Кугель А. Р. **Утверждение театра**. [М.]: Издательство журнала «Театр и искусство», [1922]. 208 с.

*Предисловие* 3 [Читать](#_Toc357161127)

Утверждение театра 7 [Читать](#_Toc357161128)

Единая воля 31 [Читать](#_Toc357161129)

Режиссер 41 [Читать](#_Toc357161130)

Зрелище в театре 60 [Читать](#_Toc357161131)

Искания 81 [Читать](#_Toc357161132)

Кризис драмы, как кризис морали 110 [Читать](#_Toc357161133)

О символическом театре 126 [Читать](#_Toc357161134)

О темпераменте 135 [Читать](#_Toc357161135)

Миниатюра 144 [Читать](#_Toc357161136)

Дядюшка-водевиль 159 [Читать](#_Toc357161137)

Кое‑что о ритме 168 [Читать](#_Toc357161138)

Уроки кинематографа 181 [Читать](#_Toc357161139)

Varia. Фонарь души 191 [Читать](#_Toc357161140)

# **{****3}** Предисловие

Происхождение этой книги следующее. В 1914 г. перед самой войной, я стал собирать и до некоторой степени систематизировать главнейшее, что было мной написано о театре, преимущественно за период времени, от 1898 до 1914 г. Намечалось издать 4 тома этюдов о театре. Но тут разразилась война. Мысли были отвлечены в другую сторону, и издание было отложено до более удобного времени. Война затянулась, пришли революционные потрясения, и издание, задуманное раньше и в том виде, в каком оно предполагалось, стало вообще неосуществимым, по крайней мере, в ближайшее время.

В настоящую книгу вошла лишь часть первого тома, по предварительному плану неосуществившегося издания. В нее не включены рецензии, подтверждавшие разбором отдельных спектаклей общие положения.

Статьи, составляющие эту книгу, также подвергнуты сокращениям. В том виде, в каком их предполагалось печатать раньше, статьи сохраняли, так сказать, свежесть типографской краски. Значительную долю своей свежести они в нынешнем виде утратили, и в то же время затрудняюсь сказать, выиграли ли они в других отношениях. Так как исходный пункт статей, повод их остался прежним — полемическим, то боюсь, что встречаются повторения, и самые приемы аргументации, вследствие условий полемики, могут дать впечатление однообразия.

{4} При всем том я считаю не бесполезным делом издание настоящей книги. Мысли мои о существе театра, формулированные в главных положениях за период времени 1902 – 1912 г., проникли в сознание многих, и я нередко с удовольствием замечал отголоски своих суждений (правда, большей частью, без указания первоначального источника) в статьях и книгах о театре. Особенное распространение иные из этих мыслей получили после того, как в русском переводе появилась книга Георга Фукса «Революция Театра» (1911 г.). С книгой Фукса я познакомился лишь на русском языке, и те мысли, с которыми я был согласен, высказал совершенно от Фукса независимо, да и книга Фукса трактует, по-моему, в значительнейшей части о том, что мало меня интересовало.

Несмотря, однако, на то, что многие суждения, составляющие предмет предлагаемой книги, не представляют уже прежнего интереса в смысле переоценки ходячих мнений, и принцип театра и театральности, в значительной мере, освобожден от засилия служебных элементов, — в театральных теориях все еще господствует большая смута. Теоретические взгляды, совпадающие в исходном пункте, расходятся в дальнейшем самым решительным образом. Стремление «омолодить» театр, открыть новые пути, революционизировать его во что бы то ни стало, приводили и приводят к выводам и практическим опытам, в которых утрачивается основное зерно истины, заключающееся в утверждении самостоятельности театра.

Совершенно естественно также, что революционная буря дала толчок всяческим исканиям, и не следует удивляться лихорадке футуристического, порой театрального строительства, которое наблюдалось за последние годы. Вера в магию слова и чудеса обновления вообще, — показательна для революционных эпох, и в театральных «новациях», конечно, не было недостатка. Народные празднества, постановки под открытым небом, самый состав зрителей, превратившихся из «публики» в народ, все это внесло, точно, не мало нового в театральную {5} теорию. Оно не изменило основных моих взглядов на существо театра, так сказать, личного героя, но дало место соображениям и мыслям о существующем, рядом с первым, театре коллективного героя.

Я надеюсь в близком будущем дать анализ и, быть может, теорию того нового, что внесла в театр революция. Но тем более, думается, полезно оглянуться назад, проверить пути, которыми шла театральная мысль, и из былых полемических споров попытаться извлечь начатки театральной теории.

*Автор*

# **{****7}** Утверждение театра

## I

Наш театр разделяет судьбу многих наших культурных учреждений, и к нему можно применить слова Достоевского: беда от чрезмерной широты, при отсутствии надлежащей основательности. Культурное сознание — сознание усложненной и многогранной жизни — отличается, в ряду других признаков, также и тем, что явственно разграничивает сферы духовного творчества. Наоборот, склонность к широким унитарным теориям, с одной стороны, к резкому, до конца идущему, отрицанию — с другой, свидетельствует о недостаточной органичности культурного сознания. В области театральной теории, а порою и театральной практики, мелькают то взлеты, то падения. Теоретическая мысль то совершенно отрицает театр, то поднимает его до такой высоты, когда под облаками его все равно не видно. Один из современных писателей о театре, Н. Н. Евреинов, в нескольких книгах и статьях стремится, например, доказать, что подлинная и вечная впасть над ними есть «Театрократия». Надпись на шекспировском театре «Globe» — «Totus munchis agit histrionem» — весь мир играет в актера — превращается в социологическую теорию всеобщего театра. Дикарь, продевающий рыбью кость через ноздрю — «театрализирует» свою наружность. Извлекаемые вместе с останками первобытного человека, вещи-игрушки наш остроумный автор готов назвать «бутафориею дилювиального периода». Татуировка, бусы, костюм, {8} пуговицы, китайские церемонии, реверансы — все это «театр», вплоть до «французской революции». Понимая «инстинкт преображения» в таком широчайшем смысле, приходится всякое стремление к новому, к развитию, всякое стремление к идеалу — признать театром. Преображение, т. е. переход из одной формы в другую, все, что представляет разность, все что являет собою акт изменения, каждое дело и каждое движение можно назвать «театром». Сапожник, изменяющий форму каблука, преображает; плотник, стругающий бревно, т. е. видоизменяющий форму дерева, «преображает» и т. д. Такое безмерное распространение понятия «театр», является, в сущности, также своего рода «отрицанием театра». То, что у Н. Н. Евреинова носит характер, я бы сказал, теоретического театрального империализма, — у иных театральных практиков выражается, хотя и не столь резко, в стремлении включить в понятие «театра» сколь возможно более. И по поговорке — «кто много захватывает, тот плохо держит» — безмерно разросшееся понятие «театра» не только не способствует утверждению его, но, наоборот, ослабляет его позицию, так сказать, изнуряет его, открывая простор столь же решительному отрицанию театра. Если все актерствуют, то все и могут быть актерами, и нет, собственно, сценического искусства. Вели всякая иллюзия — театр, то можно остановиться на любой иллюзии, назвав ее театральной. Если всякий материал — театральный материал — то нет права театра на собственный материал и т. д. Если театр все, то с одинаковым основанием можно сказать, что театр — ничего.

В свое время очень нашумела статья литературного критика Ю. Айхенвальда «Отрицание театра». Статье посчастливилось; новых мыслей в ней мало. Рассуждение о том, что «все искусства оставляют следы, — театр бесследен», во первых, фактически неверно (музыка, например), а во вторых, решительно ничего не доказывает. Почему, собственно, материальная фиксация произведения искусства представляет признак искусства? Не наоборот ли? Не свидетельствует ли эта фиксация {9} о напрасном стремлении слить «идею», «образ» вещи с самой вещью? Разве — к сведенью литературного критика — «мысль изреченная не есть ложь»? У Гете боги вопрошают великого Зевса, почему прекрасное так преходяще и скоротечно, и олимпийский вседержитель отвечает вполне резонно: потому что только скоротечное прекрасно. И если бы Зевс сказал «мгновенное» вместо «преходяще» (Vergangenes), то был бы еще ближе к божественной истине.

Еще меньше значения имеют такие мысли, как то, что «актер следует чужой указке» и «не имеет своих слов» или что «игра в живых людей кощунственна» Эти замечания свидетельствуют только о коренном и основном непонимании сущности театра, который необходимо «утвердить» для того, чтобы ошибки, уклонения и заблуждения театра не принимались за его законы. Статья Ю. Айхенвальда любопытна именно тем, что в ней собрано все ходячее, что говорится в этом случае, и потому она удобна для ответа «отрицателям театра», вообще, и для разъяснения некоторых причин, вызвавших это отрицание.

Я готов допустить что Ю. Айхенвальду интереснее читать драму, чем смотреть ее и слушать со сцены — само собою разумеется, такую драму, в которой много книжных и мало театральных достоинств. Но что, собственно, это доказывает? Ценность книги, которую никто не отрицает. Возможно, ведь, и обратное рассуждение: совершенно неинтересно чтение либретто балета (беру крайний пример), но весьма интересно смотреть балет в театре. Надеюсь, никто не станет отрицать, что мимическая игра это театр. Таким образом, чтобы быть последовательными и логичными, отрицатели театра должны ограничить свое отрицание областью драмы, и самый заголовок статьи должен носить название «отрицание драмы».

Лично для меня показательно, что «отрицатель театра» — критик московский, стало быть, особенно близко стоящий к театру, который почитается «образцовым» — к Московскому Художественному театру. Аристотель создал {10} свою теорию трагедии на основании трагедий Эсхила, Софокла и др. Нынешние Аристотели создают свои теории на основании «творений» московского Художественного театра. И даже, когда эти Аристотели не более как «отрицатели театра», то и в самых отрицаниях совершенно ясно чувствуются разочарование и скорби посетителей московского театра. С этим примечанием, мне лично даже отраден тот безнадежный пессимизм, который обнаруживается в статье Айхенвальда. Более чуткий и более искренний, чем другие, он с несомненностью обнаруживает «плоды сердечной пустоты», которые у него остаются от посещения московского театра. Он не скрывает, не прячет своего разочарования. Он, правда, ни одним словом не упоминает именно о таком, а не о другом театре. Но ведь общая предпосылка: «московский Художественный театр — есть высшая точка театрального творчества» — общеизвестна. Это догмат для огромной части литературной критики (а Айхенвальд, ведь, литературный критик). И если это, будто бы, бесспорно; если вернувшись из Художественного театра домой, искренний Айхенвальд чувствует, что словно бы, вместо ужина, пожевал какой-то травки, и потому садится за книгу, и находит ее интереснее, интимнее и значительнее, — то что же можно и должно сказать о подножии театра, о театриках, приютившихся у ног театрального утеса-великана?

Таким именно представляется мне процесс мысли Айхенвальда и мн. др. Я слышал изустно то же самое от многих — от всех, кто к театру подходит с точки зрения служебного его положения по отношению к «великой» литературе. Действительно, великой литературе театр может дать очень мало, как, впрочем, и наоборот: великому театру очень мало может дать готовая литература. Московский Художественный театр не создав своей литературы, себе на потребу, и берет великую литературу, ничего к ней не прибавляя и многое в ней портя. И вот, тогда вырастает — из страдания, стыда, скорби и скуки — общее «отрицание театра», которому {11} посвящает свою статью Айхенвальд. И у Крэга, гораздо более острого отрицателя, как я буду иметь случай отметить, отрицание есть парафраза «зеленого винограда». И вообще, когда дьявол не в силах больше грешить, он становится отшельником.

Практика, которая была пред глазами литературных критиков, и которая ими же, за якобы свою «литературность», была объявлена «венцом театра» — практика московского Художественного театра — была всегда, по существу, отрицанием театра — даже в успехах, даже в завоеваниях своих. Театр основывал свои успехи не на игре, которая крайне редко возвышалась над средней доброкачественностью, но на литературных, живописных, а также разных технических элементах. Само собою, что если дело театра есть пропаганда литературного слова, то тысячу раз прав Айхенвальд, что гораздо приятнее литературное слово читать про себя, в тиши кабинета. Если дело в декорациях и игре света, то гораздо правильнее любоваться пейзажною живописью и переливами света в особых зданиях выставок, для сего приспособленных, как например, «Стеклянный дворец» в Мюнхене. Но если дело в самом театре, в актере, то идти, ведь, нам всем больше некуда, кроме как в театр. И не в том дело, что театр будет существовать «эмпирически», как утешает Айхенвальд, а в том, что он отвечает какой-то изначальной человеческой потребности. Я допускаю, что у кого-либо такой потребности может не быть. Один мой знакомый старый профессор-физиолог, в ответ на мои восторженные похвалы Дузэ и предложение пойти в театр, сказал мне: «Зачем создавать себе новые потребности»? Это было умное и ясное слово старого ученого. Может быть, и у иного литературного критика нет охоты ходить в театр, потому что по литературе театр не сообщает ему ничего нового, а вне литературного интереса театр для него безразличен. Но это не опровергает основной верности предпосылки: театр, как игра, существующий с самых древних времен у всех народов эмпирически, отвечает потребности человека в лицедействе. И всякий {12} театр, отходящий от лицедейства и от движения в его художественном значении, делает не театральное, и потому совершенно ненужное дело. И это именно делал московский Художественный театр, стремившийся к порабощению театра жизнью, и именно это прославляли ex cathedra литературные критики, а именно потому, так горько их разочарование.

Когда Айхенвальд пытается развенчать актера, его доводы становятся крайне слабы. Крэг, развенчивая актера, однако не развенчивает театра — лишь переносит динамические задачи театрального представления на марионетки, подчиняющиеся законам точного движения. Поэтому софистическая аргументация Крэга имеет наружный вид логической стройности. Айхенвальд просто запутывается. Так, совершенно естественному возражению, что чем же актер меньше музыканта, Айхенвальд противополагает такое ребяческое суждение:

Так как музыка не исполненная не есть музыка (драма же не поставленная, все-таки драма), так как музыка без исполнителя не существует (драма же существует и без актера), то в музыке исполнитель точно отожествляется с композитором… Пьесу без спектакля можно воспринимать, музыку без исполнения, хотя бы потенциального (?!), воспринимать нельзя.

Что такое «потенциальное» исполнение музыки — секрет Айхенвальда. Дело в том, что всякий, кто умеет читать ноты, читает музыку, как открытую книгу. Бетховен был глух, как вероятно не безызвестно Айхенвальду, что не мешало ему творить музыку, мысленно читая ее. Соображения Айхенвальда, как видите, совершенно беспомощны. Но положение «литературного критика», действительно затруднительное: музыканта отрицать нельзя, потому что вот он — музыкант, и вот звуки его, потрясающие и восхищающие душу, даром, что музыку он играет не свою. В театре же можно додуматься до отрицания театра, потому что, «как камергер редко наслаждается природой», так по должности москвича и поклонника Художественного театра, «литературный критик» редко может восхищаться истинно театральным, в чем, между прочим, и полагается заслуга театра.

{13} Точки зрения театрального и литературного критиков, пожалуй, действительно, несовместимы. Айхенвальд, литературный критик, «отрицая театр», настолько однако благоразумен, что «эмпирическое», т. е., говоря проще — фактическое существование за театром оставляет. Мы последуем примеру его благоразумия; признаем, что «эмпирически», т. е., фактически литература будет существовать, но мы отрицаем так же литературу в театре, как он — театр в литературе. В идеале театр должен обходиться без «чужого голоса», давая лишь свой собственный. Айхенвальд полагает, что театр портит литературу, мы же полагаем, что литература портит театр.

Назидание, однако, не в гаданиях о будущем, и не в том, как литературный критик, скучая в театре, хоронит театр. Литературный критик, конечно, хороший человек, но одним литературным критиком, не понимающим театра, больше или меньше — от этого театру ничего не станется. Торжество в том, что литературные критики, свое понимание театра черпавшие из литературы, обанкротились. О, не театр обанкротился! Обанкротились они, вложившие свою театральную веру в театрально-скопинский банк так называемого «литературного» театра. «Иллюстрации, примеры, комбинации — пишет Айхенвальд — это в театре существенное, а это именно и не нужно». Но в каком же театре «иллюстрации, примеры, комбинации» — существенны? Они существенны только в театре режиссеров — они третьестепенны в искусстве хорошего актера.

В ответ Айхенвальду вышел целый сборник под названием «В спорах о театре». Но критики Айхенвальда, утверждающие театр, так же далеки от него, как и отрицатели. Область несомненного доказывается сомнительным. Бытие театра и даже «бессмертие» (Бонч-Томашевский) подтверждается не тем, что человек неукротимо ищет театральных впечатлений, сладостных и потрясающих обманов, или смешных и комических положений, а тем, что, если разобрать, так в театре имеется такой-то и такой-то элемент. А, ну его, ваш элемент! {14} Когда я смотрел Ермолову в «Макбете», — я ни одной секунды не думал об элементах, а восхищался. И то, что мы не отсылаем Ю. Айхенвальда в театр, а стараемся убедить его, что имеется «элемент», которого он не заметил, доказывает, что дело театра, действительно, дрянь. Наш, — особенно русский, — театр, исковерканный московским Художественным театром, — как старая Русь была исковеркана Петром, так что до сих пор не может найти себя, — весь погряз в рассуждениях, оброс мудрствованиями, утратил простоту и ясность. Оттого отрицателя театра, для разубеждения через факт, послать некуда и не куда ему дать контрамарку, а приходится лишь вразумлять его разными «элементами», которых он не заметил.

Сколько мудрствований! Ю. Слонимская доказывает, что Островский не бытовой писатель, и что язык у него не бытовой, и что поступки его героев не отвечают бытовой правде. Среди аргументов такой: от того Островский и не удается Художественному театру, что играют его бытовым, а Островский, дескать, не бытовой.

Что в Художественном театре просто могли плохо сыграть Островского, Слонимская ни за что не скажет. Как можно! А вот что Островский не то, что он есть, — это для спасения репутации Художественного театра сказать необходимо. И споря с Ю. Айхенвальдом, никто из спорщиков не говорит «нынешний театр отучил нас плакать и смеяться в театре, отучил нас получать в театре потрясения, породил школу, которая все умствует, да умствует, да разыскивает “элементы”, а потрясти не может». Этого никто не посмеет сказать.

Театр, как таковой, прост до нельзя: растрогайте меня или рассмешите. Театр, не способный вдохновить, не доводящий зрителя до некоего транса, не выполняет своего назначения. Вот простая истина. Согласен: мы усложнились. Сложнее стали чувства, но это не меняет сущности театрального впечатления: оно не в созерцании или наблюдении, а в *пароксизмах*. Театральное впечатление должно вызвать пароксизм отраженной печали, отраженного умиления или смеха или отраженной радости. А разумеется, когда в театре ни тепло, ни холодно, {15} ни весело, ни горестно, а только прохладно, только «средняя температура», и что-то неопределенное урчит в голове, какая то мысль, какая то неразрешенная алгебраическая задача — тогда тысячу раз прав отрицатель театра: в гостях, мол, т. е. в театре, хорошо, а дома, в кабинете за книжкой лучше — легче и удобнее додуматься.

В сборнике «В спорах о театре» никто из оспаривающих Айхенвальда не сказал единственного, что надо было сказать, — ни одного слова в защиту *страсти*, того что волнует, потрясает, освещает радостью человека, и что ни одно искусство не может дать в такой мере, как театральное. Неужели от того, что сейчас — допустим — плохой театр, нужно защищать принцип театра столь странными способами? Театр плох по многим причинам, но главное, плох он потому, что совершенно лишен энтузиазма.

Вот и К. Д. Бальмонт, под громким заглавием «Театр юности и красоты» громит театр.

Главная оригинальность Бальмонта заключается в том, что он пишет «Театр» с большой буквы, «Низкое искусство» тоже с большой, а то и целую фразу излагает с прописных букв, — например: «Современный Театр Безобразия и Безобразности». Легче писать большие буквы, чем излагать большие мысли. Сказать «Безобразие», а потом прибавить, что это от того что «нет причастия Мирового Поцелуя» — значит, утопать в претенциозных и бессодержательных фразах. «Современный театр, — пишет Бальмонт, — должен быть уничтожен для того, чтобы родился новый театр Юности и Красоты». Сейчас, при конкуренции «старого театра», Бальмонту «Тремя расцветами» новых театральных достижений никак не добиться.

Согласимся прежде всего, что это, т. е. проповедь унижения старого конкурента для того, чтобы проложить дорогу новым возможностям, есть сознание собственного слабосилия. И согласимся в то же время, что это также необычайно яркая и беззастенчивая форма эгоизма, для которого, собственно, человек или Человек, {16} с его созданиями, радостями и печалями — величина, не стоящая внимания. Не так ли? Вся наша жизнь во всякой сфере и всякой области есть борьба. Всякий стремится к победе и одолению, и всякий знает, что чем значительнее препятствия и труднее победа, тем более чести победителю. Но К. Д. Бальмонт полагает иначе: он рассчитывает победить только в том случае, когда «театр Безобразия» будет наглухо заколочен; тогда при отсутствии всякой конкуренции, «новых расцветов» хватит на то, чтобы выстоять свою судьбу. Необходимо произвести насилие над человечеством, запретить «старый театр», как запрещена водка, уничтожить весь соблазн, который представляет для мира старая красота — иначе, как же вы хотите, чтобы процвели и расцвели «три расцвета» бальмонтовской драматургии? Бальмонт цитирует афоризм Гогена, что, дескать, в искусстве — или революционеры или плагиаторы. Но это неправда — неправда по отношению к искусству, как и по отношению к жизни. То, что Гоген называет «плагиатом», есть трудолюбивая, соборная эволюционная разработка предуказанных возможностей. И только тот «революционер» в искусстве оставляет след в его истории, который органически связан с прошлым, в котором можно узнать лик прошлого. Только дети, только потомство, только продолжение рода возбуждают сильную любовь. И в искусстве также. Но никогда — не помнящие родства «расцветы» неизвестно чего и неизвестно для чего. Они неубедительны именно потому, что не ассоциируются с нашими радостными и дорогими переживаниями в прошлом. В конце концов, мы любим себя — даже в искусстве, и когда мы ничего своего, родного, от сердца оторванного, в нем не находим — почему должны мы пламенеть, с какой стати?

Я скажу более: сила таланта в том и выражается, что им дается новое из старого. К этому и сводится вся сущность исканий. Ведь К. Д. Бальмонт имел случай стоять во главе Свободного театра в Москве. Открытие репетиций было обставлено с большой торжественностью. {17} Бальмонт прочел доклад «Памяти Лермонтова» в торжественном заседании «Свободного театра».

«Счастливы те — так начал г. Бальмонт, — кто любит солнце, детский смех, девическую застенчивость, лепеты невесты, женскую улыбку, светлые затоны, зеленые рощи, тихие звоны свирели».

И тут же немедленно продолжал:

«Прекрасна радость утренних зорь, свежесть душистых ландышей, щебетание ласточки, которая низко летит над прудом, чуть касаясь вырезанным своим крылом светлой воды, дремотное воркование колыбельной песни, зыбкая пряжа лазурной грезы, хрустальные колокольчики горного ручейка, что срывается с уступа на уступ, невысказанные слова первой любви, успокоительная ясность зеленеющих полей, сдержанный восторг золотящихся нив, тихий гул лесных вершин, веселое лесное эхо, затишье лагунных морей, взносящих из прозрачно-зеленых вод белые венцы коралловых островов».

Перечислив все это, Бальмонт, видимо, успокаивается, и не найдя уже ничего более прекрасного, хотя дня прекрасного можно было бы набрать еще много строчек — указывает на то, что бывают еще «горные пропасти» (у «отъединенных» угрюмых утесов), на дне которых «недобрым говором гремит незримый ключ».

Так хладнокровно, узорчато «отъединенно» от всякой театральной мысли и от всякого реального содержания «недобрым говором» гремит «незримый ключ» современной щеголевато — пустой, изысканно — звонкой, жеманно струнной поэтической музы, вообразившей себя новой Мельпоменой. Началась судорога театра, зачахшего в садах Парнаса. Нечто вроде таких торжественных заседаний устраивалось в театре В. Ф. Комиссаржевской, когда объявлен был «новый курс». В фойе, по случаю «торжественного заседания», зажигались трехсвечники, украшенные цветами. «Зыбко колебалось пламя», а «ораторы» и «вдохновители» этого во истину несчастного театра по целым часам упивались собственным красноречием, при чем о театре было столько же, или {18} почти столько же, сколько в «отъединенных» утесах и «затишье лагунных морей» К. Д. Бальмонта. Актеры под «дремотное воркование колыбельной песни» старались вникнуть в задачи нового театра, ничего не понимали, потому что и понимать то было нечего, и тонули в море пустых, сверху позолоченных фраз. Затем, *отстояв* торжественную вечерню, играли слабо, стараясь воплотить невоплотимое и изобразить неизобразимое, что от них требовали охочие до речей господа ораторы. И в заключение, когда догорели трехсвечники и завяли душистые цветы, театр погиб без всякой пользы для себя и без всякого следа для окружающих.

О, мы все знаем, что в стихах Бальмонт бывает очень приятен и «ласкателен»! Но ведь то стихи. Как выразился Вольтер, ce qui est bête pour dire on le chante. И относительно стихов, часто так бывает: что слишком ничтожно и бедно для здравой прозаической речи, то перекладывают в стихи. Но эти парнасские трели о «золотой пряже» и «отъединенных утесах» символизируют, так сказать, направление театра. Театр, далекий от жизни, от ее этических стремлений, не знающий ее реальных идеалов и равнодушный к ее кинетическим свойствам — театр-лирик, мечтающий о беспредметной красивости — такой театр невозможен, ненужен и мертв.

Что можно вывести из таких театральных положений?

«В Красоте выявляется Тайна Мира. К Красоте любовно тянутся сердца, как цветы к Солнцу, а цветы, в этом тянущемся стремлении, раскрываются, и тем самым узнают новые тайны, и собою являют новую красоту. Юность — возраст любви, а любовь есть путь Мирового творчества, Мирового познания, озарения, и превращения в воздушность того, что тяжело или кажется тяжким».

Все это «воняет литературой», как говаривал Тургенев. Театр же, между прочим, велик тем, что он разоблачает ложь красивости и дыханием своей правды разгоняет все «парфюмы», которыми надушены маленькие мысли.

### **{****19}** \* \* \*

Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра. Литераторы олитературили театр и, вытравив из театра театральное, набив его пышными словами, риторикой и стилистическими ухищрениями, жалуются на то, что театр их выбрасывает судорожным движением, подобно желудку, объевшемуся сладких пирожков. В каком-то немецком рассказе, помнится, юный поэт, лирик, романтик, идучи лунной ночью по пустынной улице, встретил молодую девушку, пред которой стал изливаться в мечтах, цитатах и фантазиях. И чем больше растекался юный поэт «по древу поэзии», тем ниже клонила девушка голову долу. Наконец, она подняла на него свои глаза — испуганные, встревоженные и, однако гордые — и сказала: «Мой дорогой поэт! Я не то что вы думаете. “Doch bin ich kein anständiges Mädclien!”» Я не помню, что отвечает поэт и куда идет. Но ясно, что им не по дороге. Театр есть то, что он есть — не более, но и не менее. Он может дать радость Киприды, буйство Диониса, бешенство Эвменид, но он совсем не академия изящной словесности.

К сожалению, история театра, в том смысле, как я ее понимаю, еще никем не написана. То, что нам выдают за историю театра, есть большей частью история тех словесных произведений, тех слов, которые произносились со сцены, но никак не история театра в истинном значении. Если бы история театра была написана не учеными, высокообразованными людьми, а, например, сценариусом, простоявшим четверть века за кулисами, а потом принявшимся за изучение истории своего профессионального дела — то можно быть уверенным, что многое в истории театра получило бы совершенно иной вид и иное освещение. Но и по тем отрывочным данным, которые у нас есть, мы можем утвердительно сказать, что актеры искали литературу для себя, продолжают искать и теперь. Если не в прямом, то в переносном смысле, актеры были заказчиками драматической литературы. Сказать иначе, — что {20} драматическая литература заказывала себе актеров, не значит что-нибудь сказать, потому что, в конце концов, это сводится к тому же: успех имели те произведения, для которых находились актеры, т. е. иначе говоря, амплуа, имеющее многочисленных и даровитых представителей, обеспечивало жизнь, развитие и процветание данному жанру.

Не мысля на сцене своей пьесы, автор не может написать настоящего драматического произведения. Мысля же свое произведение на сцене, автор не может его мыслить, как абстракцию, но обязательно, хотя бы в силу целой сети театральных впечатлений, мыслит его в исполнении знакомых театральных персонажей.

Остроумный французский фельетонист и драматический автор Бержера выразился как-то, что Сарсэ правит мессу, когда пишет рецензию, что театр так же догматичен как церковь, и что если написать, например, пьесу, в которой любовнику 42 года, а Дяде 24, то такую пьесу не возьмут ни в один театр. В этом остроумном замечаний много верного. Значение амплуа, как специальной разновидности актерской способности, властно требующей для себя литературы, идей, новых комбинаций — несомненно.

Что «Commedia dell arte» являла собой театр, так сказать, голого амплуа, известно каждому, как известно и то, что вся — за малым исключением — комедиография имеет своим истоком — «commedia dell arte», а самая commedia dell arte есть производное народного театра масок, ателлан и т. п. Все это можно прочесть в любом очерке по истории театра. Но очень мало изменилась история театра и в дальнейшем его развитии. Связь субретки Мольера с Коломбиной, Сганареля с Арлекином или Скарамушем, Оргона хотя бы с мессиром Панталеоне очевидна. А любовники Мольера разве не Лелио из итальянской комедии? А субретки и любовницы Реньяра и Мариво?

«Истинный драматург! — пишет Сен-Бёв, — его произведения предстают в законченном виде только на сцене; он не писал, он и в момент первого творческого порыва как бы играл их», «Il ne les écrit pas, pour ainsi dire, il les joue».

{21} У одного из современников находим: «Мольер владеет секретом так приноравливать свои пьесы к артистам своей труппы, что те кажутся прямо рожденными для порученных им ролей. Нет сомнения, что все они стоят перед его глазами в самый момент создания пьесы. У них нет ни одного недостатка, который бы он не использовал, умея под видом оригинальных чудаков выводить тех, кто, казалось бы, мог только испортить всякую роль».

Между тем, даже в такой стране, как Франция, где формы театра наиболее консервативны, где наиболее ясно и отчетливо можно проследить развитие драматической литературы, как расширение рамок сценического амплуа, самые серьезные исследователи упускают из виду, что не драматическая литература придумывала себе актеров, но актеры придумывали себе драматическую литературу. Вот, например, предо мной книга Брюнетьера «Эпохи французского театра». Что же в ней есть о театре? Ничего. Все о драматической литературе. И лишь в главе о Мольере — об актере Мольере, который исходил, конечно, от сцены, от сценического амплуа — мы встречаем следующие строки: «в нем было еще и то преимущество, что он был актер. Впрочем, я не настаиваю (sic!) на этом, хотя, конечно, это все-таки кое что (bien qaelque chose) знать подмостки, быть актером и директором труппы». Потом в примечании читаем: «Я часто думаю о том, что если бы мольеристы попробовали восстановить репертуар труппы Мольера, хотя бы простое перечисление названий пьес, то это не преминуло бы бросить свет на некоторые до сих пор неясные вопросы его комедий». И вот такова участь театра! Брюнетьер не «настаивает», что актерство Мольера имело какое-нибудь значение для его творчества, а уж «мольеристы» и того лучше: те просто и не подумали, что Мольер, конечно, писал под властью преемственных амплуа актеров, и что, не зная истории актерских амплуа, просто нельзя понять многого в драматической литературе.

{22} Амплуа есть — консервативный, сдерживающий анархию литературного нашествия, закон театра.

Тонкий критик и историк Брюнетьер совершенно не обратил внимания на то, что амплуа в истории театра — это его палеонтология. Иногда он невольно выдает это значение амплуа, лишь не находя для закона театра соответствующего обобщения. Так, например, в главе о «Свадьбе Фигаро» Бомарше, Брюнетьер говорит, что едва ли не главной заслугой комедии, в смысле исторического развития форм, было то, что Бомарше вывел на сцену женские характеры, тогда как еще у Мольера, например, Селимена или Агнесса суть только «поводы» (occasions), чтобы обнаружить характеры Альсеста и Арнольфа.

То, что Брюнетьер считает у Бомарше исключительно «характерами» есть, однако, прообраз grande-coquette и ingénue. У Мольера этих амплуа еще не было. У него были только «amoureuses» и «soubrettes». Бомарше расширил рамки женских амплуа и положил начало множеству других произведений, тоже не лишенных, быть может, больших достоинств, в которых coquettes я ingénues уже, в свою очередь, были не более, как «occasions», т. е. поводами для обнаружения характеров, идей, моральных истин… Как в шахматной игре существуют одни и те же дебюты, которыми начинается игра, и из которых лишь в дальнейшем обнаруживается индивидуальность игроков, так и в театре у всякого «характера» и всякого «положения» есть свой «дебют», своя маска театрального персонажа. Рост театра — в постепенном видоизменении, перерождении, перелицовке масок театральных персонажей. В этом и есть традиция театра. Традиция же литературы составляет свою самостоятельную область, но она, не подчинившись традиции театра не может и войти в историю театра.

Оглянитесь назад. Вот, например, великий Кальдерон. «Все его характеры — читаем у Стороженка — можно свести к нескольким типам: любовника, ревнивого мужа, брата и т. д., все они действуют в известных положениях совершенно одинаково и даже говорят одним {23} и тем же блестящим поэтическим языком». Эти «несколько типов» суть несколько театральных персонажей. Этот кальдероновский «брат» есть зародыш резонера. Сколько пролито чернил и как много потрачено глубокомыслия на объяснение философского значения «тени» отца Гамлета! А взгляните на вопрос проще. «Тень» была театральным амплуа. Еще в половине XIX века в контрактах писали «на роли драбантов и теней». А «comedia a capa y espada», комедия плаща и шпаги у испанцев — не вся ли она состояла из нескольких «типов» т. е. персонажей, в одних и тех же обстоятельствах, с литературным лишь вариантом, делавших одно и то же?

Испанская Heroica, как французская ложноклассическая трагедия, имеет одних и тех же персонажей. «Героическое» совпадало всегда с «царственным». Амплуа царей, вождей, вельмож. «Быт» их не касался, тривиальное не накладывало тени на царственность героического рода. Рядом с этим амплуа царей, вы видите амплуа резонера — отголосок древнегреческого хора, — преимущественно старика. У Расина, Корнеля или Вольтера количество амплуа весьма ограничено, и оттого их театр впадает в однообразие. Вели Расин, Корнель или Вольтер так рано сравнительно умерли для театра, то не потому ли, что в них все-таки было больше литературы, чем самого театра, больше было плоти и мяса литературности, чем костяка и скелета сценического амплуа?.. Все пьесы распределялись в течение веков по амплуа, и не доказывает ли это, что не только здравый смысл, не только техника сцены, но и закон, традиция театрального искусства были на этой стороне? Или вся история театра — ошибка? Или «свет» появился только с момента возникновения московского Художественного театра? Полноте, господа! И этот театр есть театр амплуа, и в гораздо большей мере, чем другие. Разве так называемые неврастеники пошли не отсюда? Разве чеховские «Три сестры» не написаны «под театр»?

Законы театра суть законы актера. И потому классификация актерских типов, актерских эмоциональных, {24} выразительных и пластических способностей должна определять жизнь театра, а не наоборот: классификация литературных родов и типов должна определять жизнь театра. В чужой монастырь со своим уставом не суйся, и если поэт не служит театру, не мыслит театром, не живет в театре, — он рано или поздно уйдет из него, и мы, при всем уважении к его таланту, скажем: скатертью — дорога…

Обратимся к Шекспиру. Для меня Шекспир — наиболее убедительный, никем не превзойденный образчик верности основам театральной работы и особо искусного комбинирования поэзии и жизни с законами театральных масок.

Что такое гениальность? Существует довольно распространенное различение между гением и талантом в том смысле, что гений зачинает цикл явлений, Талант же их только продолжает. Однако такое различие следует принимать cum grano salis, с большим ограничением. Вообще, зачинать явление в истинном и тесном смысле слова — невозможно. Метафизически это значило бы в какой-либо сфере духа найти первопричину, т. е. то, что мы логически, вообще, не можем ни принять, ни осмыслить. Гений есть зачинатель для последующих поколений, но сама в себе, сама по себе, гениальность есть свод, выражение предыдущего, усовершение, синтез, обработка, довершение многого, что было до него, что собиралось, капля по капле, жизнью. Все, что есть великого у человечества, — коллективно. Прежде всего коллективно чудо из чудес человеческого духа — язык. *Язык* — образование народа, хотя нет сомнения, что не только на вершинах литературного слова, но и в темной истории первобытного лексикона было множество, по своему времени, гениальных грамматиков, логиков и поэтов, дававших филологические, так сказать, откровения коллективной работе народов над языком. Коллективны величайшие памятники литературы, эпоса, божественные книги и песни, религиозные мифы и учения. Везде были свои Шекспиры, называвшиеся Гомерами, Буддами и другими величайшими именами, которые {25} нам известны, и еще большим множеством других имен, нам неизвестных.

Шекспир, несомненно, коллективная гениальность — не в физическом смысле, а по тем элементам, которые сверх личной гениальности поэта, волгли в его творчество. Во-первых, Шекспир почти всегда пользовался не только готовыми мифами, но и их театральною уже переработкою. Нам незачем обращаться к новелле о жиде Шейлоке, когда у нас есть обработка Марлоу, — сценарий, по которому играл Бурбэдж. Есть многие до нас дошедшие сценические произведения, обработанные Шекспиром, и еще больше можно предположить таких сценических произведений, до нас не дошедших, нам неизвестных. Если и ныне театры пользуются часто рукописями, — можно ли отрицать, что огромнейшая часть репертуара шекспировского времени существовала лишь в режиссерских черновиках, и конечно, для историка литературы погибла? То, что еще сохранилось до настоящего времени в китайском театре — изустная передача репертуарных пьес, от одной труппы другой, от одного поколения актеров — другому — некогда было общей формой всех театров. Быть актером — значило в то время знать на память три-четыре дюжины ролей, а быть режиссером, т. е. одновременно и директором театра — означало держать в памяти и в секретных, никому не открываемых, драгоценных записях, все пьесы, со всеми ролями и всеми сценическими ремарками. Само собою напрашивается мысль, что Шекспиру было во всех отношениях ближе знание театральной изустности, нежели литературной письменности тех источников, которыми он пользовался. Эмерсон указывает в одном из своих очерков на широкие заимствования Шекспиром не только готовых сюжетов, но и стихов. Так, в «Генрихе IV» Эмерсон насчитал свыше 2000 заимствованных стихов. Если у нас и нет прямых указаний вследствие исчезновения либретто, сценариев, режиссерских черновиков и т. п., на заимствования стихов, целых сцен и т. д. из театральных источников, то мы все же {26} никоим образом не можем отрицать не только возможность, но и неизбежность этого.

Структура многих шекспировских пьес — Шейлок, Лир, Сон в летнюю ночь (называю первые, пришедшие мне в голову) — ясно указывает на соединение в одной пьесе параллельных сюжетов. Венецианский карнавал — одно, а Шейлок — другое. История Лира и история Глостеров, и пр. в этом же роде — примеров можно указать множество — свидетельствуют скорее о цикле пьес, объединенных в одном представлении, нежели о самостоятельном развитии единого сюжета. Если бы комментаторы Шекспира были не книжными, а театральными людьми, они вместо вороха иногда остроумных, но в большинстве схоластических объяснений, обратили бы внимание на характер театральных представлений и вид театров того времени. Объединение циклов вызывалось необходимостью, так как спектакли были очень продолжительны, на целый день. В современном китайском и отчасти японском театре это еще сохранилось, и в соответствии с характером этих представлений, мы видим, что значительная часть пьес особенно героического и, так сказать, исторического репертуара состоит из объединенных, порою весьма искусно, отдельных интриг и мифов.

Бесконечно число заимствованных сцен, интермедий и персонажей у итальянской commedia dell arte. Шекспировские шуты, их прибаутки и остроты, явно однородны, представляя самые незначительные видоизменения одного и того же амплуа, с готовою речью, и лишь изредка (Кент в «Лире») попадается среди них нечто индивидуальное. Гордон Крэг в одной из своих статей привел немалое количество текстов, доказывающих, что авторами их были именно актеры шекспировой труппы, которые, — прибавлю я, — значительную часть своего участия в театральной работе получили сами от предыдущих поколений театра.

В этих соображениях следует видеть не умаление гения Шекспира, а лишь попытку более или менее удовлетворительного объяснения сверхъестественного богатства {27} шекспирова творчества. То, что называется циклом шекспирова театра, не могло быть создано гением одного человека. Но Шекспир имел пред собою неисчерпаемую сокровищницу театра, его богатейшую традицию, его живых баянов; Шекспир кипел в необычайной работе театра, где в живом, блестящем сотрудничестве, сталкиваются и сплетаются темпераменты, настроения, воли, творческие силы актеров. Вот то, что мне кажется, дает нам разгадку и понимание обилия, величия шекспирова цикла и невообразимой его мощи. Через гений Шекспира происходила «эманация», так сказать, духа театра.

«Геллертеры», комментировавшие Шекспира, все эти «письменные» люди, выражаясь украинским словом, все эти, преимущественно, немцы (хотя было не мало и русских), изучая Шекспира, изучали литературу, и совсем не изучали театра, хотя Шекспир есть театр, и театр есть Шекспир. Для них, положим, Глостерова интрига в «Лире» есть некое психологическое противоположение трагедии Лира, хотя, для внимательного театрального наблюдателя, сценическая фактура, — кстати говоря, объясняемая устройством шекспировской сцены, — требовала непременно параллельной интриги, а психологическое единство подгонялось поэтом под эту необходимость. Понять поэта театра и ход его творчества возможно только путем театрального метода исследования. Шекспир, прежде всего, человек театра. Театру нужны были роли, театру нужна была интрига; его театру нужны были чередования действующих лиц; для переодевания в отдаленных уборных публике его времени необходимы были смены трагических и комических моментов; актерам Шекспира нужны были известные положения и материалы для известных приемов. Все это для поэта театра имело не меньше, если не больше, значения, чем соображения литературные и философско-психологические. Когда я думаю о «Гамлете», то всегда отчетливо вижу двух, так сказать, Шекспиров — Шекспира своего театра, следящего за интригой, и Шекспира, лирического поэта, в интервалы интриги вставлявшего какой-нибудь {28} очаровательный философский сонет, каковым, по существу, является и знаменитый монолог «Быть или не быть». В «Шейлоке» — тоже самое. Идет история «мальтийского» или что то же венецианского жида, сплетенная вследствие необходимого по сценическим условиям того времени параллелизма интриги, с сватовством принцев, и потом поэт заливает лунным светом своей лирики «Такую ночь»… Эта разнородность элементов многих (если не всех) произведений Шекспира может быть понята, оценена и индивидуально взвешена только при помощи театрально-литературного, а не одного лишь литературного, изучения Шекспира. Что мы знаем, например, о драгоценных режиссерских ремарках, хранимых каким-нибудь нищим суфлером в своей котомке? Почти ничего. Но значит ли, что их не было, когда суфлерские записи, пометки, ремарки, купюры и вставки, и сейчас составляют богатство всякой театральной библиотеки? Увы, именно о театре, о театральной работе Шекспира нам ничего не говорят «письменные» люди. Загадка Шекспира — загадка его универсальности, его мировой, непревзойденной силы — объясняется, быть может, больше всего тем, что он — дитя Театра. Здесь был его отчий дом. Здесь была его академия. Здесь был и его храм. Все великое, порою смутное, что было в театре, все флюиды, неясно проносившиеся здесь, вся энергия, рождающаяся в театре от вечно живого и деятельного обмена личностей и индивидуальностей, весь накопленный опыт театральных поколений — все вобрал в себя цикл шекспирова Театра. Больше, чем Мольер, Шекспир мог сказать: je prends mon bien partout où je le trouve…

### \* \* \*

«Утверждая» театр, мы освобождаем его, таким образом от зависимого, подчиненного состояния. Говоря об «утверждении» театра, я имею в виду его, так сказать, «деклассированное» положение, при котором он не может добиться и до сих пор главного: признания законности, естественности, неизбежности, «разумности» (по Гегелю) {29} своего бытия. Вот того, что «was wirldich ist, das ist vernünftig»… Доныне всякий его оглядывает и прежде всего вопрошает: «а право жительства имеешь?» На каком, дескать, моральном или эстетическом документе основано его, театра, «право жительства»? Театр — «допускается», вот его положение. «Допускается» властями предержащими, как факт административный; допускается литературою и философиею, как факт эстетический и моральный. При этом те и другие очень горды, что относятся к театру «терпимо», «толерантно».

