализм вновь окажется во главе художественного движения и уже к самому Ф. Комиссаржевскому пришпилят ярлычок рутинера.

Кстати отмечу, насколько зыбки общие теоретические предпосылки теории театральной стилизации Ф. Комиссаржевского Он заявляет, что театр художественной стилизации отличается от театра натуралистического тем, что, в противоположность последнему, он улавливает и воспроизводит лишь *типичные* черты жизни, выражающие ее внутренний философский смысл. Неужели, однако, натуральная школа искусства не улавливает типичности? Неужели герои {20} Гоголя и Островского не типичны во всей их реалистическое оболочке и неужели для их типизации надлежит их обескровить и обестелесить, отбросить приросшие к ним плотно жизненные аксессуары и превратить их в тени, в тощие, отрешенные от живого быта человекоподобные метафизические сущности? Не заключается ли подлинная художественная типизация в уменьи выявить общее посреди всего пестрого разнообразия жизни, а не в умерщвлении этого жизненного разнообразия ради мертвенных голых схем?

Точно так же, когда я читаю другую статью, в которой с сочувствием развиваются идеи Крэга о замене на сцене живых актеров куклами все ради той же пресловутой абсолютной типизации и об изгнании со сцены живого человеческого слова во славу немого, молчащего театра, я знаю, что эта безвкусица представляет собой одно из таких увлечений, которые неизбежно порождаются подъемом всякой волны в вечно подвижном море художественных исканий. Это — пена на гребне волны, а в длительную живучесть пены кто же верит?

Разнообразная смена и волнообразная повторяемость художественных направлений не означает, конечно, того, что у искусства нет вечных основоположных законов. Дело лишь в том, что эти основные законы отличаются такой общностью, что их в широкие рамки вбирается великое множество их частных разновидных выражений. Вот о чем часто забывают те, кто склонны принимать какую-либо одну из таких разновидностей за самое существо искусства.

Во всяком случае, пользоваться аргументами Ю. И. Айхенвальда для превознесения какого-либо одного направления театрального искусства на счет прочих, значит давать ответ совсем не на те вопроси, которые ставит отрицатель театра. Критика Ю. И. Айхенвальда направлена на существо театра, как такового, на театр вообще, не зависимо от разделения театрального искусства на школы и направления. И можно даже сказать, что его основные обвинительные пункты против театра относятся к театру романтической символики и стилизации еще в большей меде, нежели к театру натуралистическому: ибо, когда театр берется не за воспроизведение внешних сторон жизни, а за сценическое изображение трудноуловимых тонких настроений или скрытого в вещах и людях философского смысла жизненных {21} явлений, то при этом лишь нагляднее обнаруживается «грубая» природа тех средств, которыми располагает театр и лишь убедительнее доказывается ненужность театра, как бесцельного привеска к произведению поэта. Вот подлинная мысль Айхенвальда. Пьеса — мечта, — говорит он, — еще менее выдерживает громоздкий реализм рампы, нежели пьеса, рисующая внешнюю повседневность; пьеса — «мечта», как мимоза сворачивается от грубых прикосновений бутафора и… когда на подмостках, хотя бы и очень искусных, пробуют реализовать «Синюю птицу» Метерлинка, то возникает лишь какой-то триумф электричества и при его щедром свете убеждаешься в том, что мечту не надо воплощать.

Итак, соображения Ю. И. Айхенвальда либо надо принять по отношению к театру вообще, либо надо указать на такие общие основы театра, обнимающие все его разновидности, которые обнаружили бы несостоятельность этого опыта отрицания театра. Такая задача — думается нам — совершенно выполнима, ибо ни Айхенвальд, ни его оппоненты не коснулись как раз того, что составляет самую общую, а, следовательно, и самую основную сущность театра, как самостоятельной отрасли искусства.

## IV

К соображениям Ю. И. Айхенвальда о том, что театр якобы не вносит ничего от себя в духовные ценности, создаваемые драматургом, мы можем более не возвращаться, этот пункт, составляющий наиболее слабый элемент в аргументации Айхенвальда, достаточно разъяснен его оппонентами, как это и было уже показано выше, да ведь и сам Айхенвальд в сущности признает затем специфичность впечатлений, порождаемых театром, но только отказывается признать за этой специфичностью, как он ее понимает, художественную ценность. Вот этот вопрос требует более подробного рассмотрения.

Прежде всего, специфичность театра — по указанию Айхенвальда — состоит в том, что в театре материалом для творчества служит живая душа актера. Актер ломает свою душу, {22} отрешается от нее, старается потерять себя, чтобы превратиться перед зрителем в другой образ и телесно и духовно. В этом — говорит Айхенвальд — великое кощунство, великий грех перед достоинством человеческой личности, а, следовательно, и перед искусством, которое не может основываться на попрании возвышенных запросов человеческого духа. Человек никогда и ни в чем не должен быть средством. Человек — цель, а не средство и «всей своей душой, своим организмом, своей самостоятельной реальностью неодолимо сопротивляется тому, чтобы на него смотрели, как на материал, чтобы из него делали что-нибудь другое».

Это рассуждение на первый взгляд может показаться убедительным и веским. Однако, в основе его лежит совершенно неправильное истолкование существа сценического творчества, ибо сценическое перевоплощение актера имеет своим источником не отказ актера от своей духовной природы, а свойственную этой самой духовной природе актера способность соприкоснуться с духовным миром изображаемых на сцене лиц. Ведь ни один актер не может хорошо сыграть все без исключения роли. У каждого актера есть в этом отношении свой круг творчества, отмеренный ему его природой. Что это значит? Это значит, что актер на сцене не попирает своей личности, но из духовного богатства своей личности черпает создаваемые им образы. И если у крупного актера сценические перевоплощения достигают значительного разнообразия, то это свидетельствует лишь о том, что актер, как и всякий вообще художник, обладает духовной природой, более богатой разнообразными ингредиентами, нежели обыкновенный человек, лишенный художественной одаренности. Здесь мы и приходим к утверждению того положения, что сценическое творчество есть подлинное искусство, подлинное художество. Недаром данные научной психологии приводят к такому определению искусства, согласно которому существо всякого художественного творчества состоит в расширении духовной личности человека за те пределы, какие начертываются для нее условиями внешне-предметного мира. Сценическая работа актера, как нельзя более отвечает этому существу художественного творчества. Прекрасно сказано в одном новейшем психологическом исследовании: «Человек в своей душевной жизни есть нечто {23} неизмеримо большее, чем тот облик, с которым он выступает во внешнем мире; чтобы осуществить самого себя, чтобы конкретно быть тем, чем он действительно есть, он вынужден дополнить узкий круг переживаний, доступных при столкновении с предметным миром, бесконечным богатством всех возможных человеческих переживаний, которое дарует ему искусство. Какой-нибудь уравновешений, положительный и трезвый обыватель фактически есть в своей внутренней жизни и искатель приключений и страшный влюбленный, и подвижник и темный грешник — в том смысле, что “ничто человеческое ему не чуждо” и что лишь в бесконечной полноте всечеловеческой и даже вселенской жизни он мог бы действительно исчерпать и изжить свое подлинное внутреннее существо. Где этого нет, где внутреннее существо человека вполне приспособлено к его внешне-предметному положению и удовлетворено им и человек действительно не нуждается ни в искусстве, ни в религии, там мы имеем уродливую ненормальность “обывательщины”». (С. Л. Франк «Душа человека»). Художественно-одаренный актер и есть тот художник, который, в отличие от обывателя с плоскодонной душой, живо ощущает в своем духовном мире ближайшее соприкосновение с многоразличными областями духовной человеческой жизни и обладает способностью давать этому соприкосновению адекватное внешнее выражение. Неясно ли отсюда, что так называемые сценические перевоплощения имеют в своей основе не отказ актера от своей духовной личности, а как раз наоборот, наиболее полное использование ее богатого и разнообразного содержания, не только поверхностного, но и того, которое кроется в глубинах его в обычное время подсознательной духовной жизни. Отсюда ясно также и то, что творчество актера лишено того одиозного отпечатка, который приписывается ему нашим отрицателем театра, ведь наряду с великим этическим постулатом, о котором напоминает Айхенвальд: — «человек всегда должен быть целью и никогда средством», — следует напомнить и о другом великом постулате: «высшая моральная способность человека состоит в уменьи симпатически понять духовный мир другого человека», — не в этой ли способности коренится основное отличие человеческого существования от существования звериного, — а ведь сценическое {24} перевоплощение есть одно из наиболее ярких проявлений этой именно способности, ибо все сценическое творчество вытекает из того, что душа художника-актера обладает высшей мерой способности соприкасаться с обширнейшими горизонтами многоразличных скорбей и радостей, добродетелей и пороков человеческих существ. Демонстрирование этой способности в художественном творчестве никак не может быть признано, таким образом, противоэтическим кощунством над благородным предназначением человеческой личности, эстетика и этика ни в какое столкновение аут не приходят.

Отметим мимоходом, как произвольны многие из тех афоризмов, которыми Айхенвальд думает усилить свою аргументацию. Объявив, что актерство состоит в том, что актер ломает свою душу и убегает от своей индивидуальности, Ю. И. Айхенвальд объясняет этим презрение, некогда выпадавшее на долю актеров. «Жизнь не могла простить актеру, что он ломается, ее ломает, что он меняет свой образ и подобие. Поэта никогда не презирали. Не от того ли, что он от себя никогда не уходил? Поэт принадлежит себе; актер — чужой. То, что актер не имеет духовной собственности, потерял себя, не имел или не хотел остаться самим собою — это вызвало к нему отчуждение; жизнь чувствовала себя обиженной». — Все это весьма остроумно, но вот вопрос: откуда Ю. И. Айхенвальд взял, что поэта никогда не презирали? увы, презирали и поэта и настолько, что даже Пушкин считал нужным для подкрепления своего престижа прибегать к камер-юнкерству. А это значит, что презрение, выпадавшее на долю художников всякого рода, надо объяснять не свойствами художественных профессий, а только тем, что обывательщина не понимает духовного превосходства, поднимающегося над ее уровнем, и не прощает этого превосходства.

Вторую специфическую особенность всякого театра, независимо от его отдельных направлений, Ю. И. Айхенвальд усматривает в том, что театр всегда переводит поэтические замыслы драматурга в осязательные чувственные образы, непосредственно подводимые к глазам зрителя. Мы уже знаем, что в этой «осязательности» театра Ю. И. Айхенвальд видит тяжкий грех перед искусством, грубое вторжение в {25} мир поэтической мечты, мешающее зрителю интимно и вдумчиво слиться с замыслом поэта. Надо признать, что театральный спектакль действительно не может дать зрителю того, что дает читателю уединенное чтение пьесы. Но только к этому надлежит прибавить, что и чтение пьесы не может дать того, что дает зрителю присутствие при представлении пьесы на сцене. И нет никакого основания различать эти два способа восприятия пьесы по степени эстетической ценности того и другого. Оба способа равноценны, потому что каждый из них преследует свою особую самостоятельную задачу. Задача театра вовсе не состоит в том, чтобы облегчить зрителям ознакомление с пьесой. Для этой цели достаточно чтения пьесы по книге и критиковать театр с точки зрения выполнения им такой задачи — просто значит упускать из виду настоящую специфическую природу театра. Вот на эту настоящую специфическую природу театра мы и не нашли указаний ни у Ю. Й. Айхенвальда, ни у его оппонентов, за исключением статьи А. И. Сумбатова, в которой действительно нащупана сердцевина вопроса. Специфическая природа театра состоит в том, чего чтение пьесы по книге как раз дать не может, а именно: во взаимном психическом заражении театральной залы сценою и сцены театральною залою. Пьеса служит только материалом для этого процесса слияния актера и зрителя как бы в единое духовное существо, объятое единым эстетическим волнением. Задача каждого искусства — вызывать эстетические волнения. Но отдельные искусства различаются и по способам создания эстетических волнений и по характеру этих последних. С этой точки зрения театр и является совершенно самостоятельным искусством в ряду прочих, а вовсе не каким-то никчемным привеском к драматической литературе. Его специальная область — только ему принадлежащая, только в его средствах находящаяся — это непосредственное приобщение зрителей к самому акту художественного творчества, совершающемуся на сцене. В своей статье «Отрывок из книги Театр» А. И. Сумбатов рассказывает, что один великий артист на вопрос, откуда он берет крик отчаяния в одном великом месте великой драмы, ответил, указывая на темный зал — разговор шел в антракте репетиции: — «Оттуда. Я только открываю рот, она уже кричит, а не я». {26} Это замечательное признание необыкновенно ясно указывает на то, что в театре участниками художественного творчества являются не одни действующие на сцене актеры, но также и зрители, только на первый взгляд пассивно присутствующие при спектакле. На самом деле творческий акт в театре состоит из слияния двух встречных психических токов: со сцены в зрительный зал и из зала на сцену. Прекрасно говорит об этом в названной статье А. И. Сумбатов: «раз нет толпы тут же, в том же зале, который соединяется со сценой в одно пространство после того, как исчез занавес, раз нет этих скопившихся жизней, этого объединенного в одно собирательное целого множества отдельных душ, — нет и самого спектакля… публика для актера, это — холст для художника, но холст живой, отзывчивый, помогающий, дополняющий художника, зажигающий его своим дыханием, с любовью и радостью купающий свою душу, свою мысль, нервы и сознание в потоках его вдохновения, отдаваясь ему, как женщина, и, как женщина, создавая в себе его дитя».

Изучить специфическую художественную природу театра и, значит, исследовать этот процесс психического взаимодействия в момент представления: 1) актера на зрителей, 2) зрителей на актера и 3) зрителей друг на друга, ибо в театре зритель, увлеченный игрою артиста, переживает эстетическое волнение не одиноко, а коллективно, в составе всего зрительного зала. Вне изучения этих процессов все рассуждения о театре, как о самостоятельной отрасли искусства, будут стоять на песке и сбиваться на произвольные субъективные фантазии.

Очерки, размышления и заметки, вошедшие в настоящий томик и набросанные в разное время и по разным поводам, — все, так или иначе, примыкают к такому именно пониманию художественной природы театра. Собирая эти наброски во едино, я имею в виду лишь обратить внимание любителей театра на эту, на мой взгляд, единственную надежную и правильную исходную точку для ориентирования в основных вопросах теории театрального искусства. Для построения такой теории необходимы многие предварительные изыскания в области тех указанных выше процессов, из которых слагается взаимодействие сцены и зрительной залы в {27} момент представления. К таким изысканиям почти еще не приступали. И потому многочисленные построения теории театра, непрерывно мелькающие в печати, всего чаще сбиваются на более или менее красноречивые импровизации, не имеющие под собою объективной основы.

Если читатель нижеследующих очерков придет к тому заключению, что мысли и факты, в них собранные, намечают подход к уяснению такой основы, — в таком случае моя скромная задача будет достигнута.

# **{****31}** Психологические основы театра. (И. Н. Игнатов. «Театр и зрители». Ч. 1. М.: Задруга, 1916. С. 340)

## I

Ни о чем у нас не рассуждают и не пишут так охотно, как о театре. И нет области, в которой мысль рассуждающих и пишущих в такой же мере, как здесь, носилась бы без руля и ветрил по волнам случайных впечатлений и произвольных фантазий, подобно тому, как многим дилетантам, пожинающим лавры на любительских спектаклях, кажется, что они — уже готовые актеры, ибо сценическое искусство никакой специальной подготовительной работы, якобы, не требует, точно так же, как и многим, даже присяжным критикам и теоретикам театра, представляется, что театр, это такой предмет, о котором можно философствовать как Бог на душу положит, отдаваясь непроизвольному течению первой подвернувшейся мысли, первого случайно возникшего настроения. А ведь это так соблазнительно — философствовать без всяких подготовительных к тому трудов, сверкать парадоксами и «умными» импровизациями, не потратив ни одного часа на черную, кропотливую работу изучения.

Только любовью идти в области мысли по линии наименьшего сопротивления и объяснением мы себе это обилие всевозможных «теорий театра», которые, в особенности в последнее время, пекутся у нас, как блины, людьми, как раз никакого отношения к театральному миру не имеющими. Философы, никогда с театром не жившие общей жизнью, поэты, ни одной пьесы не написавшие, театральные критики, не державшие в руках ни одной книги по теории драматического искусства, а полагающиеся на мимолетные свои настроения, так же, как и любой рядовой зритель, критиком себя не мнящий, — все творят разные «теории театра», читают величественные нотации актерам и драматургам, пророчествуют о том, чем станет театр в будущие времена своего развития, ни на минуту не задумываясь о том, что для всех таких рассуждений следовало бы опираться на какие-нибудь {32} твердые основные положения, вытекающие из серьезного изучения природы театра. Надобно заметить, впрочем, что даже люди, заведомо серьезные и ученые, к которым вышеприведенная характеристика не применима, иногда вдруг отбрасывают серьезность и ученость, лишь только начинают философствовать о театре. Чего-чего только мы ни слышали из разных уст в последнее время по вопросу о «кризисе» театра. Об этом говорит каждый, кому не лень говорить, но кто не считает нужным ограничить полет своей мысли определенными положениями, извлекаемыми из изучения природы самого обсуждаемого предмета. То мы слышим, что театр есть вообще какое-то ненужное недоразумение, своего рода людская блажь, детская игра «для взрослых», не создающая никакой самостоятельной духовной ценности в противоположность всем другим видам искусства, а являющаяся просто совершенно лишним привеском к драматической поэзии. Однако, это «недоразумение», называемое театром, длится бесконечный ряд веков. Уже одно это обстоятельство обязывает к предположению, что театр, как самостоятельная отрасль искусства, вытекает из каких-то глубоких потребностей человеческой природы, и, следовательно, признать театр «недоразумением» можно, только признав «недоразумением» самую природу человека. Может быть психологические корни театра не так-то легко вскрыть может быть, эти корни весьма разновидны и взаимно перепутаны. Но ведь это только значит, что их тем внимательнее нужно исследовать, а вовсе не отвергать a priori их существование.