В одном из своих блестящих «Portraits» Теофиль Готье, говоря о Знаменитой певице Зонтаг, вышедшей замуж за важного иностранного посла, замечает, что только с замужеством, знаменитая артистка приобрела то, чего несмотря на всю свою славу, не могла ранее получить: полчаса беседы с дамой общества на равной ноге, — без оттенка превосходства и без экзальтации восхищения. Такова же и судьба театра. Рядом с врагами и отрицателями имеются и снисходительные друзья, вроде, например, автора книги «Театр и Зрители», который, сравнив театр с ядом кураре, приводящим к «двигательному параличу», тем не менее все же находит, что «рядом с этой потребностью в новых дозах привычного яда, вырастало и желание избавиться от его страшных последствий; вместе с отравой театр нес и лекарство против нее» (ст. 35). Вот каков этот театр! Отравительница Локуста, конечно, но вместе с тем в некоторых случаях и сестра милосердия… И потому живет этот ядовитый продукт культуры!..

Отрицание — с одной стороны, снисходительное презрение к искусству «второго сорта» — с другой. Одни отвергают театр, превышающий их понимание, другие же хотя и признают, но не скрывают, что это «от слабости моея»…

Общее признание, впрочем, есть истина вчерашнего Дня. Как говорится где то у Тэна, истина, признанная всеми, есть уже предрассудок. Театр одновременно и в высшей мере общедоступен, и представляет самое тонкое, самое чувствительное, самое неуловимое искусство, {30} и потому именно до него еще не дошла очередь, как стоящих внизу, так и умников, загородивших головы свои ученою премудростью.

Высшая мудрость театра есть его высшая наивность, и тем, кто думает, что они переросли театр, что дескать —

Vorbei sind die Kinderspiele,
Und alles rollt vorbei…

— еще нужно расти, чтобы приблизиться к истинному духу я пониманию театра.

# **{****31}** Единая воля

«Первое препятствие, которое должно быть преодолено, это — играющий актер».

«Чем талантливее актер, тем тирания его несноснее для автора и вреднее для трагедии».

Так пишет Ф. Сологуб, полагающий, что театр — это авторская «Литургия мне!» В театре существуют лишь автор и зритель. Театральное представление, по описанию Ф. Сологуба, имеет такой вид:

«Автор или заменяющий его чтец — и даже лучше чтец, бесстрастный и спокойный… сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе — пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала:

“Читает название драмы. Имя автора. Затем перечисление действующих лиц. Предисловие или замечания от автора, если они есть. Первое действие. Обстановка. Наименование находящихся на сцене лиц. Выходы и входы актеров, как они обозначены в тексте Драмы. Все ремарки, не опуская даже и самые маленькие, хотя бы в одно только слово. И по мере того, как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, выходят актеры и делают то, что подсказывается и пр.”».

Бесстрастное чтение робкого чтеца и превращение актера в «говорящую марионетку» («а почему, бы однако и не быть актеру, как марионетка?» — вопрошает Ф. Сологуб) — это и есть театрально-авторская «Литургия мне».

{32} В известном смысле, Ф. Сологуб совсем не так парадоксален, как может показаться на первый взгляд. Пожалуй, последователен. Актер действительно «препятствие» автору, как автор — препятствие актеру. Туп есть борьба в взаимном влечении, отталкивание — в притяжение.

Гениальность актерского творчества, объем, если можно выразиться, его личности — находятся часто в непримиримом, органическом противоречии с гением автора. Дузе достигает действительной гениальности, какого-то неземного величия в плохеньхих пьесах драмоделов или в таких произведениях драматургии, которые вне театра не имеют почти никакой цены.; Таковы — «Вторая жена», «Жена Клода» «Адриена Лекуврер», «Фернанда» и т. п. Чем больше смотрины Дузе, тем более приходишь к заключению, что между нею, как гениальною актрисою и автором царит вовсе не «гармония», о которой, как об идеале сценического, исполнения, мы знаем из всех эстетик — но борьба. Чем мощнее индивидуальность автора, тем эта борьба заметнее. Играя Ибсена, Дузе дает не слияние с Ибсеном, но борется с ним. «Я сильнее тебя!» — говорит она как будто. «Нет, я сильнее тебя!» — отвечает Ибсен. Тоже в «Адриене Лекуврер». «Я заставлю твой стиль преклониться пред моим» — говорит она старику Скрибу, и гнет его. Но в последнем акте, в сцене сумасшествия Адриены, когда нужно красиво, в старых романтических тонах, передать эту сцену сумасшествия, как песню Офелии, — реализм Дузе, стиль этой гениальной натуры, побеждается Скрибом, т. е. вы видите, что ее сил не хватает на то, чтобы подогнуть под себя стиль романтики, — старой певучей театральной традиции — Скриб побеждает актрису.

Это доказывает, конечно, что есть невозможное и для Дузе, что у нее есть также круг ролей, из которых она не может выйти. Но любопытно, что в сущности, актер всегда стремится овладеть автором так, чтобы тот стал частью его «я». Когда это достигается, — получается удивительное сценическое впечатление. Когда {33} это не достигается, и актер побежден, — это может быть триумф автора, но вместе с тем, ущерб сценического впечатления.

Идеал — гармония, слияние, но путь — борьба, причем либо актер теряет, приспособляясь к автору, часть своей личности, либо автор, приспособляемый актером, — часть своей. Актер, играющий подходящую роль, — тот, который всего ближе находится к автору, вследствие чего, при сценической передаче, всего менее теряется энергии. Нужно, если можно выразиться, установить равенство двух плоскостей, и одна из них, несомненно, при этом укорачивается.

«Сценических дел мастер», «театральный закройщик» и многие другие, отнюдь не лестные, эпитеты в большом ходу. Пожалуй, они и верны. Точно, в литературе значение театральных «закройщиков» — ничтожно, но авторы театральных пьес этого рода всегда могут возразить: позвольте, но ведь мы и не о литературе хлопочем, мы вовсе не литературные старатели. Мы — театральные деятели. И почему вы думаете, что области литературы и театра вполне совпадают? Сарду написал ничтожную, с литературной точки зрения, пьесу «Фернанда», но он дал необычайный материал для актрисы. В этом его задача, и эта задача выполнена отлично.

«Отказываюсь от лавров литературы и судите меня как театрального человека» — может сказать Сарду, надвинув на лоб свою ермолку.

Мы так привыкли к тому, что поэт, автор — пишет, а актер, тужась и жертвуя своею самобытностью, стремится воспроизвести чужую литературу своей душой и своим телом, что совершенно забыли об «изначальности» Театрального искусства, которое ранее всех искусств и конечно, древнее поэзии — по той простой причине, что для поэзии необходим был сложившийся язык, для литературы нужна была письменность, тогда как для актерского искусства материал существовал с первых проблесков сознательности, и материал этот — собственное тело актера. В тот день, когда поэт Орфей или {34} Пиндар, сложив стихи и музыку, но оставшись без голоса или не владея инструментом, передали свое творение в руки актера — актер потерял свою свободу и стал крепостным. Был такой Юрьев день в истории актера, хотя мы не знаем, когда именно. С тех пор пошло и пошло… И такова стала привычка, что и памяти о своей свободе актер не сохранил, носит свои цепи без протеста и налагает даже новые, которые ему протягивают со всех сторон. В театре есть своя форма исчисления, своя «категория» постижения. Мы измеряем поэзию образами, пространство метрами, время часами. Театр мы измеряем сценическими фигурами и положениями. Литература, которая подходит к театру не со стороны сценических фигур и положений, может отличаться гениальностью, но эта гениальность мертва для театра, совершенно так же, как миллион километров в области времени…

Когда искусство становится сложным слагаемым множества воль, в форме сотрудничества, то оно неизбежно, рядом с внешним великолепием, идет к внутреннему упадку. Одно из двух: или в театре есть элемент ему одному присущего искусства, и тогда о нем стоит говорить, и из-за него стоит ломать копья, или такового элемента в нем нет, — и тогда, собственно говоря, о чем мы хлопочем, из-за чего препираемся? Эстетике тут делать нечего. Это уже вопрос удобства, практической целесообразности, ловкости. Может быть, цветная фотография кинематографов окажется более занятной, чем театральное действо; может быть, лучше воспринимать звуки через трубу граммофона; может быть, еще интереснее, сидя среди цветов, среди статуй и картин, просто читать книгу… Какое до всего этого дело искусству, как форме приятия и воспроизведения мира? Нам надо, необходимо найти театрального творца или перестать носиться с театром. Или театр это сложный «truc» — пусть о нем хлопочут антрепренеры и промышленники. Или театр есть искусство, тогда нам нужно из-под нагромождений исторический эволюции театра извлечь его носителя. Кто же этот носитель театра? {35} Автор? Но автор — и здесь, и там. Он в печати, он в журнале, в книге, в газете, в лирике, эпосе, стихах, прозе, в науке, сатире, критике, баснях, истории, будучи всем, он не может быть вместе с тем и одним. Как он может быть театром, когда он еще 1 000 раз другое, чем театр? Или театр есть постановщик, начальник зрелищной и монтировочной части, разновидность того греческого архонта, которому предоставляли ставить дионисовы празднества? Но нет, и его мы не можем считать выразителем театра, потому что тогда всякое любопытное зрелище нужно назвать театром, потому что театром пришлось бы признать уличное шествие с фонарями, народные гулянья в Петровском парке, 1 мая в Екатерингофе и пр.

Сделаем, если хотите, арифметическую поверку, путем вычитания. Отнимем актера у автора. Есть книга, и нет пьесы. Отнимем актера у живописца-декоратора. Есть полотно, изображающее картину, пейзаж, но нет театральной декорации. Отнимем актера у постановщика. Есть толпа, хор, народное гулянье, но нет театра. Наоборот, отнимите у актера всех: и автора, и режиссера, и декоратора — театр останется, потому что актер может что ему угодно изобразить, рассказать, показать, и вы получите (да и получаете в так называемых «отдельных номерах») настоящее театральное, сценическое впечатление, т. е. актер вас может тронуть или рассмешить, изобразить в идеальном подобии типическую фигуру или характерное явление, поразить вас пластическим совершенством подражания или внушить смутную Тревогу лирического чувства…

Но если это так, то о каком театре «единой воли» можно и должно говорить? О единой воле того, кто не есть основной элемент театра? Или об единой воле того, кто, собственно, и есть театр, потому что без него и нет театра? И если мы, усталые и утомленные от великой сложности современности, пытаемся оглянуться назад, в сторону примитивов, то какой же примитив должен нам рисоваться, как не тот, когда актер был воистину всем, — и жнея, и швец, и в дуду игрец, {36} когда он один, в своей личности, соединял все элементы театрального действа, когда он назывался Эсхилом, сам сочинял, сам играл трагического героя и сам ставил хор?

Теперь предполагают, что автор, устроив себе келью под елью, слышит свои звуки, видит своих людей, предчувствует свои предчувствия, а затем из своего невидимого града Китежа передает пьесу в театр, и ждет за подвиги награды. И так как награды нет, успеха нет, и в театре царит так называемое «литературное оживление» и в то же время самая обыкновенная скука, то начинают корить театр, актеров, звать новые формы и какого-нибудь режиссера, который эти формы должен вытянуть из пальца. Но так как и сверхрежиссер не помог, то пусть и театра не будет. Черт с ним! Пусть сидит «робкий чтец» «где-нибудь в стороне», и читает…

Точно, что мы видим в театре сейчас? Пьеса раздроблена между многими действующими лицами. К этим действующим лицам надо присоединить целый ряд театральных техников. Конечно, без соподчинения этих элементов, кроме какофонии ничего не выйдет. Отсюда необходимость «сильной власти» режиссера, который требует, и по праву, чтобы все было проникнуто его идеей, его пониманьем, его настроением. При этих условиях, актерское творчество не может не падать. Даже будучи свободен, но имея лишь под ногами маленький клочок полотна, который он рисует, актер не может развить свою личность до полноты. Он раб целого. Он — клочок организма. Он — кусочек коралловой колонии. Он не может жить самостоятельно.

К деспотии режиссера прибавьте притязания автора. Эсхил сам играл. За Софокла играет «протагонист». Софоклово «я» не могло быть уже таким цельным, равно как и «я» протагониста. Дальше — больше. Реалистическая литература, требовавшая все большего и большего «перевоплощения», очевидно, все больше и больше сокращала «я» актера, суживала поле его творчества и расширяла способность передразнивания. Ясна ли моя мысль? Актер был некогда тем полным существом творческого {37} процесса, который в себе самом находил, так сказать, оба попа. Процесс раздробления и дифференциации все больше и больше отдалял его от цельной, могущественной личности, все больше и больше уменьшал его дробь, соответственно увеличивая необходимую ему дробь дополнительную. Актер был раньше — 1. В качестве софоклова протагониста, он стал 1/2. Сейчас, он, может быть, 1/5 или 1/10. И в то же время *в искусстве* театра (в искусстве, а не в *социальном явлении и не в экономике* театра) он есть все…

Что же вы проповедуете? — скажут мне. Какую утопию? Я утопией отвечаю на утопию! Моя утопия знает историческое оправдание. Ваша его не знает. Моя утопия сохраняет театр, сохраняя элемент неустранимый, — ваша утопия разрушает театр, разрушая его основу. Моя утопия не угрожает бытию литературы, которая может паки и паки размножаться, и печатная, и граммофонная, и какая хотите еще. Ваша утопия угрожает бытию актера, просто-напросто упраздняя его.

Если творческий процесс есть «единая воля», то в театре этой единой волей может быть только актер. Создайте актера-поэта, или поэта-актера. Вернитесь к театру монолога, к театру импровизации. Видали вы великую картину, написанную многими художниками в сотрудничестве? Или великую книгу, написанию многими авторами. Или великую статую, дюйм за дюймом изваянную многими скульпторами? Вы скажете: симфонический оркестр! Но помимо многих возражений, подрывающих значение этой аналогии, я готов так же скорбеть над судьбою музыканта, если он артист, и играет в оркестре, как и над судьбою актера. Разница в том, что артист-музыкант имеет сольные номера, а артист-актер сольных номеров не имеет. Разница в том, что для симфонического оркестра нужны искусники, а не творцы, и в этом нет беды, потому что Рубинштейн, Лист, Паганини, Сарасате дают свои собственные концерты, а актер, будь он Рубинштейн, помноженный на Паганини, своего концерта в вашем караван-сарае, называющемся театром, устроить не может. Разница в том, что симфоническая {38} музыка нисколько не препятствует развитию индивидуальной музыкальной артистичности, ибо самый рост артистической индивидуальности происходит вне железных рамок ансамбля, тогда как актер и не может стать артистом, если душить его чужой волей, если пригибать его, прислонять, приспособлять всегда к другим, только не к себе.

По нынешнему пути все большей и большей сложности, все большого дробления, — актеру угрожает смерть. Это ясно. Мы должны заняться *культурой* актера. Мы должны сделать его поэтом. Мы должны поэта сделать актером. Мы должны сблизить эти две потенции. Мы должны постепенно вернуться к простору свободного наблюдения, свободного творчества.

Театральное искусство есть самое *человеческое* из искусств, и в этом вся его красота. Оно насквозь человеческое; в идеально чистом виде, оно и не должно заключать ничего, кроме человеческого. Театральное искусство тем и отличается от других искусств, что оно есть полное выявление человеческого «я» по отношению к миру. В то время, как все прочие искусства имеют дело с миром, вообще, с его формами и его назиданием, театральное искусство имеет дело только с человеком, ибо самая форма этого искусства, орудие его, инструмент есть человек, т. е. актер. Все, что вошло в театр из других форм искусства, может быть прекрасно, но оно, в сущности, мешает цели театра, потому что препятствует нам слышать чистую мелодию человеческой души.

Человек, как цель, человек, как сущность, человек — материал, человек — идея, человек — содержание, человек — форма, — вот, что такое театр.

Театр неодушевленностей, как бы он ни был сам по себе прекрасен, не составляет сущности театра и попал сюда не для того, чтобы прояснить, но для того, чтобы затмить *человеческое*.

Помнится, часть критиков, по поводу некоторых постановок московского Художественного театра, стараясь объяснить, и конечно, как можно возвышеннее, {39} характер впечатления, столь мало похожего на истинно театральное впечатление, высказала мысль, что в нынешний театр входят пейзаж и музыка жизни и природы, которые де театру также необходимо выразить. Я думаю, что вставка разных дивертисментов, на которые такой мастер театр, не нуждается в столь возвышенном объяснении. Но если бы это было так, все же мы вынуждены были бы сказать: все это прекрасно, но для театра несущественно; в том и особенность театра, что он искусство только человеческое, что мир неодушевленностей, мир вещей, предметов, звуков, красок, абстракций, словесных образов и пр. — имеет свои формы и средства выражения, театр же только человечен, и потому именно и есть венец творения.

И так как театр есть искусство человеческое, в тесном, а потому и самом прекрасном смысле слова, то любовь к театру так же естественна, как любовь к человеку, а будущее театра — будущее человека! Культура актера есть культура человека. Мы должны мечтать об актере прекрасном, как может быть только прекрасен человек, гармонический, развивший в себе всю полноту личности и впитавший в себя всю красоту мира. Девять муз Аполлоновых, были девятью посланницами, отправленными богом в мир для познания, постижения его; это девять чувств эстетического мироощущения человека, соединенные с его центральным мозгом. У Аполлона 9 муз, и каждая ему несет свою специальную красоту. Оттого он и Аполлон, что чувствует, думает, слушает, постигает через 9 муз. Оттого он бог, оттого он божественно прекрасен. Смысл мифа об Аполлоне и его музах именно в том, что аполлоново есть синтез всей художественной сферы. Музы от Аполлона изошли, и они в него возвращаются.

Наш идеал театра есть также синтез искусств, но не в том смысле, как его представил Вагнер, а еще грубее истолковали его последователи, т. е., что театр есть своего рода лавка драгоценностей и художественного bric á brac’а, куда надлежит, как в беспорядочный музей, сваливать эстетические редкости. Театр — не кунсткамера, {40} но действительный, органический, а не механический, синтез искусств, возвратившихся в лоно родившего их бога. Это синтез муз в *человеческом*, единственно в человеческом, в живом образце «красы творения». И этот выразитель синтезированного искусства в человеческом образе есть актер. Он — музыка, потому что в переливах его голоса, в его тональностях — вы слышите шепоты и крики, доступные воображению и не передаваемые словами — подлинные Lieder ohne Worte. Он живопись в смене красок своего лица, в тончайших тенях и отражениях своей мимики. Он — живой ритм пляски и одновременно застывшая красота скульптуры. Он — словесный образ поэзии и, вместе с тем, живая плоть. Высшая слиянность, если можно выразиться, богочеловеческого — вот, что такое идеальный актер.

Отсюда будущее актера, как совершеннейшей человеческой личности; отсюда и будущее человечества, как стремление в каждом человеке осуществить слияние аполлоновых атрибутов.

Поклонение актеру коренится в глубочайших, можно сказать, религиозных тайниках человеческой души. Это стремление к солнцу, к Аполлону. Много горячих и искренних страниц написано поэтами и мыслителями, сатириками и философами в осуждение этой будто бы унизительной и позорной страсти толпы к обоготворению актера. Платон ненавидел актера, Овидий презирал его, Шиллер возмущался им. Но истинной причины этого обожествления актера — стремления к Аполлону, которого музы суть его атрибуты — они не коснулись. Они не обратили внимания, что человечеству прежде всего нужно человеческое и что, будучи живою поэмой человеческого, актер должен растворить все искусства в себе, а не раствориться во всех искусствах.

# **{****41}** Режиссер

Мы говорили уже о постепенном усложнении театра, от первоначальной, первобытной, доисторической простоты перешедшего к сложной композиции. В этом отношении общие законы дифференциации и эволюции оказались неизменными и для театра. И подобно тому, как растет власть в усложняющемся обществе, так в усложненном театре явилась потребность в централизованной власти для соподчинения разнообразных элементов и нередко сталкивающихся интересов театра. Продолжая аналогию, мы можем сказать, что как в жизни общества власть становится не только регулятором отношений, но и началом, так сказать, самодовлеющим, так и в театре власть режиссера скоро поглощает первородные элементы театра и начинает жить не только для блага их, но и за счет их. Получается великолепие власти при нищете народа, чудесный дворец правящих рядом с жалкими лачугами управляемых, нечто вроде системы «просвещенного абсолютизма». Один из режиссеров сравнил режиссера с поводырем, актера с чужестранцем, пьесу с заграницей. Режиссер берет чужестранца за руку и показывает ему заморский край. Таким образом, коренной творец театра стал чужестранцем у себя на родине.

В искусстве, однако, свобода не только атмосфера жизни, но и логическая предпосылка его бытия. «Несвободное искусство» (разумея внутреннюю свободу художника) есть с точки зрения метафизической сущности явления, — «contradictio in adjecto». Отсюда — постепенное изменение самого понятия театра, который перестает {42} быть, как прежде, искусством «лицедейства», но становится, так сказать, «базаром изящных искусств», где начальник этого караван-сарая располагает, по своему вкусу, усмотрению и заказу, обрывки и кусочки разных искусств (литературы, музыки, живописи, скульптуры и наконец, лицедейства), в пестром и мозаическом их соединении. Театр утрачивает самостоятельность. Нося громкий титул, кичась «синтетическим» богатством, превращаясь в своего рода музей, в свалочное место всяких искусств, он уже не является ни царством поэта, ни королевством актера, но монархиею режиссера — существа почти сверхчеловеческого, ибо он не поэт и не актер, не живописец и не музыкант, но все вместе. Вся земля — ему. Все плоды — его. Вся честь — ему. И все таланты — числом бесконечные — тоже ему.

Читатель может заключить из предыдущих строк, что я не питаю особенной слабости к режиссеру — и он не ошибается. Сущность искусства — есть некоторый мистический анархизм. Художник — мистик и анархист. Совместная работа театра в идеале, рисуется мне, как некоторое подобие анархической идиллии. Не властью и принуждением, не насилием и угрозами, но любовью и самоограничением во имя красоты, держится гармония анархического существования. Поэтому, вообще, всякая власть приносит гораздо больше вреда, нежели пользы. И режиссер, под этим углом зрения, должен рассматриваться не как положительное добро, но как необходимое зло, как подать, которую платит несовершенство актера. Идеализация режиссера, подобно идеализации всякой власти, приводит к печальным последствиям: средство становится целью.

Режиссер тяготеет над театром и тяжелая рука его, водворяя «порядок», одновременно ослабляет жизнедеятельность художников сцены. Начнем с репертуара. При выработке его и выборе пьес — едва ли для кого-нибудь это секрет, — предпочтение часто отдается при разных условиях той пьесе, которая дает «материал» режиссеру. Из одной крайности, из одной несправедливости, мы часто впадаем в другую. В былое время пьеса ставилась {43} из-за ролей; репертуар ломался из-за того, что надо играть «любимице» или «любимцу» публики. Так и авторы (которые попрактичнее) писали свои пьесы в расчете на г‑жу Икс или г. Игрек. В настоящее время, в некоторых (и притом наиболее «передовых») театрах пьесы ставятся для режиссера и автор, ежели он, кроме таланта, располагает еще сметкой, отлично знает, что и как нужно писать для того, чтобы пьеса пошла, понравившись режиссеру. Разве не пишут, не стараются писать «под» Станиславского, совершенно так же, как некогда писали «под» Савину? В литературной «чеховщине» повинна не только чарующая душа угасшего поэта, но и режиссерская трактовка чеховских «настроений». Людовик XIV был «король солнце»; теперь есть «режиссер — солнце». Все скромненько совершают кругооборот по орбите своего существования, в качестве «планеты», получающей свет от солнца…

Итак репертуар стал во многом зависеть от режиссера, как раньше, во времена безусловного премьерства, он зависел от двух-трех любимцев публики. Автор имеет пред собою внешнюю, навязчивую идею «постановки» — и невольно к ней гнет свое дарование. Он впадал раньше в трафарет амплуа, — он впадает (а еще более обнаруживает склонность впадать в будущем) в трафарет известной инсценировки. Многие талантливые, по темпераменту бурные, истинные драматические писатели портят свои произведения, одно за другим, под гипнозом современной полу-жанровой, полу-мертвой инсценировки. Они невольно заставляют играть природу, вводят «пейзаж», в свои произведения, потому что пред их умственным взором мелькает образ режиссера, который все это — и природу, и пейзаж, и живопись отлично воспроизводит. По сравнению с прошлым, когда писали «под актрису и актеров», это несомненно — минус. Тогда страдала художественность образов, но оставалась нетронутой сущность драматической поэзии и театра, которые потому и считались драматургией и театром, что отличались от ритма эпоса, лирики, живописи. Теперь — затрагивается самое сердце драматической поэзии и {44} театра, которые лишаются своего собственного драматического и театрального паспорта, а получают какой-то общий вид на жительство на имя «свободного художника».

Таким образом первая и изначальная зависимость автора от режиссера относится еще к стадии самого творчества. Уже тут автор, в значительной мере, пишет подписи к заранее готовым иллюстрациям и режиссерским клише.

Режиссер часто сравнивается с музыкальным дирижером. Это — излюбленнейшая аналогия. Но как и всякая аналогия, она столь же разъясняет дело, сколько и затемняет. Во-первых, дирижер знает науку или искусство полифонической музыки, чего музыканты оркестра могут и не знать, да очень часто и не знают. Законы контрапункта, генерал-баса, оркестровки — все это почти математически точно, и когда дирижер берет в руки партитуру, он имеет дело с тем, что не всякому из оркестра и доступно. Во-вторых, отдельные партии помечены темпами, колоритом и пр. Наконец, каждый музыкант извлекает из своего инструмента совершенно определенные звуки. Дирижер не учит музыканта играть, но следит лишь за слиянием звуков, за общей их гармонией, общим их освещением. Не трудно видеть, что дирижер есть руководитель «конституционный», что точно указана и очерчена область его самостоятельного творчества. Совсем другое — режиссер. Определенного звука нет, темпы не указаны, и самый оркестр подбирается каждый раз особо.

А есть у режиссера какая-нибудь особенная наука? Таинственные знания его и искусство — закрытая ли грамота? Нет, ничего этого за режиссером не имеется. Но он решил — потому что он так захотел — что театр это — он, и что автор и актеры только поставляют материал для его искусства. Еще 25 – 30 лет назад режиссер был просто чем-то вроде заспанного будочника с алебардой, которого задачей было блюсти за порядком, «тащить и не пущать». И вдруг, — не угодно ли? — за четверть века вырос новый вседержитель театра, у которого {45} оказалась какая-то великая книга театральной каббалы, — и театр стал «проявлением во вне» воли режиссера, «объективациею» режиссерской идеи, явью режиссерской грезы. Да что же такое случилось? На Синай, что ли, ходили режиссеры и там получили скрижали Завета?

Так как чуда богоявления мы за режиссерами не знаем, то уже по одному этому, в силу нашего уважения и почтения к преемственности исторической традиции и прошлому театра, мы должны признать в режиссерском захвате нечто искусственное, ложное, не имевшее возможности исторически даже созреть… Режиссер стремится перенести на третье лицо те естественные привилегии театрального учредительства и всеединства, которые принадлежали первому актеру (capo da comico, — по итальянской терминологии), бывшему в то же время автором, как Шекспир и Мольер, или знавшему репертуар — ненапечатанный или мало известный — как италианские актеры-антрепренеры. Но в чем «естественное» право режиссера в настоящее время? Как, где, когда оно могло сложиться в современную притязательность театрального вседержителя? Кто он — этот человек, объявивший себя «театром», альфой и омегой дела? Почему он говорит: «Я знаю, что я знаю, и делу конец!?»

Режиссер может быть и должен быть посредником между автором и сценой. Это — очень много, конечно. Но суть не в нем, а в «высоких договаривающихся сторонах», как пишут дипломаты — в авторе и актере. От искусства, такта и ума режиссера многое зависит, но лишь в том смысле, что обе «высокие договаривающиеся стороны» соглашают свои интересы через посредство режиссера, а не отчуждают их или от них отказываются.

Что мы видим в последнее время? Несомненное тяготение режиссеров к малоопытным, несложившимся, чаще совершенно тусклым и приличным посредственностям, которых можно тянуть и вправо и влево, и так и сяк. Тут не только то, что режиссеру доставляет удовольствие видеть, как актер, не умеющий сказать {46} порядочно слова на сцене, говорит это слово порядочно, вытвердивши режиссерский урок. Тут еще другое и самое важное: бездарные актеры дают ту ровную линию, которой никак нельзя добиться, имея дело с натурой одаренной. В том самомнении, которым нынче одержимы режиссеры, они мыслят не цветною симфониею талантливого ансамбля, но геометрическими фигурами собственного, обычно, сухого воображения. Режиссер может видеть известное произведение, воплощенное в яркие, цветные одежды красивых, интересных, могучих сценических индивидуальностей. Горя этой сверкающей перед его глазами, красотою, он думает о том, чтобы расположить краски в известном роде, известным аккордом, известным букетом. Но может быть иначе: поставив себя центром, проведя, так сказать, меридиан через свой собственный режиссерский пуп, режиссер видит только клеточки и квадратики своего плана. В первом случае, режиссер «заражается» от актера — и благо тогда театру, во втором, — он старается «заразить» актеров от себя — и горе тогда театру! Так и по отношению к автору. Режиссер творит, соприкоснувшись с автором — это одно. Автор мерцает, как скверный ночник, потому что режиссер собирается зажечь поэта пучком собственной соломы — это другое.

Часто, сидя в театре, я не узнаю актеров и актрис, которых дарования мне хорошо известны — до того тускло, не своими голосами, не своей душой, не своей фантазией, они играют. Я спрашиваю себя: в чем депо? что случилось? И не нахожу другого ответа, кроме того, что режиссер насильно вталкивал актеру роль, по своему вкусу и разумению, на репетициях. От себя актер ушел, но заменить, подменить себя никем не может. И он выходит на сцену, изображая какой-то костяк, ящик, в который вставлен фонограф. Все чужое — слова, чувства, настроение. И он сам себе чужой — слушатель чужого голоса, свидетель чужих телодвижений.

Прислушайтесь. Приглядитесь. Все мертво. Актерский народ, который мы с вами знали таким радостным, цветущим, живым и рвущимся к жизни, свободным и {47} пестрым, — поблек, поник, завял, как скошенная трава. Актер замер, как восточный фаталист: от судьбы не уйдешь — не уйдешь и от режиссера. Для того, чтобы жить, действовать, творить, сверкать — нужно предположение, что мы свободны. На этом предположении «свободы воли», покоятся вся поэзия, весь пафос нашей жизни. Отнимите у нас веру в то, что мы делаем свободно, что хотим, а не то, что понуждают нас делать обстоятельства и условия нашей жизни — и мы станем, словно сонные мухи, бродить автоматически по полю жизни, пока не пришибет нас осенний дождь. И если это убеждение в свободе, в воле, в возможности делать, что хочу, нам необходимо в жизни, — во сколько же раз более оно нам необходимо в искусстве!

Режиссер — это рок. Нынешние постановки с во все сующим свой нос режиссером — это трагедия рока. Некуда уйти от него. Едва пьеса попала в руки режиссера из современных вседержителей, — с этого первого момента начинается трагедия навязывания актеру властного обязательного мнения. Уже на считках подвергаются разбору все оттенки и тонкости роли. «Спорь» — говорят актеру. Но, во-первых, актер и не может знать пьесу, как режиссер, который ее уже раз десять читал, а во-вторых, актер — плохой спорщик и диалектик. Он обязан быть плохим спорщиком и диалектиком, потому что его ум — творческий, синтетический, а не разлагающий, аналитический. Он чувствует — и в этом все. Я скажу более: он иногда потому именно так хорошо чувствует, что не очень ясно понимает. Его художественная фантазия работает в полутьме сознания, на границе доказанного и угадываемого. Разве трудно актера переспорить? И вот в его художественное постижение, как острый нож, вонзается сухой, холодный рационализм чужого критического ума. И уже с этой минуты красоте будущего актерского создания нанесен неисправимый удар.

Но ведь этим дело не ограничивается. Ведь усердствующий фанатик своего собственного режиссерского величества следит за каждой интонациею, поправляет, {48} наставляет, наконец, просто требует. Он видит пред собою одно, актер — другое. Приходится уступить. Даже против желания и намерения, потому что за пятнадцать репетиций поневоле уйдешь от своего чутья в сторону навязанной идеи.

Возьмите частность: заранее приготовленные в режиссерском кабинете «переходы» и взаимное расположение действующих лиц. Режиссер — «честный маклер» — по моему мнению, должен, сидя на репетициях, больше всего стремиться к тому, чтобы зафиксировать удачное в «переходах» и движениях, придуманных актерами, поправлять со стороны ошибки и разъяснять уклонения. Во всяком случае, фантазия режиссера тут, как и во всем остальном, что касается творчества актера, должна исходить от «поэтов сцены», а не, наоборот, диктовать поэтам сцены свои требования. Согласитесь, что не может быть свободы творчества актера, когда ему указывают: «Здесь вы сядете на стул, а тут вы сделаете два шага к столу, обернувшись в три четверти по направлению к северо-востоку». Все движения и переходы вытекают из взаимного чувствования актерами данного момента. Если же они даются заранее, то заранее дается рамка для чувствования, — понимания и переживания. Создается карцер, в котором полагается жить музе. Я не говорю уже о том, обычном случае, когда указываемый «переход» или преподанное движение прямо противоречат чувству и пониманию актера. Здесь мы имеем дело просто с умерщвлением в зародыше возможного создания искусства.

### \* \* \*

Теорию режиссера в свое время дал В. Э. Мейерхольд. Для наглядности, он представил ее в виде прямой линии, с такою последовательностью: автор, режиссер, актер, зритель.

Это и есть, по объяснению В. Э. Мейерхольда настоящая, «правильная», теория режиссера, конституция, так сказать театрального строя. Неправильная же, узурпаторская, абсолютистская теория режиссера выражается в {49} виде треугольника: вершина — режиссер, и на нем «венец и бармы Мономаха», а внизу в основании — актер и автор.

Что треугольник плох — об этом и толковать нечего. Это уже явное злоупотребление положением и властью. Как общественный строй представляется в виде пирамиды, где низшие классы стонут от общей тяжести, служа для нее кариатидами, так и здесь треугольник это просто присвоение всякой «прибавочной ценности» авторского и актерского труда в пользу «правящего класса» режиссера. Отказавшись от треугольника с режиссерской вершиной, теория Мейерхольда отказалась, позволю себе выразиться, от экспроприации, которую мы наблюдаем теперь в театре — от экспроприации художественных ценностей истинных творцов искусства капралом, взявшим палку. Но что такое «прямая линия», которая представляется Мейерхольду, по-видимому, идеалом справедливости, но которая, если всмотреться в нее глубже, есть такая же, но более деликатная экспроприация? Между автором и актером, как читатели могут легко убедиться, взглянув на «прямую», нет уже более непосредственного касания. Прежде так думали: художник исполнительный является к художнику созидательному (чувствую, что термин неудачен, но сейчас не нахожу другого) и говорит ему: позволь мне загореться лучами твоей фантазии, твоей мысли, твоей души. Подобно тому, как ты загорелся от природы и жизни, — дай мне коснуться тебя, и я вспыхну, и новые творческие процессы получат отсюда свое начало. Ты — поэт — что Святогор: приник к земле — могуч! И мы — Святогоры, только наша богатырская сила вырастает оттого, что мы не к земле приникаем, а к тебе.

Теперь, оказывается, уже иначе. Между актером и автором воздвигается «средостение». Лик автора, подобно лику мидийских царей, скрыт от глаз народа. Или как было у японцев. Микадо есть, но как бы небожительствует, а за него шиогун. И вот, этот шиогун или великий канцлер является в отдаленные апартаменты дворца, где, скрытый, неизвестный, вуалированный, {50} живет владыка, от него приемлет свет, власть, солнце, знание, истину и, после этого, именем царя, глаголет актерскому народу.

И такой порядок вещей — это уже огромная уступка!

Актер лишается права видеть собственными глазами, слышать собственными ушами. Автор проходит через «художественный» темперамент режиссера, и в таком виде, отраженный режиссерским зеркалом, становится источником света и истины для актера! Читаете ли вы газетные интервью? Под эти интервью газеты отводят большую часть столбцов. Интервьюируются каждодневно общественные и политические деятели, литераторы, артисты, художники. Казалось бы, каждый № такой газеты должен представлять настоящую академию наук, пантеон мысли и вкуса. А между тем, что может быть ничтожнее, скажу прямо — глупее этих интервью? И не потому это происходит, что талантливые, умные и ученые люди нарочно говорят интервьюерам глупости и стереотипные, ничего незначащие фразы (хотя бывает и это), а потому, что с интервьюером происходит как раз то, что своей «прямой линией» рекомендует теория Мейерхольда. Получается «преломление» оригинальных суждений даровитых людей через голову интервьюера. И вот, сразу является налет пошлости, ничтожества, мелочности, какой-то серой одноформенности и бесцветности. Все эти «интервью» — кто бы ни говорил: инфант испанский или Вяльцева — удивительно похожи, одно на другое, как сапоги строевой роты на инспекторском смотру.

Бывает, конечно, что интервьюер — сам даровитый человек, тогда интервью представляет самостоятельный интерес. Но и в этом случае, напрасно вы стали бы искать в интервью оригинальность тех, кого интервьюируют. Вы имеете перед собою оригинальность того, кто интервьюирует.

Для ясности можно сказать: театр «прямой линии» это интервью режиссеров. Мы видим и читаем одни только интервью, — никогда страницы самостоятельного и оригинального творчества. Даже очень талантливый {51} режиссер сводит театр к однообразию. Нужен сверхчеловеческий гений Шекспира для того, чтобы это преломление искусства через голову режиссера дало ощущение живого, радостного искусства. Да и тогда не знаю — в состоянии ли и Шекспир заменить собой живой, вечнообновляющийся поток самостоятельного творчества многих, из которых каждый в авторе (как каждый автор в природе) может найти свою мелодию, свою радугу цветов.

Конечно, театральное представление в настоящее время — многогранная сложность, охватывающая целый ряд прикладных искусств: декоративного, парикмахерского, костюмерного и пр. Признав историческую неизбежность этого момента в эволюции театра, мы все же должны всемерно стремиться не к тому, чтобы поставить между автором и исполнителями окошко из слюды, через которое слабо брезжат лучи авторского естества, а как-нибудь иначе подойти к этому вопросу, стараясь ослабить зло режиссерской централизации. Пусть — «прямая линия», как графически представляет депо Мейерхольд. Но перенесем режиссера. Пусть будет такая последовательность: автор — актер — режиссер.

Это значит, пусть режиссер только суммирует и сглаживает, поправляет и синтезирует то, что добыто непосредственным касанием между автором и исполнителями, т. е. между творческими моментами театра. Единство впечатления ведь подразумевается не в абсолютном смысле, а в смысле воздействия его на зрителя. Пусть зритель получит это впечатление из рук режиссера, через режиссерский синтез, но основные элементы театрального творчества должны быть свободны, и между художниками сцены, авторами и исполнителями не должно быть преломляющей призмы режиссерского всевластия. И с этой поправкой, роль режиссера, к сожалению, остается еще слишком значительной. И с этим перемещением режиссера на третье место, зритель имеет пред собою уже не живой негатив, а ретушь, сделанную на художественной картине «рукой беззаконной». Несовершенна человеческая природа. Мы не настолько {52} нравственны, чтобы ходить нагишом. Мы не настолько проникнуты духом индивидуализма, чтобы обходиться без общественной организации и власти. И в театре также: мы не настолько Пиндары и Орфеи, чтобы личными усилиями двигать горы. Отсюда — действие скопом, а следовательно, отсюда режиссер. Но не забудьте, что это дань несовершенства, что из рая человек изгнан с проклятием «в поте лица добывать свой хлеб».

Одна из современных режиссерских формул гласит, «не давать темперамента, пока не овладеешь формой». И вот представьте себе знаменитую «прямую»: между автором и актером стоит режиссер, который охладил автора, пропустив его через льды своей души. Но этого мало. Тот скудный свет, который достается актеру через ледяное окошечко режиссерского восприятия, также не вполне и не сразу отдается в распоряжение актера, и прежде чем погреться сомнительными лучами режиссерского «переломления», ему еще предстоит «овладеть формой», т. е. сначала найти бездушные, механические очертания роли, и когда его движения, интонации, жесты приобретут автоматический характер, актеру разрешается пустить «жару» в «пропорцию».

Хорош будет «темперамент» актера, простуженный в двух ледниках последовательно! Всем режиссерам, содержащим шлагбаумы на театральной дороге, и даже Александрам Македонским, ежели бы они появились среди режиссеров, искусство, мыслимое идеально, должно сказать то же, что сказал бедный Диоген, сидя в бочке, историческому Александру Македонскому:

— Посторонись и не заслоняй мне солнце!..

### \* \* \*

Подобно тому, как Ницше создал своего сверхчеловека, находящегося «по ту сторону добра и зла», так, естественно, и по тем же, быть может, психологическим основаниям, явился и сверхрежиссер, пребывающий «по ту сторону» театральных норм. Эту теорию {53} сверхрежиссера создал весьма одаренный и изощренный Гордон Крэг.

Гордон Крэг — сын известной английской актрисы, Элен Терри. Крэг, так сказать, родился за кулисами, и в качестве режиссера — ученик знаменитого Ирвинга.

Крэг делает заключительный теоретический шаг. Театральное искусство, по его мысли, есть новый вид искусства, для которого пьеса, актеры, декорации, костюмы — то же самое, что для живописца краски. Творцом, художником театрального искусства является, таким образом, режиссер. И для того, чтобы отделить нового режиссера от старого, Крэг требует, чтобы режиссер совмещал в себе литератора, актера, музыканта, живописца, танцмейстера и пр. Ибо все эти отрасли искусства суть отдельные краски в том спектре, который называется театром.

Идею органического — а не механического синтеза, которую мы видим в утверждении актера — Крэг переносит на режиссера.

Некоторые мысли Крэга весьма правильны, да и все общее построение в высшей мере цельно и логически стройно. Вот отрывки из диалогов Крэга:

«— Какова разница между первым и позднейшим драматургом?

— Первые драматурги были детьми театра, современные — дети литературы. Первый драматург понимал то, чего не понимает современный. Он знал, что в игре актеров публику больше интересует то, что они делают, чем то, что они говорят. Первый драматург был детищем театра, а не поэзии. Современный драматург представляет полнейшую противоположность ему: он умеет трогать публику посредством слуха. Когда режиссеры и директора станут получать техническое образование, необходимое для постановки драматических произведений, тогда они вновь постепенно отвоюют утраченное театром положение и водворят театральное искусство на родную почву при помощи его собственного творческого гения.

{54} — Когда режиссер научится надлежащим образом пользоваться действиями, словами, линиями, красками и ритмом, тогда он сделается художником… Тогда он станет независимым и не будет нуждаться в содействии драматурга, потому что наше искусство может иногда обойтись своими собственными силами. Самым существенным условием художественного произведения является единство — оно необходимо.

— Значит, другими словами, режиссер, вместо того, чтобы позвать декоратора, должен нарисовать план сцены сам?

— Конечно. Когда это свершится, и театр сделается образцовым механизмом, приобретет технику, тогда он, безо всякого усилия, превратится в творческое искусство. Семя уже брошено, за ним только нужен хороший уход. Но вопрос о превращении техники в самостоятельное творческое искусство слишком сложен, в нем трудно разобраться.

— Но я не могу себе представить сцены без драматурга.

— А что изменится от того, если драматург перестанет писать пьесы?

— Не будет больше пьес, потому что некому будет писать их.

— Не будет пьес в том смысле, в каком вы понимаете это слово.

— Но ведь прежде чем ставить спектакль, вы должны иметь пьесу.

— Да. Но вы ошибаетесь, полагая, что пьеса должна заключаться в словах. Разве идея по вашему ровно ничего не значит?

— Идея бесформенна.

— Художник может придать ей какую угодно форму, не только посредством слов, но и при помощи другого материала. Быть может, попытаться сделать это? Будущий театральный художник будет пользоваться действием, декорациями и голосом. Что может быть проще?»

В этих положениях Крэга излагаются, в сущности, те мысли о театре «единой воли», о которых мы говорили {55} выше, с тою разницею, что роль творящего театр «actor’а» передается от актера к некоему новому поэту театра. Так как Крэг очень логичен и умен, то он понимает, что борьба с автором еще не завершает победы. Есть противник посильнее — именно актер. И в дальнейшем (в статье «Актер и Сверхмарионетка») Крэг настаивает на упразднении актера.

Вы можете отшвырнуть всю эту холодную, убийственную, ужасающую теорию уничтожения, но вы должны признать, что Крэг — благородный противник, не нападающий из-за угла, не прибегающий к лицемерию и уверткам и лгущий на все стороны. Он хочет ужасного, но он так и говорит. Он приходит в наш театр и говорит; «я — убийца! Пустите переночевать, так как мне нужно вас всех перерезать». Это благородный убийца, во всяком случае. Не пускайте его ночевать — вот и все.

Крэг — симпатичный театральный разбойник, открытым, и притом молодым басом, поющий, как Спарафучиле из «Риголетто» — «бандит я, конечно», но если за что взялся, то и сделаю. Театр нынешний (он же и старый театр, он же и вечный театр) надо спалить, актеров прогнать и личное творчество заменить автоматическим исполнением приказаний марионеточной сцены. Его теория прямолинейна, как палка: актер играет при помощи тела, тело не так надежно, как геометрическая линия, подвержено действию психической стороны, следовательно, изменчиво, а потому театральное искусство — ложь. Тоже самое относительно автора: никак нельзя добиться слияния — до тождества — авторского замысла и актерского исполнения, — а потому и тут ложь. И действительно, это ложь, и отрицать эту ложь нельзя. И актерское тело изменчиво — все верно. Но разумеется, в общем, тоже самое, что Крэг говорит о театре, — можно сказать решительно о всяком искусстве, т. е. что живот или ухо может болеть у музыканта или живописца, а у машины никогда не болит, что никогда нет тождества между «нуменом» и «феноменом» явлений, и недаром говорится, что мысль изреченная — {56} ложь, и т. п. Но дело совсем не в философском споре с Крэгом, а в том, что Крэг — откровенный разбойник театра, а не тать в нощи. Дело в юношеской чистоте его мужества. Это разбойник шиллеровский. Карл Моор, а не какой-нибудь там рыжий Шпигельберг. Звонким голосом он кричит; «Беррегись! Ррасшибу!» — и кому надо, тот принимает меры. А вот что сказать о тех, которые говорят театру: «о, дай перевязать твои раны!» — и когда театр, т. е. актер, доверчиво протягивает израненное тело, — тут то его, актера, и умерщвляют?

Крэг, сколько нам известна его литературная деятельность (он издавал журнал «The Masque»), не отступал от своих взглядов. Его идеал — некий тайновед театральной плоти и театрального духа, который упразднит актера, автора, декоратора, осветителя и пр., и сам, во многих лицах, станет театральным божеством. Такие многоликие идолы были в большом распространении у некоторых древних народов.

Механический театр, доведенный до возможного совершенства, привлекает сердца многих современных режиссеров. И у Крэга хорошо то, что он следует честной логике немецкой поговорки: «Wer a sagt, muss auch b sagen».

Крэг исповедует определенный символ веры. Материал театра — не актер и не автор. Материал театра — это то, что может, при помощи математически точных линий, световых волн и звуковых движений, сделать режиссер. Личность актера ли, автора ли упраздняется; не только не должно в театре стремиться к апофеозу личности, но наоборот — личность должна быть порабощена, изгнана, предана «гражданской смерти», как писали в старину — in eftigio, в образе марионетка. Крэг утопист того направления, хитрым, лукавым и скрытным практиком которого является нынешний режиссер, про себя в тайне надеющийся, что в театре ничего не останется, — кроме хаоса драматической макулатуры, кучи изогнутых, исковерканных, растянутых и измолотых, как гуттаперчевая каша, актерских костей, — и {57} над всем он, великий алхимик, стряпающий «царский студень», «художественной постановки».

Знаете ли вы, какая самая трагическая фигура в современном театре? Конечно, режиссер! Я не знаком достаточно обстоятельно с биографиею Крэга, но известно, что самая среда, в которой он вырос, не могла не толкнуть его в театр, и разумеется, всячески облегчала ему достижение успехов, если бы… если бы, конечно, у него были какие-нибудь данные для того, чтобы стать актером, поэтом или музыкантом. Но ясно, что у него, при всей даровитости натуры, как раз и не было данных ни для одного, ни для другого, ни для третьего. Часто случается, что наследственность пресекает нить известных способностей или направляет способности по какой-то неведомой кривой. И отсюда озлобленность ума, трагическая ирония, под которыми скрываются неудовлетворенные желания, следы горькой разочарованности. В выкладках ума и парадоксальных теориях, таких на вид холодных и спокойных, слышится подавленный крик сердца.

Но ведь, в сущности, это, в той или иной форме, — судьба и жизнь всякого режиссера. Неудачный актер, или не сумевший стать актером; неудачный драматург, или не сумевший стать драматургом; актер, переставший быть актером; писатель, переставший быть писателем — вообще тот, кто, стоя близко к процессу подлинного творчества и потому зная, какую жгучую, ни с чем не сравнимую радость это творчество доставляет, в то же время не в состоянии или не в силах творить подлинные ценности искусства — таков обыкновенно режиссер. С любовью к великому, единственно великому элементу театра — он нередко сплетает ненависть. Он ненавидит то, что любит, подобно тому, как иной пылкий любовник ненавидит любовницу, которою обладать до дна души, до последней капли жизни невозможно. Ненависть, как проявление более благородное; зависть, как чувство более мелкое; сознание своего бессилия и в то же время неукротимое самолюбие — таков сложный комплекс страстей {58} и чувств, обуревающих режиссера и создающих из него нередко поистине трагическую фигуру. Режиссер это Сальери по отношению к Моцарту-театру. И вы обратите, пожалуйста, внимание — разве в статье Крэга не слышится глухая и злостная воркотня по адресу «гуляки праздного»?

Боги созданы человеком по образцу своему. В этом, вообще, проклятие человеческой ограниченности. Мы не только обожаем свои достоинства; нередко мы стремимся обожествить свои недостатки. И я думаю, что сухость, автоматизм, механичность часто навязываются режиссерами в искреннем убеждении, что эти их недостатки — самые драгоценные дары искусства и природы. Не имея личности в *творчестве*, а имея лишь лицо в *работе* (одно нельзя смешивать с другим), режиссер, естественно, должен преуменьшать, во-первых, значение творчества, а во-вторых, значение личности в театре. Это простой закон перспективы: фигура режиссера тем заметнее, чем ниже рост актера. И потому режиссеры так охотно и часто говорят актерам: «присядьте»! Крэг же договаривает до конца: «исчезните, умрите, актеры»! Для того, чтобы обнаружить фальшь лицемеров и ханжей, нужен был откровенный режиссер-захватчик вроде Крэга, заявляющий просто и очень мило, что он все заберет себе, и никому не оставит ни атома жизни и самостоятельности. Тогда как лицемеры идут по тому же направлению, но при этом толкуют о гармонии, синтезе искусств и дружественно любовном сосуществовании разных «элементов» театра. Но идиллия «синтеза» и «гармонии» — это бумажная выдумка. На деле — угнетение слабого сильным, и это — то, что сделало современный театр скучным и безличным.

Личность в искусстве, вообще, заключает весь смысл искусства. Но, разумеется, нет такой области, где бы господство личности так явно требовалось самым «материалом» искусства, как именно в театре, где человек его судьба есть содержание театрального мифа, и где человек и его тело есть способ и форма выражения. С того момента, как театр направили, с одной стороны, {59} в область nature morte, с другой, — в область живописи, скульптуры и т. п., и в этом стали находить не только простое «украшение» человека, а некоторую самодовлеющую театральную ценность, гг. сверхрежиссеры повели театр на лобное место, где стоит Крэг с секирою в руках. Однако при этом сверхрежиссеры ласково улыбаются честному народу, уверяя театр, что ведут его на теплую, зимнюю квартиру.

# **{****60}** Зрелище в театре

Вопрос о направлении, которое должен принять театр, и многие темные и запутанные споры между представителями разных взглядов — могли бы значительно разъясниться, если бы установить отношение «зрелища» к «театру», не говорить, как говорят теперь, «театральное зрелище» и не упоминать «театр» в рубрике и отделе «зрелищ».

Бесспорно, театр есть и «зрелище», но только в том смысле, что страсти и чувства, переживаемые и изображаемые на сцене, сообщаются нам не только интонациями голоса и речами действующих лиц, но также движениями их и мимикой. Оттого именно театр или, как весьма верно говорили в старину, «лицедейство», следует признать высшим, синтетическим искусством, соединяющим поэзию слова с музыкально-верною передачею его значения, и с пластическою и живописною верностью «лицедейства». Но слово «зрелище» недостаточно тонко для различения двух понятий, в нем заключающихся: зрелища, как формы восприятия искусства, и зрелища, как совокупности видимого, которое, как видимое вообще, есть только форма реальной жизни.

Театр пережил уже, казалось, эпоху «зрелища», когда на сцене давался, в сущности, дивертисмент, и когда «провалы», «превращения» и прочие прелести «машинной части» составляли, едва ли не главную притягательную силу спектакля. В последнее время мы видим вновь попытку вернуться к верховенству «машинной {61} части». Разумеется, «машинная часть» значительно облагорожена. Она именуется «художественною постановкою» и имеет притязание на поэзию, искусство и художество. Но, в сущности, принципиальной разницы между «провалами» бывшего начальника машинной части Ролдера и нынешними художественными постановками я не вижу. И Роллер стремился к тому, чтобы наилучше при помощи провалов и превращений оттенить сказочный или мелодраматический характер разыгрываемой пьесы. Теперь, по свойствам репертуара, в провалах и превращениях надобности нет, и техника постановки обратилась к другим заботам и эффектам. «Чертов замок» проваливался — и потому процветала техника провалов; комната в «Трех сестрах» или «Чайке» стоит неподвижно, в этой неподвижности ее, быть может, самая характерная и оригинальная ее черта — и поэтому техника сочиняет обстановку жилой и в высшей степени неподвижной обыкновенной комнаты. И Роллер был искусник, и нынешний постановщик — искусник, И у Роллера иногда бенгальские огни помогали впечатлению романтической мелодрамы, а иногда и затмевали ее лучшие, по психологии, положения. То же — у нынешних.

Но Роллер или иной «начальник машинной части» не претендовал на создание нового слова в искусстве, не считал, вероятно, и сам своего дела формою поэтического служения, и никто ему этого титула не приписывал, хотя и воздавал должное его ловкости, изобретательности и находчивости. Вспомогательность «машинной части» была ясна для каждого. Когда отправлялись на театральное *зрелище*, то шли развлекаться, а не беседовать с музами. Тогда как в настоящее время, имея дело со зрелищем, как с совокупностью постановочной конкретности, «машинную часть» рассматривают как некий sui generis предмет художественного создания.

И вот, я говорю что все недоразумение покоится именно на этом грубом смешении несоединимых категорий: постановки, в декоративно-бутафорском отношении, {62} как форм *реальных*, с искусством исполнения, лицедейства и перевоплощения, как форм *идеальных*.

Искусство, будучи идеальным в своем существе, не имеет и не может иметь других форм выражения, кроме идеальных. Все то, что проявляется при помощи обыденной конкретности, не есть искусство. Мало того, оно и неуловимо в такой форме. Воспринимает и претворяет воспринимаемое в впечатление искусства наш дух. И вот что служит действительным и вполне достаточным показателем того, где кончается внешний мир реальности, и где начинается внутренний мир искусства. Я не могу, с чисто метафизической точки зрения, представить себе искусство, созданное из полотна, досок, стульев, стола, картона, лампы и т. п. Уже одно то, что эти предметы проходят предо мной в конкретном сочетании, доказывает, что это не мир искусства, а мир реальности. Но те же предметы в картине т. е. в их идеальной сущности, дают впечатление искусства. Первое — будет зрелищем, второе — будет зрительного формою искусства.

Пусть не устрашает читателей кажущаяся метафизичность моего рассуждения. Наше отношение к жизни сейчас подскажет, что в действительности мы руководствуемся этим метафизическим различением искусства от ремесла, техники и сноровки. В самом деле, если признать *самостоятельную* художественную ценность за постановкою комнаты в «Трех сестрах» или сада в «Чайке» или портерной в «Крамере» и «Геншеле», то в таком случае пришлось бы признать созданием искусства хорошенький будуар светской львицы, лондонские штаны принца Уэльского, наконец, все, что в качестве модели, нас поражает в жизни: головку девочки-неряхи с плутовскими глазками, красноносого алкоголика в фризовой шинели, шумный водопад, волнующийся рынок. Однако мы все это считаем лишь «достойным кисти художника», т. е. только моделью, удачною комбинациею конкретных подробностей, ожидающей своей идеализации. То же я скажу и относительно сценических постановок: когда они удачны, то восхищают не тем, {63} что они есть, но тем, чем могут быть, если их коснется волшебство искусства. А о нем то мы и держим речь.

Знаменитый разрушитель эстетики, Писарев, в своей, столь нашумевшей и столь многих сбившей с толку, статье «Реалисты», отвергая в Пушкине и других «сладостных певцах» художника, замечает: если художник тот, кто доставляет наслаждение, то и кондитер может назвать себя художником, но мы, реалисты, отвергаем это. Или что-то в этом роде — мне неохота отыскивать подлинный текст. Грубое заблуждение Писарева заключается в том, что он не различает свойства наслаждения, безразлично смешивая реалистические формы жизненных ощущений с идеалистическим познанием бытия и красоты, получаемым от искусства. Но если такое смешение допустить, то вывод Писарева совершенно верен: да, и кондитер — художник, а пирог есть создание искусства, и сапожник — художник, а «на диво стаченный каблук» гоголевского поручика Кувшинникова — поэма и т. д. Если не различать конкретных форм реальной жизни от идеальных форм искусстве, то, конечно, и «художественные постановки» представляют предмет искусства, что многие и говорят, и чему повинуясь и следуя, толкают театр в темный балаган марионеток, говорящих кукол и «престидижитаторства».

Однако как же в таком случае? Кепи комната в «Чайке» есть искусство, то и окно в этой комнате есть искусство, и кисейная на нем занавеска, и гвоздь, которым она приколочена. Где прикажете остановиться? На чем прикажете остановиться?

Новейшие теоретики драмы, стараясь объяснить возобладание бутафории в современном театре, иногда говорят, что новейшая «неподвижная драма» требует, чтобы говорили не только действующие лица, но и неодушевленные предметы. Будто бы люди пересказали все, что могли, говорить им не о чем, оттого они все больше помалкивают, а для пополнения этих тягостных интервалов и пауз надобно, чтобы говорили (само собой понятно, «как бы говорили») вещи, предметы обихода и жизни; чтобы, например, чайник стоял и «чуть {64} не говорил», свечка горела и «чуть не говорила». Это, по крайней мере, откровенно. Искусство театра, бывшее тончайшим и глубочайшим переживанием чувств и страстей, превращается в грубейшую, почти первобытно-дикую символизацию вещей. Это — возвращение к детскому возрасту, когда, стоя на стуле, мы воображали, что это пароход. Так откровенно, однако, высказываются немногие. Обыкновенно стараются замаскировать истинные стремления. Не утверждают, что чайник должен с играть роль трагического актера, но всеми силами пытаются доказать, что трагический актер сыграет отличный дуэт с чайником и стулом.

Легко понять, почему эта теория породила тьму подражателей и ярых поклонников. Воистину она явилась утешительницей во скорбях. Все неталантливое, неяркое, лишенное индивидуального обличья, ухватилось за теорию «говорящих неодушевленностей», чтобы прикрыть ею наготу свою. И режиссеры, не умеющие «играть на флейте», как не умели Розенкранц и Гильденштерн, тем более на человеческой душе, почувствовали вдруг себя сильными и могущественными: если от них ускользает искусство, тайна, великий дух его, то зато неодушевленность перенесет от них всякую манипуляцию.

Я говорю не столько в осуждение, сколько из опасения за будущее. Куда нас повлечет волна слепой, жалкой, манерной подражательности? Что принесет с собой царство посредственности, обрадовавшейся, что талант упразднен, и таинство исчезло? Посмотрите, как они забавно и высокомерно стали задирать головы — вчерашние ничтожества! Еще стул, еще диван, еще угол павильона, еще декорация, такая, иная, всяческая… И все это называется художественной постановкой, и бросается на весы, в противовес чистому золоту искусства, подобно мечу Бренна!..

Вот почему я говорю, что необходимо выяснить, хорошо и тщательно обдумать значение и роль зрелища в театральной постановке. Надо понять, что «зрелищная часть» есть не более, как рамка картины, бесспорно {65} украшающая ее, но ни на одну йоту не изменяющая ее существа, что форма театрального искусства всегда была и есть, и пребудет одна: изображение душевных движений трагических героев; что все остальное есть вопрос удобства, техники и привычки, но ни как не основа искусства; что идти по пути этих хваленых «художественных постановок» — значит, не только не бороться с мельчанием героев, с исчезновением оригинальности, но и проповедовать безличность, уравнительность, серую и бесцветную жизнь. Я утверждаю, что тут есть взаимодействие; что если отсутствие яркой индивидуальности вызывает цветение техники, то и наоборот: расцвет техники глушит, губит, угнетает голос природы, дары оригинальности, прелесть наивного и непосредственного. Дж. Рёскин скорбел, что фабрика убила красоту жизни и искусства. Но еще ужаснее, когда фабрика заведется в самом искусстве. А она заводится понемногу.

Живопись и сцена — один из самых острых, важных и значительных вопросов современного театра. Вот, например, книга Георга Фукса, озаглавленная «Революция театра». Заглавие это — очень пышное, кстати сказать — едва ли соответствует содержанию книги, так как главная часть ее трактует именно о перестройке театральных зданий и изменении характера декораций и постановок. Уже одно значение, придаваемое Фуксом архитектуре и живописи, доказывает, что он далек не только от революционерства, но и от истинного реформаторства. Вообще, книга его — очень характерна. Все, что он говорит в критической части о том, что театру навязывают служебную при литературе роль, что театр самостоятельное искусство, что необходимо бороться с натурализмом постановок, дающих, в сущности, грубую панораму, совершенно верно. Но рядом с этим грубые заблуждения и странные увлечения. Возмущаясь, например, панорамами, нельзя восхищаться, с точки зрения искусства, так называемыми жизненными постановками, которые являют собою именно панорамы. Точно также освободить театр от крепостной зависимости литературе {66} для того, чтобы отдать его в крепостную зависимость живописи — не значит провозгласить свободу и независимость театра, а значит лишь — переменить барина. Ведь, в сущности, то, что мы сейчас видим — это именно перекрепление театра от одного хозяина к другому, причем, скажу откровенно, литература более просвещенный и широко образованный барин, чем живопись.

На странице 30 читаем совершенно справедливый и меткий афоризм: «я нахожу, что о театральных декорациях можно сказать то же, что о женщинах: лучшая из них та, о которой говорят меньше всего». И в то же время вся «революционная проблема» театра, когда прочитаешь книгу Фукса, сводится к тому, чтобы заменить «фотосценический ящик» современной сцены — сценой в роде мюнхенской, и ввести плоскостные декорации, вместо перспективных постановок. Вот, например, еще верное замечание: «драма — это непрерывное движение, фотографическая же пластинка фиксирует только моменты покоя, и потому, по своей природе находится в противоречии с основными принципами драматического искусства. Органическое перевоплощение идей, намеченных графическим путем, в драматическое действие, никак не может быть передано иллюстрацией». Но Фукс совершенно не замечает, что побивает сам себя, направляя все усилия к тому, чтобы заменить на сцене вещи in natura живописью. «Параллель между природой и произведением искусства, цитирует Фукс Гильдебранда — следует искать не в тождестве фактических явлений, но в том, что им присуща одинаковая способность вызывать представления пространства. Все дело, значит, не в том, чтобы живописною картиною создать иллюзию некоторого клочка действительности, как в панораме, а в том, чтобы силою и содержанием, свойственными; самой картине, вызывать известное впечатление».

Допустим, что все это так. Оно так и есть, впрочем. Что тут, собственного, важного и революционного для театра? Да ничего! Это важно и значительно лишь для развития художественно-живописного зрения, а не {67} для театрального восприятия. Грубому зрению говорит панорама, воспитанному — плоскостная картина. Но спорим и препираемся мы тут не о театре, в его основах, а о живописных представлениях пространства. И подобно тому, как литераторы смотрели и продолжают смотреть на театр, как на орудие распространения своих идей и образов, так Георг Фукс и иже с ним (характерно, что это течение возникло в «германских Афинах», Мюнхене) готовы, сами, быть может, того не замечая, превратить театр в отделение художественной галереи, в пристройку к Пинакотеке. Художественные критики выдают истинные чаяния живописцев, замечая не без некоторой наивности, что не все живописные возможности художник может изобразить в картинах, и потому де ему нужны театрально-декоративные панно. Ему-то нужно — это верно, но нам-то, в театре, что, собственно, за дело до того, что ему нужно? «Всех пожалеть, — как говорится где-то у Островского, — так на себя ничего не останется». Фукс в ужасе оттого, что Бёклин отказался писать декорацию для Вагнера, так как знаменитого художника не удовлетворяло устройство сцены. Но от этого ущерб был живописи — и может быть, точно, невознаградимый. А для театра пропавшая роль у маленького актера важнее, чем невыполненная Бёклиным декорация. Поход Фукса на литературу, закабалившую театр, означает лишь: «Ote-toi que je m’y mette», — сойди с места, дабы я мог на него сесть. Так стоит ли? К литературному игу мы хотя привыкли, а к игу гг. художников-живописцев еще надо привыкать… Когда ставится вопрос о засилии какого-либо элемента в театре, то обыкновенно получается наивный ответ: ах, боже мой, дело так ясно — нужно, чтобы в театрах были отличные пьесы, отличные актеры и отличные декораторы — тогда все и будет отлично. Само собою разумеется, что это совсем не ответ, как не ответ на искание социальной реформы была бы такая формула: в идеальном государстве, при идеальных чиновниках, должны быть идеальные граждане, при идеальных рабочих идеальные крестьяне. Это просто маниловщина. {68} Жизнь не знает ни равновесия, ни застоя. Все движется и все борется. Одно стремится захватить другое и вытеснить третье, и человеку жизни, а не прекраснодушных теорий, ясно, что он должен высказаться за что-нибудь одно: за чиновников, так за чиновников, а за общество — так за общество. Столкновение лежит в природе, в разуме вещей, а покой есть геометрическая точка, реально не существующая. Когда я говорю, что художники-живописцы забирают силу в театре и создают новую барщину, я имею в виду факты, действительность, а не отрывки из Платоновых рассуждений о том, что такое идеальное общество. Факты эти двоякого рода, экономические и художественные. Экономическая сторона дела заключается в том, что в театрах, именующих себя художественными и осажденных художниками, значительнейшая часть бюджета поглощается последними. Труппа, где высший актерский оклад был 200 руб. в месяц, играет в декорациях, за эскиз которых заплачено 500 руб., 1000 руб. и т. д. Дело, конечно, не имеет и не может иметь успеха, потому что если даже допустить, что живопись очень хороша, то нет резона, имея под боком музеи и картинные галереи, платить за час смотрения на хорошее живописное панно 3 рубля. Зато, разумеется, на афишах пишется: художник такой-то, бутафор такой-то и пр. Каждая постановка — это событие, вроде постройки нового броненосца. Актеры давным-давно выучили роли, но художники еще, изволите видеть, не овладели «сюжетом», они «трудятся» над сочинением «эскизов». Дело стоит, играть нельзя, живое слово сохнет в груди; они еще не готовы. Барин не проснулся! Всякий, кому знакомо театральное дело практически, может подтвердить, что это именно так. Увы! — у этих пришельцев театра, у этих норманов-завоевателей даже нет актерской, профессиональной дисциплины.

Но оставим в стороне экономическую сторону. Она ясна и не требует пространных доказательств. Посмотрим, в чем корень зла.

Декорации, костюмы и бутафория в театре имеют двоякое значение. Во-первых, они должны дать пространственное {69} и реальное представление публике, а с другой стороны, должны давать иллюзию преображающемуся в известное лицо актеру. Цель обстановки не только помогать смотреть, но и помогать *играть*, совершенно так же, как это можно сказать о mise-en-sсèn’ах, т. е. о сценическом движении в тесном смысле слова. Mise-en-scène дает зрителю впечатление, иллюзию житейского, реального вероподобия. Но, быть может, еще важнее для театра то, что реальная, вытекающая из психологии действующих лиц и логики событий, mise-en-scène — необходимое условие правильного, верного изображения актером роли. Фальшивая mise-en-scène — убийственна для актера. Если он сидит, когда он должен стоять, стоит, когда должен сидеть и пр., он непременно будет фальшив и в речи своей и в передаче всего образа. Известно всякому, как помогает костюм играть. Актер должен себя почувствовать в платье того лица, которое изображает. Значит, костюм должен быть характерен для лица, для его реального прототипа — не так ли? После этой совершенно очевидной истины, вы открываете Фукса и читаете о том, что новейшая живопись может дать превосходные мотивы для костюмов, и что сочетание цвета декорации с цветами костюмов может привести к оригинальнейшим и интереснейшим комбинациям. Совершенно справедливо. Но разве это *театральное* задание? Это задание живописное. Черт подери всю живопись, если она, вместо того, чтобы помочь актеру войти в шкуру изображаемого лица, надевает на него фантастическую шкуру! Вот, положим, маленький пример. Ставится пьеса в стиле Бердслея. Это очень красиво, но настолько отвлеченно, не реально и не жизненно, что, конечно, затрудняет актеров играть живую и жизненную пьесу. В белых куртках, белых колпаках, с особыми остроконечными бородками, на фоне какого-то яркого сада грехопадения, актеру в десять раз труднее играть знакомых и наблюденных им людей, чем в каком-нибудь гороховом пиджаке, на фоне хорошо известного русского ландшафта.

{70} То же я скажу и про декорации и про бутафорию. Так как для меня главная (да и единственная) абсолютно несомненная ценность в театре — актер, то отсюда следует, что, во-первых, всякая резкая перемена обстановки, спутывающая в актере привычные ассоциации, во всяком случае, вредна, потому что делает его растерянным. Живописные завоевания «хорошего вкуса», какая-нибудь там плоскость вместо условно-перспективной панорамы — это хорошо, но если такое завоевание приходится покупать ценою того, что актер Иванов 17‑й плохо сыграл свою роль, то я считаю это преступлением против театра. Это экспроприация театральной собственности чуждыми людьми.

Георг Фукс, полагает, что цель театра — «быть торжественным средоточием общей культурной жизни». Это «звучит гордо», но в действительности, это значит, что театру предлагается за пышную вывеску «торжественного средоточия» отказаться от права быть самим собой. Правда, Фукс требует, чтобы «поэзия, музыка, живопись, архитектура подчинялись драматической закономерности», т. е., как будто все эти искусства отдает под команду драмы, но так как тут же он говорит о том, чтобы «не отступать от принципов, свойственных каждому отдельному искусству», то выходит «автономия искусств» с весьма слабою командующею ролью драмы. Практически, в театр вторгается целая… я хотел сказать «орда», но выражусь более деликатным термином — «плеяда», хозяев, которые и пируют в старом доме, выстроенном трудами актерских рук, сложенном усилиями, талантом, разбитою душою тысяч поколений актеров. Старый владелец дома — актер, — это большое наивное дитя кланяется в пояс и приговаривает: «Милости просим!» Вот его уже и в чулан заперли, отдав горницы, будуары, спальни, столовые новым пришельцам, а актер все радуется, что находится в таком избранном обществе, и что под одной кровлей с ним, занимая все лучшее помещение, приютились живописцы, скульпторы и пр. Помилуйте! Какая честь!

{71} Ведь я червяк в сравненьи с ним,
С лицом таким,
С его сиятельством самим!

Театр — дом актера. Это дом страстей человеческих, где творят искусство из духа, воплощенного в тело актера. Вы хотите украсить этот дом — украшайте; хотите колоннами и портиками приблизить его к храму — приближайте. Молитесь на него: он стоит этого. Но как старинные италианские живописцы, все эти Тинторето, Луки Джордано и пр., расписывали потолки и стены храмов, во славу Господню, и свершив свое дело, смиренно становились в ряд молящихся и уступали место ставленникам церкви Христовой, так и вы трудитесь, пишите ваши фрески, воздвигайте ваши колонны, но, кончив работу, отойдите в сторону, дайте дорогу священнослужителям этого дома. Я видел в Падуе старый собор, сплошь расписанный Тинторето. Но никто в Падуе не говорит: «Вот дом Тинторето», а все говорят: «Вот у рам Божий, в котором вы найдете больше картин Тинторето, чем во всех остальных храмах Италии». Никто, никогда, в самую золотую пору италианского искусства, ни Борджиа, ни Медичисы, не помышляли о том, чтобы подчинить или хотя бы согласовать дух единой правоверной католической церкви с духом живописи, но пользовались гением живописцев ad majorem Dei gloriam.

В театре мы видим другое. Режиссеры стремятся подчинить дух театрального искусства перспективе живописи. Они — не кто иной — изобретают способы втиснуть актера в формы искусства неподвижного, искусства плоскости и двух измерений, заменив свободу движения застывшею живописностью, ритм страсти — пятном настроения, пластику троякого измерения — одною плоскостью, живую роль — живою картиною. Самого совершенного из всех художников стараются сделать менее совершенным, укорачивая и подрезывая его, и говорят, что это и есть путь совершенства…

Я не хочу этим сказать, что живописи, краскам мало дела в театре. Во-первых, я признаю все, что {72} содействует украшению актера, но только в тех пределах, понятных каждому, в каких, вообще, допускаются украшения: пока они не становятся самодовлеющею целью, пока актер, сцена не превращаются в ярмарку живописного наряда. Всякий понимает разницу между хорошо, живописно одетою женщиною и разряженною куклою. Во-вторых, влияние живописи, как и всех других искусств, может быть и более глубокое, органическое, преображая самого актера, как человеческую личность, в духе новых исканий искусства. В этом последнем смысле каждая эпоха накладывает на человека печать современного ему искусства. Были эпохи рубенсовских женщин, были версальские пасторали Ватто, были головки Греза. И сейчас мы видим женщин, сложившихся под влиянием «Сецессиона». Я видел в Берлине очень даровитую артистку Эйзольд, которая в «Саломее» Уайльда напоминала мне Штука. Но и Штук, вероятно, видел женщин, напоминавших Эйзольд. Это носится в воздухе. Искусство делает незримое и мало заметное для всех видимым и заметным, и тогда жизнь воспитывается на образцах прекрасного. Я так и понимаю это дело, что актер, будучи современным, заключает (должен заключать) в себе все отражения и современного искусства. Но это не значит, что актера обламывают, как медведя, на современный лад. Это значит лишь, что поскольку актер современен, постольку он представляет удобный и пригодный материал для современного сценического искусства. Тогда жест актера бессознательно пластичен в духе современной пластики, тогда изгиб его тела бессознательно напоминает линию современной живописи, тогда его образы и творения бессознательно складываются в согласии с формами других изобразительных искусств.

То, что я вижу у режиссеровe-модников, напоминает мольеровских «жеманниц» или мещан во дворянстве. Трагикомедия мещанина во дворянстве заключается в том, что не умея носить дворянский кафтан, он не только его носит, но и выставляет вперед. Такова же трагикомическая судьба актера попавшего в переделку {73} к генералам от живописи. Совершенно справедливо указание на то, что живопись ушла вперед, по сравнению с театром. Но именно потому она, в ее непрерывных исканиях, для очень консервативного, в сущности, театра совершенно не пригодна. К разговорам, которых не бывает, она присоединяет цвет saumon, какого не бывает, и форму окон, каких не бывает. И тут мы окончательно теряемся. Еще можно было бы сообразить разговоры, каких не бывает, в обстановке, которая бывает. Тут возникла бы некоторая ассоциация реальных впечатлений и воспоминаний. Но так как художники требуют «стиля», выдержанности, соответствия, то разговор saumon попадает в комнату saumon, и все, в общем, уже окончательно не бывает. Импрессионизм, например, в живописи — это vieux jeu. Но попробуйте перенести хотя бы малую долю этого импрессионизма, фиолетово-лилового неба, сизо-красной воды и т. п. в театр актера, и получится форменная чепуха. В живописи так: я видел когда-то, в какой-то необычайный момент, в своем воображении небо фиолетово-лиловым и воду сизо-красной и зафиксировал это свое восприятие. Но на сцене у действующего, т. е. сотни, тысячи раз меняющего выражение, актера, фиолетово-сизый; положим, лоб невозможен. Импрессионизм, нежный и чувствительный, превратится в грубую натуралистическую кляксу. И действительно, что мы видим? Как это ни странно, быть может, покажется апологистам театральной живописи, последняя не только не утончила театрального искусства, не только не сделала специального искусства актера интимнее, благороднее, деликатнее, но, наоборот, привела к прямо противоположным результатам: гримы стали грубее, костюмы крикливее, и, словно заразившись от этого, самый тон подчеркнутее, без модуляций и «жизненной» мягкости. «Жизнь» дает шекспировскую «беззаботность». Приспособленье же к живописи имеет, во всяком случае, источником не жизнь и не природу, а переломление их в творчестве художника-живописца.

«Форма, как она понимается современным художником, как она понимается в большинстве нашими художниками — {74} читаем мы в “цикле лекций” Н. Н. Пунина — меньше всего натура. Натура может дать художнику, только то или иное представление о форме, может помочь ему найти форму, а может и не помочь. Поскольку художник не может пользоваться природой, поскольку он не хочет ею пользоваться, постольку он должен искать свою художественную форму там, где это ему кажется более целесообразным, соответствует живым потребностям. Вот как говорит об этом один из молодых художников Франции последнего десятилетия: “Художник имеет власть сделать громадным то, что мы считаем ничтожным, он перевоплощает количество в качество”» (ст. 35).

Все это, может быть, совершенно верно и даже прекрасно, и художникам-живописцам, в их собственном деле, и кисти, и книги в руки. Но представьте, что может получиться и что, действительно, частенько получается в театре, раз художник «не хочет пользоваться природой», тогда как актер не может не пользоваться своей природой, т. е. своим физическим «я»! Какая дисгармония, какой хаос взаимно исключающих элементов водворяется на сцене, когда живописец превращает количество в качество, и делает, вопреки прямому смыслу пьесы и физическому свойству ее исполнителей, громадным малое, а малым — громадное!

Еще любопытнее следующий отрывок: «… реальные соотношения пространственных форм еще не норма; художник волен создавать свои пространственные отношения в пределах своей картины, он может увеличивать расстояние между предметами, удлинять или укорачивать отношения отдельных частей предмета» и т. п. И вот, с такими, вполне, быть может, искренними и твердыми художественными убеждениями, художник вступает, как декоратор и костюмер в театр, где все явно вещно, реально, где актер не может ни укоротить ног, ни изменить пропорций человеческого тела; где его человеческое тело опускается на человеческий стул, а человеческие руки приносят человеческий, слишком человеческий графин… Что выходит из этого? Либо просто {75} общая безграмотная пачкотня, в которой исчезает смысл пьесы и актерской игры; либо курьезная и претенциозная попытка вырядить все представление в «пространственные отношения» и небывалые цвета, сочиненные художником для себя. Ф. Ф. Комиссаржевский, рассказывает в «Масках» о первых опытах «условного» театра в театре Комиссаржевской, которыми ознаменовал себя В. Э. Мейерхольд.

«Главным руководителем В. Э. Мейерхольда — пишет Ф. Ф. Комиссаржевский — были художники-декораторы. Они явились реформаторами без заранее обдуманного намерения. Насколько мне известно, художники Сапунов и Судейкин отказались от клейки макетов не потому, что, де, “раз клейка макетов сложна — значит, сложна вся машина театра”, а потому, что делать макеты они не умели. И совсем не потому разрешили они план “Смерти Тентажиля” на плоскостях, по условному методу, что видели в этих декорациях, написанных на одном заднике, необходимость для нового театра, а потому, что не понимали значения декораций на сцене и ее отношений к действующим на сцене. Ясно, что эти новые приемы и не могли быть очень осмыслены».

Памяти талантливого Сапунова, утонувшего, как известно, в Финском заливе, был посвящен номер журнала «Аполлон», где напечатаны две статьи — М. Волошина и Ф. Ф. Комиссаржевского.

Первый взял на себя, так сказать, часть глубокомысленную, второй — часть театральную. М. Волошин объясняет преждевременную кончину Сапунова тем, что «выбор воды всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать». Безошибочно, очевидно, не в том смысле, что, мол, Сапунов достаточно походил по сухопутью — пора и захлебнуться, а в том, что из воды, а не из праха, человек вышел, и в воду возвратился. М. Волошину мысль эта до того нравится, что он опять и опять к ней возвращается. «Загадочный, но не случайный выбор. Напротив, он необычайно точен» (sic!), каким образом благодаря наблюдательности М. Волошина, который открыл закон «точного выбора» воды, {76} на вид «загадочного», но совершенно не «случайного», — «теперь, после его (Сапунова) смерти, что то выявилось в его картинах. Стала понятна подводность его красок».

Тем статья М. Волошина и кончается. Поэтому мы на ней не станем останавливаться. То, что Сапунова любили ундины и русалки, собственно, еще ничего не разъясняет в той трагедии, которая разыгралась, при участии Сапунова, в театре Комиссаржевской. Гораздо любопытнее, в интересующем нас отношении, вторая статья.

По Ф. Ф. Комиссаржевскому, Сапунов «превращал весь мир в театр». Он и в жизни театральничал или паясничал, выражаясь, например, таким образом: «Антиресуетесь? Куды, граф, иттить натрафляете?» «И его люди, и его вещи — продолжает г. Комиссаржевский — нарочные, искусственные. Нарочные, искусственные, но оживленные ради какого то высшего смысла». На «празднике жизни» люди Сапунова, «в виде странных, наряженных кукол, среди бумажных цветов, роскошных вещей, слишком *вещей*, ведут забавный хоровод». По мнению Ф. Комиссаржевского, это-то и делало Сапунова «незаменимым театральным декоратором». Именно от того, что Сапунов «принимал жизнь, как балаган живых автоматов» — Комиссаржевский и «привлек его к постановке комедии Мольера “Bourgeois-Gentilhomme”. В этом был “высший философский смысл”, ибо, как полагает Комиссаржевский, Мольер писал “живых автоматов”. Столь упрощенный взгляд на Мольера составляет, по-видимому, сокровеннейшее и непререкаемое убеждение Комиссаржевского, и потому, конечно, естественно, что покойный Сапунов, у которого “и люди и вещи” были искусственные, нарочные», был «незаменимым декоратором».

О «незаменимости» Сапунова, как декоратора, можно судить еще по описанию декораций покойного к «Гедде Габлер», которое дает нам Комиссаржевский.

«Сцена казалась окутанной голубовато-зеленой, серебристой дымкой. Голубой задний занавес. На нем {77} направо — громадное, во всю высоту сцены, переплетенное окно. Под ним — листья черного рододендрона. За окном зеленовато-синий воздух с мерцающими звездами (в последнем акте). Налево на этом же занавесе — синий гобелен: золотосеребряная женщина с оленем. По бокам сцены и на верху — серебряные кружева. На полу — зелено-голубой ковер. Белая мебель. Белый рояль. Зелено-белые вазы. В них белые хризантемы. И белые меха на странной формы диване. И, как морская вода, как чешуя морской змеи, платье Гедды Габлер».

Так как вся эта фантастика, вся эта «нарочность» и «искусственность» никакого отношения к пьесе Ибсена не имеют, и все это привело к неслыханному провалу пьесы и В. Ф. Комиссаржевской, то автор очерка считает долгом присовокупить: «Это был не “Ибсен”, не “Гедда Габлер” Ибсена. И Сапунова мало интересовала Ибсеновская Гедда Габлер. Я даже сомневаюсь, читал ли он ее, а если и читал, то, вероятно, только самое начало драмы. И для себя (?) Сапунов был прав, в том, что не старался сделать обстановку для Ибсеновской Гедды Габлер».

Вот каков был этот «избранник воды»! Пьесы он не читал, и поступив в театр, в качестве декоратора, «для себя» был совершенно прав, что ничего не читал, ничего не понимал и понимать не хотел. «Антиресуетесь?» — говорил он Мейерхольду, который «иттить натрафлял», а куда «иттить», и сам не знал, и писал, что приходило в голову, романтическую «Белую даму» из старой оперы, на дрожжах Гофмана и всяческой неочертовщины…

Меня многие упрекают за страстный тон, с каким я говорю о живописи в театре. Я ее, действительно, порою ненавидел, даже не зная в точности за что, а только догадываясь о размерах опустошения, которое она производит в театре. Только постепенно мы узнаем, за что именно приходилось ненавидеть. Оказывается, что «вода», и та не случайно делает свой выбор, остановившись на Сапунове, между тем как театральные новаторы, задумывавшие разные «новые театры», приглашая {78} Сапуновых, даже и мистического сродства, какое есть у духа вод, не имели, а просто «антиресуетесь?» — и пожалуйте, работайте Ибсена! И до того это было безотчетно и безоглядно, что даже книжки не давали прочесть, чем, однако, нисколько не смущались.

Но вот Ф. Комиссаржевский полагает, что выбор его, подобно выбору ундины Финского залива, был «безошибочно точен», когда он привлек Сапунова для постановки Мольера. Ф. Ф. Комиссаржевский, однако, ошибается. Я не говорю уже о том, что когда в театре какой-либо из элементов театра впадает в «нарочность» и «искусственность» — нарочность и искусственность, не как проявление стиля — а как принцип творчества, то это вообще не может привести к добру. Можно быть жеманным, слащавым, носить на лице мушки, а на теле фижмы — когда это люди, впадающие в искусственность, притворство и нарочность, когда это стиль произведения. Но совсем другое, когда людей то нет, а имеются «живые автоматы», и все дело в том, что «Великий Режиссер» заставляет их двигаться, дергая за невидимые нити. Это приведение всего искусства к «Балаганчику». Это мировоззрение, проникнутое фатализмом; учение, сплошь покоящееся на механическом детерминизме. Такую философскую теорию и художественную концепцию можно себе, конечно, представить, но она без всякого сомнения годится в прапрабабушки к нашим с Ф. Комиссаржевским теориям. Всякий великий пессимизм всегда был сродни такому воззрению. Всякий *безысходный* ужас жизни наводил на мысль об автоматизме нашего призрачного существования. Но чтобы старик Мольер был автором автоматического «балаганчика», и писал «живых автоматов» — это, действительно, ново. Ф. Ф. Комиссаржевский говорит, что он потому и пригласил Сапунова для Мольера, что тот писал «нарочных» людей и «нарочные» вещи, и жизнь представлял себе, как «карусель», а это то и есть Мольер, как будто Мольер, ни дать, ни взять, — А. Блок, сочинивший свой «Балаганчик». Зная Ф. Ф. Комиссаржевского, как режиссера, не склонного к театральному авантюризму, я это странное {79} превращение жизнерадостнейшего из комических писателей в автора карусели кукол, не могу объяснить себе иначе, как тем, что, уже приступая к Мольеру, Ф. Комиссаржевский был под влиянием живописных вкусов Сапунова, драматургами никогда не «антиресовавшегося», и пребывавшего романтиком «во скрытой глубине своей». Он «приглашал» Сапунова, будучи уже «приглашен» последним; думая, что тот подходит к Мольеру, он уже втиснул Мольера в Сапуновский самодовлеющий романтизм. Перед нами пример «вавилонского пленения» режиссера, пред нами новый режиссерский Журден, режиссер в живописцах, новый Журден, думающий, что, говоря прозой, говорит стихами.

Когда шел «Мещанин во дворянстве», я обратил внимание на то, что исполнителям не хватало мольеровского стиля. Это бросалось в глаза. Разумеется, не было особенных грубостей в этом смысле, но и не было ничего примечательного в отношении стиля. Признаться, и никакого «автоматизма» не чувствовалось, никакая кукольность не обнаруживалась. Тут, очевидно, помогли актеры да и здравый смысл Ф. Комиссаржевского. Но что режиссер не выделил букета Мольера, его аромата — это и тогда было ясно. А теперь понятно, почему теория о мольеровском автоматизме и родилась у режиссера: под влиянием декораторского размаха Сапунова, Ф. Комиссаржевский думал, что поймал медведя и держит его, а медведь-то держал его.

Вот какова история отношения нашего новейшего театра к живописцам-художникам. Оставляя в стороне авантюристов, которым, собственно говоря, решительно все равно, за что ни уцепиться — даже те, кто серьезно и вдумчиво относились к задаче «обновления театра», невольно отдавались влиянию живописи, и предполагая, что управляют ею, сами оказывались в положении управляемых. «Живой автоматизм», всякого рода фокусы и необычайности — все «нарочное» и «искусственное» в театре явились результатом не театрально-литературного материала, который, в огромном большинстве случаев, был старый, прежний (Мольер, Ибсен и т. п.), а живописи, {80} талантливых Сапуновых, пришедших в театр прямо с 16 линии Васильевского острова, пьес не читавших, о театре понятия не имевших, оным нисколько не «антиресовавшихся», а валивших, что бог на душу положит… Отсюда культ «вещей», наравне с культом «автоматов», уравнение «nature morte» в театре с актером — ибо живописи, разумеется, все на потребу, и сделать не то, что вещь, а край вещи, атом ее, для художника так же важно, как и показать человека. И поддаваясь невольно этому течению, даже лучшие и наиболее сознательные из зараженных живописными идеалами режиссеров, вели театр к скуке и ничтожеству…

Ф. Ф. Комиссаржевский, нечувствительно для себя, развенчал весь «новый театр». Его очерк сохранит для историка театра образ талантливого человека, из которого попустительством сделали убийцу и врага театра; образ декоратора, который никогда не был декоратором; иллюстратора, не читавшего иллюстрируемого и не стыдившегося вандализма своей работы. «Антиресующимся» причинами падения театра нетрудно будет убедиться, что если «иттить, куда натрафляют» Сапуновы, то неизбежно попадешь в дебри, откуда — увы! — нет возврата…

# **{****81}** Искания

## I

Меня окрестили «реакционером в искусстве» за то, что я с большим сомнением, а часто и с нескрываемым недоброжелательством, отношусь ко всякого рода легкомысленным опытам в области театра и не вижу толку (а вижу скорее вред) в большей части так называемых «исканий». Пожалуй, если презрение к снобизму есть признак реакционерства, то я — реакционер. Вот уже много лет, как всякая вздорная выдумка и всякое карикатурное преувеличение гордо красуются у нас под флагом театральных «исканий». Искание — это какое-то беспорядочное шмыгание и метание из стороны в сторону, и притом совершенно безответственное. Раз «искание» — стало быть, быль молодцу не в укор, потому что театральный молодец куда-то бешено мчится на тройке, «А какой же русский не любит быстрой езды на тройке?» — как говорится где-то у Гоголя.