То мы слышим, что театр есть не «недоразумение», а напротив того, такая отрасль искусства, которая составит высший венец духовной деятельности человека и народа, но лишь при том условии, если театр перестанет быть театром, т. е. утратит весь тот облик, все то строение, которые выработаны историческим ходом его развития, а превратится в нечто такое, что желательно в нем видеть такому-то философу и эстету, вздумавшему как-то раз на досуге помечтать о театре. Этот философ и эстет хорошо знает, что рассуждать о всяком предмете нужно, исходя из его наличной природы; но раз речь заходит именно о театре, это общеобязательное правило тотчас почему-то отбрасывается {33} и начинается словесная импровизация «без руля и ветра». Театр, — говорят нам философы и эстеты, вряд ли когда-нибудь дышавшие воздухом подлинных театральных зал — должен быть всенародной героической мистерией, в которой активно должны участвовать вместе с актерами все зрители. Почему же *должен*? А потому, что некогда в древней Греции театр, в сущности, был всенародной мистерией, национальным богослужением. Однако, и в древней Греции театральное представление состояло в том, что актеры играли, а зрители сидели и слушали. Если же там театральное представление являлось лишь одною из непременных составных частей национального религиозно-политического торжества, то можно ли и нужно ли делать нечто подобное из современного нам театра, не возродив в то же время целиком всего жизненного строя античной Греции? То, что в античной Греции было естественным продуктом цивилизации того времени, не явилось ли бы теперь нестерпимой буффонадой, подлинной детской игрой «для взрослых?» Встречаются и в наши времена рафинированные эстеты, не находящие возможным придумать для себя более серьезное времяпрепровождение, как ходить в якобы античных хламидах из простыней, с венками на головах, или в поте лица, набивая на руках мозоли, строить не в мечтах, а в самой материальной действительности, из камня и дерева храмы каким-то неведомым философским божественным сущностям. Ну что же, это их дело! Никому не должно быть воспрещаемо убивать свое время, как ему угодно, если только это не вредит окружающим людям.

Но ведь из появления в наши дни подобных милых забавников отнюдь не следует, что вся наша современная цивилизация имеет вернуться к стародавним временам всеобщего ношения хламид и венков и устройства национально-героических мистерий. А следовательно, и рассуждать о будущности театра, исходя из фактов отдаленнейшей Древности и зачеркивать всю последующую эволюцию этой отрасли искусства, значит лишь изводить бумагу и напрасно сотрясать воздух импровизациями, могущими навевать лишь тоску и досаду на людей, привыкших размышлять о вещах, Исходя из их действительной наличной природы.

{34} Где же искать твердых опорных точек для исследования природы театра, в той его форме, как он сложился при современном укладе цивилизации? Нам думается, что для этого, прежде всего, необходимо установить особенности, отделяющие театр от всяких других видов искусства. И если мы поищем этих особенностей не в произвольных полетах воображения, а в подлинных фактах, входящих в состав театрального искусства, то мы неизбежно придем к следующему определению: театр есть такая разновидность искусства, которая состоит из единовременно-совместного художественного взаимодействия драматического поэта, актера и толпы зрителей. Встреча этих трех элементов есть необходимое условие театра, а изучение психологической природы их взаимодействия есть единственный, на фактах, а не на фантазии, основанный путь к изучению природы театра, как самостоятельной отрасли искусства. Любую драму, конечно, можно читать по книге, не смотря ее на сцене. Будет ли это лучше или хуже, нежели смотреть драму на сцене, — все равно, это не будет «театр». Человек, знакомящийся с драматической поэзией только по книгам, испытает, может быть, очень великое художественное наслаждение, но не то, какое он получает в театре: в момент этого наслаждения он не почувствует себя частью человеческой массы, одновременно с ним переживающей однородное художественное впечатление. Актер может играть, конечно, и при абсолютно пустом театре, но он неизбежно будет при этом испытывать чувство, присущее человеку, занимающемуся нелепым и бесцельным трудом. Актер может играть при ничтожном количестве зрителей, но он все же будет испытывать при этом чувство неудовлетворенности. Чем же объясняется эта потребность актера в зрителях и притом в возможно большем количестве их? Тем, что эта потребность вытекает из самой природы театра, состоящей именно в художественном взаимодействии поэта, актера и зрителей. Актер, при помощи сценического воплощения созданного поэтом образа, превращает толпу зрителей в единое духовное существо, а это единое духовное существо объединяет с самим собою в однородном эстетическом волнении — вот в этом, и только в этом, и состоит специфическая природа театра, как самостоятельной отрасли искусства. Театр может, конечно, попутно выполнять целый ряд {35} и других задач. Он может распространять в обществе различные идеи, поддерживать в нем те или иные чувства, популяризировать те или иные произведения драматургии. Но все это не составляет сущности театрального искусства, ибо все это может совершаться и вне театра. Между тем, только в театре, и нигде более, совершается объединение толпы в однородном эстетическом волнении под непосредственным влиянием совершающегося перед толпой сценического воплощения поэтических образов. Такое эстетическое объединение толпы может, конечно, достигаться и при совместном созерцании статуи или картины. Но это будет уже явление иного порядка. Здесь зрители только воспринимают готовый результат завершившегося ранее творческого акта. Между тем, в театре зрители захватывается самым процессом художественного творчества, перед ними тут же происходящим на сцене, и притом они сами в то же время *в этом процессе участвуют*, ибо актер, исполняя свою роль, чувствует присутствие зрителя, иногда безотчетно, иногда отчетливо сам в момент игры воспринимает настроение зрителя, и это неизбежно кладет ту или иную печать на процесс его творчества. Итак, *сценическое воплощение поэтических образов посредством психического взаимодействия актеров и зрителей* — вот в чем состоит особая природа театрального искусства в ряду всех прочих искусств. Вне взаимодействия поэта, актера и зрителей нет театра. И потому, прежде чем сколько-нибудь серьезно рассуждать о назначении театра, о его дальнейших судьбах, о «кризисе» театра и о всем прочем, о чем рассуждают многочисленные «знатоки» театра, необходимо предварительно подвергнуть тщательному изучению содержание и формы того взаимодействия драматической поэзии, сценического творчества и психологии зрительной залы, которое и составляет сущность театра. Но вопросы, касающиеся этого взаимодействия, как раз и не привлекают к себе внимания большинства рассуждающих о театре, как раз и не подвергаются систематическому изучению. Напротив того, в основе многих ошибок в рассуждениях о театре, мы открываем именно полное игнорирование подобных вопросов, стремление рассматривать тот или иной элемент театра обособленно от других и приписывать то тому, то другому из их числа единственное значение в театральном искусстве.

{36} В самом деле, когда нам говорят, что театр не нужен, потому что всякую пьесу с гораздо большей вдумчивостью можно прочесть по книге, то ясно, что единственно существенной функцией театра при этом считают ознакомлена публики с литературными произведениями, написанными в драматической форме. Единодержавным царем театра при таком взгляде признается драматический поэт. Актер и зритель оттесняются всецело на какие-то театральные задворки или, когда нам говорят, что актеры должны играть так, как будто перед ними нет публики, что театральное представление столь же возможно без публики, как возможно для музыканта наслаждение своей музыкой без слушателей, то ясно, что при этом опять-таки упускается из виду специальная природа театра, состоящая во взаимодействии актера и зрителя в самый момент сценического творчества. При этом единодержавным царем театра признается актер, и забываются и поэт, и зритель, забывается, что царь без подданных есть уже не царь. И, наконец, когда нам говорят что театр должен представлять собою всенародное религиозно-политическое радение, то при этом, очевидно, единодержавным царем театра признается театральная толпа, публика, а актер и поэт оказываются какими-то привесками к театру, его второстепенными аксессуарами. При всех таких построениях мы имеем дело с грезами о несуществующем нигде театре, с мечтами «о том, чего нет на свете», а не с изучением театра, как одного из крупных факторов нашей действительной современной цивилизации. Серьезное изучение театра начнется лишь тогда, когда будет приступлено к историческому и психологическому изучению взаимодействия поэта, актера и зрителя в театральном искусстве. Это — предмет сложный и трудный, требующий многих отдельных исследований, и потому в изучении его тем более необходимо идти путем осторожного критического анализа действительных фактов, а не парить в облаках на крыльях своенравной фантазии.

## II

Мы с удовольствием приветствуем появление книги, посвященной, как раз, серьезному и подробному рассмотрению одного из тех вопросов, которые входят существенной частью {37} в состав вышеочерченной основной проблемы театра. И. Н. Игнатов выпустил начало высоко интересной монографии, озаглавленной: «Театр и зрители». Уже из заглавия книги видно, что автор не склонен в своих рассуждениях о театре рассекать его различные элементы, а напротив того, занят проблемой их взаимодействия. Правда, он берет лишь часть этой проблемы, ставя своей задачей исследование той роли, которая принадлежит в эволюции театра *зрительной зале* в ее взаимоотношении с прочими факторами театра Но это и есть правильный путь. Когда предстоит изучить сложное сплетение многообразных факторов, в таком случае, согласно испытанному в научных исследованиях методу, надлежит прежде всего прослеживать поочередно отдельные нити спутанного клубка, и только в результате целого ряда таких исследований можно, в конце концов, добраться до отчетливого представления о том целом, которое состоит из взаимного сплетения этих отдельных нитей.

И. Н. Игнатов избирает предметом своего изучения роль зрительной залы в эволюции театра, и, в полном согласии с существом этой задачи, он стремится исследовать размеры и формы влияния драматургии и сцены на зрительную залу и обратно, влияние зрительной залы на драматургию и сцену. Для этой цели он устанавливает некоторые общие законы психологии театральной зрительной залы и разъясняет воздействие этой психологии на творчество драматурга и актера. Наметив эти законы, автор затея прослеживает *исторически* их действительное проявление в эволюции русского театра, при чем история русского театра берется им лишь как один из возможных примеров, ибо автор убежден, что основная сущность этой эволюции, вытекая из самой природы театра, повторяется лишь в различных внешних очертаниях, в судьбах театрального искусства в любой стране. Только такое *психологическое* и *историческое* изучение сущности театра и может привести к плодотворным результатам, ибо подобное изучение опирается на твердую почву положительных данных, не зависящих от изменчивых и случайных порывов чьего-либо субъективного вкуса и настроения.

{38} В этом отношении книга И. Н. Игнатова представляет собою нечто совершенно новое в нашей литературе о театре и как общие соображения автора этой книги, так и приводимая им историческая иллюстрация к этим общим соображениям заслуживают самого живого внимания, хотя бы к некоторым выводам автора и пришлось выставить кое-какие ограничительные оговорки.

Рассмотрим же основные положения, выдвигаемые и доказываемые И. Н. Игнатовым.

Первый вопрос состоит в том: в чем заключается основное влияние сценических представлений на массовую психику толпы зрителей? Шаблонный ответ на этот вопрос гласит, что сценическое представление упражняет душу зрителя в эмоциях, вызываемых изображаемыми на сцене событиями и, следовательно, влияние театра может быть общественно-благодетельно или общественно-вредно, смотря по тому, что изображается на сцене. В конце концов все зависит от репертуара: нравственные пьесы будят в зрителе возвышенные чувства, безнравственные — упражняют зрителя в душевных переживаниях, действующих на человека растлевающим образом. Но в том и другом случае театр для зрителя есть ни что иное, как искусственное средство к упражнению души в переживании разнообразных чувств.

И. Н. Игнатов обращает внимание на то, что в этом шаблонном воззрении упущена еще одна важная сторона вопроса. Какие бы чувства — хорошие или дурные — ни вызывал театр в душах зрителей, он, кроме того, упражняет человека в способности не давать этим чувствам никакого выхода в активном действовании или, лучше сказать, потакает неспособности зрителя к активному личному вмешательству в события, воочию перед ним совершающиеся и вызывающие в нем те или иные чувства. *Пассивно* сострадать, выдерживая строгий нейтралитет к тому, что вызывает сострадание, сидеть в сторонке и смотреть, охать, лить слезы или смеяться, не ударяя палец о палец, чтобы с своей стороны воздействовать на совершающиеся события, — вот та психология, к которой приучает зрителя театр. С этой точки зрения, при некоторой поспешности мысли, придется признать, что чем возвышеннее репертуар, тем сильнее антисоциальное воздействие театра. Зритель при таком репертуаре будет переживать в душе возвышенные настроения и в то же время будет привыкать к переживанию {39} таких настроений в состоянии пассивной неподвижности, будет привыкать к тому, что подобные настроения не разрешаются в действии, не обязывают к поступкам.

С этой точки зрения И. Н. Игнатов остроумно сравнивает действие сцены на зрителя с действием яда кураре на нервную систему животных организмов. Кураре, будучи введено в организм, оставляет в полной силе чувствительность мышц, но парализует двигательные нервы: чувствительность сохранена, сокращаемость мускулов не уменьшилась, а животное недвижимо вследствие паралича двигательных нервов. Подобно этому действует театр на психику зрителя. Воспламеняя в душе зрителя те или другие чувства, сцена в то же время развивает в зрителе действие задерживающих центров, под действием которых чувства зрителя перегорают, не находя себе разряжения в поступках. «Зритель видит при этом в других зрителях только оправдание своей пассивности; его солидарность с другими выражается в совместном бездействии».

В ином положении находится человек при чтении книги. События, о которых повествуется в книге, всегда воспринимаются читателем, как прошедшее. Этих фактов читатель не видит перед собой в непосредственных образах: они уже прошли и к развитию задерживающих центров для вынужденного бездействия здесь нет повода. Таким образом, упражнение в привычке не сопровождать действием возбуждение чувств остается прерогативою театра.

Из этих соображений поспешный читатель мог бы сделать вывод об антисоциальном значении театра. И. Н. Игнатов предостерегает от такого вывода. Дело в том, что охарактеризованное выше воздействие театра на психику зрительной залы вызывает весьма неодинаковые эффекты в зрителях различных категорий. В конце концов театр своим; воздействием выравнивает душевные крайности и уродства. На зрителя, обладающего грубой, неотесанной психической организацией, театр подействует именно в направлении развития чувствительности при сдерживающем дисциплинировании «волевых импульсов». Но по отношению к зрителю с грубой психической организацией такое воздействие будет не губительно, а, напротив, благотворно в социальном отношении, ибо грубые люди проявляют антисоциальные {40} инстинкты как раз на почве недостаточной чувствительности при крайне стремительной импульсивности в поступках. Возбудить первую и обуздать вторую в людях такой категории значит способствовать усовершенствованию их социальной природы, и эту-то миссию и выполняет по отношению к ним театр.

Что же касается зрителей интеллигентных, утонченных, с психическими навыками, отполированными культурой, то от вредного влияния театра на понижение их воли и на развитие пассивной чувствительности они все равно в значительной мере забронированы привычкой критически противостоять всяким внешним воздействиям на их чувства. Но зато по отношению к ним театр не прямо, но косвенно может служить толчком для более активного вмешательства в окружающую жизнь. Этой цели театр может достигать, действуя не на их чувство, не на их волю, а на их ум, давая им пищу для беспокойного размышления над изображаемыми на сцене жизненными конфликтами и порождающими эти конфликты общими жизненными условиями. Присутствование при трагических конфликтах, сопровождаемое размышлением над их причинами и возможными способами к их устранению, уже не есть чисто-пассивное лицезрение этих конфликтов, хотя бы оно и не приводило к немедленным действиям.

Таким образом театр, как фактор социального воспитания, дает каждому то самое, в чем он более всего нуждается. Театр бросает в зрительную залу чудодейственные семена; их чудодейственность состоит в том, что эти семена могут давать ростки на любой почве, ибо в каждой почве они вызывают ту самую реакцию, при которой наступает плодородие.

Таков интересный и остроумный анализ воздействия сцены на зрителей, представленный в книге И. Н. Игнатова. Мы думаем, что в этом анализе все же есть пробел. Оставлен в тени один важный чисто-социальный момент в психологии театральной толпы. Театр не только повышает чувствительность. Он приучает зрителя сливаться в одном чувстве с окружающей его массой людей. Он приучает чувствовать *коллективно*. Уже это одно имеет громадную важность в смысле социальной культуры. Упражнение способности {41} к *коллективным* чувствам и есть та сторона в воздействии сцены на зрителей, которая возмещает видимую пассивность зрителей в момент представления. Одинокий человек, погруженный в чувство и не решающийся перевести чувство в немедленное действие, конечно, представляет собою нечто слабое и далекое от активности. Иное дело — большое скопление людей, охваченное единым настроением, спаявшееся общим чувством в единое существо. Уже само по себе это — явление, дышащее мощью. Привычка чувствовать себя членом такой мощной громады, несомненно, содействует повышению активного начала в человеческом духе, даже если такая громада и не переходит к непосредственному действию. Испытав духовное слияние с мощной и внушительной толпой, отдельный человек непременно почувствует себя более уверенным в себе, более сильным, а следовательно, и более готовым к активному проявлению своей личности. И. Н. Игнатов подробно анализировал влияние сцены на зрителя. Но на зрителя влияет совокупно со сценой и сама зрительная зала. Взаимодействие этих влияний и порождает важное демократизирующее значение театра, как фактора социальной культуры.

## III

За вопросом о влиянии сцены на зрительную залу встает вопрос о влиянии зрительной залы на сцену.

Было бы чрезвычайно важно подвергнуть систематическому изучению воздействие зрителей на актера в самый момент творчества последнего. Факт такого воздействия не подлежит сомнению. Пока актер находится на сцене, он неизбежно испытывает на своем настроении ответную психическую волну, идущую к нему из зрительной залы в обмен на впечатления, получаемые ею от игры актера. Для этого вовсе ненужно, чтобы публика выражала свое отношение к игре актера внешними знаками одобрения или неодобрения. Публика может хранить полное молчание, но актер так же, как и оратор, знает цену различным видам молчания его аудитории; он всегда сознательно или бессознательно уловит и отличит рассеянное молчание от равнодушно-внимательного и это последнее от той жуткой и напряженной тишины, {42} в которой лучше всего выражается величайший нервный подъем толпы. Чередование этих различных видов молчания публики неуловимо отражается на колебании настроений творящего на сцене актера, а колебание его настроений входит существенным ингредиентом в его творческий процесс. Изучить роль этого ингредиента в творческом процессе актера, уловить его законы и проявления значило бы далеко продвинуть разъяснение эстетической сущности театра, как самостоятельной отрасли искусства. Естественно, что И. Н. Игнатов совсем не касается вопросов этого порядка. Ведь для трактования этих вопросов еще не собрано никаких материалов. В этом отношении было бы в высшей степени драгоценно, если бы сами деятели сцены занялись добросовестным и внимательным анализом собственных переживаний на сцене в момент исполнения роли и дали бы, по возможности, подробные и ясные отчеты о таких переживаниях. Но работ подобного рода не появляется; даже в воспоминаниях отдельных артистов о их сценической деятельности, имеющихся в печати, указания подобного рода встречаются лишь очень редко, мимолетно и отрывочно; а систематических очерков, которые бы вводили в этот вопрос на основании изложения такого внутреннего опыта актеров, и совсем не имеется.