Колумб не знал о существовании Америки — он искал морских путей в Индию. Однако у него была совершенно правильная, разумная, неоспоримая общая дедуктивная идея, которая должна была вести корабли на запад. Но я сильно сомневаюсь, чтобы Колумб открыл Америку, если бы он, будучи профессиональным искателем, тыкался со своими кораблями то на запад, то на восток, то на юг, то на север: что-нибудь, дескать, да попадется, если всюду искать. История большинства наших {82} модничающих театров представляет именно такое искание по воле семи ветров. Ищут направо, потом налево. От преувеличения и гротеска натуралистического переходят к преувеличению и гротеску символическому, от символизма к оперетке, от оперетки к акробатизму, от статуарности к прыжкам, от прыжков к прерафаэлизму и пр. и пр. И все это, все эти диаметральные противоположности и взаимно исключающие направления «ищутся» с одинаковою безоглядочностью и, увы, с одинаковою бесстрастностью, потому что нельзя каждый год сжигать то, чему поклонялся, и поклоняться тому, что сжигал.

Во всяком случае необходимо признать, что под «исканием» в театре должно разуметь опыты в области душевных выражений; изменения же архитектурного типа театральных зданий, декораций, костюмов, освещения и т. п. суть не более, как искания чисто технические, иногда очень значительные и почтенные, но имеющие лишь косвенное касательство к театру, как самодовлеющему искусству. Без сомнения, техника переплетается с жизнью иногда настолько, что влияние первой можно уподобить воздействию физиологических изменений на духовную сторону. Исторические факты учат нас, что иной раз направления и формы театра объяснялись также и техническими условиями. Так, три единства, несомненно, покоились на технике сценического устройства. Так, можно думать, что замена сцены ареною, как в опытах Рейнгардта, пролагает путь к театру широких масс. С известною основательностью можно установить положение, что новые формы искусства, новый его, так сказать, «разум», ищут и новых технических комбинаций для наилучшего своего выражения. Но надо определить границы и значение термина «искание». Под художественным исканием можно и должно разуметь такое искание, которое вытекает из общего художественного миросозерцания, из общих идей, из стремления к новым духовным ценностям и предчувствования новой красоты. Бить сороку и ворону, в надежде наскочить на ясного сокола — не значит «искать». {83} И проявлять широчайший эклектизм — не значит обладать душою универсальною, способною вместить все умопостигаемое, а скорее, наоборот, — означает наличие некоторой чистой страницы, вмещающей всяческие письмена. Когда к одному и тому же автору — положим, Шекспиру — один и тот же театр применяет два диаметрально-противоположных и органически враждебных принципа: постановку археологически-мелочную и вневременно-условную («Юлий Цезарь» и «Гамлет»), то позволительно сказать, что театр просто занимается примеркою костюма, а отнюдь не поисками формы для невыраженной идеи и мечты.

Искания! Вот предо мною книга Уайльда «Искания». Как будто у Уайльда парадокс есть ось мышления. И, однако, у Уайльда есть религия — красота, искусство. Достоверности нет — есть искусство.

Эта книга драгоценна и для тех, кто с Уайльдом не согласен. Она, выражаясь медицинским термином, прекрасное тоническое средство для ленивой или обленившейся или застоявшейся мысли. Парадоксы Уайльда — кривое отображение Платоновой философии. Вещи, предметы, природа — это снимки, дагерротипы с великой сущности искусства. Вместо жизни водворяется сон. Именно как сон мир, надо полагать, и понижается Уайльдом. В одном месте он говорит: «Даже сон, и тот изменил нам, запер свои врата из слоновой кости и раскрыл врата из простого рога. Сны многочисленных средних классов нашей страны, собранные в двух увесистых томах сочинений Майерса по этому вопросу и в отчетах Психологического Общества, производят самое удручающее впечатление. Среди них нет даже ни одного хорошего кошмара. Они банальны, пошлы, грязны и скучны».

Упадок лжи — это упадок искусства. Искусство — это ложь. Юноша, подающий надежды обнаружить поэтический дар, или впадает в «небрежную привычку к точности» или «посещает общество сведущих людей», почему «в скором времени у него развивается болезненная и противоестественная способность говорить правду». {84} Он начинает «писать романы, настолько похожие на действительность», что «трудно поверить в их вероятность». И, развивая далее свой парадокс, Уайльд продолжает: «реальны лишь лица, которые в действительности никогда не существовали, и если романист до такой степени опустился, что обращается к жизни за своими героями, он должен, по крайней мере, выдавать их за собственные творения, а не хвалиться тем, что они копии». «Прекрасно лишь то, — сказал кто то однажды, — до чего нам нет дела».

Само собою разумеется, что если задачи искусства — единственно «нас возвышающий обман», то современная драма представляется Уайльду совершенно неудовлетворительной. В начале, на заре своей, драма создала «особую породу существ», одаренных гневом титанов и невозмутимостью богов, чудовищными и необычайными добродетелями. Драма вложила в их уста и язык, не похожий на язык обыденной жизни, полный звучной музыки и нежного ритма, которому торжественный размер придавал величавость, а причудливая рифма — изящество; «язык, расцвеченный дивными словами и обогащенный величественным слогом». «Вся история была написана заново, и почти не было драматурга, который кричал бы, что цель искусства — простая правда, а не сложная красота». Постепенно все пошло хуже да хуже. Уже Шекспир — «небезупречный художник». «Он слишком любит обращаться непосредственно к жизни и заимствовать у нее ее обыденный язык. Он забывает, что, когда искусство отказывается от вымысла, оно лишается всего. Гете где-то говорит: “In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”, т. е. в самоограничении познается мастер. Отсюда совершенно ясно, что современные пьесы, заменившие творчество подражательностью, крайне скучны». «Действующие лица — поясняет Уайльд — говорят на сцене совершенно так же, как они говорили бы сойдя с подмостков. У них нет ни стремлений, ни правильного произношения; они выхвачены прямо из жизни и воспроизводят ее пошлость до мельчайших подробностей; они изображают походку, манеры, костюм, {85} выговор живых людей; они прошли бы совершенно незамеченными в вагоне третьего класса».

Но все это скоро пройдет. «Общество рано или поздно вернется к утраченному им вождю, к утонченному и обворожительному лгуну».

Над парадоксами Уайльда змеится тонкая усмешка. Уайльд — «обворожительный лгун», по его собственному выражению. Он говорил одно, а делал, ведь, другое. Рядом с «Флорентийскою трагедией», представляющей действительный продукт «обворожительного лганья», а в сущности перепев старого романтизма, в который нет никакой возможности поверить, рядом с «Саломеей», которая, точно, есть «история, написанная заново», т. е. опять-таки обворожительное лганье, Уайльд написал также «Идеального мужа» или «Веер», в которых доза «обворожительного лганья» примешана к большой порции живой действительности и тонкого наблюдения. Лгать обворожительно — значит, лгать умеренно. Вот до чего не договорился Уайльд. Ибо большому лжецу, который наврет про римский огурец, никто не поверит, а для того, чтобы слушать лганье, необходимо себя к нему предрасположить. Лгать нужно не только умеренно, но и с тактом, с чувством вкуса. Не в том дело, что без лганья нет искусства, а в том, чтобы найти каплю едкой лжи, достаточной для того, чтобы опьянить и восхитить человека. И парадокс Уайльда — в дозе преувеличения, допущенного им.

Фантазия с истиной сплелась, ложь — с правдой. Искусство — именно в соединении этих нитей — эмпирики, опыта, факта, наблюдения, действительности, с одной стороны, и воображения, преувеличения, лжи, обмана, идеализации, подчеркнутости — с другой. Таинство искусства есть преображение действительности. Происходит некоторый химический процесс, таинственный процесс сродства, при помощи которого расцветает жизнь. Искусству со всеми его «формами реальнее человека» не уйти от человека. Оно все-таки в нем — в человеке. Или поэзия носится, как космическая пыль в атмосфере вселенной, оседая где ей заблагорассудится (нечто в этом {86} роде представляет философия «платоновских идей»), или же она заключена — ну, просто телесно, индивидуально — в художнике Если искусство лично — то оно телесно, т. е. обусловлено границами и физической мерой художника. Пусть оно сдвигает горы и тащит луну «пурпуровой нитью», но нить-то — все-таки Уайльдовская, или от Шелли, или от Байрона, или от Диккенса. Значит, уже имеется телесный остов, от которого искусство уйти не может. Диалектически есть разница между «прообразом», которого «несовершенным подобием» является реальная жизнь, или «совершенным» созданием искусства, реальным прообразом которого служит жизнь. Но фактически тут разницы нет. Фактически существуют два мира, связанные между собою, и в то же время отдельные; самостоятельные и в то же время взаимно друг на друга реагирующие — это Жизнь и Искусство, или, по терминологии Уайльда, Правда и Ложь.

Модернисты и сочинители несуществующих вещей столь же скучны, противны и незанимательны, как бездарные копиисты и рабские подражатели существующего. В чем простой секрет искусства? В таланте, т. е. в личности, т. е. в чем-то реально, достоверно существующем. Будем лгать, как угодно Уайльду, но будем лгать талантливо, так, чтобы в вымысел поверили, чтобы увидали птиц и лес, которых никто никогда не видел. А если не уверуют — что толку от подобного лганья? Оно так же ненужно и бесполезно, как тупое подражание…

Безбрежность исканий, или — что то же — безмерность лганья в театре происходит от того, что анархическая свобода от стиля играемого произведения объявляется уделом режиссера. «Пьеса всегда лишь предлог» — цитирует крылатое слово Мунэ-Сюлли один из самых еще сравнительно умеренных режиссеров, Ф. Ф. Комиссаржевский. Мунэ-Сюлли, конечно, обмолвился своим афоризмом, имея в виду актера, для которого пьеса, точно, является «предлогом» (вернее — «случаем», «поводом», «occasion», а не «prétexte») обнаружить свою творческую личность. В сущности же сказать так — значит, сказать {87} очень мало. В искусстве все — предлог. Искусство есть цепь предлогов. Жизнь есть предлог для автора написать пьесу; ландшафт есть предлог для живописи проявить свое индивидуальное отношение к природе, т. е. угадать ее, раскрыть ее, проявить. Музыкант играет сегодня Баха, завтра Листа, послезавтра Дебюсси. Оставаясь во всех этих случаях индивидуальным (если у него есть талант), он все же и индивидуальность свою про являет различно, в зависимости от того, кого он играет. Это будет Бах, Лист, Дебюсси, пропущенные через призму виртуоза. То же самое по отношению к актеру: Гете, пропущенный через актера, Гюго, помноженный на актера, Гоголь в передаче актера. Мы должны узнавать каждый раз актера, ибо не узнаваемый, т. е. безличный, он не имеет цены, но точно так же мы должны узнавать Гете, Гюго, Гоголя. Как же иначе-то? Здравствуйте, актер! А это кто же, кого вы играете? Гоголь? Ну, очень приятно, что Гоголь, а впрочем, это все равно…

Если таковы требования к актеру, т. е. полнейшее проникновение стилем и замыслом автора, путем чего только и могут обнаружиться личный дар и личный стиль актера, то что же должно сказать относительно режиссера, который личность-то свою *лично* проявить не может, а только может выразить в целом и общем разные понимания и стили под углом авторской личности. Его первая задача, его единственная задача — уловить стиль и установить гегемонию стиля произведения среди многообразных транскрипций. Чем режиссер тоньше, глубже и отзывчивее, тем лучше он выразит стиль и замысел автора, и тем легче мы их узнаем.

Нынешние режиссеры вместо пристального изучения стиля авторов, пристально изучают свои собственные шевеления, и вместо идей великих людей дают собственные идеи. А ведь известно еще из «Книги идей» Гейне, что «идея — это всякая глупость, которая приходит в голову». Мещанская транскрипция у мещанина-режиссера всегда неизбежна, но степень мещанства этой транскрипции зависит от степени самообожания и самолюбия. {88} Что говорить о Гете, Гоголе и пр. — Оффенбаха и того не пощадили! Вместо стиля княгини Меттерних и Евгении Монтихо, Елену переносят из Второй Империи в век Людовика XV, а потом в Кисловодск.

Эти три Елены разных эпох, вроде трех Иванов и трех Костыльковых, как у старика Кукольника, — ничем кроме балагана быть не могут. Ну, да, если пьеса есть только предлог — то почему бы и нет?

Иногда хочется вздохнуть по свободной жизни. Но не среди бродяг, не помнящих родства, не правда ли? Можно и поворчать на несправедливость гражданской собственности — однако не среди экспроприаторов. Всему свое время и место. Звать сейчас режиссеров, распустившихся, подобно Никите из «Власти тьмы», к превращению «пьес в предлог» — это большая, очень большая неосторожность.

## II

Тоска наших театральных исканий не в том, что они — искания, а в том, что они — безмерное вранье. «Отрицание быта», «смерть» быта есть одна из форм такого лганья.

В том, чего не бывает, в том, чего нет, не может быть никакого *разнообразия*. Ничто равно всегда себе. «Не бывает» — это единый момент, это точка, это молния. Нет денег — это просто. Есть деньги — это от копейки до главы американского стального треста, Кернеджи — бесконечная лестница имущественной состоятельности. Поэтому «отрицание быта» страшно скучно и, в сущности, крайне бессодержательно. Вы скажете: а фантастика? а сказка? а рождественские рассказы? Да, но во всем этом, в сущности, нет отрицания быта. Это лишь перенесение быта в область или, как нынче говорят, в плоскость преувеличения. Ведь интерес этих приемов и методов творчества заключается в том, что живое, реальное, бытовое заставляют вращаться в области не живого, не реального, внебытового. Мальчик с пальчик попал к Дедушке-Морозу. Дедушка-Мороз — это фантазия, {89} чего не бывает, но мальчик с пальчик — это действительность. И как он зябнет — это факт. И как он плачет — это факт. И красненькие пальчики, потрескавшиеся от мороза, и елка, под которой он замерзает — это все образы действительности, встающие пред нами со всеми реальными подробностями. И чем живее эти подробности, чем они конкретнее, вещнее, явственнее, тем интереснее сказочность, тем любопытнее это погружение реальности в море сказочности. Удельный вес действительности постигается, так сказать, через объем вытеснения сказочности. Хотите — скажем наоборот: удельный вес фантастики и романтики определяется вытеснением объема действительности. Но когда вам преподносят, во-первых, чего не бывает, во-вторых, чего не бывает и, в‑третьих, чего не бывает; когда разговоры цвета saumon, каких не бывает, происходят в комнате цвета saumon, какой не бывает, — я просто скучаю, не понимаю, не чувствую. У меня в распоряжении нет действительности, чтобы оттолкнуться в область символа, и, желая вместить «чистый идеализм», я напоминаю мертвого человека, с оцепеневшим мозгом, заложенными ушами и затуманенным взором.

В книге я могу следить за мыслью, за чистой логикой. В кабинете, за письменным столом, я могу стать метафизиком. Но в театре это решительно невозможно. Театр требует театральных форм. И люди, комнаты, портьеры, разговоры, каких не бывает, одно, помноженное на другое, одно небывалое, опирающееся на другое небывалое, оторванное от действительности, не корректируемое действительностью, не заимствующееся у жизни, окончательно не нужно. Для философской идеи Спинозы, развиваемой в теоремах, окончательно ненужен так называемый «субстрат» жизни, не нужна подлинная ее подоплека, которая только будет ей мешать. Но в театре, извините, «голые» идеи, слоняющиеся по сцене, скучны, бледны и глубоко антитеатральны.

Быт прискучил, потому что он «застоялся и умирает». Совершенно верно, что тот быт, которым нас угощают {90} со сцены, застоен и может наскучить. Но почему же, вообще, быт застоен? Быт есть жизнь. Жизнь есть движение. Жизнь никогда не знает покоя, и потому не может быть «статической». Наоборот, как мне кажется, статичность, неподвижность есть свойство схематических предначертаний, стилизации, пребывания в сферах бесконечно дальних. Чем отдаленнее от нас сфера мысли и чувства, — тем она неподвижнее — вот как неподвижными в бездонной темной дали кажутся звезды. Там, где нас нет, где, следовательно, господствует бесконечно великое — царство покоя. Что дальше, мудрее, отдаленнее, мистичнее смерти? А смерть — покой. Нирвана — абсолют покоя.

Разве именно не «новый театр», к которому у нас относят Чехова и Метерлинка, есть театр статический? Разве «Чайка», наиболее символическое, так сказать, из произведений Чехова, не является в то же время наиболее неподвижным? Метерлинк неподвижность возводит в принцип, как и отрицание быта. Но театр Метерлинка — заморожен неподвижностью. И точно, если диалог ведется с Судьбой, куда, собственно, спешить и зачем торопиться? Судьба не уйдет. Она — вечная: она — Вечность.

Что такое смерть быту? Если под бытом разуметь этнографическое и статистическое повествование, то это никогда и не входило в область художественного воспроизведения жизни. Например, Глеб Успенский, в последние годы своей литературной деятельности, под названием «очерки», писал просто статьи, ну, скажем, для земских сборников. Но бытописание, имеющее целью воспроизведение «мертвой природы», отношений, исторических окаменелостей жизни, может и должно служить предметом поэзии, в качестве одной из разновидностей поэтического служения. Но всего чаще — и замечу, неизбежнее — быт переплетается с психологией, жизнь внешних отношений с жизнью внутренних отношений, согласно формуле Спенсера: жизнь есть приспособление отношений внутренних к отношениям внешним. Допустим, что вы стоите на точке зрения «чистого» идеализма, {91} и подвергаете формулу Спенсера видоизменению. Тогда вы скажете: жизнь есть приспособление отношений внешних к отношениям внутренним. Но и с этой точки зрения, невозможно отрешиться вполне от внешних отношений. Как бы мы ни смотрели на свое «я», — все равно постижение этого «я» возможно только со стороны мира, на миру, в мире. Что же представляет собою этот, столь гонимый, столь презираемый, приговоренный военно-полевым судом новой поэзии к смертной казни «быт», как не мир внешних отношений? И не все ли равно, как добывается золото — самородком или в промываемом песке и кварце? и не одинаковый ли мед мы пьем, будет ли он в сотах или в чашке, куда он, очищенный, стекает?

Задача художника — стремиться к выяснению духа жизни. Художник может захватить целый отрезок жизни и, изображая его художественными средствами, выявлять таким образом идею, суть, душу. Он может ограничиться каким-нибудь секретным уголком, отыскивая в нем самородок духа. Но ни в каком случае он, вообще, не может вполне отрешиться от жизни, от быта, от внешних отношений, потому что все это форма познания; сосуд, без которого самый чистый мед не может быть ни сохранен, ни доставлен по назначению. Следовательно, «смерть быта» есть, вообще, вздор. Можно говорить только о том, чтобы добыть воду из глубины подпочвенных слоев, а не разбрасываться по поверхности почвы.

«Быт» умереть не может, да он и не умирает. Надо дойти до горделивого помешательства, до мистического и сверхъестественного индивидуализма, до полного забвения закона причинности для того, чтобы вообразить себе, что можно из своего «я» свободно сделать что угодно — и зеленое, и желтое, и красное; что, не обращаясь к материалу внешних отношений и к окружающему, к наблюдению и опыту, можно от себя, от этого «нового места», начать течение мироздания. «Смерть быта», в этом истинном смысле слова, была бы и прекращением жизни. В действительности, там, где «смерть {92} быту» не превращается в сумасшествие, мы всегда видим пред собою «быт», но не в натуралистических, мелких, нехарактерных его проявлениях, а в более глубоких, тонких и нежных. Вот, например, «Вечная сказка» Ст. Пшибышевского, поставленная на сцене «умерщвляющего быт» театра. Это — «драматическая поэма», действие которой происходит «на заре истории», как сказано у автора. Значит, «смерть быту»! Однако сказать «на заре истории» — легко, а вот как это выполнить? Пред вами назойливо все время торчит старо-польский быт. Как «Quo vadis» Сенкевича проникнуто, несмотря на свою якобы историчность, духом правоверного католицизма, — в такой же мере «поэма» Пшибышевского, разыгрывающаяся «на заре истории», при всем своем поклонении «сверхчеловеку», при всем своем анархизме, насквозь пропитана духом старого шляхетства. Весь строй отношений рыцарей к королю, эта смесь своеволия с преданностью, измены с лояльностью, эти грациозные, юные рыцари Богдары, служащие королю, и самый король, в его понятиях и его отношениях — все это переносит нас не то к Казимиру Великому, не то к Стефану Баторию, и эти исторические черты оживают при посредстве бытовых черт и черточек современной Польши. А в одном месте прямо говорится о посланцах папы. Ну, какая же это «заря истории»?

Я не собираюсь придираться к словам. Я хочу только сказать, что и в этой «драматической поэме», которая так вызывающе ставит во главе ремарку «на заре истории», которая так презрительно говорит о «сегодня», — при внимательном чтении, не оказывается ни какой такой, совершенно скрытой от нашего зрения, «зари», но весьма определенно выступает художественно идеализованная или стилизованная эпоха средневековья, пропущенная сквозь художественную натуру современного поляка. В этом смысле — в пределах занимающего нас вопроса о быте — я решительно не вижу никакой разницы между шекспировскими ремарками «действие происходит в датском замке Эльсиноре», или Макбет — «кавдорский тан», или Отелло — «венецианский мавр» и «зарей истории» Ст. Пшибышевского. Как совершенно {93} ясно для каждого, что Дания Гамлета или Кипр Отелло есть та же «старая, веселая» Англия Шекспира, и что поистине нелепо устремлять внимание на Данию и Кипр, когда дело в «старой веселой» Англии, насколько она отразилась в духе Шекспира, — так точно совершенно очевидно, что «заря истории» есть, в сущности, расцвет старой польской жизни, как она рисуется польскому взору Пшибышевского. И это в пику его стремлению к «бесконечности»… «Быт» есть то, что заключено в душе автора, в его понимании, в образах, которые ему близки, и пред ним носились, в воспоминаниях, согревавших его творчество. Ни в какую «зарю истории», понимая это, как полное отрешение от жизни, Пшибышевский уйти окончательно и бесповоротно не мог, потому что он поляк, язык его польский, в польскую землю и историю он врос всем своим существом, и все, что он творит — иначе и быть не может — он творит по образу и по подобию польскому.

«Вне национальности нет искусства», — сказал Тургенев. Вот вам и «быт». Представляя свою жену, Сонку — будущую королеву — вельможам — король в «Вечной сказке» говорит: «Я глубоко полюбил свою супругу, потому что она дочь той земли, которую я так горячо люблю. Таинственный шум столетних наших лесов баюкал ее и навевал ей золотые сны, а волны наших глубоких озер поили ее душу своим блеском, и наше небо низливало на нее свою чистую благодатную негу»… Сонка, мечта, идеал «Сказка» Пшибышевского, — по собственному признанию короля, — глубоко национальны. И в Сонке, и в мечте, и в идеале — отражается «быт», — озера, леса, поля и все культурные новообразования, наросшие на родной почве.

В сущности говоря, и это одно из глубоких заблуждений художественной оценки — как никакой музыкант не играет музыки природы, а играет музыку композитора, так никакой театр не играет и во всяком случае не должен играть «быта», а играет пьесу, изображающую быт. Быт же можно трактовать как угодно, самым разнообразным образом, самой разнообразной манерой, {94} в самых противоположных настроениях. И Рубенс писал женщин, и Ботичелли, и Ропс, и Пикассо — у всех женский, так сказать «быт», женское естество. Даже у анатомически изуродованных женщин Бердслея, даже у кубистов — все то же естество женщины. И всякий поэт во всякой области искусства становится индивидуальным творцом одних и тех же моделей и мотивов. Таким образом театр, поскольку он играет пьесу, играет именно ее, а не жизнь, изображает людей и природу Островского, Мольера, Ибсена, — а не жизнь вообще, и природу, вообще, с подписями из Островского, Мольера и Ибсена, заготовленными в прок, как этикетки спичечных коробок.

Вся беда и все беспутство нашего театра объясняются тем, что помутился стиль, и что единственный стиль «ищущих» театров есть «рококо» собственного приготовления. С этой точки зрения «натуралистические» театры равняются «символическим», «символические» — романтическим и т. д. Художественный театр, например, прославился тем, что играл «жизнь». Но играть «жизнь» — это подлинное мещанство. Покойный Ф. Д. Батюшков в одной из своих критических статей о Московском Художественном театре пишет, например, следующее:

Если в «Горе от ума» затушевана была общественная сторона сатиры Грибоедова, то почти гениально воссоздан быт эпохи. Если при постановке «Ревизора» исключен был смех Гоголя и затушеван его шарж, то опять-таки представлена была проверка реально-бытовых изображений Гоголя, и гениального писателя нам показали с другой, неожиданной стороны, — и это было весьма интересно (?).

Если бы критик не заметил вот этого самого главного — «исключения смеха Гоголя» — сказать было бы нечего. Что ж, не заметил, так не заметил. Но нет, пред нами критик зоркий! Однако, заметив, что из Гоголя вынули весь смех, он не возопиял к небу, а нашел «интересность» в том, что представлена проверка «реально-бытовых изображений». Да театр — это что же: контрольная или пробирная палата, археологический институт, департамент статистики, этнографический музей?

Смысл художественного произведения есть его поэтический смысл, его эстетический организм, его духовная {95} конструкция. Ну, скажем, просто — душа. Бездарные мазилки и лепщики дают нам часто портреты и скульптуры, не лишенные некоторого значения в смысле «проверки реально-бытовых» подробностей, но художественной ценности они не имеют. И нос, и губы, и волосы, и прочие «реально-бытовые» черты — на месте, но искусство проходит мимо, не замечая этой ремесленной поделки, именно потому, что «внутреннего смысла», поэзии жизни и души здесь нет. Представить Гоголя статистиком или историографом Миргородского уезда — это суздальская мазня, это хуже, чем самое посредственное исполнение самого посредственного театра, потому что последнее, хотя и плохая, но живопись, а постановка Художественного театра, хотя и хорошая, но ремесленная мазня. Следовательно, если допустимы «смягчающие обстоятельства», то по отношению к труппе Фадера или Помпы-Сибирского, играющей в Тетюшах и плохо делающей художественное дело, но ни в каком случае не по отношению к Художественному театру, хорошо делающему нехудожественное дело.

Задача театра не есть вовсе экзегеза или литературно-исторический комментарий к произведению литературы, при которых возможно, оставив в стороне, «внутренний смысл», т. е. поэзию произведения, коснуться разных «подробностей», представляющих интерес для человеческой любознательности. Это дело науки, критики, академической кафедры, журнальных статей. Депо театра — оживление поэзии литературного произведения поэзиею сценического творчества; вернее, претворение поэтического произведения одного наименования в поэтическое произведение другого наименования. Как в чертах молодой девушки оживает красота ее матери — новая красота, вскормленная старой, унаследованная и одновременно благоприобретенная, расцветшая и совершившая эволюцию, согласно собственному биологическому закону, — так точно вечно юной, вечно эволюционирующей и вместе с тем органически родственной поэзии автора является красота театра. Театральный «Ревизор», в котором нет смеха, — просто ублюдок, просто вздор, {96} просто томительный и никому не нужный результат мещанского и плоского «трудолюбия и усердия».

Что произошло с Гоголем, произошло и с Грибоедовым. В статье Вл. И. Немировича-Данченко о «Горе от ума» в Художественном театре находим анализы исполнения ролей Фамусова, Чацкого, Софьи, Лизы, способные привести — прошу извинить некоторое преувеличение слога — в отчаяние именно тем, что они очень логичны, и чем они логичнее, тем безнадежнее… Положим, Лиза. «В театральных школах — так начинается глава VI — можно было бы на первом же монологе Лизы рельефно объяснить молодой исполнительнице разницу между реализмом в сценическом искусстве — *реализмом, доходящим до натурализма*[[1]](#footnote-2) — и общей театральностью. Как надо и как можно играть и — как не надо». И затем автор дает это «рельефное объяснение». «Лиза устала за день (день-деньской мается), *зевает попросту, во весь рот*». «В утренней зябкости, не доспавши, стоит, плотно охватив себя руками и потирая их». И т. д. и т. д. Почти целая страница «сценического реализма, доходящего до натурализма», полная подчас остроумных и, пожалуй, верных соображений и догадок в области «простых переживаний», по терминологии Вл. И. Немировича-Данченко. Тогда как «обыкновенно исполнительница идет не от этих жизненных переживаний, а от одной мысли, что она играет комическую ingénue». И Вл. И. Немирович-Данченко уверен, что «обыкновенная исполнительница» неправа, а он — прав.

Однако на кой черт тогда искусство? Возьмите настоящую деревенскую девушку, как вы уже взяли однажды настоящего певчего в роли Тетерева, и вот вам Лиза! Ведь с вашей точки зрения «воспроизведения жизни», никакая гамма воображаемых «простых переживаний», кряхтений, сопений и зевков со сна, во весь рот, никогда не сравнится с подлинным кряхтением, сопением и пр. настоящей Лизаветы из деревни? «Переживания» актера и театра могут быть и должны быть {97} настолько «просты», насколько просты они в пьесе, и комментарий должен исходить не от «простых переживаний» несуществующего в «Горе от ума» «истопника», стуком несуществующей вязанки дров разбудившего Лизу, а от тех условных и далеких образов, на которых воспитана была грибоедовская комедия.

Конечно, «обыкновенная исполнительница», играющая «комическую ingénue», в тысячу раз ближе к правде искусства, чем Лиза, кряхтящая, сопящая, зевающая и присвистывающая носом со сна. «Обыкновенная исполнительница» отлично знает, что во всех — или, по крайней мере, в огромном большинстве — комедия Мольера, Реньяра, а у нас Грибоедова, Крылова и др. всегда была субретка, подобно тому, как в трагедиях была наперсница. И как невозможно — потому что это была бы безграмотная, аляповатая клякса — изображать «простые переживания», доходящие в реализме до натурализма, играя наперсницу какой-нибудь Андромахи, — так совершенно не мыслимо, играя Дорину, изображать femme de chambre, а играя Лизу — деревенскую девицу того времени и той эпохи. Дорина была условна, как Маскариль. Не помню, кто сказал Мольеру по поводу Маскариля: «Маскариль — солнце слуг». Дорина — «солнце служанок».

А затем у Вл. И. Немировича-Данченко встречаем отрывок такого рода:

«Трудность исполнения всех женских образов заключается в отыскании внешнего с шля. Жеманство, выдержка в движениях — результат муштры танцмейстера; а он добивался *условной грации* не только в постановке ног и спины, но и в каждом движении головы, руки, каждого пальца… и пр. И все это считалось прекрасным лишь в том случае, если следы танцевальной муштры были совершенно наглядны. Она уже нужна была не как средство для развития грации, а сама по себе. В этой самодовлеющей условности есть особенная наивность, которую надо уловить, чтобы избегнуть кривляний и гримас».

Таким образом режиссер Художественного театра признает «внешнюю стильность», проистекающую от {98} «танцевальной муштры», даже особую «наивность» «самодовлеющей условности», когда она касается «движения головы, руки, каждого пальца»… Но что за областью «внешней стильности» — то преподносится в «простых житейских переживаниях», с зевками «во весь рот», с обмороками, носящими все следы натуралистической экспериментальности, со злобой Фамусова, которая должна клокотать, с испугом Софьи, который должен быть «сильным», в меру драматического переживания в современной реалистической драме, и т. п. Но «внешняя грация», почитавшаяся прекрасной лишь в том случае, если «следы танцевальной муштры были совершенно наглядны», и отличавшаяся «особенной наивностью», вполне соответствовала поэтической грации того времени и той эпохи. «Наивность самодовлеющей условности» была не только в «пальцах», согнутых при полонезах и менуэтах, но и в пальцах, державших перо. Как грациозная девушка должна была известным образом изгибаться, так изгибались и поэзия, и комедия.

Наивность сценической — особенно сценической — фактуры проистекала именно из необходимых «самодовлеющих условностей» литературной и главное театральной формы. Субретка, amoureuse, amant — без этого не было комедии, как не бывает избы без четырех углов. Всю эту условность, всю эту старинную, наивную красоту, прелесть которых именно в том, что она «совершенно наглядны», режиссеры Художественного театра отвергли, и гордятся этим. Мало того, что гордятся, а еще бранят «обыкновенных исполнительниц» и исполнителей: зачем они наивны — «наглядно» наивны, — зачем условно падают в обморок, условно обнаруживают испуг и пр. Борьба за право ниспровергать «условности» происходит по поводу комедии, написанной стихами! Ну, хотя бы начали с этого! Не может деревенская Лиза — если она не условный персонаж, а сама «жизнь», испуганная «истопником» и зевающая во весь рот — говорить стихами! И так как в природе нет стихов, — они только в поэзии, — то может быть обыкновенные исполнители и исполнительницы окажутся уже не такими закоренелыми {99} «ретроградами» и обскурантами за то, что играют условно самую условную из наших классических комедий?

Я припоминаю, как во время гастролей Художественного театра в Петербурге, в антракте между 2 – 3 действ. «Горя от ума», в буфете Михайловского театра шел оживленный спор о достоинствах спектакля, и в ответ на мои нападки, что тут нет ни йоты Грибоедова, один литератор сказал мне: «Что вы говорите! Я смотрю на сцену, и вижу дом Римского-Корсакова в Москве». Я умолкнул, потому что было ясно, что мы говорим о разных вещах, и что самая «концепция» театра у нас разная: я говорил о Грибоедове, а мой собеседник говорил о Римских-Корсаковых; я утверждал, что не передан дух автора, а тот возражал, что превосходно передан быт Москвы.

Островского в этом театре ставили, пожалуй, даже ближе к автору, чем, например, Гоголя или Грибоедова, но исходный пункт постановок московского театра все же оставался неизменным: там играли или старались играть не авторов, а *жизнь*. Однако не существует фактической и реальной глумовщины, мамаевщины и т. п. — есть лишь комедия Островского. Реализм глумовщины и мамаевщины — ограничен тем, что заключается в Островском. Та же глумовщина и мамаевщина, положим, у Щедрина (в «Дневнике Провинциала») — совсем другие. Сыграть хорошо Островского — значит передать представления Островского о Глумове, Мамаеве, Манефе, Турусиной, подмосковной даче, гостиной у Мамаева и пр. Все правдоподобие — в самом Островском. Кепи для Островского правдоподобны наивные приемы Глумова, с бухты-барахты заявляющее Мамаеву: «я — глуп!» (а для Островского с его примитивным, простым психологическим рисунком это вполне правдоподобно), то их — эти приемы — незачем утончать, приближать к современной сложности, сближать с бессознательным лицемерием душ, во лжи уже искушенных. Если у Островского Турусина, без дальних слов, без лишних фраз, принимает Манеф и всяческих «странных» людей, то правдоподобие это удостоверяется не тем, что, мол, бывает, что дамы, грешившие {100} в молодости, становятся saintes dévotes, а тем, что для Островского это самое заурядное, самое естественное явление, а потому стараться сделать нам Турусину близкой и понятной следует не через какие-то наши житейские соображения, а только через самого Островского, через восприятие его духа. Откровенность женской «слабости» у Островского — дух его. «Аристократизировать» занавеси, окна и мебели — это еще не важно; гораздо хуже аристократизировать в духе ложного стыда и витиеватой софистики героев Островского. В смысле обнажения примитивных корней нашей психологии, Островский чтó медведь: ступает по деревьям, и сучья трещат. Так ступать и надо — тяжело, в огромных сапогах, а не скользить легкой поступью, в тоненьких шагреневых ботинках.

Мы подходим здесь к очень интересному вопросу о сценической традиции. Сценическая традиция таким образом является не совокупностью рутинных приемов, навыков известных актеров, не просто знаменем консерватизма и академизма, с которыми, мол, необходимо бороться «новым Течениям». Сценическая традиция, понимаемая под нашим углом зрения, это живое воплощение духа, темперамента и миросознания автора. «Традиция Островского» дает нам воздух, колорит пьесы, воздвигает рамки, в которые заключена картина и устанавливает глазомер, которым должно пользоваться.

Что же, позвольте вас спросить, вы воздвигаете вместо «традиции»? Безусловность? Безотносительную свободу? Да разве существует театр или театральное представление, которые не знают условности? Условность есть данная предпосылка, основная презумпция, вне которой невозможно играть. Так называемый «прогресс» заключается в том, что одна условность заменяет другую, и только. Отсутствие художественно-театрального стиля, основанного на единстве литературной и сценической традиции, и является главной причиной того, что история нашего театра, за последние 25 лет, представляет мартиролог убиенных, истерзанных, оболганных, оклеветанных и извращенных пьес, поставленных {101} совершенно так, как анекдотический солдат варил щи из топора или гвоздя.

Поставить, например, Островского — значит, поставить себя вместо Островского. Когда-то «Гроза» была пьеса Островского. Теперь — это пьеса режиссера Александринского театра.

Город Калинов превратился в некоторый, вообще, в природе не существующий, город. В этом городе бульвар со свежевыкрашенными чистенькими скамеечками, зелененьким палисадничком и с подрезанными, по-английски, деревьями, напоминает сквер в графстве Ланкастерском или, может быть, еще лучше — садик около дома господина пастора в Эйзенберге, в Вюртемберге. В этом необычайном городе соединены английско-пасторский сквер с оврагом Жигулевских гор и заборами, представляющими складень, пред которым ругается и неистовствует пьяный Дикой. В этом необычайном городе Кабаниха занимает тот самый тургеневский дом из «Месяца в деревне», где жила Наталья Петровна. В этом городе Калинове — вечный праздник. Все жители одеты в высшей степени нарядно, ярко, богато. Так, Дикой щеголяет в ярко-желтой длиннополой поддевке, бедняк Кулигин в чудесном сером сюртуке, с бархатным воротником, мещане то в синих, то в зеленых, то в оранжевых поддевках и пр. Само собой, что Катерина не выходит из шелков — даже в овраг на свидание! Да что Катерина! Феклуша, побирающаяся на бедность, и та одета в платье отличной добротности и примерной опрятности. О сумасшедшей старухе и говорить нечего. Она ходит по улицам и бульварам необыкновенного города Калинова в том самом ярко-золотистом платье, которое у нее сохранилось от Эрмитажного бала при Екатерине Великой, и — замечательное дело, возможное только в этом единственном городе Калинове — без малейшего пятнышка, словно только что вынуто из сундука. Какая иллюзорность, какая волшебная сказка! Да полно, существует ли город Калинов? Может быть, это вовсе не Калинов, а тот фантастический «внутренний город» «Ревизора», где «чиновники — наши разбушевавшиеся страсти»? {102} Или невидимый град Китеж? И так как все действующие живут в некоем царстве, не в нашем государстве, то все наше отношение к «Грозе» философско-созерцательное, сказочно-пассивное, намеренно-условное, какое мы испытываем, когда смотрим, например, «Пелеаса и Мелисанду» с музыкой Дебюсси.

Кто сочинял эту пьесу? — спросит наивный зритель. «Канитферштан!» А «Горе от ума»? «Канитферштан!» А «Ревизора»? «Ну, конечно, Канитферштан!» Искал, и, между прочим, сочинил…

## III

В. В. Розанов записал следующие слова К. С. Станиславского:

«Театр — враг мой. Щепкин был гениальный актер, но то, что вынесено из гениальной его натуры, эти “щепкинские приемы игры”, — запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не *Щепкиных*, повторяют в своей игре его приемы, ни мало не связанные *с их натурою*, теперешних актеров, которая, однако, есть у каждого актера своя. Но она убита, затерта: на место этой своей натуры актера, выступила *традиция сцены*, дьявольская и деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу».

Конечно, едва ли сыщется человек со вкусом, который бы в театре любил театральщину, в литературе — литературщину и т. д. Но всякий знает и причину, почему сцену заедает театральщина. Да потому, что работают одними техническими навыками и приемами, потому, что к ролям относятся не как к живым созданиям творческого духа, но как к схематическому указателю сценических приемов. И «щепкинская школа», «щепкинские приемы игры» потому так надоели, что повторяют их, как попугаи, без таланта. В понятии «таланта», «дарования» всегда есть понятие оригинальности, самобытности, индивидуальности. Следовательно, если актеры повторяют «приемы, не связанные с их {103} натурою», то это означает, что натура их не талантлива в истинном смысле слова. Отсюда величайшее заблуждение К. С. Станиславского: он ищет таланта там, где его нет, и думает, что подавленный «щепкинскими приемами» станет лучше, будучи подавлен другими приемами. Талант — это собственная интонация, собственный жест, собственное отношение. Неталантливый всегда будет грубо и глупо подражателен. Талантливый всегда будет оригинален и, даже впав в шаблон, даст свой собственный шаблон. Задача театра, казалось бы, должна была сводиться к одному: набирать как можно более даровитых и талантливых людей, в полной и основательной надежде, что они-то в состоянии будут освободить сцену от мертвых «приемов», «не связанных с их натурою», а дадут приемы, вытекающие из их натуры, и постольку красивые и интересные, поскольку красива и интересна их натура.

Впрочем, основная мысль К. С. Станиславского, угнетающая его, как это можно заключить из записанных слов, «традиция сцены, дьявольская и деспотическая». И, очевидно, стремлению сыграть вопреки «традиции сцены» мы обязаны «шедеврами» Художественного театра, вроде «Горя от ума» и «Ревизора». Таким образом неуважение к традиции сцены — это то, что К. С. Станиславский считает своею заслугою.

В светлом янтаре замурована мушка. Она сохранилась вся, с распростертыми крылышками, тоненькими ножками и булавочной головкой. Но разбейте янтарь, и вы уже не найдете мушки: она мгновенно превратится в пыль, которая не оставит следов даже на кончике пальцев. Так и произведение искусства всегда замуровано, заделано в своей среде, своей форме, своей традиции, и отторгнутое от всего этого — испаряется. Так испарилось «Горе от ума», так испарился «Ревизор»! Нельзя уничтожить традицию, как нельзя существовать без среды. И если le roi est mort, то немедленно мажордом возглашает: vive le roi! И если традиция уничтожена, то возникает немедленно новая традиция. И если умирает Пан, бог народов, то утверждается «паночек» {104} частного изобретения. И разница между Паном народов и «паночком» собственного изобретения заключается в том, что творение народа, творение коллективное — мудро и прочно, как язык, как религия, как эпос, творение же собственного изобретения хрупко и ничтожно, и через самый короткий промежуток времени превращается в ничто. Что не покоится на прошлом, что органически не примыкает к нему, что не слито с ним, не спаяно, то погибает, как отрезанный от розового куста побег. И в чем освобождение от традиции — «дьявольской и деспотической»? Да ни в чем! Ибо на место одного догмата, к ярму которого мы привыкли и с которым сроднились, на нас налагают ярмо другого догмата, который только что испекли.

Позвольте задать вопрос: Если, положим, старинный храм Николы на Курьих Ножках меценат из московских купцов, «подражая под Станиславского», решил бы «возродить», т. е. сделать заново, в новых архитектурных формах, поручив хотя бы Васнецову и Рериху написать новые иконы, вместо старых и пр., а пришел бы реакционер, даже сам московский генерал-губернатор, и против этого восстал бы — я бы первый этакому реакционеру поклонился. Поклонился бы и тому реакционеру, который бы восстал против переделки Кремля в пассаж «стиль нуво», против преображения Колизея в галерею машин и т. п. Что нельзя по новому перефасонивать старую церковь, старинную живопись, древнюю архитектуру, «модернизировать» старую песню и языком Ф. Сологуба рассказывать былину об Илье Муромце — это всякий понимает. И когда случается, что закрашивают старую картину, под матчиш гармонируют старый напев, или застраивают старую стену новым фронтоном — то со всех сторон, при общем согласии, несутся крики о вандальстве, варварстве, грубости, необразованности, а главное — безвкусице. Но когда дело касается старой пьесы, классического предания театра — тогда ничего! Валяй, марай, закрашивай, застраивай, покрывай собственным лаком старые, дорогие, потускневшие и оттого именно такие бесконечно милые лики!..

{105} Таким образом имеются области искусства, где «консерватизм» не отделим от бесспорной истины. Ну а литература, например? Разве иная критика, кроме историко-литературной, применима к классическим произведениям литературы?

Вся дикость известной статьи Л. Толстого о Шекспире, вся ее грубость и вся ее софистичность объясняются тем, что Толстой оторвал Шекспира от стиля, эпохи, нравов, предшественников своих и современников, и разбирает «Лира» совершенно так, как будто это историческая повесть, напечатанная в «Ниве» 1907 года. Таким путем и манером пишутся пародии, и они, точно, бывают забавны, но никак не критические статьи. Оторвать Шекспира от его века и механически приклеить к нашему, взять миропонимание Шекспира и осветить его идеями XX века — это логический «трюк», софизм. Дерево растет в земле; человек растет в обществе; идея растет в человеке. Органичность роста — условие жизни, бытия, — более того, условие постижения и понимания. Вели мы не можем ничего мыслить вне времени и пространства — как можем мы мыслить, вне этих категорий, явления искусства?

Всякий прогресс совершается путем постоянной борьбы между традицией прошлого, как могучим стволом растущего, и новыми ветвями, пытающимися от него отойти. И хотя поскольку ветвь разрастается вширь, постольку она прогрессивна и плодоносна, однако невозможна ветвь, оторвавшаяся от ствола. Для театральных новичков может, пожалуй, показаться, что Станиславский «убрал театр из театра». А мне думается, что никто так не нагородил «театра в театре», как он, никто не заставил нас так много *думать* об условностях сцены, как он. Впрочем, не об этом сейчас речь.

Я лишь спрашиваю, почему закон художественной реставрации не должен быть столь же категоричен в области театра? Почему церковка XIII века, перестроенная на новых основаниях кем-либо из «гражданских инженеров», — это варварство, цинический плевок в лицо искусства, а «Ревизор», сыгранный вопреки традиции, {106} со всею грубостью современной натуралистической режиссерщины — это «возрождение» Гоголя?

Что такое традиция? Всякая традиция в искусстве есть эпос, частица Гомера, святых книг в больших кожаных переплетах с медными застежками. Традиция собирательна, как эпос, анонимна, как эпос, многоголова, как эпос. В традиции — хор жизни, аккорд ее полнозвучия, и когда традиция сменяется, это происходит тихо и незаметно, вот как растет новая трава на перепаханной земле. Шелестит музыка роста, а не кричит… И хор сменяет хор, и одно полнозвучие переходит в другое, как в совершеннейшей фуге…

Традиция живет, стареет и умирает. У нее — свой круг жизни, как у всего существующего. Перед смертью своей она дряхлеет, лишается внутренней энергии, яркости, выразительности, ее формы грубеют, деревенеют, я бы сказал, автоматизируются. Порою становятся и прямо смешны — Щепкин, например, рассказывает в своих воспоминаниях о том, как во времена его провинциальной службы актер, заканчивая монолог, уходил со сцены, непременно вытянув вверх правую руку, и когда однажды некий актер, забывшись, ушел после монолога, вытянув левую руку, то тут же спохватился и переменил на ходу руку. Конечно, это было и глупо, и смешно. Но красноречивейшим доказательством того, что традиция уже устарела и просится на покой, были вот именно факты такого рода. Традиция уже не чувствовалась со всею живостью, не выполнялась легко и грациозно, а давила своею обязательностью. Традиция слишком ощущалась, слишком бросалась в глаза, превращалась в бремя. А все дело-то в том, что как молодые ноги легко, привольно, нечувствительно несут молодое тело, так, наоборот, старые ноги все время сгибаются под тяжестью старого тела, и это все видят и замечают.

Тогда в жизни традиции наступает критический момент; она некоторое время пытается еще противоборствовать и отстаивать свои права на существование, и затем исчезает, уступив место новой традиции или условности, находящейся с нею обязательно в близком {107} родстве и являющейся видоизменением, модификацией первой. Происходит то же, что в жизни. Являются наследники, всегда основывающие свое право на общем корне происхождения, а никак не чужаки. И это естественно, как закон эволюции.

Не знаю, больше или меньше условностей и традиций в театральном искусстве, чем во всяком ином, но знаю, что их бесконечно много, и что ни одна из них не выскочила совершенно готовой из лаборатории какого-нибудь Нострадамуса, но все зрели в общем сознании и питались соками единого корня. Традиция требовала от римского актера, выставив вперед левую ногу, поднимать правую руку до половины груди. Это был канон золотого периода римского театра. Но когда возникли школы Росция и Эзопа, то можно, скажем, легко предположить, что один из них, более подвижный и экспансивный, допустил жест выше груди, вправо или влево, и это уже было, вероятно, страшно много; это уже был раскол, бунт, реформация. Припомним, например, на нашей памяти, допущение, в зависимости от реалистического репертуара, разговора спиной к публике. Еще в 80‑х годах первое правило режиссерского руководительства было — никоим родом не становиться спиною к публике, и смягчение этого безусловного требования, без сомнения, было большою победою сценического реализма. Для привычного глаза разговор спиною к публике казался, вероятно, кощунством, и старые театралы немало перестрадали, пока расстались с традициею — всегда говорить в лицо публике. И это новшество — отнюдь не мелочь. Техническая сторона теснейшим образом связана с существом театра, с самым сокровенным и важным в искусстве актера. Реалистическая манера разговаривать и держаться на сцене «как в жизни», забывая будто бы о публике, повела к дальнейшему разрыву между публикой и действующими; не глядеть на публику — значит, прятать глаза свои; прятать глаза свои — значит, избавить себя от необходимости говорить правду и переживать ее всеми силами души.

{108} Изживание традиций и нарождение новых — процесс медлительный и закономерный. Лев Толстой замечает где-то, что самые гениальные люди не в состоянии вместить более, как духовную жизнь и идеалы двух поколений. Этот афоризм необходимо толковать и vice versa, т. е. что самые смелые новшества могут рассчитывать не более, как на объем понятий и предвосхищения двух поколений. Далее — уже область невоспринимаемого и неизвестно что означающего «футуризма».

В записной книжке Достоевского, на том самом месте, где набросаны главнейшие его возражения «-культурнику» Кавелину, — против собственной воли, казалось бы, и основной мысли Достоевского, — все время попадаются фразы: «культуры нет», «культуры мало», «а все оттого, что культуры нет». Спорит с Кавелиным, а основа-то та же, что у Кавелина — «культуры нет».

Вот в чем корень дела: «культуры нет» — в театре. А что такое «культура», «культура вообще», an und für sich? Да вот то самое, чем возмущается К. С. Станиславский — «совокупность навыков и приемов», ритм, установленные рамки, традиции, условности. Это есть *подпочва* дальнейшего. На этой подпочве разводите какие хотите сады и орхидеи, но имейте под ними определенный, прежними поколениями созданный грунт, не разрывайте связи форм и достижений.

Едва ли может быть спор о том, что три лучших драматических театра в Европе — это Comédie Française, Burgtheater в Вене и Rozmaitosci в Варшаве (по крайней мере, таким я знал этот последний в начале столетия). Я говорю, конечно, не о декорациях, которые, может быть, никуда не годились, не о репертуаре, который порою бывал совершенно неинтересен. Но такого ансамбля мастеров сцены, такой тонкости стиля, такого благородства игры и такой чеканности форм выражения я нигде не встречал. Только в редкие праздники в нашем, например, Малом или Александринском театре удавалось видеть такие спектакли. Дело было не в талантах, не в числе даровитых людей, не в силе и яркости их дарований. Может быть, не было талантливее {109} актеров, как наши русские. И не в степени личной образованности и личного совершенства каждого актера — вопрос. И не в том, что они не достаточно сыгрались. И не в высоте режиссуры, которая-то уже наверное священнее, трепетнее, с большею подготовкою приступала к пьесе у нас, чем там, на Западе. А в чем же было дело? А вот в том, что там театр отражал высшую, бесконечно высшую форму и стадию самой культуры; что там был расцвет, зенит длинной исторической театрально-культурной традиции; что в каждом повороте не то что головы, а мизинца, в каждой гласной и полугласной, которая артикулировалась, была видна огромная подготовительная работа сценических поколений, добивавшихся вот именно такого поворота, вот именно такой артикуляции.

Ну, а что же мы? Да вот все «рвем традиции», все строим в театре заново. Главное, чтобы сегодня было непохоже на вчера, а завтра, чтобы оплевало сегодня. Каждый не то что театр, а театрик начинает летосчисление, христианскую эру искусства с именин своего руководителя, и, употребив две трети своей работы на похороны чахлых ростков нашего театрального мастерства и стиля, последнюю треть посвящает созданию своего собственного «стиля нуво».

# **{****110}** Кризис драмы, как кризис морали

«Кризис театра» — вернее сказать, драматической литературы — занимает не только нашу, но и европейскую мысль. В общем, упадок драматической литературы едва ли превышает упадок художественной литературы, вообще, но он более заметен. Читать можно, что угодно, и если так называемая беллетристика представляется, скажем, на мой взгляд неинтересной, я, вместо романа или повести, которые меня не удовлетворяют, могу читать путешествия или исторические мемуары или научные книги, но в театре прежде всего ищешь драматической поэзии, и когда ее нет, то в душе остается ничем не заполненная пустота. Скудость современной драматической поэзии, естественно, угнетает требовательного театрала, и «кризис театра» поэтому нельзя отнести к простому брюзжанию.

Весьма любопытную точку зрения на причины упадка драматической поэзии пытается установить Ж. Шлумбергер, Страсбургский проф. «Психология драмы оскудела — пишет Шлумбергер — вследствие ослабления догматики морали и категорического императива. Вся эволюция нашей культуры в этом повинна. Наш трагический театр питался исключительно отчаянием человеческой души, раздавленной роковыми страстями, с одной стороны, и неодолимыми препятствиями, — с другой. Уже у греков всего чаше такое препятствие представляло ключ трагического положения. Что такое был бы Орест без абсолютного для него долга мести? Что осталось {111} бы от Эдипа, если допустить возможность приспособления Эдипа к ужасу его брака? У нас, в нашем театре, эта трагическая неизбежность особенно резко выражена. Все искусство драматического произведения заключалось в том, что оно находило препятствия, которые нельзя ни обойти, ни побороть. Нравственный кодекс, заставляющий Родриго убить отца Химены, — неумолим. Усомниться в этом законе для испанского сеньора равносильно отрицанию самого себя. Без этого кодекса, Родриго — авантюрист, не более. Точно также, без высшего соображения государственной необходимости, заставляющего Тита уйти от Береники, император — только тиран. Доколе законы Рима священны, тот, кто правит Римом, отмечен началом священным, высшим благом, какое можно себе представить. И чем более Тит благороден по положению своему, тем более он раб своего положения. Эти моральные конфликты, однако, являются продуктом эпохи и культуры. Эпохи, отмеченные господством догматических начал, весьма богаты запретами, обязательствами, кодексами социальных предписаний и пр. Вот почему XVIII век мог давать изображения ясных, строго очерченных, определенных конфликтов…

Эту прекрасную, эту жестокую тиранию нравов, восставшую против самых законных наших страстей, заставляющую, если можно выразиться, проливать на сцене самую чистую трагическую кровь, — где мы ее сыщем в нашей современной культуре? По мере того, как наша жизнь, в политическом, социальном смысле, стала мирной и устойчивой, постоянно подчиняя природу, — драконовские законы становятся все менее и менее необходимыми, крутые нравы, безусловные требования смягчаются. Все, что казалось неумолимым, неустранимым, — очеловечилось. Во всяком положении есть свои pro и contra; мы думаем, что крайние решения отнюдь не самые верные, что умеренный и умеряемый эгоизм гораздо больше соответствует общему благу — благу наибольшего числа членов общественного союза, — чем крайние увеличения фанатиков долга. Бесполезное самопожертвование, вредный героизм — это понятие {112} нашего дня. Выработалось равновесие морали, не лишенное своеобразной красоты, ничего не исключающей и все примиряющей. С тех пор, как догмы не налагаются по велению свыше — это уже не абсолютные начала, но приспособляемые правила. И когда возможно найти столько “аккомодаций”, как создать роковой трагический конфликт? Если эти высоты неизбежного трагизма так редки в нашей драматической литературе, то не потому ли, что они так редки в нашей жизни? Мы разрешили себе столько, что в драматической области — хронический неурожай препятствий, которые нельзя обойти. В последней пьесе А. Бернштейна — “Après moi” — герой восклицает: “Непоправимое! Вещь непоправимая!” Я не знаю термина более произвольного. Это фальшивое понятие. “Непоправимое дело” говорят о деле, которое можно исправить с детскою легкостью»…

Шлумбергер прав, поскольку бессилие трагической идеи приписывает бессилию нравственных догм, отсутствию тех «категорических императивов», которые Кант считает, так сказать, субстанциею морали. Тут, можно выразиться, — знак равенства: чем сильнее натянута пружина морали, тем стремительнее движение драмы. Или, взяв термин Шлумбергера, «препятствие» в смысле нравственно-религиозной догмы, препятствующей осуществлению желаний, можно пояснить примером из механики: давление обратно пропорционально коэффициенту сопротивления. Но, говоря о «препятствиях», рождающих драматическую силу, необходимо помнить, что «препятствие» должно относиться к порядку религиозно-нравственных понятий, а не заключаться в том, что обстоятельства, хотя бы и очень тяжелые, но чисто внешние, мешают действовать и жить, как хочется. Если велят лишь причины физические, пусть и огромные, — тут «печальная история на свете», но не трагедия.

Высший момент трагического напряжения и очищения — смерть — встречается нынче в жизни нисколько не реже, чем прежде. Скорее даже — чаще. «Девушка бросилась в Сену» — пишет Бальзак в своем романе «Шагреневая кожа», — это трагичнее, чем десять трагедий. {113} Да, но лишь потому, что мы представляем нравственную неодолимость для девушки, бросившейся в Сену, жить. Если же она бросилась потому, что больна, или под влиянием аффекта (а не совести, мучительно и систематически делавшей свою работу), здесь не будет трагедии.

Трагедия, действительно, религиозное «действие», но не в том поверхностно-декоративном смысле, как понимают наши модернисты, полагающие, что если «религиозное действо», то из театра нужно сделать нечто вроде Дионисова беснования. Религиозная сущность трагедии в том, что трагедия представляет борьбу человека со владеющими им религиозными идеями, — религиозными в смысле их безусловного, анализу не подвергаемого, значения. «Честь» для Родриго, «целомудрие» для Лукреции, «золотой телец» для Шейлока, «грех» для Катерины, «кровавые мальчики» для Годунова, — все эти идеи религиозные, которые перекрасить или перекроить, укоротить и приспособить нельзя. Сколько ни прощай Катерину, сколько ей ни объясняй — сознание «греха», как тяжелый камень, все равно потащит ее на дно. Как ни толкуй герою Корнеля, что пощечина есть не более, как прикосновение одной поверхности тела к другой, и что, в сущности, разные бывают пощечины — для него существует только резко выраженный символ оскорбления, допускающий теш ко одну, единственную форму восстановления чести. Все, что лежит за кругом догматического учения о чести, есть только риторика и софистика. И потому, что его идея религиозно-едина, столь едино и движение трагедии.

Этические моменты можно устранить во всех, если угодно, областях искусства и литературы, кроме драмы. Лирик может носиться со своими чувствами — кто ему препятствует? В эпосе, как в живописи, суть не во взаимоотношениях лиц, а в картине, развертывающейся перед глазами. Зачем этический момент в ландшафте? Но как же без этического начала в драме? Ведь драма есть форма, так сказать, общежития в искусстве. Я прошу заметить это слово. В драме — потому, что {114} она драма — важно не то, что человек составляет сам по себе, а то, чем он является для окружающих. Какие правила поведения нужны Робинзону Крузе, живущему на необитаемом острове? Но в общежитии — правила поведения обязательны. Оттого диалог никогда не может отличаться (разве только в идеале) тою абсолютною искренностью и прямотою, как мысли и думы человека про себя.

В романе можно рассказывать, как человек думал, ел, спал, гулял, — и все это может представить интерес (и представляет) для читателей. В романе изображается, как человек жил среди незнакомых, до которых ему нет никакого дела и которым нет дела до него. Но все это совершенно неприложимо к драме. Диалог есть уже форма отношений действующих лиц. Это — дано самым характером драматической поэзии. Отсюда ясно, что должны существовать правила поведения, и что, вообще, вся суть драмы во взаимном поведении людей, — следовательно, в этике, ибо нравственность, мораль не более, как закрепленные и утвержденные правила поведения.

Нетеатральность многих новейших пьес объясняется именно слабостью этического момента. Эта слабость сейчас же выражается в бессвязности отношений, в покое, в отсутствии психологического движения. Я бы сказал, что мораль приобрела многоликость. Если с одной стороны нельзя не согласиться, а с другой — нельзя не сознаться, то этим, разумеется, не устраняется возможность драматического исхода, но несомненно, что пружина драматического движения распрямляется медленнее и действие чаще прерывается. Понижается стремительность драматического движения, катастрофичность драмы. Теория единств могла возникнуть, если угодно, в зависимости от средств театральных монтировок, но единство чувства, проникающее старую драму, объясняется не этими внешними причинами и обстоятельствами, но тем, что и самые чувства были едины. Возьмем, для примера, мотив чести, приводящий к поединку. Понятие оскорбленной чести едино — оно как бы записано на десяти таблицах морального кодекса. Точно также едино понятие {115} поединка. Несомнительны его условия, неоспорим его кодекс. Поэтому драма движется как будто по рельсам так называемых русско-американских гор. Вот действие стремительно несется вниз к завязке; вот оно бешено вздымается на высоту неразрешимого противоречия, и затем так же быстро наступает развязка. Теперь возьмем поединок у Чехова в «Трех сестрах». И завязка, и обида, и восстановление чести путем поединка (хотя действие происходит в военной среде) — все это отмечено печатью растерянности. В общем, дуэль глупа, но, будучи глупой, необходима. Она никому не нужна, однако должна произойти. Барон — хороший человек, но одним бароном больше или меньше — все равно. Мораль поединка — многолика. Надо и нельзя; нельзя и надо. Сравните с единым ликом поединка в «Сиде», и пред вами станет вполне ясной разница между моралью, едино владеющею человеком, и моралью критических эпох, и точно также разница между стремительными драматическими конфликтами старой драмы и колеблющимися, дрожащими пружинами нынешней.

Еще резче недостаток драматического движения сказывается в пьесах, разрабатывающих так называемую половую проблему. Очень характерна в этом отношении пьеса Л. Андреева «Екатерина Ивановна». — «Трагедия женского естества», как ее определили рецензенты, сводится к тому, что «естество» становится доступным каждому и ищущим каждого. Муж, который сразу, и дела-то не разобрав как следует, стреляет из револьвера, постепенно курит только папироски, при каждом новом обнаружении «трагического естества» жены. И в соответствии с этим медленным процессом распада, который и является «трагедиею», публика все более и более скучает.

Пред нами весьма яркий образчик отсутствия единого морального догмата как пружины действия, и все недостатки в построении пьесы теснейшим образом связаны именно с тем, что ни у героини, ни у раскуривающего папироски супруга нет ни в виду, ни в запасе абсолютно ценной моральной основы. Половая {116} мораль утратила свойства абсолютной важности, которую придавали ей догматика церкви или консервативное мышление общественного класса. «Екатерина Ивановна», начинающаяся выстрелом и кончающаяся тем, что муж подает калоши жене, отправляющейся на автомобиле кататься с новым случайным любовником, представляет, так сказать, лестницу нисхождения драмы, основанной на попрании половой морали. Беда рассасывается. Страдания приобретают характер привычки. Острая боль становится хронической. Драма сближается с эпосом. Мораль абсолютная, догматическая сообщает горение драме, подобно тому как абсолютное начало мира — смерть и разрушение — дает горение, цвета, краски, блеск, опьянение — жизни. Если бы смерть утратила свой абсолютный характер — сплин был бы общей болезнью, и жизнь превратилась бы в сплошной taedium. Подобно тому, как линюча современная мораль — линюча и современная драма, и как беспрерывно оседает и проваливается мораль наших дней — так изменчивы, не рельефны, не монументальны в туманной своей многоликости герои наших драм. И публика, равнодушно взирающая в «Екатерине Ивановне» на правых и виновных, и сама, в сущности, не имеет определенного взгляда на то, нужно ли стрелять в таких случаях или курить папироски…

Какую драматическую ценность могут представлять, например, пьесы Горького, когда анархический индивидуализм, а вернее, полнейшая аморальность составляет истинную сущность его миро отношения? Мораль, вообще, отрицается. Вот, положим, разговор Пепла с Клещом в «На дне»:

— Живут без чести, без совести…

— А куда она — честь, совесть? На ноги, вместо сапогов, не наденешь, ни чести, ни совести…

— Бубнов, у тебя совесть есть?

— Чего? совесть?

— Ну, да!

— На что совесть — я не богатый…

{117} Или сцена игры в карты во 2 акте «На дне». Татарин кричит: «Ты карта рукав совал! Жулик! Не буду играть! Надо играть честна!» — «Это зачем же?» — отвечает Сатин. «Не знаешь?» — кипятится татарин. «Не знаю!» — хладнокровно замечает Сатин.

Но если Сатин, и Бубнов, и Клещ и все прочие обитатели ночлежки не знают ни того, что такое совесть, ни того, почему играть надо честно; если праведной земли и вообще-то «на планте» не обозначено, и «правда» единственно возможная правда, олицетворяется в образе «лукавого старца» Луки, то неоткуда взяться нашему состраданию, нашему сочувствию. Мы не столько проникаемся драмой, сколько с любопытством разглядываем панораму, где «все блохи, все черненькие, все прыгают»… И точно, когда актер в последнем действии повесился, то про него только и можно сказать: «дурак, песню испортил»… Песня, т. е. ряд сцен из ночлежки, где все прыгают, как одинаковые блохи, может тянуться без конца, без фабулы и интриги, т. е. без событий, расположенных вокруг идеи или проблемы нравственного порядка и потому органически необходимых.

Легко было создавать стремительную трагедию из эпизода борьбы Горациев и Куриациев. Патриотизм, любовь к отечеству à outrance — требования бесспорные. Гораций, совершив убиение близкого родственника, поднимал свой меч и провозглашал:

Так падает во прах сраженный мною,
Кто римского врага при мне почтит слезою…

Теперь вообразите себе драму войны в нашей жизни, обстановке, в наших понятиях. Семь ветров дуют в разные стороны; множество самых противоположных мотивов терзают героя. Он может только колебаться и качаться. Так колеблется и качается самая ось драматического действия. Много поэзии, еще больше философского резонирования, как в «Зорях» Верхарна. Все, что угодно, но только не стремительность трагического катарсиса.

Собственно, вся драма нового времени покоится не столько на преодолении препятствий, воздвигаемых {118} противоположностью страстей, сколько на разложении душевной и моральной унитарности. У Ибсена, Росмер, Эд. Габлер, Сольнес, фру Альвинг, Эллида и мн. др. — «les révenants», выходцы из страны забытой морали, бледные тени («Кони Росмерсгольма») некогда жившего и живого категорического императива. Le mort saisit le vif…

Самый консервативный театр — французский — представляет ту же картину. Мораль французского театра, даже в области комедии, была канонична в самом строгом смысле слова. Помимо неизменных «sentiments d’une mère», о которых писал Толстой, есть еще нерушимый образ девственницы, virgo immaculata, к которой французский театр относится с величайшей почтительностью. Тургенев рассказывает как-то о том впечатлении, которое некая девица, уважаемая автором, но допустившая нечто двусмысленное, произвела не только на обыкновенную публику, но и на Гонкуров и Додэ, сидевших с Тургеневым в ложе. Точно также совершенно нельзя себе представить, чтобы герой французской пьесы женился на метрессе. Вспомните, например, как необычайно трудно было (и потому именно так театрально любопытно) Фелье женить в «Романе бедного молодого человека» своего героя на богатой невесте. Чтобы добиться результата и застроить «счастье» бедного молодого человека, который очень нравится самому Фелье, автору пришлось представить доказательства того, что дедушка девицы разорил дедушку молодого человека, так что брак этот есть лишь, так сказать, «in integrum restitutio» прежнего финансового состояния. Таков прежний — не очень, кстати сказать, старый — французский театр. Но присмотритесь к большинству современных французских драматургов, как Батайль, Бернштейн и др. Авторы путаются в самых простых вопросах морали и, сочиняя коллизии вокруг страстей, они эти страсти представляют в таких столкновениях с моралью, которые отражают не только нищее воображение, но и нищую душу.

Вот, например, пьеса Батайля «Дитя любви». Батайль берет на себя, так сказать, высокую миссию — доказать, {119} что «дитя любви» может нежно любить свою родительницу. Его мать 17 лет живет с богатым господином, который получает должность товарища министра и, пользуясь этим обстоятельством, решается порвать с своей метрессой. Что же делает «дитя любви»? Дитя любви, Морис, во-первых, удерживает у себя целую ночь дочь любовника своей матери, во-вторых, собирает какие-то компрометирующие товарища министра документы. Вооружившись всем этим, он является к «изменщику» и требует, чтобы тот женился на его матери. В сущности, он шантажист, но, по Батайлю, человек действенной любви и, вероятно, герой. Надобно сказать, что и партнер его стоит «дитяти любви». Он в отчаянии от похождений дочери, но когда Морис сообщает, что она «не тронута», то быстро успокаивается. Тем не менее, совокупность шантажа такова, что он решается жениться на покинутой женщине, а Мориса, отказывающегося от притязаний на дочь, в награду за то, что он ее «не тронул», делает управляющим своих копей в Америке, куда тот и уезжает в сопровождении своей метрессы.

Таков этот герой. Будучи шантажистом, он спасает мать; будучи прохвостом, он оказывается благородным; поступая «возвышенно», он поступает негодяйски. В конце концов, вознаграждаются добродетель, родственная душе прохвоста, и негодяйство, свойственное благородству.

Если внимательно прослушать эту пьесу, то можно придти в величайшее замешательство не от того, что собою представляет Морис, а от того, в каком печальном и обветшалом состоянии находится моральное миросозерцание современного французского драматурга. Он буквально блуждает, как пошехонец, среди трех сосен, отыскивая благородный образ действий. То ему кажется, что скомпрометировать молодую девицу, когда этим можно помочь матери, — прекрасно. То ему представляется, что вымогать — возвышенно. То он находит, что брать деньги от человека, которого презираешь и ненавидишь, — в порядке вещей (лакей Франсуа). То, выдав мать за {120} покинувшего ее любовника и поступив к «отчиму по неволе» на службу, он готов спеть гимн солнцу. Он сам, автор, поучающий публику, не знает, где добро, где зло, что дозволено, что возбранено, когда надо кричать караул, а когда — ура.

Вот другая, пьеса, пользующаяся значительною популярностью — «Женщина и Паяц». Аморальность составляет сущность всего этого произведения. Конча, — героиня, — это какая-то физиологическая проблема, под которую автор хотел бы подвести моральное основание, да не может, потому что сам не знает, какие такие бывают моральные основания. Вот Бернштейн, один из самых популярных французских драматургов. «Вор» — история о том, как «безумно» любящая женщина преисправно ворует деньги для того, чтобы изысканно и хорошо одеваться и тем нравиться мужу. Воровать, конечно, нельзя, но если это делается для того, чтобы купить шелковые «dessous», то, может быть, и разрешается? Может быть, — отвечает Бернштейн, и сам стоит перед вопросом с разинутым ртом. Вот его «Приступ» (Assaut). Герой этой пьесы — превосходный человек, обаятельный и милый, в которого, несмотря на его 50 лет, влюбляется очаровательная молодая девушка. Он известный политический деятель — надежда партий. Но в молодости он украл. Зачем, казалось бы, столь почтенному человеку красть? Однако факт именно таков: великий политический деятель и превосходный человек украл, и когда его пытаются шантажировать этим путем, то этот превосходный человек сам шантажирует шантажирующего, выигрывает процесс, выходит из суда с гордо поднятой головой и затем уже влюбленной девушке сознается, как было дело: действительно украл, но по крайней нужде.

Весь прежний театр служил одной идее в разных ее вариантах — оправданию и защите добра, и чем проще, яснее, эффективнее, так сказать, производилась эта защита, тем театральнее была пьеса и тем более нравилась публике. Успех мелодрам именно и объясняется простой, примитивной постановкой вопроса о добре и {121} зле. Ошую — черным черные злодеи, одесную — белым белые праведники. Мелодрама, как театральный жанр, имеет два исторических корня: первый — восходит к средневековым и позднейшим дидактическим пьесам-моралитэ, олицетворявшим пороки в наивно-схематических образах; второй корень — лежит в пьесах приключений, заполонивших сцену перед классическим периодом французского театра, совершенно так же и на подобие того, как книжную область полонили романы приключений. Но второй корень, в сущности, не так важен и значителен. У Д’Эннери, у слезливого Коцебу и других мелодраматических мастеров роль приключений весьма ограничена. Какие, например, особые ухищрения интриги в «Парижских нищих» или в «Ненависти к людям и раскаянии»? Обыкновенная театральная фабула, но можно ли сыскать более типичные мелодрамы? И более театральные пьесы в специальном значении понятия? Так ясно — с первого абцуга — белое чередуется с черным, так недвусмысленно ясно очерчен круг зла и круг добра, так бесспорно содержание понятия добродетели, которая торжествует, и, в конце концов, наказываемого порока. Все нравственные понятия лежат в ящиках под рукою, как папиросы со спичками. «Но я одна!» — возглашает героиня Коцебу «после долгого внутреннего сражения». — «С вами ваша добродетель!» — ответствует герой, и зала оглашается рукоплесканиями.

«Торжествующая добродетель» и «наказанный порок» — это стигмат пошлости, по общему мнению литературной критики. Но это не так, с точки зрения театральной критики. Торжествующая добродетель и наказанный порок не соответствуют де жизненной правде; это нарочно, фальшиво, слащаво… Может быть. Но думаете ли вы, что главная задала театра и главная забота зрителя создать точное подобие и подражание натуре? Я сильно в этом сомневаюсь. В театре ищут потрясений, смеха и слез, я поэтому, как выразился еще старик Сарсэ, le public a toujours raison, публика всегда права, т. е. не в том смысле, разумеется, что ее суждения безошибочны — наоборот, суждения ее, сплошь и рядом, {122} бывают ограниченные и плоские, — а в том смысле, что со своей какой-то точки зрения у публики есть резон; и она любит пьесы, стремится на пьесы, дающие выход ее нравственному чувству, и равнодушно взирает на театральное представление, от которого веет холодом нравственного безразличия и нравственной непроницаемости.

Истинный поэт театра, Островский, часто и охотно, как многие великие драматурги, платит дань мелодраме. Вы найдете явственные следы мелодраматизма не только в «Без вины виноватых», но и в более ранних произведениях, как «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Поздняя Любовь» и др. А «Лес» разве не заключает, при всей своей гениальности, чего-то мелодраматического? У Островского, этого реалиста и даже «натуралиста», как его порою презрительно называют, редкая пьеса обходится без «coup de théâtre», который по прямой линии ведет свое происхождение от deus ex machina античной драмы, когда для посрамления зла и торжества добродетели на блоке спускался бог соответствующего ведомства и водворял должный порядок вещей. Страстная потребность нравственного оправдания, награждения страдающих, униженных и оскорбленных, светлая, оптимистическая вера в конечное торжество добра — вот что заливает как солнцем произведения Островского. Соотношение морального и драматического элементов представляется мне в виде двух ножек циркуля: мораль — неподвижная ножка циркуля, драматическое движение — вторая ножка с карандашиком, описывающим круговую линию. Чем устойчивее мораль, тем правильнее и завершеннее линия драматического действия. И так как шатаются самые основы морали, то шатается и форма драмы, которая все более и более утрачивает свою специфичность. Прибегая вновь к вышеприведенному сравнению с циркулем, можно сказать, что чем устойчивее ножка циркуля, тем ближе к идеальному кругу линия, описываемая карандашей, и наоборот. Драма становится похожей на эпос, потому что нет утверждения догмата морали. Ибо и так хорошо, и этак недурно, как и бывает {123} при смене эпизодов жизни, взятой в бесконечной плоскости.

Кризис драмы есть кризис нашей морали. Античный развал дал Плавта и Теренция, а не Софокла и Эврипида. Феодально-рыцарская, каноническая жизнь дала Шекспира, Корнеля, Расина. Буржуазная мораль дала ряд блестящих, хотя быть может и не глубоких, драматургов: Ожье, Дюма, Скриб — все это поэты религиозных идей века. Шиллер — это подлинный духовный отец Луизы. Как вся трагедия Луизы покоится на данной Вурму клятве, так почти все трагические положения Шиллера проистекают из клятвою подтвержденной приверженности к известным понятиям чести, долга, обязанности, правды, справедливости. «Ты можешь — значит ты должен», как говорится у Канта. Трагический поэт может сказать, пародируя Архимеда: «дайте мне точку опоры, и я переверну мир». Вели же нет точки опоры, если «переоценка ценностей», подобно чужеядному грибку, сгноила корни безусловных нравственных начал, которые ползут и разъезжаются, — то шатается, естественно, и все здание трагедии, и в ходе ее нет ни быстроты, ни уверенности, ни строгой последовательности, ни математической неизбежности…

Кризис трагедии есть кризис наших верований. Кризис театра есть, прежде всего, кризис трагической идеи. Ход развития трагедии представляется в таком виде. Момент первый: трагическая идея объемлет всего человека, в его прошлом, настоящем и будущем — это трагическая идея античной Греции. Судьба, Мойра, Ананке окружает человека непроницаемою стеной. Как птица в неволе, человек колотится головой о стенку, и жалобное рыданье над собственным бессилием оглашает жизнь. Трагедия есть повесть о неотвратимых человеческих страданиях, горькое сетование на судьбу. Но понемногу в сознание человека входит мысль о самоопределении, о личной ответственности за бессилие, о возможности борьбы с судьбой. Креон, в ответ на стоны Эдипа и жалобы его на судьбу, замечает: «а не собственные ли твои страсти, не гнев ли, ослепивший {124} тебя, ты принял за судьбу?» Свобода воли, возможность выбирать мотивы и линию поведения, — видоизменяет основу трагической идеи. Трагическая судьба заключается не в физической или абсолютной невозможности одоления, а в несоразмерности слабых индивидуальных сил героя и огромности нравственного закона, стоящего перед ним. В этом виде, в различных, конечно, вариантах, трагическая идея доходит до наших дней и снова, в свою очередь, подвергается разлагающему влиянию материалистического детерминизма, с одной стороны, нравственного утилитарианизма, с другой, и мистического чувства страха пред неизвестностью, как у Метерлинка — с третьей. Совершенно понятна тоска Вяч. Иванова по оргийном, соборном театре, напоминающем древнюю элевсинскую мистерию. Но возможно ли получить театр соборного действа и оргии, не имея старинной единой веры? Для античного зрителя Дионисово торжество и празднество, когда он плясал, скакал и в полном смысле слова сопереживал, и та трагедия, что разыгрывалась перед ним, были не только произведением искусства, к которому он подходил единственно эстетически, но и делом *веры*. Он верил в богов, верил в Артемиду и Афродиту, состязавшихся из-за Ипполита, верил в героев-полубогов и так же свято принимал миф, как, скажем, средневековый зритель свято чтил евангельское сказание о волхвах, рождении младенца Иисуса и пр., разыгрывавшееся у паперти собора. Это было для него не только поэтическим вымыслом, но и подлинным аутентическим фактом. Всякое богослужение, в конце концов, заключает в себе элемент, и очень значительный, театра, в самом высоком и истинном значении этого понятия, и тем далее отходит театр от своей великой роли, чем менее сохраняется в нем остатков веры. Credo quia absurdum — это и есть сущность театрального внушения.

Но веры нет, и театр слабеет, теряет способность великого внушения. Мы исповедуем в разных формах и вариантах, более или менее прикровенно, учение: что полезно, то и хорошо. А полезное — относительно {125} и изменчиво, случайно и разнохарактерно. Приспособляющегося трагического героя быть не может; приспособление есть процесс эпический, длительный, а не трагический и катастрофический.

Понимаемый в этом смысле, кризис драмы может быть полностью изжит только с утверждением в общем сознании великих сверхличных моральных ценностей. Все наше миросозерцание и мироотношение должны повергнуться коренному изменению. Утилитарианизм покоится на «примате» человека над «субботой»: дескать, суббота для человека, а не человек для субботы, т. е. человеческая личность так многозначительна, что имеет и право, и силу, и возможность строить, в качестве микрокосмоса, выгодный дня себя и нужный нравственный закон. В большей или меньшей степени, это значит, что «все позволено» и, при известном желании, каждый может оказаться по «Ту сторону добра и зла». Трагическая идея бледнеет по мере исчезновения смысла жизни. Ибо, когда человек имеет свою субботу, над ним стоящую, которую он должен соблюдать, этот урок о соблюдении субботы и составляет смысл человеческого бытия. Когда же человек считает возможным сам себе заказать субботнюю обедню совершенно так, как он заказывает сапоги — индивидуально, по мерке, то «смысл жизни» улетучивается, как пролитый эфир. «Если бы знать, зачем мы живем!» — стонут в Чеховских «Грех сестрах» бессильные, скучные, аморфные люди. И потому драма «трех сестер» такая вялая, бледная, без озарений и вспышек, не знающая катарсиса и очищающей грозы! На сцене ни темно, ни светло. Взаимное отталкивание так же отсутствует, как взаимное сцепление, и самый диалог Чехова напоминает пространственное протяжение непересекающихся плоскостей.

Люди не знают, зачем живут. Но знание — это рассудочное умопостижение. А рассудочное умопостижение — это сумерки богов и смерть трагедии. Ибо, как говорится у Шиллера — Nur der Irrthum ist das Leben und das Wissen ist dcr Tod…

# **{****126}** О символическом театре

Любопытная статья в журнале символистов «Весы» смело и решительно ставит вопрос об отлучении символизма от театра. Где-то на задворках модернизма, в провинциальных, преимущественно медвежьих углах, со страстностью новообращенных, еще пытают театр, добиваясь от местного антрепренера Мигаева «символических» спектаклей и угрожая ему в противном случае реальною пустотою кассы. А между тем в духовном центре, на самом, так сказать, Олимпе «новых учений», луна вступила в новый фазис и символический театр объявлен невозможностью.

Вот что пишут в «Весах»:

«Для нас лично, в начале XX века, когда небывало утонченное художественное зрение начинает перерастать самую идею театра, заменяя метод созерцания мечты, через воплощение ее, противоположным исканием вечных призраков, романтических отрешений, — всякие попытки к возврату единства жизни и созерцания, к приближению сцены к началу религиозно-общественному, не менее потешны и бесплодны, чем, например, стремления Льва Толстого повернуть человечество от стадии городской цивилизации и капитализма прямо к старому натурально-хозяйственному патриархальному быту. Мы не можем серьезно говорить о подобных химерах, тем более, что они теперь в моде и, стало быть, через 4 – 5 лет от них останется приблизительно столько же, сколько осталось от “хорового {127} начала” славянофилов или молитвенного воспевания общины народниками, т. е. ровно ничего.

Символизм на сцене немыслим так, как невозможна музыка для глаза, другими словами, так же как невозможна опера.

Сущность символизма — умение ловить тончайшие намеки вещей, не искажая их реального пика, умение понимать пристальные и неподдающиеся передаче грубыми, всегда механическими и искусственно-условными средствами сцены, “regards familiers” всякой вещи в великом храме природы.

Сущность символизма — correspondences, бесчисленные, неуловимые едва и лишь отчасти воплощаемые, никогда не совпадающие с миром явлений correspondences и единственным средством передачи их всегда были и будут те “confuses paroles” лирического поэта, самым существенным свойством которых должна быть признана их недоступность среднему, переполненному трепетом жизни, человеку, их аристократическая исключительность и абсолютная непригодность для каких бы то ни было общественных экспериментов. Не случайно величайшие поэты-символисты нашей эпохи были плохими драматургами, при этом самые великие из них вовсе ими не были.

В самом деле, разве сценичны пьесы Метерлинка? Разве можно подумать без дрожи ужаса о приспособлении к сцене (которая к тому же немыслима и непредставляема без публики, а последняя всегда была и будет самой высокой платой за сцену) хотя одного из бессмертных своей безжизненностью образов Маллармэ, ставшего на роковую грань самого слова? Разве обе пьесы Роденбаха (Le voile, Le mirage) не слабее всего им написанного? Раже случайно Бодлер никогда не осуществил своего плана написать драму о Дон-Жуане? Можно ли видеть без возмущения на сцене “Ад” Данте, созданный эффектами рампы, или вечную Розу его “Paradiso”, зажженную мириадами электрических лампочек? Мыслима ли постановка полностью гетевского “Фауста”? Верхарн — самый сомнительный среди современных {128} символистов с точки зрения строгости метода, самый лучший драматург между ними, но все же его трилогия — худшее из всего когда-либо им написанного. Не для простой шутки писал Бодлер в своем “Mon coeur mis à mi”, что лучшая вещь в театре — люстра… Эта ирония первого среди символистов и поэтов современной души говорит очень много, несмотря на всю свою парадоксальность. Да, строгий, утонченный и последовательный символизм чуждается сцены, как таковой».

Так пишут лидеры символизма.

Театр оказывается недостоин вершин символической поэзии. Не будем об этом спорить. Пусть так, пусть вину берет на себя театр. Важно не это, а то, что «не сошлись характерами», и, как всегда водится в этих случаях, один готов свалить вину на другого. Драгоценный вывод, который мы можем сделать из этого признания невозможности совместного сожительства театра и символической поэзии, идет гораздо дальше частного факта. Он подтверждает ту простую истину, что театр есть явление sui generis, что имеются свои театральные законы, что театр — самостоятельная область, независимое царство, и что, подобно тому, как отбит штурм символизма на театр, так будет отброшен и всякий иной натиск нетеатрального на театр. Мы возвращаемся понемногу к простому и ясному разделению. Не только символизм чужд театру — ему чуждо все, что не свойственно драматической поэзии. Мы пришли к той станции, которой не следовало покидать.

Под свежим еще впечатлением этих строк и философских речей о том, какой нехороший наш театр, и как хорош театр символический и мифотворческий, я попал на один из спектаклей П. П. Гайдебурова. В программе спектакля значились «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Синяя Паучиха» Ван-Лербера, одного из последователей «бельгийского» символизма.

Я смотрел и слушал особенно внимательно, так как мысль была еще полна теоретических споров Но спектакль не только не отклонил меня от убеждения, а еще {129} более укрепил в сознании того, что символический театр, вообще, — дело крайне спорное, и что, во всяком случае, он очень ограничен и скуден в своей основе. О «Паучихе» Ван-Лербера, вообще, нельзя говорить серьезно. Это произведение на сцене отзывается крайнею дешевкою и, несмотря на все свои «символические» усилия, является не то ординарною феериею, не то сказкою для детей. Конечно, сцена театра «Комедия» до того тесна и мизерна, что чрезвычайно трудно дать какую-нибудь иллюзорность паутине, в которой запутывается «Господин Мух». Но дело все-таки в том, что самый опыт превращения людей в мух назойливо-наивен со сценической точки зрения, и тут уже вина не режиссера, а вина произведения. Поверить, что завернутый в серый балахон актер, говорящий звучным баритоном, — муха в человеческом образе, так же невозможно, как невозможно принять Юпитера, ухаживающего за Эвридикой в «Орфее в аду» и жужжащего над нею опереточную арию, за бога. Конкретность театрального материала, его вещность являются неодолимыми препятствиями символического театра. Воображение должно победить грубую природу театральной предметности, и если в области реалистического театра житейская обстановка помогает зрителю, укрепляет его веру, то в символических пьесах — как раз наоборот: нужно сначала преодолеть обстановку театра для того, чтобы воспринять символ. Не думаю поэтому, чтобы театр, вообще, был надлежащим местом для символических представлений, как ни смягчать натурализм постановок. «Паучиха» Ван-Лербера, например, в чтении не производил на меня впечатления такой беспомощности, как на сцене. Скудость символического воображения скрыта была при чтении звонкими фразами. На сцене же пустота замысла была очевидна. Басня о мухе и пауке — вот все, что осталось от произведения Ван-Лербера, когда вместо безграничности читательского воображения пред нами оказалась ограниченность зрительного восприятия.