Зато в книге И. Н. Игнатова мы находим целый психологическо-исторический трактат о влиянии публики на сцену в более широком смысле этого слова. Автор дает интересное исследование о том, как настроения и требования зрительной залы влияют на общую эволюцию театрального репертуара и драматургического творчества, а также и общего стиля сценического искусства. И. Н. Игнатов выставляет при этом то положение, что главным, если не единственным, законодателем театра в указанных отношениях является *зритель*. Впрочем, это законодательствование зрителя носит особый характер; зритель сам при этом оказывается не более, как беспомощным рабом своих безотчетных настроений, порождаемых непреложным законом массовой психологии театральной толпы. И. И. Игнатов дает определенную схему этого закона и затем подтверждает правильность этой схемы историческим очерком эволюции русского театра, доведенным им пока до 60‑х годов минувшего столетия; продолжение этого очерка обещано в следующем томе рассматриваемого труда. {43} Говоря вкратце, схема, выдвигаемая И. И. Игнатовым, сводится к следующему. Театр прежде всего раздражает чувствительность зрителя, не давая ей возможности немедленного разрешения в активных действиях. При этом условии возбужденная театром чувствительность неминуемо получает тенденцию к безостановочному повышению. Подобно тому, как человек, прибегающий к наркотикам, нуждается в постоянном увеличении принимаемой дозы, ибо прежние количества уже не дают ему прежнего удовлетворения, точно так и театральные зрители всегда требуют все большей и большей резкости в применении на сцене господствующего в данный момент типа драматических произведений и сценического их воплощения. Пока неопытный зритель поймет в чем дело, обычный посетитель зрительных зал, уже привыкший к данным эффектам сцены, быстро доводит свою чувствительность до максимального предела, вызываемого в нем этими эффектами, и начинает уже жаждать более резких, более сгущенных, более обжигающих его чувства проявлений таких же эффектов. По остроумному выражению И. Н. Игнатова, там где были достаточны бичи, требуются затем уже скорпионы. Под давлением требований этой все повышающейся чувствительности зрителей и приемы драматургии, и приемы сценического творчества быстро вступают на путь утрирования данного жанра драматического и сценического творчества; зрители безостановочно подхлестывают в этом отношении и драматургов, и актеров, и это подхлестывание не встречает преград, потому что оно исходит не от произвольного каприза театральной толпы, а от непреложного закона психологии театральной зрительной залы, — закона, который может быть обозначен, как прогрессивное повышение и раздражение чувствительности зрителей. Такой процесс продолжается до тех пор, пока все повышающееся в одном направлении напряжение чувствительности зрительной массы не доходит до того предела, после которого начинается неизбежная реакция. Тогда начинается то, что на ходячем языке обыкновенно называется «кризисом театра» и что, на самом деле, является не более, как кризисом определенного направления в драматургии {44} и сценическом творчестве, — направления, прошедшего законченный круг своего последовательного обострения и готового уступить место чему-то иному. Это «иное», однако, в сущности не бывает вполне новым. По закону психологических акций и реакций, в требованиях театральной толпы, а следовательно, и в сменяющихся направлениях драматургии и сценического творчества, происходит, в сущности, нечто в роде периодических кругооборотов. Театр условных и приподнятых страстей, театр романической мелодрамы, подхлестываемый все повышающейся чувствительностью публики, доходит до геркулесовых столбов утрированных мелодраматических эффектов, и тогда начинается реакция в сторону театра рассудочно-морализующего, служащего не столько чувству, сколько уму, театра реалистического. Но затем и театральный «реализм» вступает на путь угождения все повышающейся чувствительности зрителя. Опять начинается терзание нервов зрителя, но уже не мелодраматическими эффектами, а крайностями реалистического воспроизведения человеческих страданий. И это направление достигает, наконец, того максимума чувствительности, которое оно может дать. Тогда начинаются разговоры о «кризисе театра». После переходного времени нарождается «новый» жанр, в сущности, возрождающий, под обновленными формами, давний романтизм. А затем «ненасытимая» жажда зрителя опять будет искать утоления в большей близости к действительности, начнется вновь погоня за реальностью, расцвет «натурализма», злоупотребление им, и «побегут с обратным шумом волны издалека к любимым берегам». (Стр. 52).

Итак, закон психологии зрительной залы есть закон прогрессивно увеличивающейся чувствительности, вызывающей постепенное доведение до последних крайностей данного направления театрального искусства и неминуемую смену его направлением противоположным, которое затеи проходит тот же процесс. Иначе говоря, эволюция театра, по самой природе театра, всегда и всюду носит характер диалектический, идет путем смены противоположностей, и причина этого заключается в том, что законодателем драматургии и сценического искусства являются зрители, сами подвластные непреложному закону психологии зрительной залы.

{45} Установив эту интересную схему, И. Н. Игнатов приводит вкратце иллюстрирующие ее примеры из истории театра древнегреческого, английского, французского и затем дает подробное обозрение, с указанной точки зрения, исторических судеб русского театра. За этим историческим изложением автора мы следить уже не будем, рекомендуя читателю непосредственно обратиться к книге И. Н. Игнатова. Скажем только, что этот исторический очерк блещет богатством использованного материала, взятого не только из общеизвестных источников, но и тщательно разысканного автором по старинным журналам, общим и театральным. Что еще важнее — этот богатый материал, касающийся истории и театральной публики, ее социального состава и ее настроений, и сценического искусства, и драматической литературы, — объединен ясно выраженной общей идеей, благодаря чему в книге И. Н. Игнатова мы получаем, в сущности, едва ли не первый научный очерк по истории русского театра, так как труды Тихонравова касались лишь древних эпох русского театра, а все прочие труды, не исключая работ Морозова и Варнеке, носят гораздо более внешне-повествовательный характер, нежели систематически-исследовательский. В историческом исследовании И. Н. Игнатова наиболее ценно именно то, что автор изучает факты театральной жизни в ее историческом развитии именно с точки зрения взаимодействия основных факторов театрального искусства.

Изложенная автором история русского театра за первую половину XIX столетия — за время Александра I и Николая I — действительно может служить к подтверждению выше рассмотренной общей схемы, доказывая ее правильность в основном и главном. В некоторых оговорках эта схема, на наш взгляд, все же нуждается. *Поскольку* эволюция театра зависит от перемен, совершающихся в психологии зрительной залы под влиянием возбуждаемой сценою чувствительности, постольку схема И. Н. Игнатова убедительна и плодотворна, как основа для изучения эволюции театра. Но затем появляется вопрос: зависит ли эволюция театра только от тех условий, которые зарождаются в самом театре, под непосредственным влиянием психологической атмосферы, порождаемой сценическим представлением? Думается, что на {46} эволюцию всех факторов театра — и драматургии, и сцены, и зрителей — оказывают существенное влияние также и многие условия, зарождающиеся вне театра и независимо от театра. Эволюция драматургии, конечно, имеет непременную связь с общей эволюцией литературы, не только драматической, и получающей свои импульсы уже не от зрительных зал, а от общих условий народной жизни. Может быть, в меньшей степени, но все же в значительной мере, и сценическое искусство, помимо следования запросам зрительной залы, воспринимает на себя печать общей эволюции искусства своей эпохи. Так, например, появление реализма в драматургии и сценическом искусстве может объясняться не только пресыщенностью театральных зрителей мелодрамой по закону психологии зрительной залы, принимаемому И. Н. Игнатовым, но также и целым рядом условий, вне театра лежащих, а относящихся к общим судьбам культурного развития данной страны. Для примера укажем хотя бы на то, что поворот русского театра в сторону реализма в 60‑х годах XIX столетия, совпавший с поворотом в ту же сторону литературы и всех других видов искусства, может быть без всякой натяжки поставлен в связь с отменой крепостного права, т. е. такого события, которое не имело ни какого отношения к внутренней диалектической эволюции в психологии зрительных театральных зал. Если это так, то можно поставить вопрос и об обратном влиянии на зрителей драматургии и сцены, поскольку та и другая получают свои стимулы не только непосредственно от разгоряченных представлением театралов, но и от той внетеатральной жизни, которая подчиняет своим законам все проявления народной деятельности, а в том числе и самый театр.

Эти замечания нисколько не умаляют важного значения схемы И. Н. Игнатова. Как мы уже заметили выше, И. Н. Игнатов пошел правильным путем раздробительного анализа такого сложного явления, как театр. Он избрал своей задачей исследование влияния зрительной залы на драматургию к сцену и провел это исследование с замечательной отчетливостью и законченностью. Это исследование должно быть дополнено такими же исследованиями влияния драматургии и сцены на зрительную залу и взаимного влияния драматургии и сцены друг на друга. Только из совокупности {47} таких отдельных исследований может получиться истинно серьезная научная теория театра, не имеющая ничего общего с теми летучими импровизациями, о которых мы упоминали в начале настоящей статьи. Только в том случав, если наши историки и теоретики театра оценят по достоинству метод, примененный в рассмотренном здесь труде И. Н. Игнатова и поведут дальнейшую работу в том же направлении, наши толки о театре поднимутся над тем поверхностно-фельетонным уровнем, на котором они держатся в настоящее время.

# **{****51}** Савина и Варламов

## I Несколько соображений о сущности сценического искусства

Применение известного правила — «победителей не судят» во многих случаях возмущает нравственное чувство. Но есть область, в которой правило это применяется с полным основанием, не вызывая моральных протестов. Это — область искусства.

Когда художник является победителем? Когда он оказывается способным вызвать в созерцателях, слушателях или читателях своих творений ту самую настроенность души, которая была присуща ему самому в момент создания данного произведения. Откуда-нибудь издалека доносится чистый ясный звук. И исходящая от него воздушная волна вызывает ответное дрожание в соответствующей струне музыкального инструмента, находящегося на пути распространения этой волны. Точно так же воздействует истинное художественное создание на струны человеческих душ. Если художнику удалось своим творением протянуть соединительную психическую волну между собою и теми, кто воспринимает его творчество, в таком случае он — победитель, в таком случае эстетическая цель творческого процесса достигнута и осуществлена. Само художественное творение — картина, статуя, поэма, симфония, сценический образ — служит при этом лишь передаточной материальной средой, чрез которую и посредством которой происходит психическое заражение художником ценителя его творений. Именно этот процесс психического заражения и составляет истинное существо восприятия художественных созданий. {52} И сценическое искусство подчинено в этом смысле общим законам искусства. Но оно имеет сверх того некоторые особенности, осложняющие его задачи. Все художники, кроме сценических, воздействуют на людей уже готовыми продуктами своего творчества, но не самым процессом последнего. Когда люди начинают воспринимать их творения, творчество уже завершено и состояния творящего духа художника уже материализованы на вечные времена в его созданиях. И эти создания будут излучать из себя струи эстетического волнения на таких людей, которые никогда не были свидетелями самого хода их создавания.

В области сценического искусства, наоборот, восприятие художественного творчества неотделимо от присутствования при самом совершении творческого акта. Каждый раз, когда зрители воспринимают создание актера, актер тут же, при самих зрителях, вновь создает свое творение и вне этого условия сценическое искусство немыслимо[[1]](#footnote-2).

Пусть не говорят, что и актер готовит и вынашивает свои художественные замыслы, а на репетициях даже и осуществляет их раньше, чей они предлагаются вниманию зрителей. Ведь все это еще не самый творческий акт актера, а лишь подготовительные ступени к нему. Самый же творческий акт в сценическом искусстве необходимо требует присутствия и актера, и зрителя по той причине, что здесь самое содержание творческого акта составляется из непосредственного психического взаимодействия актера и зрителя Если зрителю для восприятия сценического творчества необходимо видеть непосредственно перед собою актера в момент его игры, то и, наоборот, актер точно так же нуждается в присутствии зрителя как в необходимом условии для осуществления творческого акта. Объясняется это тем, что во всех других искусствах восприятие художественных созданий отделено от самого творческого акта, и психическое заражение идет односторонне: от художника чрез его готовое создание к ценителям его творчества; тогда как сценическое искусство по самой природе внутреннего своего содержания предполагает обоюдное, перекрестное психическое {53} заражение *зрителя актером и актера зрителем*. Уже одно присутствие зрителей, даже если они ничем не выражают своего отношения к игре актера, дает последнему неуловимым образом то особое настроение, которое только и делает для него возможным сценическое творчество. Живописец, композитор, поэт, скульптор творят свои создания для *будущих* воспринимателей их созданий, но актеру зритель нужен сейчас, в самый момент его игры и не только потому что игра актера не может быть воспроизводима без участия самого актера, но и потому, что сам актер не может творить без участия зрителя, т. е. не испытывая на себе ответной волны настроения последнего.

Пусть не говорят также, что в кинематографе найдено средство и для актера закреплять продукты своего творчества в застывшей материализованной форме, могущей быть воспроизводимой перед зрителями уже без непосредственного участия самого актера. Кинематографическая лента прежде всего не передает голоса актера. А этим самым не вынимается ли из игры актера самая ее душа?

Правда, мне как-то пришлось, к величайшему своему удивлению услыхать, в одном собрании литераторов, т. е. художников слова, целую филиппику против человеческого слова, как обычного орудия выражения душевных движений. «Слово — говорил представитель этого мнения — только мешает выражению душевных состояний и потому да здравствует бессловесность, да здравствует немой театр, да здравствует пантомима»!

Словоборец основывался на том, что наиболее глубокие душевные движения выражаются не словами, а паузами, ибо слово становится тут бессильным, а истинно красноречивым оказывается молчание. Что верно, то верно. Но вытекает ли отсюда необходимость и возможность изгнания человеческой речи из круга орудий художественного живописания человеческой психики? Ни в коем случае. Во-первых, в душевной жизни человека все же имеется обширная область, не только доступная для словесного выражения, но одним лишь словом только и могущая быть выражаемой наилучшим образом. Во-вторых, если наиболее глубокие и сильные движения души всего красноречивее выражаются молчанием, то ведь красноречие молчания состоит тут именно {54} в том, что молчание приходит тогда на *смену речи*, в качестве многозначительной паузы. Но пауза только потому ведь и является паузой, что по обе стороны ее стоят слова. Красноречиво молчание, как добровольный временный отказ от слова, но абсолютная немота никакого красноречия заключать в себе не может. Наконец, в‑третьих, дело ведь не только в *слове*, дело еще и в *звуке* человеческого голоса, в его тембре, в переливах его интонаций. Слова могут быть и ничтожны, в то время, как в звуках голоса, их передающего, будет трепетать душевная страсть, которую помимо этих звуков не изобразит никакая немая мимика.

Нам почти неловко задерживать читателя на столь элементарных соображениях, но, что делать, приходится напоминать о них в наши дни, когда находятся литераторы, готовые предпочесть пантомиму говорящему театру, а торжествующий кинематограф в победоносном шествии по градам и весям цивилизованного мира не отказывается от претензии начисто заменить собою театр!

Если теперь мне скажут, что со временем в кинематографическое представление может быть введена и человеческая речь при помощи соответствующего приспособления фонографических приборов, то я замечу, что и при этом условии механическое воспроизведение сценического изображения не заменить самого этого изображения по той причине, что механическая передача игры актера будет лишена тех внезапных трепетных искр, которые загораются в творчестве актера от одного ощущения присутствия зрителей.

Итак, сценическое искусство по самой своей природе требует сведения лицом к лицу творящего художника и зрителя, одним лишь внимательным участием к происходящему на сцене бессознательно сотрудничающего процессу сценического творчества. Но своеобразие сценического искусства этим не исчерпывается. Здесь творческий акт, сверх психического объединения актера и зрителей, производит еще психическое объединение зрителей, между собою, превращает на миг всех зрителей как бы в единое духовное существо, живущее общим душевным порывом. Достижении этого второго результата составляет высочайшую ступень сценического искусства. {55} Вот почему истинный художник сцены нуждается не только в *зрителе*, но и в *зрителях*, вот почему многочисленность зрителей повышает тон его исполнения. Дело тут не в тщеславии, не в жажде внешних доказательств успеха — все это лишь побочные обстоятельства — дело тут в существенных требованиях самого сценического искусства, ибо, согласно природе этого искусства, актер должен чувствовать, что своей игрой он хотя на миг превращает бесформенную толпу разнородных людей в единое духовное существо и сливает это существо с собственным творческим порывом. Конечно, такие мгновения мимолетны, как и вообще всякие проявления высших напряжений духа, но именно эти-то мгновения и составляют венец творческих достижений актера. В этом отношении творчество актера вступает на те же пути, что и творчество оратора, увлекающего за собой большую толпу слушателей; только материал творчества у обоих различен. Оратор творит из толпы единое духовное существо убедительностью умозаключений, страстностью своих личных чувств, меткостью речи, а актер делает то же красотою перевоплощения своей личности в указанный драматургом образ.

Я слышал рассказ о том, как германский император выразил желание, чтобы гастролировавшая в Берлине Савина сыграла свою лучшую роль в пустом театре только для него и его семьи. Артистка решительно отказалась и предложила наполнить театр хотя бы солдатами. Не знаем, понял ли германский император эстетическую нелепость своего желания, но в ответе Савиной, во всяком случае, как нельзя лучше было указано на существеннейшую стихию сценического творчества: чтобы иметь возможность творить на сцене, актер должен чувствовать, что в зрительном зале совершается таинство превращения толпы в единое духовное существо.

Только что сказанным, между прочим, обнаруживается несостоятельность тех соображений, которыми один талантливый и интересный русский критик не особенно давно пытался доказать эстетическую абсурдность театра. Критик указывал на то, что театр не создает никаких самостоятельных духовных ценностей и составляет лишь столь же громоздкий, сколько и ненужный привесок к драматическим {56} произведениям, которые с большим углублением могут быть прочитаны каждым по книге, без помощи актеров. Но ведь специальная задача театра вовсе не сводится к популяризированию драматических произведений. У театра совсем другое назначение. Он творит свою особую духовную ценность, которая состоит в том, что зритель при помощи игры актеров переживает драматическое произведение, чувствуя себя в этот момент частицей многоголового коллектива, охваченного совместно общим порывом эстетического волнения. Этого нигде, кроме театра, испытать нельзя и в этом — эстетическое назначение и эстетическое оправдание театра, как самостоятельной отрасли искусства.

## II Савина и Варламов

Итак, превратить толпу зрителей в единое духовное существо и объединить этот психический коллектив с своим собственным душевным строем в момент исполнения своей роли — вот в чем состоит художественная победа актера.

Пути к таким победам могут быть весьма различны. И все они хороши, если они приводят в Рим, т. е. вызывают описанное выше психологическое таинство театра. Здесь поистине «победителей не судят».