{130} Символы и мифы не могут завоевать сцены, вернее, не могут преодолеть ее, по крайней мере, до тех пор, пока не найдут возможность сплетения жизни с ее абстрактно-художественными отражениями, в виде символов. На сцене возможен только символизм, естественно возникающий и произрастающий из жизни, когда, идя путем, так сказать, последовательного обобщения явлений, мы совершенно свободно достигаем высшего познания, и от феноменологии жизни делаем переход к открытию и усвоению ее «нумена», т. е. метафизической сущности. Символизм à la Ван-Лербер — это притча или сказка или дидактика и, вообще, нарочитость. Такими «символами», как паук и муха, лисица и виноград, лев и комар, слон и моська, полны хрестоматии, и, конечно, только «заранее обдуманным» предпочтением всего, что носит личину символизма, можно объяснить постановку таких детских побасенок. Нам не помогут ссылки ни на «очистительную» эллинскую трагедию, ни на шекспировский театр, лишенный обстановки. Мы забываем, что зритель в то время был наивен. Его наивность была родной сестрой веры, для которой чудесное было явлением естественным, а вмешательство посторонних сил представляло, так сказать, будничное кушанье, совершенно так, как для детей какая-нибудь сказка про Бабу-ягу не только занимательна, но и убедительна. И как наше отношение к сказкам разнствует с детским к ним отношением, так различно и наше отношение к символизму. Для прежнего человека символ совпадал со сказочностью, миф — с религиею, суеверие — с воображением. Наш строй понятий и отсюда художественное наше миросозерцание совсем другого порядка. Но оставим «Паучиху» Ван-Лербера и обратимся к Метерлинку. Меня поразило в «Смерти Тентажиля» прежде всего однообразие мотивов Метерлинковской поэзии и его драматического диалога с «судьбой». Если вы видели «Втирушу», «Там, внутри» и т. п., то вы, в сущности, знаете уже «Смерть Тентажиля». Метерлинковский страх пред неизвестным и судьбою повторяется, если не в одних выражениях, то в одинаковом, {131} во всяком случае, настроении. И как ни превосходна поэтическая ценность Метерлинковской трагедии, она весьма однообразна. Смерть стучится, незаметно царапается, предчувствуется, носится в воздухе, как флюида ясновидения — и в «Там, внутри», и во «Втируше», и в «Смерти Тентажиля». Смерть пробирается через какое-то отверстие — через окна или двери. Она угадывается в окружающей тоске, в томлении. Ужас — в неизвестном, которое мы не знаем как назвать, и которое, будучи названо, теряет свой мистический ужас. И поэтические обороты повторяются. У Ирэн в руках лампада. «Я не знаю, кто колеблет ветром светильню. Кто-то знает»… Один раз «кто-то» знает, другой раз — «кто-то» действует, третий раз — «кто-то» шепчет, а в конце концов этот «кто-то», как символ неизвестности, начинает надоедать. Неизвестный «кто-то» способен волновать нас среди много известного, но целый легион неизвестностей, хор неизвестных, которые знают, и, вообще, универсальное разрешение тягостных и жгучих недоумений всегда через посредство «кого-то», кто знает, тогда как мы ничего не знаем — это бедно. Прелестный талант Метерлинка не мешает нам видеть и чувствовать бедность его восприятия жизни, ограниченность этого слишком аскетического, слишком религиозного, слишком отвлеченного мироотношения. В «Смерти Тентажиля» имеются, конечно, чудесные поэтические моменты. Так, очаровательна эта дверь, ведущая в вечность; прелестен локон белокурых волос Тентажиля, прищемленный дверью, и, вообще, необычайно хороша вся сцена перед дверью, захлопнувшейся за Тентажилем на грани вечности. Но если следить строго за развита ем символического сюжета, то невольно замечаешь порою, как символическое действие переходит в аллегоричность, а то и в дешевые уподобления. Например, три «гарпии» или как их назвать — трех неведомых служанок, о которых, вероятно, «кто-то» знает — ведут между собою очень скудный истинною символикою разговор пред посещением Тентажиля. Их соображения и заявления о том, что унести Тентажиля не под силу {132} ни одной, ни двум, и что нужны совместные усилия всех трех для того, чтобы унести его — это искусственно сочиненная аллегоричность, а не истинная символика грозного бытия жизни и смерти. Точно также мне показалась не слишком мудрой символика кидания меча, в виде сопротивления неизвестному, угрожающему Тентажилю. Разве это уж так тонко, так значительно?

Я не собираюсь этими замечаниями умалить очаровательный талант Метерлинка, поэзия которого, к сожалению, большей части публики еще недоступна, хотя нас иногда уже охватывает досада неудовлетворенности. Я имею здесь в виду общий вопрос — об ограниченности самого символизма, особенно когда он стремится охватить мир театра. Мы видим, что у самого талантливого из символистов — пожалуй, скажем, гениального из них — Метерлинка — собственная, так сказать, песня крайне скудна, однообразна; что даже такие произведения, как «Втируша» и «Смерть Тентажиля», представляют вариант не только одной идеи, но и одного настроения, одной формы, одного символа; и что для того, чтобы дать движение и действие в орбите, что ли, своего символизма, Метерлинк — а это дарование исключительного благородства и изящества — вынужден обращаться к мелкой аллегории и очень поверхностным и расплывчатым иносказаниям, как указано выше относительно «Смерти Тентажиля».

Форма чистого символизма — форма, по существу своему, бесплодная, как бесплодна, положим, была бы алгебра, если бы под алгеброй, дифференциальным и интегральным исчислениями, не лежало количественное выражение мира. Символике, в сущности, негде разгуляться. Возьмите гениального Ибсена — разве вас не поражает у него, как и у Метерлинка, скудость и однообразие символических мотивов? Разве «тура ввысь» строителя Сольнеса не «туда ввысь» «Когда мы, мертвые, воскреснем», не «туда ввысь» Пера Гюнта, не «туда вглубь» «Эллиды» и пр. и пр.? Ибсена спасает от удручающего однообразия и печальной монотонности красочность природы и человеческого пейзажа, — природы, как в «Пере Гюнте», {133} человеческого пейзажа, как в «Эллиде» «Дикой утке» и т. д. Ибсен в переписке с друзьями, с Георгом Брандесом, например, искренно считал себя реалистом. И это очень показательно — не только с той стороны, что авторы плохо разбираются в своем творчестве, но и с той, что, только чувствуя себя на людях и среди людей, истинный драматург знает, зачем пишет и для кого, вплетая «himmliche Rosen» в «irdisches Leben».

Метерлинк проповедует мудрость осторожности и воздержания, и самый рисунок его поэзии и его драмы — старый, сухой, прерафаэлистский рисунок, тщательно и ревностно уничтожающий всякую плоть. Но велика ли цена мудрой осторожности и мудрому воздержанию, если кругом нет соблазнов и искушений, если и жизни-то не видишь, как во «Втируше» или «Смерти Тентажиля»? Радость жизни Тентажиля нам совершенно не показана, и, с точки зрения чувственно-театрального восприятия, веяние смерти, похищающей Тентажиля, ровно ничем не отличается от веяния смерти во всех других случаях. Смерть — вообще; жизнь — вообще. Об этом довольно один раз подумать, хотя бы неизгладимой думой, о смерти вообще — не правда ли? Но смерть Анны Карениной, смерть Отелло, смерть Гедды Габлер, смерть Катерины — это всякий раз иное. Тентажиль — формула уравнения; это икс, который может быть кем угодно, по отсутствию всяких индивидуальных свойств. И потому чистому символизму нельзя не быть монотонным и однообразным.

Символическая поэзия — тонкий, острый привкус для обобщенной жизни, — кто же с этим спорит? Но она не может быть ежедневным блюдом, которое питает наши силы.

Представители «мифотворческой» и «символической» трагедии допытывают театр «с пристрастием», зачем он их отвергает. Театр же может ответить: «я отвергаю, но не совсем, я вам даю место, но в меру возможного; я не могу, не хочу и не имею сил обесплотиться и обескраситься — я плоть, и краски дает мне жизнь, во всей своей пестроте и наглядности. И я не {134} отвергаю вас, а указываю вам границы — до тех пор, пока вы не мешаете жизни». Я не могу себе представить театра более ограниченного, и для публики, и для актера, чем театр Метерлинка, как постоянно действующее учреждение. Это — стерильно. Я читал какой-то польский роман о путешествии на луну — вот там господствует такая же стерильность. Гулкие звуки в разреженном воздухе, величайшая легкость, ощущаемая в самых тяжелых предметах, торжественность тишины, проистекающая от безмолвия. Хорошо уйти в лунную пустыню от базара земли, на день, — не больше. Мы не безгрешны — увы, в эхом наша прелесть. Но мы способны к прекрасному покаянию и можем быть «рыцарями на час», останавливаясь пред таинственною, из железа и морозной пыли, дверью, ведущею нас в вечность…

# **{****135}** О темпераменте

Мысль наша и чувствование наталкиваются на два основные понятия — жизнь и смерть. И, в соответствии с этим, два мироощущения владеют человечеством. Одно, примыкающее к религиям востока и в значительной мере к христианскому воззрению, есть мироощущение смерти или умирания. Оно состоит из приятия мира, как временного, преходящего зла, к которому следует приспособиться. Блаженство в небытии, в неделании, в атрофии деятельных способностей. Другое мироощущение есть чувство жизни, творчества преодоления. Из двух концепций, «жизнь есть умирание» и «умирание есть жизнь», первая, успокоительная и наркотизирующая, настолько же антитеатральна, насколько вторая, раздражающая и зовущая — театральна. Пусть иллюзии и тут, и там, но иллюзия первой есть сон; иллюзия второй — вечная бодрость. Театр по строю, назначению, характеру есть мироощущение активное, эволюционное, верующее в беспрерывность достижения. Театр — пламенный поклонник жизни, горящий протест против небытия; театр необходимо держится на некоторой основной предпосылке: разумной или, по крайней мере, иллюзорной целесообразности творимого действия. Если эволюцию, закон развития, последовательности отнять от театрального представления, оно становится нелепым. Если нет убежденья в прочности второго, третьего и др. актов, то нет нужды и в первом. Всякое явление на сцене театра делается для последующего, для жизни, для постоянного {136} достижения цели. Вот почему существование театра, не проникнутого волею, страстью к жизни, т. е. темпераментом, совершенно не нужно. «Хочу жить и буду жить», вот что говорит нам театр, т. е., что он должен нам говорить. Не «слушаюсь и повинуюсь» и готовлюсь к смерти, а стремлюсь, действую и уповаю.

И тем не менее нам стараются внушить, что «время темперамента прошло». Это — подлинное выражение К. С. Станиславского. Удивился ли я этим словам? Нимало! Я ждал этого признания, как пылкий любовник ждет свидания, по выражению пушкинского Сальери. В деятельности театрального критика бывают минуты, полные истинного отчаяния. Мы, пишущие о театре, не можем придерживаться математических теорем Спинозы, которого вся система есть доказательное, точное развитие немногих истин, признаваемых аксиомами. В спорах, в полемике, в горячке препирательств, я всегда, или очень часто, оказывался пред глухой стеной. Я упрощал сценический разбор, я доводил его, казалось мне, до основных его элементов, но именно в эту минуту какой-либо из моих оппонентов говорил мне: «Как, и это не хорошо по вашему? А по моему, это прекрасно!» Тогда я беспомощно опускал руки. Теоретические построения мои рушились, все доводы падали, как карточный домик, потому что внезапно оказывалось, что нет, в сущности, исходных точек для спора. Впечатления могут быть разные. Я же никак не мог добыть признания неоспоримости и бесспорности известного теоретического положения. Например, для меня было ясно, что у Художественного театра нет темперамента. Это было ясно для меня и для других, согласно со мною мысливших, но не для тех, которые когда я говорил: «нет темперамента!» — возражали: «есть темперамент!», и стоило мне сказать «брито», чтобы мае ответили — «стрижено». И оттого спор висел в воздухе…

И вот теперь сам К. С. Станиславский утверждает, что «время темперамента прошло» и что новый путь сценического искусства есть «конкретизация» лиц, т. е., именно, изогнутый палец доктора Штокмана. Он подтверждает {137} таким образом верность вынесенных мною впечатлений и переносит вопрос на ясную и определенную «платформу». Платформа эта — отрицание темперамента и замена недосказанного рисунка психологических движений конкретным подобием действительности.

Время темперамента прошло? В самом деле? Какое же этому есть объяснение? Наблюдение над жизнью и искусством? Допустим. Однако что же из этого следует? Из жизни и из искусства исчезают также поэзия, наивность, святость. Рескин доказал это с достаточною убедительностью, но, вместе с тем, и с великою скорбью. Он говорил о том, что фабрика убивает природу, механика — творчество, ремесло — поэзию. Но он не говорит вместе с тем: так как искусство, наивность, природа теснимы фабрикою, механикою, ремеслом, то давайте споспешествовать, по мере наших способностей, тому, чтобы уже окончательно добить побежденных, т. е. чтобы, в возможно кратчайший срок, не осталось ни одного ясного, еще не заплеванного фабрикою и механикою, кусочка природы и наивной жизни.

Время темперамента проходит? Но в таком случае надо изо всей силы крикнуть: давайте спасать, пока можно, искусство, очарование его, поэзию, силу его внушения! Смотрите, темперамент гибнет, боги превращаются в носильщиков, огонь священного алтаря еле теплится… Братья! Мы на пороге величайшего бедствия, мы можем остаться без огня, и как слепые, не в состоянии будем дать ни себе, служителям искусства, ни толпе, жаждущей нас, ни одной минуты прозрения! Так будем же раздувать этот огонь, что есть мочи, бросим сюда все наше имущество и достояние! Если нечему гореть больше, пусть горят наши сердца! Но спасем искусство!

Казалось бы, вот что должно возгласить, если придти к выводу, что темперамент исчезает. Ведь исчезновение темперамента то же, что охлаждение земли; ведь на холодных душах могут расти только мох да лишаи; ведь если бывает так, что под холодными снегами бежит {138} кипучая вода, то, наоборот, уже никак случиться не может, и не побегут кипучие ручьи по обледенелой и промерзшей почве…

«Горе побежденным!» кричат нам и упираются коленом победителя в распростертый уже и без того еле дышащий на наших сценах темперамент. Вместо подвижничества, которым должно бы заниматься, в поисках темперамента, вместо воспитания хилых крошек, рождающихся после прежних титанов, просто бросают слаборожденных с Тарпейской скалы.

Исчезновение темперамента равносильно исчезновению дарования, стремления, порыва, даже представления. Как не может наше мироощущение выражаться только в понятиях, отказавшись от представлений и образов, как немыслимо вообразить себе жизнь, уложенную только в рамки анализа, без религии и трагизма, без пафоса и молитвы, — так абсолютно невозможно (если бы это и было желательно) вообразить себе существование без темперамента. Тогда нет страдания, тогда нет радости. Темперамент не исчезает, а перемещается, культура сглаживает резкие проявления темперамента, воспитание создает для вспышек более тесные рамки, и подобно тому, как тишина все больше и больше водворяется в жизни, вытесняя шум, крики, вопли, так тишина должна все больше и больше облекать сцену, в соответствии с жизненными положениями, которые воссоздает драматургия. Медея стонет, как раненый зверь; ее вопли разносятся по всему побережью. Современная мать, покинутая Язоном и доведенная до последней степени отчаяния, равняясь Медее по силе переживаемого ужаса и страдания, — внешне будет выражать ад, овладевший ее душою, гораздо тише. Отелло, мавр, военачальник, привыкший грубым, громовым голосом командовать легионами и в разгаре сечи изрыгать проклятия на врагов, кричит: «Крови, Яго, крови!» От этого крика должны дрожать стекла, колыхаться портьеры. Современный Отелло, быть может, только шепчет побелевшими устами: «крови, Яго, крови!» и вливается ногтями в руку Яго, отнюдь не опрокидывая его. Но {139} сила страдания, мука ревности будут ли меньше? Вели он убивает Дездемону — можете ли вы сказать, что «чудовище с зелеными глазами» менее терзает его сердце? Почему? Разве атрофированы его нервные центры, разве меньший круг ощущений задет в нем предполагаемой изменой? Не наоборот ли? Не утончился ли еще больше его душевный аппарат, не сквознее ли еще стала его кожа, скрывающая чудесный механизм его внутреннего существа? У Мюссе в «Namouna» эпиграфом второй песни взято изречение Шамфора: «l’amour — e’est l’échange de deux fantaisies, et le contacte de deux épidermes» — обмен двух фантазий и соприкосновение двух «эпидерм». Так вот, если стало больше обмена фантазий и меньше «обмена эпидерм» — в порядке культурного развития — не значит ли это, что психология Отелло сделалась еще чувствительнее? Шейлок, на мосту Риальто защищающий свои человеческие права пред толпою хулиганов, сильнее ли чувствовал проклятие, тяготеющее над жидом, нежели теперешний еврей, поджариваемый антисемитическим хулиганством? И если он не кричит благим матом, не собирает вокруг себя рать уличных мальчишек, — значит ли это, что угас его темперамент, что он менее реагирует?

Разумеется, подобное утверждение было бы совершенно нелепо. Чем чувствительнее люди — а с течением времени они становятся чувствительнее — тем интенсивнее проявляется их страдание. Интенсивное страдание — не значит экстенсивное его проявление. На мосту Риальто нынче не кричит затравленный Шейлок, и ветер не разносит его рыдания, но у себя, внутри — «там, внутри» — он и рыдает, и плачет, и не знает, как унять сверлящую тупую боль. Следовательно, воссоздавая его страдания, было бы несогласно с действительностью орать, как будто дело происходит на мосту Риальто, но потрясти душу состраданием, показать муки его и лютую тоску — обязательно, и обязательно с тем большим темпераментом, чем меньше внешневыразительных средств, вроде животного крика, представляют душевные движения современности.

{140} То маленькое зерно истины, которое заключается в словах К. С. Станиславского, давно уже высказано Аркашкою: «оралы нынче не в моде». Вот и все. Никто и не говорит, что играя Ибсена, Гауптмана, Чехова и пр. — следует орать. Жизнь трепещет, а не орет — трепетать должна замершая в ужасе зловещей тишины — сцена. Но не только умерять внешнее выражение горя, радости и пр., но и молчать — никак нельзя без темперамента. Наоборот, особенно много чувства и переживания следует вложить в эти полутона современности, в трагедию молчания. Ведь говорят же: «ругай, брани — мне будет легче, только не молчи!» И действительно, оно легче.

Темперамент стал «интимнее». В этом его перемещение. Можно сказать, что трагизм бурной волны опустился на дно океана. Тем не менее, задача театра осталась та же — показать пафос трагедии — вверху ли, внизу ли, на поверхности ли сердитых волн, или в глубине притаившейся бури. Будет как раз то, что соответствует духу времени и эпохи. Естественно, что если в жизни господствует крик, то крик будет и в искусстве; если люди понимают удар ножа, а удар слова в сердце не понимают, то то же произойдет и на сцене; если жизнь, а за ней и поэзия, представляются в ряде катастроф — то и сцена будет вулканична; а если жизнь и поэзия окрашены в цвет вечной и изначальной трагедии, то и сцена окрасится совершенно таким же образом.

Будут изменяться проявления темперамента, его качественные формы, но по-прежнему, по всегдашнему, по необходимейшему, поэт будет первым среди людей, думающих и чувствующих образами, а актер — первым среди тех, которые пластически эти образы передают и изображают.

Если мы оставим область теоретических рассуждений, едва ли для кого-нибудь спорных, и обратимся к практическим результатам провозглашенного К. С. Станиславским положения: «время темперамента прошло», то придем к следующим выводам о школе драматического {141} искусства, разумея под «школою» как преподавание, так и режиссерское направление театра. «Время темперамента прошло» — значит, школа стремится его заменить, придумать на его место что-нибудь новое, техническое. Или — «время темперамента не может пройти», как не может остановиться солнце, и потому, не задаваясь кощунственною мыслью об упразднении солнца, следует с помощью системы зеркал, стекол и пр. собирать солнечную теплоту в фокус артистической души. И вот что я называю школою, и что должно быть школою.

Разумеется, «нутро» недостаточно, актеру нужно выучиться говорить, держаться и пр., и пр. Кто же против этого спорит? Само собою понятно, что раз актер сам в себе носит не только всю духовную сущность, но и весь материал своего искусства, то, конечно, ему надлежит быть и духовно, и самым телом своим как можно совершеннее. Сам актер есть та скрипка, на которой он играет. «Страдивариуса» можно купить, заплатив за него хорошие деньги. Но себя ведь не купишь. Себя можно только создать и воспитать. Это и есть техника актерского дела: изготовление дорогой и ценной скрипки. Но затем очередь другого дела, самого важного: как играть на скрипке. Чтобы из себя, из своей собственной скрипки извлекать настоящие, волшебные звуки должно, коренным образом — так полагаю я, отойти от назойливой, бездарно-элементарной школы, к которой зовет театр «конкретизации».

Сущность школы, о которой говорю я — есть создание храма внутри актера. Актер спрашивает себя, что таится в его внутреннем храме. Вживаясь в роль, я стараюсь расшевелить свою душу. Я предоставляю своей душе играть на скрипке, которую техническим путем я же смастерил. И пусть звук будет тот, какой дает скрипке внутреннее пение моей души.

К каждому сценическому положению можно подойти двояко: чувствуя его и предоставляя мелодии истекать из чувства и, во-вторых, понимая его и стараясь воссоздать его во внешних признаках. С первой точки зрения, чем глубже, интенсивнее чувство, тем ярче, рельефнее, {142} правдивее выражение. Со второй точки зрения, предполагается, что постижение истины, скажем, правда чувства, получится от правильных и верных технических приемов и форм. Первая школа есть «школа темперамента», вторая есть школа подражания и подделки.

Режиссер и руководитель первого типа будет требовать от актера одного: «чувствуйте!». Режиссер второго типа будет искать жеста, мимического движения, освещения, костюма, которые, приблизив грубую действительность к художественному идеалу, дадут истину. Первый только будет корректировать способ выражения чувства, второй — корректирует самое чувство реальными подробностями. И вследствие этого, вследствие этой основной разницы приемов, у актеров первого типа углубляется, расширяется и нарастает темперамент, и сумма навыков является итогом пережитых актером чувств и настроений, тогда как у актеров второго типа, сумма поверхностно, так сказать, грамматически усвоенных навыков будет сушить, подавлять темперамент. Я сказал: «грамматические навыки» и нахожу, что случайно набрел на удачную аналогию. При живом усвоении речи усваивается и грамматика, в естественном, органическом соотношении ее с духом речи. «Счастливые римляне» — пишет где-то Гейне — они уже в колыбели знали, что винительный падеж от «sinapis» будет «sinapim», а не «sinapem». Сухая же грамматика мешает своим педантизмом потоку живых речей.

Что такое, в конце концов, актерская техника? Во первых, как я уже выше сказал, это культура духа и тела актера, — следовательно, техническое изготовление самого инструмента, на котором актер играет. Дикция, дыхание, постановка голоса, телесная грация и легкость, художественный вкус и образование — все это «техническая школа» самого актера, как творящего субъекта. Но затем, во-вторых, является уже техника самого творчества, которая есть не что иное, как отслоение в душе и теле актера живых переживаний, или выразимся иначе, тех чувств, страстей и настроений, которые {143} некогда переживались, как живые. Я бы сравнял эту технику актера с каменным углем. Каменный уголь есть окаменевший пласт некогда живой жизни. Постепенно отслаиваясь и каменея, живая жизнь превратилась в уголь, но стоит поднести к этой окаменелости огонь, и пласт угля загорается и вновь дает свет и тепло. Актер переживает искренно и правдиво чувство и положение роли, — и это искреннее и правдивое чувство отслоилось в его душе. Где-то, в тайниках подсознательного, как в кладовой фотографии, хранятся негативы пережитого, перечувствованного, переигранного, и вся «техника» актера состоит в том, что он извлекает, когда нужно, истинное отражение своею чувства и своей горевшей и пламеневшей личности и выставляет его на свет, и стоит ему это в таком случае минимальных усилий, совершается легко и потому грациозно. Но значит ли это, что самые негативы, оживляемые к новым обнаружениям, не были созданы путем великого, интуитивного вмешательства темперамента? Механическое повторение интуитивного может быть прекрасно; механическое же переповторение механического («конкретизация») — бедная, жалкая, скучная репродукция такого же оригинала. Нет ничего более непримиримого, чем эти два подхода к искусству. И как прав Ромен Роллан, заметивший в своем «Жане Кристофе»: в сущности, люди делятся на два разряда — людей с темпераментом и людей без темперамента!

# **{****144}** Миниатюра

## I

Как известно, «в многоглаголании несть спасения». Истина в ясности, истина в том, что при данных условиях она едина. Следовательно, данному положению, данной комбинации, с точки зрения истины, всегда соответствует только именно один, единственный способ выражения, который вместе с тем, очевидно, и наиболее экономный, т. е. краткий.

История драмы, вообще, представляет освобождение начала действующего от разъяснений, объяснений и резонерства. Каково бы ни было происхождение хора в древнегреческой трагедии — примкнем ли мы к взгляду Шлегеля или нет — совершенно очевидно, что строфы и антистрофы хора, во всяком случае, имеют смысл логического изъяснения и комментария к действию. Словно поэт убежден, имеет основания думать, что если хор не подчеркнет, не растолкует, не отразит на себе происходящего, то зрители, публика не уяснят себе, как должно, хода действия, а, во-вторых, не оценят его морального, религиозного значения. То соображение, что хор принимал участие в трагедии, жил в трагическом действе, предводительствуя, так сказать, толпою — нисколько не противоречит высказанному взгляду. Все-таки вполне ясно и неопровержимо, что слово трагедии доходило до публики не непосредственно, но через среду хора, заиливаясь при его помощи и отражаясь в его переживаниях. То же самое мы наблюдаем во всех обрядах богослужения. Слово священнослужителя подхватывает {145} хор, объясняя, распространяя и подтверждая его, и уже вслед за тем наступает, собственно говоря, молитвословное участие толпы. Хор был рефлектором трагического действа, и на примере хора показывалось, как, в каком направлении и смысле следует реагировать на ход трагедии.

Обратимся ли мы, положим, к старинным пьесам европейского театра, например, к «моралитэ», мы вновь наталкиваемся на весьма резкий и определенный признак повторного объяснения хода действия. Я имею в виду толкование и чтение ремарок особо приставленным лицом. Автор не довольствуется тем, что зрители услышат речи действующих и увидят их поступки. Будет ли все понятно как должно? И вестник, или комментатор, стоя на авансцене, вставляет свои замечания и объясняет, что де такой-то «закалывает оного и уходит». Постепенно — это можно без труда усмотреть на образцах театра в исторической последовательности — роль такого изъяснителя сокращается или видоизменяется, но на структуре пьес толкование, комментарий, изъяснение хода действия оставляют заметный след, нередко определяя все построение. Резонер, стародум является неизбежным персонажем. Сплошь и рядом, даже в новом репертуаре, персонаж этот не имеет, собственно, ни малейшего касательства к пьесе, и, тем не менее, говорит, говорит, говорит — умно, возвышенно, добродушно, остроумно, язвительно — разжевывая мораль и раскусывая орех интриги для зрителей. Такие техники и мастера сцены, как Сарду, например, пользовались резонером «широкою рукою» и, как известно, в свое время, не имели повода на это жаловаться.

Если искать одного общего наиболее простого и наиболее рельефного признака роста театральной публики, то можно сказать, что публика стоит тем выше, чем менее она нуждается в объяснениях и комментариях, схватывая сущность явления и его этическую ценность из одной лишь комбинации фактов и положений. Чем менее культурен театральный зритель, тем более он нуждается в изъяснении дела, в последовательном {146} и так сказать, прагматическом изложении событий и в подробной, обстоятельной характеристике действующих лиц. И обратно.

Обилие изъяснительного элемента в театре выражается не только в резонерстве и в морализировании автора через посредство известных персонажей. Оно сказывается также в так называемой «экспозиции пьесы». В архитектонике драмы экспозиция занимает выдающееся, можно сказать, «почетнейшее» место. «Экспозиция пьесы» — это такое изложение ее завязки, при которой зрителю совершенно ясно, кто такие действующие лица, какова их предшествующая жизнь, какие у них характеры и пр. Общественное положение, образование, имущественное состояние, звание, имя, фамилия, отчество — ничто не должно быть упущено. Из хорошей экспозиции все это должно быть отчетливо видно, как из ведомости статистического и антропометрического бюро. В старину все это преподносилось наивнее, теперь — похитрее, но сущность неизменна. У Островского (особенно в «сотруднических» с Соловьевым пьесах) вступительная лекция обыкновенно читалась старыми слугами. Припомните, например, «Светит да не греет». Старые слуги перемывают чашки и одновременно перемывают косточки героев. Когда появляется Ренева, вы уже досконально знаете, с кем имеете дело, — до такой степени знаете, что в общих чертах знаете и будущую ее жизнь.

«Многоглаголанием» я называю не только обилие сентенциозности и резонерства. Под этим — быть может, неудачным термином — я разумею вообще преобладание изъяснительных сцен и разговоров, протяженность и историчность действия, тщательную подготовку драмы, выписанность фигур и явлений. Главным нервом театрального интереса все-таки, как ни грубо звучит это слово, является любопытство. Cupiditas rerum novarum — жажда нового, неизвестного — вот что увлекает прежде всего. Но современный театр — отдельные талантливые пьесы не в счет — скучен прежде всего потому, что не возбуждает любопытства. Зрителю не остается {147} поля для догадки. Если он культурный, сообразительный, имеющий навык к психологическим выкладкам, человек, то с первого же акта он точно, «без ошибочки», знает, что ждет его в дальнейшем. Ему даны слагаемые — и сумма уже моментально готова в его умственном вычислении. Догадке, возбуждающей пытливый ум и доставляющей такое же приятное ощущение, как возбуждение тела при необременительном спорте, здесь делать нечего. Как дважды два четыре ясно, что будет так, а не этак. Для того, чтобы вызвать интерес к действию, зрителю достаточно намека, между тем начинают с азов и ведут по всей азбуке. Не над чем раздумывать. Но если понятно с полуслова, тогда что же дальше и зачем это дальше?

Некоторые авторы понимают, что притупленное любопытство зрителя — злейший враг успеха, и пытаются поднять интерес сплетением несбыточных, чудесных и фантастических психологических комбинаций. Но такие сплетения, напоминающие казуистику и схоластику талмудических задач, отличаются обыкновенно крайнею безжизненностью. Выводы и заключения всегда просты, каков бы ни был ход психологии, ведущий к конечному выводу.

Тем же самым притупленным любопытством зрителя объясняется распространение и расцвет нат-пинкертоновского репертуара. Необычайность интриги и внешних событий, без сомнения, крайне дешевая форма драмы, но она хотя наружно, так сказать, раздражает усталое любопытство.

Кризис современного театра выражается в скуке. Публика скучает на представлении так называемых серьезных пьес, и не потому, что они серьезны, а потому, что современная драма слишком многоречива для зрителя, слишком протяженна для его изощренного взора, слишком громоздка и медлительна для его быстро бегущей мысли, чрезмерно пояснительна, аккуратна, выписана и зализана.

Устарел «рисунок» драмы. В этом отношении ему бы давно уже следовало взять пример с развития рисунка {148} в живописи. Ведь и в истории живописи вы найдете то же самое — «многоглаголивость» рисунка, уступающая место краткости, схеме. В прежние времена рисунок считался совершенным, когда был выписан самым подробным образом. Но выписанность превратилась в банальность, и прогресс живописи выразился в том, что недорисованность, экономия штриха открыли новые пути для искусства. В области рисунка чувствуется возвращение к примитиву, но, конечно, во всеоружии современного, тонкого, изощренного понимания природы.

Театр не нуждается более в миллионе слов. Он тяготится, задыхается под их тяжестью. Театр не нуждается в длинной цепи событий, потому что и единое событие отражает для современного зрителя, давно уже изучившего на опыте простейшие элементы психологии, всю жизнь человека, и весь его характер, и все отношение его к миру. Театр не нуждается в пояснениях. Каждый зритель, сам за себя и про себя, может сказать все те приличные случаю слова, которых так много говорится в театре, и зрителю порою бывает так же тягостно слышать эти слова и речи, повторяющие то, что мгновенно, молниеносно пронеслось в его собственном воображении, как бывает тягостно, сначала прослушав суфлера, выслушать то же самое во второй раз от актера. Театр затопает в многоречии и велеречии. В то время, как современный культурный человек понимает самые сложные и тонкие оттенки мысли и чувства по едва изменившейся окраске лица, по легкому движению брови и ресниц — в театре его продолжают угощать подробнейшим — и, с реальной точки зрения, неестественным — многоречием. Театр должен стать не статическим, как ошибочно выражается Метерлинк. Театр может быть только динамическим — в этом весь его смысл и raison d’être. Но движение театра пора производить более усовершенствованными и более соответствующими духу времени моторами, нежели многоречие. В любой житейской драме меньше слов, чем в театральной, и любая житейская драма раскрывается {149} тонкому и умному наблюдателю проще и мгновеннее, нежели любая театральная. Если вы пришли в дом, где неладно, — разве в самых простых фразах, в том, как хозяева сидят или стоят, вам не открывается «неблагополучие» дома? Но в театре, чтобы дать понятие о «неблагополучии», вам преподнесут акт, может быть, два, и задушат словами, и без которых все ясно.

Современный театр болтлив и слишком доказателен. Отсюда главным образом его скука и дряблость.

Вот предо мною немецкий трактат. С первых же строк заявляется: «средство музыки — тон, средство драмы — слово». Даже относительно музыки это не совсем верно, потому что средства музыки не ограничиваются одним тоном, но долготой их, ритмом. В отношении драмы это определение совершенно не верно. Слово — орудие словесника, средство литературы, и, пожалуй, тут допустима аналогия с тоном в музыке, но оно не единственное орудие драматического театра. Искусство паузы, играющей такую роль в нынешней драме, не является ведь формой утверждаемого слова, а, вернее, формою отрицаемого слова. Искусство молчания — самая трудная и в то же время самая благородная форма сценического творчества. Именно в самые трагические моменты своей жизни человек наименее склонен к разговорам. Высшая трагедия, высший трагический способ бытия раскрываются пред чистым, если можно так выразиться, сознанием, — пред чистым разумом и чувством. Тут и слов-то таких нет, да и надобности в них не предстоим. Что говорливого в смерти, в любви, в созерцательном слиянии с природой?

Язык, речь, вообще — несовершенное орудие мысли и чувства, равно как несовершенная, в смысле идеальных требований, форма общения людей. «Мысль изреченная — есть ложь». Блаженство, счастье, абсолют — «неизреченны». Веди мыслить прогресс человечества в далеких его путях, то мы, несомненно, должны себе представить два сознания, два разума, беседующие без слов и «телепатически», так сказать, сообщающие друг другу свои чувства, мысли и настроения. «Чтение в {150} сердцах» будет действительностью, и сказочная, поэтическая, вольная метафора воплотится в реальность. В то время, как вся прелесть, положим, Шиллера заключается в том, что сказал этот «адвокат» или «трибун человечества» устами своих героев, — вся глубина и мучительная тайна Ибсена состоит в том, что не сказал, на что лишь намекнул он в своих произведениях. Раздражающая и пленительная красота Гедды Габлер, разумеется, не в том, что она говорит, а в том, чего она не говорит. То же в «Дикой утке», то же даже в такой, обильной рассуждениями, пьесе, как «Росмерсгольм». Вся «Женщина с моря» в фигуре Неизвестного. А что он говорит? Самые обыкновенные, самые банальные слова. Но, конечно, не в словах, — простых и нехитрых — суть фигуры, а в таинственной, символической связи Неизвестного с душою Эллиды. Это не сказано, это только подразумевается. А Чехов? Слова его героев часто несвязные, странные, даже нелепые, и связь, логика, «лепость» общего раскрываются путем, так сказать, отрицательным, из обесценения, ничтожества слова. Когда Чебутыкин, положим, бессвязно бормочет: «Бальзак венчался в Бердичеве» — фигура Чебутыкина, конечно, раскрывается не этим фактом, т. е. что Бальзак венчался в Бердичеве, и не тем, что Чебутыкин кстати об этом вспоминает, но как раз, наоборот, тем, что это совсем не кстати, что между венчанием Бальзака в Бердичеве и чебутыкинской действительностью нет никакого соотношения, и что слова, подобно барону Тузенбаху, конечно, — хорошая вещь, но больше словом, меньше словом — это решительно все равно. Чехов, влагая так часто в уста своих героев слова банальные, ничтожные, незначительные, заставляет нас чувствовать душу не через произнесенные слова, а через скрытое произнесенными словами умолчание. Фигура умолчания, есть вообще признак душевной чуткости и деликатности, и чем возвышеннее человеческая личность, тем чаще она к этой фигуре прибегает.

Современный драматический театр расплывается в словах. Вместе с тем современный актер расплывается {151} в декламации. Вы скажете, что еще больше он расплывался в декламации прежде. Совершенно справедливо. Но мы говорим ведь о путях и способах улучшения театра. Нужно сделать еще дальнейшее усилие, поднять театр на высоту требований и интереса современного культурного зрителя. Как достигнуть этого? Мне кажется, что для этого прежде всего необходимо отказаться в театре от поглощающего, абсолютного, единодержавного культа слова. Следует выдвинуть остающиеся в тени прочие, иные формы человекодейства; не успокаиваться на хорошей, жизненной читке, но изображать и постигать жизнь в живой игре глаз, тела, в ритме и движениях, в красках, цветах, дрожаниях и переливах всего существа.

## II

Все в театре, в литературе и в жизни говорит о пришествии миниатюры. Еще держится старая обветшалая рамка искусства, старая номенклатура, пожалуй, старый «каркас», на котором и вокруг которого располагаются цветы искусства, но сущность нового искусства уже и сейчас принадлежит миниатюре. Значительнейшая часть того, что есть сейчас ценного в литературе, душою и духом относится к миниатюре. В большую раму вставляют маленькие картинки, и чтобы они держались, не выскочили, между краями картины и рамою вставлены разноцветные стеклышки!.. Выходит, словно и взаправду, большая картина. Но всмотритесь, и вы увидите, как не нужна и бесполезна добавочная стеклянная имитация. Иные произведения не что иное, как сборник миниатюр, имеющих общее название и общих героев, но вы можете вынуть любую из миниатюр, как бриллиант из ожерелья, не нарушая ее ценности и самостоятельности.

Мы говорим о театре. Обратимся поэтому к драматической литературе. Вот Чехов, — миниатюрист, признанный, бесспорный. Что такое «Три сестры», положим, как не совокупность миниатюр, как не агрегат {152} миниатюрных изображений, внешним образом заделанных в одну сценическую раму, ну, и конечно, обвеянных одним и тем же духом мягкого, грустного чеховского пессимизма, его главными, основными идеями — idées maîtresses, по французскому выражению? Чебутыкин, барон, Вершинин, Андрей, Ферапонт, Соленый, Маша, Кулыгин — все являют собою, каждый в отдельности, самостоятельную миниатюру. Будь их в пять раз больше — характер произведения, называющегося «Три сестры», не изменился бы. И будь их вдвое меньше — то же самое. В произведении, как в целом, нет планомерности, у большинства персонажей нет органической взаимной зависимости. Подлинно, выражаясь словом Чебутыкина, «барон — хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» Таково, конечно, мироощущение и мироотношение Чехова, что жизнь представлялась ему в виде параллельных, глубоко эгоистических, холодных друг к другу и общей пуповиною не связанных, существований. Разумеется, так, и если бы это не вытекало из чеховского духа, его произведения были бы просто ничтожны. Но почему таково, а не иное мироотношение современного (я называю Чехова, хотя и угасшего, современным) художника? Почему «миниатюризм» или «микроскопизм» есть его форма зрения? Почему он так хорошо, так проникновенно видит и рисует деревья, а не лес? Почему социальная карьера человека его не вдохновляет, а интересует лишь личная, капельная, если можно выразиться, жизнь простой, выделенной из социального организма, из крупных соединений, клеточки? Ведь именно эти черты художественного миропонимания, эти именно свойства художественного зрения и свидетельствуют о неизбежности миниатюры, не только как сущности, но и как формы художественного творчества.

Чехов, конечно, убедительнее прочих, но, быть может, потому именно для читателя, склонного к возражениям, в счет не идет. Но ту же самую *неорганичность* целого, несорганизованность художественных частей, и по тем же самым причинам, мы найдем и в других. {153} Вот, например, Горький — писатель, который наименее подобен Чехову основной нотой своего творчества. Теоретически он проповедует коллективизм, социальную солидарность, художественно — весь на стороне сильной, анархически индивидуальности, что, правда, противоречит его теории коллективизма, как основы человеческого бытия. Но и в противоречиях своих Горький — все же антипод Чехова, проникнутый бодрым оптимизмом и поглощенный мыслью о человеческой борьбе и идеалом деятельного существования. Тем не менее и Горький — миниатюрист, т. е. именно в миниатюрах достигает полноты, зрелости и силы художественного творчества. Даже в лучших его романах, как «Фома Гордеев», «Трое» и т. п., художественно прекрасны лишь эпизоды, чего нельзя сказать об истории жизни его героев, представляющей нередко растянутые, неинтересные страницы ненужных повторений, итоги и выводы которых по яркости и характерности не соответствуют отдельным эпизодам. Вся сила художественного таланта Горького в эпизодах жизни, и весь человек, вся его жизнь раскрываются перед ним в эпизоде. О драматических произведениях Горького не может быть двух мнений. В них совсем нет цельности, интересны в них только отдельные лица в отдельные моменты. Его пьесы — «На дне», «Мещане», «Дачники», «Дети солнца» и пр. лишены — прибегнем к тривиальному выражению — интриги, т. е. той необходимой, органической связи предыдущих и последующих, когда жизнь охватывается в ее прошлом, настоящем и будущем. Вели бы Горький написал по одному акту каждой пьесы, мы получили бы как раз то, что он хотел выразить, в форме в себе замкнутой и органически необходимой. Это были бы одноактные пьесы значительной художественной ценности, сосредоточенного трагического действия, неохлажденного резонерством. Горький — сын века, владеющий трагизмом мгновения; темперамент его современный, т. е. скоротечный. Одной ежедневной прессы совершенно достаточно для того, чтобы воспитать в нас чрезвычайно легкую возбудимость и потребность немедленной и {154} быстрой реакции. Вся наша психика требует беспрестанных раздражений и построена на быстром разряжении впечатлений. Но старые формы висят подобно тяжелым дедовским доспехам и заставляют художественный темперамент современных писателей насиловать себя, механически растягивая и распространяя творчество, так чтобы оно приходилось впору старинному платью.

Леонид Андреев еще характернее и определеннее, нежели Горький. Это — миниатюрист очевидный, и его драматические произведения распадаются сами собой на составные части, так что каждая может играться в отдельности. Чтобы играть «Жизнь Человека», как ряд отдельных сцен и миниатюр, не нужно даже никаких переделок. Рождение Человека, Бедность и Юность, Проклятие Человека — все это миниатюры. Становятся ли они убедительнее от того, что играются под общим заголовком? Не думаю. Но даже если это и так, то все же это свод миниатюр, из которых каждая имеет свое самостоятельное бытие, и равно проявляет мироотношение автора, его фаталистическое настроение. И сравнительно неудачная последняя часть произведения — «Смерть Человека» — доказывает, что вывод является раньше конца. Конец заключен уже в начале. Концы и начала связаны в отдельных миниатюрах «Жизни Человека», и Смерть есть уже плеоназм.

И в «Днях кашей жизни» три действия, предшествующие последнему, художественно бесцельны. Наоборот, если есть что неясное, а подчас, и наивно-комическое в этом драматическом опыте, так это часть изъяснительная. Но, конечно, это могло случиться, могло быть, это бывает. И стоит вам взять на веру такую комбинацию, объяснив ее в уме более убедительно или более распространительно, чем это сделал автор, как четвертый акт становится истинно трагическим, верно, правдиво задуманным и изображенным. Вот так, именно так должна была происходить эта история — пьяный эпизод бессильных слез и русского безволия…

Не буду останавливаться больше на Леониде Андрееве, и перейду к писателю, обладающему несомненным {155} талантом драматурга, — С. А. Найденову. Про Найденова уже давно сложилось совершенно правильное убеждение, что у него нет 4 акта. Он не знает, что ему сказать и как ему сказать в заключение. Дюма когда-то советовал драматургам начинать с 4 акта, и Дюма легко было это советовать, потому что самая пьеса слагалась у него в форме и в виде доказательного и органического повествования. Но, как я уже выразился, у нашего века преобладает, если не господствует, чувство драматических мгновений, в себе самих заключающих концы и начала. Таков именно Найденов. Даже в «Детях Ванюшина», собственно, есть один эпизод — «узнание» (выразимся словами Аристотеля) стариком Ванюшиным всей испорченности и всего беззакония, свивших себе гнездо в его доме. Третий акт был бы понятен и без первых двух. Он мог бы даваться отдельно, с некоторыми незначительными добавлениями и изменениями, и первые два акта спасает только жизненный, искренний талант автора. В четвертом акте Найденову решительно нечего сказать. В других его пьесах, которые все отмечены печатью таланта, ему определенно нечего сказать в трех актах, а имеется что сказать только в одном. Я не говорю уже о «Блудном сыне», который есть очевидная одноактная миниатюра. Вот и «Богатый человек», где столько интересного в третьем и четвертом актах, легко соединимых в один, где так механически нескладно приклеен второй, где так искусственно оторван от дальнейшего первый акт. Вот «Стены», уже явно сложенные из разных кирпичей: пролог, сам по себе, превосходная миниатюра, жизнь учителя и его дочери — миниатюра самостоятельная, чахоточный и его дочь горбунья — снова самостоятельная миниатюра. Тут, по меньшей мере, материала на три этюда, а сшиты они белыми нитками и друг друга пожирают.