Прекрасной иллюстрацией к высказанному положению может служить сопоставление творчества двух замечательных деятелей русской сцены, имена которых поставлены в заголовке настоящей статьи.

И Савина, и Варламов в высокой степени владели искусством приковывать к своему исполнению зрительный зал, превращать души всех, следящих за их игрой, как бы в единую натянутую струну. Это давалось им потому, что оба они носили в себе богатые источники творческого подъема, с неведомою силою ударявшего по сердцам людей. Но посмотрите же, по каким различным руслам изливался у них этот творческий подъем, хотя и приводивший в обоих случаях к одинаковому художественному результату.

Различие в характере художественного дара Савиной и Варламова восходит к наиболее, быть может, глубокой основе {57} всех вообще подразделений типов художественного творчества. Можно, как угодно, классифицировать эти типы и по приемам творчества, и по преобладающим задачам его, и по различным другим признакам. Но, думаю, мы не ошибемся, если наиболее общим, наиболее первичным делением, уходящим в самый корень творческого процесса, мы признаем различение всех вообще художников по следующим двум группам. Это будут, во-первых, такие художники, творчество которых состоит в воспроизведении жизненных явлений во всем конкретном своеобразии и внутреннего их содержания и внешнего их очертания; и, во-вторых, такие художники, которые в процессе творчества напрямки подходят к идеальной сущности воспроизводимого явления, и эту идеальную сущность его освещают в своем художественном воспроизведении так выпукло и ярко, что внешняя конкретная оправа, в которую она облекается в действительной жизни, совсем почти затеривается в лучах этого идеального художественного образа.

Художники первой категории суть бестрепетные аналитики жизни во всей сложности ее частных проявлений. Художники второй категории суть неисправимые идеалисты. Первые воспроизводят в своих творениях те или иные куски жизни во всей их, если можно так выразиться, дымящейся реальной жизненностью непосредственности. Вторые всегда в той или иной степени воспаряют над жизненной обыденщиной и показывают ее сквозь эфирную дымку своего идеализма. Первый род творчества требует неутомимой деятельности ума, острого и тонкого, как лезвие анатомического ножа; требует бесстрашной решимости вбирать в круг своих художественных созданий всю сутолоку жизни, не только с ее блестками и цветами, но и с ее сором и хламом. Все это важно и свято для художника, ибо все это есть жизнь. Здесь мы имеем перед собой творчество суровое, непримиримое и неотразимое в своей заостренной отчетливости.

Творчество второго рода требует от художника широких горизонтов души. Оно возможно лишь для художника, дух Которого до такой степени предрасположен к восприятию известного идеального начала, что стоит ему почувствовать в изображаемом явлении хотя бы легкое дуновение такого {58} начала, и он загорается до самых глубин навстречу этому идеальному дуновению жизни и с неотразимым подъемом возводить его в перл создания в своем художественном изображении, так что все остальное, все детали, частности, осложнения, временные и побочные наросты на эту идеальную сердцевину воспроизводимого явления блекнут, стираются, отходят куда-то на задний план, а люди, наслаждаясь данным художественным образом, трепещут от восторга не от точности его воспроизведения, а, прежде всего, от красоты и силы духа, обнаруженных самим художником. К первой категории художников принадлежала Савина. Ко второй Варламов. Савина играет *зло* — так определил особенность ее творчества один из тонких ценителей ее дарования. Это было сказано очень метко. Савина действительно играла зло в том же смысле, в каком Серов писал зло художественные портреты. Эта *злость* их творчества в сущности состояла в том, что оба они, во-первых, обладали цепкой зоркостью взгляда по отношению к пестроте и сложности каждого явления жизни, так что всякая пленительная черта жизни воспринималась ими не иначе, как в сплетении с теми несовершенствами, которыми кишит действительность; а во-вторых, потребностью их художественной натуры было строить свои художественные изображения на основе строгой пропорциональности света и тени, добра и зла, счастья и горя, и в достижении такой пропорциональности они и находили и удовлетворение своей художественной добросовестности, и воплощение истинной художественной красоты. В этом смысле Савина, как Серов, была неподкупна, и самыми роскошными своими цветами действительность не могла заслонить от ее художественной проницательности своих язв и струпьев. И Савина творила свои образы четко, не отодвигая в тень светлых сторон жизни, но и не накидывая розового флера на язвы и струпья действительности. Она шла к своей художественной цели, как бестрепетный аналитик жизненной правды, поступью резкой, мужественной и твердой. Многие роли Савина играла одновременно с М. Н. Ермоловой. Каждый раз обе артистки давали две разные вариации одного и того же образа. И раздельная черта между этими вариациями всегда пролегала в одном и том же направлении. Аналитическому {59} творчеству Савиной М. Н. Ермолова противополагала величайшее откровения идеализирующего синтеза. «Горе имеем сердца!» вот что может служить истинным девизом всей творческой деятельности Ермоловой. Конечно, и Ермолова не обходит в своих созданиях тех конкретных деталей каждого образа, оттенить которые бывает необходимо для придания ему жизненной изобразительности. Но это для артистки лишь досадная необходимость. «Выше просится душа». Артистка неудержимо стремится прямо к психологическому центру роли, к ее идеальной сущности. И когда вскрывается эта сущность, — трагический пафос, пламенеющийся в складках собственного духа артистки, изливается на зрителей такой бурной огненной лавой, потоку которой не может противостоять ничто. Все другое уходит на задний план. Соображения о деталях, о бытовых бликах, о пропорциях между различными элементами роли и проч., и проч., — Боже мой, да разве зрителю есть время и охота думать о всем этом, когда ему опомниться некогда, когда его душа подхвачена на крылья титанического вдохновения великой артистки и летит стремглав куда-то в высь, и он потрясен до самой глубины доступного ему чувства! Тут уже не до аналитического разъятия жизни, тут гремит осанна трагического пафоса, тут обнажена самая сердцевина страданий души человеческой.

Облагораживающая сила страстного страдания — вот то идеальное начало жизни, которое особенно близко родственно художественной натуре М. Н. Ермоловой, и художественное изображение которого эта артистка всегда непроизвольно ставит в центре всего своего творческого процесса. Остальные элементы роли, в которой есть такой центр, становятся уже в полное подчинение ему, не в том смысле, что они изображаются не ярко и не правильно, а в том смысле, что изображение центрального элемента выходит так могуче, что наряду с этим остальное неизбежно получает служебное положение.

Дивно прекрасны эти высоты трагического вдохновения при изображении страстного страдания и не следует ли пожертвовать ради них тем, что ими заслоняется? {60} «Нет, не следует», отвечает нам на это своим творчеством Савина, этот бестрепетный аналитик, для которого строгая жизненность сценического образа дороже всего на свете, дороже самых титанических порывов вдохновенного лиризма.

Пусть страдание само по себе есть великое идеальное начало жизни, но если в действительности оно совмещается с отталкивающими чертами нравственного уродства, так давайте сюда, на сцену и эти черты, и не смягчайте их красотою страдания и давайте смотреть отважно и мужественно прямо в глаза жизни и природе.

Это не «горе имеем сердца», но и в таком лозунге заключается великая импонирующая сила, потому что от него веет мужественною стойкостью и решительностью.

Творчество Варламова принадлежало не к Савинскому, а к Ермоловскому типу. И Варламовский дух был до краев переполнен некоторым идеальным началом и загорался пламенем на сцене при его художественном изображении. Идеальное начало, которым для Варламова весь мир красился в поэтические цвета, заключалось в стихийно-веселом добродушии. «Страстное страдание спасает мир», говорит нам Ермолова. «Нет, — отвечал Варламов, — мир спасается веселым добродушием», и все художественные образы этого замечательного артиста являлись для него, прежде всего, материалом для бесконечного, неустанного изображения во всевозможных вариациях этого добродушия человеческой души, которое светило ему с высоты его вдохновений, как доброе, щедрое, всеоживляющее солнце, источник и ангел-хранитель всего сущего. Варламов показывал нам проявление этого духовного животворного начала с такой силой, с таким блеском, с такой проникновенной убежденностью, что вы, смотря на его игру, чувствовали себя насквозь пропитанным этой основной стихией Варламовского творчества, чувствовали себя безмерно веселее, лучше, добрее, нежели до того момента, когда на сцену появилась богатырская, грузная и в то же время необыкновенно легкоподвижная фигура удивительного комика. Варламов, конечно, оттенял, и даже очень выпукло и интересно, и частные бытовые черты того или иного изображаемого им типа. Но поверх всех частностей изображения всегда и неизменно блестела, трепетала и все наполняла собою эта указанная выше основная стихия Варламовского духа, которою он так {61} щедро и роскошно наделял и всех своих героев. Даже нелепые владыки московского Замоскворечья, эти Титы Титычи и Аховы, несущие с собой всюду столько горя и измывательства над зависимыми от них людьми, расцвечивались Варламовым тем же неиссякаемым добродушием, которое заставляло зрителя прощать им их человеконенавистнические нелепости. Тайна великого таланта заключалась тут в том, что в этом смягчении отталкивающих черт данного типа не было, однако, и тени какого-либо обсахаривания, какого-либо приторного прекраснодушия. Тит Титыч из «Тяжелых дней» являлся в изображении Варламова сущим дикарем, от которого трудно было бы ожидать чего-либо кроме обид и насилий. Но когда Тит Титыч начинает выпытывать у Досужева, сколько тот возьмет с него за окончание дела, и говорит Досужеву: «только ты не грабь», то в этом «не грабь» у Варламова вдруг, как краешек солнышка из-за тучи, сквозь всю дикообразность Тита Титыча проступала бездонная бездна добродушия, сразу освещавшая мягким светом весь облик этого замоскворецкого чудовища. Изображая отъявленных насильников, безобразников, самодуров, Варламов и тут, верный лейтмотиву всего своего творчества, царственно миловал их от человеческого суда, щедро изливая и на них неисчерпаемый поток собственного добродушия.

В этом отношении в качестве антипода Варламову я указал бы на замечательного комика Андреева-Бурлака. Кто из театралов не помнит Андреева-Бурлака в Аркашке Счастливцеве? Варламов не мог играть этой роли по своей фигуре, но можно живо представить себе, как сыграл бы Варламов Аркашку; это, конечно, был бы ослепительный фейерверк беззаботного веселья и добродушное настроение разливалось бы широкой волной по всему театру. А помните, что делал из этой роли Андреев-Бурлак? Я сказал бы, что названный замечательный комик подходил к ней по-савински, с бестрепетным обнажением жизненной правды в ее будничных, не принаряженных очертаниях. И в исполнении Андреева-Бурлака было немало веселья в роли Аркашки, но это было веселье не солнечное, не добродушное, а все пронизанное злыми искорками ожесточенности на людей, оставляющих Аркашку в холоде и голоде, хотя и с веселыми ужимками, кочевать по арене своей незадачливой жизни. {62} Мы опять здесь — у рубежа между двумя основными типами творчества! Какой же тип творчества выше, ценнее, нужнее? Нельзя и предлагать такого вопроса. Оба они одинаково несут в мир великие эстетические волнения, оба восполняют друг друга в совместном служении художественной красоте. В царстве искусства обителей много и тщетно стали бы кабинетные эстетики предуказывать единообразные ходы бурливым потокам истинного художественного вдохновения.

# **{****65}** Ленский (Написано 17 окт. 1908 г. по поводу кончины артиста Александра Павловича Ленского)

Сценическое искусство наименее благодарно в смысле сохранения его результатов в памяти людей. Его создания воздушны и недолговечны. Ушел из этого мира артист, исчезают и его творения. Поэт оставляет нам после себя печатный текст своих произведений, музыкант — свои ноты, художник — свои картины, скульптор — свои статуи. Что остается после актера? Одни лишь благодарные воспоминания тех, чьи душевные струны долго вибрировали в унисон с его сценическими вдохновениями. Тем нужнее, чтобы почитатели артиста не хранили под спудом, своих воспоминаний, но закрепили бы их возможно более отчетливыми чертами на бумаге.

Помните, как любовно описал Белинский в своей знаменитой статье чуть ли не каждый жест и каждую интонацию Мочалова в Гамлете? Только благодаря этому описанию в историю русского искусства вошло не только имя Мочалова, но и его конкретный сценический образ. Пример Белинского может навести на ту мысль, что для выполнения подобной работы требуется могучий литературный талант и при отсутствии Белинских на горизонте нашей критики литературное воспроизведение сценических образов приходится признать делом неосуществимым. Но мы говорим не о гениальных статьях, которые появляются один раз в течение многих десятилетий, а лишь о добросовестных и точных записях для составления которых требуется одно: бережное и любовное отношение к памяти почившего артиста. Такие записи не дадут, конечно, художественных образов, но зато они сохранят для будущего историка родного искусства точные сведения о приемах творчества былых корифеев русской сцены. Для пояснения приведу другой пример, взятый на этот раз из произведения заурядного московского театрала 20‑х годов XIX столетия, — Жихарева. В одной из своих статей {66} он описал подробнейшим и добросовестнейшим образом — поза за позой, интонация за интонацией — игру Плавильщикова и Шушерина в трагедии Озерова «Эдип». Вы не вынесете из этой статьи художественного наслаждения, какое навевает на читателя разбор игры Мочалова, сделанный Белинским, но вы получите, тем не менее, ясное представление о том, как изображался Эдип на Московской сцене в 20‑х годах XIX ст. представителями двух различных направлений в сценическом искусстве того времени.

Напомню еще подробнейшее описание исполнения Щепкиным роли Фамусова, приложенное покойным Поливановым к его переводу «Гофолии». Если бы относительно каждого крупного артиста своевременно была проделана такая же работа совокупными силами всех серьезных ценителей театра, в таком случае потомство счастливых современников былых светил нашей сцены могло бы хотя до известной степени делить их эстетические радости и наслаждения.

Эти мысли встают перед нами под влиянием утраты, только что понесенной русским искусством. Не стало тонкого художника сцены, большого артиста, в чьей душе ярко горела искра божественного огня. Неужели мы не сделаем ничего для того, чтобы сохранить для потомства, для истории родного искусства отчетливое представление о лучших созданиях чарующего таланта Александра Павловича Ленского? А ведь кое-что сделать можно; ведь созданные им образы сейчас у всех нас на памяти; их воздушные очертания трепещут перед нашим умственным взором и переливаются всеми своими многоцветными красками. Отчего бы не закрепить их литературными средствами? Отчего бы не заняться такой работой сообща, помогая друг другу, всем серьезным почитателям похищенного у нас смертью художника.

Нужно составить каталог созданных А. П. Ленским сценических типов и подробно описать, как он исполнял ту или другую роль, каков был основной замысел каждой его роли, каков был его грим, как он вел соответствующие сцены: позы, жесты, интонации — все должно быть описано точно и добросовестно. Участие в такой работе должны были бы принять ближайшие сотоварищи почившего артиста и специально занимающиеся театром художественные критики. {67} Не принадлежа к числу ни тех, ни других, я, как один из рядовых театральных зрителей, получивших слишком много глубоких впечатлений от творчества А. П. Ленского, я не могу не думать о нем теперь, когда на далеком юге засыпается его свежая могила.

Я закрываю глаза и в моей памяти встают яркие образы, оживают былые радостные, эстетические волнения.

Вот — Бенедикт («Много шуму из ничего» Шекспира) выходит из-за своей засады, из-за куста, за которым он только что подслушал нарочно подстроенный для него разговор о том, как его любит Беатриче. Наступает продолжительная пауза. Какое торжество мимического искусства представляла эта столь памятная москвичам пауза! Бенедикт долго стоит и смотрит на зрителей в упор, с ошеломленно-застывшим лицом. Вдруг где-то в уголке губ, под усом, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно: глаза Бенедикта все еще сосредоточенно-застывшие, из под усов с неуловимой постепенностью начинает выползать торжествующе-счастливая улыбка; артист не говорит ни слова, но вы чувствуете всем вашим существом, что Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не может остановить. Словно по инерции вслед за губами начинают смеяться мускулы щек, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдруг это бессознательное радостное чувство пронизывается мыслью и, — как заключительный аккорд мимической гаммы, — яркой радостью вспыхивают, дотоле застывшие в удивлении, глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта — один сплошной порыв бурного счастья, и зрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни слова и только теперь начинает свой монолог. Не видавшие этой сцены в исполнении Ленского не испытали одного из глубоких эстетических наслаждений, какие только может дать сцена. Эта мимическая пауза Ленского была целой многосодержательной лекцией без слов по психологии человеческой радости.

Мне вспоминается и другой шедевр Ленского как раз противоположного рода. Ему предстояло изобразить человека, привыкшего прятать от посторонних сильные движения могучего {68} духа под броней сурового спокойствия. Это был Вильгельм Оранский в Гетевском «Эгмонте».

Как показать зрителям эту подспудную работу души, не проявляющуюся во внешних признаках, которые как раз и составляют ресурс сцены? То была задача, пожалуй, еще более трудная, чем изображение ликующей радости одной мимикой лица, без слов. Но то немногие минуты, которые уделены в драме Гете краткому диалогу между Вильгельмом Оранским и Эгмонтом, явились в исполнении Ленского истинным торжеством творческого вдохновения. Каменно-суровое лицо, нахмуренный взор строгих глаз, отрывистая, монотонная речь. И вдруг — только в одной фразе, только на мгновение — откуда то вырвавшийся страстный порыв с оттенком глубокой душевной боли: «О, если бы ты мог видеть, Эгмонт, моими глазами!» Вы едва уловили этот порыв, а он уже снова ушел в какую-то глубь и снова перед вами — суровое лицо, хмурый взгляд, монотонная речь, сквозь которую чуется несокрушимая воля.