Познать себя должен современный театр; познать себя должен современный драматург. Их сил хватает на большой подъем, но не на большое протяжение. Да в нем и нужды нет, потому что зрителю, с его современной {156} душою и огромным запасом усвоенных психологических комбинаций, не требуется ничего, кроме мгновений. Кювье по любому зубу или ребру познавал животное, потому что был опытный и умудренный естествоиспытатель. Так и современности нашей довольно одного характерного штриха, чтобы познать целое бытие во всем его чувственном воплощении и поучительном значении.

## III

«Но что станется с актером?» — спрашивают нас. Не вырастим ли мы особую породу «карликовых сосен» вместо прежних могучих стволов. На вопрос мы ответим вопросом: «а лучше ли, когда актер пялится, становится на цыпочки и, будучи карликовым по существу, раздувается как лягушка из басни?». Само собою понятно, что Ермоловой тесно в пьесе Чехова. Так точно Гулливеру было тесно и даже невозможно расположиться в прекраснейшем, как произведение зодчества, дворце властителя лилипутов. Но ведь и наоборот: что делать, не имея сил Ермоловой, во дворце голиафов? Как эту огромную храмину собою наполнить? И если в тесноте страдаешь от одного, то в пустыне страдаешь от другого. При современном положении драматургии, актер редко играет большие роли. Многословные — это так, но большие? В значительной части пьес все роли — «вторые», по театральной терминологии. Большим актерам в современных пьесах делать нечего. Можно сказать и дальше: для «больших» пьес и актеров нет. И если вместо того, чтобы плакать и стонать, мы познаем самих себя, то придем именно к успокоительному выводу. От того, что мы вытягиваемся, разве мы становимся выше ростом? Мы лишь утрачиваем благородство осанки и пропорциональность сложения.

Ложь нашей жизни и скука ее объясняются тем, что мы не те, чем кажемся, и стараемся казаться не тем, что есть. «Etre» и «paraître». В этом гибель поэзии. {157} Ибо поэзия неразрывно связана с наивностью и непосредственностью, а мы утратили и то, и другое. И в театре мы стали так же стыдиться, как и в жизни. Мы все хотим показать то, чего у нас нет, чего никогда у нас не было, и потому притворяемся. Авторы притворяются, что они глубоки как море, будучи мелки, как ручей в июльский зной; притворяются, что умеют сказать старое новыми словами, но сводится дело, как обычно у модернистов, к тому, что они старые слова пишут с прописной буквы. И то же самое актеры. С первых шагов своих они лгут или их заставляют лгать, взваливая им на плечи сценические задачи, совершенно для них непосильные. В былое время молодой актер или молодая актриса резвились сначала в водевилях. Это было естественно, понятно, как естественно в детстве играть в мяч. А сейчас любая студия начинает со «сценической стилизации», с «символизма», с «новых достижений», т. е. с самых сложных, невыясненных, невыработанных форм. Еще гамм не знают, а погружаются в запутаннейший контрапункт.

Для того, чтобы не было надрыва, необходимо совпадение внутреннего, так сказать, и внешнего ритмов, нужны формы, соответствующие содержанию, и содержание, соответствующее форме… Говоря о миниатюре — я лишь хочу сказать: будьте тем, что вы есть, и вы сразу приобретете «робость милую движений, прелесть неги и стыда»…

Схоластика, загубившая радость жизни и искусства, отразила свой педантизм в известном афоризме: «ut desint vires tamen laudanda voluntas». «Voluntas», разумеется, вещь прекрасная, но, собственно, это, что называется, из другой оперы. Медаль за трудолюбие и усердие ничего не говорит о подвигах. Но здесь хуже — здесь есть ханжество. Предполагается, что напряжением боли и усердием, трудолюбием и прилежанием можно оправдать отсутствие силы. С этической точки зрения — может быть, это так. Но, с течки зрения красоты и искусства, следует выразиться как раз наоборот: именно {158} потому воля не заслуживает одобрения, что сил не хватает. Такая воля — нецелесообразная воля. Только ту волю в искусстве можно и должно одобрить, которая соответствует возможностям, потому что только такая воля даст не уродливое, а красивое творчество.

Актер в сценической миниатюре не погибнет, а возродится. Это — та школа постепенных и последовательных упражнений, которые прежде всего соответствуют силам от природы не очень сильных и навыкам в практике не очень опытных. Разумеется, я говорю не о тех уличных театрах, где играют по три и более раза в вечер одну и ту же программу. Как кто-то остроумно выразился, это так же трудно (и так же вредно), как съесть три обеда. Такая тоскливая работа, усыпляющая темперамент, может служить лишь к производству в большом числе «кожаных актеров». Но ведь, рассуждая о сценической миниатюре, мы имели в виду не оптовую и розничную торговлю нашего промышленного века, а некоторые художественные достижения — пусть практически еще не осуществленные. В сфере этих достижений я вижу в художественной миниатюре, наоборот, разнообразие, волнующую смену всякий раз новых впечатлений, т. е. те именно свойства, которые особенно поддерживают бодрость и внимание работающего.

# **{****159}** Дядюшка-водевиль

«Путаница или 1840 год» — так называется святочная шутка Ю. Д. Беляева. В Прологе появляется Путаница, миленькая, маленькая особа в темно-зеленой бархатной шубке, с большой горностаевой муфтой, и под завывание вьюги, говорит о «светлом круге» старой петербургской жизни и о водевиле — милом старом водевиле, — где все, по обыкновению, «съехались, перепутались и разъехались». Все это натворила она, Путаница, душа водевиля. А водевиль — это «золотая театральная пыль», «фиалка в табакерке старого Петербурга». После пролога мы переносимся в «казенную квартиру» надворного советника, и тут Путаница, по водевильному, слегка — очень слегка — путает, и в заключение поют куплеты. Куплет Путаницы привожу in extenso.

Ах, я боюсь, что петь мы разучились
И пропадет последний наш куплет —
Ошибки все, которые б случились,
Простите нам… «за выслугою лет».
Я перепутала в конце, да и в начале,
Но так кончать случилось мне впервой.
Простите Путанице, как ей все прощали,
Когда у нас был год сороковой.

Пьеска Ю. Д. Беляева, в общем, очень грациозная и изящная, опушена, подобно этой милой Путанице, снежною пылью, легкою, как гагачий пух. Вот, думалось {160} мне, если бы я был поэт, я бы взял эту миленькую, маленькую Путаницу за руку и полетел с ней по городу. И всюду, куда бы мы с ней ни постучались, начиналась бы какая-нибудь забавная или трогательная, фантастическая или романтическая, история, и сразу стало бы светло, и тепло, и интересно. Маленькая Путаница в бархатной, темно-зеленой шубке, с горностаевой муфточкой, — это привкус, сказка нашей жизни. Вот о чем я думаю, — о непримиримом антагонизме между позитивизмом нашей повседневности, ясным и широким, как столбовая дорога, и кокетливой, загадочной, пестрой, извилистой путаницей.

Я люблю Путаницу. Ее нельзя не любить, мне кажется. Вот в математике нет путаницы, но я никогда не был математиком, и всегда меня клонило к языкознанию и «гуманитарным» наукам, где так много извилин мысли и хитрых, с секретом, потайных ходов логики. Жить без путаницы было бы чрезвычайно скучно. Все ясно, последовательно, аксиоматически верно: после вторника среда, после среды четверг, дважды два четыре, кто богат да умен — два угодья в нем, вставать надо в 8 часов, а ложиться в 12, пред обедом следует совершать моцион. В часовом механизме совершенно нет путаницы. Но и нет ничего безжалостнее времени и последовательного хода секунд.

Путаница ходит по городу и путает мысли. Она питает любовь, романтику, поэзию. Она порождает скачки жизни, очаровательность, хаотичность и бессистемность в круге порядка и системы. Вспомните молодость свою, и вы убедитесь, что только тогда и жили хорошо и весело, и беззаботно, и широко-привольно, когда отдавались путанице. Ах, эта милая Путаница, шалунья с загадочными глазами, в темно-зеленой шубке, с горностаевой муфточкой!..

В театре, когда мы были молоды, мы увлекались путаницей, сложной извилистой интригой, неоткрытой тайной, прикровенной откровенностью! Путаница — не только «душа старого водевиля». Она точно также дута старой драмы, мелодрамы, трагедии. С замиранием {161} сердца следишь за кривыми путями и закоулками, по которым бродит истина, прежде, чем выбраться на свет Божий и стать очевидностью. И представьте, что не было бы Путаницы, что фактическая правда, не запутанная подробностями, была бы ясна и очевидна с самого начала. Не стало бы не только романтических пьес, но и реальных. Без путаницы, — что был бы «Гамлет»? Что открывать пришлось бы ему в деяниях своей матери. И Отелло, не будь путаницы, не знал бы мук ревности, и Лир, кабы не путаница, сразу почуял бы Корделию. Все это путаница — своенравия, мнительности, ревности. Вся иллюзия от путаницы, весь нас возвышающий обман. И так тяжело нам жить без путаницы, что и до сих пор, несмотря на все завоевания позитивизма, сохранился обычай в морозную, снежную рождественскую ночь сидеть у камелька и слушать запутанные истории и сказки — о том, чего не бывает, чего никогда не бывает, о сугробах снега, который намела вьюга, и о кучах небылиц, что наметает путаница. Загадочные, кособокие, кривые, запутанные пути мысли и логики — называются фантазиею, а если угодно, поэзиею, а коли хотите правду знать, то и искусством.

Старый водевиль был комической сказкой — противоположением лирической и драматической сказки. Его сила была не только в том, что он забавлял, но и в том, что он выбивал нашу мысль из размеренных, расчисленных путей фактической, документальной достоверности; что появлялась Путаница в темно-зеленой шубке и с горностаевой муфтой и путала, путала, путала. Если б А. не приняли за Б. — не было бы водевиля. Зачем А. и принимать-то за Б. в действительности? Нет никакой нужды! Но вы понимаете, что жизнь стала бы непроходимо скучной, если бы А. всегда казался именно тем, что он есть.

Дикари, по рассказам путешественников, смеются, когда видят, как человек пишет. Смеются над всем странным, неожиданным, непонятным, над контрастами и противоположениями. И по мере того, как уясняется {162} связь вещей, логика жизни, механизм событий, — смеха становится меньше. Уж не смеется дикарь над манипуляциями пишущего человека, ибо понял значение процесса писания. Понял, а стая ли счастливее? Вот и я думаю, что вряд ли мы стали счастливее от того, что пережили старый водевиль. Мы в сущности задали только большую и труднейшую задачу Путанице. А она все та же, наша всегда жданная гостья, которой мы от души желаем успеха — напутать так, чтобы нам было что распутывать и, распутавши, благодарить Путаницу за доставленное удовольствие.

Но в старом водевиле было еще нечто, кроме грациозной и шаловливой Путаницы, не переобремененной, подобно Путанице наших дней, ни сатанизмом à la Гюисманс, ни демонизмом à la Андреев, ни гашишем à la Бодлэр или По. Было нечто истинно театральное — слитность элементов музыки и танца со словом, чего теперь нет. Искусство сценической речи, декламация актера страдают от того, что пение и танец изгнаны из театра. Интонациям актера не хватает музыкальности, его речи — ритмики, движениям — пластики. Все наши «корифеи» — Савина, Давыдов, Варламов и пр. — выросли на старинном водевиле, и пели, и танцевали. Как пели, какими голосами — другой вопрос, но всегда музыкально верно, и эта точность интонации, музыкальность ее, и гибкость голоса, и способность, при самых незначительных средствах, переходит от forte к piano — это у них от старых водевильных упражнений. Да и дикция — тоже. Как выразился Коклэн, на сцене не говорят, а «сказывают». Чеканность дикции, раздельность звука, фонетическая ясность, ритм самого слова — не только фразы — эта своеобразная, чарующая, одновременно искусственная и простая, дробность речи, — все это давалось старинным куплетом. Этого мастерства нельзя достигнуть иначе, как упражнением в куплетах, То, о чем манерно говорят режиссеры, добывание речи, «падающей, как капля на дно колодца», давал старинный куплет. Слово жило — каждое слово в отдельности, как самостоятельный организм. Теперь, {163} на наших сценах, живут только фразы — слова же, что омертвелые клетки, — безжизненные части некоего агрегата.

И знаете, что я вам скажу — мне нисколько не казалось странным, что сейчас актеры разговаривали, а сейчас стали декламировать и напевать куплеты под музыку. Вся история эстетики есть, в сущности, процесс приспособления к условностям искусства, к затеям нашей милой Путаницы — фантазии. Постепенно привыкают, потом отвыкают, потом снова возвращаются. И мне думается, что «психологически» уже назрел, или, по крайней мере, назревает момент, когда в драму войдет музыка, в комедию — куплет и танец. Конечно, les jours se suivent, mais ne ressemblent pas. Старый «дядюшка Водевиль», каким его знал «год сороковой», в манишке, похожей на жабо, узких брючках и синем сюртуке или полу фраке в талию, со смешно подрыгивавшею ножкою, — умер. Но возродился его внук или внучатый племенник, одновременно и похожий и не похожий на «дядюшку».

Путаница кроит моду для голой действительности, и сквозь прошивки, кружева Путаницы мы угадываем формы и линии реальности…

Милая, милая Путаница!..

### \* \* \*

В маленьком театре — не все ли вам равно, в каком и где — давали старый-престарый водевиль «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло» или, иначе, «Жано и Жанета». Пришел я в театр без всякого намерения увидеть что-нибудь занятное. В ожидании поднятия занавеса, даже зевнул несколько раз — так сказать, a priori. Когда заиграла Жанета, а потом заиграл Жано, — оба они показались мне достаточно посредственными. И, тем не менее, по мере того, как шел водевиль, как он развивался, я, к великому своему изумлению, все больше приходил в благодушное настроение, {164} одобрительно кивал головой и приятно улыбался. Я должен был сознаться — себе самому, как на духу, — что провел занимательно полчаса, и что как будто посвежел, — вот тут, в этом почти сарае, где люди сидели в шубах и шапках и тяжко дышали капустой и грибами. Все это наивное представление доставило истинное удовольствие, несмотря даже на довольно слабое исполнение. И чем яснее было, что актриса притворяется Жанетой, а актер Жано, и не особенно старательно притворяются — тем это было, в сущности, приятнее.

Крестьянка Жанета, в шелковой короткой юбке под мрамор, в кокетливом батистовом чепце и бархатном вырезном корсаже — разумеется, не подлинная крестьянка. Жано в широчайших воротничках, в синевато-сером фраке с отворотами — тоже не крестьянин. И куплеты, которыми они сопровождали все самые любопытные моменты своей короткой истории, — в жизни также не поются. И вообще, так скоро, как в водевиле, ничто не совершается. И совершеннейшая чепуха, чтобы в течение двадцати минут Жанета влюбилась в Жано — раз, приревновала его — два, из работницы стала хозяйкой дома — три, отказалась от наследства — четыре, притворно взяла его — пять, разыграла роль хозяйки — шесть, и вышла за Жано — семь. Точно так же и Жано не мог все это пережить и проделать в мгновение ока. Да еще зажарить утку, да еще разбить тарелку, да еще приревновать к кому-то третьему, да еще танцевать. И совершенно невероятная чепуха, что умница Жанета — дура, а глупая Жанета — умница. И несмотря на то, что я не верю ничему тому, что здесь рассказывается, я верю и радуюсь представлению. Мне смешно и забавно, что это анекдот, в котором только жизненная сущность — правдива, а изложение невероятно ни по форме, ни по подробностям.

Наивная прелесть мечты — вот очарование старого водевиля. Блаженная мечта патриархальной, буколической жизни охватывает вас и тогда, когда Жано поет куплеты с Жанетою. Это хорошо, потому что отсеяны {165} плевелы от трав, отруби от умолота, потому что суровая, грязновато-серая жизнь освобождена от всей ее грубости, и показано только самое блаженное, идиллическое и доброе, что в ней есть, потому что злу не дают торжествовать даже ни одной минуты, потому что всякому горю — и не только горю, а призраку горя — и Жано, и Жанета высовывают язык, и вы, — вообще, не верите и не хотите верить в возможность зла, горя, болезней.

Здесь слезы — намеки на слезы. Здесь бедность ходит в атласных башмачках и шелковых юбках. Здесь нет недоедающих, сплевывающих, потных и грубых мужиков — а одни пейзане, очаровательные и воздушные, как в балете. Хотите верьте, хотите — нет, это ваше дело, но у Жано с Жанетой пойдет так, как изложено. Здесь нет правды документальной — это так, но здесь есть нечто большее с точки зрения искусства — правда стиля.

Когда у Беранже Лизета оказывается вместилищем всех добродетелей и граций, и тогда, когда она вяжет чулок, и когда пасет скотину, и когда носит на рынок капусту — какая это Лизета, действительная Лизета времен Реставрации или Лизета, рожденная чувством Беранже? Разумеется, вторая, а не первая, и поскольку вам нет никакого дела до Лизеты исторической и фактической, настолько от второй вы всегда уносите какой-то аромат поэзии, мечты, красоты, очаровательной сочиненности, и это-то именно радует вас. Глядя на Жано и Жанету, я чувствовал, что, в сущности, в искусстве ничто так не радует, как условный стиль, как вообще условность. Подлинное тяжело и грубо; стиль — всегда упоителен и грациозен. В старом водевиле, таком наивном, таком простом, таком несуразном, есть стиль, — вот в чем его прелесть. Нет такого Жано, нет такой Жанеты — вот в чем дело! Как было бы хорошо, если бы были такие Жано и Жанеты — вот в чем живительный урок. Мне приятен вид Жанеты в шелковой юбке и бархатном корсаже. Мне приятно даже то, что она *явно* играет, *явно* притворяется; что я не верю ей, {166} что я отлично понимаю, какую она рассказывает мне сказку, — понимаю и говорю: продолжай, Жанета, рассказывать сказки, продолжай в шелковой юбке и бархатном корсаже обманывать меня, говоря, что ты крестьянка, хотя я знаю, что ты принцесса или очень, очень важная дама. Но эта буколическая мина тебе к лицу; она пикантна, она мила…

Мечта, — Лилит, о которой твердит Сологуб, — прекрасна. Что и говорить! Я это вижу по роману Жано и Жанеты. Но мечта не должна называться Лилит. Она должна называться Жанета или Нинон или Лизета. В мечте не может быть ничего, требующего усилия мысли и напряженной работы воображения. Мечта, как сказка, должна быть наивна, проста, обращена к природе, к примитиву. В мечте театральной условности я хочу смотреть не вперед, а назад. Я хочу быть совсем наивен, быть как дитя. Моя мечта, как Жанета — простая крестьянка, а не сверхженщина, только юбка на ней шелковая, да башмачки атласные, — вот все, что я дал ей от своего богатства. С моей Жанетой я не думаю, — я отдыхаю. Тогда как с Лилит — я полон тревоги. С Жанетой я спокоен; я знаю, где добро, где зло, знаю, что меня обманывают, и рад этому.

Жанета топочет маленькими ножками в атласных башмачках, но я гляжу вверх, в бездонное синее небо. Мне кажется, что чья-то родная, теплая рука расчесывает мои кудри, гладит по голове, что я подыму глаза и увижу дорогие материнские глаза, полные любви и ласковой нежности… И вот, я ребенок, я снова живу сладкою жизнью пробуждающейся весны. И седина исчезла, и ум забыл свои холодные наблюдения, и сердце освобождено от горестных замет… Сказка баюкает, как волна! Где-то плещутся молочные реки о кисельные берега…

«Слушай, Симплициссимус, слушай, простак из простаков! Счастье в забвении жизни и возврате детства!»

Буколика и мелодрама — вот два рычага театра. Сколько раз я говорил себе это! Но как мы далеко ушли от этого в театре! Мы, т. е. профессионалы. Когда {167} же мы перестаем быть профессионалами и просто отдаемся потоку чувств — нас охватывает старый ласковый водевиль, как дыхание весны. Мы видим, что глупо, и наслаждаемся; признаем, что до крайности наивно, и восхищаемся стилем наивности; замечаем несообразности, и от этих несообразностей, создающих музыку несообразности, испытываем тихий восторг. Жано любит Жанету, хотя она глупа… Потому что она глупа.

# **{****168}** Кое‑что о ритме

С легкой руки Далькроза и, благодаря ревностному стороннику и последователю Далькроза, С. М. Волконскому, весьма много говорят у нас о вопросах ритма. Самый принцип ритма в искусстве, никогда, разумеется, не отрицался. Он неизменно присутствует во всех школах и методах декламации, а уж о музыкально-пластической области и говорить нечего — там ритм есть основа искусства, выражение его пространственной категории. Но Далькроз и его последователи, конечно, имеют в виду не те принципы ритма, какие приняты и существуют в области театра и зрелищ; а некую «ритмизацию» (да простится такое неуклюжее выражение!) театральных представлений, так чтобы ныне совершаемое и происходящее в форме видимой беспорядочности, получило строгие очертания ритма. В сущности, это есть решительное отрицание реализма. Подобно тому, например, как символизм представляет алгебраический знак жизни, так и ритм, в качестве верховного начала сцены, представляет не жизнь, пропущенную через художественный темперамент, а комбинацию музыкально-ритмических знаков.

В этой апологии ритма мне видится доза фальшивого преувеличения, какая замечается в опытах «эллинизма» Дункан, или постановке «Эдипа» у Рейнгардта. Дело в том, что ритм, как и священное чувство соборности, вытекало у эллинов из всего строя их жизни и их религиозного миропонимания. В каких-нибудь {169} нескольких километрах от далькрозовского Геллерау, саксонцы пьют пиво и учатся стрельбе, мечтая о завоевании мира. Как же сочетать ритмику Глюковского «Орфея» с практическим разумом германца, с его машинно-техническим направлением, прозаизмом и, главное с отсутствием красоты в его жизни? Это придумано и, может быть, придумано недурно, но, как все придуманное, не имеет возможности проникнуть в жизнь и оплодотворить ее корни. «Вяще изламываться» в античной статуарности, конечно, можно, но с пруссачеством тут нет никаких точек совпадения.

Вообще, мы все время говорим «ритм жизни», и отлично понимаем, что под этим выражением разумеется. Кинематограф отражает ритм нашей жизни. Попытки футуристов охватить ритм нашей жизни — не вполне нелепы, в них порою есть правильное чувство жизни. Жизнь большого города, как главенствующей социальной клетки, заключает, именно ритмически, нечто новое, крайне острое, раздражающее и не укладывающееся в деления, так сказать, ортодоксального художественного ритма. Между плавностью и замедленностью классических ритмов и отражениями наших дел, чувств и настроений имеется определенное противоречие, и потому опыты возобновления эллинских ритмов можно рассматривать, как некоторую реакцию против промышленно-технической прозы действительности, но было бы странно утверждать, что именно это ритм, которым откроется эра современного искусства. Неужто глюковские ритмы, которыми услаждаются в Геллерау, способны «заразить» нас настроением лучшего будущего или могут разъяснить нам понимание настоящего? Это — уход от жизни, отход от нее. Он бывает порою весьма приятен, как отдохновение, как опыт забвения и рассеяния, — приятен, «как летом вкусный лимонад». Но только этим дело и кончается.

Понять ритм жизни — значит, действительно открыть пути нового искусства. Чехов открыл ритм хмурых героев безвременья. Вся прелесть его искусства в том, что он уловил этот ритм серых сумерек. Мопассан в {170} замечательном романе «Жизнь» подметил неотвязный роковой ритм существования. Прочитайте роман, закройте глаза — у вас остается именно впечатление какой-то механической дроби, какого-то ритмического такта, отбиваемого судьбою. Осмыслить жизнь, чтобы уловить ее ритм — вот задача искусства. Задача же далькрозовских школ — это схоластика, быть может, значительной педагогической ценности, но едва ли способная указать путь искусства.

Ритм — огромная задача. Но я вижу завоевания ритма совсем не там и совсем не так, где и как его видят школьные учителя. Далькроз — это упражнение для развития музыкально-пластического чувства, и, если бы эти упражнения своей надуманностью порою не отвлекали от чувства жизни, они были бы во всех отношениях полезны. Но когда думаешь о ритме, то представляешь себе совсем иное. Я остаюсь в плоскости реалистического искусства и полагаю, что и относительно ритма верно замечание Ахилла; «лучше быть поденщиком на земле, чем повелителем в царстве теней». Нужно *извлечь* из жизни ее ритм, а не придумывать ритм, в который укладывается жизнь. В этом извлечении ритма из жизни нет ничего метафизического. Это область естественного, здорового реализма, одна из форм наблюдения жижи и обобщения полученных наблюдений.

Говорят: «жизнь — движение». Это общая философская формула. Но для нашей цели достаточно более скромного и для всех очевидного положения, что в жизни есть движение, что колебания жизни являются ее естественным состоянием, как колебания воздуха или воды. Как бы ни был неподвижен воздух — он все же движется. Так и жизнь. Она движется, т. е. происходит постоянное и вечное движение ее молекулярных частей. При этом движение не может быть случайным или бессистемным, но всякая социальная группа, всякое жизненное соединение частей имеет непременно свой ритм. Известно, что некоторые формы труда отличаются резко ритмическим характером, например, труд сапожника, пильщика и т. п. Но ритм, не столь бросающийся {171} в глаза или почти не бросающийся, можно подметить всюду. Рядом с индивидуальным характером движения — скажем более общим образом, ритма — при внимательном, остром наблюдении открываются ритмы, свойственные сословиям, профессиям, мастерским, рынкам редакциям и т. п. Искусство рисует нам обобщенными красками, иногда обобщенными понятиями. Но точно также можно — и искусство к этому непременно придет — запечатлеть быт и, вообще, жизнь обобщенными ритмическими записями. Вот, положим, пред вами присутственное место. Разве жизнь присутственного места не имеет своего специфического ритма? Разве в стуке машинок, скрипе пера, шагах просителей и курьеров, походке чиновников нет особого ритма, в котором выражается именно присутственное место, а не больница и не белошвейная и не университет?

Я выше упомянул о Чехове, как об отгадчике ритма сумеречных героев. Художественный театр с большим искусством этот ритм воплотил сценически. Но можно (и должно) пойти дальше. Мне думается, например, что ритм Чехова так определенен, отличается такою явственностью, что не будь даже ни одного слова чеховских героев, — их жизнь, их судьбу, их драму у потухшею самовара или у открытой счетной книги дяди Вани можно было бы с полной вразумительностью изобразить одними ритмическими линиями. Всякий понимает, какой ритм у героев Достоевского. В просторечии это называется походкой или жестикуляцией, — но это подробности ритма. Есть ритм у Островского, и помимо самоцветных его слов, «Праздничный сон без обеда» может дать нам и ритмическое художественное яркое обобщение Бальзаминовых и Белотеловых. Великие художники всегда, так или иначе, извлекали из жизни ее ритм, давая его чувствовать словом. Но ритм извлекается не одним словом. Ближайшее выражение ритма есть движение, а пространственный знак движения — музыкальный интервал.

Мы подходим таким образом вплотную к некоторой таинственной завесе, за которой скрыты, быть может, {172} новые формы искусства. Цель у искусства всегда останется одна: претворение жизни через призму художника в обобщение художественного порядка. Но мы ищем все более тонких и тонких форм обобщения. Мы использовали краски, использовали слово и пр. И всякое пользование открывало свой ритм, свой порядок в кажущемся беспорядке естественного нагромождения. Теперь остается попытаться открыть ритм в движении, колыхании жизни, найти самый чистый ритм — так сказать, ритм ритмов. Представить нам ритм не только описательно — через слово, краски, звук, — а ближайшим образом, открывая подмеченными, выделенными, обобщенными ритмическими движениями жизнь самого ритма. Об этой задаче театра я часто думаю и вижу самую позитивную возможность ее разрешения. Это не пантомима в тесном смысле слова и не мимодрама, опошленная «гиньолевскими» ужасами. Я вижу настоящую жизнь, то грустную, то веселую, иногда сопровождаемую обобщенными звуками, иногда обобщенными словами. И я хочу угадать и прошлое, и настоящее, и будущее по каким-то, чрезвычайно тонко подмеченным, ритмическим линиям. Я знаю, что есть ритм молчания, заседания, питья чаю, ритм любовного томления, делового сосредоточения и т. п. Все это подается порою и сейчас на сцене, но с огромным прибавлением поясняющих слов и деталей. А хотелось бы чрезвычайной экономии. Вот кто-то кашлянул, откуда-то что-то донеслось, хлебнули чаю, и чтобы было ясно из ритмической последовательности чередования, где я, и что происходит, и в чем загадка этого уголка жизни… Все это области реалистического ритма, которого, пожалуй, злейшим врагом является отвлеченный и сочиненный ритм его преданнейших сторонников.

С. М. Волконский (см. статью его «Птица и человек») не без остроумия толкует выражение Аристотеля «человек животное общественное» в том смысле, что это общественность, ищущая своего выражения в ритмическом сочетании единичности с совокупностью. И далее мы читаем:

{173} «Симметрия в движении есть та нить, тот нерв, которые связывает единицы в одно целое; симметрия превращает стадность в стройность. Почему, как Пушкин, мы любим

Потешных ратей и коней
Однообразную красивость?

Почему именно в симметрии сказывается то, чем массовая человеческая психология? отличается от массовой животной психологии? Смотрите, — все ценное, уважительное религиозное выражается в симметричных движениях толпы. Встречи, шествия, проводы, всякий ритуал, всякое, наконец, “зрелище” ищут подчинения симметрии. Чувство ритма и чувство симметрии неразлучны. Как в личной мимике отказ от себя и подчинение высшему, вне нас лежащему началу выражается в параллелизме (который и есть симметрия телодвижения), так и в массовой психологии: движения общественной души ищут выражения в симметрии, когда они вызываются стремлением к высшему, беспредельному, надмирному, вечному».

Со всем этим я совершенно согласен. Но отсюда я заключаю не столько о важности воспитания ритмического чувства, сколько о главной задаче, которой искусство пренебрегает: выделении симметрии и ритма жизни. Ведь симметрия и «неразлучное» с ней чувство ритма существуют — везде, всюду, во всем. А дает ли театр, например, должное представление о существующем ритме? Помогает ли нам драматургия уловить эту, несомненно, всюду развитую симметрию и обязательно ей сопутствующий ритм?

Ритм есть, в сущности, «слово» массы, коллектива. Там, где индивидуальный герой вынужден — потому что не может иначе — прибегать к словам как к орудию убеждения и проявления страсти и одушевляющей идеи, — там герой коллективный, может быть изображен и убедительно представлен лишь в общих родовых признаках, как имя нарицательное, а не собственное. У этого родового, нарицательного, многоголового существа настроения, чувства, положения могут выражаться {174} лишь общим, родовым коллективным языком. Что же это — хор? хоровое чтение? Но, во-первых, хоровое чтение или хоровая речь всегда настолько условны, что современное театральное восприятие никак с ними не мирится. Хор пел свои строфы и антистрофы, — хор, т. е. согласие, гармония, и есть вообще понятие музыкальное, живое воплощение комбинаций музыкальной гаммы. Вот почему попытки хорового чтения всегда в большей или меньшей степени неудачны. Что же касается разговорной хоровой речи, то она просто невнятна и невразумительна, и все опыты такого рода оставались безрезультатными. Максимум, чего можно добиться от хора — это какого-нибудь восклицания или краткой реплики. Итак, обычная форма выражения театрального героя — слово, речь — почти не существует для коллективного героя. Для него потребен особый язык, ему нужна особая форма выражения. Эту особую форму выражения мы и находим в ритмах. Как только перед нами «множество» мы замечаем ему одному свойственные движения. Движения капли не имеют ритма, но движения множества капель составляют ритм потока, ручейка, волны. Точно так же у всякой толпы, у всякого множества свой ритм. Есть ритм марширующей солдатской массы, ритм отдыхающей казармы, работающей фабрики, ритм присутственного места, ритм рынка, бала, танцульки и т. д. Над всеми случайными, индивидуальными, особыми, бессвязными и неподчиненными один другому движениями коллектива чувствуется ритм общий; подобно тому, как над биографиями и жизнеописаниями отдельных граждан возвышается история гражданского общества и государственного организма, которые состоят из агрегатов граждан. Задача театра, имеющая в виду коллективного героя, выделить этот ритм, обнаружить его, уловить его свойства. Мне кажется, что главное — это установить плоскость, с которой производятся наблюдения. У Ницше есть афоризм: мир прекрасен с половины горы, т. к. он не слишком приближен и не слишком удален. И если подняться над многолюдной улицей на аэроплане на высоту какой-нибудь версты или двух, {175} то движущаяся толпа представится в виде неопределенных черных линий, извивающихся, как черви. Если смотреть на ту же улицу с панели, то и линий никаких не заметишь, а будет просто серая каша. Но если смотреть с высоты пятого или шестого этажа, то линии движений становятся отчетливы, определенны и грациозны в своих расхождениях. Уловить ритм — значит найти точку наблюдения, фокус его, подобно тому, как в этом нахождении фокуса заключается задача фотографа, делающего снимок.

Но это, конечно, подробность. От художника театра, от автора, режиссера — зависит экспериментальный метод, который даст возможность уловить ритм. Моя мысль заключается в том, что ритм есть такой же «modus» жизни, как и иные, уже использованные, формы ее выражения. «Чувство веса» составляет позднейшее добавление к пяти основным чувствам. Добавим еще «чувство ритма», которое есть дополнительное или производное к слуху и зрению.

Между социальным ритмом нашей действительности и ритмикой «Орфея» и далькрозовскими упражнениями нет ничего общего. Далькрозовские ритмические упражнения не только не помогают нам «осознать», как нынче стали выражаться, ритм окружающего, но, наоборот, затемняют его. Я сказал уже выше, что чувствую с музыкальною почти отчетливостью ритм Замоскворечья в «Праздничном сне». Чем поможет Далькроз уяснению этого ритма — я не вижу, а чем может его затемнить — я ясно чувствую. От искусства мы вправе ожидать, что оно откроет нам ритмы реального нашего существования, как их открывали частью Ибсен, Чехов и др. Уловить смысл нашего социального бытия, наших социальных домогательств… «Векую шаташася?» — спрашиваем мы себя постоянно, и не понимаем. А ритм нам это должен обнаружить…

Имеется коренное противоречие между американизированною жизнью нашей эпохи — эпохи «двигателей внутреннего сгорания» — и босоногою пляскою нимф или утонченным изгибом далькрозовской грации. Как {176} мечтаемый контраст, как реакцию, возникшую из духа противоречия, этот маскарадный ренессанс можно, конечно, объяснить, но точно так же очевидно, что этот ритм нам чужд, холодно надуман и высижен в кабинете. Ритмическая жизнь по Далькрозу и ритмические сладости бытия, которые он нам сулит, даже с точки зрения самых горячих приверженцев, находятся в полном противоречии с нашей жизнью и ее ритмом. В лучшем случае, это проповедь «природосообразности», могущая рассчитывать на такой же успех, как проповедь природосообразности Руссо в его «Воспитании Эмиля». Выть может, это революционные явления, но страстная проповедь против земельной собственности, которая, по Руссо, привела к созданию основного неравенства, имела фактически, во время революции, последствием не уничтожение земельной собственности и социализацию ее, а, наоборот, чрезвычайное увеличение числа собственников, мобилизацию латифундий. Точно так же про ренессанс эллинизма можно сказать, что он привел не к утверждению природы и обожествлению ее ритмов в пляске, а лишь к увлечению, самыми отдаленными от ритмов эллинизма, танцами современности, каков, например, танго.

Сексуальное происхождение большинства танцев даже на взгляд заметно. Если в плясках чувствуется также гимн природе, обожествление ее тайн и сил, то одно не мешает другому. Культ «фаллуса» входил органически в таинства природы; все в общем было загадочно, тревожно и на взгляд первобытного человека, трансцендентально: лунное притяжение, таинственное мерцание звезд, конвульсия от электрического тока и загадочный, как рост трав и шум водопадов, трепет полового чувства.

Танго являет собою ритмику современной секстальности. Обостренность чувственного начала в танго, вот что характерно для нашего времени. В танго (я разумею изящный танго, как «салонный» танец) сексуальность есть единственное содержание танца, при чем формы ее выражаются самым сдержанным образом. Канкан, например, считают и считали «скабрезным» танцем. Но {177} скабрезность канкана есть скабрезность Поль де-Кока. Можно ли назвать Поль де-Кока чувственным, сексуальным писателем? Это, конечно, величайшее заблуждение. Поль де-Кок рассказчик «неприличных» анекдотов, в которых много веселенравия и совсем нет чувственности. Сексуальные подробности интересуют Поль де Кока лишь постольку, поскольку дают повод рассказать забавный анекдот. Я бы сказал, что и в канкане то же самое. Манера канкана неприлична, но не сексуальна. Когда канканирующая особа обнаруживает свои «dessous», согнув и высоко подняв колено, она как будто говорит: «посмотрите, как это забавно». Это «drôle», дурачество, а не «suggestif» и «troublant», каковыми, по определению великого Борта, должны быть «dessous». Это чад веселья, а не чад страсти. И во всех этих «польках-трамблям» тоже самое — скаканье от полноты веселья. Это смех эротики, а не трагический профиль сексуальности, не край бездны…

Совершенно понятно, что разные «матчиши» не могли привиться в обществе, и остались навсегда танцем эстрады. Эти танцы специфичны. Их разухабистость исключает трагическую тайну сексуальности. В матчише мистическая тайна пола низводится до бесстыдства, т. е. до уничтожения тайны. Это опять таки опыт природосообразного танца, как и ренессанс эллинизма, но опыт вульгарный и откровенный.

Танго дает сексуальность прикровенную и сосредоточенную, сексуальность трагическую. В танго — роковое влечение пола, и чем утонченнее и изысканнее фигуры танго, тем роковая неизбежность пола сильнее чувствуется в танце, и тем самый танец пленительнее. Музыка танго, основной мотив ее (некоторые гармонизации и вариации Танго, впрочем, стали уже достаточно вульгарны и представляют извращение музыки танца) — не имеет ничего общего с музыкой наших танцев, за исключением отчасти некоторых старинных венских вальсов, в которых, однако, всегда было много сентиментальности. Музыка танго лишена бравурности, ее ритмы замедленные, ее темп «moderato», умеренный и серьезный. {178} Она имеет кое-какое сходство со старыми гавотами и менуэтами, но с оттенком мучительной тоски, которой последние не знают. В гавотах есть фальшивое стремление к опрощению. Это «Трианон» Марии Антуанеты, такая же сочиненная пастораль, как сочинен эллинизм Дункан. Это игра в невинность людей испорченных и потому притворяющихся. Менуэты и гавоты — лицемерны. Они продукт той эпохи, когда высшим шиком сластолюбия было иметь метрессой монахиню, и непременно самого старого монастыря. В танго нет лицемерия. Он определенно сексуален и в то же время длителен именно потому, что интенсивность эротики зависит от ее длительности. Менуэт или гавот начинается с фальшивого уверения, что я де вас уважаю, очень уважаю, и вот знаки моего к вам уважения. Тем не менее, из уважения выходит все-таки танец пола. В танго танец обнаруживает сразу свою сущность. Длительный, как гавот или менуэт, он определяет сексуальное влечение или намерение с первых тактов. Но будучи отмечен стилем нашей эпохи, он томителен, — не истомен, подобно «лебединой» пляске на кончиках пальцев, — а именно томителен. Когда я смотрю танго — не на эстраде, а, так сказать, в салоне — мне почему-то всегда представляются романы Бурже, как «Mensonges», например, где чрезвычайно простая сексуальная встреча, решительно ясная с первого момента, рассказывается с возбуждающими любопытство, томительными в своей поступательности, подробностями. Я нахожу, что этот избранник Академии и такой любимец католических кругов, насквозь эротичен, при всем своем приличии, — благодаря своему приличию — гораздо эротичнее Зола и Гюи де Мопассана. Он «тангирует» в своих романах, даже тогда, когда восстает против развода.

Позволю себе процитировать следующие строки из «Книга о танго» Бонч-Томашевского. «Танго открыло нам возможность иной ритмизации. Танго дало возможность прекрасного преображения в пределах тех ресурсов, которыми мы обладаем. Танго требует стабильной мимики, максимальной неподвижности тела. {179} До сих пор в пляску неизменно включались бег, прыжки, подпрыгивания, — вообще все, что выводило тело из его сдержанного состояния, и потому салонная пляска так разошлась со стилем нашего века, поэтому никакие ухищрения танцмейстеров не могли заставить плясать сдержанных людей. Танго первый уничтожил эту преграду. Танго основан только на ритмическом ходе. Только простое, плавное, сдержанное движение, ритмизируемое периодическими остановками, легким приподниманием на носки. Все дело только в опоэтизированной прогулке, в которой напряжен каждый мускул, и где мерный ход гипнотизирует послушное тело. Теперь могут танцевать все, даже тот, кто до сих пор тоскливо стоял у стен, ибо ему стыдно было “прыгать козлом” по залу. Танго есть новый хоровод XX века».

Танго серьезен, танго трагичен — вот чего не договаривает автор, и что я считаю самою любопытною характерною чертою этого танца. Танго нельзя танцевать «aus reiner Tanzlust», по немецкому выражению, — от того, что на душе «играет музыка», и ноги, сами по себе, приходят в движение. Танго, в сущности, грустен, если хотите — лиричен. Он заключает в себе опоэтизированную и в то же время вполне осознанную, грустную повесть сексуального влечения, со всеми его негативными радостями и позитивными страданиями. Животная бодрость вакхических плясок исчезла. Танго — неврастеническая пляска пола. В танго ни на грош нет молодости, как нет молодости в нашем веке. Насколько приятно видеть именно молодежь в бойких танцах, настолько в танго идеальною парою мне рисуется мужчина лет 40 и женщина 30 – 35 лет. Танго говорит о чем-то, что знаешь, о прожитых годах, об осадке, оставшемся на душе, и о неизбежности роковых законов сексуального влечения. В танго нет улыбки. Она запрещена. Она нарушает весь характер этого танца Строго торжественное подчинение необходимости, в порядке, указанном ритмом культурных обычаев…

Разумеется, все это говорится о формах «салонного танго», а не об акробатическом бесстыдстве эстрады. {180} Нам не зачем прозревать в грядущее и объявлять, что человечество нашло, наконец, стиль своего бытия. Зачем идти так далеко? Но бесспорно, что танго останется одной из самых ярких иллюстраций нашего времени. Танго — не выдумка танцмейстеров. Танец этот носился в воздухе. Танцмейстеры же его только уловили, и нет сомнения, что еще долгое время новые танцы будут развитием и повторением ритмических основ этого танца…

# **{****181}** Уроки кинематографа

Я сидел в прекрасной зале шикарного берлинского кинематографа «Union» и смотрел какую-то трогательно-наивную и элементарно-правдоподобную житейскую историю о том, как у почтенного папаши сын офицер был игрок, и какие папаша имел из-за этого мучения. Заплатив однажды карточный «долг чести» за сына, он остался без гроша, уехал в Америку, там тяжелым трудом, а затем удачными операциями на бирже нажил состояние, и вновь вынужден был разориться, заплатив новый карточный долг сына и т. д., и т. д. В конце концов офицер исправился и раскаялся… Примирение состоялось уже в Америке, не то в пампасах, не то в льяносах. Мустанги скакали во всю прыть, дымились карабины, весело зыбилась река, и на фоне, этого ландшафта сын вошел снова в недра семьи. Разумеется, была тут и покинутая жена, была и маленькая девочка. Рядом со мною сидела молодая особа, с чуть-чуть, как мне показалось, подкрашенными щеками. Вероятно, какая-нибудь «жрица любви». Глаза ее были увлажнены. Она приносила свою очищающую жертву на алтарь кинематографа.

Невольно вспомнились слова английского писателя о литературной дешевке: «Эта дешевка всегда существовала и должна существовать. Она так же мало достойна порицания за то, что она не является хорошей литературой, как и ее читатели за то, что в своих обычных разговорах они не являются образцовыми {182} ораторами, или за то, что комнаты, в которых они живут, отнюдь не создания мастеров архитектуры. Не ораторы, все же они должны разговаривать. Они все же должны иметь свой угол и свое чтение. Ибо литература — это роскошь, а разные “истории” — это необходимость, без которой человек обойтись не может».

Кинематограф характерен, собственно, тем, что его пришествие знаменует разрыв театра с литературой. Некогда «письменный» человек считался (да и был) человеком образованным. И действительно, научиться читать, а в особенности писать, было не легко. С другой стороны, книги были так дороги, что «письменный» человек пустяков не читал, тем паче, не писал. Писать книгу гусиным пером на пергаменте, зная, что в лучшем случае ее прочтет десяток читателей, человек не стал бы зря. И если писал, — значит, имел о чем писать. Но с появлением книгопечатания, как писателем, так и «читателем» мог стать всякий грамотный человек. Когда же изобрели пишущие машины, продающиеся, как в Америке, по очень недорогой цене — и выучиться писать стало до нельзя просто. И если грамотность — до пишущих машин — все же нечто значила, то с пишущими машинами грамотность уже ровно ничего не значит: она может быть присуща человеку совершенно темному, невежественному и ни в каких умственных трудах не искушенному. Появилась «литература», которая совсем и ни с какой стороны не литература Речь, составленная из напечатанных букв, не может, лишь в силу одного этого признака почитаться литературой. «Печатное слово» было окружено почетом, и еще недавно завет русского писателя «с печатным словом надо обращаться честно» имел определенный смысл. Но кто же нынче скажет, что положим, «желтая пресса», торгующая сплетнями и сенсациями, является «печатным словом», в отношении которого такие понятия о чести и идеалах имеют какое-либо значение? Или что этикетки со спичечных коробок и рифмованные объявления о пряниках суть произведения литературные, потому что они составлены из литер?