Такие мимолетные блестки, внезапно, словно вспышкой магния освещающие сложные движения души, были одной из художественных специальностей Ленского. Но с таким же искусством он умел держать в напряжении театральную залу и в течение длинного монолога. Верхом его искусства в этом отношении был знаменитый монолог епископа Николаса в драме Ибсена «Борьба за престол» — монолог, почти без остатка наполняющий целый акт и требующий от исполнителя необычайного разнообразия художественных ресурсов. Озлобленный интриган, скрывающий под мантией епископа сердце, полное неукротимых земных страстей, прикован к смертному одру. Над ним уже реет дыхание могилы, вот‑вот начнется агония. Но вперемешку с приступами панического ужаса перед приближением смерти, он спешит свести многообразные счеты с жизнью, которая была для него сплошной паутиной запутанных интриг. Хитросплетенные комбинации то и дело вспыхивают в угасающем сознании и, придумывая в предсмертный час как бы получше в последний раз провести и обмануть нуждающихся в нем людей, он уже готовится к продолжению такой же коварной игры и там — в ином лире, он готовится провести и самого Бога при отдаче ему последнего отчета в своих земных {69} деяниях. Усиленно работает мысль, а тело уже коченеет, взор гаснет, руки беспомощно повисают я клонится к низу голова. Вложить столько экспрессии в предсмертную коснеющую речь, развернуть такое неисчерпаемое богатство оттенков в бесконечный монолог и продержать внимание всей залы на высшей точке напряжения в течение целого акта — мог только артист с выходящим из ряда могучим, изумительным дарованием. Последний раз артист раскрыл перед нами богатство своего дарования в роли Нила Стратоныча в драме Островского «Без вины виноватые». Вот опять совершенно новая область его разнообразного творчества. Тут уже нет никаких бурь, никаких страстных порывов, ни мрачных, ни ликующих. Роль спокойная, ровная и ласковая, как безбрежная степь приветливого юга. Здесь вся задача сводится к тому, чтобы как можно меньше *играть* внешним образом, как можно больше просто *быть* на сцене тем спокойным и бесконечно добрым барином-меценатом, которого желал изобразить Островский. И эстетический такт артиста подсказал ему самое простое решение этой нелегкой художественной задачи. Мимика, жестикуляция были сведены до минимума. Но от всей повадки и фигуры артиста *веяло* той тороватостью и мягкой добротой, которая только и делает понятным соединение осанистой барственности Нила Стратоныча с дружеской фамильярностью, всегда его окружающей. «Живи и жить давай другим» — вот что говорил со сцены Ленский каждым поворотом своей головы, каждым звуком голоса в роли Нила Стратоныча. И много-много таких же ярких образов встает из прошлого, когда думаешь о почившем артисте. Господа, сплетем венок на его могилу, соберем воедино все наши воспоминания о его созданиях. Его имя не будет забыто Спасем от забвения также и его дело.

# **{****73}** Ермолова (Речь на заседании Общества Любителей Российской словесности, посвященная чествованию 50‑летия сценической деятельности М. Н. Ермоловой)

Творчество М. Н. Ермоловой составляет такое выдающееся явление в истории нашего искусства и нашей общественности, что к изучению его много раз будут обращаться исследователи духовного развития нашего общества.

Но не опыт такого изучения могу я предложить сегодня вашему вниманию. На долю людей моего поколения выпало великое счастие: мы были современниками и очевидцами дивного развития творчества Ермоловой, осмелюсь сказать более: мы были не только современниками и очевидцами, но и участниками его. Это *наши* сердца трепетали и замирали от восторга перед рампой Малого театра, когда там, за этой рампой, раскрывалась в чудных сценических образах великая душа великой артистки, это *наши* душевные струны вибрировали в унисон с порывами ее вдохновения; это *мы*, захваченные чарами ее таланта, переживали вместе с ней и муки и радости духовного просветления Лауренсии, Юдифи, Иоанны, Марин Стюарт, Сафо, Беаты, Кручининой, Негиной и многих, и многих героинь ее репертуара и затем — потрясенные, восхищенные, умиленные, мы уносили из театра, вместе с благодарными воспоминаниями о благодатных душевных переживаниях, горячую любовь к этой волшебнице, которая поднимала нас от житейской пошлости и прозы в светлый мир поэтических грез.

Так, творчество Ермоловой становилось для нас непосредственным фактом нашей личной душевной жизни, между артисткой и нами протягивались незримые, но крепкие нити интимного сочувствия, мы взирали на дорогую нам артистку с горячей надеждой и верой, как взирает мореход в темную, ненастную ночь на ободряющий огонь путеводного маяка. И потому юбилей Ермоловой для нас не только громкая дата в жизни русского искусства, это — в то же время и наш собственный праздник праздника наших лучших надежд, наших идеальных порывов и стремлений, всего того, чем красится духовная жизнь человека.

{74} Так можем ли мы в день чествования великой артистки подходить к изучению ее творчества с бесстрастным спокойствием ученого аналитика, холодно разлагать это творчество на составные элементы, подводить их с ученым видом знатока под те или другие эстетические категории? Можем ли мы заниматься всем этим, когда душа трепещет и неудержимо хочется излить благодарные чувства взволнованного сердца?

Да будет же мне позволено свободно отдаться сегодня воспоминаниям о тех переживаниях, которые вызывались в нас вдохновениями Ермоловой. Этим путем личных воспоминаний и легче и ближе подойдем к оценке не отдельных только ролей артистки, но и той общей роли, которую сыграло ее творчество в духовной жизни целого поколения.

Что же встает прежде всего в нашей памяти в ряду этих воспоминаний? Встает прежде всего ряд сильных героических ролей и в каждой из них — какой-нибудь центральный монолог, в который артистка вкладывала весь пафос своей души, всю призывную силу своего гения. Это были для нас словно ослепительные молнии среди житейских потемок. И они сверкали, эти молнии, — и в пору радостного возбуждения гордых надежд, и в годы тягостного уныния, когда «догорели огни, облетели цветы» и, казалось, каменная плита налегла на недавние общественные упования и порывы и придавила их собою.

Впервые прозвучал мощный и чарующий голос Ермоловой со сцены Малого театра в 70‑х годах XIX стол. Это был период «бури и натиска» в истории наших общественных настроений. Ледяная кора, сдавливавшая русскую общественную жизнь во время Николая I, только что дала глубокие трещины под солнечным пригревами «эпохи великих реформ». И загудел по всему лицу русской земли «зеленый шум, весенний шум» романтически настроенного революционного народничества. Молодежь двинулась «в народ». Ее окрыляла безотчетная вера в то, что и народная мужицкая масса также преисполнена революционного энтузиазма и стоит только обратиться к ней с искренним и проникновенным словом и старый порядок легко и быстро рухнет под пламенем социального пожара. Весенними грезами, жаждой {75} подвига, бурной возбужденностью обвеяны были тогда господствующие общественные настроения. И вот в эту-то горячую, взбудораженную атмосферу, с высоты сцены Московского Малого театра, из уст великой артистки, как искра в пороховую массу, брошен был огненный, призывный монолог Лауренсии («Овечий источник» Лопе де Вега), этой пламенной молодой испанки, которая — вся буря, вся негодующая страсть — врывается на сходку крестьян родного села и призывает их к восстанию против местного феодального тирана, угнетающего народ своим жестоким произволом. Потрясающее действие этого монолога в устах Ермоловой не поддается описанию. Здесь каждое слово было подобно электрической искре. Словно раскаленное железо обжигали душу зрителя язвительно-негодующие упреки Лауренсии, обличающей односельчан в овечьей робости и нерешительности и, как мощные звуки набата, разносились по зале призывы к борьбе против насилия, призывы все проникнутые трепетом огненной страсти. И когда, по окончании этого монолога, Шумский, исполнявший роль отца Лауренсии, восклицал: «иду на лютого тирана Командора», то это был ответ, в котором сливался, как в общем порыве, весь многоголовый зал, потрясенный неизъяснимым восторгом.

Так, в роли Лауренсии раскрылась титаническая сила страстного порыва, которым пламенела душа нашей артистки.

Можно было бы, пожалуй, заметить, что в данном случае победа, одержанная Ермоловой над театральным залом, была облегчена как раз этим совпадением духа названной роли с господствовавшим тогда общественным настроением. Но последующие сценические триумфы Ермоловой показали, что сила и обаяние ее таланта оказываются неотразимыми и тогда, когда артистке приходится идти «против течения» и покорять театральную толпу своему вдохновению вопреки тому, к чему тянет эту толпу засасывающая ее привычная, жизненная рутина.

Семидесятые годы, с их пиром радостных надежд, с их беззаветными увлечениями, промелькнули и рассеялись, как мечта, как греза. Пришли восьмидесятые годы. Жестокая и холодная проза действительности вступила в свои права. Гордо поднятые головы поникли. Горящие восторженностью {76} глаза потускнели. Остывшие и очерствевшие сердца стали покрываться плесенью смиренномудрой философии умеренности и аккуратности. Нужны были особенно могучие импульсы, чтобы воскресить в отяжелевшем обывателе этой унылой поры способность к идеальному порыву, воскресить в нем то, что Чехов называл — «Богом живого человека».

И гений Ермоловой совершил это чудо. «Дух времени» оказался не властен над возвышенным строем души артистки. Она пошла «против течения» и наперекор овладевшему обществом маразму ударила по сердцам «с неведомою силой» двумя крупнейшими своими созданиями, уносившими зрителя от житейской пошлости и прозы на вершины романтического идеализма.

В 1884 г. Ермолова создает образ Орлеанской девы, а в 1886 г. — образ несчастной шотландской королевы — Марии Стюарт. И чудо совершилось. Что сталось с отяжелевшим московским обывателем — восьмидесятником? Он воистину воскрес, ожил, встрепенулся, нравственно вырос, словно его спрыснули волшебной живой водой. О, я помню, что творилось тогда в зрительном зале московского Малого театра. Какая живая стоит предо мною эта картина. Сверху до низу зал кипит народом. Яблоку упасть негде. И лишь только со сцены зазвучат чарующие звуки мощного голоса Ермоловой, — тысячная толпа превращается как бы в единое существо, в зале устанавливается та совершенно особая, насыщенная электричеством тишина, за которой чувствуется затаенное дыхание, учащенное биение сердец, сдавленные горловые спазмы. Толпа притаившись впивает каждое слово, несущееся со сцены, а голос артистки то доходит до глубины сердца каждого зрителя нежными нотами возвышенного страдания, то бушует над толпой, как гроза и буря, сверкает гневом, страстью, негодованием оскорбленного достоинства и зал весь, как один человек, словно вытягивается в единую струну и когда, наконец, падает занавес, стены Малого театра дрожат от нескончаемых бешеных рукоплесканий.

Эти очистительные грозы бурных вдохновений Ермоловой, эти светлые откровения дивного искусства сыграли великую роль в жизни унылого поколения 80‑х годов. Людям, уставшим бороться с мутными потоками житейской пошлости, артистка как бы бросила с высоты сцены московского Малого {77} театра своего рода спасательный круг, открывая перед ними иной мир возвышенных движений человеческого духа к согбенные души выпрямлялись и сухие сердца расцветали под живительной росой этих благотворных потрясений.

Трагические образы, созданные Ермоловой в эту пору ее творчества, тем сильнее ударили по сердцам зрителей, что содержание сценических переживаний самой артистки становилось все глубже и сложнее. Жанна д’Арк, Мария Стюарт, это — уже не Лауренсия, неудержимая в своей страсти, но в то же время и элементарная в односложном порыве своего чувства. Для Лауренсии в ее страстном призыве к восстанию против тирании нет никаких сомнений, колебаний, никакой внутренней борьбы. Здесь все сводится к силе легко возбудимого темперамента. И этот взрыв простой, односложной страсти был достаточен для зрителя, принадлежавшего к поколению 70‑х годов, поколения, которое само рвалось «Вперед, без страха и сомнения».

Но этот чистый лиризм был уже недостаточен для людей, согнутых под тяжкой ношей жизни, испивших горькую чашу разочарований и недоверия к своим силам. Покажите такому человеку героя без страха и сомнения; он полюбуется этим героизмом, преклонится перед ним, но это преклонение будет холодным, его сердце останется незатронутым, он не сделает отсюда лично для себя никакого практического вывода: слишком уже чужд и далек будет этот героический идеал от строя его собственной души.

Но в Жанне д’Арк и в Марии Стюарт перед Ермоловой открывалась другая задача. Здесь взрывы безотчетного лиризма были вставлены в оправу сложной драматической борьбы. В Жанне д’Арк живут и борются друг с другом два существа: молниеносная посланница небесных сил, грозная, карающая, вихреподобная и смиренная, нежная пастушка, которая сама страшится того, что не выдержат ее хрупкие плечи величия того призвания, к какому ее повелительно призывают небесные голоса. Скромная пастушка из Домреми и страшится предстоящего ей подвига, и скорбно сожалеет о том, что ей нужно оторваться от тихого существования среди полей и холмов родного села, и несмотря на все это, не дрогнув, идет на великий подвиг, и могущественно отрастают крылья ее духа под призывной {78} силой идеала. В этой-то борьбе идеального призвания и могучего порыва к подвигу с проявлениями временной слабости простого и смиренного человеческого существа — заключается истинный драматический пафос роли Орлеанской девы. Этот именно пафос и выдвинула Ермолова с необычайной силой в своем исполнении, явившись тут уже не только лирической, но и великой *драматической* артисткой. С этой именно стороны шедевром творчества Ермоловой явился заключительный монолог Иоанны в прологе Шиллеровской драматической поэмы. Какая сложная смена чувств на пространстве одного небольшого монолога! Какие за сердце хватающие звуки нежной грусти слышались в голосе артистки в начале монолога, когда Иоанна прощается с родными полями и холмами; каким острым драматизмом проникалась середина монолога, когда Иоанна неудержимо стремится к подвигу и в то же время трепещет перед сознанием слабости своих сил и каким внезапным мощным взрывом страсти увенчивался весь монолог, когда, отбросив колебания и сомненья, Иоанна чувствует, что душа ее уже опалена огнем подвига; на глазах зрителя совершалось мгновенное превращение: нежная пастушка вдруг вырастала в грозную посланницу небес и вдохновенно гремели со сцены незабываемые стихи:

Се битвы клич! Полки с полками стали,  
Взвились кони и трубы зазвучали.

И далее, на всем пространстве роли, Ермолова захватывала зрителя именно этим драматическим чередованием взрывов титанической силы с нежными аккордами поэтической грусти души изнемогающей, уступившей силе земного искушения, предвидящей свой неизбежный, роковой конец.

Конец Иоанны у Шиллера, как известно, не совпадает с исторической действительностью. У Шиллера Иоанна погибает в момент своего торжества, когда она только что освободила короля из плена могучим порывом энергии, после временного упадка сил, вызванного увлечением земной любви.

Такая же драматическая коллизия противоположных, взаимноборящихся чувств привлекала к себе зрителя и в Ермоловском изображении Марии Стюарт. В знаменитой {79} сцене свидания двух королев, Ермолова потрясает зрителя именно этой внезапной сменой временной душевной придавленности взрывом негодующей страсти. В начале диалога Мария принуждает себя унизиться перед Елизаветой, унизиться до коленопреклонения, до мольбы о пощаде, и чье сердце не растворялось жалостью перед трогательным образом жертвы, который создает тут Ермолова. Но подождите: через минуту эта жертва превратится в львицу. Настает момент, когда Мария не выдержала унижения и, забыв о самосохранении, начинает бичевать свою соперницу. Что совершается тут с Ермоловой? Негодующий вскрик вдруг потрясает залу театра, и кто из слышавших этот вскрик забудет его? И тотчас вслед за тем слова бешенного гнева, нарастая и нарастая, несутся, точно поток раскаленной лавы. Это могучая стихия бушует, стихия, вырвавшаяся из груди той, которая только что униженно преклоняла колени перед торжествующей соперницей.

Вот это-то сочетание безмерно трогательной нежности безмерной мощностью трагической страсти и составило лучший алмаз в победном венце Ермоловой в героических ролях ее репертуара. Возводя своих трагических героинь на высоту нравственного величия и нравственной мощи, Ермолова в то же время всегда умеет сделать их близкими нам, умеет их *очеловечить*, показав с такой нежной грацией, что этим героиням доступны и знакомы слабости человеческого сердца, что они — люди и ничто человеческое им не чуждо.

Но ведь если герой не свободен от человеческих слабостей, то не значит ли это, что и слабый человек может стать героем при известной высоте нравственного сознания, если может, то значит и должен, и нельзя ему отговариваться тем, что доблестные поступки якобы составляют удел какой-то особой героической породы людей, а ему, не герою, по штату полагается лениво коптить небо, не сходя с лежанки. Нет, слабый человек 80‑х годов чувствовал, что в героических образах Ермоловой прямо к нему обращены и ободрение, и укор, и потому-то Ермоловский язык трагической страсти так много говорил его сердцу, так был ему близок и дорог, так очищал своими бурями заплесневелую атмосферу его унылого существования. {80} Героическим пафосом не исчерпывается, однако, художественная палитра Ермоловой. Есть на этой палитре и другие краски. С гремящих вершин своего Синая артистка сходит и к нам, в будничную равнину. Но если в высоком героизме Ермолова умеет так тонко и изящно оттенить элементы, родственные простому человеческому сердцу, то и наоборот, в изображение жизненных будней артистка всегда вносит поэтический отблеск высшего, идеального начала. В бесконечно длинной галерее сценических образов, созданных Ермоловой в области этого, не трагического, ее репертуара, выделяются две группы. Это, во-первых, так называемые Ермоловские женщины. Да, история русского театра знает Ермоловских женщин, так же, как история русской поэзии знает женщин Тургеневских. «Ермоловские женщины» это — прекрасные, чистые существа, приносящие с собой в бестолковую, неопрятную сутолоку жизни веяние беззаветного идеализма. Это, не трагические героини. Они скромны, даже робки. Но, сами того не сознавая, они обладают силой, которая заключается в их душевной чистоте Нередко они оказываются внешним образом побежденными торжествующими в жизни грубыми насильниками Но и становясь жертвою грубой силы, они оставляют по себе в окружающей среде светлый след своей нравственной красоты. Ермолова умела изображать таких женщин со всем обаянием, со всей искренностью жизненной правды и зритель не мог не верить в подлинную действительность этих прекрасных девушек и женщин, распространяющих вокруг себя нравственный свет и нравственное тепло. Только Ермолова умела воспроизводить на сцене такие образы с полной внутренней убедительностью и недаром поэтому за ними как-то само собою прочно утвердилось наименование «Ермоловских» женщин.

Это не означало, конечно, что вне трагической сферы Ермолова сосредоточивалась лишь на изображении этих как сказал бы Пушкин, «чистейшей прелести чистейших образцов». И здесь вдохновение Ермоловой охватывало различные области Многообразные страдания женского сердца находили себе в великой артистке чуткую, вдохновенную истолковательницу. Не одни лишь односложные движения души передавались ею с неотразимой силой. Как часто {81} развертывала она перед восхищенной публикой извилистый психологический узор взаимно сталкивающихся страстей, в котором темные инстинкты и порочные наклонности переплетались с благородными движениями очищенной страданиями души.