{183} Кинематограф углубил и продолжил дело разрыва театра с литературой. Кинематограф — несомненно, «варвар». Его появление в ряду театральных зрелищ представляет ренессанс примитива, который не может на эстетов театра не производить удручающего впечатления. Но в этом примитиве есть правда. Она в том, что кинематограф возвращает нас к забытым основам театра, что, грубо и резко оторвав театр от литературы, а действие и положение — от поясняющих их слов и словесно-поэтических украшений, кинематограф показывает нам, куда должен идти театр.

Снять и изготовить кинематографическую пьесу значит показать драматическую структуру, которой последовательные положения психологически ясны и просты. Кинематограф не в состоянии «взять», выражаясь фотографическим термином, слишком тонкие и нежные тени, зыбь сложнейших душевных переживаний. Их «берет» лишь «слово», а не действие. Таких тонких действий, какие бывают тонкие слова — увы! — ни сетчатая оболочка глаза, ни пластинка камер-обскуры не воспринимают, и именно потому они для театра почти безразличны. «Гамлет» — нелюбопытен в кинематографе; наоборот, «Отелло», за самым малым исключением, может быть, вполне ясно и точно изложен на фотографической ленте. Но следует сознаться, что и на сцене две трети «Гамлета», философского и поэтического, неизменно погибают.

Кинематографические пьесы, при всей своей элементарности и наивности, в сущности, гораздо реалистичнее, житейски ближе, что ли, чем огромная часть театральных пьес. В них чаще, чем в пьесах театральных, вы встретите болезнь, выздоровление, кудрявых детей, приезд, отъезд, судебную и административную процедуру, — вообще житейскую пестрядь, которая в театральных пьесах занимает либо непропорционально малое, либо непропорционально большое место.

Виктор Гюго написал целый ряд блестящих стихов для театра, и многие из этих стихов, по силе, образности и сжатости своей, заслужили бессмертие. Но сценические {184} построения Гюго фальшивы и нарочиты, и освобожденные от риторических украшений и блеска поэтических образов, — на ленте, например, кинематографа они покажутся и непонятными, и, пожалуй, смешными. Что станется с «Рюи Блазом», если отнять монологи Рюи Блаза и его саркастические восклицания, в роде: «называйте меня Рюи Блазом!» Но вот, например, Островский. Огромная часть его пьес оставит весьма сильное впечатление и в кинематографе, даром, что язык Островского необычаен, и им упиваешься, как драгоценнейшим напитком. Разве «Грех да беда» не будет вполне, до дна, понятен в кинематографе? Разве все истинно драматическое в «Грозе» непонятно без слов? Кулигин — вот кто отпадает, но не Тихон, не Варвара, Катерина, Кабаниха. Слова Островского тем и замечательны, что их нельзя как-то мыслить без действия. Однако как ни дивен язык Островского, как ни пленителен его юмор — все же (и это докажет кинематограф) самое ценное, великое в нем — это правда положений и действий. И нагие, эти действия живут, потому что они органичны. Этим они отличаются от множества других, якобы сценических положений, которые живы только до тех пор, пока на них наверчены словесные наряды. А снимите их, уберите литературную амуницию, и живого в них столько же, сколько в огородном чучеле, лишением одеянья.

Кинематограф должен быть своего рода немой клавиатурой для авторов. Я замечал, что актеры, обладающие очень красивыми голосами, редко достигают высших ступеней сценического творчества. Бывают, конечно, исключения, но большею частью — особенно на русской сцене, как наиболее реалистической и наименее условной, — чаще овладевают высшей техникою и высшим мастерством актеры и актрисы, не располагающие особенными голосовыми ресурсами. Это объясняется тем, что исключительный голос дает возможность обманывать публику звуком, не переживая и не проникая в глубь положения, тогда как актер, таким счастливым подарком судьбы не награжденный, вынужден заботиться об {185} экспрессивности сценической сути. По аналогии можно сказать, что искусные словесники, обладающие даром звонкой, остроумной и зажигательной фразы, редко пишут талантливые, остающиеся в репертуаре произведения, потому что увлекаются способностью как жемчуг нанизывать слова вместо того, чтобы, углубляясь в каждую пядь событий, вообще, все время думать о ходе их, уповая на то, что, когда придет нужда, слова явятся сами собою.

Многие теоретические театральные положения проверяются на уроках кинематографа. Кинематограф — враг театральной фразеологии и театрального отступничества, но кинематограф — хотя и невоспитанный, но истинный в то же время друг театра. Он возвеличивает актера и умаляет те вторые элементы театра, которые наша изолгавшаяся мода считает первыми — живописные пятна и симфонии цветов и звонкую или, наоборот, томную литературную словесность.

Разве кинематограф не доказывает всю ненужность условного деления пьес на акты, притом не более, как на 5, при чем ради этого часто приходится жертвовать естественностью и правдивостью положения? Кинематограф показывает, что может быть занимательна «лента в 1500 метров» и в 25 отдельных сценах.

Теоретическая мысль в области театра, конечно, работает без устали. И не только теоретическая, а еще больше, быть может, практическая, но все это, как мне кажется, на ложной дороге. Все это стремление к реформочкам, к улучшению вида и характера, а не сущности, и потому на положении театра нисколько не сказывается. Вот сколько толков возникло, например, по поводу устроенной Ван‑дер‑Вельдом тройной сцены! Ван‑дер‑Вельд осуществил свою идею на промышленной выставке в Кельне, где устроен новый театр. Идея сцены Ван‑дер‑Вельда заключается в том, что сцена состоит из трех сцен: большой, шириною в 10 метров, и двух малых, около 5 метров, по бокам. Сцены так расположены и так соответственно устроен зрительный зал, с несколько поворачивающимися креслами, что все прекрасно видно, {186} и на центральной сцене, и на боковых. В то же время существование трех сцен дает возможность пользоваться всеми выгодами вращающейся сцены, без неудобств последней, повлекших за собой всеобщее разочарование. Я не был, к сожалению, на демонстрации этой сцены и не видал ее. Но вполне допускаю, что сцена превосходна. Однако, что же должна она дать и что может дать в смысле возрождения театра? Сотрудник «Berl. Tageb.» напечатал целый фельетон об этой сцене. Он утверждает, что впечатление, полученное им от «Фауста», было совершенно новое, между прочим, потому, что он видел, как Фауст с Мефистофелем, после знаменитой сцены, открыли дверь, пошли по улице и вышли на третью сцену, изображающую ауэрбаховский кабачок. «Вместе с героями драмы, — пишет театральный сотрудник немецкой газеты, — я шел с одного места на другое и чувствовал постоянство и жизненность этих мест действия, не отделенных друг от друга условностью». И «“чувство места” неизменно поднимало интерес к чувству жизни драматического произведения». Так пишет вполне добросовестный и серьезный немец, «друг театра» и, видимо, страстный его поклонник. Я не особенно разделял его восторг; когда же вечером попал в один из шикарных берлинских кинематографов и посмотрел там опошленную, как всегда в кинематографах, переделку конан-дойлевской «баскервильской собаки», то окончательно потерял веру в рассуждения почтенного и серьезного немца. Ибо что значат три сцены театра, когда тут, в кинематографе, их может быть множество? И далее, что может дать «круглый горизонт» и дорога Фауста в кабачок на пространстве максимум 10 метров, когда кинематограф дает любую дорогу на пароходах, верблюдах, дирижаблях, автомобилях и пр. и пр.?

Кинематограф до того питает «чувство места», что превращает даже наиболее остроумные и сложные сценические приемы в младенческий лепет. И если уроки кинематографа для театра сведутся к этому, т. е. к развитию «чувства места», так чтобы видно было, как Фауст идет в кабачок, а из кабачка к Маргарите, а от {187} Маргариты к себе в гостиницу, а из гостиницы на гулянье, а с гулянья куда-то еще, а потом, через поля и долы, болота и овраги, на поляну, где разыгрывается Вальпургиева ночь, то от театра просто ничего не останется. Это будет плохой, несмотря на все изобретения Ван‑дер‑Вельда, кинематограф, снабженный большим количеством слов, которые будут мешать чувству места, так же, как чувство места мешает словам.

Кинематограф потому так успешно бьет театр, что театр ударился в зрелище, а как зрелище, кинематограф имеет огромные преимущества, давая множество моментов зрелища, что театр дать не в состоянии. Разумеется, бескрасочность и бесцветность остаются, но эти органические недостатки экрана, то, что связано с его машинностью и автоматизмом, искупаются быстротою его смен. И далее: на пути «бешеных затрат» на зрелище — к чему сводится, в сущности, вся современная режиссура, никакой, самый богатый и самый расточительный театр не может выдержать конкуренции со съемками, производимыми акционерными кинематографическими обществами. Когда Рейнгардт ставил «Чудо» в Лондоне, об этом трубили бог знает как: у него было пятьсот статистов. Но для «Спартака», как говорят, их было две тысячи. Для «Клеопатры» настроили несколько десятков египетских и римских трирем. В сравнении с этими колоссальными постановками, что значит какая-нибудь постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре, о которой только то и осталось в памяти, что‑де улицы и дома в Риме были хороши, а люди никуда не годились… Кинематограф новейшими своими грандиозными постановками убивает не театр, — театр не убьешь и не истребишь, — а убивает театральных режиссеров, всех этих «магов» и «чародеев» обстановочки и массовых сцен, приявших свет истины от мейнингенцев. Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как можно сделать для съемки.

Когда «гениальные» режиссеры уйдут в кинематограф, — театр возродится к новой жизни. Что они {188} уйдут, в этом я не сомневаюсь. Они уйдут, и будут там, но английскому выражению, настоящими людьми на настоящем месте. Они обладают для этого всеми необходимыми свойствами: привычкой командовать массами, пристрастием к сложным композициям, знанием археологии, трудолюбием и усердием. Самая педантичность их муштры здесь, пред объективом фотографического аппарата, вполне уместна. Как в старом анекдоте, — правый глаз не попадет в левую ноздрю. А в театре иногда это не только бывает, но подчас в этом вся неожиданная прелесть чуда: в том, что глаз попадает в ноздрю. Необъяснимый феномен великого внушения, производимого талантом.

И разве не прав Маринетти (из скромности я умолчу о том, что я говорил это за 10 лет до него)? Разве необычайное развитие кабаре, дивертисментов, балетных номеров и т. д. не показывает, что театральное искусство начинает искать новых путей, возвращая театру его первоначальный смысл: выявления и обнаружения неподражаемых личных дарований?

И еще один «урок». Помимо содержания и постановки картин, возбуждающих любопытство, кинематограф, несомненно, влияет и на какую-то эстетическую сторону. На какую же именно? Бледное однотонное зрелище движущейся фотографии не может сравниться с игрою красок и переливами цветов в живописи? Природа, жизнь? Но ведь это однобокая, одноцветная природа и жизнь! И вдруг мне приходит в голову парадоксальная мысль, что единственная, быть может, эстетическая ценность кинематографа заключается именно в том, что кинемо однобок и одноцветен, плоскостей и двухмерен, ибо это его основная *условность*, и что он и не пытается, и не может пытаться, уйти от этой своей условности, и привести в связь двухмерное с трехмерным. Таким образом, эстетическая предпосылка кинематографического искусства заключается в том, что по самому техническому приему своему кинемо дает мир отраженный. Пусть это грубое отражение мира, — но отражение. Тогда как театр стремится быть самим {189} миром, вещностью, телесностью, и в этом направлении наибольшей телесности сценического мира протекает работа театрального совершенствования. Все внимание устремлено на то, чтобы избежать *условною* изображения мира, и устранение любой сценической условности рассматривалось и продолжает рассматриваться, как победа театра. Отмена монолога, как отмена навесной декорации, упразднение «a parte», как упразднение рампы, — все это победы над условностями, этапы приближения театра к натуре. Эстетический же момент кинематографа заключается между тем в существовании основной условности изображения, — в том, что пусть это похоже на жизнь, но я не перестаю чувствовать силу условности; что я рассматриваю картинки, и в картинках — преображенную жизнь.

Отрицание театральности и, главным образом, стиля, как совокупности прелестных условностей, и как необходимой предпосылки эстетического восприятия театра, — вот что влечет театр к упадку.

Конечно, кинематограф есть все же только — бледная тень превосходного и величайшего из искусств — сценического. Всегда предпочитая оригиналы спискам, я никоим образом не могу стать апологистом кинематографа. И если я говорю о кинематографе, то лишь потому, что это механическое изобретение показало нашему театру то, что ему давно уже надлежало усвоить: что слова отнюдь не составляют сущности театра, что «чувство места» отнюдь не является «чувством театра», что «ансамбль масс» легче достигается в лаборатории кинематографического оператора, и что «стиль», поэзия человеческого перевоплощения, подвергаемые в нынешнем театре столь резкому гонению, есть единственное родовое наследство театра, которым он так легкомысленно, на свою пагубу, пренебрегает. Еще с мейнингенцев начался разрыв с театральным стилем — задолго до кинематографа. Понятие школы сценического искусства внезапно поблекло, и даже в такой консервативной стране, как Франция, у последователя мейнингенцев, Антуана, стали играть не совсем так, как принято {190} играть у французов. С мейнингенцами вошло в жизнь театра понятие не столько художественной простоты, которая есть высшее, в своей условности, выражение стиля, сколько «простецкое» лицедейство. О том, что у нас, как далекое отражение мейнингенства, «простецкая» игра на основах простецкого натурализма была возведена в «перл создания», и говорить нечего. Мейнингенство было предтечей всего ремесленного, дешевого, любительского, укоренившегося в театре. И затем уже явился победоносный кинемо. Если «как в жизни» — тогда давайте через щелку двери смотреть жизнь, зафиксированную фотографией; если простецкий разговор простецких людей — для чего платить за билет не то, что в театр, а и в кинематограф? Сяду я в кафе да подумаю. Подумаю да послушаю, как кругом простецкие люди ведут простецкие разговоры, среди настоящих предметов трехмерной житейской обстановки.

# **{****191}** VariaФонарь души

Очень оригинальная, и не только оригинальная, а и ценная в художественном отношении, пьеса — «Желтая кофта». Это — китайская пьеса, или как сказано в английской афише — «представленная на китайский манер». Когда смотришь «Желтую кофту», то начинаешь понимать влюбленность «синологов» в Китай — в прежний, разумеется, Китай, а не в нынешний, быстро приобретающий черты европейско-американской культуры. В этом недвижном Китае, обнесенном непроходимою стеною, от века уединенном и замкнутом, расцвели особые цветы поэзии и символики, не похожие на наши; утвердилась мораль, отличная от нашей; сложились понятия красоты, противоречащие нашим.

Вас. Ив. Немирович-Данченко, ездивший корреспондентом на японскую войну рассказывал мне, что когда японцы стали бомбардировать Порт-Артур, то множество обывателей вышло поглазеть на невиданную и грандиозную картину. Только китайцев было мало — из именитых граждан они все попрятались по погребам. «Хороший человек, — объяснял корреспонденту почтенный китайский “купеза”, — на войне прячется. Плохой человек подвергает жизнь опасности, а добрый человек всегда боится. Дурной человек — храбрый человек, а хороший человек — не храбрый человек. Так всегда было», — заключил свою речь «купеза». Китайский консерватизм нашел свое выражение в религии предков. Консерватизм ведь и есть религия предков, и когда слышишь из уст героев китайской пьесы обожествление матери; {192} когда высший комплимент влюбленного юноши выражается в словах: «тебе, наверное, 40 лет — ты так прекрасна», «я хочу тебя сделать матерью-женою»; когда величайшим несчастием считается отсутствие могил предков, — то начинаешь понимать, почему Китай простоял «недвижно» тысячелетия. Отходить от предков, их обычаев, нравов, повелений — значит, нарушать важнейший религиозный догмат. Родители, предки становятся символом вечной жизни. Искать смысл жизни значит, искать могилы. Новшество равносильно святотатству.

Китайская учтивость заключается в преумалении собственных достоинств и в преувеличении чужого значения. Сквозь эти формы вековой учтивости эгоизм, себялюбие, надменность, высокомерие приобретают особый, крайне затейливый вид. Создается особый язык, необычайно изысканный и вкрадчивый, лгущий и лицемерный, разукрашенный цветистыми выражениями и облекающий самые неприглядные вещи в тончайший убор метафор. Убить значит «устроить почтенное отбытие души». Вместе с тем «величайшая неблагодарность» «не принять во внимание пышность похорон». Роль эстетических украшений действительности безмерно больше в китайщине, чем в нашей жизни. Культура — роскошные цветы ее свидетельствуют о громадной работе поколений — заключается в том, чтобы, оставив действительность в ее настоящем виде, со всеми ее ужасами и злодействами, принарядить ее и украсить. Эстетика способна скрыть самое мрачное злодейство, как можно прекрасным цветником замаскировать место убийства. В стране неподвижности и слепого консерватизма, лишенной инстинкта прогресса и упрямо повторяющей одно и то же, все живое, действенное и волнующееся в человеке должно обратиться на умножение эстетических ценностей, изощрение форм красоты, доведение поэзии и риторики языка до наивысшей степени утонченности.

Вот что поражает вас прежде всего в «Желтой кофте» — эстетическая самоцель. Культура интенсивна, но социальное содержание жизни однообразно. Необычайная {193} ухищренность форм рядом с необычайной простотою сущности. Необычайная мудрость при необычайной наивности.

Китайский театр сохранил все эти противоречия. Вещая мудрость слов, изысканная риторика выражения, богатство восточного орнамента («фонарь моей души висит в храме моих мыслей»), и все это сопряжено с детским примитивом постановки. Бутафор все время на сцене, что нужно ставит и подает, изображает то иву, то окно, то дверь, но он «невидим» для публики. И действительно, при некотором усилии внимания к развертывающемуся пред вами действию, вы почти что перестаете его замечать, или вернее, свыкаетесь с ним, как привыкаете к будке суфлера в наших театрах. Чтобы изобразить гору, ставят два стула один на другой; чтобы представить мост через бурную реку, кладут перекладину на два стула. А вот плывет по серебристому Гангу лодка влюбленных — четыре стула, поставленных спинками к публике. И таково очарование поэзии от этой сцены, что вы мило улыбаетесь, когда Чау-ван, жрица любви, спускает руку со стула и ловит воображаемый лотос.

Бутафория в этом наивно-умилительном спектакле утрачивает всю свою вещность, что так назойливо старается выдвинуть натуралистический театр, и становится простою, так сказать, сигнализацией. Когда меч рубит голову, бутафор опускает красный флаг. Это означает, что «державная кровь» залила глаза. И вы это прекрасно понимаете, и сравнивая этот символический сигнал с нашими реалистическими постановками, вы не можете не отдать предпочтения первому. Смерть, вообще, трогательно просто и прекрасно изображается в китайском театре. Когда умирает философ, чувствуя, что пришло время облечься «в деревянные одежды», он ложится наземь на подушку, брошенную бутафором, и последний накрывает его белою простынею. Тогда он встает и взбирается по лестнице на небо, возглашая: «я уже выше холода земли». И эта глубокая мудрость {194} слов, в связи с детскою символикою формы, — самое замечательное в этом представлении.

Мудрость, сопровождаемая наивностью — разве не в этом пленительный идеал, божественная гармония существования? Развить ум до постижения тайн духа, и верить по-детски, просто и свято; носить седые волосы, одежду зимы, и сохранить весеннюю живость детской фантазии…

Стулья ставятся один на другой, как в детских играх. Но башня до самого неба, которую строит герой, чтобы повидаться со своей возлюбленной, есть неумирающий символ дерзающего порыва человеческого духа. Бог грома кричит и стучит ногами, как кричал бы и стучал ребенок, но когда грозный бог бледнеет от страха, так как боится «цветка радуги», — добрых дел и возвышенных мыслей, — это трогательно и мудро, как в книге Бытия.

Прикасаясь в этой «Желтой кофте» к примитиву, зритель чувствует себя истинно освеженным. Наивный театр наносит удар всей «Maschinerei» современного театра, убившей и убивающей театральную сущность. Вот я беру случайно номер газеты и читаю рецензию о выходе баритона в «Демоне». Рецензент весьма недоволен театральными сценами, не имеющими «приспособлений для внезапных появлений духа тьмы». «На сцене, — продолжает рецензент, — для оперы Рубинштейна не сделано приспособлений в этом смысле, поэтому (!) не стоит говорить о сценической стороне исполнения». Видите, до чего откровенно: «сценическая сторона исполнения» актера есть не что иное, как вопрос о машинах, и раз нет машин, или они не в исправности, то актера просто не существует. Ну, разумеется, эта обмолвка — одна из многих рецензентских глупостей. Но разве вторжение бутафорщины в театр не находится, вообще, в полном согласии с машинным производством, с фактическою убедительностью, которою стремятся заменить фантазию и веру? Верую, ибо невероятно — credo quia absurdum, как говорил Тертулиан — это именно, т. е. вера в чудо преображения и {195} есть задача искусства и, в частности, театра. Китайский театр ставит себе эту высокую по цели задачу, совершенно пренебрегая фактическою убедительностью, ибо в последней, в плоскости факта, нет предела притязаниям, как нет предела сомнениям. И замечательно, что наивно-детская игра в стулья не мешает слушать и воспринимать пьесу. Вы смеетесь над простодушием китайской бутафории, но тихо и мягко, определенно отделяя серьезность и местами мудрость китайского искусства от наивных форм театральной техники, и сознавая, что последние не только не мешают торжественному течению образов, мыслей и чувств, но сливаются с ним в какую-то неразрывную связь.

Говоря ближе и точнее: в китайском театре постановка является столь же символическою, как и образы, рождаемые словом. Этим поэтическое слово отличается от слова научного, или абстрактного, рождающего понятия. Китайский театр не упраздняет бутафории, но стремится придать ей символический характер, что, без сомнения, гораздо более соответствует поэтической цели театра и достоинству фантазии. Красный флаг, обозначающий «державную кровь», поэтичнее натуралистической жидкости, напоминающей кровь. Красная подушечка, обозначающая отрубленную голову, есть поэтическое отображение последней, а не грубая имитация. Палочка с желтой тряпкой, изображающая ребенка, поэтичнее, символичнее куклы. Палочка с тряпкой это — фантазия, сложившаяся в определенный образ. Для того, чтобы придумать такую замену куклы палочкой, нужно воображение художника, чутье импрессиониста, а что требуется для того, чтобы вынести куклу? Ничего. Достаточно сходить в лавку да заказать токарю. Таким образом эта наивность китайской бутафории свидетельствует не о небрежности китайского театра, а о какой-то сосредоточенной работе мысли, с цельности вкуса и стиля. Воздвигнуть башню декоративного характера, имея в виду символическую башню до самого неба, не значит ли внести какой-то диссонанс в замысел, нарушить реалистическим подобием {196} прекрасную мечту? Но поставить четыре стула один на другой — значит остаться до конца верующим и наивным, в деле, как и в слове, и делом, т. е. эшафодажем стульев толкать воображение в высь, подобно тому, как его толкают туда воздвигнутые горою стройные слова…

Так горит фонарь души в храме мысли…

## Монодрама

О «монодраме» у нас впервые заговорил Н. Н. Евреинов. Я помню первый доклад Н. Н. Евреинова на указанную тему. Теория Н. Н. Евреинова была в его изложении не совсем ясной, а главное, иллюстрировалась примерами чисто режиссерского, значит прикладного и потому мало убедительного свойства. В немногих словах, идея Н. Н. Евреинова такова: изображаемое на сцене соответствует объективному взгляду автора, а не субъективному зрению героя. Нужно же, чтобы происходящее на сцене соответствовало тому, что испытывает и что переживает герой. Если он, положим, мрачен, то и все окружающее кажется ему окрашенным в мрачный цвет, и зритель, в качестве «сопереживателя» героя, видит с ним заодно, совершенно так же, как видит тот. И. Н. Евреинову возражали с разных сторон и разных точек зрения. Действительно, не только с практической, но и с философской точки зрения, последовательное, строгое, методическое проведение такой «монодраматической» теории должно привести к хаотическому беспорядку и смешению. Герой познается, ведь, в столкновении с миром, с теми и с тем, кто и что его окружает. Ведь если, как выше было указано, человек в меланхолии все видит в мрачном цвете, и точно — следом за ним и его зрением — все на сцене — и люди, и обстановка — будет перекрашено в мрачный цвет, улыбающиеся станут плакать, самодовольные станут унылыми, и солнце померкнет, то не только чувства героя {197} не станут убедительными и ясными, а наоборот, покажутся нам однотонными и слепыми.

Du choc des opinions jaillit la vérité, из столкновения мнений познается истина, а из столкновений положительного и отрицательного вспыхивает искра. Что убедительнее? Черное солнце, о котором я говорю, что оно черное, или яркое солнце, которое мне представляется черным? Этот вопрос, в смысле влияния на постижение публики — для меня очень спорен. Мир, по справедливому определению Фихте, есть «не я». «Я» познается из того, что оно, это «я», отграничивается от не «я». С точки же зрения последовательной монодрамы, «я» есть «не я», и не «я» есть «я». Мир, как представление, — иллюзорен, но из столкновения разного рода иллюзорностей слагается то среднее, объективное, житейское, чем мы живем, руководствуемся и мыслим.

Итак, методическое и последовательное проведение начала монодрамы совершенно невозможно — ни технически, ни психологически, ни реалистически. Однако тут есть зерно истины, и в этом смысле идея Н. Н. Евреинова богата последствиями. Вся беда в том, что режиссерское дело есть только вспомогательное и для того, чтобы «монодраматический» принцип мог расширить сферу театра, необходимо художественное творчество автора, «монодраматизирование» психологии действующих лиц, которой режиссерская постановка в состоянии придать известную рельефность и выразительность.

Психологически, монодрама представляет множественную модификацию одного и того же сюжета, ряд «изменений милого лица». Покойный Б. Ф. Гейер дал несколько ценных опытов в духе так понимаемой монодрамы, создав как бы сценический закон естественной модификации явления. Может быть, это не монодрама, а полидрама, хотя дело, конечно, не в названии. Такова, например, пьеса «Воспоминания». Сюжет «Воспоминаний» необычайно прост, будничен и даже тривиален, в этом и сила пьесы, и одновременно ее слабость. Ничтожный молодой чинуша на мещанской вечеринке атакован перезрелой дочерью хозяйки и почти {198} насильно объявляется женихом. И этот эпизод освещается в следующих картинах, соответственно субъективно окрашеным воспоминаниям действующих лиц, из которых каждое совершенно искренно считает себя героем, как оно и полагается человеческому самообольщению. И в заключение, через много лет, показываются воспоминания матери, уже впавшей в детство, забывшей большую часть того, что было, и вместо связной, цельной органической ткани воспоминаний, дающей ряд провалов и мелких штрихов, за которыми наступает мрак.

В выполнении пьесы много недостатков, но по замыслу и конструкции это не только талантливо, но и в высшей степени оригинально. Художественное первенство истинно сценической монодрамы, несомненно, принадлежит Гейеру. Здесь было органическое слияние формы и содержания. Суть, раскрываемая в «Воспоминаниях» формою множественного зрения, заключается в том, что мы тщеславны, любим только себя, врем во славу свою, а не чужую, и сами себя обольщаем; что мы не смеем верить себе, может быть, себе-то именно и не должны верить; что самая жизнь наша, в нашем представлении, есть сон, и что, вообще, роковой вопрос: что есть истина? — не допускает ответа.

У Гейера есть малоудачная пьеса «Что говорят, что думают». Она не вышла, что называется. Автору хотелось представить на сцене то самое, что происходит в жизни, когда мы говорим одно, а думаем другое. Ибо, действительно, параллельно с мыслью, которая переводится на язык слов, — в душе и в голове очень часто, если не всегда, копошится другая мысль, отрицающая первую, поправляющая ее или критикующая. Таким образом, краем, ребрышком, что ли, показана новая комбинация элементов не «потусторонней», а совершенно реальной психологии.

Вот еще пьеса того же Гейера «Вода жизни». Четыре «графина», на которые делится пьеса, представляют стадии опьянения, и каждой из них соответствует как бы иное мироотношение. Первый графин {199} подан — кабак так и кажется кабаком. Но выпит первый графин, «на шестой второй графин», как командует буфетчик, и кабак кажется уже светлым, уютным, разговоры приобретают характер острой нервности и возбужденности. «На шестой третий графин» — командует буфетчик, и все залито ярким светом, сверканием. Жарко. Восторженность принимает оттенок патриотизма, переходящего затем в пикантные анекдоты и клубничное сквернословие. «На шестой четвертый графин» — и снова полная перемена. Темновато, грязно, хмуро. Алкоголь потерял свое возбуждающее действие, он вызывает, наоборот, идеи подавленные, мистические. Разговор ведется о душе, «граммофон, играй похоронный марш!», и над всем властвует, все заливает пьяная слеза. И, наконец, пробуждение: действительность, серая, неприглядная, подслеповато выглядывает в холодных, мертвенных лучах раннего рассвета.

Монодрама ли это? Может быть, патология? Не знаю, Дело, в конце концов, не в словах. Что патологично, что нормально? Сон «нормален», но он бывает и кошмарен. Реальная психология есть ли нечто догматическое, всегда себе равное и математически неоспоримое? Может быть, «мне только кажется, что я существую»?

Так называемая реальная психология допускает, несомненно, известное расширение в область «полидрамы». В широком смысле слова (а не в смысле Н. Н. Евреинова) «монодрама», т. е. единая драма и есть то, что мы видим обычно в театре и в произведениях художников. Это развитие единой психологии, по правилам единой закономерности, в зависимости, от единого представления о добре и зле. Но не только разные характеры разно развивают общие психологические начала, но у разных характеров, при разных состояниях, бывают и разные начала психологии. Это я и называю «полидрамой», множественной психологиею, в отличие от единой. Следы такого «множественного», что ли, зрения можно найти в некоторых произведениях Ибсена. Например, «Женщина с моря» дает пример такой дуалистической психологии.

{200} Для одних Неизвестный — символ, для других — реальная фигура. Призрак, с точки зрения одной группы, он — живое лицо, с точки зрения — другой.

В юридической литературе имеется несколько крайне любопытных исследований о свойстве свидетельских показаний. Авторы исследований вполне документально доказывают, что свидетельские показания крайне субъективны, и что изложение обстоятельств одного и того же цела разными свидетелями — очевидцами и «послухами» — всегда разнятся при всей, никем не заподозреваемой, добросовестности свидетельствующих. Каждый видит не только то, что мог видеть, но и то, что *хотел* видеть, и так, как хотел видеть. Это, однако, не оценка события, — это психологическая реакция свидетеля. У каждого свидетеля своя психология, по законам которой и совершаются его восприятия.

В эту, чуть-чуть приоткрытую дверь полегоньку и толкается современное творчество. Единая психология Шекспира (отдельные отступления его, как призраки в «Гамлете» или «Макбете» — не в счет) находит словно какой-то новый плюс, какой-то корректив во множественной или, по крайней мере, касающейся множественности, психологии Ибсена, Метерлинка, а у нас — Л. Андреева. Для Л. Н. Андреева, вообще, крайне характерно «монодраматическое» (по терминологии Н. Н. Евреинова) изображение чувств. А в «Черных Масках» это отсутствие грани между сущим и воображаемым, лицом и маской, истинным и ложным дает порою впечатление настоящей жути. Сомнение в объективности бытия сопровождает нас от первого до последнего слова. Но именно всеобщность этого принципа иллюзорности и мешает оценить произведение в целом. Можно, как я выше выразился, «приоткрыть дверь» в бесконечность, но распахнуть ее настежь — значит, слиться с вечною ночью. Менее всеобщий и потому более убедительный характер имеет тот же монодраматический принцип у Л. Н. Андреева в «Жизни человека». Знаменитое: «Как пышно! Как богато!», представляющее не объективную сущность пышности и {201} богатства, а «монодраматическое» об них представление, точно так же, как пошлая полька, объективно ничтожная, но звучащая как «дивная музыка», представляет «монодраматическое» действие и именно в том смысле, какой хочет придать монодраме Н. Н. Евреинов.

Пока теория монодрамы остается в области режиссерской выдумки, но этот принцип, вообще, может оказаться весьма плодотворным для творчества. Если позволено будет прибегнуть к музыкальному примеру, «монодраматизирование» психологии вносит в уже подержанные и всячески перепробованные чередования звуков и длиннот новую гамму, в которой заключены многие новые возможности и чередования. И особенно интересен этот принцип для возрождения актерского искусства. Какой-нибудь «Макар Алексеевич Губкин», изображавший на сцене целую труппу актеров, и все эти водевили с переодеваниями, представляли в старину актерский дар многообразного и как бы мгновенного перевоплощения. Мы, конечно, далеко ушли от этих наивных форм, наивных сюжетов и переодеваний. Но что актеру только тогда хорошо и играется, когда он многолик в своем искусстве — это бесспорно. И тут «полидрама» или «монодрама» дает ему полную возможность быть единым во многом, и многим в едином. Когда этот принцип проникнет в сердце театра, — а это будет, — мы снова увидим замечательных актеров, которые сейчас так одноцветны и ограничены в многоцветной безграничности театральной постановки.

## Новые трафареты

В какой-то статье о «Чайке» в Художественном театре — очень давно это было — я прочитал и твердо запомнил следующие строки. «Рядом со мною, — писал автор статьи, — сидел пожилой уже полковник. Когда опустился занавес, полковник заметил вслух: “Очень серьезный театр!”» «Лучшего комплимента нельзя было сделать», — прибавляет автор.

{202} В настоящее время пожилой полковник такого замечания, пожалуй, уже не сделал бы, потому что нынче большую часть «новых», «ищущих» и «достигающих» театров очень «серьезно» играют — глубже глубокого, романтичнее романтического, загадочнее загадочного… Инфернальность доведена до высшей степени. На сцене все время загадка непроницаемой таинственности с плотно сжатыми губами и глазами. Несуществующая глубина авторского создания умножается несуществующей глубиной театра, так что получается тьма тем.

Имеется окончательно выработанный трафарет для изображения «глубины», при посредстве самых наивных средств.

Достигается впечатление «глубины», в которую страшно заглянуть, тем, что ритм не только замедлен, но и намеренно алогичен. Исходят из того соображения, что если после совершенно простых слов делать далеко непростые затяжки и паузы, то у публики сложится представление, что смысл и истину следует искать не в том, что сказано, а в том, что не договорено или даже совсем не сказано. Если взять самую немудрую и обыденную фразу, положим: «давайте обедать — суп на столе», и произнести ее в таком ритмическом порядке: «давайте (пауза и взор кверху) обедать (пауза и кривая усмешка) — суп (пауза и глубокая задумчивость) на столе» (еле слышный шепот), — то невольно проникаешься глубоким уважением к лицу, ее произносящему, к автору, ее написавшему, и к театру, ее инсценировавшему. Ясно, что «давайте обедать — суп на столе» — это только одна видимость, а дело совсем не в обеде и не в супе. Что такое суп, обед перед лицом вечности? Что такое, вообще, слово? Слово — серебро, молчание — золото. Поэтому не к слову нужно прислушиваться, а к тому, чего в словах нет.

Стоит цедить слова с таким видом, что, дескать, сказал бы словечко, да волк недалечко, — и репутация серьезности готова. Это соображение отлично учел Губарев из тургеневского «Дыма», который не говорил, а вещал, закусывая при каждом слове клок бороды и {203} издавая нечленораздельные звуки. Однако это не серьезность, а клевета на жизнь и правду. Серьезные люди — с виду легкомысленные люди. Если позволено будет перефразировать изречение Вольтера: «il n’y a que les hommes d’ésprit pour dire des bétîses». Когда же люди все время ходят, словно боятся расплескать сосуд с драгоценной жидкостью, а, разговаривая, ежесекундно останавливаются, как бы допрашивая себя: «а не сказал ли я глупость? а достаточно ли я сохранил свое достоинство? а не погрешил ли я против серьезности?» — то получается впечатление, что люди к настоящей-то серьезности не привыкли и настоящей серьезностью не располагают. Настоящая серьезность легка и грациозна, потому что органична. Я не хочу этим сказать, что, вообще, существование затяжного ритма незаконно. Он возможен; более того, — он порою необходим. Но он не может быть господствующим и единственным, как в театре «стиль нуво», когда там изображают «глубокое» и «серьезное». Получается ходульность пониженно-тягучего тона совершенно так же, как в старинных мелодрамах господствовала ходульность повышенно-патетическая, как в былое время в коршевском фарсе царила ходульность водевильного тараторства и энженюшестого подпрыгивания. Все это шаблоны подержанных ремесленных форм. От того, что в фарсах и водевилях у Корша прыгали козлами и тараторили, а в «студиях» цедят слова через густое сито глубокомыслия — сущность ремесленного шаблона не меняется. Это театральная олеография — однотонная и безвкусная. Так на старинных литографиях выходил портрет Пушкина необычайно «серьезным» и даже «сурьезным». Литографщики и копиисты не могли себе представить, как это Пушкин, прекраснейший поэт, которому Смирдин платил по червонцу за стих, может иметь вид беззаботно-простого человека, каким Пушкин, положим, изображен на портрете Кипренского. Вот и «театр достижений» не может вообразить себе серьезной драмы иначе, как чтобы за версту отдавало глубочайшею серьезностью. Вдруг, ах, батюшки, кто-нибудь да не поверит, что вся эта история разыгрывается серьезно.

{204} Особенно, думается мне, такая трактовка опасна для пьес претенциозных и назидательных, каких так много в новейшем репертуаре. Жизненность, связанность событий, бытовая их верность принесены в жертву известной намеренно-надуманной идее. Пьеса, сама по себе, слишком серьезна или «сурьезна», изображая самую историю обыкновенную, как идею некоторого рока. К этой тенденции, явственно обнаруживающейся в пьесе, присоединяется еще назойливая «сурьезность», нерасходящаяся морщина на челе от самого театра. Получается нежизненность в квадрате. «Я хочу доказать», — говорит пьеса, а еще больше гласит это неподвижная маска исполнения. И если допустить тут претенциозность, то она двойная. Воображаемую глубину, не соответствующую действительности, в театре превращают в бездонное море-океан.

Почему так носятся с этою маскою серьезности? — спросите вы. Да потому, что прямая негнущаяся линия есть самое легкое средство выражения. Однотонность доступна каждому. Дело дрессировки. Наоборот, разнообразие ритмов и красок — жизненность исполнения при четкости основного рисунка — требует и техники, и незаурядного дарования. И как человеку действительно серьезному нет нужды ступать, шествовать и вещать, чтобы поверили в его репутацию, — ибо в свое время на своем месте эта серьезность скажется, — так точно и театру, истинно серьезному, не нужны эти гримасы серьезности.

Кроме пауз «умолчания», доведенных до высшей грани глубокомыслия, имеются еще, дающие впечатление большой «серьезности», паузы ничтожных и мелких действий и движений. Например, медлительно зажигают лампу или пишут письмо или берут какой-нибудь предмет. Все это, будто бы, должно быть не «как в театре». В театре, как известно, письмо в страницу пишется в пять секунд, лампа зажигается в три секунды, предмет берется сразу, потому что на репетициях отлично усвоено местоположение предмета. И вот, будто бы достижение заключается в том, что письмо пишется не пять, {205} а десять секунд, лампа зажигается не в три, а в тринадцать секунд, а когда берешь предмет, то сначала будто бы его ищешь. Имеется ли здесь какое-нибудь приближение искусства к совершенству? По-моему, не более того, как квартира в пятом этаже приближает к солнцу. Пауза в 13 секунд — такая же условность, как и пауза в три секунды. Нельзя ничего иметь против 13 секунд, если они искусно распределены, но нельзя ничего иметь и против трех. Несомненно одно, что паузы можно превратить в такую же бессмысленную, лишенную всякого ритма и всякого жизненного правдоподобия, рутину, как и осуждаемое «театральное отчитывание». Как прием *механический*, пауза имеет не больше цены, нежели так называемое «оперное» прикладывание руки к сердцу или же повышенная декламация в моменты наиболее глубокого чувства.

Тургеневу принадлежит тонкое и ценное замечание относительно дешевой парадоксальности. Дело, в сущности, очень просто: если все говорят, что снег бел, говорите, что он черный; если все держатся того взгляда, что должно почитать родителей, утверждайте, что должно презирать родителей; если лгать дурно, — проповедуйте о спасительности лжи и т. п. Таким путем очень легко прослыть умником и передовым человеком. Нечто в этом роде утвердилось в практике, а, может быть, и теории «театров достижений». Если история театра, органическая цепь его развития, вся его природа выработала понятие об амплуа, если эти амплуа стали, можно сказать, вехами в истории самой драматической литературы, то стоит сразу, с места в карьер, перевернуть понятия, лишив амплуа всякого права гражданства для того, чтобы стать умниками самого передового «движения».

Действенный диалог почти совершенно неизвестен во всех этих сугубо ускучненных театрах. Особенно же убийственно сказывается отсутствие действенного диалога в пьесах старых словесных мастеров сцены. Нужно иметь в виду всю сценическую перспективу пьес этого рода, их генеалогию, их литературный и {206} сценический генезис. В этих пьесах вся действенность пьесы сводилась к словесному турниру, при чем каждое слово — именно каждое слово — имело своих два конца, два отпущенных клинка, как у обоюдоострого кинжала, и в то время как одним концом слово разило произносящего, другим — оно ранило слушателя. Это было состязание, скрещение тончайших и деликатнейших намеков, которые надлежало подхватывать налету, и чем быстрее все это проделывалось, тем лучше. Манера же наших «достигающих» театров заключается прежде всего в крайнем преобладании рефлекса над живостью темперамента. Сказав слово, надо запнуться, и прежде, чем начать речь, надо хорошенько подумать. Так падают «тяжелые капли» в колодец бесконечности. Тогда как искусство диалога заключается в том, чтобы не дать слову упасть на землю. Диалог у «достигающих» поражает отсутствием живости, моментальности, той именно слитности разговаривающих, когда звук слова, замирая в своем окончании, вызывает уже возникающее эхо ответа. Технически, театральное искусство требует, чтобы первые слова роли мысленно произносились в то самое мгновение, когда заключаются последние слова реплики. Но, чтобы быть оригинальным, как я уже объяснял, всего проще делать наоборот. Отсюда отсутствие юмора в «достигающих» театрах (начиная с Художественного). Никогда спектакль или хотя бы отдельный момент спектакля в Художественном театре не дает юмористического настроения. Смех вызывается водевильными «трюками» и разными режиссерскими «жартами», как говорят хохлы, но ни в каком случае не внутренним юмористическим освещением диалога. Достаточно, впрочем, вспомнить совсем несмешную пьесу «Ревизор» совсем не комического писателя Гоголя, поставленную на сцене Художественного театра. И точно, как говорит у Гоголя очень милая дама, «кто много смеется, не может иметь возвышенных чувств». Непонимание смеха, презрение к смеху, вообще — признак недостаточной культуры. Конечно, многое объясняется нашим суровым климатом, сумрачным небом, {207} бедною природою, но не всё. Тут есть еще от малокультурности нашей, от принужденности, натянутости людей, которые к культуре подошли так недавно, не освоились с ней, боятся быть грубыми, показаться непросвещенными, вульгарными.

У нас смех изгонял византизм, потому что «смеяться — грешно». И точно, в смехе — луч эллинства, жизнерадостного оптимизма; в смехе — оправдание жизни, ее примирение; смех — это торжествующая песня инстинкта жизни. И оттого — долой его! Потом пришла другая пора: почтительный страх перед образованностью. Была эта образованность (да и сейчас в массе осталась) со вчерашнего дня, и казалось странным и непонятным, как это образованный человек вдруг станет дурачиться и веселиться. Оно точно — «смеяться не грешно над тем, что кажется смешно», а все-таки и сейчас шутка, смех кажутся для большинства признаком «дурного тона». Подумайте, как можно! И если вы перелистаете, например, 30, 40, 50 томов какого-нибудь самого солидного русского журнала, вы в них найдете всю возможную энциклопедию ума и знания, но ни одной улыбки, освещающей, как солнце, радость бытия. Что я говорю — «освещающей»! Скажем точнее: порождающей эту самую радость существования. Несерьезная серьезность, несмешной смех, невеселая веселость — явления одного и того же порядка. Но многие ими вполне довольствуются. Кажется, у Мельхиора де Вогюэ я вычитал очень интересную и правильную мысль, что для приобретения славы следует избегать движений, а, возвышаться, так сказать, негнущимся монументом, — тогда все фотографы немедленно направляют сюда свои объективы. Театральная слава и способы ее фабрикации не составляют исключения.

1. Курсив везде мой. [↑](#footnote-ref-2)