Отмечу три основные особенности Ермоловского исполнения. Это — во-первых, необычайная жизненная правдивость сценического изображения. Никакой подчеркнутости, никаких ходуль. Посмотрите на Ермолову в сильной драматической роли. Вот ее первое появление в начале пьесы, когда до драматического конфликта еще далеко, когда он только что постепенно назревает в незаметном сплетения жизненных отношений и обстоятельств. И Ермолова никогда ни гримом, ни выражением лица, ни тоном не приклеит заранее к драматической героине ярлык роковой обреченности. Просто, непринужденно льется ее речь, до такой степени просто и непринужденно, что вы как будто совсем не замечаете игры и нисколько не предчувствуете, что, может быть, всего через несколько явлений забушует буря, раскроется бездна страдания измученного сердца. Но ведь это и есть жизнь. Так именно и назревают в громадном большинстве случаев подлинные жизненные драмы. Тянется себе изо дня в день обыденная канитель и каждый день прибавляет, быть может, всего только какую-нибудь песчинку в накапливающийся ком драматических недоразумений и столкновений, и люди живут сплошь и рядом сами не замечая, как из лих песчинок вырастает целая гора роковых неизбежностей, которая затем раздавит и расплющит их относительное благополучие. Вот это неслышное приближение драматических катастроф, столь расходящееся с театральной условностью, столь отвечающее ходу подлинной жизни, с чрезвычайной правдивостью выступает в творчестве Ермоловой.

Никогда не появится она на сцену сразу с печатью трагического рока на челе, с этой вывеской, которая заранее говорит зрителю: «будь внимателен, перед тобою — главная героиня грядущей драмы», подобно тому, как перед патентованными ландшафтами Швейцарии непременно вывешивается надпись: «прекрасный вид».

{82} И зато тем сильнее потрясает зрителя в исполнении Ермоловой последующая катастрофа, вытекающая органически из предшествующих сцен, но, как все органическое, нарастающая постепенно и на первый взгляд мало заметно.

Второй особенностью Ермоловского творчества должна быть признана необычайная *искренность* ее сценических переживаний. Ермолова зажигает зрителя, потому что сама горят на сцене. Когда раздаются со сцены нежные переливы ее голоса, они идут прямо к сердцу зрителя, потому что исходят из глубины сердца самой артистки, и когда она развертывает перед нами картину душевных страданий или бурная страсть клокочет в ее монологах, зритель чувствует, что эта душа самой артистки трепещет перед ним и в каждом ее движении и словах сочится кровь ее собственного неукротимого сердца.

А из сочетания двух только что указанных особенностей Ермоловского творчества образуется и третья. На каждом ее сценическом создании лежит поэтический налет возвышенного идеализма. В самом глубоком нравственном падении человека, в личности, наиболее насыщенной тлетворным смрадом зла, художественный инстинкт артистки всегда отыскивает искорку Божию, которая может почти заглохнуть, едва-едва тлеть под пеплом опустошенной злыми страстями души, но которая не может исчезнуть совсем, без остатка, пока человек все же остается человеком. И Ермолова настойчиво ищет и отыскивает эту искру Божию даже в Мессалине, даже в леди Макбет.

Порою слышались упреки по адресу артистки за этот ее неисправимый сценический оптимизм. Однако, упрекающим надлежало бы принять во внимание, что в изображении Ермоловой эти «оптимистические черты» всегда дышат безупречной правдивостью и зритель во время исполнения ни на минуту не получает впечатления нарочитой предвзятости. На досуге, вне театра можно критиковать те или другие моменты в исполнении Ермоловой, но приходили критики в театр и здесь, лицом к лицу с вдохновенной игрой, немедленно попадали в художественный плен и чувствовали себя покоренными под нози ее гения. Кто знает? Быть может, все дело лишь в том, что художественное {83} прозрение великой артистки глубже проникает в интимную сердцевину души человеческой, нежели поверхностный взгляд заурядного человека, холодный пессимизм, которого питается более скороспелыми внешними наблюдениями за наружным складом человеческой психики.

Ермолова по самому существу своего дарования, по всему строю своей художественной природы не может удовлетвориться внешней живописью человеческого существования. «Выше просится душа». Высоко настраивая зрителя, Ермолова возводит его к идеальным источникам человеческой жизни.

И здесь мы подходим, мне кажется, к основному принципу ее художественного мировоззрения, к тому объединяющему центру ее творчества, в котором сплетаются в единый узел концы всех отдельных его нитей. Этот центральный принцип художественного мировоззрения Ермоловой я выразил бы так: не существует непереходимой грани между героическим и будничным; героическое и будничное в жизни Человеческой различаются *не качественно, а лишь количественно*. В героическом Ермолова неизменно оттеняет общечеловеческую стихию, которая делает героя близким и дорогим каждому из нас, а в любом будничном человеческом существе она всегда замечает так или иначе *возможного потенциального* героя. Если хотите, спорьте против того, не соглашайтесь с этим, но пойдите в театр и лишь только Ермолова появится перед вами на сцене, — возражения замрут на ваших устах, вы забудете о своих сомнениях и будете только благословлять судьбу за то, что она делала вас современником великой артистки.

Есть деятели, имена которых служат как бы сокращенной сигнатурой сложнейших переживаний. И если бы нам надобно было в одном слове выразить ту мысль, что и в нашей жизни, среди утомительной рутины, засасывающей пошлости, изнуряющих будничных сумерек, были минуты радостного просветления, когда выпрямлялась душа, и веяние явственной красоты сообщало смысл и значительность нашему существованию, — если б все это надо было выразить в одном слове, то у нас есть такое слово. Это слово «Ермолова». Историк русской сцены определит тайну ее обаяния, сказав, что эта артистка, дивно сочетавшая в себе художественный гений с великим сердцем.

# **{****87}** Федотова

Когда москвичи, наполнившие 8 января 1862 г. зрительную залу московского Малого театра, бурными овациями приветствовали выступившую в драме Боборыкина «Ребенок» шестнадцатилетнюю артистку Познякову, старик Щепкин, стоя за кулисами и стуча палкой, натверживал счастливой виновнице торжества: «а все-таки помни, что ты еще ничего не знаешь, что тебе надо много учиться, много работать». Федотова — урожденная Познякова — свято выполнила завет великого наставника, вполне согласовавшийся с прирожденными свойствами ее собственной артистической натуры, Федотова — артистка высокой художественной культуры. Отпущенный ей от природы мощный артистический темперамент она сумела дисциплинировать постоянным руководительством своего сильного и тонкого ума. Поднимаясь на вершины своего творчества, Федотова одновременно и потрясала душу зрителя и доставляла ему тонкое эстетическое наслаждение виртуозностью художественного мастерства. Щепкинская складка чувствуется на всем облике ее творчества.

В самом деле: две особенности ее дарования с очевидностью обличают родственность ее художественной личности с гением Щепкина. Во-первых, это обширнейший диапазон ее вдохновений, распространяющийся на все роды и виды сценического творчества. Известно, что Щепкин своим творчеством решительно опрокидывал все школьные подразделения актеров по различным рубрикам. Только рутинная склонность к таким подразделениям породила ни на чем не {88} основанную привычку считать Щепкина «комиком». Но этот «комик», творя чудеса в пределах комического амплуа, в то же время потрясал зрительный зал взрывами драматического пафоса в сильных драматических ролях и одною из коронных и любимых ролей его была роль матроса, возвращающегося из долгого плавания домой, находящего жену, вступившей, за время его безвестного отсутствия, в счастливый брак с другим, и переживающего от этого неожиданного удара острые душевные муки. При исполнении этой роли Щепкин достигал такого напряжения драматического чувства, что ни один зритель не мог удержаться от слез. Недаром Белинский, характеризуя творчество Щепкина, в особенности подчеркивал всеобъемлющий характер его гения и решительно утверждал, что и роль Лира пришлась бы вполне по плечу этому «комику».

Окиньте общим взглядом сценические достижения Федотовой, и вам бросится в глаза такая же всеобъемлимость Что за артистка Федотова: трагическая, драматическая, комическая? По отношению к таким артистам, как Федотова, нельзя и ставить подобного вопроса. Катерина в «Грозе» и Катерина в «Укрощение строптивой», трагическая Медея и сверкающая бравурным комизмом Беатриче из «Много шуму из ничего» стоят рядом в списке великих сценических триумфов Федотовой. И если вы просмотрите весь этот список, не ограничиваясь приведенными примерами, прежде всего пришедшими мне на память, пред вами встанет бесконечная галерея образов, среди которых скорбные лики великих страдалиц непрерывно будут перемежаться с полными заразительного веселья образами тонких кокеток, неотразимых в своем изысканном лукавстве, победоносных в напоре неукротимо-властного чувства.

Во-вторых, опять-таки подобно Щепкину, Федотова всем своим творчеством блистательно доказывала, что игра чувством вполне совместима с рассудочным изучением роли. Очень распространен взгляд, что то и другое несовместимо, что изучение роли гасит огонь живого чувства, а непосредственные порывы вдохновения не укладываются в заранее обдуманную программу исполнения. Взгляд этот сложился только потому, что рассудочные актеры часто просто по {89} природе бывают бесстрастны, и наоборот, актеры, отличающиеся легкой возбудимостью чувства, нередко не интересуются изучением роли, полагаясь на свое так называемое «нутро». Но если артист наделен от Бога в одинаковой мере и чувством, я умом, в таком случае эти две стихии его природы не только не мешают друг другу в процессе сценического творчества, но, напротив того, питают друг друга, удесятеряют силу друг друга, и их гармоническое совмещение только доводит сценическое создание до высшей степени совершенства. Достаточно небольшого анализа, чтобы показать несостоятельность столь распространенного мнения о взаимной враждебности чувства и рассудочности в процессе сценического творчества. Тщательное и вдумчивое рассудочное изучение и обдумывание роли создает лишь ту твердо-устойчивую канву, на которую затем свободный полет вдохновения может набрасывать свои яркие, дышащие жизнью, цветы. Рассудочный анализ совершает необходимую предварительную работу, которая не только не связывает свободы вдохновения, но, напротив того, как раз открывает для этой свободы настоящий широкий простор. Подъем чувства сообщает силу и яркость создаваемому на сцене образу и эта сила, и эта яркость будут тем осязательнее, чем увереннее артист отдается порыву своего чувства. Но для этой уверенности как раз и важно, чтобы в момент увлечения взрывом своего чувства для него уже заранее были бы решены, взвешены и твердо установлены вопросы о том, что именно он должен изобразить, какая стоит перед ним задача, куда ему предстоит лететь на крыльях того вдохновения, которое может осенить его только в момент непосредственного духовного общения с зрительным залом, эти предварительные вопросы должны быть решены уже заранее силою рассудочного разумения, изучения, вдумчивого использования всего того, что могут дать артисту его теоретические знания и его жизненный опыт. Если эти вопросы не вырешены заранее путем рассудочного анализа роли, то может произойти одно из двух: либо они будут беспокоить артиста в самый момент исполнения и это беспокойство как раз будет связывать свободный полет его чувства и портить его вдохновение, либо артист совсем отрешится от этих вопросов, и тогда порывы его чувства получат {90} характер хаотический, и великолепные искры истинного пафоса начнут перемежаться безвкусными, логически не оправдываемыми и потому портящими эстетическое впечатление «беснованиями», отчего, как известно, даже Мочалова не спасал его титанически мощный талант[[2]](#footnote-3). Наоборот, когда смысл и эстетическая цель каждого момента роли обдуманы и выяснены, тогда-то именно артист и может спокойно и уверенно отдаться подъему чувства, которое приобретет тем большую интенсивность и тем свободнее будет изливаться из души артиста, потому что оно получит при этом всю силу внутренней убежденности.

Я хочу сказать, что рассудочная работа над ролью лишь расчищает свободный и просторный путь для полета вдохновенного чувства, если артист вообще к такому чувству способен. Заверенные факты из истории сценического искусства вполне подтверждают правильность такого заключения.

Щепкин может служить ярким тому примером. Известно, как неустанно трудился он над каждой ролью. Прежде всего он прочитывал все, что имелось в литературе относительно данной пьесы и данной роли. Затем он приступал к внимательному анализу каждой черты, каждого момента исполняемой роли. И такая работа не прерывалась у него за все то время, пока он исполнял данную роль, хотя бы это продолжалось десятки лет.

Известен один характернейший разговор Щепкина с режиссером. — «Какая завтра идет у нас пьеса?» — спросил Щепкин. — «Горе от ума» — «Когда же репетиция?» — «Помилуйте, Михаил Семенович, зачем нужна репетиция? Пьеса идет десятки лет, только еще третьего дня ее ставили, все знают все на зубок, а сегодня актерам отдохнуть хочется». «Ну, пожалуй, — неохотно ответил Щепкин, — не надо репетиции, но все же необходимо пробежать хотя бы одни мои сцены» — и репетиция все-таки состоялась.

{91} Вредила ли эта неустанная подготовительная выучка вдохновенности Щепкинской игры? Ни в малейшей степени. С. Т. Аксаков, характеризуя основные элементы творчества Щепкина, первое место отводит именно *огненности чувства*, бившего ключом в его игре. Рассудочный анализ, которому с таким рвением предавался Щепкин, нисколько не вредил этому чувству, не умалял его страстности, но только сообщал ей внутреннюю убежденность.

Все это целиком применимо и к творчеству Федотовой. В любой из своих многочисленных ролей она шла твердою и уверенною поступью к ясно поставленной цели. Зритель всегда чувствовал, что артистка прекрасно знает, чего ей нужно, к чему она стремится. И потому ее исполнение никогда не состояло из отдельных кусочков, хотя бы ярких, но неспаянных друг с другом, никогда не портилось неожиданными срывами настроения, каждая роль в ее исполнении представляла собою стройное целое, объединенное ясно выраженною путеводного мыслью, всегда обоснованной, всегда являвшейся плодом тщательных размышлений. И каждое слово любой ее роли падало с высоты сцены в зрительную залу полновесно и уверенно, причем внутренний смысл каждого слова обрисовывался также выпукло, как отчетлива была всегда ее классическая дикция, в которой не пропадал ни один самомалейший звук и каждый из них выделялся должной интонацией.

И в этой оправе тщательной предварительной разработки роли, построенной на упорной работе сильного ума, сверкали алмазы истинного, неподдельного чувства. Чувство трепетное, страстное, зажигательное горело в исполнении Федотовой и в драме, и в комедии. У Федотовой, как и у Щепкина, аналитическая работа не глушила чувства, ибо она и не может глушить чувства не наигранного, а неподдельно вытекающего из глубины души артиста.

В драме эта черта творчества Федотовой выражалась в сильных нервных подъемах, которые неотразимо захватывали зрителя. При этом Федотова, как бы сказать, вплотную подходила к изображаемому психическому движению в его наиболее чистой, непосредственной форме. Она не перегружала своего изображения хитросплетенными комбинациями, {92} не стремилась искусственно усложнять психологический узор роли, она давала чистые линии душевных движений, она, помимо ненужных хитросплетений, с художественной чуткостью прямо подслушивала истинный голос женского сердца, соответствующий тому или иному жизненному положению и, проникаясь им, вкладывала его в свои трепетные сценические монологи и диалоги. Ее собственное сердце служило ей при этом чутко вибрирующим инструментом. Взрывы страсти, негодующие обличения, нежная мольба, крик оскорбленной гордости — в одинаковой мере находили отклики в ее душе и воспроизводились ею на сцене с художественной силой. Но если понадобилось бы определить драматическое душевное движение, при изображении которого артистка поднималась на величайшие высоты своего гения, то — вполне допускаю, что это мое суждение будет субъективно — я указал бы на изображение страдальческого трепета разбитого сердца. Позволю себе личное признание. Мне — завзятому старому театралу — приходилось не раз переживать сильный подъем чувства под влиянием игры и русских и заезжавших к нам из других стран корифеев сценического искусства. Но плакал я в театре только однажды. Это было в Малом театре на представлении драмы Островского «Без вины виноватые» с Федотовой в главной роли. В первом акте этой пьесы Федотовой пришлось изображать девушку, любящее сердце которой на протяжении одного акта получает один сокрушительный удар за другим. Приходит ее возлюбленный, уже имеющий от нее ребенка, и ведет какой-то зловещий разговор, переполненный осторожными намеками на возможность разрыва, сообщает о том, что мать принуждает его жениться на богатой женщине и, наконец, заявляет о своем отъезде по делам службы. Отрадина начинает отдаленно предчувствовать что-то недоброе, но не хочет отдаться этому чувству, тревожится и подбодряет сама себя. Вдруг приезжает ее приятельница, счастливая обладательница богатого наследства. Она приехала с новостью: она выходит замуж и показывает карточку жениха. Жених оказывается возлюбленным Отрадиной. Отрадина ранена в самое сердце. Подруга уезжает и из соседней комнаты выходит скрывшийся туда возлюбленный Отрадиной, смущенный, пытающийся что-то объяснить, в чем-то оправдаться. {93} Он несколько раз начинает бессвязную речь. Отрадина отвечает ему презрительно-негодующим: «уходите»! Но он еще не успевает уйти, как является старуха Галчиха, на попечении которой находится малютка — сын Отрадиной и ее возлюбленного. Ребенок умирает. Пока старуха с опаской подходит к передаче этого известия, Отрадина мечется в неописуемом возбуждении. — «Доктора, доктора!» — «Да доктор уже у нас, матушка» — «Что же он говорит?» — «Часу, говорит, не проживет». Отрадина кричит старухе: «бежим, бежим» и в эту минуту ее взгляд упадает на смущенную фигуру любовника. И тогда все нарастающая нервная душевная лихорадка Отрадиной разрешается последним криком: «ну, теперь вы совсем свободны». — Трудно с чем-либо сравнить ту нервную силу, с которой Федотова вела эти сцены. Не было зрителя, который бы не плакал и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал все нараставшую тревогу, словно какой-то ток душевного трепета протягивался между сценой и зрителем и все взвинчивал и взвинчивал чувство зрителя последовательными беспокойными, нервными толчками, а завершительное восклицание артистки: «ну, теперь вы совсем свободны!» приобретало потрясающую силу, и какими разнообразными чувствами была насыщена эта фраза в устах артистки; и отчаяние, и негодование, и убийственное презрение, и острая тоска — все сплеталось здесь в общий клубок и, словно молнией, освещало тот душевный ад, который в эту минуту должен был гореть в несчастной матери и брошенной любовнице.

В ролях высокой комедии свойственная игре Федотовой пылкость чувства выражалась в том заразительном подъеме одушевления, которым трепетало каждое ее слово, каждая ее поза, каждый ее жест, тонко обдуманные, тщательно взвешенные, но, несмотря на то, нисколько не сковывавшие непосредственных порывов чувства, а только представлявшие для его проявления удобные соответствующие его содержанию формы. Здесь на глазах у зрителя воочию разрешалась мнимая антиномия между творчеством ума и творчеством сердца. Напрасно думают, что эти две стихии сценического творчества по существу враждебны друг другу и друг друга исключают. Нужно только, чтобы артист сам {94} обладал и большим умом, и большим сердцем и тогда две названные стихии сольются в его творчестве в одно органическое целое, не мешая, а помогая друг другу. Видимая антиномия разрешается тем, что работа ума подготовляет и устанавливает те формы, в которые должен уложиться данный сценический образ, а эмоциональное содержание, которым эти формы должны быть наполнены, дается чувством артиста, его способностью внутренно проникаться психическим миром изображаемого им лица. В игре Федотовой разрешение этой антиномии получало истинно-блестящую законченность и в драме, и в комедии.

В высокой комедии подъем ее чувства бурлил и сверкал яркими переливами. Кто из видевших Федотову в «Много шуму из ничего» Шекспира забудет кокетливый задора, под личиною которого Беатриче скрывает свою любовь к Бенедикту? Артистка словно подхватывала зрителя на крылья своего бурного одушевления и сверкающие остроты и веселые колкости, которыми Беатриче поминутно жалит своего возлюбленного, закручивались в какой-то вихрь, неукротимый, ошеломляющий своей непосредственной силой. Отнимите эту силу бурного одушевления и ослепительного блеска и от всей роли осталась бы одна мертвенная схема, хотя бы и тщательно продуманная и обработанная. Но в том-то и дело, что Федотова вкладывала в свои тщательно разработанные схемы огонь заразительного одушевления и схема одухотворялась яркою жизнью, которая захватывала зрителя, завладевала его сердцем, заставляла его трепетать от эстетического восторга. В Шекспировских комедиях «Много шуму из ничего» и «Укрощение строптивой» — Федотова поднималась на высшие ступени торжества своего таланта, с истинной гениальностью умея показать трепет любви, умышленно скрываемый под маской непокорного, бунтующего задора.

Чрез все ее сценические создания — и драматические, и комические — неизменно проходила одна основная черта, восставлявшая, на мой взгляд, истинную душу ее художественного творчества. Я назвал бы эту черту *внутреннею убежденностью* ее творчества. В каждую свою роль она вносила всю силу ума и чувства, в каждой роли она стремилась {95} достигнуть высшей меры того, на что была способна по своим блестящим дарованиям. Каждому своему шагу на сцене она придавала художественную значительность и без веры в эту художественную значительность всего создаваемого ею на сцене для нее было немыслимо сценическое творчество. Для нее было органически невозможно подходить к разным ролям, ею исполняемым, с различными мерками в том смысле, чтобы на некоторые роли смотреть, как на такие, к которым можно отнестись поверхностно и небрежно. Все исполняемое ею на сцене было для нее, в момент исполнения, значительно и серьезно. Мне довелось слышать из уст самой великой артистки знаменательное признание. Случалось, что перед выходом ее на сцену в какой-нибудь заурядной пьесе, окружающие начинали высказывать сожаление о том, что ей приходится выступать в плохих пьесах. Она быстро обрывала такие речи. Со свойственным ей тонким умом она отлично разбиралась в достоинствах и недостатках драматических произведений и никто не мог бы выдать ей фольгу за золото. Но в момент исполнения ей было не до критики. Если пьеса была плоха, артистка чувствовала потребность вложить в нее то, чего там не доставало, поднять изделие драматурга до высоты собственного замысла. «Пока я на сцене, для меня нет пьесы выше и значительнее той, которую я в данный момент исполняю» — таково неизменное правило Федотовой, и это правило является для нее необходимым условием творчества, без которого у нее просто ничего бы не получилось, ибо иначе, как серьезно, она не была бы в состоянии творить.

И здесь снова оживает перед нами истинный Щепкинский дух, то высокое представление о сценическом творчестве, которое Щепкин выразил как нельзя более ярко в своем известном правиле: «если ты пришел работать в театр, или священнодействуй, или убирайся вон».

Я мог здесь лишь самыми легкими чертами, скорее намеками, нежели точными разъяснениями, обозначить наиболее характеристичные особенности творчества Федотовой. И еще раз приходится пожалеть о том, что сценическое творчество не оставляет по себе никаких объективно-материальных следов и что человеческая речь так бессильна {96} дать хотя бы сколько-нибудь отчетливое представление о воздушных созданиях сцены. Творчество Федотовой, описанное полно и точно, во всей подробности его отдельных проявлений, могло бы составить целую энциклопедию сценического искусства, которая явилась бы поучительнейшим откровением для молодых артистов и доставила бы неисчислимые наслаждения для любителей и ценителей театра.

# **{****99}** Островский о начале русского театра

## I

Судьба литературного наследия Островского отмечена одной любопытной чертой: читатели и театральные зрители ценят пьесы Островского в гораздо большей мере, нежели присяжная литературная критика.

Репертуар Островского не сходит с театральной сцены, победоносно выдерживая соперничество всех новомодных драматургических веяний, между тем, как в присяжной критике довольно упорно держится течение, отмеченное наклонностью смотреть на Островского, как на писателя, дарование которого якобы не заходит за пределы изображения внешних бытовых черт. Островский — говорят критики этого направления — не поэт, а этнограф, вся его сила во внешнем бытоописании и фотографировании купеческого Замоскворечья былого времени. За пределами этой специфической специальности Островский не представляет в своих произведениях ничего значительного.

Эти близорукие суждения, конечно, не страшны славе Островского. Критики, не способные почувствовать поэтического содержания в «купеческих» пьесах Островского, лишь обнаруживают тем вообще слабую восприимчивость чувства изящного. Ведь бытовая этнография и в этих пьесах служит лишь великолепной по сочности красок оправой, в которую вставлено психологическое содержание, исполненное подлинной поэзии человеческого сердца.

И в таких пьесах Островский является вовсе не фотографом внешних покровов жизненного обихода, но тонким художником, прозревающим в интимные глубины человеческой души. А затем, в творчестве Островского есть целые полосы, не имеющие уже ничего общего с типами замоскворецкого купечества и заключающие в себе не менее крупные {100} художественные перлы. Таковы его комедии и драмы из жизни интеллигентных общественных слоев, таковы его исторические пьесы.

Островский, как исторический драматург, в особенности недооценен нашей критикой. Не будем сравнивать его исторических драм с Пушкинским «Борисом Годуновым». Островский не гениальный поэт, а сравнения можно делать только между равновеликими величинами. Но среди исторических драматургов равновеликого литературного ранга Островский победоносно выдерживает всякие сопоставления. Не говорю уже о Мее. Сравнительно с историческими драмами Островского, Меевская «Псковитянка» представляется совсем хилым поэтическим созданием. Но и блестящая трилогия Алексея Толстого, при всех замечательных ее поэтических красотах, не дает того, что находим в исторических драмах Островского: поэтического воссоздания исторической эпохи во всей ее жизненной непосредственности. Исторические трагедии Алексея Толстого суть психологические этюды, одетые в исторические костюмы. У Островского — иное. Здесь поэтический замысел и исторический фок вплотную проникают друг друга, связываются в цельный узел. Здесь поэт словно сам непосредственно живет в изображаемой им эпохе и потому развертывает ее перед нами так легко и свободно, что нигде не чувствуется ни малейшего следа литературного напряжения, писательского умысла, антикварного усердия.

Чего стоит в этом отношении самый *язык* исторических драм Островского! Чтобы оценить по достоинству всю его прелесть, нужно быть хотя немного начитанным в исторической письменности изображаемых поэтом эпох. Кто по документам знаком с оборотами речи наших предков XVI – XVII вв., тому чтение исторических драм Островского доставляет несравненное художественное наслаждение, ибо тогда видишь, насколько Островский — у себя дома среди сокровищ подлинной древнерусской речи, как он умеет без всякого усилия, совершенно непринужденно вплетать в свой поэтический язык самоцветные алмазы этой речи, делая это так, что древнерусские выражения отнюдь не испещряют и не отягощают литературного языка поэта, отнюдь не придают ему приторного привкуса нарочитой {101} антикварной учености, а сами собой ложатся под его перо, свободно, легко и красиво входя в состав поэтической литературной речи XIX столетия. Когда в стихе Алексея Толстого вы наталкиваетесь на древнерусское *речение*, вы всегда чувствуете, что он подносит вам это археологическое украшение своего языка с гордостью, нарочито ценя такую поэтическую археологию, как средство сдобрить свой язык историческим колоритом. Вы никогда не испытаете такого чувства, читая исторические драмы Островского. Островский разбрасывает перед вами целыми пригоршнями жемчуг образных оборотов древнерусской речи, но этот жемчуг нигде не выпячивается из общего хода речи, а пленяет вас, как естественный элемент литературного языка поэта. Все эти былые образные выражения, теперь уже в нашем разговорном языке забытые, всегда поставлены у Островского настолько у места, настолько подходят они у него к общему строю его языка, что вы каждый раз чувствуете, что этих слов и заменить было бы нечем без ущерба для точности и красоты литературного выражения. Такой эффект получается именно по той причине, что Островский пользуется этими старинными оборотами не потому, чтобы он хотел щеголять ими, а потому, что, творя исторические драмы, он действительно чувствует и думает так, как чувствовали и думали люди соответствующей эпохи. Для этого ему вовсе не нужно отказываться от литературного языка XIX ст., ибо под его пером старинные обороты речи оказываются совсем «ко двору» этому литературному языку, сливаются с ним органически, сообщая ему необычайную прелесть своей своеобразной силой. Это не стилистический маскарад поэтов, стремящихся *подражать* старине, подделываться под нее. Это — результат истинного родства поэта не с буквой, а с духом минувших эпох, озаряемых светом его вдохновения.

Приведу два‑три примера для подтверждения вышесказанного, взяв их из той исторической пьесы Островского, которая ближайшим образом займет наше внимание в последующем изложении. В первом действии пьесы «Комик XVII стол.» подьячий Кочетов рассказывает о ласковой приветливости к нему Матвеева, только что пожалованного в окольничие.

{102} … Другой бы  
С ума сошел, за облаки вознесся,  
А он так нет. Подьячим, мелкой сошке  
По прежнему благоволит; холопы  
Не гонят нас с боярского двора  
И за порог к нему ступаешь смело.  
Не знаю, чем воздам ему за ласку  
И милости его. Суди сама:  
Не кто-нибудь, окольничий Матвеев  
*Пожаловал*, и службу похвалил  
В глазах других приказных, к окладному  
Пообещал придачу…

Татьяна  
Ишь ты, право, Какая честь тебе.

Кочетов  
Не все, послушай! Про Якова, *пожаловал*, спросил:  
Мол учится ль он грамоте немецкой?

Чем это не чистый, правильный язык нашего времени и тем не менее, как хорошо пристало к этому языку взятое прямо из словоупотребления XVII столетия обязательное тогда выражение: «*пожаловал* — похвалил», «*пожаловал* — спросил», выражение, всегда употреблявшееся в Московской Руси, когда говорилось о действиях высокопоставленного лица.

Так и всегда в исторических пьесах Островского: действующие лица говорят обыкновенным чистым русским языком, в который поэт вводит колоритные обороты эпохи только там, где это необходимо, где человек XVII столетия не мог бы выразиться никак иначе.

Когда в той же пьесе старики Кочетовы начинают перебирать с матерью своей будущей невестки различные статьи приданого, их диалог получает колоритную окраску, которой мог достигнуть только поэт, являющийся прекрасным знатоком старорусских имущественных описей.

Анисья  
Вперед всего о *Божьем милосердье*.

Татьяна  
Отцовское у ней благословенье,  
Исконное в ее роду.

{103} Кочетов  
 Добро!  
Покончена статья, теперь другая.

Татьяна  
А *кузнь* ее *ларешную* ты знаешь.

Анисья  
Из *кузни-то* не грех тебе прибавить.  
Особенно *низанья* маловато.

Татьяна *(достав из сундука ларчик)*  
*Ссыпного* есть в ларце. Глядите сами —  
Окатистый и чистый.

После пререкания насчет жемчуга, Кочетов, наконец говорит:

Ну, кузнь твою оставим. Ты б казала  
*Коробьи* нам…

И семейный совет переходит к осмотру *мягкой рухляди*, т. е. ценных меховых вещей, хранящихся в коробьях. Во всей этой сцене в типичных терминах описан домашний скарб человека Московской Руси в трех его составных частях: «Божье милосердие», т. е. иконы, «кузнь», т. е. драгоценные камни и «рухлядь», т. е. одежда.

Когда подьячий Клушин жалуется дворецкому Лопухину на обидные издевательства со стороны подьячего Кочетова, а Лопухин спрашивает жалобщика: «и *лаял* ты его я чаю» или когда Клушин, прося показать обидчика, заканчивает: «государь, Абрам Никитич, смилуйся, пожалуй», — то для сведущего читателя ясно, что все эти характерные стилистические блестки живьем взяты поэтом из технического словоупотребления приказного языка той эпохи. Когда Кочетов начинает с Клушиным «умственную беседу» о «материях важных», чтобы понежиться умом на досуге, когда, следовательно, по свойству самого данного положения он должен пустить в ход отборные выспренние обороты тогдашнего красноречия — какой великолепный подбор тонких оборотов умеет дать нам поэт. Кочетов говорит: «беседовать *прохладно* я желаю, от разума и от писаний книжных, о том, о сем, о суете житейской, вопросами друг друга испытуя; паришь умом над сей земной юдолью, красноглаголиво, преизощренно, витийственно свои слагаешь речи и мнится, были новый Златоуст. Люблю *словес извитие* и жажду его {104} душой». Тут — ни одного выдуманного слова и только действительный знаток подлинной русской речи того времени мог составить с таким вкусом такой нарядный подбор ее словесных сокровищ. Это умелое пользование колоритными выражениями, заимствованными из исторических памятников, распространяет по всей драме, как бы сказать, жизненный аромат эпохи именно потому, что подобные обороты поставлены только там, где они по существу данного положения совершенно необходимы, где они как бы сами собою подвертываются под язык действующих лиц.

Колоритность языка — естественная и ненапряженная — сопровождается в исторических драмах Островского еще другой чертой, также вытекающей из способности поэта непосредственно сжиться с изображаемой эпохой. Фабула в этих драмах всегда разыгрывается на фоне широких картин общественного быта. Какой силой веет в этом отношении, например, от «Воеводы» Островского! В широкой панораме проходит тут перед нами вся Московская Русь — и приказная, и посадская, и крестьянская, и монастырская, и вольная-гулящая, и разбойничья. Самые разнообразные стихии русской жизни захвачены здесь кругозором поэта и переплетены в один узор, столь же яркий и пестрый, как сама подлинная действительность XVII столетия.

Но Островский умеет подходить и еще иначе к живописанию былых эпох. Он умеет изобразить тесный ограниченный мирок и показать на нем отображение крупных общественных процессов века. Такой именно прием положил Островский в основу его пьесы «Комик XVII столетия», которой мы теперь и займемся несколько попристальнее.

## II

В 1872 г. исполнилось двухсотлетие со времени начала русского театра при царе Алексее Михайловиче. Празднование этого юбилея Островский и решил ознаменовать исторической пьесой на соответствующий сюжет.

И так это пьеса «к случаю», нечто в роде облеченной в драматическую форму торжественной оды, только не в честь какого-либо лица, а в честь знаменательного исторического {105} события — зарождения русского театра. Так поставленную задачу Островский выполнил с тонким художественным мастерством. Он задумал изобразить не историю первого театрального представления на Руси, а то действие, какое произвело на рядовую общественную массу того времени появление театра. И сюжет сразу углубился и с исторической, и с художественной точки зрения.

Перед нами — две семьи, принадлежащие к мелкому кругу населения Москвы XVII века. Вдова — мастерица царицыной мастерской палаты готовится выдать свою дочь — такую же мастерицу той же палаты — за сына подьячего. Все дело уже слажено. Молодые люди любят друг друга. Старики-родители вполне согласны на брак и только ради соблюдения обряда спорят из-за разных статей приданого. И вдруг на эту идиллию налетает гроза. По распоряжению окольничего Матвеева жениха забирают в группу пастора Грегори учиться комедийному делу для увеселения царя неслыханной новинкой: театром. В семьях жениха и невесты смятение и ужас. Нельзя ослушаться царя, но как отпустить сына в бесовскую потеху?

Смятение, возбужденное этим обстоятельством в семьях подьячего и царицыной мастерской, отразило на себе то общее состояние, в котором пребывало тогда население Московской Руси под влиянием новшеств, ворвавшихся тогда в русскую жизнь. Эти новшества вступили в борьбу с традиционной стариной на всех путях тогдашней жизни. В боярских хоромах, в мастерской художника, в классных комнатах — всюду непрерывно закипали страстные споры между поклонниками старины и сторонниками новых жизненных веяний. Как далеко от истины распространенное и доселе представление о том, что московское царство XVII века влачило какое-то дремотное, вялое существование, закоснев в старинных формах жизни без всякого участия критической мысли. Как раз наоборот: и в домашнем обиходе, и в школьном обучении, и в литературе, и в искусстве — старый обычай то и дело сталкивался с новшествами, внушенными западными влиянием, воздействовавшими все в одном и том же направлении: они расширяли свободу и непринужденность действий человека, разнообразили его интересы, сбрасывали с жизни цепи старинной рутины. В то {106} время, как одна часть общества с жадностью набрасывалась на эти новинки, в других общественных кругах, где еще властно царило обаяние старины, поднимался злобный ропот против измены родному преданию. Почитатели старины чувствовали, что кругом творится что-то небывалое и в мыслях огорченных стародумов уже готов был приговор над новым движением: это — душегубительное дьявольское наваждение.

Представьте же теперь, какая жизнь должна была начаться на Москве с тех пор, как московское общество раскололось на два враждебных лагеря. Тут было не до степенной скуки, не до сонного спокойствия. Все подавало повод к спорам и столкновениям. Новый костюм, новая книжка, новая икона тотчас поднимали с обеих сторон целую вереницу мятежных вопросов: как жить, во что веровать, чего держаться?

Можно сказать, что весь воздух Москвы был пропитан тогда атмосферой идейной, борьбы между противоположными миросозерцаниями.

Любимым местом общественных собраний для обсуждения волнующих общество вопросов был гостеприимный дом боярина Ртищева, человека просвещенного, затронутого новыми ваяниями, но терпимого ко всякому чужому мнению и потому объединявшего в своем доме представителей различных направлений. У Ртищева происходили, как сказали бы мы теперь, оживленные журфиксы для тогдашней московской интеллигенции, куда ходили вести и слушать ученые и богословские споры или, как выражались в то время, ходили «грысться» о новых обычаях и церковных исправлениях. Здесь бояре, подбитые новой польской образованностью, встречались с будущими вождями и мучениками раскола. Здесь, по словам современников, происходил «многий шум» о вере и законе.

Если из боярского дома перейдем в школьную комнату XVII ст., мы и там найдем то же раздвоение, те же споры. В школе, основанной тем же Ртищевым, среди учеников шло глухое брожение. В то время, как одни пленялись новой наукой и даже решались на поездки в Киев для довершения образования, другие, втайне от Ртищева, шептали по углам: «кто по латыни учился, тот правого пути {107} совратился». Такие колебания среди учащегося поколение были вполне естественны в то время, когда в самом обществе шла умственная смута: с одной стороны *светские* науки, преподаваемые заезжими учителями, привлекали к себе любознательные и пытливые умы, а с другой стороны сердце русского человека все еще сжималось благоговейным трепетом пред старинными поучениями, в которых занятия светской наукой приравнивались к кощунству. «Богомерзостен пред Богом всяк, любяй геометрию», «душевреден грех учитися астрономии». Вот что твердилось в этих поучениях. «Если тебя спросят — говорилось в этих поучениях — знаешь ли ты философию, отвечай смело: еллинских борзостей не текох, ритерских астрономов не читах, ни с мудрыми философами не бывах, философию ниже очима видех, учусь книгам благодатного закона, чтобы очистить душу от грех». *Пытливость* ума признавалась *гордыней* ума, дерзновенным и потому греховным стремлением проникнуть в божественные тайны.

Древние поучения предписывали любить «паче мудрости простыню», т. е. простоту ума и сердца.

Если в сфере науки шла борьба между свободой умственной деятельности и господством авторитета старинных поучений, то и мастерские московских художников все чаще оглашались спорами о новых направлениях в искусстве. Как писать изображения святых: рабски копировать так называемый «подлинник», т. е. еще в XVI в. составленный сборник схематических образцов для изображения каждого святого или давать волю личному вдохновению, писать «самомышленно», отступая от подлинника во имя эстетического чувства и художественной правды?

Сидел раз в мастерской царского живописца, Семена Ушакова, другой художник, Иосиф Владимиров. Между художниками шла беседа о новых течениях в живописи, которым оба собеседника глубоко сочувствовали и сами следовали. Вдруг входит в мастерскую сербский архидиакон Плешкович. Вслушавшись в беседу, он тотчас же начал спорить и, увидав в студии прекрасное изображение Марии Магдалины, плюнул и сказал:

«Таких *световидных* образов мы не принимаем». Иосиф ответил на эту выходку целым трактатом о живописи, где, в противовес рутине, отстаивал права художественного реализма. {108} «Где указано — спрашивал он — писать лики святых не иначе, как смугло и темновидно? Разве все люди созданы на одно обличье? Разве все святые были тощи и смуглы? Когда великий во пророках Моисей принес к народу с вершины Синая скрижаль, начертанную перстом Божиим, сыны Израиля не могли взирать на лицо Моисеево от осиявшего его света. Так неужели и лицо Моисеево писать мрачно и смугло? И кто не посмеется юродству, будто темноту и мрак паче света почитать следует?»

Но почитатели старины не трогались мыслями, вложенными в эти вопросы, и, смотря на иконы нового письма, на светловидные лики, трепетавшие жизнью, сердито протестовали: — «Пишут ныне Спасов образ, лицо одутловато, уста червонные, власы кудрявые, бедра толстые, весь, яко немчина, толст учинен, только что сабли при бедре не написано; умыслили по-фряжскому, сиречь по-немецкому, *будто живых* писать».

Только приняв во внимание эту атмосферу умственного брожения, возбужденного тогда столкновением старого обычая с новшествами чужеземного происхождения, можно представить себе, какой соблазн, какое смятение должна была вызвать в умах тогдашних стародумов такая новинка, как театр. Театр в еще большей степени, нежели всякое иное новшество, должен был повергать душу стародума в содрогание и ужас. Старозаветное аскетическое мировоззрение почитало бесовской потехой всякое вообще увеселение, всякое развлечение. Древние церковные поучения были переполнены гонениями на скоморошьи игры, «бубны и сопели». А «комедийное действо» являлось в глазах людей, воспитанных на тех поучениях, теми же скоморошьими игрищами. Дело обострялось еще тем, что в том репертуаре, который царил тогда в представлениях странствующих групп Германии и который был принят в основание первых театральных опытов в Московской Руси, на сцену сплошь да рядом выводились бесы.

И весть о том, что для самого царя сооружается бесовское игрище и для участия в нем принудительно набираются к комедийному делу русские ребята, — должна была {109} быть встречена во многих московских домах с великим смущением. Смущение переходило в ужас в тех семьях, которых непосредственно коснулась эта правительственная мера.

В драме «Русский комик XVII в.» Островский и выводит перед нами московскую семью, попавшую в такое трагическое положение.

Нет нужды, что при развитии фабулы Островский допускает некоторые отступления от исторических фактов. Нам теперь известно, что в первом театральном представлении русские ребята еще не участвовали, а исполнено оно было иноземческими детьми, обученными пастором Грегори и, по всей вероятности, не на русском, а на немецком языке. Уже после затем, тот же Грегори организовал школу из русских ребят для обучения их комедийному делу. Эта и некоторые другие фактические неточности были допущены Островским отчасти потому, что во время написания этой пьесы, не были еще изучены все документы по истории театра при Алексее Михайловиче, отчасти потому, что отступления от действительной последовательности фактов были нужны Островскому для осуществления его художественного замысла. Но эти неточности не имеют никакого значения для верности общей исторической картины, начертываемой поэтом. Ведь его основная задача и состояла не в том, чтобы рассказать в драматической форме историю первого театрального представления на Руси во всей точности и подробности, а в том, чтобы дать поэтическое изображение общего культурного значения этого знаменательного факта в общественной жизни тогдашней Москвы.

И вот *эта* задача исполнена в этой пьесе с блестящим мастерством, достойным таланта Островского. На почве несложной фабулы поэт выдвинул ряд ярких фигур, изображающих целую гамму различных отношений к возникновению театра со стороны людей того времени. Перед нами — старики, воспитанные на домостроевской мудрости, для которых начало театра тождественно чуть ли не с концом света; затем — молодежь, стоящая на распутье между натверженными с детства правилами и новыми жизненными впечатлениями, заманчивыми и привлекательными; наконец — непосредственный деятель нарождающегося реформационного {110} движения: — Матвеев, убежденный «западник», для которого заведение театра — один из этапов европеизации его возрождающейся родины и непосредственный исполнитель его замыслов по театральной части — пастор Грегори, заезжий иноземец, обжившийся в России, сумевший оценить даровитость русского народа и поверить в его будущность.

Старики очерчены прекрасно. Великолепны сцены перекоров матери невесты с родителями жениха из-за приданого. С тонким юмором здесь представлено, как эти перекоры ведутся в значительной степени просто для соблюдения обычая, потому что так уже «повелось», как затем спорщики увлекаются и входят в настоящий азарт, а потом вдруг опять вспоминают, что ссориться им в сущности не из-за чего и снова переходят на чисто обрядовый спор, тянут канитель только для того, чтобы все было исполнено так, как всегда в этих случаях делается людьми, знающими обычай и жизненное приличие: сразу согласиться на приданом, без всяких споров, это — неприлично, это не водится. Изобразить все эти переходы от спора из приличия, к спору в серьез и обратно — интересная и благодарная задача для артистов.

Тонко намечен, хотя им и беглыми чертами, и внутренний семейный обиход у стариков, воспитанных на Домострое. Здесь опять-таки в Островском чувствуется глубокий знаток старорусского быта. Шаблонный исторический драматург, конечно, изобразил бы мужа грозным домовладыкой, а жену трепещущей пред ним рабой. Островский умеет различать в Домострое буквальный текст и то, что там чувствуется между строками. Подьячий услаждается чтением Домостроя и перед людьми принимает надлежащую позу главы и господина всех домочадцев. А дома — он все же побаивается своей супруги.

Эта любопытная черта не только сообщает жизненность фигуре подьячего, но и обнаруживает в Островском тонкое уменье сжиться с изображаемой им эпохой.

Проштудируйте Домострой с пристальным вниманием и вы увидите, что жена при муже вовсе не поставлена там в положение рабы, как это представляют себе многие, знакомые с Домостроем только понаслышке и знающие лишь то, что Домострой предписывает мужу «вежливенько» {111} наказывать жену плеткой. Плетка — плеткой, а все-таки по Домострою жена в семейном обиходе вовсе не раба, а домоправительница, как бы первый министр при домохозяине, обладающий весьма широкими полномочиями по управлению домом. У нее есть и свои собственные деньги, поступающие в ее безотчетное распоряжение. Конечно, муж и отец, как глава семьи, стоит выше ее в семейной иерархии. Но именно самая высота его положения приводит к значительной самостоятельности жены в руководстве текущими домашними делами, до которых домовладыка часто и совсем не снисходит[[3]](#footnote-4). Муж есть монарх в своем доме, но жена при нем — первый министр. Но ведь первый министр нередко знает дела лучше монарха, и монарх чувствует свою зависимость от министра, а порой побаивается его. Такое же положение нередко могло возникать и в семейном быту на почве домостроевской философии домашнего очага. Вот эту-то черточку и оттенил Островский одним беглым, но выразительным намеком в тексте своей пьесы.

Настает затем драматический момент в жизни богоспасаемой семьи подьячего; подьячий узнает, что сын его по приказу Матвеева учится комедийному делу. Подьячий в ужасе проклинает сына. Большую ошибку сделает артист, который изобразит подьячего в этот момент грозным громовержцем: при всей грозности своей речи, обращенной к сыну, подьячий должен быть в этот момент жалок. За его гневом должны чувствоваться растерянность и страх. В самом деле, его положение жалко по своей беспомощности. И беспомощность тут не только внешняя, но и внутренняя. По его убеждению, его сын ввязался в богопротивное дело. Но ведь он пошел на это по начальственному приказанию. И вот тут-то пред подьячим практически встало безвыходное внутреннее противоречие, лежавшее в основе той жизненной мудрости, на которой он был воспитан от младых ногтей. Две основные заповеди этой философии гласили: бойся Бога, бойся царя и нужно было одинаково бояться и того, и другого, потому что царь почитался земным наместником Божества. В этой философии все было просто и гладко, {112} пока царь требовал того же, чего требовали и божественные заповеди. Но вот царь решил завести у себя богопротивную потеху: комедийное действо. И приходилось уже выбирать между Богом и царем. Тут, перед такой дилеммой московский человек впадал в совершенную растерянность, ибо самая возможность появления этой дилеммы заключала в себе крушение всего привычного этому человеку миросозерцания. Вот истинный источник того ужаса, который захватывает нашего подьячего. И в проявлении этого ужасе артисту предстоит задача показать одновременное совпадение разнообразных чувств: и гнева, и недоумения, и страха, и растерянной беспомощности.

Люди с героическим складом натуры выходили из подобных затруднений тем, что отваживались на бунт против царя во имя Бога. На такой путь вступили вожди раскола. Наш подьячий не герой. Он готов броситься под сень первого компромисса; ему только нужно, чтобы кто-нибудь подсунул ему такой удобный компромисс. И потому, когда помощник пастора Грегори указывает ему на то, что комедия будет божественного содержания, подьячий с готовностью ухватывается за это соображение и все устраивается к общему удовлетворению и благополучию. В лице этого подьячего перед нами выступает представитель той общественной массы, которая, хотя и скрепя сердце, дрогнула перед опасностью навлечь на себя перуны земной власти и составила ту послушную глину, из которой Петр Великий и его непосредственные предшественники стали лепить новые общественные формы преобразованной России.

Наряду со стариками выведены молодые люди: ближайшая жертва театральной затеи Матвеева, сын подьячего, забранный в комедианты и его невеста — мастерица царицыной мастерской палаты. И здесь тонкость художественной кисти Островского сказывается в том, что поэт не рисует своих персонажей какой-либо одной краской, а дает живых лиц, с пестрыми переливами различных душевных движений. Очень остроумно задумал Островский наделить своего героя — сына подьячего — природным дарованием к сцене: он артист в душе, хотя сам и не сознает этого, и мысль о том, что в комедийном деле заключается бесовское наваждение и душевредная пагуба, не дает ему покоя. Он в {113} постоянных сомнениях и в боязливой нерешительности. Это пассивная натура, двигающаяся в жизни по линии наименьшего сопротивления. Он весь еще под властью уроков, вынесенных из старого воспитания, и при всем том он идет в комедианты, видимо, не только потому, что не смеет ослушаться начальственного приказания. Он уверен, что, участвуя в комедийной потехе, он губит свою душу, но, невидимо для него самого, в нем живет истинный артист, и товарищи его приходят в восхищение лишь только он начинает метко изображать в лицах окружающих людей и в том числе отца с его назидательными наставлениями. Но рядом с этим даровитым, но беспомощным парнем, который плывет по течению и ничего не может сделать для состоятельного устройства своей судьбы, стоит его невеста — огневая девица, которая всех проведет и выведет, которая смело, находчиво и уверенно двигает события к благоприятной для себя развязке. Ее отношение к старозаветному житейскому кодексу очень любопытно. Она выполняет все предписания этого кодекса и не хуже стариков — родителей, как по нотам, разыгрывает весь обрядовый чин, установленный обычаем. Но в то время, как старики исполняют этот «чин» с внутренней убежденностью в его необходимости, наша девица смотрит и на их, и на свои собственные действия с сознательной иронией, считая все эти обрядовые условности неизбежным, но, в сущности, совершенно излишним бременем, которое можно было бы с успехом откинуть для того, чтобы просто и непосредственно следовать подлинным запросам сердца. Здесь благодарная почва для мимической игры, которая должна восполнять слова пьесы. Словами и внешними действами наша девица точно выполняет все обрядности, а глаза ее должны говорить при этом о том, что всем своим существом она готова каждый миг, словно птичка из клетки, вырваться на волю из-под власти этого докучного обычая.

Впрочем, это вовсе не какое-либо страдальческое чувство беспомощной тоски. Совсем наоборот. Тут не тоска, а сознание своей силы и веселая уверенность в том, что все эти стариковские зацепки нисколько не помешают ей настоять на своем и достигнуть своей цели. И в самом деле, победа остается за ней. И стариков она обернула {114} около пальца и с женихом устроила все так, как было нужно для победоносного устранения всех препятствий к счастливому браку. Эта горячая, искренняя и смелая девушка — готовый материал для борьбы с порабощением женской личности, одна из живых опор преобразовательных влияний эпохи. Может возникнуть вопрос — как могла породить такую девушку эпоха женского терема? Для ответа на этот вопрос нужно принять во внимание два обстоятельства: 1) теремный обиход был уделом женщин из высших кругов тогдашнего общества: мастерица царицыной мастерской палаты не знала теремных запоров, а 2) и вообще-то этот теремный обиход в значительнейшей мере тоже был своего рода символическим обрядом и предполагать, что женщины того времени в самом деле являлись настоящими тюремными затворницами, значит — слишком преувеличивать фактическое значение этого обряда.

Наконец, в пьесе показаны фигуры людей, которым русский театр ближайшим образом обязан своим возникновением. Матвеев обрисован и отзывами о нем других действующих лиц пьесы, и его собственным монологом. Он представлен просвещенным западником, благожелательным к людям и одушевленным патриотической верой в свой народ и его способность к духовному развитию и приобщению к западной цивилизации. Известно, что все эти черты вполне отвечают историческому облику Матвеева. Такой же светлый идеализм вложен Островским и в пастора Грегори. Он изображен человеком, проникнутым глубокой верой в просветительное значение театра и в даровитость русского народа, которому Грегори в своем заключительном монологе и предвещает быстрые успехи в деле духовного преуспевания. Конечно, такой образ Грегори был нужен Островскому в связи с юбилейным назначением пьесы, ибо отсюда получалась возможность заключить пьесу эффектным монологом, прославляющим благодетельную роль театра в культурном развитии России. Однако, и в этом случае у Островского могла быть известная опора и в исторических данных о личности Грегори. Мы не можем сказать, чтобы эта личность была обрисована очень ясно историческими материалами, до нас дошедшими. Но все же имеются кое-какие основания предполагать, что пастор Грегори не походил на {115} большинство иноземцев, заезжавших в Московскую Русь с заранее готовым предубеждением против обитателей Московии, как против варваров, способных только на скотоподобную жизнь. Грегори за время своего пребывания в России сумел разглядеть и оценить также и положительные стороны в свойствах русского народа и в числе их — в особенности духовную даровитость русского человека. Об этом свидетельствует дошедшее до нас одно письмо Грегори, в котором он горячо доказывает, что русских совершенно неосновательно считают варварами, и подробно обрисовывает достоинства русского человека. Таким образом, слова, вложенные Островским в уста Грегори в заключительном монологе его роли, не только отвечают юбилейному назначению пьесы, но представляют собою также и художественное использование исторического материала.

Этими замечаниями я ограничиваю беглое рассмотрение пьесы «Комик XVII ст.». Мне хотелось только на примере этой пьесы, хотя бы вскользь, указать на отличительные особенности Островского, как исторического драматурга. Подробный анализ всех его исторических пьес, конечно, дал бы возможность выполнить эту задачу полнее и глубже. И такая работа должна быть рано или поздно произведена, ибо в этой области своего творчества Островский, как я уже заметил в начале настоящего очерка, все еще остается недооцененным нашей критикой. Известные работы г. Кашина подводят ценный фундамент под научное исследование творчества Островского и можно только пожелать, чтобы работы в этом направлении были продолжаемы.

1. До известной степени сюда должно быть отнесено также и искусство исполнения музыкальных произведений. Многое из сказанного в дальнейшем изложении относится и к этому искусству. [↑](#footnote-ref-2)
2. Впрочем надо, кажется, признать, что обычное мнение о том, что Мочалов якобы творил без плана, не мало преувеличено. В хороших театральных рецензиях старых годов мне встречались некоторые описания игры Мочалова, показывающие, что обдуманный план игры часто был и у него.

   Наличность такого плана нисколько не мешала вдохновению. [↑](#footnote-ref-3)
3. См. мою ст. «Политическая тенденция древнерусского Домостроя» в моей книге «Исторические очерки». [↑](#footnote-ref-4)